

PPG – HISTÓRIA DA ARTE  
IFCH - UNICAMP

# XI<sup>o</sup>

## ENCONTRO de HISTÓRIA DA ARTE

DA PERCEÇÃO  
À PALAVRA

*LUZ & COR*  
NA HISTÓRIA DA ARTE

19-23  
OUTUBRO  
2015

– ATAS –



Secretaria de Eventos  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas



PPG\_HISTÓRIA  
IFCH\_Unicamp



SAE  
serviço de  
apoio ao  
estudante

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

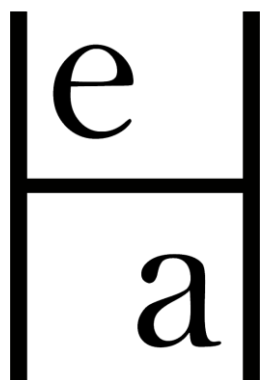
En17a      Encontro de História da Arte : da percepção à palavra: luz e cor  
na História da Arte (11. : 2015, Campinas, SP)  
Atas [do] XI Encontro de história da arte : da percepção à  
palavra: luz e cor na História da arte, 19 a 23 de outubro,  
Campinas, SP / Alexandre Pedro de Medeiros... [et al.],  
(organizadores.) - - Campinas, SP : UNICAMP/IFCH/CHAA.  
2017.  
601 p.

1. Arte - História. 2. Crítica de arte. 3. Historiografia.  
I. Medeiros, Alexandre Pedro de (organizador.). II. Centro de  
História da Arte e Arqueologia. III. Universidade Estadual de  
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

CDD - 709  
- 701  
- 907.2

ISBN 978-85-86572-68-5





**Atas do XI EHA – Encontro de História da Arte**  
Da percepção à palavra: Luz e Cor na História da Arte

19 a 23 de outubro de 2015  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UNICAMP

**Organizadores:**

Alexandre Pedro de Medeiros  
Elias Mol  
Felipe da Silva Corrêa  
Gabriela Lodo  
Gabriela Paiva de Toledo  
Ianick Takaes de Oliveira  
Juliana Guide  
Letícia Badan Palhares Knauer de Campos  
Martinho Alves da Costa Junior  
Mateus Alves Silva  
Mônica Farias Menezes Vicente

**1ª edição**  
CHAA/IFCH – UNICAMP  
Campinas, São Paulo  
2017

## APRESENTAÇÃO

---

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

A luz e a cor encontram-se profundamente ligadas por definição. Do ponto de vista físico, a cor é justamente o fenômeno que resulta da interação entre a luz, os materiais que compõem os objetos e o olho do observador. Também depende deste olho a maneira como a luz pode ser percebida, o que quer dizer que o sujeito e todas as questões inerentes a ele são parte constitutiva tanto da cor quanto da percepção da luz. Não é de hoje que se investiga que a maneira como percebemos a cor passa pelo filtro da cultura. Ainda, muitos estudos do século XX apontam que a percepção de milhões de tonalidades é expressa através dos limitados fonemas disponíveis em cada língua, de maneira que a cor se constitui também em problema linguístico. Pensar na percepção da cor e da luz como problema linguístico nos conduz a uma reflexão cara a quem se interessa pelo campo da História da Arte, que se caracteriza por estar sempre às voltas com os limites e contribuições possíveis da linguagem verbal que tenta dar conta da experiência visual. O tempo, fixação perene do historiador, também tem suas contribuições a dar. A passagem do tempo transforma as cores: há mudanças na pigmentação dos materiais, há depósitos de partículas, há a fundamental mudança do olho que observa. O significado da luz e de seus caminhos numa obra de arte é igualmente mutável e revelador. Metáfora do bem, do divino, da fé, da razão, da verdade, entre tantos outros significados, a representação da luz integral, em conjunto com a sombra, um dos mais importantes procedimentos de criação de ilusão de tridimensionalidade da história da mimesis.

Do elegante branco associado à estatuária antiga à resignificação da paisagem urbana promovida pelo *videomapping*, este tema de grande valor para a História da Arte possui elementos que animam de forma peculiar os objetos artísticos através dos séculos. Luz e cor nortearam a invenção e a produção dos vitrais góticos, foram objeto de teorias dos maiores nomes do pensamento artístico renascentista e polêmica entre classicistas e caravaggescos no barroco. No século XIX do gesto do artista (Turner ou mesmo van Gogh) a



cor e a luz se unem sobremaneira; o espaço vacante se converte em iluminação em obras de Nazarenos ou Puristas, e em questão com rigor científico para o círculo de Seurat. Albers, no século XX, traria imensas contribuições ao estudo e à produção artística que se baseia na luz e na cor. Também para as áreas de patrimônio e restauro de todos os períodos são centrais as indagações acerca do problema da coloração e da iluminação, bem como para a arquitetura.

Ponderar brevemente sobre os elementos apontados (tempo, cultura, expressão verbal da percepção visual, significados simbólicos, técnicas artísticas) nos leva a navegar numa profusão de perguntas. A maneira como enxergamos a luz numa obra de arte, por exemplo, é profundamente marcada pelo local em que essa obra se encontra. A luz espantosa de uma pintura de Caravaggio que se apresenta aos nossos olhos banhada por lâmpadas elétricas é a mesma que a vista no Seicentos iluminada por velas? Um afresco originalmente imerso na delicada luz natural filtrada por pequenas janelas românicas é a mesma obra que hoje vemos sob contemporâneas lâmpadas dicróicas num museu? Através de sua materialidade que atravessa os anos, a obra de arte que vemos hoje consegue nos apresentar algo da cor vista pelo público que nela colocou os olhos pelas primeiras vezes? Conseguimos, através da obra, captar algo da percepção visual do artista, que a concebeu, escolheu os pigmentos, desenhou o percurso da luz? Pensar na luz faz com que se desvele diante de nós uma questão axial do campo da história da arte: em que medida podemos enxergar o passado? Ainda, como fica nossa percepção na era das obras de arte facilmente acessáveis através de suas reproduções, virtuais ou não?

Ter ao alcance de um toque reproduções de Giotto, Vermeers e Monets numa pequena tela com iluminação própria adiciona novos significados à experiência estética? E as diversas impressões, em diversos suportes, objetos, materiais? Em que medida estas reproduções são novas versões das obras, em suas modificações cromáticas e luminosas? A partir destes apontamentos e em consonância com o Ano Internacional da Luz, promovido pela ONU, O XI EHA da Unicamp se abriu como espaço para reflexões nos mais variados campos das artes visuais e também do teatro, da música, do cinema, da dança e de áreas para as quais as questões relativas à iluminação e ao colorido se fazem presentes.

**Comitê Organizador do XI EHA  
UNICAMP**

## **AGRADECIMENTOS ESPECIAIS**

---

Programa de Pós-Graduação em História – IFCH

Sueli Borges da Costa – Secretaria de Eventos IFCH

Gráfica do IFCH

Professores e colaboradores:

Prof. Dr. Jorge Coli – diretor do IFCH

Prof. Dr. Marcos Tognon – IFCH/Unicamp

Profa. Dra. Patrícia Meneses - IFCH/Unicamp

Profa. Dra. Cláudia Avolese - IA/Unicamp

Prof. Dr. Nelson Aguilar - IFCH/Unicamp

Prof. Dr. Luiz Marques - IFCH/Unicamp

Profa. Dra. Maraliz Christo – UFJF

Prof. Byron Hamann – Ohio University

Prof. Dr. Luis Casimiro – Universidade do Porto

Prof. Dr. Agnaldo Farias

Profa. Dra. Tamara Quírico – UERJ

Prof. Dr. Percival Tirapeli – UNESP

Prof. Dr. Marcos Carrilho – Mackenzie / IPHAN



## SUMÁRIO

---

### **A PAISAGEM NA OBRA DE TERESA POESTER (1989/2007)**

*Adriane Schrage Wächter*..... 12

### **SOB O PESO DAS ASAS: CONSIDERAÇÕES SOBRE OS *PUTTI* DO RETRATO “WILLEM VAN DEN KERCKHOVEN E SUA FAMÍLIA” (1652) DE JAN MIJTENS (HAIA CA. 1614-1670)**

*Alcimar do Lago Carvalho*..... 18

### **DA PRECARIEDADE À SOFISTICAÇÃO: KRASIŃSKI NA 31ª BIENAL DE SÃO PAULO**

*Alexandre Pedro de Medeiros*..... 27

### **O CORPO MASCULINO NA PRODUÇÃO VISUAL DOS JOGOS OLÍMPICOS**

*Aline Ferreira Gomes*..... 34

### **A PAISAGEM URBANA CARIOCA: COPACABANA A PARTIR DA CASA DE ELISEU VISCONTI (1866-1944)**

*Aline Viana Tomé*..... 50

### **POR DEBAIXO DA POEIRA, O BRILHO ASSOMBROSO DA PINTURA ANTIGA**

*Antônio Leandro Gomes de Souza Barros*..... 61

### **“JURAMENTO DA PRINCESA ISABEL”: UMA ANÁLISE DO QUADRO DE VICTOR MEIRELES**

*Bárbara Ferreira Fernandes*..... 68

### **OITENTA ANOS DO *SEIBI-KAI* E A INSERÇÃO DA ARTE NIPO-BRASILEIRA NA HISTORIOGRAFIA DA ARTE DO BRASIL**

*Carolina Carmini Mariano Lúcio*..... 77

### **DE PRINCESA LEOPOLDINA A NAIR DE TEFFÉ: A CONSTRUÇÃO DE UMA ICONOGRAFIA FEMININA POR GEORGINA DE ALBUQUERQUE**

*Caroline Farias Alves*..... 84

### **O VERBO E A LUZ: A SIMBOLOGIA DOS RAIOS LUMINOSOS NA ANUNCIAÇÃO DE CRISTO**

*Clara Habib de Salles Abreu*..... 94

### **O PÓLO CINEMATOGRAFICO DE PAULÍNIA COMO PATRIMÔNIO CULTURAL NA HISTÓRIA DA ARTE**

*Cleber Fernando Gomes*..... 109

### **O CLIQUE ÚNICO DE ASSIS HORTA – REGISTRO DOCUMENTAL OU ARTE?**

*Cleber Soares da Silva*..... 116

**CÍCERO DIAS: “EU VI O MUNDO” ...AS LUZES E AS CORES DO NORDESTE**

*Dalmo de Oliveira Souza e Silva*..... 129

**A GUERRA ESTÁ SOBRE NÓS. MUDANÇAS SOCIAIS E POLÍTICAS NA PINTURA MURAL DE BONAMPAK E CHICHÉN ITZÁ.**

*Daniel Grecco Pacheco e Fernando Dantas Marques Pesce* ..... 135

**TRADIÇÃO CLÁSSICA E O CULTO DOS SANTOS CRISTÃOS: USO E FUNÇÕES DE UM MODELO ICONOGRÁFICO**

*Daniele Cristina Liberato de Oliveira*..... 150

**A PSICOLOGIA DA ARQUITETURA SEGUNDO HEINRICH WÖLFFLIN**

*Diana Oliveira dos Santos*..... 160

**LUZ E COR NA APROPRIAÇÃO DE IMAGENS NO BRASIL**

*Dilson Rodrigues Midlej*..... 169

**REFLEXÕES SOBRE O PAPEL DE ARMINDA EM QUANTO VALE OU É POR QUILO? (SÉRGIO BIANCHI, 2005)**

*Douglas Gasparin Arruda*..... 178

**A DECORAÇÃO DE ALFREDO VOLPI PARA A CAPELA DE SÃO PEDRO DO BAIRRO MONTE ALEGRE DE PIRACICABA, SP**

*Fábio San Juan*..... 185

**WILLEM ROELOFS E A COR NA PAISAGEM NOVECENTISTA HOLANDESA**

*Felipe da Silva Corrêa* ..... 196

**O BAILADO DO OLHAR: OS MÓBILES DE CALDER E AS APREENSÕES GESTÁLTICAS DA OBRA DE ARTE**

*Gabriela Borges Abraços* ..... 208

**MUSEU AFRO BRASIL: DIFICULDADES NA DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA**

*Guilherme Lopes Vieira e Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua*..... 216

**DIÁFANO: SOBRE A MATERIALIDADE DA LUZ E A OPACIDADE DOS DISPOSITIVOS MUSEOLÓGICOS**

*Isis Ferreira Gasparini*..... 225

**COLECIONADORES E COLECIONISMO DE ARTE POPULAR NA BAHIA**

*Jancileide Souza dos Santos* ..... 234

**O GÊNERO DO RETRATO NA CONTEMPORANEIDADE ENTRE O PICTÓRICO E O FOTOGRÁFICO**

*João Paulo de Freitas e Maria Carolina Rodrigues Boaventura* ..... 240

**A IMPRENSA BATE À PORTA: ADALBERTO MATTOS E ANGYONE COSTA NOS ATELIÊS DO RIO DE JANEIRO NA DÉCADA DE 20**

*João Victor Rossetti Brancato*..... 251

**A PRESENÇA DE JUAN DE ARFE NO TRATADO DE FILIPPE NUNES**

*Julia Dias Möller*..... 261



**DINÂMICAS DE GÊNERO NO CONTO SHISEI: ANÁLISE DA TATUAGEM COMO ÍNDICE NARRATIVO EM UM CONTO DE TANIZAKI JUNICHIRO**

*Juliana Pinheiro Maués*.....270

**COR E LUZ NA OBRA RELIGIOSA DE BENEDITO CALIXTO: UMA POSSÍVEL PERSPECTIVA NA IGREJA DE SANTA CECÍLIA**

*Karin Philippov*.....280

**DEPOIS DO SURREALISMO, SÓ A ANTROPOFAGIA**

*Kethlen Santini* .....285

**A ARTE MEDIANDO A CONSTRUÇÃO DE UM NOVO TEMPO: A PRESENÇA DA ESCOLA DE ARTE DE BEURON EM SÃO PAULO**

*Klency Kakazu de Brito Yang*.....294

**ENTRE CORPOS, ESCULTURAS, TINTAS E SANGUE: A REPRESENTAÇÃO DO ARTISTA NO CINEMA DE HORROR**

*Letícia Badan Palhares Knauer de Campos* .....301

**“IT’S ALWAYS DARK BEFORE THE DAWN”: RELAÇÕES ENTRE A PINTURA “O PESADELO” (1781) DE JOHAN HEINRICH FÜSSLER E O VIDEOCLIP DA CANÇÃO SHAKE IT OUT.**

*Letícia Roberto dos Santos*.....321

**A REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA NA ESTÉTICA DE HEGEL E A IMPORTÂNCIA DA COR NA PINTURA HOLANDESA DO SÉCULO XVII**

*Lucia Ferraz Nogueira de Souza Dantas* .....326

**A IMPORTÂNCIA DA LUZ E DA COR NA ANÁLISE ICONOGRÁFICA**

*Luís Alberto Esteves dos Santos Casimiro* .....337

**UMA BATALHA CROMÁTICA: VICTOR MEIRELLES E A PASSAGEM DE HUMAITÁ**

*Maraliz de Castro Vieira Christo*.....352

**“RÉFLEXIONS SUR LA PEINTURE ET LA GRAVURE” - ASPECTOS DO GOSTO E A CRÍTICA RAISONNÉE NOS ESCRITOS DE CLAUDE-FRANÇOIS JOULLAIN**

*Maria Angélica Beghini Morales* .....367

**DESTAQUE FEMININO NA COLEÇÃO DE LIVROS RAROS DO MASP**

*Maria Luiza Zanatta de Souza*.....376

**A CONCEPÇÃO ICONOGRÁFICA DO AGNUS DEI NOS MOSAICOS BIZANTINOS**

*Mariana Pincinato Quadros de Souza* .....388

**O MUNDO ILUMINADO DE MEL RAMOS**

*Martinho Alves da Costa Junior*.....395

**ENTRE A COR DO NEOCLÁSSICO E A LUZ DO BARROCO: REVELAÇÕES A PARTIR DO RESTAURO NA PINTURA DA NAVE DA IGREJA DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO DOMINGOS DE GUSMÃO DE SALVADOR, ESTUDO DE CASO SOBRE SUA RESTAURAÇÃO E AUTORIA(S).**

*Mônica Farias Menezes Vicente e Júlio Cesar Garrido Maia*.....408

**HOMENS DEVOTOS NA CONSTRUÇÃO DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS**

*Natalia Casagrande Salvador*.....431

**CENA DE FAMÍLIA DE ADOLFO AUGUSTO PINTO – UM ESTUDO SOBRE O RETRATO COLETIVO DE ALMEIDA JÚNIOR**

*Natália Cristina de Aquino Gomes*.....437

**“O RESTO É SILÊNCIO”: O HOMEM E A MORTE EM A MARGEM (1967), DE OZUALDO CANDEIAS**

*Nayhd Barros de Souza*.....444

**ESPELHAMENTOS ENTRE VER E LER, EXPERIÊNCIA E IMAGEM: A APROPRIAÇÃO DA ESTÉTICA DO PITORESCO POR ROBERT SMITHSON**

*Patrícia Dias Guimarães*.....452

**ARTISTAS OU ALIENADOS – REFLEXÕES SOBRE UMA PESQUISA EM ANDAMENTO**

*Paula Vaz Guimarães de Araújo*.....464

**ECCLESIA MILITANS & TRIUMPHANS: ALEGORIAS DA IGREJA E DA FÉ NOS ACERVOS BIBLIOGRÁFICOS DE MARIANA, OURO PRETO E SANTA BÁRBARA, MG**

*Pedro Queiroz Leite*.....470

**JORGE DE LIMA E MAX ERNST: APROXIMAÇÕES**

*Priscila Sacchettin*.....482

**UMA REFLEXÃO SOBRE O LUGAR DA PINTURA EM PORTUGAL, A PARTIR DO TRATADO ARTE DA PINTURA, SYMMETRIA E PERSPECTIVA (1615), DO PORTUGUÊS FILIPE NUNES.**

*Renata Nogueira Gomes de Moraes*.....490

**A INVEJA NA ARTE MEDIEVAL E RENASCENTISTA**

*Ricardo Luiz Silveira da Costa e Armando Alexandre dos Santos*.....498

**A APROPRIAÇÃO DAS TEORIAS DO BARROCO POR OMAR CALABRESE E SUA APLICAÇÃO NA ANÁLISE FÍLMICA**

*Rodrigo Cássio Oliveira*.....506

**O ÁLBUM DAS ANTIGUALHAS DE FRANCISCO DE HOLANDA**

*Rogéria Olimpio dos Santos*.....513

**A ESTÉTICA DO RURAL E ESTÉTICA DO FOLCLORE EM CANTO DA SAUDADE (1952), FILME DE HUMBERTO MAURO**

*Sérgio César Júnior*.....524



## **O LUGAR DA ARTE LATINO-AMERICANA NO SÉCULO XXI**

*Silvana Boone e Jacks Ricardo Selistre* .....531

## **A LUZ E A COR NA OBRA DE ROBERTO BURLE MARX**

*Solange de Aragão e Euler Sandeville Junior*.....538

## **IN OBLIVIONEM E O ESTADO DE DESAPARIÇÃO DA IMAGEM: PARADIGMAS DE VISUALIDADE E ESCRITURA**

*Talita Mendes* .....547

## **A COR DOS MATERIAIS ESCOLARES E DE PESQUISA NA ARTE DE AGORA**

*Vagner Godói* .....559

## **HISTÓRIA DA ARTE E IDENTIDADE NACIONAL: DIALOGANDO COM ARAÚJO PORTO-ALEGRE**

*Valéria Alves Esteves Lima* .....569

## **MARIA PARDOS NO SALÃO DE 1917: DOIS NUS**

*Valéria Mendes Fasolato*.....575

## **AS MULHERES E A LUZ NA OBRA DE UMBERTO BOCCIONI**

*Vanessa Beatriz Bortulucce*.....585

## **O CONFLITO ENTRE EXPOSIÇÃO E CONSERVAÇÃO: A ILUMINAÇÃO E AS CONSEQUÊNCIAS NA VISUALIZAÇÃO DAS CORES E NA DEGRADAÇÃO DOS MATERIAIS DAS OBRAS DE ARTE.**

*Vera Regina Barbuy Wilhelm*.....592

## A PAISAGEM NA OBRA DE TERESA POESTER (1989/2007)

Adriane Schrage Wächter<sup>1</sup>

O artigo que apresentei é fruto de minha dissertação de mestrado realizado no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) na área de História, Teoria e Crítica de Arte. Em minha dissertação, me concentrei nas relações da paisagem com as obras de Teresa Poester, bem como de outros artistas como Cristina Canale, Gelson Radaelli, Luiz Zerbini e Vânia Mignone. A título de comparação, me utilizei de duas obras destes artistas para relacioná-las às obras de Teresa. Apresento também um histórico da origem da paisagem na história da arte como representação e, também os meios de seu surgimento ligados a questões territoriais.

No artigo desenvolvido para XI Encontro de História da Arte, estabeleci um recorte evidenciando alguns pontos importantes do surgimento da paisagem ligados a ideia de território e a sua imagem, concentrado em aspectos artísticos. A etimologia da palavra paisagem também recebe destaque, para depois apresentar algumas semelhanças e diferenças da obra de Teresa Poester com a obra de Luiz Zerbini, que acontecem na medida em que a trajetória pintura/desenho para desenho/pintura vai se desenvolvendo na obra da artista.

Apenas para evidenciar alguns pontos acerca da discussão com a história da paisagem, evidencio o teórico Javier Maderuelo que trata das questões relativas ao surgimento da paisagem primeiramente na relação com o território e como isso se dá na arte.

Partindo então do que possa vir a ser a paisagem, em seguida destacam-se os locais em que ela esteve presente, com foco para o Brasil, que possui herança europeia, e outros locais, como a China. Javier Maderuelo é de suma importância pois a maior parte dos conceitos e questões utilizadas aqui provém de seu livro, *El paisaje, génesis de un concepto* (2006). A paisagem pode ser entendida através de aspectos territoriais, geográficos, sensitivos, perceptivos e visuais, entre outros, que formarão esse conceito.

O que habitualmente chamamos paisagem é uma construção cultural e não concerne a todos os povos. Pode-se dizer que havia povos “mais paisagísticos” que outros, ou seja, povos que evidenciavam a presença da paisagem por muito tempo, como a cultura chinesa. A vivência com a paisagem lhes proporcionou não apenas a existência dela como conceito, mas também como prática artística.

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Licenciatura e Bacharelado em Artes pela Universidade Federal de Pelotas. Mestra em História, Teoria e Crítica de Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Graduanda em Museologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Mas antes de me ater aos locais de surgimento da paisagem, é necessário precisar o que é a paisagem. Maderuelo esboça algumas considerações acerca do que é paisagem e do que não é, enfatizando o que pertence à paisagem:

[...] a paisagem não é uma coisa, não é um objeto grande nem um conjunto de objetos configurados pela natureza ou transformados pela ação humana. A paisagem tampouco é a natureza nem sequer o meio físico que nos rodeia ou sobre o que nos situamos. A paisagem é uma construção, uma elaboração mental que os homens realizam através dos fenômenos da cultura. A paisagem, entendido como fenômeno cultural, é uma convenção que varia de uma cultura para outra. Isto nos obriga a fazer o esforço de imaginar como é percebido o mundo em outras culturas, em outras épocas e em outros meios sociais diferentes do nosso.<sup>2</sup>

O termo paisagem possui diferenças idiomáticas em algumas línguas, aonde *Landschaft* em alemão dará origem a termos como *landskip* em holandês ou *landscape* em inglês. Já de origem latina derivam *paesaggio* em italiano, *paysage* em francês, paisagem em português e *paisaje* em espanhol.

Maderuelo afirma que são possíveis duas abordagens sobre a paisagem: Primeiramente, em relação ao território, ou seja, seu entorno, e à representação de sua imagem. Poderia se pensar em aspectos mais ligados, inicialmente, à relação do homem com o entorno (mais geográfico) e a criação e sua imagem (mais artístico).

O conceito de lugar aparece em referência à paisagem, pelo menos nos termos latinos e anglo-saxões, mas cabe lembrar que este lugar não faz referência a qualquer lugar, como indicam os termos “*aje*” e “*scape*”, pois representa mais do que um simples ou determinado lugar. O significado desse lugar que não é qualquer um; está ligado à sua interpretação e à ligação subjetiva e poética que toda pessoa faz ao ver essa paisagem, ou seja, à sua estética. Segundo Berque, há quatro critérios para considerar a presença do conceito nas civilizações, que são:

Primeiro, que nela se reconheça o uso de uma ou mais palavras para dizer ‘paisagem’, segundo, que exista uma literatura (oral ou escrita) descrevendo paisagens ou contando sua beleza, terceiro, que existam representações pictóricas de paisagens e quarto, que possuam jardins cultivados por prazer.<sup>3</sup>

A China foi a primeira civilização a possuir um termo específico para designar a paisagem, estando adiantada em relação às outras culturas, pois além de construir a imagem, possuía o conceito próprio e entendia-o com esse significado. A arte romana ficou apenas no plano da imagem, não possuindo um conceito propriamente dito dessa manifestação. Foi necessário esperar até a invenção da perspectiva óptica e a valorização dos fenômenos luminosos e cromáticos em pintura para se contemplar os locais como objeto

<sup>2</sup> (MADERUELO, p. 17, 2006).

<sup>3</sup> (BERQUE (1994) apud MADERUELO, 2006, p. 18)

de prazer estético, criando-se uma cultura do olhar. Para boa parte dos habitantes da África e algumas regiões rurais da América, o conceito ainda hoje é inexistente ou muito fraco.

Muito antes da criação do conceito, a representação da paisagem já estava presente nas civilizações mundo afora. Essas representações se transformaram ao longo do tempo por uma série de fatores e em épocas distintas. Podemos ver em Teresa Poester algumas destas mudanças de ordem pictórica, que se configuram na arte do presente e que subsistem no campo da experimentação contemporânea. Para isso, os artistas Cristina Canale, Gelson Radaelli, Luiz Zerbini e Vânia Mignone são alguns bons exemplos, principalmente na obra de Zerbini, “Gioto”.

As relações da artista com a paisagem se estabelecem desde pequena quando vivia em Bagé.

Teresa Poester nasceu em Bagé, RS em 1954. É artista e professora de desenho no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em Porto Alegre. Expõe desde 1979 em diferentes países. Expôs, individualmente, no Brasil, Argentina, Espanha, França e Bélgica. Entre 1986 e 1989, estuda pintura em Madri. Entre 1998 e 2002 habita em Paris onde realiza doutorado na Universidade de Paris. Volta a viver na França, em 2006. Em 2009 retorna suas atividades em Porto Alegre como professoras no IA-UFRGS criando o grupo *atelier d43* que investiga a relação do desenho com outras linguagens artísticas.

O objetivo de trazer Teresa Poester e mais alguns artistas para esta pesquisa está relacionado à questão da multiplicidade de possibilidades artísticas, especialmente na arte do presente. Portanto, meu intuito é antes evidenciar suas diferenças e/ou semelhanças nas obras, no caso, das obras dos outros artistas com as de Teresa e também com eles mesmos, mas sempre pensando que ambas podem representar possibilidades da paisagem na arte do presente.

A fase que escolhi para fazer o recorte das imagens vai de 1989 a 2007. A própria artista delimita essa fase em seu site<sup>4</sup>, que justamente passa da pintura ao desenho. Iniciando em 1989 e se desenvolvendo até 1997, essa fase é ligada mais à pintura, quando são apresentados seus trabalhos inaugurais, mais figurativos e mais delimitados, sendo que dentro dessa fase encontram-se as *Paisagens*, entre 1989 a 1992, as *Janelas*, entre 1992 a 1996; as *Grades*, de 1997 a 2002, os *Jardins de Eragny*, de 2002, *Eragny sur Epte* de 2007 a 2009, com a série continuando em *Jardins de Eragny* de 2009 a 2012, produzidas com canetas bic, e que são seus trabalhos mais recentes, além de outras mídias, como a fotografia e o vídeo. Como aponta a artista, na fase *Paisagens*, “a paisagem marca, neste caso, o início de um processo pictural que, agora como referência de um espaço ainda real, se distancia progressivamente da representação” (POESTER, 2002, p. 79).

Quanto às séries *Grades*, *Jardins de Eragny* e *Eragny sur Epte*, a artista já as aponta como desenhos, sendo *Paisagens* e *Janelas* as únicas séries que ela nomeia como pintura, embora se perceba ao

---

<sup>4</sup> Disponível em: [http://www.teresapoester.com.br/oeuvres/historique/historique\\_port.php#1989](http://www.teresapoester.com.br/oeuvres/historique/historique_port.php#1989)



longo de seu trabalho entrecruzamentos entre as duas. Portanto, as obras que analisarei compreendem essas séries, e as escolhi pois elas dialogam desenho e pintura em um primeiro momento e depois o desenho-pintura, a mistura de técnicas tão característica do momento atual.

Fronteiras da paisagem: janelas e grades (*Frontières du paysage: fenêtres et grilles*) é o título da tese defendida por Teresa Poester (Université de Paris I, Sorbonne) em julho de 2002. Sua tese compreende as séries *Paisagens*, *Janelas* e *Grades*. A artista dialoga com a pintura e o desenho constantemente, destacando que, em relação à pintura, o embate com o corpo é constante.

Seus trabalhos não delimitam pintura e desenho, muito menos a paisagem. Segundo ela, os trabalhos vão se formando conforme a artista começa a produzir as obras, e cada um pode gerar outro trabalho.

Para iniciar a série *Paisagens*, a artista tomou como partida alguns desenhos realizados nesse local das sacadas e janelas típicas das residências espanholas. Progressivamente a pintura vai se tornando abstrata, a passagem das cores se tornam mais contrastantes e as tonalidades se constituem mais tênues. As marcas do pincel desaparecem em lugar das camadas de tinta que, entrecruzando-se, formam um dégradé. A superfície agora é completamente revestida por uma cor homogênea. Porém, em virtude de seu apego às formas e contornos na composição, mais próprios do desenho, ela resolve se utilizar de novos procedimentos, nascendo assim a série *Janelas*.

Então vem a série *Grades*, que marca o retorno da artista ao desenho. Ela considera a grade como elemento que estrutura e organiza, fragmenta e unifica os elementos da superfície de uma tela. A artista destaca a relação da grade como fronteira, repetição e ritmo. Na primeira relação, a da grade como fronteira e proteção, a ideia de fixar um espaço e se apropriar dele se identifica com os espaços demarcados pela artista nessa série, na qual os quadradinhos têm essa função de delimitar e organizar o espaço na obra que ainda é desconhecido. Em algumas dessas obras da série *Grades*, já é possível encontrar um caminho de abstração, intensificado ao longo da série *Jardins de Eragny* até hoje.

Principalmente na década de 1990, percebe-se a pintura mais figurativa, ao passo que em direção aos anos 2000, sua produção já se constituiu mesmo como um desenho-pintura, como ela gosta de chamar. Nos anos 2000 até sua produção recente de 2013, o uso de mídias como o vídeo, a montagem entre fotografia e desenho, os desenhos-pintura com caneta bic e outros materiais destacam a consonância de experimentações da artista em meio às do período vigente.

(figura 01) As experimentações de Teresa, a partir dos anos 2000, quando já entra em jogo a questão do desenho-pintura, podem ser vistas nessa obra acima, da série *Jardins de Eragny*. Diferentemente das pinturas da fase anterior, que preenchiam toda a tela, esse trabalho é sobre papel e ocupa quase todo o suporte, deixando partes brancas. Aqui já se percebe traços mais característicos do desenho, através das

“folhas” que já estão mais desintegradas, indo em direção à abstração. A vegetação se abre, permitindo traços mais rápidos e precisos, e menos delineados, em favor de apenas uma sugestão de vegetação. E, juntamente com os traços, as cores compõem a cena, ora mais fortes, ora mais fracas, elaborando uma sutileza própria de tons beges e marrons, que se aproximariam mais da pintura.

(figura 02) Na obra “Gioto”, de Luiz Zerbini, a questão do traço advindo do desenho talvez fique mais expressa, como nas linhas ondulares que permeiam a tela, nos detalhes das folhas da árvore, e na precisão de madeiras e janelas, aspecto que pode se relacionar com algumas obras de sua primeira série analisada aqui, as *Paisagens* de Teresa, na qual a mistura de mancha e traço ainda é mais nítida. A questão do recorte da cena, que também me parece ser montada, construída, ainda que menos evidente que a primeira, se diferencia das questões de Teresa Poester, já que a artista coloca frequentemente a imagem toda na obra. Suas paisagens contêm a cena toda dentro dos limites do papel, enquanto que, nessa obra de Luiz Zerbini, podemos perceber que a imagem se estende nas beiradas.



**Figura 01.** Teresa Poester, da *Série Jardins de Eragny*, Paris, 2002, técnica mista sobre papel, 150 x 150 cm.

Fonte: Arquivo Pessoal da Artista.



**Figura 02.** Luiz Zerbini. *Gioto*. Acrílica sobre tela. 195 x 190 cm. Col. Particular.

### Referências Bibliográficas

MADERUELO, Javier. *El paisaje. Génesis de um concepto*. Madrid: Abada Editores, 2006.

POESTER, Teresa. *Fronteiras da paisagem: janelas e grades (Frontières du paysage: fenêtres et grilles)*. 2002. 300 f. Tese (Tese em Artes Visuais). Université de Paris I, Sorbonne. UFR D'Arts Plastiques et Sciences de L'Art, Paris, 2002.

[http://www.teresapoester.com.br/oeuvres/historique/historique\\_port.php#1989](http://www.teresapoester.com.br/oeuvres/historique/historique_port.php#1989)

## **SOB O PESO DAS ASAS: CONSIDERAÇÕES SOBRE OS *PUTTI* DO RETRATO “WILLEM VAN DEN KERCKHOVEN E SUA FAMÍLIA” (1652) DE JAN MIJTENS (HAIA CA. 1614-1670)**

*Alcimar do Lago Carvalho*<sup>1</sup>

### **Introdução**

As populações pré-industriais da Europa Ocidental apresentaram taxas de mortalidade infantil e pós-infantil extremamente altas (Vries 1991, p. 263). Famílias pobres ou ricas habitualmente perdiam seus filhos desde o nascimento ou ainda nos primeiros dias de vida, devido a malformações congênitas e partos difíceis, mas principalmente na primeira infância, vitimados por doenças, infecções e epidemias (Morel 2004, p. 16). Fomes, guerras e pestes diminuíram tanto a qualidade de vida no norte da Europa no início do período Moderno, que acabaram por reduzir a expectativa de vida no nascimento a apenas 28,4 anos (Vries 1991, p. 263). Sabemos que nos Países Baixos a mortalidade infantil no século XVII foi significativamente maior que no século anterior, particularmente entre 1600 e 1650, comprometendo a própria existência de inúmeras famílias de nobres (Nierop 1993, p. 64). Somente a partir do final do século XVII passa a ocorrer um aumento da expectativa de vida na Europa em geral, correlacionado ao aumento da produtividade agrícola, mas principalmente conexo com a diminuição da virulência de algumas doenças, o desaparecimento virtual da peste bubônica e o desenvolvimento dos primeiros tratamentos de combate a doenças infecciosas como a varíola (Cain & Patterson 2012, p. 76).

Diante desse cenário, famílias acabaram por sistematizar o pranto relativo aos seus mortos “imatuross” utilizando-se de uma série de crenças e ritos, fundamentada na certeza de um mundo melhor após a morte, buscando por conforto na religião (Morel 2001, p. 17). Entre os séculos XV e XIX, no contexto do cristianismo dos países do Norte, existiu a crença de que crianças mortas se transformariam em anjos. No sentido da sublimação de tais perdas, a dor era compreendida como uma espécie de tributo pago antecipadamente para o céu: famílias que perderam suas crianças teriam direito a graças especiais devido à sua contribuição para a formação da corte celestial (Morel 2001, p. 28). Essas poderiam ser convertidas, inclusive, em anjos da guarda de suas próprias famílias de origem. Independentemente dessa crença, os anjos da guarda foram muito cultuados no âmbito do catolicismo dos séculos XVI e XVII, a ponto de serem considerados no Concílio de Trento, em 1566, que prediz sobre as suas funções: esses protegeriam as pessoas dos perigos da Terra e acompanhariam suas almas em sua viagem para o país celestial onde o Pai as aguardaria (Laarmann-Westdijk 2012, p. 231).

---

<sup>1</sup> Departamento de Entomologia, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail <alagoc@acd.ufrj.br>

De forma correlata, se estabeleceu no século XVII, dentre a burguesia das províncias do norte dos Países Baixos, um tipo especial de retrato coletivo doméstico, semelhança de um álbum de família, onde crianças mortas eram representadas com alguma indicação de que não estariam mais entre os vivos, frequentemente assumindo a forma alegórica de *putti* (Schama 2009, p. 509-510). Assim, famílias abastadas, representadas em situações comemorativas ou datas especiais exibiriam, dentre os seus bens mais preciosos, os seus filhos vivos e mortos, expressando o seu anseio de lembrar igualmente de todos. Enquanto os vivos sustentariam a árvore genealógica da família ao longo do tempo, os mortos, como “anjos”, tratariam das questões espirituais relacionadas à eternidade de seus membros.

O pintor Jan Mijtens ou Johannes Mytens (Haia c. 1614-1670) foi membro da Guilda de São Lucas de Haia a partir de 1642, tendo se destacado como retratista (Loughman 2008, p. 590). Produtor de imagens do “Século de Ouro”, eternizou famílias inteiras de aristocratas e burgueses em ocasiões comemorativas ao ar livre, como é o caso da obra “Willem van den Kerckhoven e sua Família” (1652), pertencente ao *Haags Historisch Museum*, Haia, objeto central deste estudo (Figura 1). Nesta, além do casal Willem van den Kerckhoven e Rijnburgh Sebastiaens. de Jonge e seus dez filhos (Margaretha, Sebastiaan, Egbert, Adriaen, Willem, Pelgrom, Cornelis, Melchior, Elisabeth e Rijnburgh, citados em relação à sua posição na pintura, da esquerda para a direita), estão representados cinco *putti* em um conjunto central, no seu limite superior, emergentes de nuvens carregadas (Figura 2). Esses vêm sendo indubitavelmente atribuídos como representações dos cinco filhos falecidos do casal (e.g. Morel 2001, p. 28; 2004, p. 27; Hänsel 2004, p. 239), existindo na base de dados do *Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD - Netherlands Institute for Art History)*, o registro de seus prováveis nomes de batismo: Jacob, Willem, Cornelia, Debora e Cornelis (<https://rkd.nl/en/explore/images/13995>). Embora de aparência geral uniforme, nus, envoltos parcialmente em duas faixas de tecido alaranjado esvoaçante, de forma *sui generis*, esses exibem dois padrões alares distintos. Enquanto os dois maiores e mais próximos portam um par de asas inspiradas nas das aves, típicas de representações de anjos do período, os outros três, representados em segundo plano, portam um par de asas de insetos. Esse pequeno detalhe, até então desconsiderado, motivou uma reavaliação dos conteúdos simbólicos dessa imagem e de sua função moralizante no contexto familiar e religioso da época. Para isso, além da comparação da obra em estudo com distintos exemplos iconográficos contemporâneos com simbologia mais explícita, foi consultado um livro compilatório de símbolos e emblemas representativo do *corpus* publicado durante o século XVII nos Países Baixos (Wetstenium 1705). Cada vez mais, essa modalidade de livro vem sendo considerada como crucial para o estudo da vida quotidiana nos séculos XVI e XVII (Grieco 2003, p. 81; Schama 2009, p. 21), onde suas imagens lançam alguma luz sobre a história e o uso de alegorias, e, em especial, sobre a relação linguística entre palavra e imagem.

### Descrição da pintura e de alguns de seus elementos simbólicos

Como juiz de tribunal e conselheiro de Amalia van Solms-Braunfels (1602-1675), mulher do príncipe Frederik Hendrik e mãe de Willem II de Orange, Willem van den Kerckhoven (1607-1686) pertenceu à elite de Haia no século XVII. Pessoas eminentes como essas costumavam encomendar retratos, o que lhes conferia símbolo de status. Na pintura em estudo, o Sr. van den Kerckhoven encontra-se representado no centro da composição e a sua mulher Rijnburgh à esquerda, ambos sentados de costas para o tronco de uma árvore copada. Esse, vestido de vermelho profundo, com capa preta sobre o ombro direito, aponta com a mão esquerda na direção da sua provável propriedade de campo ao fundo. Os seus dez filhos vivos, a maioria de pé, estão no seu entorno, estando os três menores fisicamente mais achegados. Dentre esses, o filho mais novo, Pelgrom, nascido após a finalização da obra, foi adicionado pelo seu autor três anos depois (1655) (Laarmann 2003, p. 81), à direita de seu pai. À esquerda estão quatro dos filhos e à direita três, além de um cavalo e um pajem negro, menos aparentes, posicionados em um declive.

Nessa cena idealizada, os personagens, retratados realisticamente em seus melhores trajes, estão envolvidos em situações moralizantes, onde a tônica é a boa conduta. Dentre os vários elementos de forte valor simbólico incluídos, destaca-se o frondoso carvalho posicionado no centro da composição. Essa árvore, símbolo de força, resistência (*Ne numperer*) e generosidade (*Rara juvant*), tem sido frequentemente considerada como uma alegoria da prosperidade da vida e da força da fé cristã na adversidade (Impelluso 2004, p. 62).

A influência dessa família abastada é ressaltada, sobretudo, pela presença de dois atributos, uma concha de *Nautilus* e um bastão de pau-cobra, exibidos à esquerda e a direita do casal, nas mãos dos filhos. Conchas de *Nautilus*, gênero de molusco de ocorrência exclusiva nos oceanos Índico e Pacífico Oeste (House 2010, p. 54), eram trazidas pelos navios da Companhia Unida das Índias Orientais (*Vereenigde Oost-Indische Compagnie* - VOC) para serem vendidas a colecionadores ou artesãos de ricas taças (Kehoe 2011, p. 281). Madeira das mais raras e nobres, o pau-cobra distingue-se facilmente pelo padrão de pequenas manchas enegrecidas que lembram letras do alfabeto (*Letterhout*). Trazida da América tropical pela Companhia Neerlandesa das Índias Ocidentais (*West-Indische Compagnie* - WIC), era destinada à fabricação de bengalas e instrumentos musicais (van den Bel 2009, p. 313), em especial, arcos de violino (Brémaud et al. 2010, p. 20).

Na área superior central da pintura, se destacam os dois maiores e mais próximos *putti* do conjunto, em atitude de laurear o patriarca, os quais portam um par de asas inspiradas naquelas de pombos brancos. Enquanto o da esquerda aponta com a mão direita a cabeça do Sr. van den Kerckhoven, o da direita com as suas mãos conduz em sua direção uma coroa de louros. Esse elemento suscita motes associados ao merecimento (*Nisi qui legitime certaverit*), reconhecimento (*Instar omnium*) e recompensa (*Hinc labor, hinc mercês*).



As asas entomológicas dos três outros *putti* se assemelham àquelas dos mosquitos tipulídeos ou de alguns mecópteros, insetos de evidente simbolismo negativo na iconografia religiosa dos séculos anteriores, tendo sido incluídos no “Inferno” de Herri met de Bles (ca. 1500, *Palazzo Ducale*, Veneza) e no “Cristo no Limbo” de Jan Brueghel, o Velho (1593, *Abegg-Stiftung*, Riggisberg). Tal fato se refere, provavelmente, ao conhecimento empírico dos seus habitats, considerados sujos, que inclui, até mesmo, cadáveres (Lindgren et al. 2015, p. 146).

Praticamente em oposição terrena ao séquito celeste de *putti*, um conjunto de papoulas da variedade *Fluffy Venus*, se espalha por detrás do grupo central de personagens, do qual as duas hastes em flor são prováveis alusões ao par com asas de pombos brancos. No emblema que trata da papoula, é ressaltado o medo do rebaixamento ou morte (*Aequari pavent alta minori*), calcado possivelmente em uma passagem do *Ab Urbe condita* de Tito Lívio (59 a.C.-17), que envolve assassinatos (Midraud 2007, p. 98; Taylor 1995, p. 74). Talvez por isso, aliado aos efeitos do ópio, forte narcótico extraído de seus frutos imaturos (cápsulas), essa flor tenha sido alvo de forte simbolismo negativo nos Países Baixos do século XVII, quando era popularmente denominada *Maan koopen* (cabeça de lua) e associada ao sono, à morte e à noite (Segal 1990, p. 35).

### **Discussão e considerações finais**

Levando-se em conta que a asa é um símbolo iconográfico específico de movimento, passagem e metamorfose (Kreisler & Gallien 1988, p. 17), é possível propor proveniências distintas para os portadores de diferentes tipos morfológicos. No Cristianismo, os anjos, habitantes das esferas celestiais, vêm sendo tipicamente representados com asas de aves (Giorgi, 2005). Por outro lado, pelo menos desde o século XV nos Países Baixos, demônios e seres alados correlatos em representações de tentações, bruxarias e ou de paisagens infernais comumente agregaram padrões alares de morcegos e de alguns insetos (Carvalho 2010, p. 181), animais detentores de forte simbolismo negativo. Tal prática é corroborada por inúmeros exemplos iconográficos contemporâneos ao retrato de Jan Mijtens, tais como nas pinturas “*Spoockerijen*” de Cornelis Saftleven (1607-1681) e de David Teniers, o Jovem (1610-1690) (Nile 2013). Não mais pertencentes ao mundo dos vivos, os filhos mortos do casal van den Kerckhoven foram possivelmente representados como visitantes do céu e do inferno.

Dentre as raras imagens onde são representados conjuntamente *putti* com os dois tipos de asas descritas, duas pinturas contemporâneas à de Mijtens merecem destaque por fornecerem boas pistas para uma leitura apropriada da obra em estudo, o “Retrato alegórico de Lady Venetia Digby como Prudência” de Antoon van Dyck (1633, *National Portrait Gallery*, Londres) (Figura 3) e a “Alegoria da Prudência triunfando sobre a vaidade” de David Teniers, o Jovem (1651-1690, *The State Hermitage Museum*, São

Petersburgo). Em ambas, os *putti* representados, bastante semelhantes aos pintados por Mijtens, se encontram em situações bastante definidas. Enquanto àqueles com asas de aves laureiam a personagem principal, voejando sobre a sua cabeça, exatamente o *putto* com asas de inseto encontra-se no chão, em sofrimento, mantido preso sob seus pés (Figura 4). No exemplo de Teniers, a Prudência personificada é laureada por fazer boas escolhas, abandonando as suas riquezas, o que incluirá o seu colar e os brincos de pérolas (Jongh 1975, p. 79), atributos igualmente exibidos por algumas das personagens da família van den Kerckhoven.

Historicamente, a construção dominante ocidental da infância tem oscilado entre distintas noções: ou as crianças seriam inocentes – anjos, tônica nos dias atuais –, ou meros portadores do Pecado Original – demônios, sendo esta predominante no século XVII (Valentine 1996, p. 583). Nas Institutas de João Calvino, onde ocorre a negação do limbo e também do purgatório, é enfatizado um destino pós-morte imediato após cada julgamento particular: céu ou inferno. Vistas inerentemente como selvagens e pecaminosas, mas potencialmente resgatáveis para o bem, as crianças poderiam ser civilizadas através do uso de castigos corporais e outras medidas disciplinares duras (Valentine 1996, p. 583), como se o limbo fosse transferido para a sua vida terrena. No catolicismo, a primeira medida seria o batismo, uma espécie de lavagem do pecado original (Morel 2004, p. 21).

Assim, levando-se em conta a ambiência cristã da época, submetida a uma forte influência calvinista, mas sob uma importante tradição católica, é proposto que a inclusão dos detalhes distintivos entre os *putti* representados na pintura em estudo façam referência à doutrina da predestinação de Calvino. Essa prenuncia que o Homem, desde o início de sua existência, já estaria fadado a ser salvo ou não, e dessa forma as suas tendências para o bem ou para o mal seriam inatas, o que vem trazer à pintura estudada a conotação da aceitação da vontade de Deus. São palavras de Calvino: “O homem nada fez para receber a salvação, e nada para mantê-la ou perdê-la. Ele está totalmente nas mãos de Deus”; “Deus escolhe a salvar alguns, Ele também escolhe outros a não salvar”<sup>2</sup>.

Com o ganho da consciência, a desconfiança quanto ao destino pós-morte passou a fazer parte do cotidiano da família van den Kerckhoven, cujos representantes certamente muito se questionaram diante dessa perturbadora imagem de Jan Mijtens: “Será que eu serei um dos escolhidos por Deus? Como eu tenho me comportado diante das minhas escolhas? ”. Dessa forma, é proposto que esse retrato de família tenha desempenhado no ambiente familiar a qual se destinou, igualmente, a mesma função moralizante de uma alegoria da prudência.

---

<sup>2</sup> João Calvino, As Institutas, Livro III, Capítulo 21.



**Figura 01.** Jan Mijtens (Haia c. 1614-1670), “Willem van den Kerckhoven e sua Família” (1652, óleo sobre tela, 134 x 182 cm), *Haags Historisch Museum*, Haia (Fonte: Wikimedia Commons).

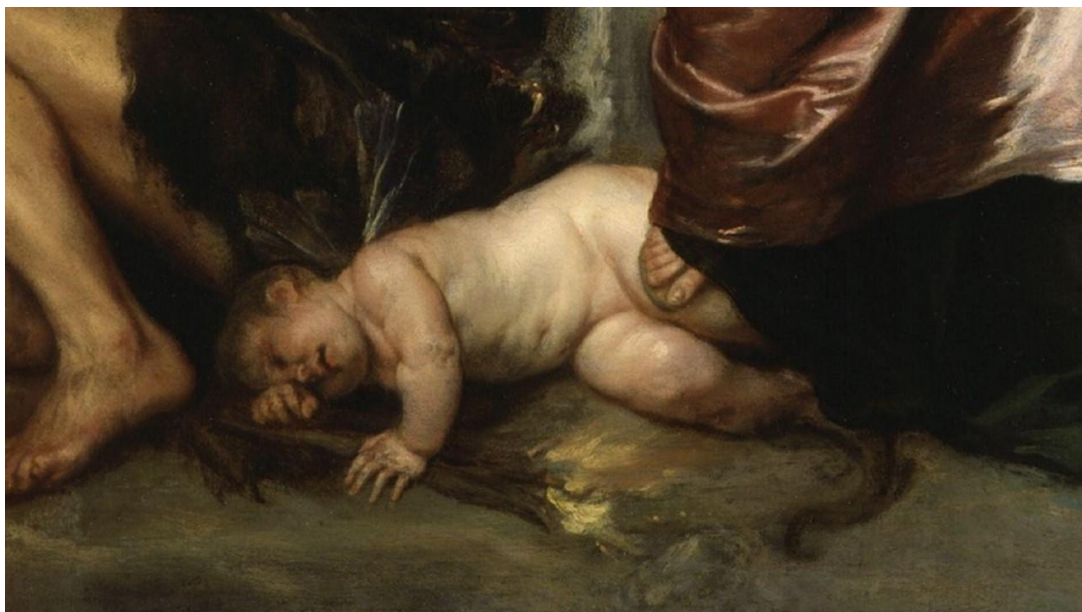


**Figura 02.** Jan Mijtens, “Willem van den Kerckhoven e sua Família” (detalhe).





**Figura 03.** Antoon van Dyck (1599-1641), “Retrato alegórico de Lady Venetia Digby como Prudência” (1633, óleo sobre tela, 100,9 x 80 cm), *National Portrait Gallery*, Londres.



**Figura 04.** Antoon van Dyck, “Retrato alegórico de Lady Venetia Digby como Prudência” (detalhe).

## Referências Bibliográficas

- BEL, Martijn van den. The journal of Lourens Lourenszoon and his 1618-1625 stay among the Arocours on the lower Cassiporé River, northern Amapá State, Brazil. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Ciências Humanas*, Belém, v. 4, n. 2, p. 303-317, 2009.
- BRÉMAUD, Iris; CABROLIER, Pierre; MINATO, Kazuya; GÉRARD, Jean; THIBAUT, Bernard. Vibrational properties of tropical woods with historical uses in musical instruments. In: GRIL, Joseph (Org.). *Wood Science for the Preservation of Cultural Heritage, Nov 2008*. Braga, International Conference of COST Action, 2010. p. 17-23.
- CAIN, Louis P.; PATTERSON, Donald G. *The Children of Eve. Population and Well-being in History*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.
- 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*, São Paulo, v. 5, p. 177-193, 2010.
- NILE, Tania De. *Spoockerijen. Tassonomia di un genere della pittura nederlandese del XVII secolo*. 2013. 331 f. Tese (Doutorado in Scienze) – Facoltà di Scienze Umanistiche, Sapienza Università di Roma, Roma.
- GIORGI, Rosa. *Angels and demons in art*. Los Angeles: The Paul Getty Museum, 2005.
- GRIECO, Alfredo. Livros de emblemas: pequeno roteiro de Alciati à Iconologia de Cesare Ripa. *Alceu: revista de comunicação, cultura e política*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 79-92, 2003.
- HÄNSEL, Sylvaine. Wohlerzogene Kinder sind schöne Juwelen: Familie, Kinder und Erziehung auf niederländischen Familienporträts des 17. Jahrhunderts. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bielefeld, v. 67, n. 2, p. 225-256, 2004.
- HOUSE, Michael R. Geographic Distribution of Nautilus Shells (Reprint with additions). In: SAUNDERS, W. Bruce & LANDMAN, Neil H. (Org.). *Nautilus: The Biology and Paleobiology of a Living Fossil* (Topics in Geobiology, vol. 6). Dordrecht, Springer, 2010. p. 53-64.
- IMPELLUSO, Lucia. *Nature and its symbols*. Los Angeles: The Paul Getty Museum, 2004.
- JONGH, Eddy de. Pearls of virtue and pearls of vice. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Amsterdã, v. 8, n. 2, p. 69-97, 1975.
- KEHOE, Marsely L. The nautilus cup between foreign and domestic in the Dutch Golden Age. *Dutch Crossing: Journal of Low Countries Studies*, Londres, v. 35, n. 3, p. 275-285, 2011.
- KREISLER, M[?] B.; GALLIEN, J[?]. *La Métamorphose des anges*: Bruxelles: Editions Du Souverain, 1988.
- LAARMANN, Frauke K. *Het Noord-Nederlands familieportret in de eerste helft van de zeventiende eeuw. Beeldtraditie en betekenis* (Academisch proefschrift, ter verkrijging van de graad van doctor aan de Universiteit van Amsterdam). Amsterdã: Amsterdam University Press/F.K. Laarmann, 2003.
- LAARMANN-WESTDIJK, Frauke K. ‘Engeltje van ’t hemelrijk’: overledenen op weg naar de hemel. In: ADAMS, Ann Jensen; BUIJSEN, Edwin; DUMAS, Charles; HOYLE, Michael et al. (Org.). *Face Book. Studies on Dutch and Flemish Portraiture of the 16th-18th Centuries* (Liber Amicorum presented to Rudolf E.O. Ekkart on the occasion of his 65th birthday). Leiden: Primavera Pers, 2012. p. 227-234.

LINDGREN, Natalie K.; SISSON, Melissa S.; ARCHAMBEAULT, Alan D.; RAHLWES, Brent C.; WILLETT, James R.; BUCHELI, Sibyl R.. Four forensic entomology case studies: records and behavioral observations on seldom reported cadaver fauna with notes on relevant previous occurrences and ecology. *Journal of Medical Entomology*, Annapolis, v. 52, n. 2, p. 143-150.

LOUGHMAN, John. New Light on Some Portraits by Aelbert Cuyp. *The Burlington Magazine*, Londres, v. 150, n. 1266, p. 584-591, 2008.

MIDRAUD, Carlos Augusto. *História e Tradição no Livro I de Tito Lívio*. 2007. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MOREL, Marie-France. Images du petit enfant mort dans l'histoire. *Études sur la mort: Revue de la Société de Thanatologie*, Liège, n. 119, p. 17-38, 2001.

MOREL, Marie-France. La mort d'un bébé au fil de l'histoire. *Spirale*, Toulouse, n. 31, p. 15-34 2004.

NIEROP, Henk F. K. van. *The nobility of Holland: from knights to regents, 1500-1650*, trad. Maarten Ultee. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

SCHAMA, Simon. *O desconforto da riqueza: A cultural holandesa na Época de Ouro*, trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SEGAL, Sam. *Flowers and nature. Netherlandish flower painting of four centuries*. Amstelveen: Hijnk International b.v., 1990.

TAYLOR, Paul. *Dutch Flower Painting, 1600-1720*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1995.

VALENTINE, Gill. Angels and devils: moral landscapes of childhood. *Environment and Planning D: Society and Space*. Los Angeles, v. 14, p. 581-599, 1996.

VRIES, Jan De. Art History. In: FREEDBERG, David; VRIES, Jan, De (Org.). *Art in history / History in art. Studies in seventeenth-century Dutch culture* (Issues & Debates). Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991. p. 249-282.

WETSTENIUM, Henricum. *Symbola et Emblemata...* Amsterdã: Henricum Wetstenium publ., 1705.



## DA PRECARIEDADE À SOFISTICAÇÃO: KRASIŃSKI NA 31ª BIENAL DE SÃO PAULO

*Alexandre Pedro de Medeiros<sup>1</sup>*

A visita a uma exposição é um dos itinerários fundamentais para a vivência do jogo da arte. Quando finalizamos o caminho de uma mostra em um museu, galeria ou outro espaço expositivo, não saímos dali com o mesmo sentimento com o qual iniciamos o percurso. Assim, faz parte da própria experiência estética ela se dar como revelação, desvelamento que torna o mundo mais claro e mais leve.

Adentrar a sala destinada ao artista polonês Edward Krasiński nesta 31ª Bienal de São Paulo é um convite a esse tipo de experiência. Na sala há vários trabalhos produzidos pelo artista de 1963 a 1965, os quais são alguns dos objetos mais antigos nessa Bienal. Há ainda em frente à sala, na área rampa, fotografias de Eustachy Kossakowski clicadas nos anos 1960 e 1970, amigo e colaborador de Krasiński, nas quais esse último aparece desenvolvendo suas ações.

Uma vez dentro da sala, de início, sentimo-nos em meio a uma comunidade (ver Figura 1). Cada uma das esculturas instaladas habita o espaço, um espaço de jogo, no qual uma comunicação do interior e do exterior superou essa dicotomia. Desse arrebatamento ao qual somos levados pelas obras no interior da sala, sentimo-las como seres que aparecem em um corpo próprio e não como mero objeto. Desse modo, as obras da série *Lança* (ver Figura 2) e os outros trabalhos do artista polonês se tornam presentes a nós como uma comunidade de formas.

### Da precariedade à sofisticação

Ao nos aventurarmos em cada um dos trabalhos e olhar sua materialidade, percebemos que há uma precariedade advinda dos fios metálicos e pedaços de madeira pintados de preto, branco e vermelho. Porém, essas esculturas que desafiam o espaço fundindo-se a ele, apresentam uma sofisticação que está relacionada à atmosfera da sala, “cujas paredes escuras e iluminação dramática transformam os materiais simples em talismãs contemporâneos”<sup>2</sup>.

Certa vez, disse o poeta polonês Julian Przyboś que “Krasiński reduziu a escultura a uma linha”<sup>3</sup>, com o qual concordamos, porque os trabalhos da série *Lança* são linhas que se corporificam, cruzam as

<sup>1</sup> Mestrando em História da Arte pelo IFCH-UNICAMP. Bolsista CAPES.

<sup>2</sup> ESCHE, Charles. *Lança e outros trabalhos. 31ª Bienal*. 11 set. 2014. Disponível em: <<http://www.31bienal.org.br/pt/post/1394>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

<sup>3</sup> GORZADEK, Ewa. Edward Krasiński – Biography. *Culture.pl*. Mai. 2006. Disponível em: <<http://culture.pl/en/artist/edward-krasinski>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

dimensões e se fundem à atmosfera da sala na Bienal. Nesse movimento, esses corpos que se lançam ao espaço nos lembram pinturas que se libertaram do plano, da bidimensionalidade, em direção à conquista da unidimensionalidade, de seu caráter volúmico. Entretanto, o momento aparente de cada uma dessas obras excede qualquer possibilidade de fala sobre elas, pois nos diz muito mais do que damos conta de entender. Ao mesmo tempo, é a partir desse caráter de excesso que podemos falar sobre as esculturas de Krasíński em suas relações com a questão do Aberto, entre a forma e o lugar, o fundo interior e o exterior.

Nessa via, forma e espaço estão em recíproca incidência interna, pois a primeira está integrada e é integrante do segundo, isto é, como o substantivo – em oposição ao adjetivo –, o qual é marcado por uma incidência interna que exige e antecipa o suporte. Da mesma maneira ocorre com a “Forma e [o] espaço [que] estão ligados indissolúvelmente porque o espaço é o lugar da forma. Instaura o espaço necessário à sua própria gênese”<sup>4</sup>.

Sendo assim, sobre as esculturas de Krasíński podemos dizer que há duas questões a serem levadas em conta na relação da forma com seu suporte e esse suporte. Toda escultura guarda relação com seu material, que aqui é a madeira e o arame, e também com toda a ambiência. Ou seja, como diz Henri Maldiney, existem dois tipos de fundo, o interior e o exterior, sendo o primeiro ligado à materialidade (a madeira e o arame) e o segundo ao espaço. Logo, as esculturas de Krasíński aparecem como uma concepção do espaço como um todo. Elas fazem com que percebamos o espaço total no percurso de apenas um olhar, pois tomam e promovem o fundo.

Portanto, a geratriz dessa aparecência é o ritmo da superfície, o qual é indispensável à formação da forma (*Gestaltung*) que, em incidência interna ao espaço, origina o interior da escultura. Então, a chave da profundidade pode ser compreendida pela necessidade da existência dos fragmentos não vistos para a completude do ritmo dos fragmentos vistos. Finalmente, para o fenomenólogo Maldiney, toda escultura “possui um quociente de profundidade e essa mesma modulação rítmica da superfície se desdobra num gradiente de abertura, não parece incrustada no espaço, habita-o, ultrapassa-se nele”<sup>5</sup>.

Dito de outro modo, se “o signo significa, a forma se significa”<sup>6</sup>, sendo que podemos comparar retrospectivamente o signo ao adjetivo e a forma ao substantivo, então temos que essa última não pode ser transposta a outro suporte, a outro espaço. A forma admite o fundo (interior e exterior) que nada é sem ela e sem o qual ela não se daria. A vivência possível a um visitante da 31ª Bienal de São Paulo hoje só ocorre por causa desse *événement* que ocorre na sala com paredes escuras e iluminação dramática na qual habitam as

---

<sup>4</sup> MALDINEY, Henri. *Espaço – Ritmo – Aberto*. Campinas. 2014a, p. 5. Tradução por Nelson Alfredo Aguilar. Texto não publicado.

<sup>5</sup> MALDINEY, Henri. *Conferência de Henri Maldiney no Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo. 2014b, p. 4. Conferência realizada no MASP em 25 out. 1989. Tradução por Nelson Alfredo Aguilar.

<sup>6</sup> FOCILLON, Henri. *Vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983, p. 13.

esculturas de Krasíński. Tirando-as da sala e as colocando em qualquer outro lugar, a vivência seria totalmente outra.

Das obras do artista polonês produzidas em arame podemos dizer que esse tipo de escultura se faz linha e a linha, por sua vez, se faz escultura, na qual pelo nascimento de suas formas, essas operam como condutas espaço-temporais, pois ao dirigirmos nosso olhar a elas somos convidados a fazer um caminho como vivência. Essas formas nos exigem um olhar para fora ou um olhar através delas, a partir do qual percebemos o lugar na qual habitam que é também onde habitamos naquele momento.

Essas obras, assim como as da série *Lança*, acusam-nos que os caminhos até elas são aqueles que elas mesmas são, o que nos remete à emblemática frase de Paul Klee: “*Werk ist Weg*” (“A obra é caminho”), isto é, sua *Gestaltung*, “A formação de sua forma, da forma que é, é seu próprio caminho”<sup>7</sup>. Esse caminho opera como um motivo, do latim *motivus*, o que põe em movimento. Decorre daí que o ritmo dessas obras se constitui enquanto um automovimento geratriz do espaço-tempo. Gadamer ao formular seu pensamento de arte como jogo, diz que o automovimento é uma das características do jogar, pois não aspira a alguma finalidade, mas sim o mover-se como mover-se, como fenômeno de autorepresentação do estar-vivo de qualquer organismo. Ou seja, o filósofo alemão parte de Aristóteles para dizer que “O auto-movimento é a característica básica do que está vivo. [...] O que é vivo tem o impulso do movimento em si mesmo, é auto-movimento”<sup>8</sup>. Diante disso, concluímos que a obra de arte é um organismo vivo.

Contudo, é diferente a maneira como as esculturas da série *Lança* e os trabalhos em arame operam o movimento. Sobre os últimos já discorremos sobre a continuidade da linha que se faz caminho como um motivo. Quanto às primeiras, podemos falar que o movimento parece ter sido congelado – e aqui há um diálogo profícuo com algumas das fotografias de Kossakowski, nas quais Krasíński realiza suas ações –, os pedaços cilíndricos, cúbicos e cônicos de madeira de alguns dos trabalhos de 1965 flutuam no ar. Acreditamos que é a própria fragmentação e o congelamento que operam como mistério e *motivus* dessas obras, como se a partir desse jogo de não-movimento, o qual, saliente, contém o movimento, colocássemos em ressonância com o ritmo da obra que se/nos põe em movimento.

Assim sendo, podemos falar que Edward Krasíński é um mestre da proposição de vivências, principalmente no que se refere à relação entre forma e espaço. E o é. Perante isso, torna-se importante analisar o papel de dois artistas da vanguarda construtivista polonesa dos anos 1920 e 1930 como referências na produção de Krasíński nos anos 1960. As obras e especialmente os textos de Władisław Strzemiński e Katarzyna Kobro em torno do Unismo – o próprio Strzemiński chamou assim sua teoria que apareceu

<sup>7</sup> MALDINEY, Henri. O lugar da obra de arte: a pintura de Tal-Coat. In: *22ª Bienal Internacional de São Paulo: catálogo Salas Especiais*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p. 383.

<sup>8</sup> GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985, p. 38.

sistematizada pela primeira vez em “Unismo na Pintura”, publicado em 1928 – foram seminais para o desenvolvimento da neovanguarda polonesa.

Desta maneira, uma interpretação empreendida por Hal Foster pode nos abrir um caminho para iniciarmos nossa análise sobre as referências do Unismo na obra de Krasíński. Bem, Foster estuda a retomada de procedimentos da vanguarda histórica pela neovanguarda e distingue as prioridades adotadas por uma e outra: enquanto a primeira testa e revela os limites convencionais da arte em um espaço-tempo específicos, a segunda expande a crítica à convencionalidade realizada pelo construtivismo, pelo dadá, entre outros, a fim de investigar a instituição da arte, principalmente seu aspecto estrutural e discursivo.<sup>9</sup>

Isto é, quando, em 1921, Rodchenko apresentou seu tríptico monocromático *Vermelho, Amarelo, e Azul*, a pintura como meio tradicional moderno fora preservado. Diferentemente disso, quando Krasíński apresentou pela primeira vez, em meados dos anos 1960, suas peças em madeira e em arame, a própria convencionalidade do meio da escultura era questionado, pois diante daqueles objetos absurdos, produzidos com materiais precários, a instituição da arte era explorada no sentido de testar sua capacidade discursiva em enquadrar as convenções estéticas.

Nesse sentido, voltando ao Unismo, sabemos que essa teoria mantinha sua fidelidade à concepção modernista de especificidade de cada meio, decorrendo daí uma bem marcada diferença entre a pintura e a escultura. A primeira é “limitada naturalmente” pela dimensão da tela, já a segunda, a qual não compartilha dessa limitação, deve ser unida com a “totalidade do espaço”, com o espaço infinito. Assim, diferentemente de um monumento – que era visto como uma figura que se sobressaía em um fundo vazio –, a escultura precisa criar um prolongamento do espaço e não ser um corpo estranho no espaço.<sup>10</sup>

Assim, Strzemiński e Kbro se aproximaram de questões típicas da arquitetura e, nesta, especificamente do funcionalismo. Contudo, para os dois artistas, o funcionalismo deveria ser pensado de modo radical a partir de uma fenomenologia do espaço, no qual “a planta baixa e as divisões do edifício não têm nenhum valor em si mesmas, mas somente enquanto estruturas que orientam o movimento do homem, enquanto ritmo espaço-temporal da vida do homem em sua atividade do dia a dia”<sup>11</sup>.

À medida que aprofundamos na teoria unista sobre a escultura desenvolvida principalmente por Kbro, percebemos cada vez mais um diálogo profícuo entre suas formulações e os trabalhos de Krasíński nesta 31ª Bienal. Aliás, uma das questões que apresentei anteriormente, a partir de Maldiney, sobre a relação forma e espaço e fundo interior e exterior, foi destacada, em 1931, pelos artistas como o problema mais importante da história da escultura em sua totalidade, porque para Strzemiński e Kbro uma escultura unista

<sup>9</sup> FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 37-39.

<sup>10</sup> FOSTER, Hal et al. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. 2nd ed. London: Thames & Hudson, 2011, p. 242-243.

<sup>11</sup> Strzemiński & Kbro, 1931, p. 112 apud BOIS, Yve-Alain. Strzemiński e Kbro: em busca de motivação. In: \_\_\_\_\_. *A pintura como modelo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. p. 161.

precisa separar e conformar o espaço interior e o exterior. Ou seja, resumindo, a grande questão é “a relação entre o espaço contido dentro da escultura e o espaço situado fora dela”<sup>12</sup>.

Esta conexão entre Krasíński e a teoria unista é tão profunda que aceitamos também para esse artista polonês a máxima de que a escultura (unista) deve esculpir o espaço, no sentido de acusar que a obra escultórica habita o mesmo espaço daquele que a vivencia, por exemplo, em uma mostra. Ao propor suas peças de madeira e arame, Krasíński priorizou o espaço da experiência, a vivência do lugar e a percepção deste advinda daí, porque o espaço não é conhecido *a priori*, mas por meio de nossas ações que são fruto da nossa união com o espaço. Assim, essa referência atualiza o que destacamos na aparência das esculturas do polonês como uma conhecença do espaço como um todo, pois ao tomar e promover o fundo fazem com que percebamos o espaço total no percurso de apenas um olhar.

### Considerações finais

Por fim, é possível retomarmos a questão sempre saliente da profundidade como desvelamento/ocultação das partes vistas e não vistas. Para Strzemiński e Kobro, sendo a profundidade um objeto invisível a se tornar visível através da metamorfose dessa em largura, então o movimento do participante seria indispensável. E lembramo-nos mais uma vez de Klee, desta vez acompanhado por Maldiney: “A arte não reproduz o visível: ela torna visível”. O quê? O invisível” (MALDINEY, 1994, p. 388). Deste modo, mobilizando a duração da experiência estética, na qual se efetua um caminho como vivência da obra de arte, as esculturas de Krasíński convocam o tempo:

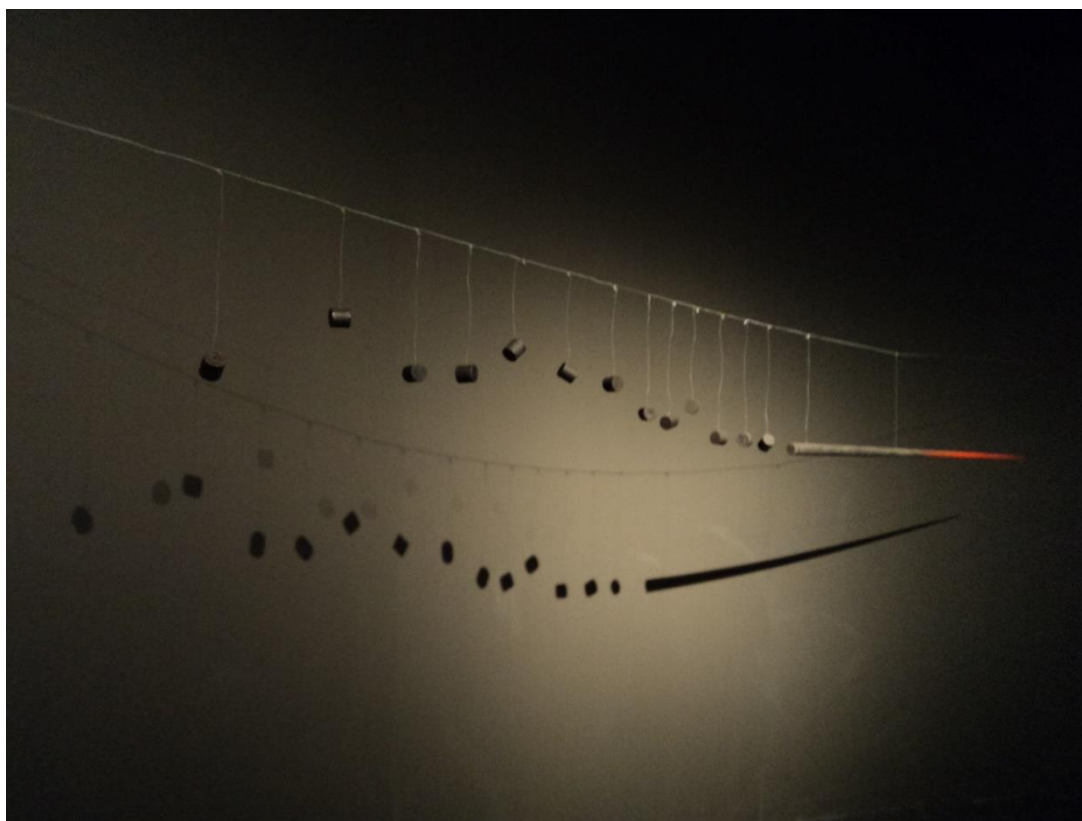
A espaço-temporalidade da obra de arte está relacionada a sua variabilidade. Chamamos espaciotemporais as mudanças espaciais produzidas no tempo. Essas variações são funções da terceira dimensão e da profundidade, a qual, embora momentaneamente oculta, revela, não obstante, sua existência ao mesmo tempo em que transforma a aparência da obra de arte e a aparência de cada forma, com a criação da variabilidade, quando o espectador se move, algumas formas se apresentam e outras se escondem; a percepção dessas formas muda constantemente.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Strzemiński & Kobro, 1931, p. 85 apud *ibid.*, p. 174.

<sup>13</sup> Strzemiński & Kobro, 1931, p. 115 apud *ibid.*, p. 181.



**Figura 01** – Vista geral da sala na 31ª Bienal. Foto: João Viana. Disponível em: <<http://circuitomt.com.br/circuitomt01/2014/bienal-sp9.jpg>>. Acesso em: 17 jan. 2016.



**Figura 02** – Edward Krasiński. *Lança*. 1963-1964. Madeira pintada e arame. 3 × 320 cm. Foto: Maria Alice Carvalho. Disponível em: <<https://cotazero.files.wordpress.com/2014/10/dsc00071.jpg>>. Acesso em: 17 jan. 2016.

### Referências Bibliográficas

BOIS, Yve-Alain. Strzemiński e Kopro: em busca de motivação. In: \_\_\_\_\_. *A pintura como modelo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. p. 147-183.

ESCHE, Charles. Lança e outros trabalhos. *31ª Bienal*. 11 set. 2014. Disponível em: <<http://www.31bienal.org.br/pt/post/1394>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

FOCILLON, Henri. *Vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

FOSTER, Hal *et al.* *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. 2nd ed. London: Thames & Hudson, 2011.

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

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GORZADEK, Ewa. Edward Krasinski – Biography. *Culture.pl*. Mai. 2006. Disponível em: <<http://culture.pl/en/artist/edward-krasinski>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

MALDINEY, Henri. O lugar da obra de arte: a pintura de Tal-Coat. In: *22ª Bienal Internacional de São Paulo*: catálogo Salas Especiais. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p. 383-408.

\_\_\_\_\_. *Espaço – Ritmo – Aberto*. Campinas. 2014a. Tradução por Nelson Alfredo Aguilar. Texto não publicado.

\_\_\_\_\_. *Conferência de Henri Maldiney no Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo. 2014b. Conferência realizada no MASP em 25 out. 1989. Tradução por Nelson Alfredo Aguilar.



## O CORPO MASCULINO NA PRODUÇÃO VISUAL DOS JOGOS OLÍMPICOS

*Aline Ferreira Gomes<sup>1</sup>*

Esse texto busca a partir de algumas das produções visuais dos pôsteres dos eventos esportivos, relacionados ao mundo dos esportes olímpicos, analisar as configurações do corpo masculino e suas formas de apresentação dentro dessa narrativa artística.

O corpo humano é protagonista em muitos dos cartazes feitos para os Jogos Olímpicos. Usualmente apresentados como um ideal de perfeição física concordando com valores contemporâneos, a produção visual dos jogos olímpicos trouxe à tona uma das preocupações do século XIX: os cuidados com cultura física. Lembrando que os ideais da antiguidade clássica, para a beleza corporal, eram preocupações fundamentais, Pierre de Coubertin<sup>2</sup> escreveu: “Sport must be seen as producing beauty and as opportunity for beauty. It produces beauty because it creates the athlete, who is a living sculpture...”<sup>3</sup>. Partindo desses pressupostos da beleza sublime, a produção dos pôsteres olímpicos apresenta o corpo masculino como grande elemento de homenagem ao triunfo da beleza corporal, uma glorificação das formas masculinas.

A imagem da juventude, físico perfeito, corpo masculino e branco, são componentes que dominaram por longo período as imagens produzidas para os eventos olímpicos desde as primeiras edições dos pôsteres oficiais até os Jogos Olímpicos de Munique em 1972.

No início da história dos jogos modernos, nas Olimpíadas de Estocolmo em 1912, é a primeira vez que o corpo masculino aparece como grande protagonista. O pôster (figura 1) escolhido pelo comitê olímpico sueco foi realizado pelo artista Olle Hjörtsberg (1872 -1959). O artista sueco retrata corpos masculinos jovens, com músculos salientes e bem demarcados. No primeiro plano, um corpo escultural masculino é destacado pelo seu corpo musculoso e sua estatura. Seu tronco inclinado acompanha o movimento do mastro da bandeira. Os ângulos que formam a leve flexão lateral do tronco e do braço elevado, nos indicam que o movimento exige algum esforço. As bandeiras com ondulações e curvas preenchem todo o espaço restante. Outros homens realizam a mesma tarefa, mas apenas partes de seus corpos são expostas, os tecidos operam como coxias e escondem ou descobrem partes dos corpos.

---

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

<sup>2</sup> Pierre de Frédy (1863 - 1937) mais conhecido por Barão de Coubertin foi um dos arquitetos dos Jogos Olímpicos modernos, foi ele quem concebeu a compreensão nacional e internacional de que o esporte poderia inspirar excelência - física, moral e estética - na sociedade em geral.

<sup>3</sup> “O esporte precisa ser visto como um produtor de beleza e uma oportunidade para a beleza. Ele produz beleza, pois cria o atleta que é uma verdadeira escultura viva” (tradução da autora). COUBERTIN, Pierre, citado por DURRY, Jean In: Pierre Coubertin: sport and aesthetics. *Olympic Review*, jul. 1986, p. 392. Disponível em: <<http://library.la84.org/OlympicInformationCenter/OlympicReview/1986/ore225/ore225y.pdf>> Acesso em: 06. set. 2015.

Encontramos a mesma pose do atleta, no primeiro plano do pôster, no desenho do anatomista Bernardino Genga (1620 - 1690) que retratou a escultura do Gladiador Borghese c. 100 a.C. (**figura 2**).

A pesquisadora do Victoria and Albert Museum (UK), Margaret Timmers, afirma em seu livro *A Century of Olympic Posters* que projeto o original deste pôster, caracterizando atletas nus, foi substituído por esta versão que vemos aqui, na qual foram adicionados flâmulas estrategicamente colocadas que escodem o sexo masculino<sup>4</sup>. A censura ao sexo masculino remete ao caso da monumento francês para a *Place des Victoires*, Paris, 1810 (**figura 3**). O monumento, realizado pelo escultor Claude Dejoux (1732 - 1816) representava o general Desaix (Louis Charles Antoine Desaix, 1768 – 1800). O general francês foi apresentado nu, o que parece não ter agradado<sup>5</sup>, e logo tratou-se de encobrir o pênis com um pano que surgia do próprio manto usado pelo general. Essa estratégia foi a mesma usada no cartaz de Estocolmo para cobrir a forma fálica do atleta.

No mesmo ano de lançamento do pôster, um pequeno jornal humorístico sueco publica uma edição especial sobre os jogos olímpicos e apresenta duas versões do poster oficial<sup>6</sup>. Na primeira versão satirizada (figura 4) o homem do primeiro plano possui um corpo rígido de musculatura saliente, porém diferentemente da versão oficial, aqui há a presença dos pêlos nas pernas, na axilas e no peito. As pernas ganham angulação distorcida, os pés com dedos desproporcionais, grandes e animais, ultrapassam o enquadramento. Com um cigarro na boca e segurando uma grande folha cobrindo o sexo, aqui o atleta não é mais referenciado por elementos que remetem as esculturas clássicas, ao contrário são elementos que o aproximam do homem comum. No segundo plano as bandeiras emaranhadas eliminam a possibilidade de alguma identificação regional. Os homens nesse segundo plano tem corpos disformes de postura exagerada.

Nesta mesma edição, outra caricatura (figura 5), observamos apenas as pernas masculinas com musculaturas irregulares e de volumes exagerados. Diferentemente do pôster oficial, nesta sátira um dos rapazes exhibe seu perfil e podemos observar suas nádegas perfeitamente onduladas. Os tecidos das bandeiras ricos em movimentos são substituídos por ondas invertidas, estas localizam-se na parte superior da imagem e quebram-se na altura dos quadris. O homem do primeiro plano é tomado por essas enormes ondas e só observamos a parte lateral do tronco e do braço direito. Deixar a mostra somente as pernas remete as cenas dos cabarés franceses do século XIX, tema tão bem explorado por Henri Toulouse Lautrec, por exemplo (figura 6). Claramente os palcos dos cabarés pertencem ao mundo feminino e as situações são distintas, mas tanto o panejamento das bandeiras do pôster oficial, como as ondas presentes na versão satirizada, são composições que se assemelham na presença de um jogo quase sensual e as vezes debochado ao exhibir ou esconder partes do corpo.

<sup>4</sup> TIMMERS, Margaret. *A century of olympic posters*. 10. ed. Londres: Victoria And Albert Museum, 2012, p. 21.

<sup>5</sup> BOLOGNE, Jean Claude. *História do pudor*. Rio de Janeiro, RJ: Elfos Ed., 1990c1986, p. 249.

<sup>6</sup> Página do jornal digitalizada disponível em: <<http://www.stockholmskallan.se/Soksida/Post/?nid=27033>>. Acesso em: 20. set. 2015.

Na apresentação das bandeiras nacionais os Jogos Olímpicos da Antuérpia, na Bélgica, apresentam um cartaz (figura 7) com a composição semelhante ao dos jogos de Estocolmo. Unidas as bandeiras de diferentes regiões acompanham o atleta de forma circular, vemos de maneira proeminente a bandeira do país sede dos jogos em preto, amarelo e vermelho. No canto direito superior os tecidos acabam por circundar o brasão de Antuérpia. Mais uma vez parte desse grande tecido escapa e se sobrepõe ao sexo do jovem. No segundo plano uma visão panorâmica das mais importantes construções arquitetônicas da cidade, como a catedral *Our Lady, The Grote Markt* e a *Old City Hall*. O modelo dessa composição se repete em cartazes de outras edições posteriores dos jogos olímpicos.

Ainda no cartaz belga, o atleta nu paira sobre a cidade, como um gigante ele contorce levemente seu tronco segurando um disco prestes a ser lançado. Seu corpo novamente remete as esculturas do mundo clássico. A comparação com a escultura de um artista belga é inevitável (figura 8), quase um século antes, o atleta feito de mármore com a mesma postura prepara-se para lançar o disco. As posturas dos dois atletas são extremamente semelhantes, até o posicionamento dos dedos e mãos que seguram o disco são idênticos. Além da materialidade da escultura, a única diferença que salta aos olhos entre os dois atletas é a exibição ou ocultação do sexo masculino. Seria para o mundo esportivo - sempre com a intenção de propagar disciplina e controle corporal – uma idéia perturbadora apresentar um atleta inteiramente nu?

O cartaz oficial das Olimpíadas de Paris de 1924 (figura 9) apresenta um grupo de jovens. Troncos nus, braço direito elevado, palmas das mãos direcionadas para o mesmo lado e olhares para diagonal. Todos apresentam a mesma estrutura corporal e são individualizados por pequenos detalhes como cabelos, narizes e bocas. Por outro lado, a semelhança entre os corpos masculinos unifica o grupo e os tornam um importante exemplo do discurso da cultura física massificada, discurso muito utilizado por diversos governantes. O gesto unificado e sincronizado dos corpos transforma homens simples em verdadeiros heróis. Laureados por sua nação que os acompanha no segundo plano com as cores da bandeira francesa e pelo brasão no canto esquerdo inferior do cartaz. A presença do discurso dos ideais olímpicos foi um importante potencializador de movimentos nacionalistas e, não é por acaso que em 1981 no filme *Chariots of Fire* (Carruagens de Fogo) (figura 10), um importante personagem da trama, o técnico de atletismo Sam Mussabini, interpretado pelo ator Ian Holm, aparece em frente ao pôster oficial dos Jogos de 1924.

A décima segunda edição dos jogos Olímpicos programado para ser realizado na Finlândia em Helsinki, é conturbada por importantes obstáculos: a Alemanha invade a Polônia em 3 de setembro de 1939 e em 30 de novembro do mesmo ano a União Soviética ataca a Finlândia, o que acarreta o cancelamento dos jogos no dia 2 de maio de 1940. Mesmo assim, Helsinki já estava preparada para sediar o jogos e produziu seu pôster oficial (figura 11). O artista finlandês escolheu destacar a imagem de uma escultura de Paavo Nurmi (figura 12), atleta de renome nas provas de atletismo, nos jogos de Paris de 1924 Nurmi conquistou cinco medalhas de ouro. A escultura apresenta um corredor em pleno movimento, perna direita a frente,

tronco ligeiramente contorcido, braços flexionados e rosto de perfil. O observador presencia a passada do atleta e como em um truque de mágica, seu corpo parece voar, uma vez que seu pé esquerdo não toca nenhuma superfície. No pôster oficial (figura 11) e escultura é reproduzida fielmente, inclusive com idéia de movimento pelo flutuante pé esquerdo, ao fundo o destaque na cor laranja do mapa da Finlândia, indica o papel importante que o atleta teve nas edições anteriores dos jogos, de finalmente colocar seu país no mapa em destaque no mundo esportivo. Mais uma vez, a nudez do sexo é negada aos olhos do observador do cartaz. No caso da escultura o observador pode transitar em volta da obra e perceber que o atleta está inteiramente nu.

A escolha da arte que seria oficialmente a imagem impressa nos cartazes oficiais dos jogos Olímpicos se deram, não somente por encomendas ou convites diretos aos artistas, como também foram escolhidas através de competições de arte. Alguns do eventos Olímpicos tinham comissões para tratar especificamente da arte visual que seria vinculada nos Jogos. Foi o caso da Olimpíadas de Monique em 1972 na Alemanha. O Comitê de designer visual dos jogos de Munique decidiram em setembro de 1967 criar uma publicação em séries de cartazes que seriam relacionados as atividades Olímpicas. Assim criou-se *The Edition Olympia* uma publicação em cinco séries com sete pôsteres em cada<sup>7</sup>. Artistas conhecidos e novos talentos foram convocados para elaborar a arte de cada cartaz. Os artistas estavam livres para escolherem seus temas, mas eram encorajados a incorporar nas criações a relação dos ideais Olímpicos como os Jogos Modernos no presente. A partir dessa proposta os pôsteres Olímpicos exploraram outras formas visuais. O corpo masculino passou a ser segmentado e suas partes destacadas, isoladas e exibidas como verdadeiras peças de arte. Como no caso do pôster do artista britânico Allen Jones. Jones (figura 13) recorta duas pernas de atletas. Logo abaixo da cintura, a cor branca contínua dos pequenos shorts demarca o quadril. Com músculos volumosos, perna direita flexionada, os pares estão espelhados e se apresentam de perfil para o observador. Um feixe de luz separa as pernas e a partir delas emerge o símbolo olímpico na parte superior do cartaz. A segmentação do corpo também ocorre no cartaz de Ronald Brooks Kitaj (figura 14). Apenas a cabeça e um braço representam um atleta. As cores da pele marrom ganham destaque no fundo de coloração clara. Duas cores em tons de verdes dividem a cena. O movimento realizado por cabeça e braço proporciona a idéia de um gesto da natação. Como um recorte fotográfico, observamos o momento em que o braço sai da água e realiza um movimento circular, no qual o braço voltará a mergulhar novamente na água.

As Olimpíadas de Los Angeles em 1984 também encomendou uma série de pôsteres para artistas renomados e produziu ao total 15 cartazes de artistas como Sam Francis, David Hockney e Robert

---

<sup>7</sup> *The Edition Olympia* - 1a. Série de 1969-70: Hans Hartung, Oskar Kokoschka, Charles Lapicque, Jan Lenica, Marino Marini, Serge Poliakoff, Fritz Winter; 2a. Série, 1970: Horst Antes, Shusaku Arakawa, Eduardo Chillida, Piero Dorazio, Allen Jones, Pierre Soulages, Victor Vasarely; 3a. Série, 1970: Josef Albers, Otmár Alt, Max Bill, Allan D'Arcangelo, David Hockney, Ronald Brooks Kitaj, Tom Wesselmann; 4a. Série, 1972: Valerio Adami, Alan Davie, Friedrich Hundertwasser, Jacob Lawrence, Peter Phillips, Richard Smith, Paul Wunderlich; 5a. Série, 1970: Gernot Bubenik, Gunter Desch, Alfonso Huppi, Kleinhammes, Werner Nofer, Wolfgang Petrick, Gerd Winner.

Rauschenberg, por exemplo. Novamente nota-se a presença do corpo masculino segmentado no trabalho de alguns artistas. O pôster criado por April Greiman e Jayme Odgers (figura 15) remete ao mesmo movimento da escultura de Paavo Nurmi no pôster de Helsinque de 1940 (figura 11). Porém, quando os designers estadunidenses utilizam o mesmo movimento da passada de um atleta, mudam a posição, seccionam o corpo masculino e exibem somente uma porção do ventre e das pernas. As pernas parecem saltar em direção ao observador e surgem de um céu azul com nuvens para aterrizar na superfície do primeiro plano. O recorte geométrico do segundo plano garante a idéia de aparição extraordinária de um par de pernas vindo do céu, conferindo caráter sublime a cena.

Esse recorte anatômico pode ser observado na fotografia do estadunidense George Platt Lynes. Lynes (figura 16) compôs sua fotografia a partir de dois negativos. As junções entre as duas imagens foram retocadas posteriormente, de modo que, seu conjunto anatômico surpreendente transforma a cena fotográfica no mundo onírico. O corpo masculino é cortado ao meio por uma espécie de plataforma que opera como uma lâmina, restando apenas pernas de volumes significativos que, denotam a elas força suficiente para sustentarem um outro corpo. Acima desta plataforma um corpo masculino repousa em posição fetal.

Ainda partindo do olhar segmentado do corpo masculino, o pôster feito por David Hockney (figura 17) apresenta 12 quadrados unidos simetricamente em 3 colunas. Cada parte dos quadrados, das colunas laterais, é preenchido pela cor azul e branca, com traços espessos e outro mais finos que simulam a movimentação da água de uma piscina. A coluna central apresenta partes do corpo masculino. Um homem de calção vermelho, com seu corpo estendido, submerso pela água, realiza movimentos da natação. Cada área da piscina recortada oferece uma parte do atleta. A visão do observador é privilegiada, observa de cima todo o trajeto do corpo do nadador. Um corpo distorcido pelo reflexo da luz na água. O tema da piscina aparece nas obras de Hockney desde os anos 1960 com o quadro *Picture of a Hollywood Swimming Pool* de 1964 e a partir de 1966, o corpo masculino passa a protagonizar as cenas nas piscinas retratadas pelo artista. Em *A Large Diver* (figura 18) Hockney explora o mesmo tema do nadador. A cena de um mergulho que acaba de acontecer, também é segmentada por retângulos com bordas disformes. Como no pôster olímpico, o corpo masculino apresenta-se distorcido por pinceladas em tons de azuis, verde e branco, criando a idéia do reflexo da luz que incide sobre a água. Por causa desse efeito o corpo ganha dimensões alongadas e sinuosas, desaparecem os contornos definidos usualmente representados no corpo de um nadador. Essas cenas que exibem toda a extensão do corpo masculino no ambiente aquático, lembram narrativas cinematográficas. O mesmo tema é explorado pelo cineasta Pedro Almodóvar em sua produção de 2004. Em *La mala educación* o protagonista interpretado por Gael García Bernal se despe para mergulhar na piscina. Almodóvar filma o gesto atlético (figura 19) com a câmera posicionada de baixo para cima, seguem-se dois planos em que Gael Garcia voa por cima do seu observado, enchendo a tela com seu corpo. O espectador tem o privilegio de observar em câmera lenta cada parte do corpo masculino. É a mesma cena do pôster

olímpico de David Hockney, porém invertida. No filme espanhol o observador posiciona-se na superfície da água e se privilegia com cada detalhe do mergulho do nadador. Cineasta e pintor colocam o observador no lugar privilegiado, o lugar do voyeur.

### Considerações finais

Desde o pôster pioneiro dos jogos olímpicos de Estocolmo (1912), as imagens esportivas trataram de importantes questões da cultura visual. Ideais sócio-políticos, hegemônicos e até maneiras de celebrar o atleta como verdadeiro herói, são elementos disponíveis na arte exibida nos cartazes Olímpicos. Muitos dos pôsteres se apresentam com o apelo publicitário, transformaram-se em elementos-chaves de um sofisticado programa de identidade visual, partindo de produções artísticas elaboradas e resultaram em rica narrativa visual que abordam ideais dos jogos e nuances de seu tempo histórico.

O corpo masculino é presença dominante nessas produções e ganha diferentes atributos conforme o período e o artista que o produz. Interessante observar a recusa em exibir o sexo masculino em muitos dos cartazes produzidos para esses eventos esportivos, como nos casos dos pôsteres dos Jogos de Estocolmo (1912), da Antuérpia (1920) e de Helsinque (1940), citados anteriormente. Escolher ocultar formas fálicas relaciona-se diretamente com a complexidade dos vínculos entre o sexo anatômico do homem, o sexo simbólico e a identidade. Artistas e comitês olímpicos têm uma parte decisiva nessa escolha, pois é a própria idéia de representação que está em jogo, sem dúvida um detalhe que persegue a figuração do corpo masculino na arte desde muito tempo: “A vergonha da nudez nasceu numa época em que mostrar-se nu era sinal de fraqueza (como na Idade Média) ou de ridículo (como no século XIX)”<sup>8</sup>. Sendo assim, o nu masculino teve que justificar-se utilizando enredos mitológicos, heróis históricos e princípios da cultura clássica, somente assim o sexo masculino não tinha necessidade de encobri-se. Outra alternativa era se distanciar de intenções eróticas como tentaram os regimes ditatoriais. O regime fascista não hesitou em expor seus atletas nus nas gigantescas esculturas do *Foro Italico*, por exemplo.

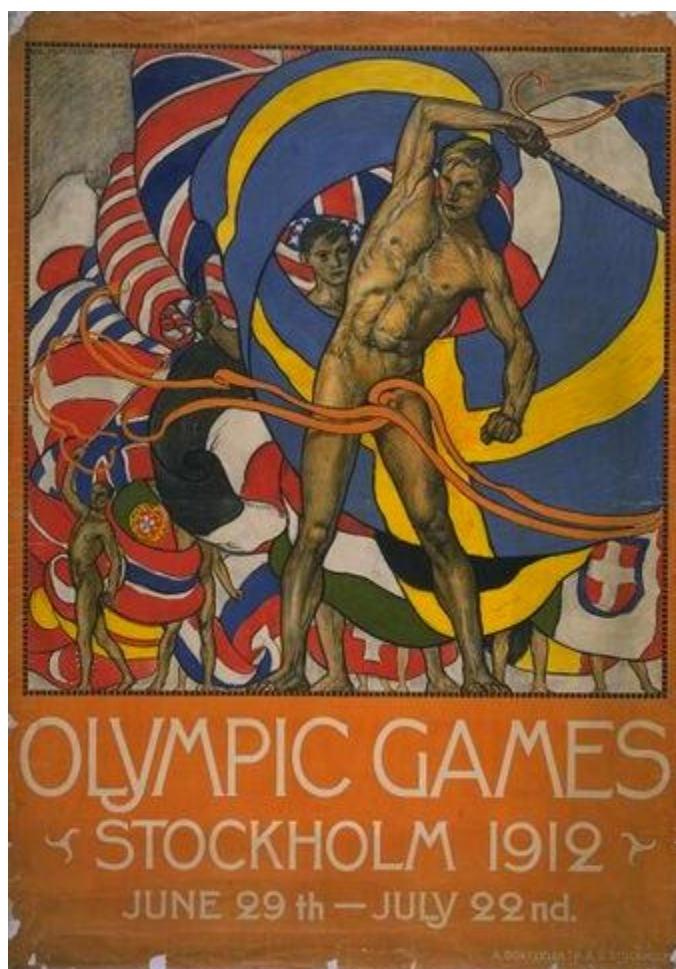
Talvez o sexo masculino fosse um elemento perturbador dentro do grande projeto dos Jogos Olímpicos modernos. De fato, a publicidade olímpica, projetada por Pierre de Coubertin era repleta de questões morais. Para ele a arte era um forte elemento harmonizador para o esporte, uma força capaz de promover a harmonia, conciliando opostos, espiritualizando e enobrecendo o choque de forças musculares, relacionando-o uma alta visão de humanidade: “pour en bénéficier et les sports ennoblir”<sup>9</sup>.

Por vezes celebrado como exemplo de perfeição corporal, como símbolo nacionalista ou desprovido de elementos de identidade destacando-se apenas como elemento orgânico único. A representação do corpo

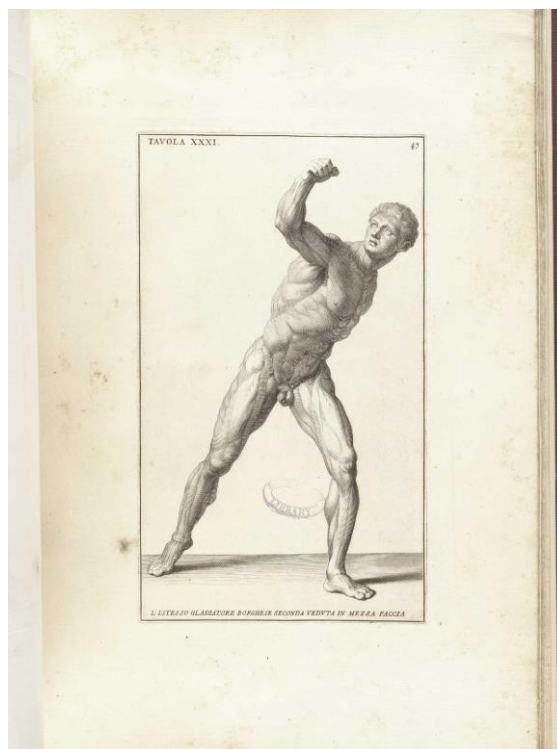
<sup>8</sup> BOLOGNE, Jean Claude. *História do pudor*. Rio de Janeiro, RJ: Elfos Ed., 1990c1986, p. 10.

<sup>9</sup> COUBERTIN, Pierre de. *Textes, Choisis*, Tome I, Revelations, ed. George Rioux. Zurich: Weidmann, 1986, p. 20.

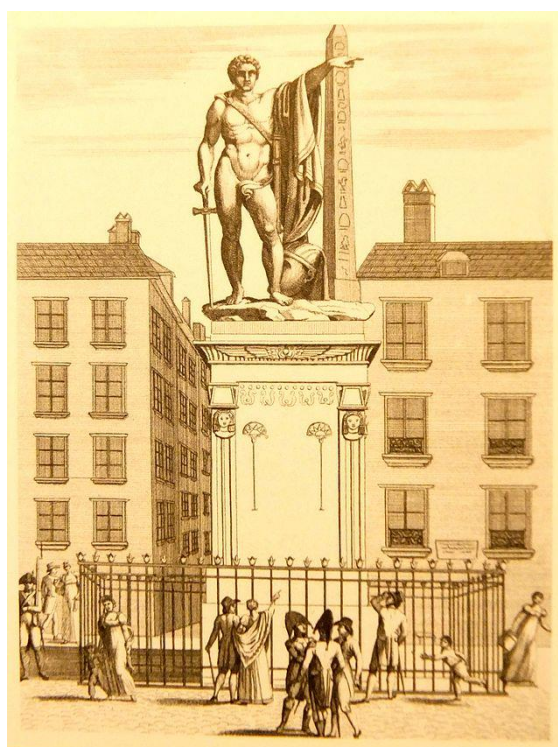
masculino nos cartazes olímpicos parece acompanhar intenções artísticas e mudanças históricas, sua configuração mutável o torna importante ícone visual na história da arte.



**Figura 01.** Olle Hjörtzberg (1872 – 1959). Pôster Oficial Olimpíadas de Estocolmo, 1912. Litografia colorida. Victoria and Albert Museum, Londres



**Figura 02.** Bernardino Genga. *L'istesso Gladiatore Borghese Seconda Veduta in mezza faccia.* Tavola XXXI. Anatomia per uso et intelligenza del disegno ricercata non solo su gl'ossi, e muscoli del corpo humano. Roma, 1691, p.47.



**Figura 03.** Gravura anônima, sobre o monumento da Place des Victoires, Paris, 1810. Monumento em homenagem ao general Desaix realizada pelo artista Claude Dejoux. A gravura foi conservada no Gabinet de estampas do Museu Carnavalet, Paris, também foi impressa no *Bonaparte et l'Égypte, catalogue de l'exposition* (2008).





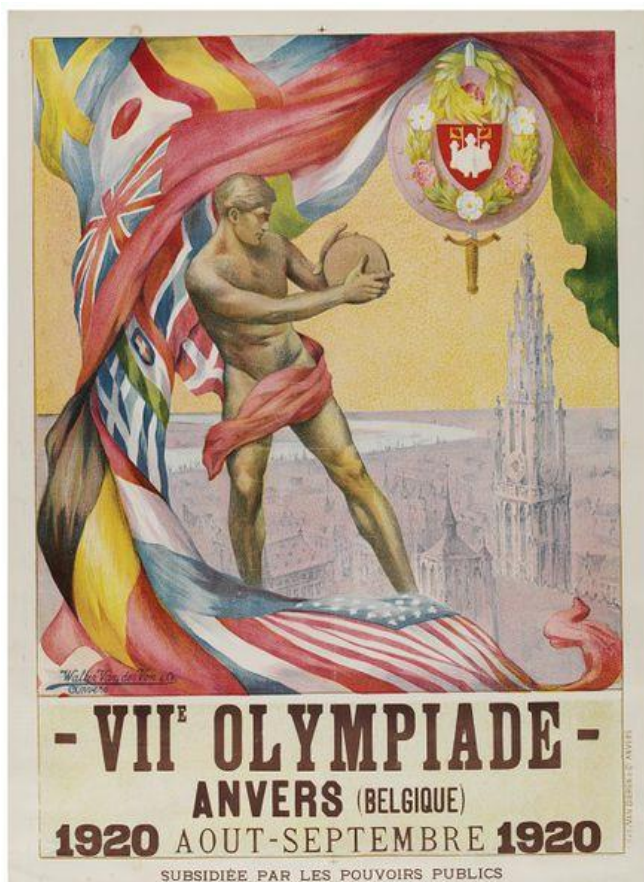
**Figura 04.** Albert Engström (1869-1940). Versão do pôster oficial das Olimpíadas de Estocolmo, publicada no jornal Söndags-Nisse, 1912. Estocolmo.



**Figura 05.** (Autor não identificado). Versão do pôster oficial das Olimpíadas de Estocolmo, publicada no jornal Söndags-Nisse, 1912. Estocolmo.



**Figura 06.** Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901). *A Bailarina Loïe Fuller Vista dos Bastidores (A Roda)*, 1893. MASP - Museu de Arte de São Paulo.



**Figura 07.** Martha van Kuyck e Walter van der Ven (1898-1958) Pôster Oficial Olimpíadas Antuérpia, 1920. Litografia colorida. Victoria and Albert Museum, Londres.





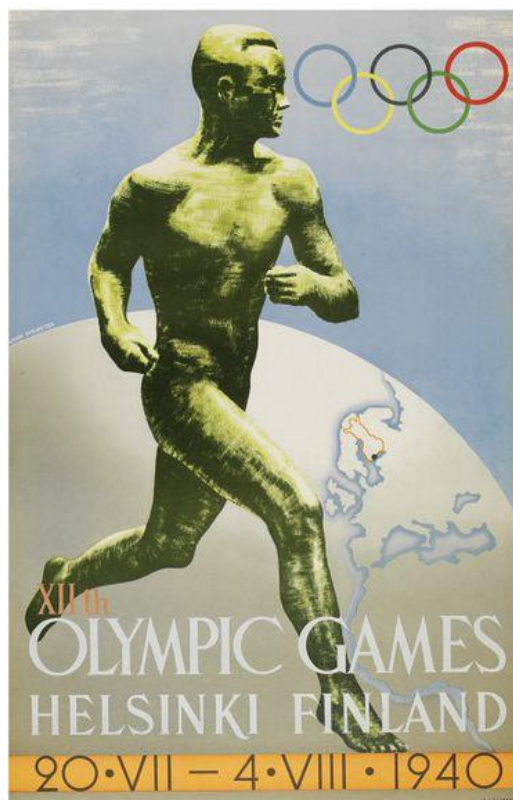
**Figura 08.** Mathieu Kessels (1784-1836). *Discus thrower*, (1824-25), Chatsworth House, Devonshire, Inglaterra.



**Figura 09.** Jean Droit (1884 – 1961). Pôster Oficial Olimpíadas de Paris, 1924. Litografia colorida. Victoria and Albert Museum, Londres.



**Figura 10.** Ian Holm no papel do técnico Sam Mussabini. Cena de *Chariots of Fire*, 1981. Direção: Hugh Hudson. Inglaterra.



**Figura 11.** Ilmari Sysimetsä (1912-1955). Pôster Oficial Olimpíadas de Helsinque, 1940. Litografia colorida compensado com serigrafia. Victoria and Albert Museum, Londres.

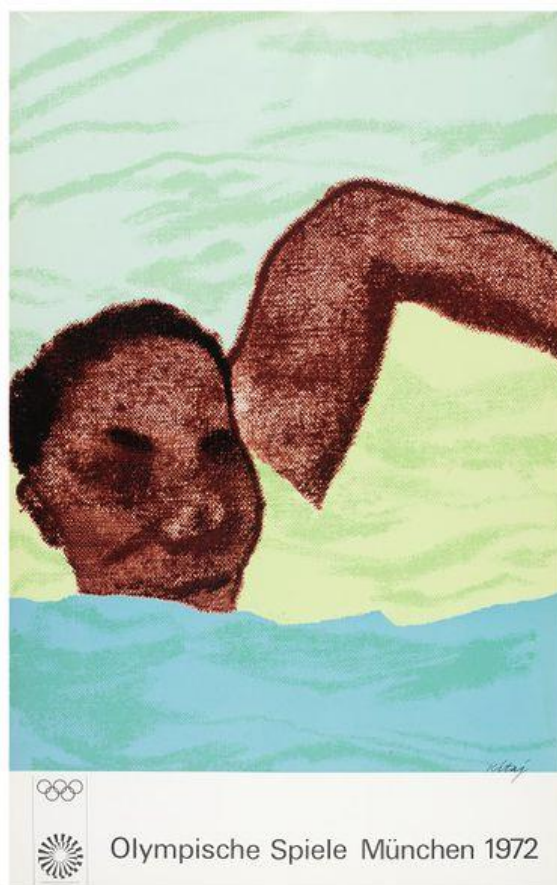




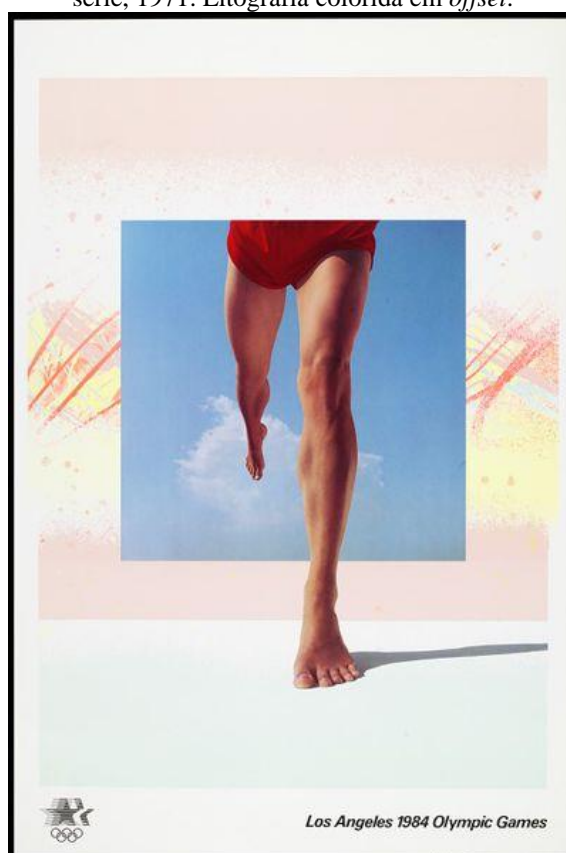
**Figura 12.** Wäinö Aaltonen (1894-1966). *Paavo Nurmi*, 1925. Estádio Olímpico de Helsinque, Finlândia.



**Figura 13.** Allen Jones (1937). *Olympische Spiele München*, 1972. Pôster publicado na “Edition Olympia”, segunda série, 1970. Litografia colorida em *offset*.



**Figura 14.** Ronald Brooks Kitaj (1932-2007). *Olympische Spiele München*, 1972. Pôster publicado na “Edition Olympia”, terceira série, 1971. Litografia colorida em *offset*.



**Figura 15.** April Greiman e Jayme Odgers. Pôster publicado na série para os Jogos Olímpicos de Los Angeles, 1984. Litografia colorida em *offset*.



**Figura 16.** George Platt Lynes (1907–1955). *The Sleepwalker*, 1935. Fotografia. The Metropolitan Museum of Art, NY.



**Figura 17.** David Hockney (1937). Pôster publicado na série para os Jogos Olímpicos de Los Angeles, 1984. Litografia colorida em *offset*.





**Figura 18.** David Hockney. *A Large Diver (Paper Pool 27)*, 1978. Cor em pasta de papel prensado.



**Figura 19.** Pedro Almodóvar. *La mala educación*. Espanha, 2004.

#### Referências Bibliográficas

BOLOGNE, Jean Claude. **História do pudor**. Rio de Janeiro, RJ: Elfos Ed., 1990c1986.

COUBERTIN, Pierre de. **Pedagogie sportive**: histoire des exercices sportifs, technique des exercices sportifs, action morale et sociale des exercices sportifs. Paris: Vrin, 1972.

\_\_\_\_\_. **Textes, Choisis**, Tome I, Revelations. Editado por George Rioux, Zurich: Weidmann, 1986.

DURRY, Jean. Pierre Coubertin: sport and aesthetics. *Olympic Review*, p.390-396, 1986. Disponível em: <<http://library.la84.org/OlympicInformationCenter/OlympicReview/1986/ore225/ore225y.pdf>>. Acesso em: 06 set. 2015.

TIMMERS, Margaret. **A century of olympic posters**. 10. ed. Londres: Victoria And Albert Museum, 2012. 144 p.



## A PAISAGEM URBANA CARIOCA: COPACABANA A PARTIR DA CASA DE ELISEU VISCONTI (1866-1944)

Aline Viana Tomé<sup>1</sup>

Constam como produzidas por Visconti, entre os anos de 1902 a 1928, um grande número de paisagens<sup>2</sup> sobre a Zona Sul, incluindo alguns estudos.

Ao se mudar para Copacabana, Visconti parece ter feito, consciente ou inconscientemente, como os pintores impressionistas de finais do século XIX, que buscavam nos arredores de Paris novos motivos para as suas composições. Copacabana a essa época era um bairro mais arejado e menos turbulento que os demais, contando ainda com boas vistas, que se converteriam em forte pretexto para alguém com interesse em pintar paisagens. Respeitadas as nuances, do mesmo modo que “as linhas instaladas desde 1850, (...) abruptamente tornaram o campo acessível à Paris, num fim de semana ou mesmo num dia de trabalho”<sup>3</sup>, a partir de 1892 “a Companhia Jardim Botânico inaugurava bem mais que uma simples linha de ferro-carris (...), surgia ali um novo bairro e, com ele, uma nova forma de experimentar a vida urbana carioca”<sup>4</sup>. Em 1906, o longínquo arrabalde de meados do século XIX, atualiza de forma irrefutável a sua importância como espaço de lazer e salubridade, mediante a inauguração da Avenida Atlântica, que desenvolve o bairro e intensifica o afluxo de pessoas ansiosas pelos benefícios propiciados pela beira-mar.

### Copacabana a partir da casa do pintor

Em 1902 Visconti realiza uma pintura que, embora não possua os dados precisos de sua posição geográfica, parece ser uma representação de Copacabana, realizada antes mesmo da mudança do pintor com a família para o bairro da Zona Sul. Trata-se de *Vista para o mar*, figura 1.

Observada de maneira isolada do restante da produção de Visconti, talvez não se possa inferir acerca da localidade representada na obra, podendo tratar-se de qualquer lugar em que se descortine o oceano. Mas quando colocada lado a lado com outra obra do mesmo artista, bem como com seus estudos, nos são reveladas de maneira quase automática e inconsciente as similaridades entre os locais representados.

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Juiz de Fora, mestranda em História.

<sup>2</sup> Até o momento da escrita do presente trabalho, foram identificadas 22 obras autênticas do pintor, havendo diversidade na técnica empregada pelo mesmo.

<sup>3</sup> 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.214.

<sup>4</sup> O'DONNELL, Julia. **A Invenção de Copacabana**: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940). Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p.18.

Tanto em *Vista para o mar* quanto em *A Crisálida*, figura 2, e seus dois estudos (figuras 3 e 4), notamos casas com paredes em tons pastéis e seus telhados marrom-avermelhados, devido à alta luminosidade. Embora em proporções distintas, as obras apresentam três planos. O primeiro deles, mais alto que a linha do horizonte, onde estão contidos os personagens e a vegetação; o segundo, ou plano médio, onde estão inseridas as construções que fazem uma ponte entre as crianças e o fundo azul; e o terceiro plano contendo, além do céu e do mar, o relevo rochoso que, possivelmente, seria a representação da Ilha de Contunduba.

Ao contrapormos as quatro produções (duas obras e dois estudos), podemos perceber serem provavelmente representações de locais muito próximos, a despeito do distanciamento temporal de cerca de oito anos. Com o transcorrer do tempo, Copacabana cresce em número de habitantes e, com isso, cresce também a importância das moradias dentro da pintura de paisagem produzida por Visconti.<sup>5</sup>

Segundo Mirian N. Seraphim,

Visconti é um pintor perfeito para se problematizar a relação entre paisagem e figura. São tantas as diferentes formas e proporções que ele estabelece entre as duas, que o limite entre paisagem e pintura de gênero fica realmente muito tênue, e é difícilmo determiná-lo.<sup>6</sup>

Tal sutileza encontra-se em *Vista para o mar*. Estando a meio termo entre a paisagem e a pintura de gênero, o motivo nos apresenta, em primeiro plano, duas crianças que parecem se espremer em meio a arbustos estilizados, olhando para o interior da própria paisagem. Esta contém o oceano, que ocupa a quase totalidade do segundo plano, contrastando com pequena porção de um atípico céu e telhados alaranjados. O imperativo da obra parece ser o estudo de cores complementares, os gradientes do azul do mar recebendo as mais variadas gamas da cor laranja, que vão dos telhados das casas em Copacabana, passando pelas vestimentas e exuberantes flores, chegando à embarcação e ao céu em um tom mais claro. Onde a flor, em cima da cabeça da garota, e sua mão a apontar para o mar, nitidamente postas contra a imensidão azul, são o ponto máximo da complementariedade das cores. São também um convite para se ver o céu, o mar, e Copacabana, aos poucos descoberta por Eliseu Visconti.

Adentrando o bairro de Copacabana, através da produção de Eliseu Visconti, encontramos a Ladeira do Barroso, também chamada Ladeira dos Tabajaras, tendo sido mais de uma vez representada pela paleta do artista, por um motivo muito específico: foi esse o local escolhido para sua residência.

---

<sup>5</sup> É possível notar o desenvolvimento do bairro de forma comparativa em outras obras, tais como Ladeira do Barroso, de 1911, e Ladeira dos Tabajaras, de 1928.

<sup>6</sup> SERAPHIM, Mirian N. Paisagem viscontiana – Prazer e liberdade. In: AVANCINI, José Augusto, GODOY, Vinícius Oliveira, KERN, Daniela (orgs). **Paisagem em questão**: cultura visual, teorias e poéticas da paisagem. UFRGS: Evangraf, Porto Alegre, 2013, p.154.

Assim como Claude Monet retrata em alguns trabalhos a sua vizinhança em Argenteuil, Visconti também o faz, porém de forma mais contínua. Ao representar um mesmo espaço sob diversos ângulos, é como se nos convidasse a conhecer o mundo ao seu redor.

Mais do que um modo de revolucionar a pintura, o artista parecia interessado em articular percepção sensível e lirismo sentimental, estudo do motivo e temperamento artístico. Aos poucos, o olhar ainda distanciado dos parques parisienses (...) vai cedendo lugar para uma visada mais afetiva e mais pessoal das paisagens em que vivia.<sup>7</sup>

Encontramos certa consonância entre as paisagens realizadas por Visconti e as obras dos pintores impressionistas, através da fala de Meyer Schapiro quando este se refere ao grupo de artistas franceses dizendo que “todos eles foram fiéis a um ideal de modernidade que incluía a imagem do realmente visto como parte do mundo comum e abrangente do espetáculo, em oposição à inclinação da época pela história, mitos e mundo imaginados.”<sup>8</sup> Quando nos reportamos ao contexto brasileiro, percebemos as obras de Visconti, sendo muito mais que estudos plásticos, nos traduzindo a atmosfera vivida, sendo representações de espaços repetidamente frequentados pelo artista.

Às vezes, quando estamos diante de algumas de suas paisagens, temos a impressão que o artista apenas virou seu cavalete para o lado oposto. Mesmo que o espaço temporal entre as obras seja de alguns anos, há sempre uma pista, um pedaço de pintura dentro de outra. As crianças, a natureza, sua família, a calmaria a sua volta, que ele tanto se dispunha a representar, seriam uma maneira de deixar-nos o testemunho de uma vida feliz<sup>9</sup>.

Em meio a obras em que o artista escolhe sua própria residência na Zona Sul como tema pictural (*Minha casa em Copacabana*, c.1920, *A caminho da Escola*, c.1928, *Ladeira do Barroso*, 1911, e *Ladeira dos Tabajaras*, 1928, dentre outras), encontra-se *Garotos da Ladeira*, figura 5.

Possuidora de uma vibração única, a representação da paisagem familiar a Visconti salta-nos aos olhos como um motivo pitoresco. Na cena, crianças de diversos tamanhos parecem brincar próximas a uma bica d'água, que divide seu espaço composicional com excêntricas bananeiras de folhagem azul. Para a confecção do trabalho foram realizados dois estudos, *Bica* (figura 6) datada aproximadamente de 1927, e *Bananeiras* (figura 7), da mesma época.

<sup>7</sup> SIQUEIRA, Vera Beatriz. Paisagem. In: CARDOSO, Rafael et al.. **Eliseu Visconti**. A Modernidade Antecipada. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012., p.69.

<sup>8</sup> SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo**: reflexões e percepções. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 22.

<sup>9</sup> Em suas pinturas de Teresópolis isso tornar-se-á ainda mais nítido, através das obras nas quais ele representa o jardim de sua casa de campo, construída em 1927.

Em *Garotos da Ladeira*, as personagens infantis, representadas em seus tipos gerais, servem para dar variedade à cena. Todas bem vestidas, embora algumas descalças, deixando-se perceber a traquinagem característica da meninice. Aparentam já serem conhecidas pela vizinhança, encontrando-se pelos arredores do bairro cotidianamente para brincar. Longe de qualquer fonte de dissolução moral, respirando o bom ar que o bairro possui, meninos e meninas juntam-se em bandos para conviver uns com os outros. Dividem seu tempo entre os afazeres escolares e as horas de diversão com os amigos da rua.

O bairro de Copacabana, desde seus primeiros esforços de ocupação, esteve sempre acompanhando do ideal de uma vizinhança homogênea, onde seus habitantes pudessem estar livres do incômodo contato com a parcela mais pobre da população, o que não se efetivou. Para o poder público, era necessário que a ocupação do vasto areal se concretizasse de alguma forma, para isso foi criado o decreto da “liberdade de construção”, que dispensava as exigências construtivas exigidas no restante da cidade, procurando, dessa maneira, atrair construções mais modestas para a região e, com o tempo, voltando o olhar dos grandes proprietários para o local<sup>10</sup>. O benefício fora então estendido por 10 anos, gerando certa apreensão em Pereira Passos, que pressentia o perigo da população indesejada para o futuro do novo bairro, já em 1905:

(...) parece-me absurdo que, numa cidade como esta, ainda se possam construir prédios livres de qualquer fiscalização da autoridade municipal sem se sujeitarem a arruamento, sem que se submetam às condições sanitárias fixadas em lei. (...) Não se compreende (...) que, sobre o pretexto de aumentar o número de edificações, se consinta em aglomerações de casebres, que mais tarde, quando se quiser tornar o portentoso bairro digno da grandeza do oceano que o enfrenta e dos esplendores que o cercam, terá a municipalidade de deitar abaixo a peso de ouro.<sup>11</sup>

Através desse testemunho do então prefeito percebemos que Copacabana abriga, desde seus primórdios, todas as classes sociais, sejam elas indesejadas pelo poder público ou não.

Toda essa mescla social é captada de forma magistral nas telas de Visconti, onde a garotada na ladeira dos Tabajaras parece se misturar para brincar junta, afinal de contas, não há folguedo de rua que não torne ínfimas as distinções sociais. Até mesmo a ida à escola parece ser um divertido programa. É notório o fascínio que esse alvoroço provocado pelas crianças causa no pintor, mesmo porque é muito provável que seus filhos tenham se misturado a essa alegre baderna pueril em algum momento de suas infâncias. Quando Visconti mudou-se para a ladeira, sua filha mais velha, Yvonne, tinha apenas nove anos de idade, Tobias, nascera naquele mesmo ano e Afonso, o caçula, nasceria apenas cinco anos mais tarde.

<sup>10</sup> O'DONNELL, Julia. Op. Cit., p. 51.

<sup>11</sup> BANDEIRA, Júlio. O Rio Precisa de um Rio. In: VASQUEZ, Pedro Afonso... [et.al.] **5 visões do Rio na Coleção Fadel**. Edições Fadel: Rio de Janeiro, 2009, p. 68.

Alguns personagens de *Garotos da ladeira* parecem se repetir em *A Caminho da Escola*, c.1928 (figura 8). O menino de boina vermelha parece estar representado de maneira espelhada nessa obra, bem como o par de meninas que se encontram próximas a ele, com os mesmos vestidos e tipos de cabelo. Tendo Visconti possivelmente aproveitado os personagens de uma obra para compor a outra, de tema tão próximo e, possivelmente, da mesma época.

O portão representado na tela é o da casa do artista. Tendo aquelas crianças sempre ali tão próximas, era quase impossível que a temática não tocasse a sensibilidade do pintor tão receptivo às cenas do cotidiano. A experiência visual para Visconti é muito semelhante à dos artistas impressionistas, onde “ocupa um lugar único e memorável. Mais do que qualquer outro estilo de pintura anterior, ele explorou e retratou ocasiões e objetos cotidianos, que deleitam nossos olhos e que valorizamos por suas qualidades sensoriais”<sup>12</sup>.

Na 35ª EGBA, em 1928, a tela de Visconti foi exposta com o nome *Os Deserdados*, título que nunca mais parece ter sido usado, uma vez que “os garotos lembram mais uma turma alegre e despreocupada, brincando livre nas ruas, do que meninos desfavorecidos pela sorte”<sup>13</sup>.

Nas paisagens da Zona Sul de Visconti não há cenas de trabalho. Tudo parece remeter ao lazer: as crianças que se descalçam diante da bica em posse de seus brinquedos, suas vestimentas e poses, a luz radiante e o céu claro. Talvez, as redes que os garotos portam na representação seja um indício de um hábito muito comum entre as crianças na França oitocentista, contemporânea do escritor Stendhal (1783-1842). Em uma passagem de seu livro, *O vermelho e o negro*, o autor faz referência à prática de caçar borboletas,

Ela passava os dias a correr com os filhos no pomar e a caçar borboletas. Haviam confeccionado grandes capuzes de gaze clara, com os quais apanhavam os pobres *lepidópteros*.(...) Pois ela mandava vir de Besançon a bela obra do sr. Godart, e Julien lhe contava os costumes singulares desses pobres bichos. Eram alfinetados sem piedade num grande quadro de cartolina arranjado também por Julien.<sup>14</sup>

Seria esse costume comum aos dois países, a despeito do distanciamento temporal? É uma hipótese. Assim, inferimos que ao serem representadas, as três redes entomológicas, presentes tanto nos estudos quanto na obra finalizada, fazem alusão a um dos passatempos da garotada da ladeira, o colecionismo de borboletas, protótipo do colecionismo de figurinhas dos dias atuais.

<sup>12</sup> SCHAPIRO, Meyer. Op. Cit., p. 28.

<sup>13</sup> SERAPHIM, Mirian N. **A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D'Angelo Visconti**: o estado da questão. 2010. Tese (doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. 2 Vol., p. 114.

<sup>14</sup> STENDHAL. **O vermelho e o negro**: crônica do século XIX. Trad. Raquel Prado. São Paulo: Cosac & Naify, 3ªed., 2015, p. 55-56.

Em *Garotos da ladeira* mesmo havendo o destaque dos indivíduos, não há um detalhamento dos seus tipos físicos. As crianças presentes na tela de Visconti parecem apenas esboços em seus tipos mais gerais. “Não são retratos. São registros cromáticos rápidos de seus corpos, rostos e trajés. Nem as bananeiras são árvores ou esboço de paisagem, mas manchas de tons verdes distribuídas com cuidado.”<sup>15</sup> Suas ágeis pinceladas refletem o texto a ser interpretado, sua técnica “sintetiza o percurso poético do artista, ao lidar com o tema da paisagem, marcado pela aproximação afetiva e sua transformação em motivo plástico”.<sup>16</sup>

A folhagem verde das bananeiras passa à azul, sem contraste expressivo ao céu. Com exceção de uma folha verde bandeira muito escura próxima ao muro e ao garoto empoleirado em cima do mesmo, todas as demais folhas brilham atrás em tons de verde claro, amarelo e azul, deixando vibrar a luminosidade tropical. Uma folha que quase sangra a aresta superior esquerda perde totalmente a modelação típica da folhagem da árvore frutífera e se dissolve em azuis e branco ao céu. Este, não é liso, mas composto de pequenas pinceladas pontilhistas multicoloridas, assim como o muro de cor indecifrável, meio amarelo, meio acinzentado, que parece engolir a vestimenta do garoto mais a esquerda, fazendo-se notar apenas por sua boina vermelha, consequência da alta luminosidade de um dia ensolarado, que Visconti ao representar chega a ser poético!

Torna-se então importante destacar que ao realizar a representação dos locais de sua vivência, estes não funcionam como simples pretextos através dos quais é elaborado um estudo de luz e cor. Para o artista esses locais são a sua própria vida e compõe, junto com outras narrativas pictóricas, uma espécie de colcha de retalhos e, quando somadas umas às outras, formam a história da própria existência do pintor. A exemplo da arte impressionista, “os motivos escolhidos não eram pretextos, mas textos de percepção, que os pintores se comprometiam em transpor para a substância pictórica.”<sup>17</sup>

Daí o encantamento causado por paisagens nas quais o pintor nos dá livre acesso ao seu mundo. Quer através de locais representados, quer por meio do seu recorte temático, Visconti evidencia as coisas que lhe trazem encantamento, que tocam sua sensibilidade. São diversas as cenas nas quais o observador consegue se enxergar partindo do ponto de vista do pintor. Ao observarmos uma determinada obra, sutilmente, nos dá a impressão que um terreiro rodeado de plantas e roupas no varal representado pelo pintor é, deliciosamente, muito parecido com aquele que passamos bons momentos na casa da nossa avó. Ou talvez, de maneira repentina, assumamos a identidade de um dos garotos a subir em cima dos muros e brincar na bica d’água. São diversas as possibilidades que se descortinam quando temos contato com os pedaços de vida fixados pela paleta de Visconti...

<sup>15</sup> RIBEIRO, Maria Izabel Branco. **Eliseu Visconti**. Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros; v.18. Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural: São Paulo, 2013, p.80.

<sup>16</sup> SIQUEIRA, Vera Beatriz. Op. Cit., p. 66.

<sup>17</sup> SCHAPIRO, Meyer. Op. Cit., p.31-32.





**Figura 1:** Eliseu Visconti, *Vista para o mar*, 1902. Óleo sobre tela, 54x65 cm. Coleção Particular.



**Figura 2:** Eliseu Visconti, *A Crisálida*, c.1910. Óleo sobre tela. 60x82 cm. Coleção Particular, São Paulo, SP.





**Figura 3:**Eliseu Visconti, *Telhados de Copacabana*, estudo para *A Crisálida*, c.1910. Óleo sobre tela. 34x38 cm. Coleção Particular.



**Figura 4:**Eliseu Visconti, *A Crisálida*. Estudo Aquarela-papel. 23,5x32 cm, c.1910. Coleção Particular.





**Figura 5:** Eliseu Visconti, *Garotos da Ladeira*, c. 1928. Óleo sobre tela. 57 x 81 cm. Coleção Hecilda e Sergio Fadel. Rio de Janeiro, RJ. Na Exposição Geral de Belas Artes como *Os Deserdados*.



**Figura 6:** Eliseu Visconti, *Bica*, c. 1927 (estudo para *Garotos da Ladeira*). Óleo sobre tela. 22,5x26,5 cm. Coleção Particular.





**Figura 7:** Eliseu Visconti, *Bananeiras*, c.1927 (estudo para *Garotos da Ladeira*). Óleo sobre tela. 22,5x26,5 cm. Coleção Particular.



**Figura 8:** Eliseu Visconti, *A caminho da escola*, c.1928. Óleo sobre tela. 65x80 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

## Referências Bibliográficas

- AVANCINI, José Augusto, GODOY, Vinícius Oliveira, KERN, Daniela (orgs). **Paisagem em questão: cultura visual, teorias e poéticas da paisagem**. UFRGS: Evangraf, Porto Alegre, 2013.
- BERGER, Paulo, MATHIAS, Herculano Gomes, JÚNIOR, Donato Mello. **Pinturas e pintores do Rio Antigo**. Livraria Kosmos editora: Rio de Janeiro, 1990.
- CARDOSO, Rafael et al.. **Eliseu Visconti**. A Modernidade Antecipada. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.
- 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.
- O'DONNELL, Julia. **A Invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- RIBEIRO, Maria Izabel Branco. **Eliseu Visconti**. Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros; v.18. Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural: São Paulo, 2013.
- SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo: reflexões e percepções**. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SERAPHIM, Mirian N. **A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D'Angelo Visconti: o estado da questão**. 2010. Tese (doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. 2 Vol.
- STENDHAL. **O vermelho e o negro: crônica do século XIX**. Trad. Raquel Prado. São Paulo: Cosac & Naify, 3ªed., 2015.
- VASQUEZ, Pedro Afonso... [et.al.] **5 visões do Rio na Coleção Fadel**. Edições Fadel: Rio de Janeiro, 2009.

## POR DEBAIXO DA POEIRA, O BRILHO ASSOMBROSO DA PINTURA ANTIGA

Antônio Leandro Gomes de Souza Barros<sup>1</sup>

*Interim e Vesuvio monte pluribus locis latissimae flammae altaque incendia relucebant, quorum fulgor et claritas tenebris noctis excitabatur.*<sup>2</sup>

Sabemos das circunstâncias da morte de Plínio, o Velho, por intermédio de duas famosas cartas de seu sobrinho, Plínio, o Jovem, endereçadas a Tácito, narrando a erupção do Vesúvio em 79 d.C. A descrição dos momentos da erupção é tão detalhada e criteriosa que especialistas no assunto admitem não só como verídica a narração, como adjetivaram esse tipo específico de explosão vulcânica como “pliniana”. Diz o Jovem que durante a tarde uma enorme coluna de fumaça escura se ergueu do interior do vulcão até o céu, e do alto começou a encobrir toda a região. O fato, como se fosse providencial, criou uma tenebrosa escuridão no cair da noite que intensificou o fulgor e a radiância quando propriamente da explosão. Nesse momento, Plínio, o Velho, teria saído tranquilamente para observar essa radiância luminosa entre o céu apagado e o tremor do solo. Em seguida, ele teria tentado acalmar os amigos: “equilibrando suas razões, enquanto os outros equilibravam seus medos.” E, por fim, teria serenamente ido se deitar para dormir seu sono sem retorno. Ainda de acordo com a epístola do sobrinho, depois disso o mundo que ele consagrara por completo em sua *História Natural* ficou submerso em poeira e completamente na escuridão – independente do nascer do sol.

O entendimento de que a história da arte tem sua aurora ocidental nos últimos livros (33-37) da chamada enciclopédia do mundo antigo traz consigo uma perspectiva tenebrosa. Tal qual no desfecho do Vesúvio, é como se a *História Natural* tivesse coberto as obras de arte da antiguidade com uma densa camada de cinzas e poeira literária. Nesse particular, a historiografia da arte pliniana teria criado um tipo de arqueologia inversa, perdendo e escondendo. Assim, o seu mais direto correspondente no real seria exatamente a região de Pompéia: onde o autor morreu durante a erupção do Vesúvio, e onde muito depois da erupção se encontraram algumas das mais bem preservadas obras da antiguidade. Isso é particularmente dramático no que se refere as pinturas antigas, que foram definitivamente consumidas pelo “tempo e a fúria dos homens”<sup>3</sup>. Por essa razão, quase incontáveis críticas recaem sobre essa história da arte original pliniana e em especial sobre o *Livro 35*, dedicado às pinturas.

A primeira observação é que se trata de uma história da arte às cegas, invisível, um tipo de acervo imaginário ou ideativo das pinturas. O inventário de Plínio não traz consigo nenhuma imagem anexada. Ademais, até onde se sabe, não se conservou qualquer registro visual capaz de assegurar a representação dos

<sup>1</sup> Doutorando em História/UNICAMP, e bolsista FAPESP.

<sup>2</sup> PLÍNIO, O JOVEM. *Livro VI*, epístola 16.

<sup>3</sup> WINCKELMANN, Joachim. *Reflexões sobre a Arte Antiga*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1993, p. 63.

originais.<sup>4</sup> Mas o elemento decisivo dessa cegueira é a quase absoluta falta descritiva das obras. Plínio parece desinteressado em ilustrá-las ou em fornecer um mínimo de objetividade visual, sugerindo descuido com as questões formais. Com pertinência, especula-se que Plínio inclusive não viu ou estudou empírica e pessoalmente boa parte das pinturas e outras artes comentadas, o que teria resultado em análises inseguras e vacilantes. Com efeito, o problema oposto também é considerado, pois nas pinturas que ele mesmo viu Plínio se vale de seu próprio testemunho como legitimação do narrado – criando descompasso com os procedimentos modernos de análise primados pela imparcialidade.

Com grande inventividade acadêmica, Plínio parece ter sido o pioneiro em deixar registrado todas as suas fontes bibliográficas, e o fez com tal dignidade que elas não se encontram no fim do texto, como é comum atualmente, mas apresentam-se com destaque no *Livro I* da enciclopédia. Contudo, infelizmente, nenhuma das fontes de Plínio para a história da pintura foi preservada, aumentando as incertezas sobre possíveis desvios e erros em sua própria interpretação dos escritos. Há também comprovadas imprecisões cronológicas sobre seus personagens artísticos, bem como reiteradas confusões com artistas de mesmo nome (por exemplo, Aristides: o Velho e o Jovem). E como se não fosse o bastante não faltaram críticos a apontar uma terrível moralidade e conservadorismo da parte do autor. Sem mais nos estendermos, por todos esses fatos argumenta-se que sua história da arte engendra explicações confusas e fantasiosas sobre as obras – seja por erudição superficial, ou por desconhecendo completo de detalhes e técnicas artísticas. Todos esses “problemas” convergem no estilo singular de sua escrita, que é formulada em composições anedóticas (quase em “causos” sobre as obras), descaracterizadas de qualquer rigor acurado de análise e de pesquisa, desprovidas de imparcialidade, e não sugerindo grande zelo pela verdade efetiva dos acontecimentos. Como está claro, essas anedotas mostram-se, objetivamente, pouco preocupadas com a realidade dos fatos ou com aspectos formais e descritivos das obras. Portanto, tal escrita histórica da pintura antiga é, sob muitos aspectos, uma história fantástica cheia de personagens inacreditáveis e obras mágicas. Por isso, tem sido majoritariamente considerada uma construção demasiadamente literária para ser examinada a sério cientificamente em si mesma. Mais do que conservar as pinturas, Plínio teria fundado essa nossa perda.

Todavia, se o autor romano não decifrar o enigma – histórico e visual – ao menos tem a grandeza de condensar o mistério. Parece fato consumado que a história da arte ocidental começa nos seus últimos livros (33-37), referentes ao mundo mineral. Devido a sua organização, dimensão e elaboração, a história da arte de Plínio é o corpo crítico da antiguidade mais bem composto sobre as obras de arte até 77 d.C. Essa historiografia serviu de fonte crucial para o reconhecimento de obras encontradas ao longo dos séculos e a identificação de seus artistas, como também estabeleceu na medida do possível um traçado cronológico e um

---

<sup>4</sup> De fato, as pinturas relacionadas por Plínio estão todas, até onde se sabe, absolutamente perdidas. O que nos resta da produção pictórica antiga é em grande número a produção vascular e alguns fragmentos de pinturas ou mosaicos parietais. O que diverge sobremaneira dos casos referidos por Plínio. Apesar disso, algumas dessas pinturas parietais, como o caso da *Vênus Anadiomêna* encontrada em Pompéia, trazem temas que possibilitam relações com pinturas relatadas por Plínio; porém, elas pouco podem nos assegurar de suas relações de influência e recepção.

perfil estilístico de questões artísticas na antiguidade. Não sem razões, esses livros foram o *agon* absoluto da elaboração das *Vidas* de Giorgio Vasari, se instalaram na cabeceira de Winckelmann, e suas anedotas artísticas irradiaram-se por um sem número de relações, diretas e indiretas, com artistas e obras de arte.

Assim, em consideração ao tema proposto pelo Encontro desse ano – *Da percepção à palavra: luz e cor na História da Arte* – e atento à própria escrita de Plínio, essa comunicação propõe pertinente que se reabra os questionamentos sobre essa história da arte a partir de uma das mais obscuras e pouco debatidas passagens. Trata-se do parágrafo 53 do *Livro 35*, que abre a seção decisiva sobre as pinturas canônicas da antiguidade, e que se encontra quase no centro exato da história da arte como um todo da *História Natural*.

*XXXIV - Nunc celebres in ea arte quam maxima brevitare percurram, neque enim instituti operis est talis executio; itaque quosdam vel in transcurso et in aliorum mentione obiter nominasse satis erit, exceptis operum claritatibus quae et ipsa conveniet attingi, sive exstant sive intercidere.*<sup>5</sup>

XXXIV - Com a maior brevidade, passarei agora em revista os que se consagraram nessa arte, pois o desenvolvimento desse assunto não faz parte do plano da obra; por isso bastará, para alguns, nomeá-los no curso da exposição ou, de passagem, ao mencionar os outros, exceção feita às obras-primas que, por elas mesmas devem ser abordadas, quer ainda se conservem, quer tenham desaparecido.<sup>6</sup>

Ao primeiro olhar o trecho é de uma simplicidade atroz, razão pela qual a edição italiana da Editora Einaudi, riquíssima em comentários à *História Natural*, não dedica nenhuma nota a ele. Contudo, à uma leitura demorada todo o parágrafo revela uma notável estranheza uma obscuridade que talvez por isso mesmo melhor nos ponha a caminho da originalidade dessa história da arte. Em linhas muito gerais, ele pode ser dividido em três partes. Na primeira fica claro que, para Plínio, a arte deve ser estimada com um quase paradoxo: a máxima brevidade. Na última fica claro que, para Plínio, não há distinção de tratamento as obras que ainda existem e as que já se perderam. Mas é na segunda, a aparentemente menos estranha, que a verdadeira poeira se instalou – exatamente sobre o seu trecho mais radiante.

A tradução brasileira, séria, enxuta e didática, toma rapidamente *exceptis operum claritatibus* por “exceção feita às obras-primas”, assumindo uma semântica que a rigor é imprecisa (algo como “as obras mais distintas” enquanto “obras-primas”). Já a famosa tradução em língua inglesa dos clássicos Loeb (de publicação da Universidade de Harvard) segue o mesmo caminho, porém sem a mesma rapidez: *exception of the famous works of art*<sup>7</sup> – portanto, assumindo *claritatibus* enquanto mera adjetivação das obras: “as mais famosas”. Esse é, na verdade, o panorama geral das traduções desse trecho, com o que se sugere que a

<sup>5</sup> PLÍNIO, o Velho. *The Natural History*. Vol. IX. Cambridge: Harvard University Press, 1967, p. 300.

<sup>6</sup> PLÍNIO, o Velho. “*História Natural*. Livro XXXV. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça”. In: *RHAA*, 2. Campinas: IFCH/UNICAMP. 1996, p. 322.

<sup>7</sup> Em tradução livre: “com exceção às famosas obras de arte”. *Ibid* note 4, p. 301.

“exceção” feita as citações de passagem são “as pinturas mais célebres ou mais importantes” (“*fatta eccezione dei capolavori*”<sup>8</sup>, “*les chefs-d’oeuvre mis à part*”<sup>9</sup>). No entanto, sem ironia, a verdadeira exceção ao panorama é uma tradução italiana que na tentativa mais dura de verter a gramática estranha de Plínio traduz o trecho assim: *escluse le glorie delle opere*<sup>10</sup>. Isto é, em tradução livre corresponderia aproximadamente a “com exceção à glória das obras”; com o que se inverte por completo a relação entre as partes na perspectiva do autor. Do ponto de visto técnico é a única tradução atenta ao fato de que o sujeito da frase não são as obras (*operum*), mas as suas respectivas “glórias”. E o fato de ser aparentemente apócrifa não invalida em nada sua alternativa, especialmente considerando-se a figura de Plínio como revisor. Contudo, se essa tradução italiana corrige a gramática, talvez mistifique na semântica. Precisamente, “aquilo que deve ser abordado por si mesmo” não são propriamente as pinturas famosas, nem mesmo são as pinturas em si; porém também não é exatamente sua *glória*. O que se exclui do trâmite geral de enunciação por passagem com máxima brevidade é a *claritas* das obras. A tradução de *claritatibus* por *glorie* na alternativa apócrifa revela o quão difícil é encontrar uma palavra adequada ao que os latinos expressavam por *claritas*, mas ao menos sugere a possível proximidade original das duas palavras, e a importância decisiva que a *claritas* deve ter.

O sentido da glória enquanto bem-aventurança foi particularmente fixado com a ideologia do cristianismo, mas sua essência não está muito longe de sua vigência no âmbito romano: algo como uma honra ou elogio conquistado diretamente por suas próprias realizações. É nesse sentido que Plínio afirma com grande beleza: *Deus est mortali iuvare mortalem et haec ad aeternam gloriam via* (2.18).<sup>11</sup> Bom exemplo da intimidade e da diferença que há entre a *glória* e a *claritas* se encontra no início da discussão da arte em bronze: *quaestus enim causa, ut omnia, exerceri coepta est quae gloriae solebat—ideo etiam deorum adscripta operi, cum proceres gentium claritatem et hac via quaerent* (34.5). Antes das obras serem motivadas pelo ganho, diz Plínio, eram pela glória. E devido a essa motivação se faziam tão perfeitas que podia-se atribuí-las a trabalho de deuses. Assim, “aqueles que se adiantavam” ou “os homens à frente dos demais” buscavam pela *claritas*. Mas ao que propriamente buscavam eles: *reputação, fama, distinção?* A depender do trecho citado outras interpretações também são comumente aceitas como *esplendor, brilho*, ou mesmo *luz*. Ademais, há traduções por aproximações morfológicas como *claro, clareza, claridade, esclarecimento*.

Conforme admiti o trecho 34.5, a busca pela *claritas* envolvia um confundir-se com os deuses – e os deuses são *os claros*. Contudo, em toda essa gama de possibilidades ainda perdemos muito do vigor original e decisivo que a *claritas* tem para o *Livro 35*, em particular, e para a história da arte de Plínio, em geral.

<sup>8</sup> *Storia Naturale. Vol. V.* Bologna: Einaudi, 1988, p. 345.

<sup>9</sup> *Histoire Naturelle. Livre XXXV.* Paris: Société d’édition Les Belles Lettres, 2002, p. 51.

<sup>10</sup> [http://www.latin.it/autore/plinio\\_il\\_vecchio/naturalis\\_historia/!35!liber\\_xxxv/34.lat](http://www.latin.it/autore/plinio_il_vecchio/naturalis_historia/!35!liber_xxxv/34.lat). Acessado em: 29/01/2016.

<sup>11</sup> “um mortal em favor de outro mortal, isso é Deus e a via da glória eterna”. (Trad. Livre).



Precisamos, então, devolver a palavra ao seu âmbito literário e observar mais e melhor suas irradiações por essa história da arte. *nobis propositum est naturas rerum manifestas indicare, non causas indagare dúbias* (11.8).<sup>12</sup>

Na verdade, a história da arte de Plínio tem início com a *claritas*. O Livro 33, que abre a seção de mineralogia, a última parte da *História Natural*, poderia ser resumido a uma detalhada discussão entre as características e valores em comparação do ouro e da prata. Segundo o autor romano, ambos materiais são “insanidades” dos homens, mas com diferenças de interesses. Seu argumento é que seria um erro pensar que o ouro é mais valorizado que a prata por causa da sua cor, pois na realidade a prata é mais *clara* (*clarior*) que o ouro, assemelhando-se a luz do dia, enquanto o ouro assemelha-se a luz das estrelas (33.58). A luz da prata se veria de mais longe, sendo por isso mais utilizada em ornamentos militares, iluminaria melhor as outras coisas, e até mesmo serve como perfeito espelho; tudo por sua *claritas*. Podemos supor certa ingenuidade de Plínio e que apesar das suas requintadas explicações do porque da preferência pelo ouro ele se enganasse exatamente nesse ponto: a luz de estrelas é mais encantadora do que a do Sol; a generosidade solar dispersa sua energia e brilho pelos corpos todos, mas a concentração luminosa das estrelas atrai o olhar, e o desejo, todo para si. Mas o fato decisivo é que no fim do Livro 33 inicia-se a historiografia pliniana da arte, ainda longe das célebres obras em bronze, mármore e pintura... *Mirum auro caelando neminem inclaruisse, argento multos* (33.154): “a arte de cinzelar em ouro não deu a ninguém *claritas*, já em cinzelar a prata foram muitos”.

A partir dessa frase abre-se a história da arte antiga na *História Natural* com os grandes nomes da arte da modelagem em prata. Contudo, ainda mais notável é que essa historiografia também termine com a *claritas*. Nos últimos parágrafos (37.201) de sua vasta obra Plínio abre espaço para mais uma pequena digressão para uma apologia da Itália como natural regente do mundo e a mais abençoada terra. Dentre os argumentos oferecidos pelo autor uma conjunção chama a atenção: proeminência artística e *clareza* de engenho. Engenho e arte são noções muito próximas na *História Natural*, e não raro uma proeza de engenharia é celebrada como grande conquista artística – caso do navio que transportou um obelisco egípcio para a Itália (36.66), ou a construção do grande aqueduto completado pelo imperador Cláudio (36.121). A proeminência e a clareza, na arte e no engenho, são como que dois lados de uma mesma moeda, ou melhor, de uma mesma cidade e império: Roma. Por sinal, essa centralidade universal de Roma se deve a *claritas* não somente na arte e engenho, mas também na geografia. Como Sorcha Carey lembra,<sup>13</sup> conforme a narrativa do Livro IV avança para os limites do mundo conhecido por Roma, enquanto império, mais incertas (*incerta*) as informações ou as definições ficam. Porém, logo que o inventário retorna de volta a Germânia, muito mais familiar ao território romano, todas as coisas ficam mais claras (*clarior*; 4.94-96).

<sup>12</sup> “nosso propósito é indicar a manifestação das coisas, não procurar por causas dúbias”. (Trad. Livre).

<sup>13</sup> *Pliny's catalogue of culture*. Oxford University Press, 2004, p. 39.

Assim, vamos nos aproximando do profundo sentido literário da *claritas* na *História Natural*, e no *Livro 35*. É um tipo de radiância redefinidora, que parte de Roma até os limites do mundo conhecido. É nisso que ela se confunde com o trabalho dos deuses, “os *claros*”, ela é decisiva em avaliar e, logo, transfigurar todas as coisas a partir de si. Ela é, enfim, providente; para tal afirmação vale lembrar do que *de-clara* Plínio com grande força no princípio de sua enciclopédia: “só uma coisa é certa, que nada é certo” (*solum ut inter ista vel certum sit nihil esse certi* 2.25). A *claritas*, dos deuses, “daqueles que se colocam adiante”, de Roma, do engenho, das obras de arte, é uma suspensão das incertezas do mundo, da vida, da natureza. É, enfim, a providência e afirmação de todas as coisas. Um ditame, uma configuração de existência ao redor de si. Se pudessemos então resumir, diríamos uma radiância que induz o real. Sem arte a terra é estéril (36.9).

Com efeito, essa é também a palavra que Plínio, o Jovem, escolheu para narrar a erupção do Vesúvio: no breu da mais noturna das noites uma radiância que fazia o chão tremer, o céu apagar-se, que alterava completamente a perspectiva das coisas redefinindo a própria existência – de fato regendo a existência e todas as coisas a partir de si. Portanto, o parágrafo 53 do *Livro 35* tem fundamental posição na relação historiográfica de Plínio e fazendo jus à radiância da própria palavra, aqui e ali nos seus livros, transfigurando seus ditos erros em coisas outras.

Assim, a escrita anedótica de Plínio se converte na perfeita e clara determinação historiográfica. A falta de apelo formal, de cuidado descritivo, de narração que beiram o inverossímil tornam-se a expressão melhor possível da *claritas*, da radiância das obras, que devem ser abordadas por elas mesmas. Portanto, Plínio não empoeira as pinturas, não as reduz a palavras e letras. Quem as empoeirou fomos nós, nossas traduções, nossas leituras sem arte, sem radiância. Plínio está para a erupção do Vesúvio não como a densa camada de poeira que cobriu tudo e escondeu por séculos as obras sob ela. A história da arte de Plínio, tão assombrosa, funciona como a providencial nuvem de fumaça que prepara o céu para a maior radiância das obras, ele prepara o terreno para a *claritas*. Seu texto é como o verniz que Apelles, o maior de todos os pintores de todos os tempos, inventou e que só ele sabia usar. Quando as pinturas estavam prontas o genial pintor aplicava sobre elas uma camada de tinta escura tão sutil que ninguém era capaz de perceber a não ser que olhasse as pinturas de muito perto, de longe era completamente invisível. Esse verniz protegia a pintura contra a poeira e a sujeira ao mesmo tempo em que intensificava a radiância das cores (*claritates colorum omnium excitaret* 35.97).

É possível que todos os erros da historiografia da arte pliniana tenham origem na perspectiva torta com que emolduramos seu texto desde sempre, isto é, pode ser que seus erros literários tenham origem com os nossos erros de leitura. E se Plínio, ao invés de desfazer as pinturas em palavras, tivesse, por todo esse tempo, pintados com letras?

**Referências Bibliográficas**

CAREY, Sorcha. *Pliny's catalogue of culture*. Oxford University Press, 2004.

PLÍNIO, O JOVEM. *Pliny Letters Vol. I*. New York: Macmillan Co., 1915.

PLÍNIO, O Velho. *Histoire Naturelle. Livre XXXV*. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

\_\_\_\_\_. “*História Natural. Livro XXXV. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça*”. In: *RHAA*, 2. Campinas: IFCH/UNICAMP. 1996.

\_\_\_\_\_. *Storia Naturale. Vol. V*. Bologna: Einaudi, 1988.

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

\_\_\_\_\_. [http://www.latin.it/autore/plinio\\_il\\_vecchio/naturalis\\_historia/!35!liber\\_xxxv/34.lat](http://www.latin.it/autore/plinio_il_vecchio/naturalis_historia/!35!liber_xxxv/34.lat). Acessado em: 29/01/2016.

WINCKELMANN, Joachim. *Reflexões sobre a Arte Antiga*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1993.

## “JURAMENTO DA PRINCESA ISABEL”: UMA ANÁLISE DO QUADRO DE VICTOR MEIRELES

Bárbara Ferreira Fernandes<sup>1</sup>

Este artigo possui como objeto de estudo o quadro “*Juramento da Princesa Isabel*” (Figura 01), obra do importante pintor do século XIX, Victor Meirelles. A obra é um óleo sobre tela datada de 1875, com 1,770 x 2,600m de dimensão, pertencente, hoje, ao Museu Imperial de Petrópolis (MIP). O quadro faz parte do circuito permanente do Museu e encontra-se na sala denominada “Princesa Isabel”. Isabel foi regente do Brasil durante três períodos: 1871-1872, 1876-1877 e 1887-1889. A obra retrata o juramento feito na ocasião de sua primeira regência, em 20 de maio de 1871, e foi encomendada pelo então presidente do Senado, Visconde de Abaeté. Na sala de Sessões do Senado, ao centro da tela, diante de uma mesa posta na frente de um trono vazio à esquerda, está a Princesa Isabel ajoelhada. O historiador Robert Daibert Jr. aponta que a tela de Meirelles “buscava engrandecer o momento e construir a trajetória da princesa rumo ao trono. Esse importante momento precisava ser imortalizado”.<sup>2</sup> Pode-se afirmar que o quadro “Juramento da Princesa Isabel” insere-se no projeto gestado pelo Estado de criar símbolos e trabalhar com o imaginário nacional através da pintura histórica.

Durante o reinado de Dom Pedro II, há a criação de instituições voltadas para a formação de uma elite intelectual e artística, capaz de garantir a inserção do país no panorama cultural internacional. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro é criado e a Academia Imperial De Belas Artes (AIBA) passa por reforma. Desenvolve-se, dessa forma, um projeto político de criação de símbolos nacionais e de formulação de um verdadeiro imaginário em relação à história da nação. Sônia Gomes Pereira<sup>3</sup> aponta que a produção artística do período é caracterizada, sobretudo, pelo interesse e proteção da figura do Imperador. As Artes em geral vão fazer parte do esforço político de construção do imaginário da nova nação, buscando temas nacionais. A pintura de história é, portanto, colaboradora das tentativas de criação da identidade nacional no século XIX. Importantes episódios da história do país são propostos como tema em encomendas de grande porte, feitas geralmente pelo Estado, comumente entregues aos dois grandes pintores do período: Victor Meirelles e Pedro Américo.

Meirelles, autor do quadro “Juramento da Princesa Isabel”, foi aluno e professor da Academia Imperial e, em 1852, recebe o prêmio viagem e passa uma temporada de estudos na Europa. Segundo a

<sup>1</sup> Mestranda no programa de pós-graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora.

<sup>2</sup> DAIBERT JUNIOR, Robert. *Isabel, “a redentora de escravos”*: um estudo das representações sobre a princesa. Dissertação (mestrado) – UNICAMP: Campinas, 2001. P.50.

<sup>3</sup> PEREIRA, Sônia Gomes. *A arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/ arte, 2008. p.34

historiadora Maria de Fátima Argon<sup>4</sup>, o pintor foi responsável por diversas obras que tinham como tema a família imperial e o Brasil, além de ser um dos principais pintores do período. Dessa forma, Meirelles torna-se peça importante no projeto de edificação da nacionalidade brasileira, com a tarefa de colaborar na construção dos símbolos da nação. O pintor, apesar de receber a encomenda da obra em 1871, só apresenta o quadro em 1875. No momento da encomenda, Meirelles, provavelmente, estava envolvido na finalização de “Batalha Naval do Riachuelo” e “Passagem de Humaitá” ambas expostas na Exposição Geral de Belas Artes (EGBA) de 1872. O pintor também estava preocupado com os estudos para “Batalha dos Guararapes” tendo passado três meses em Pernambuco em 1874. Apesar de poucos autores citarem, Meirelles foi mestre de pintura da Princesa Isabel, esse fato demonstra sua proximidade com a família imperial. Além da encomenda dessa obra o pintor também foi encarregado de pintar retratos do imperador, imperatriz, e das princesas (Isabel e Leopoldina), bem como, três esboços sobre a família imperial: “Casamento da princesa Isabel”; “O imperador falando ao povo por ocasião da questão inglesa” (expostos na EGBA de 1865) e “Assinatura da Lei Áurea, 1888”.

Em razão da morte da princesa Leopoldina e da doença da Imperatriz, Dom Pedro II decide viajar à Europa. A ausência do Imperador nesse período não foi vista com bons olhos, pois a Guerra do Paraguai havia terminado há pouco tempo e os Republicanos representavam uma ameaça. Muitos consideravam esse período como um momento de crise para a monarquia somado a um problema de interpretação da constituição: não era claro se a Princesa Isabel assumiria o trono na ausência de Dom Pedro, mesmo tendo sido reconhecida como herdeira desde 1850.<sup>5</sup> Diante do impasse a respeito de quem assumiria o trono, e da resistência diante da figura da princesa, o historiador Lourenço Luiz Lacombe<sup>6</sup> aponta que foi convocado o Conselho de Estado, sob a presidência de Dom Pedro II, para resolver a questão da regência.

Após debates e discussões, foi aprovada a viagem do Imperador e a princesa assume o trono. Durante sua primeira regência, Isabel assina uma polêmica lei: a Lei do Ventre livre. De acordo com o historiador José Murilo de Carvalho, desde o ano de 1867, Dom Pedro II já vinha planejando, executando e influenciando a promulgação dessa lei<sup>7</sup>. A partir desse momento, a Monarquia começava a perder suas bases de sustentação e a já disputada ideia de um Terceiro Reinado sob o governo de Isabel tornava-se mais complicada. Como aponta Daibert Jr. “A partir da Primeira Regência intensificam-se as lutas de representações que buscam criar um consenso em torno da imagem da herdeira do trono”.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> ARGON, Maria de Fátima Moraes. O mestre de pintura da princesa regente. In: \_\_\_ TURAZZI, Maria Inês (org). *Victor Meirelles. Novas Leituras*. Florianópolis: São Paulo: Museu Victor Meirelles/IBRAM/Minc, Studio Nobel, 2009. P.68.

<sup>5</sup> A Princesa não era unanimidade para assumir o poder na ausência do Imperador. Essa disputa em torno da figura de Isabel deve-se, entre outros, ao fato dela ser casada com um estrangeiro, bem como, de ser mulher e “não estar preparada para assumir o poder”.

<sup>6</sup> LACOMBE, Lourenço Luiz. *Isabel a Princesa Redentora*. Petrópolis: IHP, 1989. P.141.

<sup>7</sup> CARVALHO, José Murilo de Carvalho. *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro das sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

<sup>8</sup> DAIBERT JR. Robert. Op. Cit. P. 52.

O “Juramento da Princesa Isabel” foi uma encomenda do Visconde de Abaeté, na época, presidente do Senado, para Victor Meirelles. Esse fato é comentado por vários autores e pode ser reafirmado através de uma nota do “Diário de Notícias” de 28 de maio de 1871. O quadro foi exposto na Exposição Geral de Belas Artes de 1875, não estando totalmente terminado na ocasião. E, em 1881, foi exposta pelo próprio Senado em uma mostra da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro sobre história do Brasil. A obra foi destinada à uma das salas do palácio do Senado; com o advento da República, o quadro foi transferido para a Escola Nacional de Belas Artes. Em 1940, com a criação do MIP, a tela é indicada para fazer parte do acervo do novo museu. A obra é então transferida para Petrópolis, onde permanece até hoje. O valor do quadro, na época de sua transferência, era de 35 mil cruzeiros.<sup>9</sup>

A cerimônia representada na obra foi realizada na sala de Sessões do Senado, onde hoje é a Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É interessante observar que, atualmente, no local, encontra-se uma reprodução do quadro “Juramento da Princesa Isabel”. A Sala de Sessões do Senado foi o mesmo local em que, alguns anos mais tarde, Isabel assinaria a Lei Áurea.

De acordo com a ata do Senado de 20 de maio de 1871<sup>10</sup>, Isabel chega à sala de Sessões por volta de meio dia e é recebida pelo presidente do senado e pelos primeiros secretários do senado e da câmara dos deputados. Logo depois, a princesa toma seu lugar na cadeira de espaldar colocada abaixo dos degraus do trono. Victor Meirelles retrata o momento em que a Princesa está jurando a Constituição: a regente usa um vestido de chamalote branco bordado e manto de veludo verde e está com a mão esquerda apoiada na constituição. O vestido utilizado pela princesa na ocasião foi o mesmo da assinatura da Lei Áurea, hoje, a peça está localizada no museu do Traje e do Têxtil da Bahia. O presidente do Senado, Visconde de Abaeté, encontra-se próximo à ela levemente curvado e, Frederico Almeida de Albuquerque, também perto da princesa, lê a fórmula do juramento. Meirelles confere à obra dinamismo e mobilidade, os personagens, prestam atenção na cerimônia, mas também interagem entre si.

De acordo com a Ata da cerimônia e com o historiador Hermes Vieira<sup>11</sup> estavam presentes na Assembleia 35 senadores e 62 deputados, além dos convidados a assistir à cerimônia. Meirelles escolhe representar de forma clara os importantes nomes da política nacional naquele momento, aproveitando o sol de meio-dia para iluminá-los com a luz que entrava pela janela. De acordo com a ficha técnica do quadro<sup>12</sup> e com o relato de Alcindo Sodré<sup>13</sup> (diretor do MIP em 1940) pode-se reconhecer os personagens representados na tela. Ao fundo e à esquerda do quadro estão os representantes do ministério: Visconde do Rio Branco de

<sup>9</sup> É interessante perceber que o acervo do Museu Imperial foi “coletado” através de listas feitas pelo seu diretor, Alcindo Sodré, que eram enviadas ao SPHAN. A tela do juramento não estava na lista inicial que foi enviada ao Museu Nacional de Belas Artes, tendo sido indicada pelo seu diretor, Oswaldo Teixeira.

<sup>10</sup> Anaes do Senado do Império do Brasil. Terceira sessão em 1871 da décima quarta legislatura de 27 de abril a 31 de maio. Rio de Janeiro: Thylografia do Rio de Janeiro, 1871.

<sup>11</sup> VIEIRA, Hermes. *Princesa Isabel uma vida de luzes e sombras*. SP:GRD, 1989. P.109

<sup>12</sup> Ficha técnica do quadro “Juramento da Princesa Isabel” cedida pelo Museu Imperial de Petrópolis.

<sup>13</sup> SODRÉ, Alcindo. *Museu Imperial*. Departamento de Imprensa Nacional: Rio de Janeiro, 1950.

perfil, João Alfredo, Visconde de Niterói, Manuel Francisco Correia, Manuel Antonio Duarte de Azevedo, Domingos Jaguaribe e Teodoro Machado. No segundo plano, no balcão nobre encontra-se o Conselheiro Zacarias, e no balcão alto, o Corpo Diplomático. Na primeira linha da tela estão Souza Franco, Sapucaí, Duque de Caxias, Paranaguá, Visconde de Inhomirim, Barão de Araújo Góis (presidente do Supremo Tribunal de Justiça). Linhas atrás estão Jobim, Sinimbu, Cotegipe, Rio Grande, Caravelas, Bom Retiro, São Lourenço, Itaúna, Antonina, futuro Barão do Rio Branco, Candido Mendes, Paulino, São Vincente, Joaquim Lamare. À esquerda do trono, próximo às janelas estão o Conde Laje e sua esposa que era dama da princesa. As tribunas estão lotadas, notando-se o corpo diplomático e ao centro o Mons. Domingos Sanguigni, tendo ao seu lado direito o ministro da Grã-Bretanha Jorge Buckley. A figura do Duque de Caxias se destaca em relação aos outros: próximo ao primeiro plano da pintura é o único que olha diretamente para fora da tela, como se posasse para o pintor. No canto inferior esquerdo lê-se: Victor Meirelles/1875. É interessante observar a ausência do Conde D'eu na cerimônia. Não foi permitido que ele acompanhasse o juramento do salão, o Conde teria que ficar nas tribunas, diante disso, ele opta por não comparecer. Contemporâneos apontam que era notável a tristeza e decepção na face da princesa.

A composição do quadro do Juramento lembra-nos à da tela “Primeira missa” também de Victor Meirelles. Os tons ocre, o primeiro plano mais escuro, como se fizesse a borda do quadro e o acontecimento principal ocorrendo no centro. Meirelles escolhe representar a cerimônia não focando somente na princesa regente, mas também, nas importantes figuras políticas do período, dessa maneira, ele “expande” a visão da tela, além disso, se preocupa com o desenho de sua obra, fazendo com que os presentes sejam reconhecidos. Meirelles é conhecido pelo seu desenho cuidadoso e caprichado, realizava diversos estudos para suas pinturas e, para o quadro do juramento, sabe-se que há no Museu Nacional de Belas Artes, ao menos, nove estudos.

O “Juramento da Princesa Isabel” aparentemente não foi bem recebido pela crítica contemporânea à ele. Em uma crítica da “Revista Illustrada” de 1879 lê-se: “O que nos tem dado o proprio Sr. Victor Meirelles, que tanto prometia na sua primeira Missa no Brasil? Alguns retratos, a Passagem de Humaitá, **Juramento da Princesa Isabel, quadros que denotam muito rápida decadência.**”<sup>14</sup>(Grifo nosso). Meirelles também não agradou ao Imperador: em uma carta à Princesa Isabel Dom Pedro escreve: “Ontem fui à exposição da AIBA. Há quadros sofríveis. O cunhado do Lavradio, mero curioso, tem feito progressos; mas o pirata grego é a pérola da exposição. **O Victor não foi feliz na representação do ato do juramento de você como regente**”<sup>15</sup>(Grifo nosso). Apesar da obra não ter sido elogiada e bem recebida sua importância era reconhecida. No jornal “A Nação” de 1875 (ano em que o quadro foi exposto) lê-se:

<sup>14</sup> Revista Illustrada, 1879 p.3

<sup>15</sup> Carta de d. Pedro II a d. Isabel, sem local, 14/03/1875, Arquivo Grão Pará (XXXIX-1-16) – MIP. Apud: TURAZZI, Maria Ines (org). *Victor Meirelles, novas leituras*. Florianópolis : São Paulo: Museu Victor Meirelles/IBRAM/Minc, Studio Nobel, 2009. P.100.



“Na de pintura ha 4 trabalhos do habil pincel do Sr. Victor Meirelles, um dos quaes, ainda por acabar e o mais importante, representa a sessão da assembléa geral de 22 de maio de 1871 em que prestou juramento, como Regente do Imperio, S. A. A SRA. PRINCEZA IMPERIAL.”<sup>16</sup>

Apesar da importância da obra ter sido reconhecida na época, sua beleza e qualidade somente o foram anos depois. Em uma extensa reportagem a respeito de Victor Meirelles na revista “Ilustração Brasileira” de 1927 o crítico Adalberto de Mattos aponta:

“O Juramento da Princesa é uma bela obra, prenhe de detalhes impressionantes, que nos recorda os acontecimentos de 71 e retrata os vultos eminentes naquella época; além do alto valor histórico da obra, temos o sabor de arte evidente na tela e a flagrante psychologia do artista.”<sup>17</sup>

Não sabe-se ao certo porque a obra não foi bem recebida pela crítica do período, principalmente junto ao Imperador. Uma das possibilidades é a da tela não estar totalmente terminada ao ser exposta ou às escolhas de Meirelles ao não valorizar somente a princesa e não representá-la em uma posição de exaltação do poder.

Antônio Paulino Limpo de Abreu, o Visconde de Abaeté, foi presidente do Senado de 1861 a 1873. Durante sua presidência, Abaeté encomendou algumas obras de caráter histórico, de acordo com um levantamento realizado, localizaram-se três obras além do “Juramento da Princesa Isabel”. As outras três encomendas não foram destinadas a Meirelles, mas sim a Pedro Américo. Entre 1871 e 1872, Américo realiza três obras a pedido do presidente do Senado, são elas: “Sua Majestade Dom Pedro I na Abertura da Assembleia Geral Legislativa em 1826” que se encontra no Museu Nacional de Belas Artes; “Ataque a Ilha do Carvalho”, de localização desconhecida, e “Dom Pedro II por ocasião da Fala do trono”, datada de 1872 e pertencente hoje ao Museu Imperial de Petrópolis. É importante observar que em um curto período de tempo, Abaeté encomenda obras que representam a “linha de sucessão” da monarquia brasileira, ou seja, quadros que representam Dom Pedro I, Dom Pedro II e a Princesa Isabel em importantes cerimônias oficiais.

O tema do juramento da Princesa Isabel é representado em outra ocasião: na obra do italiano Frederico Tironi. O pintor retrata o juramento à Constituição feito pela princesa em 29 de julho de 1860. A tela “Juramento Constitucional da Princesa” (figura 02) de 1861-62 retrata a mesma sala que o quadro de Meirelles e alguns dos personagens presentes também são os mesmos. A representação de Tironi, no entanto, é escura, mal iluminada e sem movimento. Os que observam a cerimônia são desenhados praticamente na mesma posição só com rostos diferentes, por esse motivo a tela torna-se estática. O autor escolhe representar a princesa do lado direito do quadro, também ajoelhada, e mais iluminada que as outras partes da obra. Apesar de ser uma cerimônia semelhante percebemos a qualidade do desenho e da pintura de Meireles como superior à de Tironi.

<sup>16</sup> A Nação, 1875 p. 3

<sup>17</sup> Ilustração Brasileira, dezembro 1927.

Importante para pensar a tela de Victor Meirelles é compará-la com o quadro de Pedro Américo “Dom Pedro II por ocasião da Fala do trono” de 1872 (figura 03). Essa tela, também uma encomenda do Visconde de Abaeté, representa o Imperador na Abertura da Assembleia Geral na mesma sala de sessões do juramento da princesa Isabel. Pedro Américo, no entanto, faz diferentes escolhas de representações em relação à Meirelles: o Imperador aparece de corpo inteiro e em primeiro plano. A tela, apesar de apresentar outros importantes personagens como o Conde d’Eu e o Visconde de Abaeté, destaca Dom Pedro deixando todas as figuras importantes em um plano menor. Pedro Américo aproveita os trajes do imperador para iluminá-lo e, além disso, representa-o próximo à uma coluna, em um plano superior aos demais e próximo ao trono. Diferente do quadro de Meirelles, Américo procura exaltar o poder do imperador destacando o monarca do restante do quadro, ao olhar a tela o espectador percebe a imponência de Dom Pedro II.

O pintor Victor Meirelles possui outro quadro representando um importante momento onde a personagem principal é a Princesa Isabel. O quadro “Abolição da Escravatura” de 1888 é um estudo representando a assinatura da Lei Áurea pela regente (figura 04). A ocasião acontece na mesma sala do Juramento, o pintor também expande a visão da tela representando importantes figuras políticas do período, bem como, a princesa do lado esquerdo. Na obra de 1888, no entanto, Isabel está mais destacada em detrimento das outras figuras que aparecem. Ela é representada em pé, mais iluminada que o resto do quadro, e próxima à uma coluna que alonga sua silhueta. O homem mais próximo a regente está levemente curvado diante da princesa. Dessa forma, no quadro da Abolição, mais de 15 anos mais tarde do juramento, nota-se como o pintor percebia e representava de maneira diferente a figura da Princesa Isabel.



**Figura 01:** Victor Meirelles, *Juramento da Princesa Isabel*. 1875 – Museu Imperial de Petrópolis

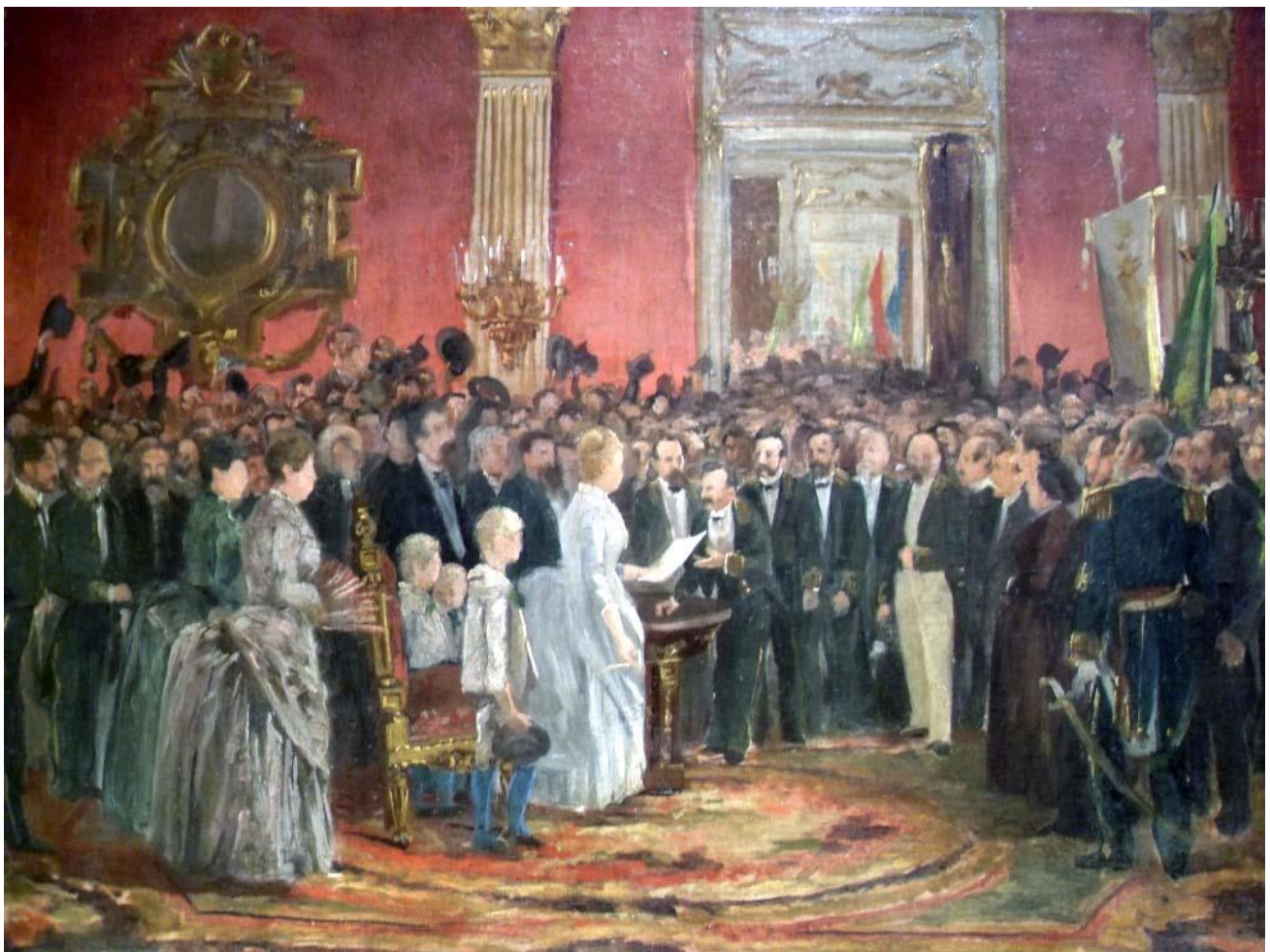


**Figura 02:** Frederico Tironi, *Juramento Constitucional da Princesa Isabel*. 1861-62 – Museu Histórico Nacional





**Figura 03:** Pedro Américo, *Fala do Trono*. 1872 – Museu Imperial de Petrópolis



**Figura 04:** Victor Meirelles, *Assinatura da Lei Áurea*, 1888. Itaú Cultural

## Referências Bibliográficas

- BARMAN, Roderick. *Princesa Isabel do Brasil: Gênero e Poder no século XIX*. SP: Unesp, 2005.
- CALMON, Pedro. *A Princesa Isabel “A redentora”*. Companhia Editora Nacional: SP – RJ – Recife – Porto-Alegre, 1941.
- CARVALHO, José Murillo. *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro das sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- CHRISTO, Maraliz de C. V. *A pintura de história no Brasil no século XIX: panorama introdutório*. In: Dossiê “Los relatos icônicos de la nación”, revista Arbor do Consejo Superior de Investigaciones Científicas, da Espanha, 2009.
- COLI, Jorge; XEXÉO, Mônica F. Braunschweiger. *Vitor Meireles, um artista do império*. Rio de Janeiro: MNBA, MON, 2004.
- COLLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora SENAC, 2005.
- COSTA, Luciana Reibolt. *O lugar da constituição na iconografia brasileira do século XIX*. Juiz de Fora: UFJF: 2008 – monografia
- DAIBERT JR. Robert. *Princesa Isabel (1846-1921): A “política do coração” entre o trono e o altar*. Tese (doutorado). Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Isabel, a “redentora dos escravos” : um estudo das representações sobre a princesa*. UNICAMP: SP, 2001 – mestrado
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985*. São Paulo: Perspectiva, Editora USP, 1989.
- HAAG, Carlos. *Uma “redentora” em busca de redenção. A polêmica “política do coração” da princesa Isabel*. Pesquisa FAPESP, 2008.
- HERMES, Vieira. *Princesa Isabel, uma vida de luzes e sombras*. SP: GRD, 1989.
- LACOMBE, Luiz Lourenço. *Isabel: A princesa redentora*. Petrópolis: IHP, 1989.
- MATTOS, Augusto de Oliveira. *Das Camélias do Leblon às rosas de ouro: as representações de Isabel no contexto do abolicionismo*. Brasília: Em tempos de história, 2006.
- PEREIRA, Sônia Gomes. *A arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/ arte, 2008.
- PRAZERES, Jéssica Costa; COSTA, Mariana. A representação da simbologia do poder na obra Dom Pedro II na Abertura da Assembleia Geral, de Pedro Américo. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 4, out./dez. 2011. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/pa\\_dompedro.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/pa_dompedro.htm)>
- RUBENS, Castro. *Victor Meireles. Sua vida e sua obra*. Imprensa Nacional: Rio de Janeiro, 1943.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SODRÉ, Alcindo. *Museu Imperial*. Departamento de Imprensa Nacional: Rio de Janeiro, 1950
- TURAZZI, Maria Ines (org). *Victor Meirelles, novas leituras*. Florianópolis : São Paulo: Museu Victor Meirelles/IBRAM/Minc, Studio Nobel, 2009.
- VEJO, Tomas Perez. *La pintura de historia e la invencion de las naciones*. LOCUS: revista de história. Juiz de Fora, vol. 5, nº1, 1999. P. 139-159

## OITENTA ANOS DO *SEIBI-KAI* E A INSERÇÃO DA ARTE NIPO-BRASILEIRA NA HISTORIOGRAFIA DA ARTE DO BRASIL

Carolina Carmini Mariano Lúcio<sup>1</sup>

**RESUMO:** Em 1935, um grupo de artistas oriundos do Japão, formado pelos pintores Tomoo Handa, Hajime Higaki, Walter Shigeto Tanaka, Kiyoji Tomioka, Kichizaemon Takahashi, Yuji Tamaki, Yoshiya Takaoka, pelo escultor Iwakichi Yamamoto e pelo poeta Kikuo Furuno, reuniram-se com o intuito de trocar experiências e conhecimentos sobre arte. Assim nasceu o *São Paulo Bijitsu Kenkyu Kai-Seibi* (Grupo de Estudo de Artes Plásticas em São Paulo), conhecido também como *Seibi-Kai*. No decorrer de sua longa trajetória unem-se ao grupo os artistas como Manabu Mabe, Tikashi Fukushima, Tomie Ohtake, Flávio-Shiró, entre outros. Com a fundação do grupo, os laços entre os artistas da colônia e os recém-chegados do Japão se fortaleceram. A produção floresceu e as participações em Salões ganharam força. Mais do que um ponto de encontro para os artistas nipo-brasileiros, durante seus anos de atuação, o *Seibi-kai* organizou diversas manifestações culturais e artísticas buscando difundir sua produção e estabelecer diálogos com o meio artístico brasileiro. Essas iniciativas fortaleceram a produção poética dos membros do grupo, permitindo que seus artistas participassem de diversas exposições nacionais, fazendo com que hoje suas obras façam parte de importantes acervos museológicos e coleções particulares. No entanto, passados oitenta anos da sua criação, podemos constatar que a produção do grupo é ainda pouco estudada no meio acadêmico e pouco presente na historiografia da arte brasileira. Se os percalços sofridos pelo grupo pertencem ao passado, e o reconhecimento dos artistas fora oficializado através de premiações, maiores estudos sobre sua atuação e produção, ainda é uma questão em aberto. Com as atividades finalizadas em 1972, após quase quatro décadas de atuação, o *Seibi-kai* foi um dos com maior tempo de atividade, sendo possível perceber em sua trajetória uma história complexa, e entremeada pela história da arte no país. Contudo, esse tempo não foi suficiente para inserir o grupo de maneira contundente na bibliografia em artes produzida no país, com exceção de alguns de seus artistas que alçaram fama internacional. Hoje a maior parte dos membros encontra-se no ostracismo, sendo lembrados apenas em exposições comemorativas sobre a imigração japonesa no Brasil. Desta forma é preciso pontuar as questões da produção do *Seibi-kai* em consonância com a historiografia oficialmente estabelecida, buscando recuperar sua trajetória e produção, e reconhecê-lo dentro da história da arte brasileira.

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

## 1. Introdução

A história dos artistas nipo-brasileiros é composta por trajetórias distintas, muitas vidas duras, e formação diversificada. Muitos chegaram ao Brasil com formação consolidada no Japão, outros iniciaram ou completaram seus estudos no país. No entanto, todos objetivavam novas oportunidades de trabalho, desenvolvimento e reconhecimento artístico, em uma terra em crescimento, tanto no campo econômico quanto artístico, representado pela criação da Bienal de São Paulo na década de 1950.

No ano de 1988, a historiadora da arte Maria Cecília França Loureço realizou uma entrevista com o artista Hajime Higaki (Imabari, Japão, 1908 - São Paulo, 1998), que utilizou a expressão contundente “os fora do comum”. O termo cunhado por Higaki serviu para designar os artistas do *Seibi-Kai*, discriminados por parte dos pintores da elite paulista, por assumirem uma postura de afastamento do embate travado entre acadêmicos e modernistas. Esses artistas pioneiros posicionaram-se de modo a criar uma via própria de produção.

A afirmação de Higaki e os primeiros percalços que os artistas enfrentaram nos primeiros anos é bastante representativa da inserção do nipo-brasileiros no meio artístico paulistano até a atualidade. De alguma forma, esse grupo denominado como nipo-brasileiros por críticos, curadores e historiadores da arte brasileira, ainda permanece como “os fora do comum”.

## 2. O *Seibi-Kai*

Com a fundação do *Seibi-kai* – também denominado como Grupo *Seibi* – em março de 1935<sup>2</sup>, a produção desses artistas da colônia japonesa encontra possibilidade de desenvolvimento e diálogo. Não são mais indivíduos trilhando solitariamente, mas um grupo unido buscando partilhar sensibilidades sobre o mundo. O distanciamento dos acadêmicos e modernistas permitiu outros contatos, como o entrosamento entre artistas nipo-brasileiros e com outros artistas colonos de nacionalidades distintas que estavam no país. Por exemplo, os membros do Grupo Santa Helena, formado por Mário Zanini, Fulvio Pennacchi, Alfredo Volpi e Francisco Reboló, - três italianos e um espanhol -, todos advindos do mundo operário. Esses artistas trocaram entre si críticas sobre suas produções e dividiram os diversos espaços expositivos disponíveis na cidade de São Paulo.

O *Seibi-Kai* possuía como direcionamento uma série de princípios estabelecidos na ata da primeira reunião dos membros. Regras que os ajudaram a se estabelecerem como um grupo forte e organizado, e principalmente capaz de criar vínculos e diálogos com o meio artístico de São Paulo. Entre as diretrizes

---

<sup>2</sup> No ano de 2015, completou-se 80 anos de criação do *Seibi-kai*. A data passou praticamente sem comemoração pelos museus e acadêmicos da cidade de São Paulo. Sendo realiza apenas uma mostra de curta duração “Sete do Seibi” na galeria de arte Pro Arte sob curadoria de Enock Sacramento.



estavam os seguintes itens: Estreitar a amizade entre os membros; Reunião mensal para apreciação e crítica mútua de obras; sempre manter relação entre os membros do interior do Estado (quando tiver); instalar um local de reunião ou de trabalho-ateliê; manter boa relação de trabalho com artistas brasileiros de outros grupos; procurar dar direção aos moços estudantes de arte ou principiantes; e, celebrar exposições coletivas.

Durante o período da 2ª Guerra Mundial, os imigrantes japoneses passaram a ser vistos como inimigos, sendo proibidos de guardar documentos e livros em língua japonesa, viajar, reunir-se e até mesmo de falar o idioma natal. Desta forma o *Seibi-Kai* teve que paralisar suas atividades oficialmente, contudo continuavam operando de maneira discreta, trocando experiências e realizando pequenas exposições apenas entre eles, clandestinamente. Até mesmo a participação em exposições e salões é limitada, quando não anuladas. Um dos únicos eventos que conseguem organizar no período foi *I Salão de Artistas Japoneses*, mostra coletiva realizada em 1938, no Nippon Clube (Clube Japonês), localizado na capital paulista e idealizado pelo *Seibi-Kai*.

Com o final da guerra, o *Seibi-Kai* pode novamente voltar às atividades livremente e oficialmente, e os contatos dos artistas com outros grupos se intensificaram. Entre eles, o Grupo Guanabara, criado em 1949 em torno de Tikashi Fukushima, que congregou um grande número de artistas de origem nipônicas e brasileiros, como Wega Nery, Arcangelo e Thomaz Ianelli, e Ismênia Coaracy, com atuação no eixo Rio-São Paulo.

Com a abertura dos Museus de Arte de São Paulo, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o nascimento da Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, possibilitou-se um novo espaço para os artistas nipo-brasileiros, não apenas para exporem seus trabalhos, mas para estabelecerem contatos com outras produções poéticas. A Bienal em suas primeiras edições apresentou os trabalhos de Fukushima, Flávio-Shiró e Manabu Mabe, que foram prontamente reconhecidos. Mas esse ponto de reconhecimento representou também a ruptura entre os pioneiros e os artistas nipo-brasileiros que estavam direcionando suas produções para o abstracionismo lírico.

Passados mais de cem anos da chegada ao país e oitenta anos da criação do *Seibi-Kai*, podemos constatar que os artistas nipo-brasileiros não sofrem mais com a discriminação e isolamento – intensificados pela Segunda Guerra Mundial. E hoje, o Brasil não é apenas o país de maior população japonesa, fora do Japão. A união dos países é mais profunda e complexa, sendo o Brasil um exemplo de uma relação artística única: “[...] é rara essa coexistência artística oriente-ocidente num mesmo país, deve-se chamar a atenção para o fato de que hoje em dia não há envio representativo para o exterior das artes do Brasil em que não figurem pelo menos dois ou três artistas nipo-brasileiros”<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> AMARAL, Aracy. Dezenove artistas nipo-brasileiros. IN: AMARAL, Aracy. ZANINI, Walter. **Artistas nipo-brasileiros**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1966. p.5.

Interessante rememorar que em 1979, o diretor do Museu de Arte de São Paulo, Piero Maria Bardi afirmou no catálogo da exposição *Artistas nipo-brasileiros* – realizada no Paraná -, a existência de uma Escola Japonesa nas artes na cidade de São Paulo, dada a relevância da produção e a qualidade estética das obras produzidas por um grupo que abarcava artistas além do *Seibi-kai*, “Nos últimos vinte anos viu-se surgir em São Paulo a Escola Japonesa, elementos também notados no exterior. O nascimento foi fato natural: desenvolveu-se sem alardes, tendo como única preocupação uma produção séria e variada”<sup>4</sup>. Esse grupo de artistas influenciou uma geração de artistas brasileiros, assim como também sofreram influências de artistas desta terra:

Alguns destes artistas andaram se afirmando pela originalidade, impondo-se e, às vezes, influenciando até os elementos de origem local, participando assim da formação das características da própria escola paulista e, se não propriamente de uma escola, pelo menos contribuíram no intenso labor da metrópole.<sup>5</sup>

Diversas instituições paulistanas em momentos distintos apresentaram em seus espaços obras de artistas nipo-brasileiros. A Pinacoteca do Estado de São Paulo, é um dos poucos museus que na década de 1950, já incluía em suas exposições coletivas e itinerantes, obras de artistas nipo-brasileiros. Mas apenas no ano de 1983, o número de artistas em seu acervo se tornou significativo com as obras de Tomoo Handa e Hajime Higaki:

Mário de Andrade antecipa-se em reconhecer o valor, porquanto só recentemente os pioneiros ingressaram no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, sendo raros em outros museus [...] Já os abstratos e construtivos estão nos principais museus brasileiros [...] Cada um, a seu modo, possui qualidade técnica e concepcional, porém os abstratos correspondem a valores caros ao período em que emergem, voltados a uma maior internacionalização, arrojo e consonância com os Estados Unidos, parâmetro sedutor para o Brasil pós-Guerra.<sup>6</sup>

No entanto, devemos frisar que apesar de certa visibilidade existente com as exposições, Salões e as Bienais, a assimilação das obras de japoneses e nipo-brasileiros sofreu alguns revezes no pensamento da crítica e dos curadores de arte, principalmente em relação à produção dos artistas pioneiros. Um exemplo a citar é o caso lembrado pelo professor Paulo Roberto Arruda de Menezes sobre a Bienal Brasil Século XX, realizada em São Paulo no ano de 1994 sob curadoria de Nelson Aguilar:

Seu esquecimento institucional fez-se definitivamente, em maio de 1994, quando se inaugurou uma exposição com o pomposo nome de Bienal Brasil Século XX. O curador da maior mostra retrospectiva já montada sobre a arte brasileira simplesmente ignorou todos, os pintores da primeira

<sup>4</sup> BARDI, P.M. *Artistas nipo-brasileiros*. Curitiba: Banco de Desenvolvimento do Paraná (Badep), 1979, p.1.

<sup>5</sup> Idem

<sup>6</sup> LOURENÇO, Maria Cecília França. Originalidade e recepção dos artistas plásticos nipo-brasileiros. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 39, 1995, p.28

geração do grupo Seibi, jogando uma pá de cal sobre aqueles que araram o terreno sobre o qual agora florescem estes nomes tão conhecidos.<sup>7</sup>

Dessa forma podemos compreender o quanto ainda é necessário a pesquisa sobre a produção desses artistas, que buscaram construir um discurso próprio para suas obras. E como ainda essa poética é vista como incapaz de possuir um discurso que agrega para a historiografia da arte do país.

### 3. A produção do *Seibi-Kai*

Os jovens artistas nipo-brasileiros voltaram-se para as artes como modo de aplacar uma necessidade estética latente na construção do indivíduo japonês. Mesmo com a vida no meio rural, os imigrantes japoneses buscaram adaptar a estética japonesa para esse novo cotidiano, com modos e costumes diferentes do país de origem.

Na década de 1920, vindos da área rural diretamente para a capital, os jovens artistas matriculavam-se nos tradicionais cursos de arte da Escola Paulista de Belas-Artes e do Liceu de Artes e Ofícios. Suas primeiras obras são trabalhos figurativos e retratistas, influenciados pela arte brasileira de estética europeia. Por estarem ligados a essas escolas, durante algum tempo, esses artistas foram erroneamente ligados ao academicismo. Se não estavam ligados ao modernismo, também não estavam alinhados com um academicismo, que repete as formulas pré-estabelecidas sem desejar mudança tanto nos modos de pintar quanto nos temas.

Entretanto, a produção desses artistas possuía um posicionamento diferenciado do acadêmico, mais ligado ao conceito de tradição, tendo as regras e procedimentos sedimentados pelos séculos arraigados em seu fazer artístico, mas altamente aberto ao experimentalismo e as novas estéticas:

[...] além do preconceito, há certas dificuldades adicionais e complementares, para os nipo-brasileiros pioneiros adquirirem projeção e compreensão crítica, num tempo excludente das diferenças a exigir posturas extremadas, porquanto ficam equidistantes dos acadêmicos e também dos modernos, o terceiro forte obstáculo para aceitação. Estão mais próximos dos modernos, mas distanciam-se pela não identificação com a Escola de Paris [...] <sup>8</sup>

Esses artistas estavam ligados à outra visualidade, que se voltava para as rupturas do cotidiano, mais interessados nos desejos de alterações sociais. Eles elegem a cidade e a paisagem – tema de grande interesse na visualidade oriental. Mas não a cidade elegante, e sim a cidade em meio a pobreza que para eles, expressa toda a essência da vida humana. Seus olhares se voltam para as fábricas que surgem nas periferias, para torres que se erguem em meio às árvores, para os açougues de bairros, os circos em descampados, as ruas

<sup>7</sup> MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Grupo Seibi: o nascimento da pintura nipo-brasileira. **Revista USP**, São Paulo, n. 27, set/nov. 1995, p.104.

<sup>8</sup> LOURENÇO, op. Cit. p. 25.

sem calçamento, as rinhas de galo. Como afirma Cecília França: “Tem a vida pulsante emoções incontidas, mais do que estéticas importadas, ou modos e modas passageiras.”<sup>9</sup>.

Essa produção ainda encontra-se em suspensão na história da arte brasileira, com artistas e obras que tiveram parte de suas trajetórias nubladas na história. Citemos dois exemplos de artistas pertencentes ao *Seibi-kai*. As cenas interioranas, de Kiyoji Tomioka (Saitama, Japão, 1894- São Paulo, 1995) possuem uma composição lírica, assim como trazem importantes aspectos iconográficos sobre a cidade de São Paulo. No entanto, a produção de Tomioka, não é apenas uma documentação iconográfica para a compreensão das transformações urbanas que ocorreram nas primeiras décadas do século XX. Em cada tela é possível perceber o sentimento misto de inquietação e admiração pela cidade que se desenvolvia.

Ainda temos a obra de Higaki, que chegou ao país em 1929 já tendo estudado e exposto anteriormente no Japão. Ao se estabelecer no Brasil, frequentou seções livres de modelo vivo na Escola de Belas Artes, e também fez seções de desenho junto ao Grupo Santa Helena. Além de atuar no *Seibi-Kai*, Higaki, participou do Grupo Guanabara<sup>10</sup> e do Grupo Jacaré<sup>11</sup>. Em suas pinturas, a paisagem é o assunto de sua preferência, onde sua busca não é retratar as mudanças do ambiente, mas o espírito da sua cidade. A São Paulo de Higaki não é a cidade dos barões de café com seus casarões opulentos. Não é a cidade do desenvolvimento progressista. O que vemos nesses trabalhos é uma cidade de becós e vielas, com uma luminosidade acalentadora, e uma expressividade agressiva. Em sua obra ganham destaques, - em seus traços rápidos - os pequenos comércios e as casas simples.

O que buscamos ressaltar nesta análise, é que essa construção de história da arte afirma a existência de uma identidade da arte brasileira, pautada pelo movimento Modernista. Movimento entendido como o fundador e único modelo e representante da visualidade da arte dita como propriamente do Brasil. Dentro dessa lógica de compreensão da arte, quem não produz dentro das diretrizes do Modernismo, não faz parte deste modelo hegemônico. Logo a poética desses artistas é entendida como um universo à parte do sistema, e a possibilidade dessa produção representar outra maneira de se entender esteticamente determinado período não é explorada.

---

<sup>9</sup> LOURENÇO, Maria Cecília França. Nipo-brasileiros. Da luta nos primeiros anos à assimilação. IN: BARDI, P.M. (Dir.). **Vida e arte dos japoneses no Brasil**. São Paulo: Banco América do Sul/MASP, 1988. p. 40.

<sup>10</sup> O Grupo Guanabara, foi criado em 1949 em torno de Tikashi Fukushima, que congregou um grande número de artistas de origem nipônicas e brasileiros, como Wega Nery, Arcangelo e Thomaz Ianelli, e Ismênia Coaracy, com atuação no eixo Rio-São Paulo.

<sup>11</sup> O GRUPO DO JACARÉ, TAMBÉM CONHECIDO POR GRUPO 15, FOI FUNDADO EM 1948, POR YOSHIYA TAKAOKA, AO ALUGAR E DIVIDIR UM ATELIÊ COM OS OUTROS INTEGRANTES, ATAYDE DE BARROS, HAJIME HIGAKI, KENJIRO MASUDA, GERALDO DE BARROS, SHIGETO TANAKA, TAKESHI SUZUKI, TAMAKI E TOMOO HANDA.

#### 4. Considerações finais

Ao recuperarmos a produção do *Seibi-kai*, podemos perceber como a arte brasileira possui uma produção rica. Capaz de abrigar uma série de propostas de visualidade, de dialogar diversas experiências artísticas e até mesmo, sob determinada percepção, unir Ocidente e Oriente. E por essa especificidade, historiadores do país precisam rever os modos de como se produz conhecimento sobre os artistas e a história da arte, principalmente quando sua metodologia ainda está ligada a concepção de história da arte europeia. O Brasil, assim como grande parte do mundo Ocidental, escolheu seguir os dogmas europeus, que optam por excluir experiências estéticas que não auxiliam a construir um discurso homogêneo e dominante, como afirma Frederico Morais: “Se aplicássemos à arte brasileira unicamente a terminologia vigente para a arte internacional, ficaríamos [...] excluindo propostas especificamente nossas [...]”<sup>12</sup>.

Com a experiência do *Seibi-Kai*, percebemos a necessidade de análise e estudos de outras produções que ficaram perdidas no decorrer dos anos, devido ao foco demasiado que damos a uma certa construção da história da arte do Brasil. Não se trata apenas de inserir essas produções nos grandes compêndios historiográficos, mas de possibilitar que essas produções venham à luz e mostrem para o público uma outra compreensão de mundo.

O estudo dessas obras pode auxiliar a construir uma historiografia da arte mais inclusiva, capaz de perceber a poética potente contida nos discursos dos excluídos e/ou marginalizados. Daqueles que, por exemplo, não olham apenas para a bela São Paulo em desenvolvimento, mas que se encante pelas festas juninas nas regiões rurais ou pelos casebres das zonas mais afastadas do centro da cidade. Pretendemos demonstrar que a compreensão da arte deve ir além de hierarquias ou estilos, e focar também na importância que muitos trabalhos possuem para a construção da história da arte do país com experiências tão singulares.

#### Referências bibliográficas

- AMARAL, Aracy. Dezenove artistas nipo-brasileiros. IN: AMARAL, Aracy. ZANINI, Walter. **Artistas nipo-brasileiros**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1966. p.5-6.
- BARDI, P.M. **Artistas nipo-brasileiros**. Curitiba: Banco de Desenvolvimento do Paraná (Badep), 1979.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. Originalidade e recepção dos artistas plásticos nipo-brasileiros. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 39, p. 21-37, 1995.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. Nipo-brasileiros. Da luta nos primeiros anos à assimilação. IN: BARDI, P.M. (Dir.). **Vida e arte dos japoneses no Brasil**. São Paulo: Banco América do Sul/MASP, 1988. p. 40-104.
- MORAIS, Fernando. **Panorama das artes plásticas séculos XIX e XX**. São Paulo: Itaú Cultural, 1989.
- MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Grupo Seibi: o nascimento da pintura nipo-brasileira. **Revista USP**, São Paulo, n. 27, p.103-115, set/nov. 1995.

---

<sup>12</sup> MORAIS, Fernando. **Panorama das artes plásticas séculos XIX e XX**. São Paulo: Itaú Cultural, 1989, p.16-17.

## DE PRINCESA LEOPOLDINA A NAIR DE TEFFÉ: A CONSTRUÇÃO DE UMA ICONOGRAFIA FEMININA POR GEORGINA DE ALBUQUERQUE

*Caroline Farias Alves<sup>1</sup>*

Dentre a diversidade de obras da artista Georgina de Albuquerque, duas podem ser consideradas icônicas no que diz respeito a sua produção de representações femininas. Sessão do Conselho de Estado e o retrato de Nair de Teffé são duas obras produzidas no início do século XX que dão destaque a duas mulheres: a monarquista e a republicana. Duas obras de gêneros distintos, a pintura histórica e o retrato, que serviram a artista como recurso para apresentar as personagens que viveram em momentos diferentes e distantes da história nacional. Nem tudo se limita a oposições, tanto Leopoldina quanto Nair de Teffé foram mulheres de grande influência política e provenientes de famílias nobres: Habsburgo-Lorena e Teffé von Hoonholtz. Ambas, casadas com chefes de estado, circulavam naturalmente pelos meios intelectuais e culturais de suas respectivas épocas sendo vistas como figuras de poder e nobreza.

Com base na biografia de Georgina de Albuquerque e do contexto vivido pelas mulheres que desejavam se profissionalizar no meio artístico, surgem algumas questões que pretendem encontrar nesse trabalho um espaço para reflexão, como: Qual a importância da representação feminina que diversifica a perspectiva da mulher e seus papéis na sociedade? Como e onde Georgina de Albuquerque reproduz essa mulher que conquista destaque na nova República?

### **Dando a luz a mulher moderna**

Ainda em fins do século XIX, os espaços de representação feminina estavam passando por mudanças. Artistas mulheres estavam conquistando destaque e em suas obras elas enfatizavam seu lugar meio aos pinceis e telas, no novo ambiente de trabalho. Esse lugar também foi reconhecido pela crítica de arte nos jornais e revistas e nas obras dos artistas acadêmicos, que no Rio de Janeiro compartilhavam espaços no Liceu de Artes e Ofícios<sup>2</sup> e posteriormente na Escola Nacional de Belas Artes.

Com a chegada da República, as mulheres passam a ter o direito a matrícula para os cursos superiores garantido pelo Decreto 115, Artigo 187<sup>3</sup>. O ingresso feminino nas instituições brasileiras de arte não se seguiu como um período marcado por conturbações e manifestações de repúdio como no caso

---

<sup>1</sup> Graduanda em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora, bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG) e membro do Laboratório de História da Arte da UFJF.

<sup>2</sup> Em 1881, o Liceu de Artes e Ofícios inaugurava turmas para o sexo feminino além dos ateliês particulares de professores e alunos da Academia, que ofereciam aulas para as mulheres artistas.

<sup>3</sup> Coleção de Leis da República dos Estados Unidos do Brasil, 1892.

francês, entretanto, as instituições não se adequaram a chegada dessas mulheres<sup>4</sup> que acabavam se restringindo as aulas de desenho figurado. Nas Exposições Gerais de Belas Artes as mulheres artistas também confirmavam presença aproveitando a inexistência de uma restrição por gênero na mostra, como já observava Gonzaga Duque:

“O salão deste ano é, em número, pelo menos superior aos de anos passados, e se cotejarmos o valor das obras deste com as daqueles verificaremos que, à parte alguns mestres, o atual suplanta os precedentes.

A outra está no grande número de pintoras que ali se exibiu, e algumas com real merecimento.

A nossa arte de amanhã será uma das conquistas do feminismo?”<sup>5</sup>

Georgina de Albuquerque, artista de destaque nesse cenário e hoje considerada uma artista moderna antes do modernismo<sup>6</sup>, é proveniente de um período em que as artistas se deparavam com questões como a dificuldade de acesso ao ensino e ao mercado de trabalho além da limitação a categoria de “arte feminina” e “amadora”.

A artista começa a pintar aos 9 anos e aos 15 seus estudos sobre arte são introduzidos pelo pintor de origem italiana Rosalbino Santoro. Assim como outros artistas, sedenta por mais conhecimento e profissionalização parte para o Rio de Janeiro e em 1904 consegue ingressar na ENBA onde conhece o futuro marido, Lucílio de Albuquerque (1877-1939), também aluno da instituição.

Em 1906 a vida de Georgina passa por uma reviravolta quando no dia de seu casamento transforma a Europa em seu novo lar em consequência do prêmio de viagem obtido por Lucílio. A viagem com o marido foi fundamental para consolidar sua trajetória artística que durante os cinco movimentados anos vividos na França passa pela École des Beaux-Arts e pela Académie Julian, escola que a partir de 1873 já permitia a existência de turmas mistas e em 1880 são formadas turmas exclusivamente femininas onde as mulheres podiam praticar o estudo do modelo vivo sem constrangimento e aplicado por grandes mestres.

A artista que se autodeclara impressionista<sup>7</sup>, recebe pela crítica comentários que destacam sua escolha pela luminosidade e sua aptidão pelo uso intenso das cores<sup>8</sup>. Tanto na aplicação plástica, onde fica visível as livres pinceladas e a vibração cromática possivelmente influenciada por Paul Gervais durante o

---

<sup>4</sup> É possível encontrar mais sobre o assunto em: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. ArtCultura. UFU, v. 9, 2007a.

<sup>5</sup> ESTRADA, Luís Gonzaga Duque. O salão de 1907. In: Contemporâneos. Rio de Janeiro: Typografia Benedicto de Souza, 1929.

<sup>6</sup> Termo usado na exposição “Tarsila e Mulheres Modernas no Rio” para se referir a artistas como Georgina de Albuquerque, Abigail de Andrade, Nair de Teffé, Nicolina Vaz de Assis entre outras que atuaram antes e concomitantemente a artistas como Tarsila do Amaral e Anita Malfatti.

<sup>7</sup> COSTA, Angyone. A Inquietação das abelhas. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1927.

<sup>8</sup> Tais adjetivos podem ser encontrados em: “O Salão de Belas Artes. Pintura, Gravura, Escultura”. Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, set. 1920 e “As nossas trichromias”. Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, dez. 1920.



período na *École des Beaux Arts*<sup>9</sup>, quanto na escolha de temas, seu impressionismo que já aparecia presente na iluminação e movimento, parte para uma temática de representação do ambiente feminino burguês.

O repertório de Georgina de Albuquerque é flexível entretanto a artista inclui na maioria de suas obras uma personagem em comum, a mulher. Mesmo muito presente em seus trabalhos, a presença feminina na obra de Georgina não se encontra perdida nos espaços de modernidade destinado as “mulheres desonradas” dos impressionistas.<sup>10</sup> Longe das más intenções noturnas dos cafés parisienses e dos agitados bastidores do teatro e diferente do percurso sexualizado proposto por Baudelaire em seu ensaio sobre a prática impressionista<sup>11</sup>, a mulher de Georgina de Albuquerque é a mãe zelosa aproveitando o parque com seu filho, as moças que compartilham um momento de lazer e amizade ou as trabalhadoras do cafezal ensolarado.

Georgina utiliza da sua prática impressionista para dar luz e movimento a mulher republicana brasileira, que quando proveniente das camadas populares sai do seu lar para ingressar nas atividades produtivas na área rural, como as mulheres No Cafezal (Figura 1) e é ao mesmo tempo, a mulher que zela por sua posição familiar vivendo entre os princípios pregados em uma sociedade patriarcal.

No início do século XX, a artista propõe uma representação feminina que não era novidade no âmbito internacional, mas no contexto brasileiro era incomum. A mulher de Georgina se diferenciava da tímida passagem feminina pela pintura de gênero proveniente do final do século XIX e estava distante da representação da mulher tropical, negra e mestiça, praticada pelas modernistas da Semana de 1922.

Quando presente na esfera pública<sup>12</sup> como aristocrata ou burguesa, o posicionamento feminino no repertório de Georgina de Albuquerque se aproxima mais da representação feita pelas artistas impressionistas do século anterior<sup>13</sup> do que dos artistas contemporâneos e de mesma nacionalidade. Não só se assemelha pela escolha das técnicas de coloração e livres pinceladas, a ambientação e o perfil das

---

<sup>9</sup> Segundo Arthur Valle esse tipo de tratamento em retratos e pinturas de gênero já era utilizado por artistas especialmente na década de 1870. No Brasil, Georgina se torna uma precursora desse procedimento que posteriormente se populariza dentro da ENBA, tendo como exemplo a obra *Primavera em flor* de Armando Martins Vianna, citada também por Arthur Valle em seu artigo “Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930)”.

<sup>10</sup> O termo “mulheres desonradas” é utilizado no trabalho de Griselda Pollock “Modernity and the Spaces of Femininity” onde a autora reconstrói o mapa da pintura impressionista traçado por T. J. Clark, deixando claro que os artistas considerados impressionistas do sexo masculino também retratam as senhoras e damas comportadas nos camarotes do teatro e nos parques, entretanto, diferente de algumas artistas mulheres desse mesmo movimento, eles não restringem essas interpretações levando a representação feminina a ambientes mais promíscuos e sexualizados.

<sup>11</sup> Charles Baudelaire, “O Pintor da Vida Moderna”, em *The Painter of Modern Life and Other Essays*, traduzido e editado por Jonathan Mayne, Oxford, Phaidon Press, 1964.

<sup>12</sup> Segundo Hannah Arendt em “A condição humana”, a esfera pública moderna nasce com a burguesia e as motivações da burguesia são formadas pelo contraste existente entre a sua enorme importância social e a sua condição de privados de função política. (ARENDR, Hannah. 1995: A condição humana. Rio de Janeiro: Forense Universitária).

<sup>13</sup> Para a pesquisadora Ana Paula Cavalcanti Simioni as semelhanças estilísticas e temáticas entre Georgina de Albuquerque e Mary Cassatt são evidentes, segundo ela “qualquer espectador a enquadraria nas mesmas fileiras da pintora impressionista norte americana”. (Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 17, n. 50, out. 2002, pag. 152).

mulheres representadas fazem com que as obras pareçam ter saído de um mesmo universo independente da distância temporal.

Assim como as damas francesas de Berthe Morisot (1841-1895) (Figura 2) e de Eva Gonzales (1849-1883) (Figura 3) apreciam a paisagem ou aproveitam o chá da tarde no terraço, as moças cariocas de Georgina (Figura 4) também se distraem com a hora do chá na varanda ou em algum *Canto do Rio*. A maternidade (Figura 5) representada na obra de Georgina de Albuquerque é facilmente encontrada na *Família* (Figura 6) de Mary Cassat (1844-1926), ou na mãe carinhosa que cuida do bebê sonolento, também de autoria da artista norte-americana<sup>14</sup>. Ainda mais ousado seria encontrar um pouco da maternidade da pintora brasileira na também *Maternidade* (Figura 7) representada pela polonesa Olga Boznańska (1865-1940).

O que essas artistas possuem em comum? Talvez essa semelhança seja fruto da formação artística de Georgina que durante sua passagem pela Europa, especificamente pela França, teve contato com as novas reflexões e transformações nas artes plásticas e com o impacto do impressionismo. Enquanto no Brasil, os pintores que se aventuravam pela tendência impressionista recorriam a temáticas já antes consolidadas relacionando o exercício ao ar livre a pintura de paisagens<sup>15</sup>, Georgina manteve sua diversidade de temas para a utilização da técnica que variavam para além da paisagem, a representação da mulher, de cenas cotidianas, retratos e o que talvez se consolidasse como seu maior antagonismo, a pintura história.

A utilização de uma técnica moderna que causou repúdio na França por ser um rompimento dos princípios tradicionais estabelecidos pela arte acadêmica foi a escolha de Georgina para compor a narrativa visual de um dos momentos mais relevantes precedentes a independência do Brasil, que teve a obrigatoriedade de ser como gênero, uma pintura histórica, retratando em destaque como escolha da artista, uma protagonista feminina.

A década de 1920 é classificada como um momento marco para a história cultural brasileira onde artistas afirmaram o compromisso com uma renovação estética, no caso das artes plásticas, isso resultou em uma aproximação com as vanguardas europeias. Como materialização dessa inovação, aconteceu durante o mês de fevereiro de 1922 a “Semana de Arte Moderna”, que por sua amplitude inibiu um outro evento com caráter distinto todavia não menos grandioso, “O Centenário da Independência do Brasil”.

Esses prestigiados eventos de características próprias e divergentes se concretizaram em dois grandes centros brasileiros. São Paulo foi marcado pelo intenso fluxo de artistas modernistas seguidos por

---

<sup>14</sup> Mary Cassatt, *Sleepy Baby*, 1910. Dallas Museum of Fine Arts, Dallas, Texas, USA.

<sup>15</sup> Segundo pesquisadores, diferente da França a mudança estilística não se sucedeu a uma mudança temática. A tendência impressionista no Brasil foi tardiamente experienciada.

suas novas perspectivas que rompiam com o que se exibia no Rio de Janeiro através de um programa comemorativo que visava apresentar os progressos na economia, nas ciências, educação, saneamento e transportes, além das artes plásticas.

A seção artística ficou a cargo de uma comissão organizadora própria responsável pelas mostras de arte retrospectiva e arte contemporânea e caberia ao governo adquirir o número de quatro quadros referentes a temas históricos nacionais no período da Independência produzidos por artistas brasileiros com 2,5 a 5m de dimensão em seu lado maior.<sup>16</sup> O parecer do júri, composto pelos professores Flexa Ribeiro, Archimedes Memória e Rodolpho Chambeland, elegeu os quadros *Sessão do Conselho de Estado* (Figura 8), de Georgina de Albuquerque, *Hino da Independência*, de Augusto Bracet, *Nossa terra* de Helios Seelinger e *O Percursor* de Pedro Bruno. Como condecoração, cada artista recebeu trinta mil contos de reis além da honradez de atribuição da sua representação como uma das novas simbólicas imagens pertencentes a história nacional.

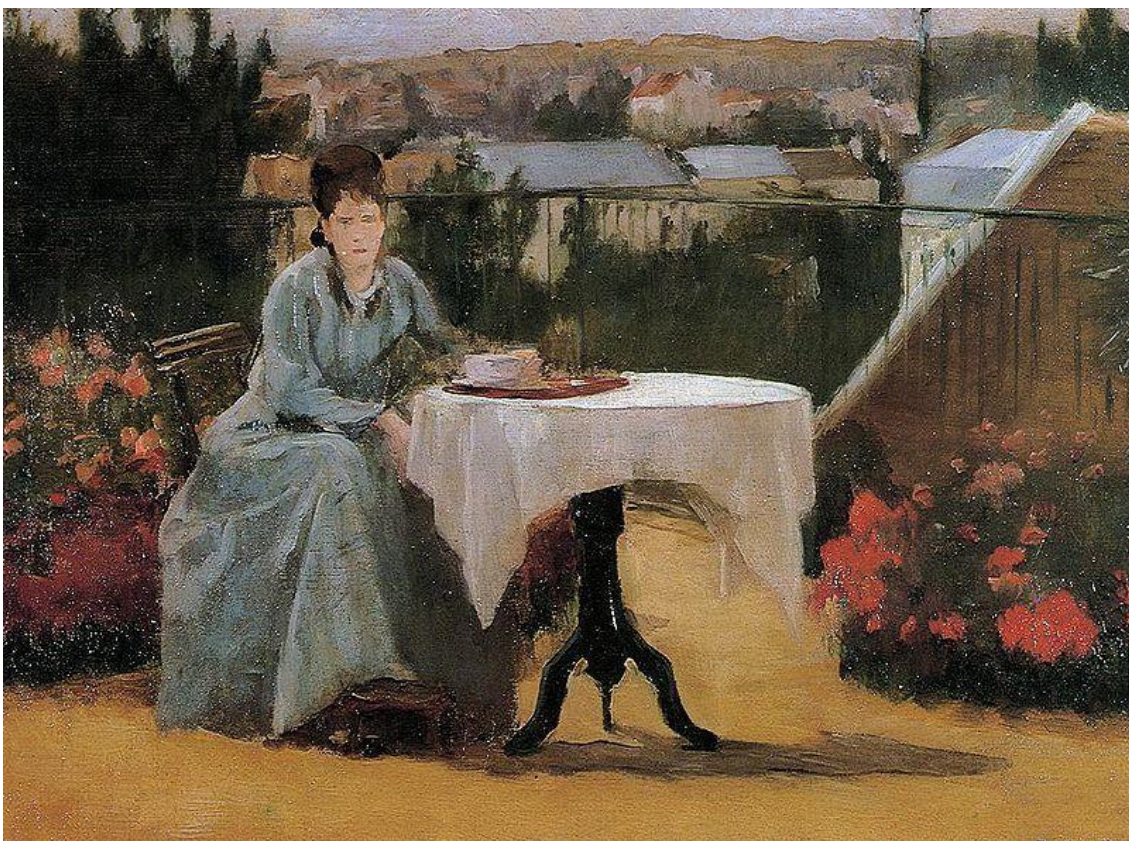
Entre personagens masculinos tradicionais da história brasileira, como D. Pedro I de Augusto Bracet ou Tiradentes de Pedro Bruno, Georgina de Albuquerque escolhe a Princesa Leopoldina como figura de notoriedade no processo de Independência. Diferente da representação apática e melancólica comumente relacionada a Leopoldina, muito em virtude das infidelidades conjugais do marido, Georgina constrói a representação que é por vezes ignorada na historiografia atual, de uma Princesa Leopoldina que agia como sujeito político a frente dos importantes momentos de negociações da independência da colônia. Contradizendo a composição materna e a ambientação doméstica de Domenico Failutti em *Dona Leopoldina de Habsburgo e seus filhos* (1921), obra que também é inscrita para a Exposição do Centenário mas não conquista destaque, Georgina compôs a Leopoldina descendente de uma das famílias reais de maior prestígio na Europa, foi uma mulher atuante e atualizada que agiu como Princesa, Rainha de Portugal e Imperatriz do Brasil e que conquistou, através da artista paulista, a imagem de seu mérito dentro do projeto de iconografia nacional que estava sendo formado na Primeira República.

---

<sup>16</sup> DIÁRIO OFICIAL, 3 de julho de 1921, p.12856.



**Figura 1.** Georgina de Albuquerque. No cafezal, 1930.

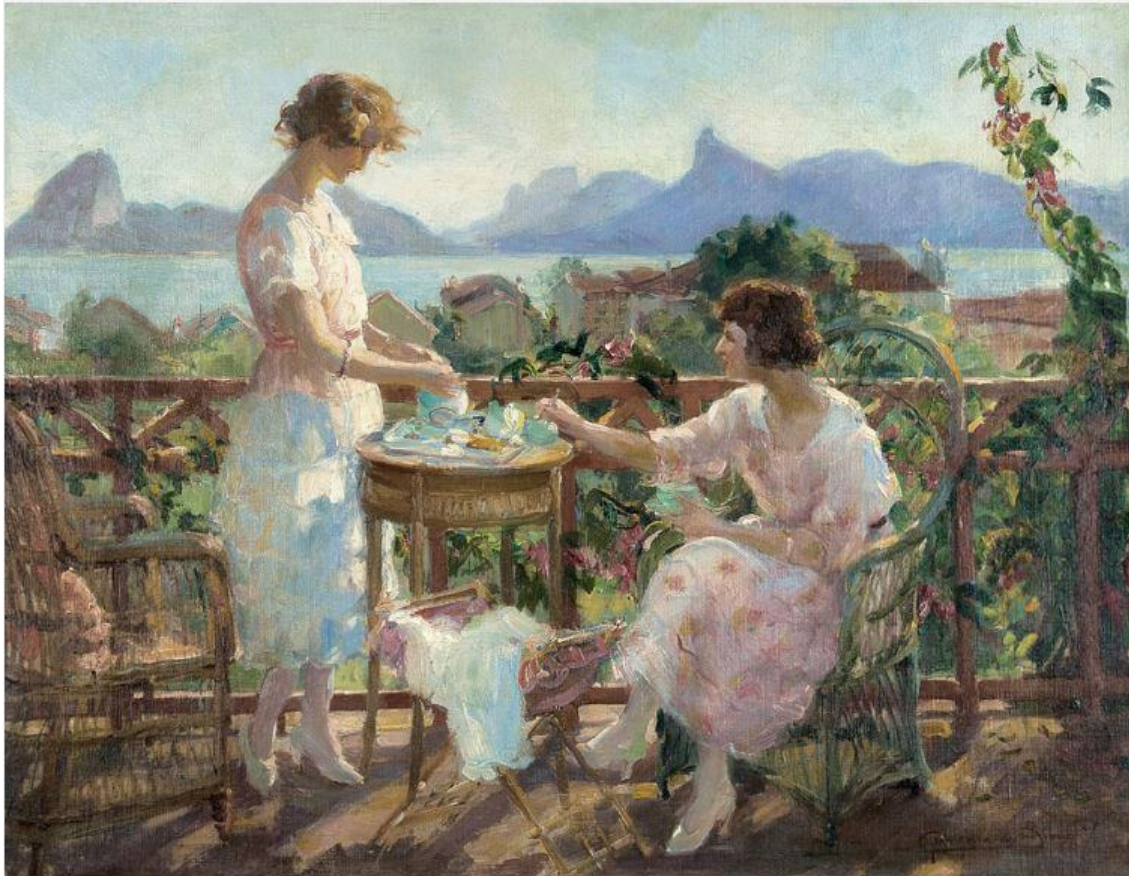


**Figura 2.** Eva Gonzales, Afternoon Tea or On the Terrace, 1875 (Private Collection)





**Figura 3.** Berthe Morisot, *In a Villa at the Seaside*, 1874 (Norton Simon Art Foundation)



**Figura 4.** Georgina de Albuquerque, *Paisagem do Rio de Janeiro*, s. data. (Coleção Particular)





**Figura 5.** Georgina de Albuquerque, Maternidade, s. data. (Museu D. João VI, Rio de Janeiro)



**Figura 6.** Mary Cassatt, The Family, 1893 (Private Collection)



**Figura 7.** Olga Boznańska, Motherhood, 1902 (Private collection)



**Figura 8.** Georgina de Albuquerque. Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência, 1922.



## Referências Bibliográficas

ARENDDT, Hannah. A Condição Humana. 10º ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2000;

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: O pintor da vida moderna. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

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.149-160.

COSTA, Angyone. A Inquietação das abelhas. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1927.

Diário Oficial da União, de 03.07.1921. Comissão Executiva do Centenário - Programa da Secção de Belas Artes. Distrito Federal, 3 de julho de 1921. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/1940365/dou-secao-1-03-07-1921-pg-4/pdfView>.

ESTRADA, Luís Gonzaga Duque. O salão de 1907. In: Contemporâneos. Rio de Janeiro: Typografia Benedicto de Souza, 1929.

NOCHLIN, Linda. Why there be no great women artists?. In: Art and Sexual Politics. New York: Macmillan Publishing Co., 2ª ed., 1973.

POLLOCK, Griselda. Modernity and the spaces of femininity. In: Vision and difference. Feminism, femininity and the histories of art. London: Routledge, 1988.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2008.

\_\_\_\_\_. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. ArtCultura. UFU, v. 9, 2007a.

\_\_\_\_\_. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 17, n. 50, out. 2002.

SOUZA, Viviane Viana de. Artistas no feminino: a atuação de Abigail de Andrade e Julieta de França no Rio de Janeiro no entre séculos XIX-XX / Viviane Viana de Souza. Rio de Janeiro: UFRJ / EBA, 2013.

VALLE, Arthur. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930). 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/academia\\_julian.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian.htm)>.

## O VERBO E A LUZ: A SIMBOLOGIA DOS RAIOS LUMINOSOS NA ANUNCIAÇÃO DE CRISTO

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

Quais estratégias foram utilizadas pelos pintores, ao longo da história da pintura sacra, para representar plasticamente o mistério invisível e miraculoso da concepção imaculada de Cristo no ventre da Virgem Maria? Em um primeiro momento, este artigo tem como objetivo ponderar os significados simbólicos do feixe de luz que frequentemente aparece em representações pictóricas da Anunciação partindo do alto e indo em direção à Maria. Como objetos de estudo, foram selecionadas pinturas realizadas, majoritariamente, na Europa durante o século XV, nas quais a presença desse feixe de luz é consideravelmente emblemática e evoca significados bastante específicos. Em um segundo momento pretende-se comparar simbolicamente e plasticamente a representação de tal feixe de luz nas Anunciações com a chuva dourada e iluminada presente nas representações do mito clássico de Dânae. A comparação entre a Dânae de Gossaert e uma Anunciação presente em um manuscrito medieval foi utilizada para exemplificar uma possível relação formal e simbólica entre os raios luminosos na Anunciação e a chuva dourada na representação do mito de Dânae.

Considerada como um dos mais altos mistérios da fé cristã, a passagem bíblica da Anunciação de Jesus é de grande importância teológica e foi frequentemente representada pictoricamente no decorrer da história da arte, contendo uma riquíssima – e por vezes complexa – iconografia. A passagem, narrada no Evangelho de Lucas, constituiu um dos temas mais caros para aqueles que se dedicaram a pinturas sacras, o que gerou inúmeras representações do tema ao longo dos séculos e nos deixou como legado um riquíssimo *corpus* de estudo. De acordo com o relato de São Lucas:

No sexto mês, o anjo Gabriel foi enviado por Deus a uma cidade da Galileia chamada Nazaré, a uma jovem, prometida em casamento a um homem chamado José, da família de David; e essa jovem se chamava Maria. O anjo veio à presença dela e lhe disse: ‘Alegra-te, ó tu que tens o favor de Deus, o Senhor está contigo’. A estas palavras, ela ficou grandemente perturbada, e se perguntava o que podia significar esta saudação. O anjo lhe disse: ‘Não temas, Maria, pois obtivestes graça junto a Deus. Eis que engravidarás e darás à luz um, e lhes darás o nome de Jesus. Ele será grande e será chamado filho do Altíssimo. O Senhor Deus lhe dará o trono de David, seu pai; ele reinará para sempre sobre a família de Jacó, e seu reino não terá fim’. Maria disse ao anjo: ‘Como se fará isso, visto que não tenho relações conjugais?’ O anjo lhe respondeu: ‘O Espírito Santo virá sobre ti e o poder do Altíssimo te cobrirá com a sua sombra; e por isso aquele que vai nascer será santo e será chamado Filho de Deus. E eis que Elisabete, tua parenta, está também para dar à luz um filho em sua velhice e já está em seu

<sup>1</sup> Doutoranda pelo PPGARTES UERJ

sexto mês, ela que era chamada de estéril, pois nada é impossível a Deus'. Maria disse então: 'Eu sou a serva do Senhor. Faça-se tudo a mim segundo a tua palavra!' E o anjo a deixou."<sup>2</sup>

A Bíblia narra a história sagrada, porém não fornece muitos elementos concretos com os quais os pintores pudessem construir todo o repertório formal e iconográfico presente na tradição de representação da passagem. Um elemento iconográfico presente em inúmeras representações pictóricas da Anunciação não é, por exemplo, explicado pelo relato de São Lucas: um feixe de luz que surge no alto e incide diretamente em Maria. Qual teria sido a fonte literária que motivou a representação de tal elemento? O que significaria este motivo iconográfico tão recorrente na tradição de representação da passagem? Por vezes, é necessário recorrer a outras fontes textuais para obtermos pistas da origem e significado de alguns elementos presentes na tradição de representação dos temas sacros. Os Evangelhos Apócrifos são fontes literárias riquíssimas e eram constantemente utilizados pelos pintores como fontes para suas obras. Encontramos no Evangelho Apócrifo de Pseudo Mateus, por exemplo, um trecho que pode ter servido de fonte para os pintores no que diz respeito à representação do feixe de luz em cenas da Anunciação: “[...] *apareceu-lhe o anjo do Senhor e lhe disse: ‘Ditosa és, Maria, porque preparaste para o Senhor uma habitação em teu seio. Eis que uma luz do céu virá para morar em ti e, através de ti, iluminará todo o mundo’*.”<sup>3</sup>

No que diz respeito ao significado simbólico de tal elemento, é consenso entre os estudiosos da iconografia cristã a hipótese de que o feixe de luz em cenas da Anunciação é utilizado como estratégia para representar visualmente o momento milagroso e invisível da concepção de Cristo no ventre da Virgem Maria. De acordo com Casimiro:

Em termos plásticos a figuração dos raios de luz, de cor dourada, é um processo pelo qual os pintores possibilitam a materialização de um acontecimento incapaz de ser captado pelos sentidos: a ação fecundante exercida pelo Espírito Santo sobre Maria levando-a a conceber no seu seio o Filho de Deus.<sup>4</sup>

Exemplo emblemático para a compreensão desse motivo iconográfico é a Anunciação de Fra Angelico [Fig.1] que atualmente faz parte do acervo do Museu do Prado. Na obra em questão, o intenso feixe de luz dourada é gerado em uma região extremamente iluminada no canto superior esquerdo do painel. Esse feixe parte das “mãos de Deus”, deixando subentendido o fato de que a concepção de Cristo foi iniciativa de Deus e se concretizou através do intermédio do Espírito Santo, que é representado na forma de uma pomba localizada, antes da coluna, quase no final do feixe de luz que incide na Virgem Maria. A Virgem Maria, com seu característico manto azul, tem o corpo levemente reclinado e os braços cruzados sobre o peito, sinais de submissão à sua missão anunciada pelo Anjo Gabriel. Na Anunciação de Gentile da Fabriano [Fig. 2], similar feixe de luz incide diretamente no ventre de Maria, não deixando dúvidas de que ele materializa a

<sup>2</sup> Evangelho segundo São Lucas. Bíblia. Português. In: Bíblia. Tradução Ecumênica. p. 1968 e 1969. Capítulo 1. Versículo 26 ao 39.

<sup>3</sup> Evangelho apócrifo do Pseudo-Mateus In: ZILES, 2004, p. 59

<sup>4</sup> CASIMIRO, 2004, p. 350

concepção miraculosa de Jesus. Nessa obra, os raios de luz simbolizam, sobretudo a ideia – bem aceita entre os teólogos – de que Jesus teria sido concebido no útero de Maria (*conceptio per uterum*) em oposição à ideia de que Maria teria concebido através do ouvido, ao mesmo tempo em que escutava a mensagem do Anjo (*conceptio per aurem*).

Casimiro cita, em sua tese, uma série de fontes primárias que poderiam ter fundamentado a concepção – a primeira vista heterodoxa – da *conceptio per aurem*, dentre elas Evangelhos Apócrifos, Santo Irineu de Lyon, São Bernardo, São Zénon de Verona e São João Damasceno. Uma citação notadamente específica se encontra no Evangelho Armênio da Infância e diz "*Mal a Virgem pronunciou aquela frase de humilhação, o Verbo Divino penetrou nela por sua orelha*"<sup>5</sup>. Segundo Casimiro, a crença na *conceptio per aurem* sobreviveu ao longo dos séculos marcando, inclusive, a mentalidade dos artistas do Renascimento. Um sinal dessa sobrevivência é o fato de o motivo iconográfico do feixe de luz também ter sido utilizado como estratégia para representar essa ideia, como, por exemplo, na Anunciação [Fig. 3], de um pintor desconhecido, localizada no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa. A representação do conceito da *conceptio per aurem* traz a tona a grande importância que a “Palavra” tem nas representações da Anunciação. Na Anunciação de Fra Angelico [Fig. 4], localizada em Cortona, encontramos em direção ao ouvido da Virgem, não os raios de luz, mas o próprio relato bíblico, escrito em letras douradas, que saem da boca do Anjo Gabriel e retornam, escritas ao contrário, na resposta de Maria<sup>6</sup>.

Jesus era, Ele mesmo, considerado o “Verbo Divino” encarnado entre os homens; a “Palavra” de Deus que se fez carne e habitou na terra. Encontramos em algumas representações da Anunciação, os raios luminosos saindo da boca de Deus podendo simbolizar a Sua “Palavra” ou funcionar como uma metáfora visual do sopro divino que enche de vida a Virgem Maria. Podemos citar como exemplos desse modelo de representação as Anunciações de Melchior Broederlam [Fig. 5], Benedetto Bonfigli e Girolamo di Giovanni. A figura de Deus Pai, a primeira pessoa da Santíssima Trindade, se torna, assim, elemento simbólico importantíssimo das representações da Anunciação. Era necessário deixar claro que a concepção de Jesus partiu da iniciativa de Deus. Assim, em inúmeras anunciações, encontramos raios de luz emergindo da figura de Deus, o qual poderia ser representado antropomorficamente, na forma de um homem idoso, com barbas brancas. O feixe de luz por vezes emana da boca de Deus, como vimos nos exemplos anteriores, por vezes do coração de Deus, como no afresco de Pinturicchio [Fig. 6] no Vaticano e em outras emana das mãos de Deus como no afresco de Piero della Francesca [Fig. 7] em Arezzo. Na ausência da representação antropomórfica de Deus, muitas vezes encontramos a primeira pessoa da Santíssima Trindade representada apenas por mãos, que claramente simbolizam as “mãos de Deus”, das quais, muitas vezes, emanam os raios de luz como vimos na Anunciação de Fra Angelico. Outro exemplo desse modelo de representação é a

<sup>5</sup> Apud CASIMIRO, 2004, p. 243

<sup>6</sup> Um estudo sobre o complexo caráter dessa obra é realizado por Daniel Arasse na introdução de seu livro *Le Detail*.

Anunciação de Filippo Lippi, atualmente exposta na Galeria Doria Pamphilj em Roma. Algumas vezes, porém, não encontramos a representação figurativa de Deus como, por exemplo, na Anunciação de Carlo Crivelli [Fig. 8]. Assim, a presença da luz, que sempre parte do alto, evoca a presença divina e se torna símbolo de uma força masculina e fecundante que age em Maria por intermédio do Espírito Santo. De acordo com Casimiro:

A luz pode também ser entendida como manifestação masculina e fecundante. Ao materializar a luz, os raios luminosos participam do seu significado e, no presente contexto, simbolizam não só a presença de Deus Pai, mas também a sua influência fecundante exercida sobre Maria, que recebe a luz que vem do alto. Em síntese, podemos dizer que, na iconografia da Anunciação, na ausência da representação directa de Deus Pai (e até da pomba do Espírito Santo), os raios de luz são utilizados como símbolo dessa presença divina e da força fecundante do Espírito Santo, graças à qual o Verbo de Deus vai encarnar no seio da Virgem Maria.<sup>7</sup>

A luz simbolizando essa força fecundante não é exclusividade das representações da concepção de Cristo, sendo também utilizada nas representações de concepções miraculosas da mitologia clássica, como por exemplo, nas representações plásticas do mito da concepção e nascimento de Perseu, filho da Virgem Dânae. De acordo com Madlyn Kahr<sup>8</sup>, a versão mais antiga e completa da história de Dânae chegou até nós através da obra *Biblioteca*, escrita, supostamente, por Apolodoro no século I ou II d. C.. De acordo com o relato de Apolodoro<sup>9</sup>, Dânae era uma jovem princesa de Argos, filha do rei Acrísio. O rei, desapontado por não ter herdeiros homens, procura um oráculo para lhe orientar. O oráculo lhe diz que sua filha Dânae terá um filho homem, porém também lhe diz que ele será assassinado por este neto. Assim, para evitar que a profecia do oráculo se cumpra, Acrísio aprisiona Dânae, ainda virgem, em uma torre para que ela não pudesse gerar um filho. Porém, Zeus, apaixonado pela jovem, se transforma em chuva dourada e entra por um orifício no teto da torre e fecunda a virgem que concebe Perseu. Quando o rei Acrísio descobre que sua filha deu a luz a um menino ele ordena que joguem Dânae e a criança, dentro de um baú, ao mar acreditando que eles fossem morrer. Entretanto, mãe e filho sobrevivem e são carregados pela corrente até a ilha de Sérifo. Tempos depois, o rei do local se apaixona por Dânae, mas com medo da oposição de Perseu lhe ordena uma missão aparentemente impossível, acreditando que ele não sobreviveria: matar a Medusa e lhe trazer sua cabeça como prova. Perseu, porém, cumpre sua missão e em seu retorno participa de jogos atléticos comemorativos. Seu avô, o rei Acrísio, que estava na plateia dos jogos, é acertado acidentalmente por um dardo lançado por Perseu e morre assim sendo cumprida a profecia do oráculo. O mito clássico da concepção e nascimento de Perseu guarda algumas semelhanças com o relato cristão da concepção de

<sup>7</sup> CASIMIRO, 2004, p. 362

<sup>8</sup> KAHR, 1978, p. 43

<sup>9</sup> Uma tradução da *Biblioteca* de Apolodoro, feita por G. Frazer, pode ser consultada no website: <http://www.theoi.com/Text/Apollodorus2.html#4>



Cristo, principalmente o fato das duas jovens mães serem virgens que conceberam miraculosamente filhos de um Deus, os quais irão cumprir profecias.

Desde os primórdios do cristianismo, motes da mitologia pagã foram associados à narrativa cristã. De acordo com Belting<sup>10</sup>, ideias e práticas pagãs profundamente enraizadas no imaginário popular foram naturalmente transferidas para o novo culto cristão, facilitando, assim, sua assimilação. Panofsky relata a antiga associação da figura do deus Sol, Hélios, com a figura de Cristo<sup>11</sup>, relação que foi confirmada na Idade Média pelo *Repertorium Morale*, de Petrus Berchorius, beneditino que também organizou uma das muitas explicações medievais para o conjunto das Metamorfoses<sup>12</sup>, com o objetivo de legitimar a narrativa pagã de Ovídio a partir de sua moralização. Desse modo, Sez nec observa<sup>13</sup> que os deuses antigos não “renasceram” na Itália do século XV, mas que sobreviveram no imaginário das pessoas ao longo da Idade Média.

No que diz respeito à figura da Virgem Maria, podemos constatar que ela foi, desde o final da Antiguidade, constantemente associada às figuras das “deusas-mães” da mitologia pagã como Cibele, Diana e Ísis. De acordo com Belting, nos primeiros séculos do cristianismo:

[...] muitos cultos de mães-deusas persistiam, pelo menos em nível popular. Na parte oriental do Império Romano, isso era particularmente verdadeiro em relação a Cibele, a “mãe dos deuses” [...] e a Diana de Éfeso (a toda-mãe virginal), cujo culto alcançou seu zênite no séc. III d. C. Ela era a figura mãe, que podia conceder a salvação, como Ísis [...]. Ísis [...] foi favorecida por mito como mãe do menino Horus, com quem ela aparece em um mural egípcio – com qualidades que podiam ser prontamente transferidas a Maria, pois elas inspiravam a confiança daqueles carentes de proteção. Alguns templos de Ísis, que tinham sido fechados no final do séc. IV [...] foram reconsagrados como igrejas da Virgem.<sup>14</sup>

O mistério de Maria ter, virgem, concebido Jesus se relaciona, como já apontado anteriormente, com a história de Perseu, nascido da virgem Dânae que foi fecundada por Zeus na forma de chuva. A Idade Média se aproximou do mito de Dânae – como de muitos outros – a partir de sua moralização. Naquele período, era constante o hábito de usar personagens da mitologia clássica como alegorias de valores e virtudes cristãs. Sez nec<sup>15</sup> relata que no *Fulgentius metaforalis* de John Ridwall, por exemplo, o aprisionamento de Dânae é explicado como uma metáfora da modéstia, castidade e pureza, atributos também comuns à Virgem Maria. Algumas fontes consideram, inclusive, o mito pagão de Dânae como uma prefiguração da verdade cristã. De acordo com Kahr<sup>16</sup>, essa associação aparece no *Ovide mosalisé* e também no *Defensorium inviolatae virginittatis Mariae* do dominicano Franciscus de Retza que compara a concepção

<sup>10</sup> Belting, 2010, p. 46

<sup>11</sup> Panofsky, 2001, p. 337

<sup>12</sup> *Ovidius moralizatus* que compõe o *Reductorium morale* de Petrus Berchorius (SEZNEC, 1993, p. 113)

<sup>13</sup> Sez nec, 1993, p. 11

<sup>14</sup> BELTING, 2010, p. 39

<sup>15</sup> SEZNEC, 1993, p. 113

<sup>16</sup> KAHR, 1978, p. 44

de Cristo por intermédio do Espírito Santo com a concepção de Perseu no ventre de Dânae através da chuva dourada de Zeus. Em uma gravura presente em uma das edições da obra de Retza [Fig. 9], Dânae é representada na janela da torre onde fora aprisionada, seus braços estão cruzados sobre o peito num gesto similar àquele tão comum que a Virgem Maria faz ao ouvir e aceitar as palavras do Anjo Gabriel. Nessa representação, a chuva que fecunda Dânae é substituída por raios solares fazendo uma clara alusão aos raios de luz dourados em representações da Anunciação. Assim, notamos que uma semelhança na representação plástica dessas duas histórias consiste no poder fecundante da luz – seja ela na forma dos raios solares ou da chuva dourada e iluminada – que incide nessas duas virgens.

A Dânae pintada por Gossaert em 1527 [Fig. 10] pode ser entendida, de acordo com Panofsky<sup>17</sup>, ainda nos termos medievais de associação com modéstia, pureza e castidade. Como observa André Corboz<sup>18</sup>, a Dânae de Gossaert tem pouco em comum com as pinturas renascentistas do mesmo tema. Pintada apenas dois anos depois da Dânae de Gossaert, a Dânae de Correggio [Fig. 11], por exemplo, possui um caráter consideravelmente mais sensual. A personagem está completamente nua, diferente da Dânae de Gossaert, que veste uma túnica azul que deixa a mostra apenas um dos seios. A Dânae de Correggio está reclinada languidamente na cama com os joelhos entreabertos. Com a mão direita, e com o auxílio do Cupido, ela afasta o lençol que cobre suas partes íntimas para facilitar o contato com a chuva que personifica Zeus que está prestes a fecundá-la. Apesar dos joelhos levemente abertos, Dânae de Gossaert, que está sentada sobre uma almofada e quase completamente vestida, possui expressão e postura mais pudicas do que a Dânae de Correggio. Podemos, inclusive, estabelecer uma comparação entre a Dânae de Gossaert e as Madonnas do próprio pintor. Na obra São Lucas desenhando a Virgem [Fig. 12], a Virgem Maria tem sua cabeça ornada por um diadema assim como Dânae, outra semelhança é a veste azul e o seio de fora, característica comum do gênero da Virgem Lactante. A Virgem com o menino [Fig. 13], pintada por Gossaert em 1527 (mesmo ano em que pintou sua Dânae), também possui características semelhantes: a cabeça ornada pelo diadema, o manto azul e um seio à mostra.

Podemos comparar a Dânae de Gossaert com uma iluminura representando a Anunciação [Fig. 14] encontrada em um manuscrito francês. Ambas as personagens estão sentadas em posturas semelhantes e usam vestes azuis. A semelhança mais evidente, entretanto, está na maneira como foi representada chuva dourada de Gossaert e os raios de luz da iluminura da Anunciação. Tanto a chuva dourada quanto os raios luminosos surgem do alto dos ambientes circulares nos quais as duas personagens se localizam e simbolizam o poder fecundante exercido pelos Deuses nas duas virgens.

Apesar das relações de semelhança descritas até aqui, não podemos deixar de enfatizar as significativas diferenças entre as representações desses dois temas. Em específico na utilização da luz como

---

<sup>17</sup> PANOFSKY, 1933

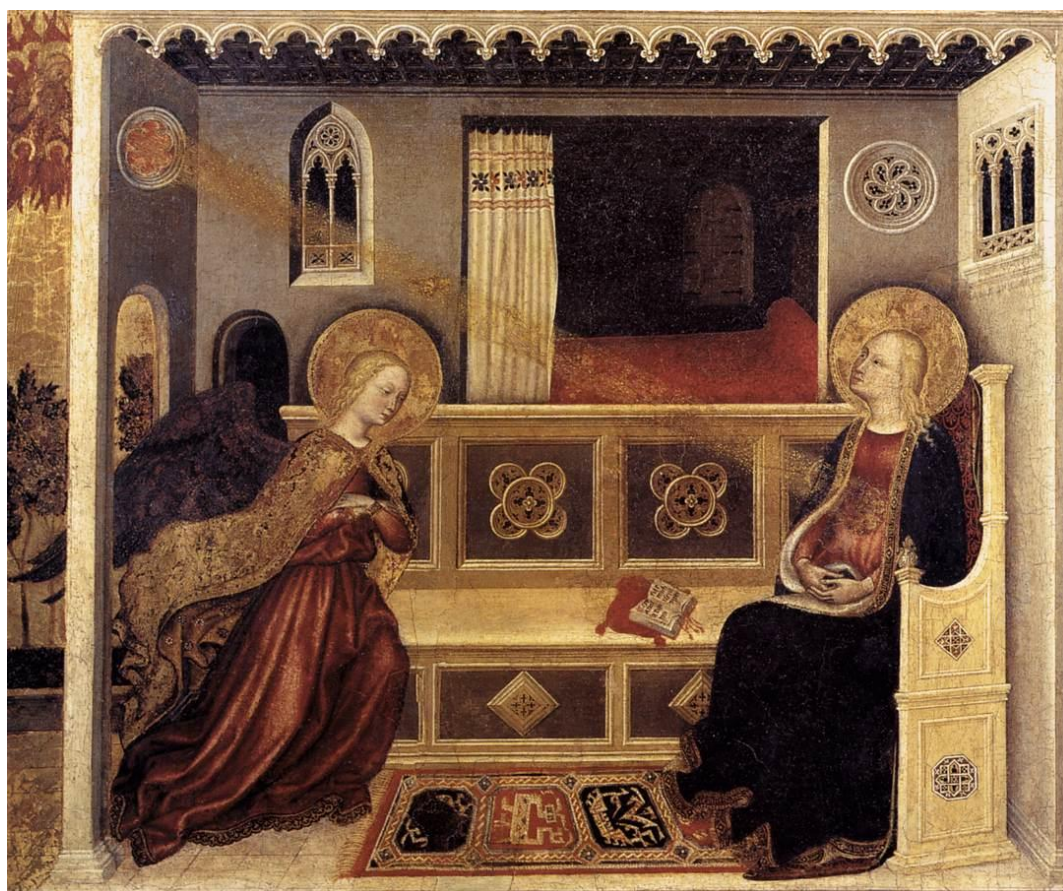
<sup>18</sup> CORBOZ, 2000, p. 25

elemento simbólico, tema que nos concerne aqui, no caso de Dânae, a chuva dourada que fecunda a virgem, personifica o próprio Zeus, que em diversos mitos se transforma em outros seres ou elementos para fecundar virgens, por exemplo, como na sua transfiguração em cisne no mito de Leda. Já nas representações da concepção de Cristo, a luz não personifica Deus, ela apenas evoca Sua presença divina e funciona como um símbolo do poder fecundante ou uma maneira de materializar o momento da concepção.

Concluimos, então, que os raios de luz presentes nas representações plásticas da Anunciação simbolizam e materializam o poder fecundante de Deus que age em Maria, a partir do intermédio do Espírito Santo, para que Jesus seja concebido em seu ventre. Esse poder fecundante da luz se manifesta de forma análoga através da chuva dourada em representações plásticas do mito clássico de Dânae, outra virgem que também concebe miraculosamente um filho destinado a cumprir profecias. Tal analogia ganha força se considerarmos, especificamente, a Dânae de Gossaert, que possui um caráter mais pudico se comparada a outras pinturas do mesmo tema e período possibilitando atribuir a ela características comuns à Virgem Maria como castidade, pureza e modéstia. Assim, a Dânae de Gossaert se apresenta como um típico exemplo de moralização dos mitos clássicos e de suas representações plásticas, característica tipicamente medieval que sobreviveu durante o Renascimento.



**Figura 1:** Fra Angelico. **Anunciação**, 1430-32. Têmpera sobre madeira, 154 x 194 cm. Museu do Prado, Madri.



**Figura 2:** Gentile da Fabriano. **Anunciação**, 1425. Têmpera e folha de ouro sobre madeira, 41 x 48 cm. Pinacoteca do Vaticano, Vaticano.





**Figura 3:** Desconhecido. **Anunciação.** Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.



**Figura 4:** Fra Angelico. **Anunciação,** 1433-34. Têmpera sobre madeira, 150 x 180 cm. Museu Diocesano, Cortona.





**Figura 5:** Melchior Broederlam. **Anunciação**, 1393-99. Têmpera sobre madeira, 167 x 125 cm. Museu de Belas Artes, Dijon.



**Figura 6:** Pinturicchio. **Anunciação**, 1492-1494. Afresco. Apartamentos Borgia, Vaticano.





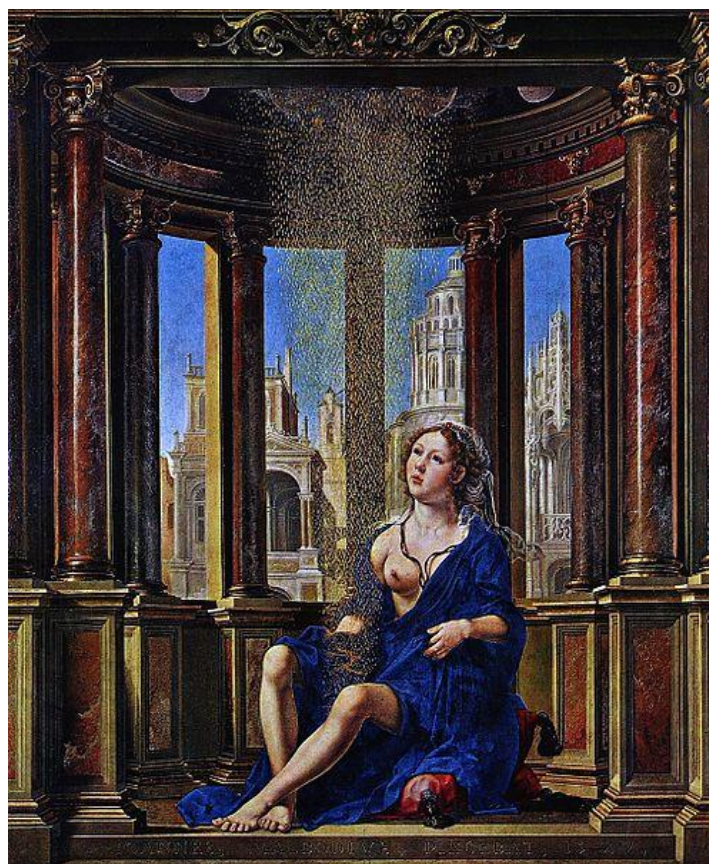
**Figura 7:** Piero della Francesca. **Anunciação**, 1452-66. Afresco, 329 x 193 cm. San Francesco, Arezzo.



**Figura 8:** Carlo Crivelli. **Anunciação**, 1486. Óleo sobre madeira, 207 x 147 cm. National Gallery, Londres.

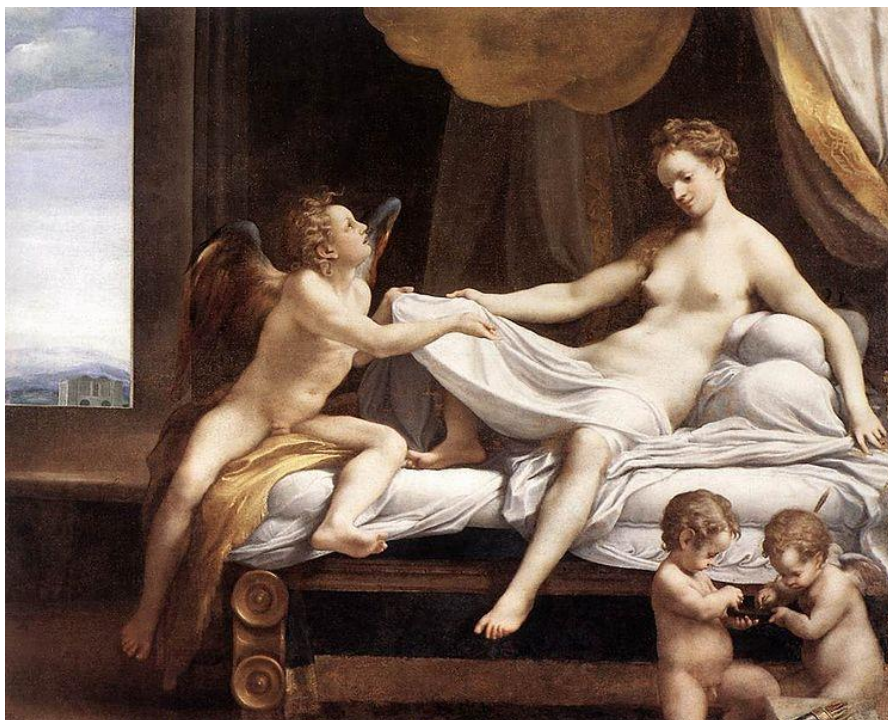


**Figura 9:** Desconhecido. Dânae. Gravura em metal. In: RETZA, Francisco. *Defensorium inviolatae virginitatis Mariae*, Regensburg, 1471.



**Figura 10:** Jan Gossaert. *Dânae*, 1527. Óleo sobre madeira, 114 × 95 cm. Alte Pinakothek, Munique.





**Figura 11:** Correggio. *Dânae*, 1531-1532. Óleo sobre tela, 161 × 193 cm. Galleria Borghese, Roma.



**Figura 12:** Gossaert. *São Lucas desenhando a Virgem*, 1515. Óleo sobre madeira, 230 x 205 cm. Národní Galerie, Praga.



**Figura 13:** Gossaert. **Virgem com o menino**, 1527. Óleo sobre tela. Museu do Prado, Madri.



**Figura 14:** Maître de Jouvenel. **Anunciação**. Iluminura. In: Livre d'heures à l'usage d'Angers, 1450. Paris, BnF, département des Manuscrits, NAL 3211, fol. 35.



## Referências Bibliográficas

- ARASSE, Daniel. **L'Annonciation italienne**: Une histoire de perspective. Paris: Hazan, 2010.
- ARASSE, Daniel. **Le Detail**: Pour une histoire rapprochée de la peinture. Paris: Flammarion, 1992.
- BELTING, Hans. **Semelhança e Presença**: a história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.
- CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos. **A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500 – 1550)**: análise geométrica, iconográfica e significado iconológico. Universidade do Porto. Porto, 2004. (tese de doutorado)
- CORBOZ, André. La "Danae" di Mabuse (1527) come testimonianza dell'idea di Sancta Antiquitas. **Artibus et Historiae** Vol. 21, N° 42, 2000, pp. 9-29
- GONZÁLES, José Maria S. Per aurem intrat Christus in Mariam. Aproximación iconográfica a la concepción per aurem en la pintura italiana del Trecento desde fuentes patrísticas y teológicas. **'Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones**, N° 20, 2015, pp. 193-230
- KAHR, Madlyn M. Danaë: Virtuous, Voluptuous, Venal Woman. **The Art Bulletin** Vol. 60, N° 1, Mar., 1978, pp. 43-55.
- KILINSKI, Karl. **Greek Myth and Western Art**: The Presence of the Past. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- MATEO, Isabel. Temas paganos cristianizados. In: **actas da VI Jornadas del departamento de Historia del arte Diego Velázquez**: La visión del mundo clásico en el arte español. Alpuerto – CSIC, Madrid, 1993, pp. 37-48.
- PANOFSKY, Erwin. Albrecht Dürer e a Antiguidade Clássica. In: **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PANOFSKY, Erwin. Der gefesselte Eros: Zur Genealogie von Rembrandts Danae. **Oud Holland - Quarterly for Dutch Art History**, Vol.50, 1933.
- RÉAU, Louis. **Iconographie de l'art chrétien**. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.
- ROBB, David M. The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. **The Art Bulletin**, Vol. 18, N° 4, 1936, pp. 480-526.
- SEZNEC, Jean. **La Survivance des Dieux Antiques**: Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance. Paris: Flammarion, 1993.
- WARBURG, Aby. **A Renovação da Antiguidade Pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.
- ZILES, Urbano. (Edição e tradução). **Evangelhos Apócrifos**. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.

## O PÓLO CINEMATOGRAFICO DE PAULÍNIA COMO PATRIMÔNIO CULTURAL NA HISTÓRIA DA ARTE

*Cleber Fernando Gomes<sup>1</sup>*

Este trabalho de pesquisa faz parte de um estudo de mestrado sobre o Pólo Cinematográfico da cidade de Paulínia, localizada no interior do Estado de São Paulo. O objetivo principal é fazer um levantamento da história desse Pólo Cinematográfico que já contribuiu para a produção de diversos bens culturais para o Brasil e o mundo. Nesse caso, é importante destacar que já foram realizados mais de quarenta filmes brasileiros, além de cinco Festivais de Cinema, contando com destaques internacionais sobre o resultado de alguns filmes e festivais realizados no espaço do Pólo Cinematográfico de Paulínia.

O reconhecimento como Patrimônio Cultural é observado pelas contribuições à História da Arte, uma vez que já ocorreram diversas indicações à vários prêmios nacionais e internacionais de obras cinematográficas produzidas no espaço do Pólo Cinematográfico de Paulínia. A relevância desse patrimônio brasileiro de produção em obras de artes audiovisuais também é notada através do campo educacional existente no Pólo Cinematográfico de Paulínia, como por exemplo: a Escola Magia do Cinema, e a escola Paulínia Stop Motion, ambas com conteúdo na formação das artes do cinema, direcionadas para as técnicas de pré-produção, produção e pós-produção de filmes e atuação de atores.

Na História da Arte é essencial o registro desses espaços de produção de bens culturais, porque fomentam e valorizam obras de arte regionais que conseguem romper as fronteiras locais, regionais, nacionais e internacionais, contribuindo para um acervo mundial de expressões artísticas dos mais variados formatos e modalidades. Podemos observar que os diversos filmes produzidos no espaço do Pólo Cinematográfico de Paulínia, apresentam elementos visuais em planos e perspectivas que valorizam o fazer artístico no tempo e espaço, contribuindo assim para uma diversidade de percepções visuais das imagens em movimento.

Ainda podemos ressaltar que as técnicas artísticas materializadas nas obras cinematográficas produzidas no Pólo Cinematográfico de Paulínia, mais uma vez, conseguiram romper as fronteiras artísticas, com suas composições equilibradas e harmoniosas, oferecendo aos espectadores ao redor do mundo, experiências singulares através de uma estética e poética genuinamente brasileira, construindo assim, uma relação com diversos elementos no suporte cinematográfico.

---

<sup>1</sup> Sociólogo, mestrando em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo/UNIFESP, com bolsa de pesquisa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo/FAPESP. Pós-Graduação em Artes Visuais, Intermeios e Educação pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, e Pós-Graduação em Estudios Culturales pelo Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO/Argentina. Possui formação complementar em Sociologia da Cultura e História do Cinema Brasileiro, pela UNICAMP.

As experiências resultantes dos produtos audiovisuais realizados dentro do Pólo Cinematográfico de Paulínia, podem reforçar a necessidade da existência desse complexo cinematográfico ser reconhecido como Patrimônio Cultural. Planejado pela Secretaria Municipal de Cultura da cidade de Paulínia e inaugurado no ano de 2008, o complexo do Pólo Cinematográfico conta com uma estrutura física que compõe: quatro estúdios, casa motorizada (*motor-home*), escritórios temporários, camarim móvel (*trailer*), um teatro municipal para realização de diversos eventos, um escritório de *film commission*, além das duas escolas supracitadas.

Dessa forma, ao contextualizar o Pólo Cinematográfico de Paulínia, observamos que o objeto de estudo se figura como um fenômeno artístico que está inserido dentro de uma sociedade capitalista complexa e dinâmica. O Pólo Cinematográfico de Paulínia como produtor de filmes, escola de cinema, espaço para eventos e negócios, tem em sua estrutura o poder de gerar bens culturais para o Brasil, além de valorizar o fazer cinematográfico, podendo aderir ao conceito *soft power*<sup>2</sup>.

No livro “*Mainstrem – a guerra global das mídias e das culturas*”, de Frédéric Martel, observamos que com o fenômeno da globalização as influências não se materializam apenas pela força militar, econômica e industrial, segundo Joseph Nye, vice-ministro da defesa no governo de Bill Clinton (EUA), a cultura passa a ser um recurso indispensável para se sobressair em um mundo de “interdependência complexa” das interações sociais. Nye destaca que “o *soft power* é a atração, e não a coerção”, ou seja, o objetivo dos EUA deve estar centrado também na obtenção e garantia do poder através da difusão dos bens culturais produzidos em seu país, principalmente a produção vinda de *Hollywood*<sup>3</sup>

No Brasil, o conceito de *soft power* já foi defendido politicamente por Marta Suplicy<sup>4</sup> quando estava no Ministério da Cultura. A importância de criar estratégia para fortalecer o país em diversos setores, seja econômico, político, cultural, é imprescindível em um mundo cada vez mais globalizado. A produção cinematográfica brasileira poderá exercer um papel fundamental, desse modo, podemos observar e fazer possíveis comparações com a própria história da produção industrial de *Hollywood*.

Esse conceito de *soft power* defendido pelo cientista político de *Harvard*, ex-funcionário do governo dos EUA, pode levar a uma reflexão sobre o fenômeno da reprodutibilidade técnica exposta por Walter Benjamin (1985), no seu ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. Nesse caso, o cinema como arte política contribui para um pensamento materialista da vida social, tornando uma esperança extraordinária de mudanças e revoluções.

A possibilidade de reprodutibilidade técnica do cinema não está na condição de distribuição em massa do filme, mas passa a ser fundamental porque a sua produção técnica tem um custo tão elevado que o filme

---

<sup>2</sup> MARTEL, 2012, p.12.

<sup>3</sup> MARTEL, 2012, p. 12

<sup>4</sup> SUPLICY, 2013

ficaria restrito a uma classe social mais abastada, o que limitaria os lucros. Sendo assim, com a reprodutibilidade técnica do cinema, é essencial fazer uma difusão ampla e rápida para que o custo desse produto cinematográfico compense a sua produção e a grande massa passa a se beneficiar dessas obras de arte, sejam clássicas, *cult*, ou populares, tendo acesso aos conteúdos e temas, inclusive, ideológicos, políticos e culturais.

Ao mesmo tempo em que o cinema se expande positivamente na cultura de massa, oferecendo acesso a arte cinematográfica para diversas pessoas, ele também é objeto de crítica e reflexão por ser um produto da indústria cultural. E o cinema realizado no Pólo Cinematográfico de Paulínia não foge à regra, porque também é um produto da indústria cultural e “está sujeito à formação da consciência de seus consumidores”<sup>5</sup>. Observamos em Adorno uma ênfase em não subestimar as influências da indústria cultural porque ela exerce um papel social e merece ser contestada em suas qualidades e verdades. Para Theodor Adorno a arte como fenômeno social tem suas consequências sociais e merece ser objeto de reflexão porque dentro do contexto da indústria cultural ela desenvolve e atua na “economia psíquica das massas”.

A crítica de Adorno a indústria cultural é um interessante objeto de discussão, porém, não podemos condenar os produtos culturais com base somente ao fenômeno mercadológico, existe nesses produtos uma memória histórica de uma sociedade complexa e em constante transformação. Para Ismail Xavier<sup>6</sup>, mesmo o cinema sendo um objeto da indústria cultural, incluindo o cinema moderno brasileiro, essa arte é composta por uma “pluralidade de tendências”. Para o autor a prática do cinema cria “instância de reflexão e crítica” em diversas partes do mundo, vitalizando a cultura. Desse modo, entende-se que em um Pólo Cinematográfico há produções diversificadas de filmes que vão se inserir no âmbito social, influenciando as consciências coletivas.

Embora o cinema seja um objeto de reflexão crítica e uma mercadoria com seus valores disponíveis na sociedade capitalista, considera-se também que o cinema é um objeto importante do Patrimônio Cultural do Brasil. Para tanto, os pesquisadores Paulo Funari e Sandra Pelegrini, vão salientar que a preservação do Patrimônio Cultural na América Latina, pode ser uma forma de desenvolvimento sustentável para as cidades que possuem centros culturais. Dentro desse contexto, é possível entender que um Pólo Cinematográfico é considerado um centro cultural porque produz bens culturais materiais e imateriais, e consegue abrir um diálogo sobre a vida coletiva de um povo. De acordo com os autores “a definição de patrimônio passou a ser pautada pelos referenciais culturais dos povos, pela percepção dos bens culturais nas dimensões testemunhais do cotidiano e das realizações intangíveis”<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> ADORNO, 1978, p. 291

<sup>6</sup> XAVIER, 2001, p.14-15

<sup>7</sup> FUNARI & PELEGRINI, 2006, p.29-32

Conseqüentemente esses bens culturais também estão ligados aos dados econômicos dos países, uma vez que as atividades culturais geram direta e indiretamente diversos recursos financeiros, além de postos de trabalho e mão de obra especializada. Esse fenômeno inerente a cultura fílmica também traz reflexões sobre a indústria cinematográfica – um setor econômico e cultural que tem gerado números extraordinários – principalmente quando colocamos em questão e em comparação com os dados estatísticos da história dos grandes estúdios de *Hollywood*.

O Brasil também faz parte dessa história, porque contribui diretamente com as bilheterias dos filmes estrangeiros, principalmente os norte-americanos. Segundo relatório apresentado pela ANCINE<sup>8</sup>, através da Superintendência de Análise de Mercado (SAM), no ano de 2014 o cinema estrangeiro foi responsável por 87,8% do público total das salas de cinema no Brasil, em contraposição aos 12,2% do próprio cinema brasileiro.

É interessante observar que esse fenômeno da difusão e ocupação dos filmes *hollywoodianos* em salas de cinema do Brasil já era notado desde a década de 1920, conforme destaca Arthur Autran em sua tese de doutorado em Mídias na Unicamp: “na indústria do filme, o Brasil ainda dorme envolto em faixas sem saber balbuciar uma palavra, e no comércio de exibições é um dos grandes importadores a enriquecer fábricas estrangeiras”<sup>9</sup>.

Mesmo antes do decênio de 20, Autran destaca matérias jornalísticas que salientavam o poder de *Hollywood* sobre a cultura cinematográfica brasileira. O autor ressalta que de 1909 a 1920, houve publicações no jornal carioca *Gazeta de Notícias*, e no jornal paulista *O Estado de São Paulo*, sobre um pensamento industrial cinematográfico comparando a concorrência das produções estrangeiras (EUA) com as produções brasileiras<sup>10</sup>.

Essa realidade nada confortável e lucrativa para o Brasil, nos mostra um cenário crítico para o cinema nacional, porque demonstra que o povo brasileiro está contribuindo muito mais para o cinema norte-americano, e conseqüentemente consumindo muito mais produtos de sua cultura. Embora essa seja a realidade de muitos outros países na América e demais continentes, o cinema brasileiro tem como melhorar essa situação, alavancando os índices estatísticos sobre o público de seus próprios filmes, nas salas do país.

Contudo, as estratégias de produção e participação do cinema nacional, nos moldes da indústria *hollywoodiana*, já foram testadas e colocadas em prática desde o final da década de 1940, quando surge no cenário brasileiro a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Nas pesquisas de Maria Rita Galvão, observamos que a Vera Cruz conseguiu atingir a técnica necessária: “sob o ponto de vista técnico, a Vera

---

<sup>8</sup> BRASIL, 2015

<sup>9</sup> AUTRAN, 2004, p.02

<sup>10</sup> AUTRAN, 2004, p.01-10



Cruz começou a fazer exatamente o cinema que na época se reclamava para o Brasil: o filme de boa qualidade, certinho. O salto que se deu em relação ao cinema anterior foi realmente extraordinário”<sup>11</sup>.

Assim, apontando o lado positivo da tentativa de industrialização do cinema brasileiro pela Companhia Vera Cruz, Carlos Augusto Calil, destacou outro ponto importante: “ela provou que o cinema brasileiro poderia conquistar o público interno, de alto a baixo, sem segmentações (...) seus filmes foram bem lançados e o mercado correspondeu aos investimentos de publicidade”<sup>12</sup>.

A partir da experiência cinematográfica da Vera Cruz, e anteriormente, de outras ações realizadas por entusiastas do cinema brasileiro, como no caso da Atlântida Cinematográfica, fundada em 1941, voltada para filmes mais populares – a produção de filmes no Brasil em alguns casos e determinados períodos históricos (estúdios da Vera Cruz e da Atlântida) esteve direcionada para conseguir atingir uma produção industrial.

Diante desses fatos históricos, o Pólo Cinematográfico de Paulínia também surge com objetivos parecidos, porém muito mais ambiciosos. Podemos observar que o complexo de entretenimento projetado para a cidade de Paulínia, está localizado em uma área total de 2,5 milhões de m<sup>2</sup>, tendo um orçamento total de R\$ 2 bilhões previstos para sua conclusão até o ano de 2023 (o prazo pode ser reduzido se houver investimentos privado), sua estrutura foi projetada para concentrar 18 km de monotrilho (sendo três dentro do próprio complexo), 2 parques temáticos, 1 parque aquático, além de 5 hotéis (com mil apartamentos no total)<sup>13</sup>.

No Brasil não temos uma indústria cinematográfica consolidada. Segundo Autran, “o cinema brasileiro é algo descontínuo (...) nunca conseguiu se industrializar efetivamente, limitando-se a alguns surtos de produção”<sup>14</sup>. Essa tendência contrária a industrialização do setor cinematográfico no Brasil é resultado de um pensamento político e ideológico que predominou por alguns períodos e/ou ciclos no país - “a confusão ideológica entre cultura e mercado chegou a tal ponto que marcou a própria estrutura da Embrafilme”<sup>15</sup>. Se por um lado esse pensamento negativo a industrialização sempre prejudicou a expansão da produção fílmica, em contraponto criou-se espaço fecundo para “o desenvolvimento das ideias sobre cinema independente”<sup>16</sup>.

Esses estudos pragmáticos em padrões globais envolve uma discussão interessante sobre a produção fílmica ao redor do mundo, uma vez que traz para o debate novas perspectivas e aspectos comparativos importantes para entendermos o nosso próprio modo de produção de filmes e difusão dos nossos bens culturais, além dos nossos Patrimônios Culturais. Para tanto, é preciso contextualizar a história de outros cinemas, além de colocar em debate as diferenças de linguagem, poéticas e estéticas cinematográficas dentro do nosso próprio

---

<sup>11</sup> GALVÃO, 1981, p.133

<sup>12</sup> CALIL, 1987, p.23

<sup>13</sup> MAGENTA, 2012

<sup>14</sup> AUTRAN, 2009, p.02

<sup>15</sup> AUTRAN, 2008, p.352

<sup>16</sup> GALVÃO, 1980, p.13

país. No Brasil, temos uma diversidade cinematográfica que compõe um conjunto de obras de arte que formam o nosso conteúdo e patrimônio cultural na área do cinema.

Em comparação ao estilo hollywoodiano, podemos alegar hipoteticamente que o Brasil está conseguindo construir após a retomada do cinema nacional na década de 1990, um *star system* e um *studio system*, mesmo que estes estejam vinculados ao monopólio de uma única empresa de entretenimento e comunicação, no caso, a Rede Globo de televisão e sua extensão, a Globo Filmes.

Segundo Jean-Claude Bernardet, “isolar o cinema brasileiro das outras cinematografias tem consequências metodológicas não necessariamente benéficas”<sup>17</sup>. Nesse sentido, é válido se beneficiar das produções realizadas pela Globo Filmes, uma vez que a empresa possui um complexo de comunicação e difusão que consegue atingir milhões de espectadores no Brasil e no mundo.

Porém, vale ressaltar que novas políticas de incentivos faz se necessário para que novas produções cinematográficas possam ter condições de entrar no circuito de distribuição e exibição, contribuindo para a difusão cultural, além da diversidade de obras – “leis de incentivo, quotas, estratégias de marketing, produção de gêneros populares nacionais, assim como a promoção internacional de produtos culturais”<sup>18</sup>.

Toda essa diversidade de produções fílmica podemos encontrar no histórico do Pólo Cinematográfico de Paulínia, que conseguiu atrair diferentes produções, inclusive parte do *star system* da própria Globo Filmes. As estratégias de negócio da Globo Filmes podem ser comparadas as estratégias da indústria *hollywoodiana* que conseguiu se firmar como um complexo poderoso de produção e distribuição dos seus filmes. Sabemos que a indústria de *Hollywood* domina o mercado de filmes no seu próprio país e no restante do mundo. De acordo com Arthur Autran<sup>19</sup>, *Hollywood* conseguiu criar uma estratégia de dominação no mercado cinematográfico – muito se deve, em parte, ao apoio de políticas governamentais, principalmente após a I Guerra Mundial, afastando os concorrentes europeus, deixando evidente que existe uma diferença essencial nas estruturas industriais existentes nos países com cinematografias desenvolvidas – realidade muito diferente do que encontramos no Brasil.

## Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1978.

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. Tese (doutorado). Instituto de Artes / Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2004. Acessado em 12/12/2014. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000349566>

---

<sup>17</sup> BERNARDET, 2004, p.134

<sup>18</sup> MELEIRO, 2007, p.15

<sup>19</sup> AUTRAN, 2004, p.04-05

\_\_\_\_\_. **O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro: Ontem e Hoje.** Intercom. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba, PR. 4 a 7 de setembro/2009. Acessado em 09/12/2014. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1643-1.pdf>

\_\_\_\_\_. **O pensamento industrial cinematográfico em tempos neoliberais (1990-1993).** In: Hamburger, Esther, Org.; Souza, Gustavo, Org.; Mendonça, Leandro, Org.; Amancio, Tunico, Org. Estudos de Cinema. São Paulo: Ed. Annablume; FAPESP; Socine, 2008.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** In: Obras Escolhidas I. Editora Brasiliense. São Paulo, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia.** São Paulo: Ed. Annablume, 2004.

CALIL, Carlos Augusto. **A Vera Cruz e o mito do cinema industrial.** In: Projeto Memória Vera Cruz. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura / Museu da Imagem e do Som, 1987.

BRASIL. ANCINE. **Informe de Acompanhamento do Mercado.** Distribuição em Salas de Exibição. Informe Anual 2015. Superintendência de Análise de Mercado – SAM. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA, 2015. Acessado em 10/02/2015. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br>

FUNARI, Paulo; PELEGRINI, Sandra C. A. **Patrimônio histórico e cultural.** Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006.

GALVÃO, Maria Rita. **O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente.** In: 30 anos de cinema paulista, 1950-1980. São Paulo: Cinemateca Brasileira, Cadernos da Cinemateca (4), 1980, p.13-23.

\_\_\_\_\_. **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz.** Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1981.

MAGENTA, Matheus. **Após declínio, polo cinematográfico de Paulínia é retomado.** Folha de São Paulo, 2012. Acessado em 05/02/2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1193983-apos-declinio-polo-cinematografico-de-paulinia-e-retomado.shtml>

MARTEL, Frédéric. **Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MELEIRO, Alessandra. **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: América Latina.** São Paulo: Ed. Escrituras, 2007.

SUPLICY, Marta. **O “soft power” brasileiro.** São Paulo: Jornal Folha de S. Paulo – Opinião, 24fev, 2013. Acessado em 10/02/2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/95343-o-quotsoft-powerquot-brasileiro.shtml>

XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno.** São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2001.

## O CLIQUE ÚNICO DE ASSIS HORTA – REGISTRO DOCUMENTAL OU ARTE?

*Cleber Soares da Silva*

A exposição do pôster no XI EHA teve como objetivo a divulgação da obra fotográfica de Assis Horta, ainda pouco conhecida, mas que vem despertando gradativamente o interesse de estudiosos da fotografia e do público em geral.

Os registros feitos por Horta serviram de base para instruir o processo de tombamento da cidade de Diamantina (MG) e para comemorar o tombamento da cidade, o Museu do Diamante organizou a retrospectiva *Diamantina 360° – sob o olhar de Assis Horta* (2008/2009). A mostra serviu de estopim para a redescoberta e, enfim, o reconhecimento da obra do fotógrafo. Para a ampliação do variado acervo fotográfico a ser exposto na mostra, foi contratado o estúdio de Guilherme Horta, de Belo Horizonte. O designer quando teve acesso ao vasto material ficou maravilhado com a beleza dos retratos feitos pelo fotógrafo. Guilherme inscreveu o projeto sobre Horta no *XII Prêmio Funarte de Fotografia* do qual sagrou-se vencedor na categoria *Reflexão crítica sobre fotografia* (2012). Este prêmio serviu para a projeção da obra de Horta e possibilitou convites para exposições em Ouro Preto (2012) e em Brasília (2013), evidenciando retratos 3x4 e de estúdio, dando conotação política ao material. Após o sucesso da exposição em Brasília outros convites surgiram, sendo o mais significativo o convite para a exposição no Palácio das Artes, em Belo Horizonte (2015), assim como o lançamento do documentário *Photo Assis – O Clique único de Assis Horta* (2015), feito pelo cineasta Jorge Bodanzky, com o apoio do Instituto Moreira Salles (IMS). Essa última exposição e o documentário marcam a aceitação definitiva de Horta pelo meio artístico.

Horta, atualmente com 97 anos, mantém em sua casa em Belo Horizonte um organizado arquivo com mais de cinco mil negativos em vidro. Dentre tantos registros se destaca o conjunto de retratos de operários realizados entre os anos 1942 a 1946. Nessas fotografias percebemos que, com sensibilidade e completo domínio da luz, o fotógrafo extraiu imagens de rara beleza do que poderia ter sido apenas fotos corriqueiras de operários com suas famílias e amigos.

Horta foi relacionado como um dos mais produtivos e importantes fotógrafos do patrimônio histórico brasileiro pela publicação *Cadernos de Pesquisa e Documentação do IPHAN* (2008), onde aparece ladeado por nomes como Marc Ferrez, Pierre Verger, Marcel Gautherot e Erich Hess. Ainda pouco conhecido no meio acadêmico e pelo público em geral, o fotógrafo autodidata aos poucos começa a ter sua obra reconhecida por instituições importantes e pela primeira vez é motivo de estudo e pesquisa no meio acadêmico. O mestrado em

---

<sup>1</sup>Mestrando em Artes, Cultura e Linguagens no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal do Juiz de Fora (UFJF).

curso objetiva a pesquisa de conceitos que darão suporte à hipótese de que os retratos feitos por Horta são objetos de arte e pretende também contribuir para a divulgação de sua obra.

Horta foi herdeiro da estética dos antigos estúdios franceses e para entendermos a sua produção é necessário compará-la com o que era feito no Brasil entre o fim do século XIX e as primeiras duas décadas do século XX. A produção fotográfica brasileira estava atrelada às normas do *cabinet portrait* ou *cabinet size*, que surgiu no final da década de 1860 como uma evolução do *carte-de-visite*, processo patenteado pelo fotógrafo francês André Disdéri, em 1854. A novidade se popularizou entre a elite da época. O *cabinet portrait* (figuras 01, 02 e 03) consistia em uma fotografia de aproximadamente 11 x 15,5 cm e contavam com certo número de acessórios que tinham a função de ajudar na composição do retrato. O estúdio, por sua vez, se transformava em camarim e em palco onde o fotografado encarnava um personagem a ser construído.<sup>2</sup>

A popularização da fotografia chegou ao Brasil a partir da metade do século XIX. Primeiramente a alta burguesia se beneficiou com a nova tecnologia que se dividia em dois tipos de fotografia: a fotografia documental, dedicada às paisagens, às cenas urbanas, aos tipos populares, e um segundo tipo, devotada à imaginação chamada fotografia artística, onde se incluíam os retratos.

A fotografia documental teve forte presença, por exemplo, na construção de Belo Horizonte. Na época foi instituída a Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC) que criou o Gabinete Fotográfico com a missão de fotografar e documentar as obras de construção da cidade. Trabalharam como fotógrafos para esse gabinete pioneiros como Michel Dessens, Adolpho Radice, Alfredo Camarate e Francisco Soucasaux<sup>3</sup>.

Soucasaux, em 1902, quatro anos após a inauguração de Belo Horizonte, produziu os primeiros *bilhetes-postais*, ou cartões postais, que mostravam edifícios públicos e vistas da nova cidade. Os postais feitos por ele se tornaram grande sucesso de vendas.

A nova capital atraía gente empreendedora e, dentre tantos que chegaram em 1904, estava Igino Bonfioli<sup>4</sup>, um dos pioneiros da fotografia e do cinema em Minas Gerais. No ateliê fotográfico chamado *Photographia Art Nouveau*, empregou por um curto período Francisco Augusto Alkmim, conhecido como Chichico Alkmim<sup>5</sup>.

Alkmim foi um dos fotógrafos mineiros mais importantes da primeira metade do século XX. Autodidata, porque, além da própria experiência acumulada, estudou fotografia apenas por meio de manuais. Profissional competente e bem-sucedido, Chichico registrou casamentos, batizados, funerais, formaturas, festas populares e

---

<sup>2</sup> MOURA, Carlos E. M. de (org). *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983. P.11-12.

<sup>3</sup> <http://www.fafich.ufmg.br/varia/admin/pdfs/30p37.pdf> (acesso em 12/08/2015).

<sup>4</sup> <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-7WDJYZ> (acesso em 12/08/2015).

<sup>5</sup> Igino Bonfioli foi também o mestre-fotógrafo de profissionais como Chichico Alkmim que atuou na cidade de Diamantina na primeira metade do século XX. In: BORGES, Maria Eliza Linhares. Resenha do livro *O Olhar Eterno de Chichico Alkmim*. Em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-87752006000100013&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-87752006000100013&script=sci_arttext) (acesso em 22/06/2015).



religiosas, famílias e personalidades locais. Hoje suas fotos são um precioso acervo iconográfico do Norte de Minas (SOUZA, 2005, p.101).

Foi sob a influência de Alkmim (figuras 04 e 05) que Assis Horta deu seus primeiros passos na fotografia. Também autodidata, Horta iniciou-se na fotografia ainda rapaz. Aos 18 anos comprou o antigo Estúdio Werneck, assumindo assim sua direção. Horta foi também funcionário<sup>6</sup> do antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), órgão vinculado, na época, ao Ministério da Educação e Saúde e que precedeu o atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Horta não dispensava trabalho e não perdia nenhuma oportunidade.

Uma destas oportunidades aproveitadas por Horta foi a proporcionada pelo Decreto nº 21.175, de 21 de março de 1932, que instituiu a carteira profissional para empregados no comércio e na indústria. O Decreto definia também que a fotografia do portador da carteira deveria conter a data em que esta tivesse sido tirada. Em função disso, Horta, desde o início de sua profissão em 1935, tirou retratos 3x4 datados em estúdio e em estabelecimentos fabris. Quando finalmente os operários tiveram em mãos seus retratos e ainda levaram uma cópia em papel para mostrar a quem quisessem, o impacto era grande. Para muitos daqueles homens e mulheres, aquele foi o primeiro retrato de toda a vida (HARAZIM, 2014, p.50-53).

Horta manteve várias características dos antigos *carte-de-visite*, inovando no tratamento dado a nova clientela, manteve o cuidado com a luz e o capricho nas poses que outros fotógrafos haviam dispensado somente aos clientes mais abastados. Comparando antigos *cabinet portrait* com algumas fotografias de Horta, principalmente aquelas que são em plano geral, podemos verificar que as fotografias (figuras 06 e 07) seguiam o velho padrão herdado dos estúdios franceses (figuras 08 e 09), e somente se diferenciavam dessas pelo habilidoso tratamento da luz, que dava maior profundidade e contraste na imagem e, claro, pelo próprio tipo social retratado. Horta montou um guarda-roupa masculino para ajudar os homens (camisa, paletó, gravata, chapéus e lenços de bolso). As mulheres precisavam menos de ajuda, o que não impedia que Horta sugerisse uma flor no cabelo para melhorar a composição (HARAZIM, 2014, p.52).

Além do painel (executado por artesãos locais) que servia de fundo, compunha também o mobiliário do estúdio, cadeiras, um tapete, uma mesinha e um espelho para quem quisesse verificar se estava tudo certo com a aparência. Horta fotografava usando apenas a luz natural e um rebatedor.

Em 1º de maio de 1943, o governo de Getúlio Vargas vivenciava o sexto ano do Estado Novo, preocupado em manter o poder e, para isso, reprimia com mão de ferro qualquer tipo de manifestação que pudesse colocar em risco a estabilidade interna (NETO, 2014. P. 441-443).

---

<sup>6</sup>De 1937 a 1945, a convite de Rodrigo Mello Franco de Andrade, Horta realizou inventários fotográficos, plantas de imóveis e pesquisas históricas para o tombamento de bens culturais em Diamantina e região (LIMA, 2008).

Foi nesse ambiente de crise econômica e insegurança com relação à guerra que se espalhava pelo mundo que vamos encontrar Assis Horta e seus novos clientes. Em busca de trabalho que garantissem o sustento de seus dez filhos, Horta fazia visitas às fábricas da região, carregando o seu pesado equipamento fotográfico.

O *Retrato de operário* (figura 10), teve destaque no pôster por ser um interessante objeto de estudo e reflexão na tentativa de situar Horta dentro da história da fotografia no Brasil. Na modelação da pose, observamos um enquadramento central, de meio corpo (plano médio), com o retratado de frente e sua cabeça levemente inclinada para a esquerda. O olhar fixo direcionado à direita do ponto de vista do fotógrafo. Os modelos pictóricos sempre serviram de inspiração para a representação burguesa e são também, nesse caso, a inspiração para a pose com a cabeça ligeiramente de perfil. Esse tipo de pose era destinada aos nobres e a outros representantes da elite. Com esse recurso o retrato burguês tentava aproximar-se de um estilo idealizado, procurando evitar uma “frontabilidade absoluta, que é própria de uma cultura popular e campesina” (FABRIS, 2004 p.43). A iluminação vinda da esquerda do fotografado cria áreas de claro e escuro que modelam e destacam a figura retratada, criando sombras, meios-tons e claros com uma “certa dramaticidade”. O paletó, emprestado do acervo do fotógrafo, ficou apertado e as mangas curtas não se ajustaram muito bem ao modelo, o que pode provocar a sensação de desconforto em alguns observadores da fotografia. As mesmas mangas curtas do paletó dão maior destaque às mãos fortes e expressivas do jovem trabalhador.

A falta de um botão e a sugestão feita por Horta para que o modelo segurasse o local para “disfarçar” o problema acabou criando uma situação em que o acaso e talento se uniram para criar um registro surpreendente. A mão esquerda do modelo descansa relaxada enquanto a mão direita, em um gesto delicado, segura a casa vazia sem botão. São as mãos fortes de um trabalhador que contrastam tanto com os gestos quanto com as roupas (paletó, chapéu e gravata – indumentária característica das classes mais abastadas). Podemos constatar que Horta usava subterfúgios herdados dos velhos estúdios fotográficos do começo do século, pois segurar a roupa era um recurso usado na tentativa de dar informalidade ou naturalidade à fotografia. São exemplos desse tipo de atitude os *cabinet portrait* das figuras 11 e 12.

A escolha do plano médio, o tratamento de luz baseado em contrastes fortes de claro e escuro, a expressividade da mão e o olhar para o infinito aproximam essa fotografia de Horta também da fotografia *Saturday Night*, de Arthur Rothstein (figura 13), que retrata um elegante jovem negro de Birmingham, Alabama (EUA). Esses registros, feitos, em datas aproximadas, em locais tão distintos, como Birmingham e Diamantina, demonstram que Horta possuía um intuitivo talento para “construir” a encenação do retrato, como nos ensina François Soulages.

Para Soulages (2010, p. 75) todo retrato seria uma representação e, portanto, não uma prova do real, mas sim o vestígio de um jogo entre fotógrafo e fotografado, não existindo portanto uma relação neutra. O retrato seria então o resultado do “jogo da necessidade das relações de teatro que constituem a vida”, havendo

sempre na construção dessa imagem fotográfica, uma encenação construída a partir das escolhas feitas pelo seu produtor.

Complementando esse raciocínio, Fabris (2004, p.38) afirma que, após ser inserido em um estúdio fotográfico, o retratado, através de recursos como a pose e a indumentária, inspirados em modelos anteriores, constrói uma imagem teatral de si que lhe confere uma identidade: “Todo retrato é simultaneamente um ato social e um ato de sociabilidade”.

É fácil perceber as referências estéticas aos *cabinet portrait* nos retratos de Horta. Podemos, no entanto, perceber uma mudança significativa quando o fotógrafo abandona o formato tradicional (plano geral) para a escolha do plano médio. Verificamos nesses registros um novo jogo de cena que nos remete aos retratos feitos em cidades maiores, como Rio de Janeiro e São Paulo, entre as décadas de 1940 e 1950, por fotógrafos renomados, como Chico Albuquerque, por exemplo.

Albuquerque fez estágios com os fotógrafos alemães Erwin Von Dessauer (1907-1976) e Stefan Rosenbauer (1896-1967), no Rio de Janeiro, onde apurou seus conhecimentos. Em pouco tempo ele obteve pleno domínio das técnicas de iluminação profissional de estúdio e desenvolveu a difícil habilidade na direção de cena no trabalho do retrato.<sup>7</sup>

Cabe aqui ressaltar que, entre os anos 1920 e o fim da Segunda Guerra Mundial, houve uma geração de fotógrafos oriundos da Europa Central que aportaram no Brasil na condição de refugiados ou imigrantes, procurando escapar da guerra, da crise econômica e da perseguição racial. Foram esses fotógrafos que ajudaram a transformar a fotografia no Brasil e influenciaram os fotógrafos brasileiros até então sem acesso às ideias das vanguardas europeias (LISSOVSKY, 2003, p.8-11).

Albuquerque fotografou diversas personalidades e produziu retratos onde há uma teatralidade realçada pela iluminação com sombras e contrastes e por ângulos inovadores. Ali está registrado mais do que a fisionomia das celebridades, mas também um pouco de suas identidades<sup>8</sup>.

Ao mesmo tempo em que Horta mantinha os cânones do retrato de estúdio, com suas poses rígidas e cenário montado, seus ângulos inovadores, sua direção de cena e seus contrastes de luz e sombra eram lampejos da modernidade que só viríamos a conhecer alguns anos mais tarde, em obras de fotógrafos do naipe de Chico Albuquerque.

Herdeiro da cultura fotográfica do interior de Minas Gerais, aqui representada pelos registros de Chichico Alkmin, o talentoso Assis Horta se aproximava intuitivamente dos fotógrafos que fariam história na década de 1950, esses influenciados pelas ideias da “nova visão” que levaram a fotografia do Brasil à modernidade. Certamente o lugar de Horta na história da fotografia deve ser assegurado como elemento de ligação entre a

<sup>7</sup>Em <http://www.chicoalbuquerque.com.br/> (acesso em 6/11/2015).

<sup>8</sup>Em [www.jornaldafotografia.com.br/noticias/a-luz-de-chico-albuquerque/](http://www.jornaldafotografia.com.br/noticias/a-luz-de-chico-albuquerque/) (acesso em 6/11/2015).

velha tradição fotográfica e a moderna visão, não podendo deixar de observar que Horta também inovou ao dar visibilidade à classe operária em retratos de rara beleza.



**Figura 01:** W. C. Bristow . S/título. S/data. Fotografia *cabinet portrait*.



**Figura 02:** P. Austin. S/título. S/data. Fotografia *cabinet portrait*.



**Figura 03:** A. H. Javior. S/título. S/data. Fotografia *cabinet portrait*.



**Figura 04:** Chichico Alkmim. S/título. S/data. Fotografia.





**Figura 05:** Chichico Alkmim. S/título. S/data. Fotografia.



**Figura 06:** Assis Horta. *Casal*. c.1942. Fotografia.



**Figura 07:** Assis Horta. *Crianças*. c.1942. Fotografia.



**Figura 08:** Victor Sambonha. *Manoel José de Castro e Oliveira e sua esposa Guilhermina*. c. 1890. Fotografia cabinet portrait.



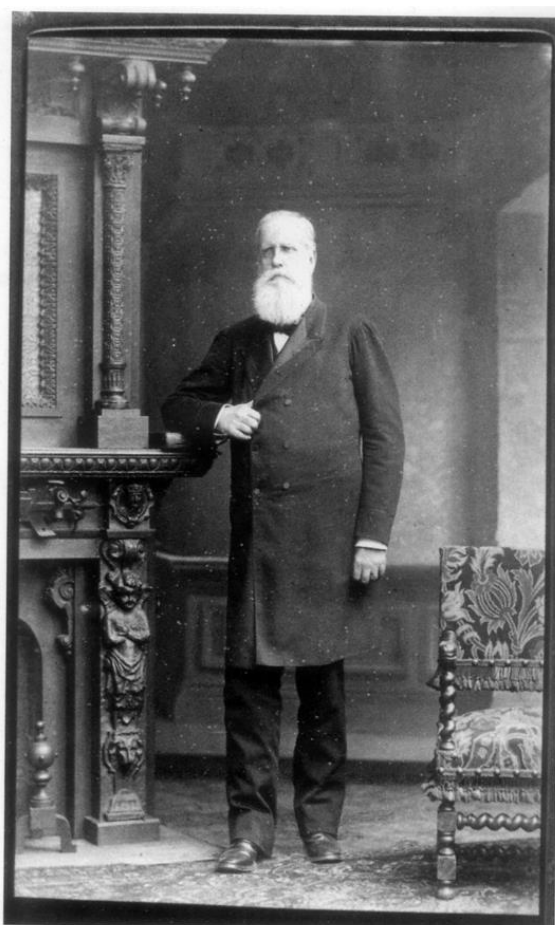
**Figura 09:** Leigh. S/título. c. 1890. Fotografia *cabinet portrait*.



**Figura 10:** Assis Horta. *Retrato de operário*. 1943. Fotografia.



**Figura 11:** Autor desconhecido. s/título. s/data. Fotografia *cabinet portrait*.



**Figura 12:** Valery/Paris. *Pedro II*. c.1891. Fotografia *cabinet portrait*.



**Figura 13:** Arthur Rothstein. *Saturday Night*. c.1940. Fotografia.



**Figura 14:** Chico Albuquerque. *Hilda Hilst*. 1952. Fotografia.



## Referências Bibliográficas

- ALBUQUERQUE, Chico. **O Estúdio fotográfico Chico Albuquerque**: retrato, publicidade, indústria, arquitetura e documentação urbana (1947-1975). São Paulo: IMS, 2013.
- ARRUDA, Rogério. **O Ofício da fotografia em Minas Gerais no século XIX**. Belo Horizonte: Edição do autor, 2013.
- BELTRAMIM, Fabiana. **Sujeitos iluminados**. São Paulo: Alameda, 2013.
- FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FILHO, Osmar Gonçalves dos Reis; MORAIS, Isabelle Freire de Moraes. **A encenação no retrato fotográfico**: do “isto existiu” ao “isto foi encenado”. XXIII Encontro anual Compós – Universidade Federal do Pará. 2014. Em [http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT13\\_IMAGEM\\_E\\_IMAGINARIOS\\_MIDIATICOS/aencenac\\_a\\_onoretratofotografico\\_2256.pdf](http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT13_IMAGEM_E_IMAGINARIOS_MIDIATICOS/aencenac_a_onoretratofotografico_2256.pdf) (em 10/08/2015).
- HARAZIM, Dorrit. **O clique único de Assis Horta**. *Revista Zum*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.7, p.32-55. 2014.
- KASES, Leonardo. **Dignidade eternizada em um retrato**. Rio de Janeiro: *O Globo*. Prosa e Verso. P. 6. Ed. 7 de dezembro de 2013.
- KOSSOY, Boris. **Hercule Florence**: A descoberta isolada da fotografia no Brasil. São Paulo: Edusp, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles (IMS). 2002.
- \_\_\_\_\_. **Os tempos da fotografia**. São Paulo: Ateliê. 2014.
- LACERDA, Vinícius. **Sobre memória e atualidade**. *O Tempo Magazine*. Disponível em <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/sobre-mem%C3%B3ria-e-atualidade-1.951571> (acesso em 24/01/2015).
- LIMA, Francisca Helena B; MELHEM, Mônica M; CUNHA, Oscar Henrique de Brito e. Cadernos de pesquisa e documentação do IPHAN. **A fotografia na preservação do patrimônio cultural**: uma abordagem preliminar. Rio de Janeiro: IPHAN, COPEDOC, 2008.
- LISSOVSKY, Maurício. **O refúgio do olhar**. A fotografia de Kurt Klagsbrunn no Brasil dos anos 1940. São Paulo: Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2013.
- \_\_\_\_\_. **Poses e flagrantes**: ensaios sobre fotografia e história. Niterói: Editora da UFF. 2008.
- MOURA, Carlos E. M. de (org.); AMARAL, Aracy A.; LEMOS, Carlos A. C.; BERNADET, Jean-Claude. **Retratos quase inocentes**. São Paulo: Nobel, 1983.
- NETO, Lira. **Getúlio (1930-1945)**: do governo provisório à ditadura do Estado Novo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- OLIVEIRA, Moracy. **Assis Horta**. *Olhavê*. Disponível em <http://olhave.com.br/2014/06/perfil-assis-horta/> (acesso em 23/01/2015).
- RODRIGUES, Afonso (org.). **A fotografia no Museu Mariano Procópio**. Juiz de Fora: Funalfa. 2012.
- SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Editora Senac, 2010.
- SOUZA, Flander de. ALKMIM, Verônica. Org. **O olhar eterno de Chichico Alkmim**. Belo Horizonte: Editora B, 2005.

## CÍCERO DIAS: “EU VI O MUNDO” ...AS LUZES E AS CORES DO NORDESTE

*Dalmo de Oliveira Souza e Silva*

**Resumo:** o texto discute o modernismo brasileiro a partir da trajetória de Cícero Dias, artista nascido num engenho da cidade Jundiá/PE. Grande parte de sua vida residiu em Paris, onde estabeleceu amizade com os pintores Henri Matisse, Picasso, Fernando Léger e o poeta Paul Éluard, porém, manteve em seu percurso estético os temas referentes à luz, às cores e à realidade nordestina, evidenciando um modernismo distinto ao desenvolvido no eixo Rio-São Paulo.



*Eu Vi o Mundo ... ele começava no Recife* (detalhe do painel), 1926-1929

Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro/RJ.

Algumas investigações abordam o modernismo brasileiro atribuindo grande ênfase às manifestações artísticas concentradas no eixo Rio-São Paulo. Essa atitude necessidade de atenção, visto que o fator geográfico tende a polarizar a criação artística nacional. Após as comemorações dos 90 anos da Semana de Arte – ocorridas em grande parte em 2012 - surgem novas pesquisas que resgatam outras realidades ligadas ao modernismo distintas às grandes metrópoles – e que igualmente compõem o universo estético do país – pode mostrar as diversas facetas do fenômeno da arte moderna entre os nossos artistas. De fato, os primeiros movimentos para a emergência do modernismo brasileiro surgem de um grupo seletivo de artistas radicados em São Paulo. Contudo, não se desconsidere nomes como os de Vicente e de Joaquim do Rego Monteiro que não eram de famílias paulistas, mas sim membros da elite nordestina e que estes contribuíram para formação do ideário moderno no contexto nacional. Apesar de serem educados na Europa

<sup>1</sup> Graduação em Pedagogia pela Faculdade de Filosofia e Letras Nove de Julho (1984), graduação em Letras pela Universidade Federal de Alagoas (1981), mestrado em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (1987) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo com bolsa Sandwich (Daad) na Universidade de Augsburg/Alemanha (1993). Atualmente é professor titular da Universidade Metodista de São Paulo. Pesquisador da Cátedra de Gestão de Cidades da UMESp.

e da maior parte de sua produção ter sido realizada em Paris, esses artistas traziam consigo sua terra de origem e cada um, ao seu modo, desenvolveu sua poética ligada à luz, às cores e a gente nordestina.

A realidade nordestina torna-se bastante especial quando é retomado o processo de ocupação e de colonização dessa região. Diferentemente de São Paulo (ou de áreas semelhantes a esta), a região do Nordeste, em especial, Recife foi marcada profundamente pelos engenhos de cana-de-açúcar que geraram grandes riquezas em quase todo o período colonial brasileiro. O surto industrial, ocasionado pelo café, que atingiu as cidades paulistas com tamanha intensidade não foi sentido na região nordestina, onde a cultura do açúcar ordenava as regras sócio-econômicas. As representações dos artistas de origem nordestina, de modo geral, realizam leituras baseadas em suas memórias da unidade de produção açucareira (engenhos, canaviais e arrabaldes próximos a “casa grande”<sup>2</sup>). Um desses artistas e, possivelmente, um dos mais interessantes, é Cícero Dias – caracterizado por ser um pintor das “coisas de sua terra” (Recife), mas que nem por isso deixou de aderir às vanguardas europeias.

Cícero Dias produz uma arte envolvida com a “força dos canaviais”. Sua pintura possui os tons vermelhos e verdes do Nordeste; a identificação com a vida dos engenhos e da proximidade junto ao mar e, a vivência de quem não se esquece de onde nasceu. Como é possível realizar uma produção artística tão comprometida com aspectos regionais e, ao mesmo tempo, promover e aderir a movimentos internacionais – considerados como inovações estéticas? Através do estudo dirigido à vida e à obra de Cícero Dias se compreendem os caminhos do modernismo brasileiro, visualizando o diálogo entre o regional e as vanguardas internacionais.

O jovem artista pernambucano era uma grata surpresa aos modernistas. Os comentários de Mário de Andrade sugeriram que seu painel “*Eu vi o mundo ... Ele começava no Recife*” provocou escândalo na alta sociedade brasileira, pois esta ainda não tinha se acostumado totalmente com a ousadia da linguagem modernista e não estava preparada para compreender a verdadeira extensão dos nus provocativos observados na tela de Cícero Dias.<sup>3</sup> A adesão ao modernismo foi instintiva para Cícero Dias. Iniciado na pintura por uma tia, ainda no Engenho de Jundiá (onde nasceu), desenvolveu sua formação artística no Mosteiro de Sain-Benoît, no Rio de Janeiro. Ainda na década de 1920, o artista exercitava, em seu trabalho, traços semelhantes aos desenvolvidos por Marc Chagall e Paul Klee, em Paris – isso sem conhecer ou ir até às correntes franceses.

---

<sup>2</sup> A sociedade constituída pelo açúcar apresentava uma estrutura centrada na figura do patriarca (dono de engenho) cercado por seus familiares (lembrando que é uma família extensiva), agregados (apadrinhamentos) e empregados (antes da mão-de-obra livre e assalariada, escravos). As relações de poder social giram em torno da sede do Engenho (“a Casa Grande”).

<sup>3</sup> “*Eu vi o mundo ... Ele começava no Recife*”, painel realizado em 1926, medindo 2,5 metros de altura por 15 metros de largura. Exibido no Salão Nacional de Belas Artes, este painel foi mutilado em 3 metros, em uma de suas extremidades (por conter nus frontais considerados escandalosos para a época).

Em 1928, ocorreu a primeira exposição individual de Cícero Dias, no Rio de Janeiro<sup>4</sup>. No evento, muitas pessoas influentes do cenário cultural brasileiro estavam presentes, entre eles: Graça Aranha, Tristão de Ataíde, Di Cavalcanti, Murilo Mendes, Antonio Bento, entre outros.<sup>5</sup> A mostra de Cícero Dias aconteceu como evento paralelo ao I Congresso de Psicanálise da América Latina. Silva Jardim (um dos críticos envolvido no evento) considerou sua exposição como a primeira manifestação surrealista ocorrida no país. À época, a criação artística e os sonhos eram vistos como manifestações legítimas do inconsciente e as imagens oníricas eram consideradas como a melhor expressão para fatos de origem inconsciente. A obra de Dias correspondia de modo imediato a essas expectativas.

Artista atuante em seu meio social, Cícero Dias sempre foi um boêmio. Suas relações pessoais provocaram marcas em sua arte. Por essa razão, contraiu desafetos no cenário nacional e internacional – exemplo disso foram suas relações pouco amistosas com André Breton e Oswald de Andrade. Profundamente envolvido com ações políticas, Cícero Dias fez parte da Frente Única Sindical, juntamente com outros jovens idealistas que não escondiam os planos de salvar a nação brasileira. Eram portadores da mensagem comunista em um período no qual Getúlio Vargas dirigia o país ao encontro da ditadura do Estado Novo (com cores fascistas).

Como resultado de suas ações políticas, o artista teve seu atelier saqueado diversas vezes e o exílio voluntário, em 1937, em Paris, foi medida imposta para escapar à perseguição de Getúlio Vargas aos comunistas. Com o auxílio de Paulo Prado, importante incentivador dos artistas modernistas, Cícero montou seu atelier em Montparnasse – o bairro dos boêmios e dos artistas franceses e de alguns brasileiros.

A partir de então, Cícero Dias não retornaria mais ao país – a não ser para passar temporadas em férias ou realizar exposições esporádicas. A vida parisiense o tomou por completo. O convívio nas rodas boêmias, nos cafés e bares de Paris, permitiu que este conhecesse artistas e intelectuais, entre eles: Henri Matisse, George Braque, Fernand Léger, Paul Éluard e André Breton. A aproximação íntima com Pablo Picasso o deixou lado a lado com as criações artísticas da vanguarda francesa e a amizade com Éluard o colocou no meio da resistência antinazista, no período mais acirrado da II Guerra Mundial<sup>6</sup>. Outro fator marcante em sua produção artística: a partilha de experiências com poetas e escritores. O artista desenvolveu laços de amizade com intelectuais, como: Paul Éluard, José Lins do Rego e muitos outros. Além de ter sido o ilustrador da primeira edição de *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre. Em muitos depoimentos, Cícero Dias reafirmou sua afinidade com a poesia:

---

<sup>4</sup> Com o auxílio de seus amigos Di Cavalcanti e Murilo Mendes, Cícero alugou uma sala na Av. Rio Branco e promoveu sua primeira exposição individual com a presença da intelectualidade brasileira, na época. ABRIL CULTURAL, **A pintura no Brasil**, Rio de Janeiro: Abril Cultural, s/d., p.70.

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> Cícero foi preso pelos nazistas e levado a um campo de concentração, onde permaneceu por pouco tempo. Em liberdade, ligouse a elementos da Resistência Francesa e passou a viver entre Lisboa e a França. Um dos seus grandes feitos foi conseguir contrabandear para a Inglaterra o poema *Liberté* de Paul Éluard e assim contribuir para a reação francesa na Guerra. ABRIL CULTURAL, **A pintura no Brasil**, Rio de Janeiro: Abril Cultural, s/d, p. 70.

Minhas emoções maiores no ato de pintar tiveram sempre ligações com a poesia. Procurava transmitir para as telas o humanismo que Rimbaud me transmitia, o humanismo de Murilo Mendes, a sensibilidade de Carlos Dummond de Andrade, a força telúrica de Mário de Andrade, o lirismo puro de Bandeira. Em suma, eu lia poesia para pintar como poeta.<sup>7</sup>

O depoimento do artista esclarece sua intenção em transformar a palavra escrita em elemento plástico e pictórico, sobressaindo, dessa atitude, a experiência e a emoção das palavras traduzidas em cores e formas. Para o pintor sua obra necessitava transmitir mensagens. Essas mensagens diziam coisas da sua realidade primeira – a Recife de seus tempos de juventude. O movimento contrário também é verdadeiro, pois José Lins do Rego se sentia à vontade para dizer que “vejo os seus quadros como se andasse no meu engenho”.<sup>8</sup> Existiu assim uma correspondência entre a obra literária de Lins do Rego e a pintura de Cícero Dias. É como se ambas fossem complementares! O diálogo estabelecido entre o literário e o pictórico é fator primordial para a compreensão de seu percurso estético. Em mais de uma oportunidade, a obra de Cícero Dias informou sua dualidade entre o regional/internacional, pois conseguiu ser a visão exata da literatura regional de um escritor como José Lins do Rego, ao mesmo passo, em que pôde ser acolhida pelo cosmopolita Paul Éluard. A movimentação entre o regional e o internacional fez com que o público de Cícero Dias obtivesse uma posição dinâmica frente às duas realidades.

Assinale-se que mesmo vivendo em Paris, a poética visual desse artista não se remete às experiências vividas na França. O assunto de suas telas é predominantemente brasileiro (e em particular, nordestino). Contudo, o desenvolvimento de sua arte estava atrelado aos movimentos da vanguarda francesa. Cícero Dias empregou recursos do surrealismo e do abstracionismo em elementos plásticos nordestinos.<sup>9</sup> Mesmo em sua produção abstrata, a presença do Recife esteve registrada nas cores do canavial (verdes e vermelhos). As vindas ao Brasil serviam para reavivar sua memória poética – presa nas vivências da infância no Engenho de Jundiá ou na beira do Capiberipe. Isto o clima e a atmosfera moderna de Paris não puderam alterar em seu exercício pictórico.

As telas de Cícero foram representações de imagens reais e anteriores, observadas pelas reminiscências da memória. Imagens que acabaram transformando-se em função da mescla de outras já vividas ou imaginadas e que ressurgiam espontaneamente. Uma produção caracterizada pela força, a surpresa e a amplitude emocional – fatores difíceis em outros artistas nacionais, isto porque muitos sofreram uma retração criativa por pressão de fórmulas adotadas pela modernidade no século XX.

<sup>7</sup> Depoimento em **O Estado de S. Paulo**, 24 abr.1999.

<sup>8</sup> **O Estado de S. Paulo**, 03 ago. 1963.

<sup>9</sup> “Inicialmente surrealista, lembrava Marc Chagall. Depois, passou por um período abstracionista, conservando sempre as cores dos canaviais que constituíram seu mundo de criança. Uma fase posterior será, por assim dizer, uma volta ao passado, um figurativismo ingênuo, não contaminado pela paisagem francesa – quase sempre inspirado nos temas de sua adolescência: o Capiberipe, o Recife, as cantigas do carnaval.” **ABRIL CULTURAL, A pintura no Brasil**, Rio de Janeiro: Abril Cultural, s/d, p. 70.



Cícero Dias conheceu diversos movimentos e linguagens artísticas. Segundo o próprio artista, o abandono de cada um desses movimentos se deu a partir do momento em que os incorporava aos seus trabalhos – deles restando apenas uma ou outra contribuição (uma espécie de deglutição criativa). Surgiu, então, uma permuta incessante entre o presente/passado e entre o regional/cosmopolita, resultando em uma mistura entre as cores do Brasil e as linguagens estéticas internacionais. O mundo para Cícero Dias pode ter tido início no Recife, mas possuiu um prolongamento até Paris. De lá, este artista refletiu incessantemente sobre o Nordeste brasileiro e sobre sua luminosidade. Voltado aos movimentos internacionais, esse artista acompanhou todos os “ismos” na arte e observou a substituição destes por arte cinética, ecológica, conceitual, entre outras linguagens, além das que se caracterizam por ser antiarte. Nunca perdeu sua coerência interna, absorvendo de cada uma dessas correntes artísticas aquilo que achava melhor para a construção de sua pintura, guardando seu tom de modernidade – sem esquecer os temas brasileiros.

Mesmo morando em Paris, este pintor conservou em suas telas a luz dos trópicos. Os tipos populares do Nordeste, retratados sobre a extrema luminosidade do sol de Recife fizeram parte de seu vocabulário criativo. E se apresentaram em permanente contraste com o azul sertanejo ou com os verdes dos canaviais – que permaneceram em todas as fases de sua arte<sup>10</sup>. Não se pode esquecer o vermelho “sangue de boi”, a demonstrar uma fidelidade à luz brasileira e a realidade do país - fato mencionado algumas vezes por Paul Éluard, em 1948<sup>11</sup>.

Em síntese, Cícero Dias soube conciliar o regional e o cosmopolita de maneira especial em sua produção artística. Os diversos relacionamentos travados entre artistas e intelectuais, de certo modo, permitiram com que Cícero, através de sua arte, estabelecesse um diálogo constante entre a temática regional e as linguagens artísticas de vanguarda do século XX. Para o artista, a vida e a poesia, visto que era amigo de poetas e franco admirador da emoção transmitida pela palavra, deviam ser refletidas em suas telas e estas deviam falar de coisas do Recife – imagens guardadas na sua memória. O Nordeste brasileiro, rico em formas e cores, era a realidade de sua infância e continuou sendo a de sua obra. Por isso, não importavam os experimentalismos do surrealismo ou do abstracionismo (visto como instrumentos) para que Cícero Dias mostrasse seus elementos regionais. O importante era criar algo original – que transmitisse suas

---

<sup>10</sup> I – fase (1927-1937): predomínio das aquarelas e óleos, marcados por um simbolismo explícito e inequívoco. Uma busca da realidade interior do homem, transitando entre o real e o imaginário. Também demonstrou, nesse momento, preocupações comuns ao surrealismo, com distorções que indicaram um deslocamento em direção ao mundo do inconsciente e do sonho.

II – fase (1936-1960): experiências entre a figuração e a abstração. O contato com os artistas da Escola de Paris provocou em sua arte grande impacto, a participação no grupo *Espace* o fez adotar a forma geométrica, aos poucos esse rigor formal foi sendo substituído pelo abstracionismo informal.

III – fase (1961-2001): a figura da mulher era transformada em seu emblema. A produção mais recente aborda temas como as praias, o sol, a lua e os canaviais de Recife.

<sup>11</sup> **O Estado de S. Paulo**, 23 nov.1967.

emoções.<sup>12</sup> O artista afirmava: “Pintar é uma emoção. A realidade tanto pode estar nos abstratos quanto nos expressionistas. Pinto com o pensamento voltado para o Nordeste.”

### Referências Bibliográficas

ABRIL CULTURAL, **A pintura no Brasil**, Rio de Janeiro: Abril Cultural, s/d.

FONTES, Luiz Olavo. **Cícero Dias, anos 20**. São Paulo: Index, 1993.

**MESTRE DO DESENHO BRASILEIRO: VINTE E SETE ARTISTAS REPRESENTATIVOS**, São Paulo: FIESP, 1983.

### Sites

<http://www.cicerodias.com.br>

<http://www.estado.estadao.com.br>

<http://www.itaucultural.org.br>

### Jornais e Revista

**Veja**, 31 jan. 2001, p. 122.

**O Estado de S. Paulo**, 24 abr.1999.

**Folha de S. Paulo**, 25 set.1984.

**Jornal do Brasil**, 22 set.1984.

**Folha de S. Paulo**, 20 mar.1984.

**O Estado de S. Paulo**, 23 nov.1967.

**O Estado de S. Paulo**, 03 ago.1963.

---

<sup>12</sup> Segundo seus críticos, Cícero Dias constitui um exemplo raro de pintor que mais que se esforce é incapaz de imitar qualquer outro, como se sentisse a obrigação de ser original. Ele mesmo afirma: “Sou instintivo. Apenas pinto aquilo que conheço, defendendo as cores com as quais tenho intimidade. A Europa não exerceu influência sobre minha arte”. **Folha de S. Paulo**, 25 set.1984.

## A GUERRA ESTÁ SOBRE NÓS. MUDANÇAS SOCIAIS E POLÍTICAS NA PINTURA MURAL DE *BONAMPAK* E *CHICHÉN ITZÁ*.

*Daniel Grecco Pacheco*<sup>1</sup> e *Fernando Dantas Marques Pesce*<sup>2</sup>

### Introdução

Este artigo tem por objetivo apresentar uma discussão de mudanças sociais ocorridas na área maia e na Mesoamérica<sup>3</sup> por volta do século X d.C. a partir da análise de duas manifestações artísticas de duas diferentes cidades. Os murais encontrados na cidade de Bonampak, localizada no sul do atual México, no Estado de Chiapas, e os murais do Templo dos Jaguares de Chichén Itzá, localizada na Península de Iucatã. As duas cidades floresceram em temporalidades e espacialidades diferentes. Bonampak foi uma cidade localizada próximo ao rio Usumacinta, importante rota de comércio e transporte no período pré-hispânico, com um período de esplendor entre 650 e 800 d.C., no qual exerceu um importante papel estratégico política e economicamente na região. Já Chichén Itzá foi o sítio mais proeminente das terras maias do norte no período Clássico Terminal (800-1050 d.C.). Este assentamento foi um destacado centro regional, estabeleceu o controle de rotas comerciais e de bens de consumo de luxo, além de desempenhar uma posição de coletor de impostos a sítios menores subjugados ao seu poder (COBOS, 2001) (NAVARRO, 2012).

A partir de uma análise comparada entre os murais dessas duas cidades privilegiando a iconografia, os temas representados, e observando diferenças e semelhanças nas técnicas, composições e pigmentos utilizados, pretendemos discutir o contexto das mudanças sócio-políticas verificadas entre os anos de 850 e 900 d.C. momento em que se percebe uma série de mudanças na organização política e religiosa na região, que resultaram em importantes implicações nos espaços públicos e na forma de legitimação das elites.

Nossa intenção é apresentar uma discussão dessas alterações sociais, mudanças e permanências, a partir das manifestações artísticas, pensando como a arte pode refletir o contexto de um determinado período histórico.

Entendemos que as questões tratadas neste artigo não se encerram de imediato, e se constituem num tema fértil para um possível aprofundamento posterior.

---

<sup>1</sup> Mestrando em História da Arte pela Unicamp, graduado em História pela PUC/SP. Bolsista CNPq. Contato: daniel\_gpacheco@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Mestrando em História da Arte pela Unicamp, graduado em História pela PUC/SP. Bolsista CNPq. Contato: fernandopesce@gmail.com

<sup>3</sup> Mesoamérica é uma denominação criada e utilizada pela primeira vez por Paul Kirchhoff em 1943 para determinar uma área cultural que inclui a metade meridional do México toda a Guatemala, Belize, El Salvador, parte ocidental de Honduras, costa pacífica da Nicarágua e noroeste da Costa Rica. Esta região é assim chamada por apresentar características culturais em comum, como elementos religiosos, constituição étnica, lingüística, elementos artísticos, arquitetônicos, concepção de mundo, contagem do tempo, e calendário. IN: NATALINO DOS SANTOS, 2002. p. 40.

## Questões teóricas

Para pensarmos as transformações políticas e sociais da área maia durante a passagem do Período Clássico para o Clássico Terminal/Pós-Clássico Inicial, a partir da pintura mural, devemos levar em conta uma análise que pense as representações artísticas como exemplos de índices dos respectivos momentos em que foram produzidas. Dentro de uma permanente relação indissociável entre arte e sociedade.

Considerando a arte não apenas como uma mimeses, ou imitação do real, mas sim como elementos para a construção de uma percepção do contexto em que tal obra foi produzida, num exercício que também leve em conta a própria percepção de que se tem de sua apreciação. Ou como afirma Roger Chartier (1986) que cada quadro, e escultura sejam apreendidos como documentos históricos cujas propriedades técnicas remetem a uma experiência particular a uma maneira de ver modificada pela experiência social (CHARTIER, 1986).

Mas para a análise que se pretende levar a cabo no presente artigo utilizaremos o conceito desenvolvido por Michael Baxandall (1991) do “olhar da época”, já que acreditamos que as formas e os estilos da pintura podem nos ajudar a apurar a percepção que temos da sociedade em questão. O estilo, as técnicas, e as formas dão acesso aos hábitos visuais e através destes à experiência social típica de cada época (BAXANDALL, 1991, p. 225).

Desta forma, os próprios murais presentes nas cidades de Bonampak e Chichén Itzá seriam elementos importantes para se pensar as dinâmicas sociais e organizações sócio-políticas em cada uma dessas regiões nos períodos diferentes. Levando em conta permanências e modificações presentes em concepções que aparecem e são representadas em tais murais.

## Breve histórico de Bonampak

O sítio de Bonampak está localizado no lado oriental do vale do rio Lacanhá, fazendo parte do atual estado de Chiapas no México. Foi revelado ao mundo pela primeira vez em 1946, por Giles Healey, levado ao sítio por um grupo de lakandones, sendo o primeiro ocidental a ver as pinturas murais que cobriam as paredes internas da Estrutura 1 (COE, 2011, p.135). Em seguida, foi realizado o reconhecimento do sítio e de seus murais, em um trabalho realizado pelo Carnegie Institution de Washington, que resultou em um dos primeiros e mais abrangentes estudos sobre o sítio, incluindo sua arquitetura, arte, iconografia e epigrafia (MATHEWS, 1985, p.60).

Bonampak parece ter sido uma cidade de relativa importância durante o Período Clássico Inicial (200-650 d.C.), como se pode perceber através dos estudos epigráficos feitos em monumentos do sítio vizinho de Yaxchilán (MATHEWS, 1985, p.60). Separados por cerca de 20 km, os sítios desfrutaram de

intensas relações durante o Clássico Final, compartilhando inclusive traços artísticos e arquitetônicos como as padieiras decoradas que também fazem parte do programa iconográfico da Estrutura 1 e podem ter sido inspirados pelas padieiras que adornam a Estrutura 44 de Yaxchilán (MILLER e BRITTENHAM, 2013, p. 31; MATHEWS, 1985, p.70-71). Por certo também já nesse período, Bonampak se encontrava sob influência política direta de Yaxchilán, talvez fazendo parte de sua rede de tributos (COE, 2011, p. 135).

A grande maioria das pesquisas realizadas sobre Bonampak foram, com efeito, sobre os belíssimos murais que adornam as paredes da Estrutura 1, o próprio nome dado ao sítio no século XX pode ser traduzido como “muros pintados” (MILLER, 2009, p.154). Este artigo deve muito a contribuição de Mary Miller, que vem estudando sistematicamente os murais desde os anos de 1980 e, principalmente, a última obra produzida pela autora em conjunto com Claudia Brittenham (MILLER e BRITTENHAM, 2013), que faz uma releitura dos murais e seus significados observando não só as pinturas, mas todo o programa da Estrutura 1, seus traços arquitetônicos, decorações exteriores, as padieiras e, evidentemente, os murais em seu conteúdo artístico e também epigráfico.

### **Os murais de Bonampak – Características gerais das pinturas**

O programa construtivo da Estrutura 1 de Bonampak foi, possivelmente, concebido de uma só vez, construído no final do século VIII d.C. utilizando-se de uma estratégia unificadora que integra a arquitetura, os relevos em estuque e a pintura exterior do edifício, as padieiras talhadas e a pintura mural (MILLER e BRITTENHAM, 2013, pp. 21-22). Construída sobre a plataforma da grande acrópole que domina o sítio e com sua face voltada para o norte, a Estrutura 1 é um dos maiores edifícios construídos em Bonampak, contando com dezesseis metros de comprimento por quatro metros de largura e sete metros de altura (MILLER e BRITTENHAM, 2013, p. 22), está dividido em três quartos cujas paredes internas são recobertas pelas pinturas.

O conjunto pictórico da Estrutura 1 nos convida, como observado por Miller e Brittenham (2013, p. 64), a construir uma narrativa unificada que nos forneça uma leitura das pinturas em conjunto, porém cria uma disjunção não só temática entre os quartos, mas também quanto à interpretação e noções que temos referentes as representações de governantes na arte maia do Período Clássico.

Apesar de ser possível criar essa narrativa a partir das pinturas<sup>4</sup>, os registros hieróglifos da Estrutura 1 parecem se opor a isso (MILLER e BRITTENHAM, 2013, p.64-65). Nos textos hieróglifos do Quarto 1 (ver anexo Figura 1), os acontecimentos descritos teriam ocorrido nos anos de 790 e 791 d.C., enquanto que

---

<sup>4</sup> Sobre uma leitura sequencial e narrativa das pinturas da Estrutura 1 de Bonampak ver MILLER, Mary Ellen. *The Murals of Bonampak*. Princeton: Princeton University Press, 1986 e MILLER, Mary Ellen. *Arte y arquitectura Maya*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.



a única data do Quarto 2 (Figura 2) indicaria que a batalha se deu aproximadamente cinco anos antes. O Quarto 3 (Figura 3), por sua vez, não oferece nenhuma datação, porém devido a presença de personagens que também são representados no Quarto 1, Miller e Brittenham (2013, p.65) sugerem que a cena estaria temporalmente mais próxima deste. Ademais, o registro escrito nos diz de um ritual de ascensão de um novo governante de Bonampak em 790 d.C. (MILLER e BRITTENHAM, 2013, p.70), apesar de não podermos identificá-lo devido ao estado de conservação do mural, sabemos que não pode ser a ascensão de Yajaw Chan Muwaan (governante de Bonampak que teria comissionado os murais), pois seu governo se inicia no ano de 776 d.C. assim como nos revela os escritos da estela 2 de Bonampak (MILLER e BRITTENHAM, 2013, p.70; MATHEWS, 1985, p. 60-61).

Os Quartos 1 e 3 apresentam uma temática parecida, contando com cenas palacianas, rituais, danças e músicos. Além dessa similaridade, os Quartos 1 e 3 também compartilham a presença de três personagens que ocupam posições de destaque no conjunto pictórico, eles são acompanhados de seus nomes e títulos e sabemos que se tratam de jovens nobres (MILLER e BRITTENHAM, 2013, p.79). Igualmente, dois destes jovens nobres são os únicos personagens representados e identificados por seus nomes nos três quartos da Estrutura 1 (MILLER e BRITTENHAM, 2013, p.89).

O Quarto 2, o maior e central em relação ao edifício e aos outros dois quartos, possui uma cena de batalha que se estende pelas paredes sul, leste e oeste. Dominando o as ações neste quarto está Yajaw Chan Muwaan, governante de Bonampak até o ano de 789 d.C.. No plano superior da parede sul, ele aparece capturando um prisioneiro em meio à batalha que, apesar de caótica, representa com realidade aos envolvidos (MILLER, 2009, p. 157). Na parede norte, vemos ao centro da composição Yajaw Chan Muwaan, sobre uma plataforma cercado por nobres de Bonampak, enquanto cativos parecem suplicar por suas vidas (MILLER, 2009, p 158).

Quanto à temática dos murais, encontramos muitos exemplos de representações da vida cortesã em relevos de pedra, que adornavam os palácios dos governantes, e principalmente nas vasilhas policromadas do período Clássico. Cenas de danças como as dos Quartos 1 e 3 aparecem com frequência nas cerâmicas pintadas, contando inclusive com exemplos bastante similares como a vasilha do Kimbell Art Museum (K1452) que apresenta dançarinos com atavios muito parecidos aos representados no Quarto 3 de Bonampak. Sangrias rituais também são recorrentes tanto na cerâmica policromada quanto em monumentos de pedra talhada como a Padieira 24 de Yaxchilán, talvez a mais famosa representação de sangria ritual da arte maia.

A guerra, por sua vez, possui raízes bastante profundas nas representações da arte maia. A ocorrência de motivos iconográficos que teriam migrado para a arte maia a partir do contato direto ou indireto com Teotihuacán, sítio localizado no centro do México e principal centro urbano do período Clássico, estão entre as mais comuns representações relacionadas a guerra na arte maia, geralmente

associadas ao traje dos guerreiros Teotihuacanos (STONE e ZENDER, 2001, p.85), podem ser encontradas em sítios como Kaminaljuyú, Tikal, Copán e Piedras Negras entre outros.

A constatação mais relevante ao se observar os murais de Bonampak é que a figura do governante não ocupa no programa pictórico a posição central esperada. É verdade que sua representação no Quarto 2 é expressiva, juntamente com a Padieira 1 de Bonampak que adorna a entrada para o Quarto 1, porém a impressão que se tem dos murais é que a presença de outros personagens (como os jovens nobres) ganha uma força que não se observa em outras representações do período Clássico.

Um possível motivo para a grande importância relegada aos nobres representados em Bonampak pode ser interpretada como um reflexo das grandes mudanças observadas no período chamado de Clássico Tardio ou Terminal, onde a mobilidade social, a reorganização dos assentamentos, a mudança das esferas de interação cultural, a instabilidade política e a revisão de doutrinas religiosas marcaram as sociedades mesoamericanas e formariam o substrato para o Período Pós-Clássico (LOPÉZ AUSTIN e LOPÉZ LUJÁN, 2001, p.178). Retomaremos essa discussão após uma breve observação dos murais de Chichén Itzá.

### **“Boca do Poço dos Itzás”**

Chichén Itzá, ou “boca do poço dos itzás” na língua maia iucateca, foi uma importante cidade das terras baixas do norte da Península de Iucatã, no México, com um período de ocupação pertencente ao período Clássico Terminal (800-1050 d.C.). A cidade foi um destacado centro regional, com o controle de rotas comerciais e de bens de consumo de luxo, além de desempenhar uma posição de coletora de impostos a sítios menores subjugados ao seu poder (COBOS, 2001). O sítio possui uma área de 15 Km<sup>2</sup> é conectado por uma extensa rede de caminhos, *sacbeob*, 75 no total, e possui cerca de 20 conjuntos arquitetônicos.

O auge de Chichén Itzá se encerra no Período Pós-Clássico Inicial por volta do ano de 1200 d. C. quando há um abandono do seu centro com a maior parte de sua população migrando para assentamentos periféricos além de formar novas comunidades, e cacicados.

### **A arte**

Durante o período Clássico Terminal observa-se algumas mudanças em relação à forma como os governantes das terras baixas do norte fizeram uso de sistemas simbólicos e artísticos para representar o seu contexto político e social. Essa elite criou novas políticas, rituais e símbolos inspirados por tradições estrangeiras, mas a partir de uma base utilizada pelos sistemas do Período Clássico das terras baixas do sul (SCHELE; FREIDEL, 1999).

Diferentemente dos governantes desta região, os senhores de Chichén Itzá não fizeram grande uso de textos hieroglíficos em suas estelas e edifícios. O uso da escrita no sítio é pequeno tendo em vista a

importância e magnitude que Chichén Itzá alcançou ao longo de sua existência (GRUBE; KROCHOCK, 2011). Ao invés do uso intensivo da escrita, os governantes de Chichén Itzá desenvolveram suntuosos projetos arquitetônicos com figuras em baixo-relevo gravadas em colunas, paredes, pilares e dinteles para narrar suas histórias através de desenhos e imagens. Essas mudanças faziam parte de uma estratégia de arte pública para uma legitimação política por parte de seus governantes (SCHELE; FREIDEL, 1999).

### **O sistema político**

Uma das principais discussões referentes às cidades maias do norte de Iucatã no Período Clássico Terminal e Pós-Clássico diz respeito à forma do sistema político utilizado. Uma corrente de autores como Ruth Krochock (1988), Linda Schele e David Freidel (1999), baseados em fontes escritas e na própria interpretação de textos presentes em Chichén Itzá apontavam a presença de um governo composto por mais de um governante, num sistema conhecido como *multepal* (reino compartilhado), uma espécie de conselho de governantes de lordes locais com poderes e status iguais que teria existido em Chichén Itzá. Esta interpretação permaneceu sendo utilizada até estudos posteriores (MACLEOD; STONE, 1995) que questionaram a tradução do glifo *y-itaaj*, antes tida como “irmão” e que acabou recebendo uma nova interpretação que remete a uma função de conjunção “com / e”, especialmente quando usada em listas de nomes pessoais (GRUBE; KROCHOCK, 2011, p.177). Entretanto o historiador da arte Jeff Karl Kowalski (2011, p.219) afirma que as duas propostas não são excludentes e que em determinados momentos da história política de Chichén Itzá ambas poderiam ter existido numa mescla que culminaria em “governos duais” com dois líderes exercendo o poder político da cidade.

A apresentação desse debate sobre o sistema político existente em Chichén Itzá durante sua ocupação faz-se importante como um dos elementos a serem pensados no exercício de uma análise das pinturas murais da cidade. Ainda que não haja um consenso sobre qual seria a forma de governo, evidenciamos na iconografia dos murais do Templo dos Jaguares a presença de alguns personagens que se destacam dos demais, e que poderiam fazer alusão a figuras de destaque na condução da política da cidade.

### **Os murais**

As pinturas murais do sítio de Chichén Itzá que serão discutidas neste artigo localizam-se na parte superior da estrutura conhecida como Templo dos Jaguares que está na área norte da cidade, na Grande Nívelação, grande praça e espaço cerimonial, onde se encontra um conjunto de construções monumentais. O Templo dos Jaguares é um edifício que faz parte do complexo do Grande Jogo de Bola de Chichén Itzá, importante parte da cidade onde a elite governante exercia o seu domínio político. De importante função ritual e simbólica, o Jogo de Bola estava associado ao mito de Criação dos maias, numa metáfora de vida e

morte, que recriava o momento da origem da vida humana (SCHELE; MATHEWS, 1998). Além disso, era uma forma simbólica importante associada à guerra. O Templo possui uma complexa e rica decoração relacionada ao rito do jogo de bola, além de grandes colunas com elementos da figura de Kukulcan<sup>5</sup>. Na parte externa do edifício também estão presentes frisos com faixas de serpentes entrelaçadas, jaguares, escudos e guerreiros (ver anexo Figura 6).

### As cenas

Nas paredes da câmara da parte superior do edifício se encontram os murais com seis cenas pintadas. Acredita-se que este trabalho tenha sido realizado por volta de 850 d.C. quando o centro da cidade estava localizado na Grande Nivelção (COGGINS; SHANE III, 1989). As pinturas do recinto principal do edifício trazem cenas de grandes batalhas, com muitos personagens envolvidos e aludem provavelmente a conquistas militares empreendidas pela cidade de Chichén Itzá a povos vizinhos (ver Figura 3 em anexo). (PIÑA CHÁN, 1980; COGGINS; SHANE III, 1989, SCHELE; MATHEWS, 1998). Estudiosos como a historiadora da arte Mary Ellen Miller (2009) consideram estas cenas como o relato de guerras sagradas que levaram os senhores da cidade ao poder.

Outro empreendimento artístico de pintura mural do sítio de Chichén Itzá que possui elementos semelhantes está presente no Templo dos Guerreiros, estrutura também localizada na Grande Nivelção. Nestes murais é nítida uma ação militar empreendida contra um povoado costeiro também com a captura de cativos. Os pesquisadores Linda Schele e Peter Mathews (1998) propõem que também a cena desta pintura está contextualmente definida numa paisagem específica. Ao propor que tais batalhas teriam se passado em uma região montanhosa, com terra vermelha, características dos centros Puuc da Península de Iucatã (ver anexo Figura 8).

A narrativa das pinturas do Templo dos Jaguares, além das batalhas em si, parece ser construída a partir de uma ordem cósmica, respeitando o ciclo diário do Sol e do planeta Vênus, distribuindo os acontecimentos em cada um dos períodos desses astros celestes (COGGINS; SHANE III, 1989, p.159). Segundo Clemency Coggins e Orrin Shane III, essa sequência narrativa cíclica seria um registro da derrota do Sol por Venus, algo análogo ao próprio ciclo da vida humana, que culmina com a morte. Neste sentido, o planeta Vênus possui uma importância e ressonância em outras partes da Mesoamérica como um ciclo ligado a guerras, e alertas de perigos e possíveis secas (MILLER; TAUBE, 1993, p.178). Conhecido pelos maias antigos como *Chak Ek'* ou grande estrela, durante o período Clássico o seu ciclo era visto como um

---

<sup>5</sup> Kukulcan, ou Quetzalcoatl, a serpente emplumada. Este personagem é uma das principais deidades mesoamericanas, um dos criadores do mundo na crença maia, sendo uma síntese de uma serpente e a ave quetzal. Suas primeiras aparições na Mesoamérica remetem ao período Pré-Clássico (2000 a.C. a 250 d.C.) entre os Olmecas, mas sua presença foi constante em toda a história das diversas culturas da região, principalmente do Centro do México, até o Período Pós-Clássico (909 d.C. a 1697 d.C.) (MILLER; TAUBE, 1993, p.140).

período favorável para empreendimentos militares e batalhas, que durante este período contariam com uma vantagem sobrenatural para a sua realização (MARTIN; GRUBE, 2008). Este uso do ciclo de Vênus e sua associação com a guerra também se faz presente nas representações de batalhas presentes nos murais de Bonampak, onde assim como nas pinturas do Templo dos Jaguares, uma batalha decisiva é correlacionada a um importante momento do ciclo de Vênus (COGGINS; SHANE III, 1989).

Nas cenas de batalhas dos murais do Templo dos Jaguares podemos notar uma grande profusão de guerreiros com adereços comuns de povos do Centro do México, como os toltecas, com escudos redondos, dardos e *atlats* (lança dardos). Outro elemento que aparece são personagens em palanquins, estruturas de madeiras parecidas com andaimes, usadas para o transporte de pessoas de um importante nível social e algo muito comum durante cerimônias de guerra do Período Clássico (ver anexo Figuras 5 e 6). Além disso, percebe-se também uma grande profusão de figuras que remetem à Kukulcan, guerreiros e personagens acompanhados por esta divindade. Estes elementos evidenciam às constantes relações, e mutuas influências levadas a cabo por Chichén Itzá com esses povos (RINGLE; BEY III, 2009; KOWALSKI; KRISTAN-GRAHAM, 2011). Outra característica é o uso de diferentes adereços pelos guerreiros, o que poderia aludir a diferentes ordens militares.

Em algumas cenas nota-se a presença de alguns personagens que parecem possuir outra patente militar. Seriam eles Kakupakal, ou capitão disco-solar e Kukulcan, que segundo o pesquisador Alexandre Guida Navarro (2012), seria uma figura constante em edifícios da parte norte do sítio, e uma alusão a um governante que deteve o poder político durante o auge da cidade. Estes personagens destacam-se por estarem mais ataviados do que as outras figuras, mas aparecem com tamanho semelhante aos demais e no meio da cena da batalha (ver anexo Figura 4). Não existindo uma intenção de atribuir-lhes um destaque demasiado, preponderando a representação de um grande coletivo, e não o foco em personagens específicos. O realce desses personagens se dá pela colocação de estruturas que os envolvem para destacá-los dos outros guerreiros.

Essas características são marcantes dentro do estilo da pintura mural do sítio de Chichén Itzá que combina o uso de elementos oriundos de tradições artísticas do Período Clássico das terras baixas do sul, ao mesmo tempo em que faz uso de elementos forâneos oriundos do Centro do México. Veremos a seguir de que maneira o uso dessas diferentes tradições pode se conformar como um caminho para um melhor entendimento da pintura mural entre os maias.

### **Considerações Finais**

Os murais de Chichén Itzá apresentam elementos que configuram as características gerais das representações de pintura do período Clássico Terminal, como figuras humanas em escalas reduzidas,



figuras lotando as cenas, e ações apresentadas de forma contextualizadas dentro de paisagens (HOUSTON; BRITTENHAM; MESICK; TOKOVININE; WARINNER, 2009, p.92). Com personagens aparecendo de maneira mais genérica e esquemática, assim como as cores, levando ao uso de uma maior simplicidade e clareza na apresentação de cenas (MILLER e BRITTENHAM, 2013, p.174).

Por sua vez, as pinturas murais de Bonampak apesar de apresentarem dezenas de outros atores da corte e cenas caóticas de batalha e captura de prisioneiros, fazem isso de uma maneira muito mais realista; a escala das representações, por exemplo, equivale a metade ou a um terço da dimensão real (MILLER, 2009, p.154). A atenção ao detalhe também impressiona, podemos observar aqui o esforço necessário para criar uma paleta enorme de pigmentos que conseguissem representar a textura e qualidade de diferentes objetos como os colares de jade, as roupas e também o movimento dos personagens; a análise dos pigmentos dos murais da Estrutura 1 nos indicam seis diferentes variações de azul e cinco diferentes tons de verde (MAGALONI, 2004, pp.250-252), apenas para ilustrar o nível de detalhe que estavam comprometidos os artistas de Bonampak em comparação as representações mais genéricas de Chichén Itzá.

As cenas palacianas, abundantes na cultura material do período Clássico Tardio, já não aparecem mais em Chichén Itzá. A pintura do Templo dos Jaguares apresenta uma característica nova: a inclusão de paisagens. Diferente das cenas de batalha do Quarto 2 de Bonampak, onde a ação acontece sobre um campo verde e um céu azul escuro, as batalhas do Templo dos Jaguares acontecem em uma paisagem mais definida, onde uma aldeia inteira é representada como um dos locais onde se deu o conflito. Essas representações da paisagem nos remetem a tradição pictográfica e artística de populações do centro do México, como os lienzos e códices de tradição mixteco-nahua. Essa percepção da pintura mural de Chichén Itzá vai de encontro a diversas hipóteses de contatos intensos com sítios e culturas provenientes do planalto central mexicano<sup>6</sup>, e que teriam influenciado de sobremaneira a constituição cultural das elites da cidade.

Mesmo com diferenças, é possível observar alguns continuísmos entre os dois programas pictóricos. Existe, tanto em Bonampak quanto em Chichén Itzá, a intensão de representar os grandes feitos das classes dirigentes. Em Bonampak, vimos que aparecem outros atores principais conjuntamente a figura do governante, algo que se desenvolve de maneira mais efetiva em Chichén Itzá, onde a figura do governante já não conta mais com um protagonismo central, em comparação a estelas e monumentos do período Clássico, ou mesmo as padieiras de Bonampak ou a identificação precisa de Yajaw Chan Muwaan no texto hieróglifo da Estrutura 1.

---

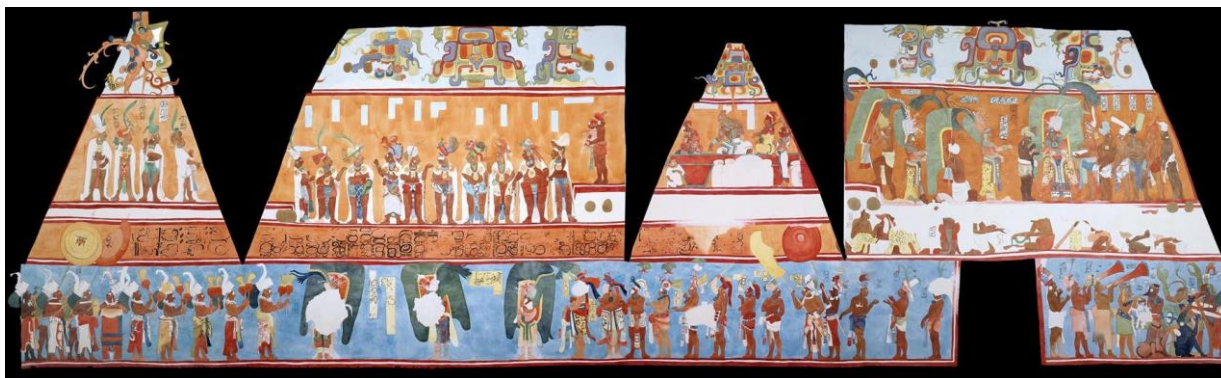
<sup>6</sup> Sobre as relações entre Chichén Itzá e as culturas do planalto central mexicano ver KURJACK, Edward B.. *Conflicto en el arte de Chichen Itzá*. Mayab, Publicación n.8, p. 88-96. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, 1992; KOWALSKI, Jeff Karl, KRISTAN-GRAHAM, Cynthia. *Twin Tollans. Chichén Itzá and the Epiclassic to Early Postclassic Mesoamerican World*. Dumbarton Oaks, 2011 e NAVARRO, Alexandre. Kakupacal e Kukulcán. *Iconografía e contexto espacial de dois reis-guerreiros maias em Chichen Itzá*. Edufma, 2012.

Os murais de Bonampak parecem apresentar o início de transformações políticas que estariam acontecendo no âmbito das elites do Clássico, com a importância cada vez maior de outros membros da nobreza na manutenção do poder político. A temática da guerra e do sacrifício apresenta um continuísmo que aparece já no Período Clássico, novas maneiras de representar esse tema se fazem presentes em Chichén Itzá, com a introdução de elementos oriundos do centro do México. Esses processos parecem ser intensificados na medida em que compreendemos melhor a conjuntura político-cultural que se difundiu no Clássico Terminal e por todo o período Pós-Clássico na Mesoamérica.

Segundo López Austin e López Luján, a história maia do Pós-Clássico esta marcada por uma luta pelo poder que enfrenta duas concepções políticas opostas. De um lado estão povos que buscavam preservar o fundamento étnico do poder e do outro estão povos inovadores, imbuídos de ideologias distantes, que tratam de implantar um sistema de dominação mais amplo, que inclui diversas unidades étnicas (LÓPEZ AUSTIN; LÓPEZ LUJÁN, 2001, p.273). A esses povos inovadores eles nomearam Zuyuanos, como suas próprias fontes documentais indicam, seus antepassados procediam todos da mítica Zuyuá.

Essa ideia é mais elaborada em outra obra dos mesmos autores, em que estabelece um espaço e tempos ainda mais extensos para a presença dos zuyuanos. O que estava em evidência para eles era o aparecimento de um novo sistema político multiétnico sustentado pela ideologia da Serpente Emplumada, ou Quetzalcoatl. Segundo os autores (LÓPEZ AUSTIN; LÓPEZ LUJÁN, 1999, pp.10- 11) os zuyuanos, representantes deste deus, impuseram uma ordem inovadora sobre as populações que tinham formas de governo tradicionais, sem ignorar o fato que estes representantes foram muito diferentes entre si, em tempo, história, etnia e tradição cultural, mas estavam conectados por no centro de sua crença estar presente a pátria compartilhada de Tolán-Zuyuá, que a partir de sua grandeza instituía prestígio, autoridade e justificava o uso das armas, e dentro dela destacava-se a figura arquetípica de um grande sacerdote governante chamado, assim como o deus, Quetzalcoatl ou Serpente Emplumada.

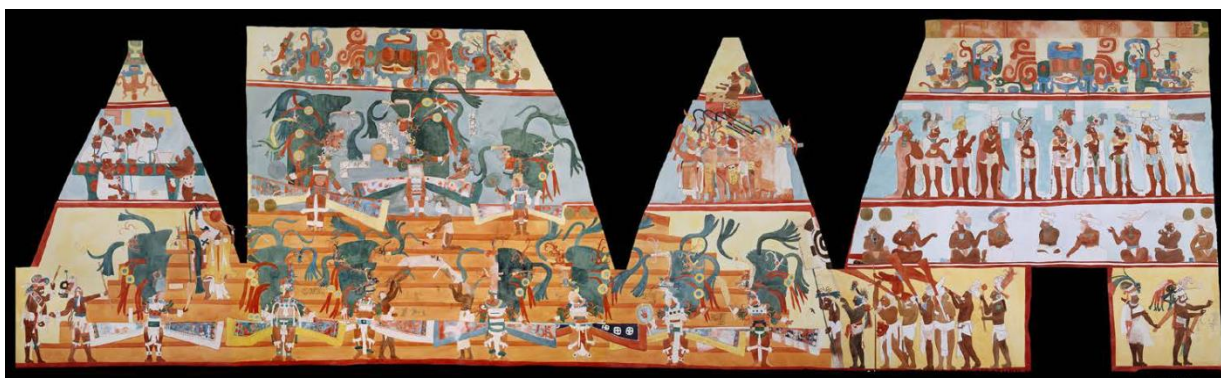
Pensamos que essa hipótese se conforma com um dos possíveis caminhos para a compreensão das mudanças notadas na pintura mural e na arte de Chichen Itza. Com isso pretendemos sugerir como a produção artística estava relacionada com o contexto político daquele momento na Mesoamerica, dentro de uma intrínseca correlação entre arte e política.



**Figura 1** – Quarto 1 da Estrutura 1 de Bonampak, reprodução feita por Heather Hurst e Leonard Ashby IN: MILLER, Mary Ellen; BRITTENHAM, Claudia. *The Spectacle of the Late Maya Court. Reflections on the Murals of Bonampak*. Austin: University of Texas Press, 2013, p.113.



**Figura 2** – Quarto 2 da Estrutura 1 de Bonampak, reprodução feita por Heather Hurst e Leonard Ashby IN: MILLER, Mary Ellen; BRITTENHAM, Claudia. *The Spectacle of the Late Maya Court. Reflections on the Murals of Bonampak*. Austin: University of Texas Press, 2013, p.94.



**Figura 3** – Quarto 3 da Estrutura 1 de Bonampak, reprodução feita por Heather Hurst e Leonard Ashby IN: MILLER, Mary Ellen; BRITTENHAM, Claudia. *The Spectacle of the Late Maya Court. Reflections on the Murals of Bonampak*. Austin: University of Texas Press, 2013, p.129.





**Figura 4** – Mural do Templo Superior dos Jaguares de Chichén Itzá, reprodução feita por Adela Breton, 1906, IN: COGGINS, Clemency Chase; SHANE III, Orrin C.. *El Cenote de los Sacrificios. Tesoros Mayas extraídos del Cenote Sagrado de Chichén Itzá*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 164-165.



**Figuras 5 e 6:** Detalhes do Mural do Templo Superior dos Jaguares, Chichén Itzá reprodução feita por Adela Breton, 1906, IN: COGGINS, Clemency Chase; SHANE III, Orrin C.. *El Cenote de los Sacrificios. Tesoros Mayas extraídos del Cenote Sagrado de Chichén Itzá*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 167, 163.



**Figura 7:** Fachada superior do Templo dos Jaguares, Chichén Itzá. Foto tirada por Daniel Grecco Pacheco, 2015.



**Figura 8:** Detalhe do mural do Templo dos Guerreiros, Chichén Itzá. Fonte imagem:

<<http://www.taringa.net/posts/imagenes/8715095/Libro-de-Mormon---evidencia-arqueologica.html>> Acesso em: 20 jan. 2016.

## Referências Bibliográficas

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

CHARTIER, Roger. “Images”, *Dictionnaire des sciences historiques*. Paris: PUF, 1986.

COE, Michael D. *The Maya*. Londres: Thames and Hudson, 2011 (8ª Ed.).

STAINES CICERO, Leticia. *Pintura Mural Maya*. Revista Digital Universitária, UNAM. Vol. 5, Nº 7, 2004.



COBOS, Rafael. *El Centro de Yucatán: de área periférica a la integración de la comunidad urbana en Chichén Itzá. Reconstruyendo la Ciudad Maya: el Urbanismo en las Sociedades Antiguas*, editado por A. C. Ruiz, Ma. J. Ponce de León y Ma. Del Carmen Martínez. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, 2001.

COGGINS, Clemency Chase; SHANE III, Orrin C.. *El Cenote de los Sacrificios. Tesoros Mayas extraídos del Cenote Sagrado de Chichén Itzá*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

GRUBE, Nikolai e KROCHOCK, Ruth J.. *Hieroglyphic Texts from Chichén Itzá and Its Neighbors*. IN: KOWALSKI, Jeff Karl, KRISTAN-GRAHAM, Cynthia. *Twin Tollans. Chichén Itzá an the Epiclassic to Early Postclassic Mesoamerican World*. Dumbarton Oaks, 2011.

HOUSTON, Stephen; BRITTENHAM, Claudia; MESICK, Cassandra; TOKOVININE, Alexandre; WARINNER, Christina. *Veiled Brightness. A History of Ancient Maya Color*. Austin: University of Texas Press, 2009.

KOWALSKI, Jeff Karl; KRISTAN-GRAHAM, Cynthia. *Chichén Itzá, Tula and Tollan. Changing Perspectives on a Recurring Problem in Mesoamerican Archaeology an Art History*. IN: KOWALSKI, Jeff Karl, KRISTAN-GRAHAM, Cynthia. *Twin Tollans. Chichén Itzá an the Epiclassic to Early Postclassic Mesoamerican World*. Dumbarton Oaks, 2011.

KOWALSKI, Jeff Karl. *What's "Toltec" at Uxmal and Chichén Itzá? Merging Maya and Mesoamerican Worldviews and World Systems in Terminal Classic to Early Postclassic Yucatan*. IN: KOWALSKI, Jeff Karl, KRISTAN-GRAHAM, Cynthia. *Twin Tollans. Chichén Itzá an the Epiclassic to Early Postclassic Mesoamerican World*. Dumbarton Oaks, 2011.

KURJACK, Edward B.. *Conflicto en el arte de Chichen Itzá*. Mayab, Publicación n.8, p. 88-96. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, 1992.

KROCHOCK, Ruth. *The Hieroglyphic Inscriptions and Iconography of the Temple of the Four Lintels and Related Monuments, Chichén Itzá, Yucatán, México*. MA thesis, University of Texas, Austin, 1988.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo e LÓPEZ LUJÁN, Leonardo. *Mito y realidad de Zuyuá. Serpiente Emplumada y las transformaciones mesoamericanas del Clásico al Posclásico*. México: El Colegio de México/FCE, 1999.

LOPÉZ AUSTIN, Alfredo; LOPÉZ LUJÁN, Leonardo. *El pasado indígena*. 2ª Ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

MACLEOD, Barbara; STONE, Andrea. *The Hieroglyphic Inscriptions of Naj Tunich*. IN: STONE, Andrea. *Images from the Underworld: Naj Tunich and the Tradition of Maya Cave Painting*. Austin: University of Texas Press, 1995.

MAGALONI, Diana. *Technique, Color, and Art at Bonampak*. IN: MILLER, Mary; MARTIN, Simon. (Ed.). *Courtly Art of the Ancient Maya*. Nova Iorque: Thames and Hudson, 2004

MARTIN, Simon e GRUBE, Nikolai. *Chronicle of the Maya Kings and Queens*. Londres: Thames & Hudson, 2008.

MATHEWS, Peter. *Notes on the dynastic sequence of Bonampak, part 1*. Third Palenque Round Table Part 2 (1978).

MILLER, Mary Ellen. *Arte y arquitectura Maya*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

MILLER, Mary Ellen; BRITTENHAM, Claudia. *The Spectacle of the Late Maya Court. Reflections on the Murals of Bonampak*. Austin: University of Texas Press, 2013.

MILLER, Mary e TAUBE, Karl. *An Illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*. New York: Thames & Hudson, 1993.

NATALINO DOS SANTOS, Eduardo. *Deuses do México Indígena*. São Paulo: Palas Atena, 2002.

NAVARRO, Alexandre Guida. *Kakupacal e Kukulcán. Iconografia e contexto espacial de dois reis-guerreiros maias em Chichen Itzá*. São Luís: Edufma, 2012.

\_\_\_\_\_. *Invasão tolteca em Chichén Itzá? Uma nova leitura da questão a partir da cultura material das Terras Maias Baixas do Norte*. **História**, Franca, v. 29, n. 2, p. 279-294, Dec. 2010. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-90742010000200016&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742010000200016&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em 16 Out. 2015.

PIÑA CHÁN, Román. Chichén Itzá. *La ciudad de los brujos del agua*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

RINGLE, William M.; BEY III, George J.. *The Faces of the Itzas*. IN: FASH, William L.; LÓPEZ LUJÁN, Leonardo. *The Art of Urbanism. How Mesoamerican Kingdoms Represented Themselves in Architecture and Imagery*. Washington: Dumbarton Oaks, 2009.

SCHELE, Linda; FREIDEL David. *Una Selva de Reyes. La Asombrosa Historia de los Antiguos Mayas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

SCHELE, Linda; MATHEWS, Peter. *The Code of Kings. The language of seven sacred Maya temples and Tombs*. New York: Touchstone, 1998.

o: Fondo de Cultura Económica, 1999.

STONE, Andrea; ZENDER, Marc. *Reading Maya Art: a hieroglyphic guide to ancient Maya painting and sculpture*. Londres: Thames and Hudson, 2011.

## TRADIÇÃO CLÁSSICA E O CULTO DOS SANTOS CRISTÃOS: USO E FUNÇÕES DE UM MODELO ICONOGRÁFICO

Daniele Cristina Liberato de Oliveira<sup>1</sup>

Ao analisar a representação do retrato dos santos cristãos, especialmente no primeiro milênio da era cristã, é possível perceber que se trata de um modelo que culminou na primeira forma de culto a imagem da arte cristã: os santos eram pessoas que deveriam ser veneradas, não se tratando, portanto, de uma pessoa comum, como um simples retrato, mas de um objeto de veneração do contemplador, que, por fim, possibilitou o início do desenvolvimento do *ícone* cristão.

Contudo, ao analisar tais imagens, também é notório que o modelo e a técnica empregada para sua execução não se desenvolveram em períodos cristãos, mas, na verdade, lhes eram anteriores: o modelo pode ser visto desde os chamados retratos de Fayum, que, por sua vez, misturam a relação da tradição religiosa egípcia e a concepção estética romana.

*Com o objeto de discutir a relação iconográfica que se mantém em diferentes culturas, este trabalho analisa como o ícone acaba por se tornar fruto da mudança de uso das imagens – desde a esfera privada e pagã à pública e cristã – e como, a partir de diferentes apropriações, a imagem passa a ser objeto da própria devoção à pessoa ali representada.* Para esta análise, esta pesquisa partiu desde a tradição egípcia de representação funerária, passando pela cultura romana e sua estética de retrato funerário<sup>2</sup> e, por fim, analisando como este mesmo modelo e técnica podem ser visto através do ícone bizantino, tratando em especial o retrato dos santos cristãos.

O que se procura discutir nesta pesquisa é como um ícone cristão pode ter sua iconografia semelhante à pintura painel antiga, que por sua vez, traz em si uma tradição de representação funerária, considerando, portanto, a relação de “sobrevivência” da imagem, tal qual podemos destacar as reflexões de Aby Warburg<sup>3</sup>.

Pode se considerar ainda, do ponto vista simbólico, como a arte egípcia, que sempre prezou pela representação imutável, visando à eternidade, ao contrario, a partir da dominação romana, a arte passou a valorizar uma imagem única, individual, marcada por seus próprios traços, que se difere daquelas representações egípcias que desprezavam a unidade. A mesma referência romana pode ser vista no ícone

---

<sup>1</sup> PPGARTES/UERJ, mestranda em artes, apoio CAPES.

<sup>2</sup> Neste caso em particular tratando dos chamados retratos de Fayum, que trazem tanto à tradição da representação em múmias egípcias, como influência greco-romana estética do retrato, podendo ser considerado em diferentes interpretações como parte de uma cultura e da outra.

<sup>3</sup> Ver: WARBURG, A. *Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte*. Trad. Jason Campelo. Rio de Janeiro: Concinnitas, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.

bizantino. Mais do que isso, segundo Hans Belting, é através do culto dos santos que começa a se desenvolver o ícone, tanto em forma, como em função<sup>4</sup>.

*O fato é que ao pensar uma determinada produção artística referente a uma civilização, em uma época e a uma localidade, dificilmente encontraremos uma criação totalmente homogênea, sem qualquer alteração no espaço/tempo e, principalmente, sem influências de outras épocas e/ou localidades. Nenhuma cultura seria capaz de permanecer toda a sua história sem agregar diversificados valores, de diferentes culturas. Não só é característico de uma sociedade passar por um processo de transformação muito particular, como a presença de outras culturas pode ter um papel significativo neste contexto.*

*Na estética cristã, por exemplo, no seu primeiro milênio – período em que não só a importância para o uso das imagens está se desenvolvendo, como o desuso está sendo discutido –, é notório que o ícone cristão seja visto nas pinturas murais romanas, que, por sua vez, carregam em si a tradição egípcia do retrato funerário.*

*Em outras palavras, o ícone bizantino é, de certa forma, uma continuidade de uma iconografia da antiguidade, mas que, sobretudo, é marcada por uma mudança oriunda de novos usos e novas funções da imagem, daí a ideia de “sobrevivência” da imagem, uma vez que certas características se mantêm, mas o contexto para seu uso se modifica de acordo com as novas apropriações.*

*Mais do que isso, é no retrato dos santos que se pode identificar os primeiros indícios da devoção à pessoa representada, da devoção ao retrato em si da cultura cristã. E é também no retrato dos santos que se pode identificar essa permanência da iconografia da antiguidade imediatamente representada.*

Mas, tratando diretamente da arte egípcia, é importante entender que esta arte não nasceu de uma expressão artística, ou seja, de uma necessidade artística de representação. Isto porque a arte, assim como grande parte de todo o cotidiano egípcio, estava fortemente ligada à religiosidade desta civilização. Como havia a crença na vida após a morte, a representação da realidade tinha como o objetivo proporcionar ao morto acesso a tudo que fosse possível na sua nova vida depois da morte, isto é, a representação artística tinha o dever de representar todo o cotidiano que se vivia em vida, para que se tivesse acesso a ela depois da morte.

Por este motivo, as representações deveriam ser pensadas para o eterno, com certa imobilidade. Era uma arte de ofício, que tinha uma necessidade muito forte de se manter uniforme ao longo do tempo, para que nada pudesse interferir na possibilidade da vida eterna. Por este motivo, a arte egípcia apresenta suas características de forma tão marcante. Não era um desprezo por uma forma de representação mais específica, mas uma necessidade de que nada fosse alterado pelo tempo.

---

<sup>4</sup> Ver: *Semelhança e Presença – A História da Imagem antes da História da Arte*. Rio de Janeiro: ARS URBE, 2010.

Sendo assim, no que se refere às representações das chamadas máscaras mortuárias, seu objetivo de produção era primeiramente cumprir a função simbólica de ser a própria representação do morto, sua imagem, para que a alma, chamada de *ka*, pudesse retornar ao seu sarcófago após as 12 horas de vida no mundo dos mortos. Neste sentido, é preciso destacar que, ao falarmos em uma representação de uma pessoa no Egito Antigo, não estamos falando de uma representação realista, mas, sobretudo, de uma imagem idealizada, que cumpra esta função simbólica entre o *ka* e seu local de repouso, neste caso, o sarcófago.

Surgidas durante a XII Dinastia egípcia a partir da transição do modelo de esquife retangular, até então utilizado para o sepultamento dos seus mortos, para os modelos de sarcófagos e esquifes antropomórficos; a adoção das máscaras mortuárias era executada utilizando primeiramente a técnica de cartonagem e seu modelo se referia à representação da cabeça e dos ombros da múmia. Esta forma de representação, no entanto, foi se modificando ao longo do tempo.

Podemos observar na representação de um rosto de esquife (*Figura 1*), da XVIII Dinastia, um destes modelos: a figura não representa uma pessoa específica, há imagem é idealizada. Não há indícios de betume ou gesso, o que significa dizer que a imagem não é moldada, mas realizada em madeira tais quais os critérios estéticos que se queria atingir, esculpindo-a<sup>5</sup>.

Além disso, sob a madeira foi adicionada uma técnica de douramento. Este fator é significativo para a valorização do objeto, uma vez que o ouro era um material muito importante no Egito, por ser um material associado aos deuses. Era também comum na arte egípcia, quando não se podia utilizar o material simbolicamente ideal para representação, usar uma técnica para forjar outro que lhe fosse semelhante a fim de valorizar o objeto artístico.

De qualquer maneira, esta forma de representação mais idealizada ganhará novos usos a partir da dominação romana ao Egito, ocorrida a partir de 30 a.C. com a vitória de Otávio sobre Marco Antônio. Este ideal de uma representação que se remete a imobilidade e aos ideais de eternidade, tão marcante na cultura egípcia, encontrará na cultura romana uma diferenciação bastante significativa.

No rito funerário do período republicano romano, a partir do século I a.C., eram retiradas máscaras de cera do rosto do morto, por decalque.<sup>6</sup> Este processo tinha grande importância para representação romana, já que era capaz de reconstruir fielmente os traços do defunto e caracterizava também um dos fatores significativos que distanciavam a representação romana da helenística e etrusca: o realismo romano, em parte com base neste ritual, constitui uma característica muito particular da cultura romana.

Enquanto o Egito representava seus mortos visando uma vida após a morte, os romanos tentavam valorizar aquilo que foi vivido em vida, como quem valoriza valores para o além, mas em uma

---

<sup>5</sup> Ref.: BRANCAGLION, A. *Tempo, matéria e permanência – o Egito na Coleção Eva Klabin Rappaport*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

<sup>6</sup> Ver: *História da Arte Italiana I - Da antiguidade a Duccio*. Trad. Vilma de Katinsky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.



representação digna para os familiares que ficavam, pois ressaltava aquilo que o defunto viveu verdadeiramente, seus triunfos e suas glórias.

Embora seja possível encontrar traços representativos característicos da cultura grega e da solidez plástica do etrusco, já que a arte romana teve uma forte influência dessas culturas no campo das artes, a individualidade da obra, a simetria, detalhes muito específicos, como rugas ou um leve arquear da sobrancelha, se traduzem na figura representada como quem reproduz a sua biografia, reconstruindo a vida do defunto, em uma arte figurativa.

Este processo, como não poderia ser diferente, influenciou a forma de representação dos retratos egípcios também. Era comum, neste período, também aos egípcios realizando retratos dos mortos e incorporá-los aos processos fúnebres com a mesma técnica de recalque usada no Império Romano. Podemos observar tais mudanças a partir deste segundo exemplo de máscara fúnebre egípcia do período de dominação romana que se encontra na Fundação Eva Klabin, no Rio de Janeiro (*Figura 02*).

Datada aproximadamente pelos séculos I-II d.C., um retrato feito em gesso policromado, representa um homem jovem, de bigode e pequena barba. As feições lembram as representações de traços romanos. É claro que não se pode afirmar que esta imagem traduz exatamente o rosto do morto, com precisão absoluta, mas é uma imagem única, individual, marcada por seus próprios traços, que se difere daquelas representações egípcias que desprezavam a unidade<sup>7</sup>.

Outro exemplo deste modelo de representação de máscara funerária, possivelmente II – III d.C. (*Figura 03*), novamente, detalhes do rosto da figura é representado, retomando ainda um modelo de representação de máscara que cobria tanto a região do rosto da figura, mas ainda do seu pescoço. Interessante observar os detalhes dos cabelos, já bem característicos nos modelos de representação do retrato romano, neste modelo específico tal detalhe foi de grande importância, tanto que fora executada separadamente da figura e depois aplicado sobre a cabeça, ressaltando o modelado dos cachos que caem ao lado de suas orelhas<sup>8</sup>.

Mas certamente nos retratos de Fayum representa uma das maiores influências estéticas entre essas duas culturas. O termo “retratos de Fayum” trata especificamente de uma forma de representação muito característica que teria sido realizada, em sua maioria na região de Fayum, no Egito, mas que não necessariamente foi exclusiva a ela. Eis que a forma de representação deste retrato se tornou tão peculiar que se denomina “retrato de Fayum” esta forma estética de representar, independentemente da região em que foi realizada, pois, vale ressaltar, trata-se de uma denominação moderna do termo.

---

<sup>7</sup> Ref.: Idem ao 5.

<sup>8</sup> Ref.: Idem ao 5.

O retrato (*Figura 04*), de aproximadamente os séculos I – III d.C., portanto executada em período paralelo às representações anteriores, apresenta este mesclar de culturas: se por um lado traduz ainda a tradição fúnebre egípcia, ainda praticada neste período, esta representação traz consigo características estéticas claramente influenciadas por práticas romanas.

Primeiramente, é interessante ressaltar a técnica utilizada para sua execução: encaustica sobre madeira, que utiliza cera como aglutinante e é aplicada, com pincel ou espátula, ainda quente sobre o suporte. É um tipo de material extremamente resistente, daí a grande quantidade de retratos que estão em excelente estado de conservação.

Em segundo lugar, podemos destacar o realismo da representação, cada retrato é bastante particular e normalmente é representado demonstrando as características sociais da época, como arrumações de cabelos, ou como se vestiam e usavam suas joias. Este retrato em questão, embora essas características sociais não estejam tão claras, é interessante perceber como o rosto em si era representado: o rosto se desloca da direita para esquerda, criando assim uma pequena sombra da inclinação do rosto ao longo do pescoço, o ombro direito fica para frente, em quanto o esquerdo fica encoberto por esta sombra. O corpo, então, fica sempre deslocado lateralmente, mas levemente imperceptível, pois, os olhos olham fixamente para frente para o observador<sup>9</sup>.

A mesma postura pode ser observada na figura de São Pedro (*Figura 05*), já do século VI. Além de ser representado pela mesma técnica, São Pedro, mesmo sem toda a inclinação do rosto, apresenta o mesmo sombreamento no ombro esquerdo. Embora seu corpo não seja totalmente inclinado, toda a orientação do desenho se dá direita para esquerda, em quanto os olhos matem-se firme para frente<sup>10</sup>.

A mesma orientação de desenho dos retratos se dá nas figuras representada na parte superior acima de São Pedro: temos ao centro o próprio Cristo, a direita Santa Maria mãe de Deus e a esquerda uma figura não identificada, mas pelo eixo temático e por sua iconografia jovial deve se tratar de São João Evangelista. Apesar de imagem possuir áreas de perda, é possível identificar que Cristo também é representado orientado da direita para esquerda, com o ombro direito à frente segurando a sua cruz, enquanto as duas figuras laterais são representados de forma mais frontal, como o próprio Pedro.

É interessante analisar que mesmo nas figuras representadas já direcionadas para uma frontalidade, o ombro o esquerdo permanecem levemente encoberto ainda por uma espécie de sombreamento, provavelmente orientado pelo próprio desenho.

A mesma forma de orientação do desenho e de sombras pode ser observado em outros modelos do mesmo período, como pode ser visto na figura de São Filipe (*Figura 06*), mesmo também se tratando de

---

<sup>9</sup> Ref.: Idem ao 4.

<sup>10</sup> Ref. Idem ao 4.

uma figura mais frontais. Também a imagem do santo, como acontece na representação de São Pedro, é representada com a presença da figura divina representada na parte superior do painel.

Tal configuração também se refere a um modelo anterior (**Figura 07**), como pode ser visto em outro Retrato de Fayum, neste caso o *Tondo dos dois irmãos* (**Figura 08**), que também já apresenta em tempos antigos este formato de representação em *Tondo*, que se tornou muito comum mais tarde no período renascentista.

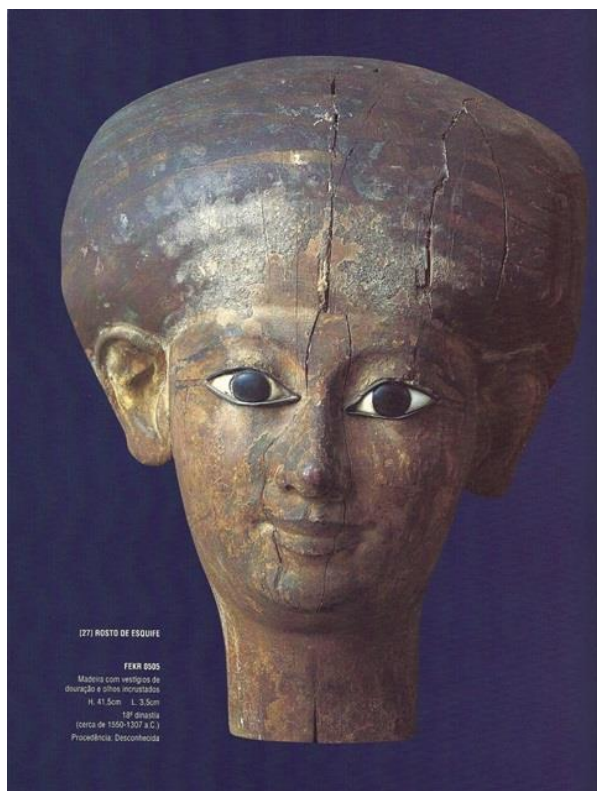
Vale ressaltar ainda que para a arte cristã, esta técnica empregada para execução destas imagens, quando as representações dos santos passaram a ser realizadas sobre madeira, ocasionou uma grande ruptura com a forma de culto, pois a imagem dos santos poderia ser deslocada para o local de culto, daí, como trata Hans Belting<sup>11</sup>, os santos serem a primeira forma cristã de culto a imagem. A imagem poderia circular, transitar entre locais de culto, levar a devoção.

Diferente do que acontece no caso romano e egípcio em que este tipo de retrato tinha uma função funerária, para a arte cristã os retratos possibilitaram a interação entre os fiéis e seus santos de devoção. O modelo e a técnica circularam em diferentes momentos, mas as atribuições dadas ganham nova direção, a partir da necessidade de cada cultura.

Por fim, o que este trabalho procurou tratar é como um modelo iconográfico pode perpassar de uma cultura para outra adquirindo novos aspectos funcionais, mas trazendo ainda em si características e influências de diferentes culturas. Mais do que isso, ao contrário da ideia de que a dita Idade Média não apresenta características formais que se assemelham a antiguidade clássica, o retrato, no que se refere aos ícones bizantinos, são a prova da presença estética da antiguidade que permaneceu muito além do seu fim, mesmo que adaptada a uma nova função.

---

<sup>11</sup> Ref. Idem ao 4.



**Figura 01** – Rosto de Esquife, Madeira com Vestígios de douração e olhos incrustados / XVII Dinastia, (ca. 1550 - 1307 a.C.) / Fundação Eva Klabin/ Rio de Janeiro. Disponível em: BRANCAGLION, A. *Tempo, matéria e permanência – o Egito na Coleção Eva Klabin Rappaport*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.



**Figura 02** – Máscara Mortuária - Séc. I – II d.C. - Gesso Policromado – A. 30 cm / L. 19 cm Fundação Eva Klabin / Rio de Janeiro. Disponível em: BRANCAGLION, A. *Tempo, matéria e permanência – o Egito na Coleção Eva Klabin Rappaport*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

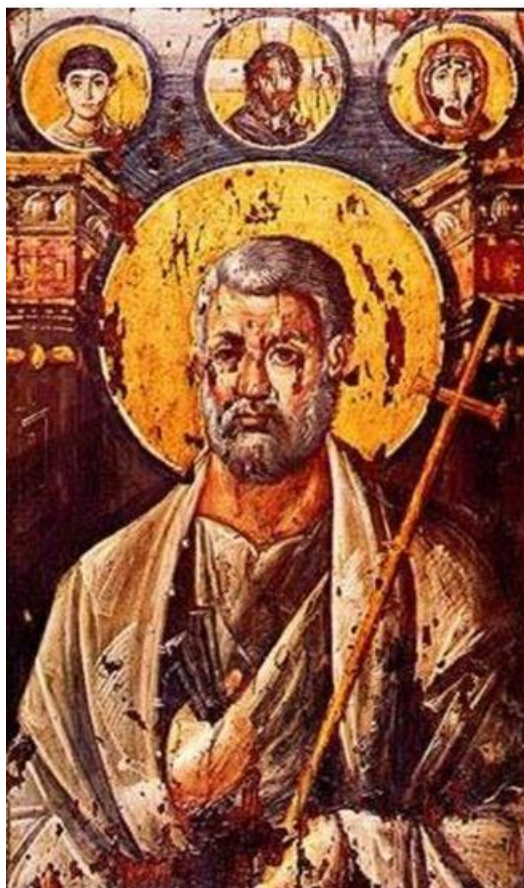


**Figura 03** – Máscara Mortuária – Período Romano – Séc. II – III d.C. - Gesso Policromado com incrustações em cerâmica – A. 27 cm / L. 18 cm / Fundação Eva Klabin / Rio de Janeiro. Disponível em: BRANCAGLION, A. *Tempo, matéria e permanência – o Egito na Coleção Eva Klabin Rappaport*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

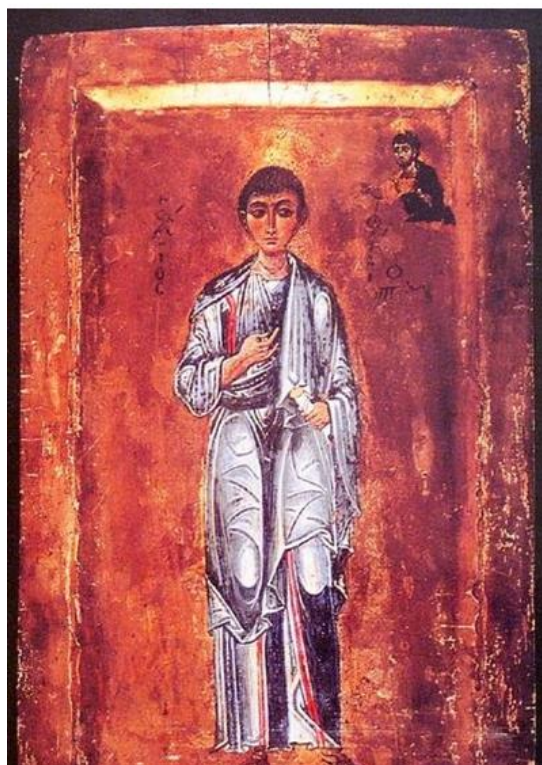


**Figura 04** – Retrato de Múmia de Eutiques – Séc. I – III d.C. – Encaustica sobre Madeira – Metropolitan Museum of Arts – Nova York. Disponível em: BELTHING, H. *Semelhança e Presença – A História da Imagem antes da História da Arte*. Rio de Janeiro: ARS URBE, 2010.





**Figura 05** – São Pedro – Séc. VI – Encaustica sobre Madeira – A. 52cm / L. 39 cm Monastério de Santa Catarina – Monte Sinai Disponível em: BELTHING, H. *Semelhança e Presença – A História da Imagem antes da História da Arte*. Rio de Janeiro: ARS URBE, 2010.



**Figura 06** – São Filipe – Séc. VI – Encaustica sobre Madeira – Monastério de Santa Catarina – Monte Sinai. Disponível em: BELTHING, H. *Semelhança e Presença – A História da Imagem antes da História da Arte*. Rio de Janeiro: ARS URBE, 2010.



**Figura 07** – Tondo dos Irmãos de Antinópolis – Séc. III d.C. – Encaustica sobre Madeira – H. 61cm – Museu Egípcio do Cairo. Disponível em: BELTHING, H. *Semelhança e Presença – A História da Imagem antes da História da Arte*. Rio de Janeiro: ARS URBE, 2010.

### Referências Bibliográficas

- ALDRED, C. *Egyptian Art – In the Days of the Pharaohs*. Londres: Thames and Hudson, 1985.
- ARGAN, G.C. *Crítica de Arte: Uma Perspectiva Antropológica*. Rio de Janeiro: Concinnitas 8, 2007.
- \_\_\_\_\_. *História da Arte Italiana I - Da antiguidade a Duccio*. Trad. Vilma de Katinsky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BAINES, J. *Visual and Written - Culture in Ancient Egypt*. Nova York: Oxford University Press, 2007.
- BELTHING, H. *Por uma Antropologia da Imagem*. Rio de Janeiro: Concinnitas 8, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Semelhança e Presença – A História da Imagem antes da História da Arte*. Rio de Janeiro: ARS URBE, 2010.
- BHABHA, H.K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte, UFMG, 2005.
- BRANCAGLION, A. *Tempo, matéria e permanência – o Egito na Coleção Eva Klabin Rappaport*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- CANEVACCI, M. *Fetichismos Visuais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A Imagem Sobrevivente – História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- SCHULZ, R; SEIDEL, M. *Egipto (ed.). O Mundo dos Faraós*. Berlim: Konemann, 2001. Ed. Portuguesa.
- WARBURG, A. *Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte*. Trad. Jason Campelo. Rio de Janeiro: Concinnitas, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.
- \_\_\_\_\_. *A Renovação da Antiguidade Pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

## A PSICOLOGIA DA ARQUITETURA SEGUNDO HEINRICH WÖLFFLIN

Diana Oliveira dos Santos<sup>1</sup>

### Introdução

O presente artigo se dá no sentido de apresentação e aprofundamento no âmbito dos estudos em história da arte de um recorte na formação do pensamento de Heinrich Wölfflin, historiador e teórico de arte suíço dos séculos XIX e XX, tomando como elemento principal o texto de sua tese de láurea.

Escrito no ano de 1886 sob o título de “Prolegômenos para uma psicologia da arquitetura” (tradução livre para o português do original em alemão, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* – figura 01), o texto aborda uma caracterização da arquitetura (principalmente a partir da fachada principal, seus componentes construtivos, relações internas e externas aos elementos) enquanto expressão de uma intenção pessoal (papel do autor), além de tectônica (papel da matéria), ao mesmo tempo em que é composta por fatores como os estados emocional, cultural e intelectual. Trata-se de uma teorização a qual propõe a formulação de uma metodologia científica de aproximação e apreensão dos objetos por um viés anatômico e, posteriormente, psicofísico e estruturante da percepção humana.

Apesar de sucinta, a introdução do texto na versão italiana (figura 02) já se apresenta como sua própria justificativa sobre a importância do tema, discorrendo no texto como um todo sobre uma nova forma de ver (que acabará desenvolvendo em trabalhos posteriores) e numa série de apontamentos inéditos em termos de base teórica tanto quanto em resultados<sup>2</sup>:

O objeto deste trabalho é uma questão que sempre me pareceu particularmente estranha: como é possível que as formas arquitetônicas possam se tornar expressões de algo espiritual, de um estado de ânimo? Que isso seja possível, não há dúvidas. Não somente o juízo do leigo confirma definitivamente o fato de que cada edifício causa uma impressão precisa, séria, opressora, ou alegre, amigável – uma gama inteira de estados de ânimo –, também o historiador de arte não hesita em caracterizar épocas e povos a partir de sua arquitetura. [...] Com surpresa percebi como a literatura científica não encontra quase nenhuma resposta a tal questão. Se tão amável atenção se volta a problema análogo na música, a arquitetura, entretanto, não gozou de tratamento similar, nem a partir da psicologia, nem da teoria da arte.

<sup>1</sup> Mestranda em História da Arte pela UNIFESP, na linha de pesquisa “Arte, circulações e transferências”. Arquiteta e Urbanista, formada pela FAU/USP (2006). Especialista em Perícias de Engenharia e Avaliações de Imóveis Urbanos pela FAAP/SP-IBAPE/SP (2010). Especialista em Restauro do Patrimônio Arquitetônico e Urbanístico pela UNISANTOS (2011).

<sup>2</sup> A versão utilizada como base para o presente artigo se dá em cima da primeira tradução feita em cima da edição italiana com publicação no ano de 1987. Algumas alterações terminológicas, porém, foram feitas numa primeira revisão com relação ao texto-base em virtude do início dos trabalhos com o texto original em alemão.

Não enfatizo esta circunstância pretendendo suprir este lapso, mas, ao invés, para encontrar compreensão: não se pode esperar deste trabalho que se constitua como algo mais que um esboço, que os prolegômenos de uma psicologia da arquitetura, a qual ainda deve ser escrita.”<sup>3</sup>

### “Princípios”<sup>4</sup> dos Prolegômenos

A abordagem de Wölfflin está claramente inserida na dinâmica do desenvolvimento do pensamento alemão do século XIX, momento em que são tratados de maneira diferenciada conceitos ligados à metafísica, à filosofia e ao idealismo alemães, e às ciências naturais, e quando a psicologia é trabalhada na linha experimental, ganhando maior visibilidade justamente na aproximação com a história e com a própria filosofia. O conjunto de áreas com que trabalha nessa proposta metodológica também se insere naquele de teorias da percepção que valorizam a experiência pessoal enquanto primícias para o reconhecimento, a identificação e a apropriação efetiva das formas.

Deve-se ter em mente que o entendimento do texto se dá com sua contextualização histórica com ênfase principalmente nos pensamentos de Wilhelm Dilthey, Wilhelm Wundt, Robert Vischer e Gottfried Semper, expoentes de uma filosofia não muito difundida e teorias de arte e arquitetura cujas propostas trabalhavam com novas formulações de pensamento sobre a percepção e apreensão dos objetos.

Antes, é importante também lembrar e situar as figuras de Johannes Volkelt e Jacob Burckhardt. O primeiro, um de seus principais professores de filosofia na faculdade em Munique, com um trabalho teórico que influenciou o caminho dos estudos do jovem Wölfflin, inclusive no sentido de interação com os estudiosos anteriormente citados, e resultando na obra que este trabalho propõe como objeto de análise. Burckhardt, professor de História da Arte, mentor e futuro amigo, teve formação acadêmica de contexto similar ao de Wölfflin, e acabou influenciando pontualmente sua formulação teórica quando, por exemplo, em seus escritos, chega nas assertivas acerca da necessidade de conhecimento do mundo para poder até mesmo descrever o que se vê, além de transmitir qualquer impressão que se tenha. Não à toa, um substituiu o outro na mesma cadeira de ensino em História da Arte na Universidade da Basileia.

Justamente na contraposição das formulações teóricas de ambos, vê-se que o destaque em seus estudos em história da arte se deu de maneira muito próxima ao se afastarem dos modelos tradicionais de apropriação (por exemplo, aquele dos grandes nomes ligados aos grandes estilos), e demonstrando as possibilidades ligadas à abordagem da cultura social e dos aspectos perceptivos, sensoriais e formais da arte.

---

<sup>3</sup> Wölfflin, 1987, p. 25 (tradução da autora).

<sup>4</sup> Em que pese a redundância na justaposição dos termos, o termo “princípio” é empregado no sentido de instrumento que serve de base a alguma coisa, no caso, a uma nova formulação de ideias.

No caso dos Prolegômenos, tratando-se de texto de difícil aproximação pela quantidade e densidade dos assuntos propostos, aparece com uma bagagem de fundamentação que, literalmente citados, totalizam um rol de dezesseis autores de referência para suas ideias; o jovem Wölfflin lança mão de diversas formulações e linhas de pensamento a serem desenvolvidas tanto por ele em suas futuras obras quanto como sugestão para outros e futuros estudiosos. Tanto é verdade que, em vários momentos, o autor, numa conversa direta com seu leitor, escreve que deve se furtar a continuar o que desenvolvia para não fugir do tema que propôs no início dos trabalhos.

Justamente pela densidade da obra completa, este artigo se dá pela apresentação de apenas algumas de suas ideias, principalmente aquelas que mais aproximam arte e arquitetura e são passíveis de compreensão mais imediata pelo leitor. Assim, deve-se ter claro o que é efetivamente a tarefa da psicologia<sup>5</sup> da arquitetura para Wölfflin: esclarecer as resultantes da impressão (positiva ou negativa) que determinada expressão artístico-arquitetônica provoca no observador por meio da recepção direta do olhar.

Um dos conceitos apresentados é o da **força formal**, uma vontade inerente e interna de qualquer matéria tendendo à vida. A arquitetura se expressará por diversas partes singulares e independentes num todo complexo que não se comporta somente como acúmulo de elementos, mas pela interação entre eles (figura 03). A força que se impõe visualmente por condicionantes físicas é passível de percepção tanto em elementos tridimensionais quanto bidimensionais. As experiências física, visual e intelectual do observador são capazes de produzir as conexões cognitivas e empáticas daquilo que se vê.

Por exemplo, a *Melancolia I* de Dürer (figura 04), uma gravura (portanto, bidimensional) é utilizada para demonstrar a vontade da massa (quantidade de matéria tridimensional), deslocada de seu eixo natural, tendendo a movimentar-se no plano e causando no observador a sensação de movimento iminente, além de angustiante, da falta de estabilidade que pode caracterizar a temática da obra. Tanto a pedra quanto as feições do anjo ali aparecem em situação de visível perturbação psicológica. Na contraposição das discussões mais comuns sobre este e outros trabalhos artísticos tem-se que normalmente se dão em cima do autor, sua história, seus métodos; entra depois a análise do título e da personagem/temática principal; Wölfflin, no entanto, aborda a obra pelos elementos que constituem a composição.

Outro princípio explicado para demonstrar intenções arquitetônicas é o da **sinestesia da percepção ótica**. Wölfflin recorre a explicações de entidades geométricas que causam reações mecânicas no órgão da visão mescladas a sensações visuais que não são necessariamente uma novidade no campo da psicologia, mas que somente aparecem como possibilidade física com estudos voltados à neurociência em tempos

---

<sup>5</sup> Por definição básica e superficial, “psicologia é a disciplina acadêmica aplicada que envolve o estudo científico do comportamento e das funções mentais. A psicologia tem como objetivo imediato a compreensão de grupos e indivíduos tanto pelo estabelecimento de princípios universais como pelo estudo de casos específicos”. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Psicologia>, em 28/12/2015.



posteriores. Diferentemente de alguns estudiosos, o autor não trata essa associação sensorial como distúrbio neurológico, mas como possibilidade de apreciação estética.

Para Wölfflin, as linhas que se percebem nas fachadas podem causar conforto ou desconforto dependendo, respectivamente, da retidão estável das horizontais, que velozes cumprem seu papel de guia da percepção, ou dos movimentos propostos por verticais, ondas e até pelas diagonais. Além disso, ressalta: as linhas sinuosas e de ritmo mais fechado induzem a uma percepção em termos de grande movimento e velocidade, remetendo a cores quentes ao lembrar o fogo com seus vermelhos, e aos sons agudos que induzem a uma respiração mais acelerada. As ondas de menor amplitude de ciclo, no entanto, soam lânguidas e mórbidas, remetendo às cores frias e calmantes como os tons de azul. Porém, é dito também que a própria variação tonal (claro-escuro) desses elementos influencia a percepção e a sensação que se tem sobre os elementos artísticos ou compositivos.

A ilustração desse tipo de conceito sinestésico partindo da composição linear se dá na percepção espacial de uma catedral gótica (como a de Amiens, século XIII – figura 05) que, não obstante a opressão espacial da própria construção, inundada de luz em sua proposta de etereidade, tem suas linhas verticais velozes conduzindo ao arco agudo sufocante. A sensação física de desconforto se consolida pelo acúmulo constante de encontros desses elementos, numa tensão autodestrutiva que, na verdade, não finda com o término dos objetos, somente se insinua numa proposta de contínua renovação.

De mais difícil visualização por depender de situações comparativas vinculadas à presença efetiva do ser humano perante o objeto, até mesmo com condicionantes climáticas favoráveis, tem-se a **analogia homem x edificação**. Não se trata especificamente da ideia do “homem como medida de todas as coisas” (conceito de Protágoras), mas de sua aproximação direta por dimensionamento e identificação das partes.

Sem desligar-se do conceito sinestésico anterior, Wölfflin se utiliza de mecanismos comparativos simples, como as colunas esguias que, com seu movimento tendendo ao alto e ligado tecnicamente à função primária de sustentação das massas, pode ser comparado ao ser humano de alta estatura. Aponta que pessoas com essas condições físicas se identificam e sentem maior conforto na observação desses elementos, principalmente quando se observam as ordens arquitetônicas posteriores, cuja relação matemática se emprega no sentido de maior leveza no vencimento dos vãos de pórticos, principalmente por meio de estruturas visivelmente mais esbeltas que as observadas nas primeiras ordens.

Outra correlação que estabelece é diretamente explicada pela associação da fachada principal de uma edificação (aqui mencionado o Palazzo Strozzi, século XV – figura 06) com as feições de um homem ou mulher. O ser humano só é capaz de perceber aquilo que pode experimentar fisicamente em si próprio. Massa, elementos/órgãos, simetria, harmonia das partes, interdependência ao mesmo tempo independente dos componentes, são todos conceitos que se aplicam ao corpo humano e que são diretamente transferidos

para a compreensão dos objetos no mundo, mesmo que de maneira inconsciente. O observador transfere suas propriedades ao objeto de modo a reconhecê-lo e compreendê-lo. O conforto, ou o desconforto, vem de imediato pela associação mental dessas ligações que visualidade e memória conseguem estabelecer: determinam a permanência para apreciação ou o afastamento por desconforto, falta de identificação ou mesmo aversão em maior ou menor grau.

Assim sendo, fica de mais fácil compreensão e apreensão a associação de qualquer fachada tradicional à cabeça de uma estrutura humana. Nesse tipo de observação proposta tem-se (nas palavras do próprio Wölfflin): a porta remetendo à boca; as janelas, enquanto veículo de entrada de luz, assemelhando-se aos olhos, os quais são, geralmente, o meio de captação da maior parte das informações que coletamos do mundo; as cornijas se tornam as sobrelhas atribuidoras de uma feição específica para cada edificação de acordo com o projeto, etc. Neste último caso, tem-se um exemplo em que Wölfflin trata das interferências externas à edificação e não sua própria materialidade; uma luz incidente sobre essa mesma fachada, por inteiro e particularmente em todos os elementos, é capaz de produzir uma sombra que pode dar até uma impressão de um semblante mais fechado e sóbrio ao conjunto.

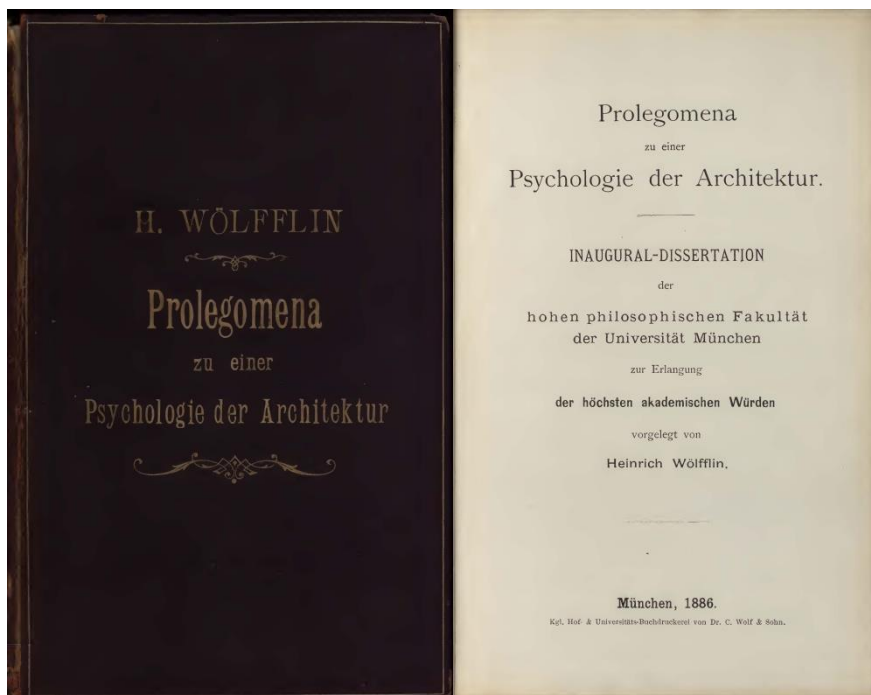
## **Conclusão**

A primeira formulação teórica de Wölfflin se apresenta como um conjunto de ideias a respeito da observação de um objeto. Mesmo em se tratando de conceitos voltados à observação da fachada principal de um edifício, entende-se que o autor se aproxima de outros elementos, como os objetos de arte e detalhes construtivos, os quais demonstram de maneira prática sua aplicabilidade teórica a qualquer produto do fazer humano uma vez que toda produção humana está imbuída de uma intenção, artística ou não.

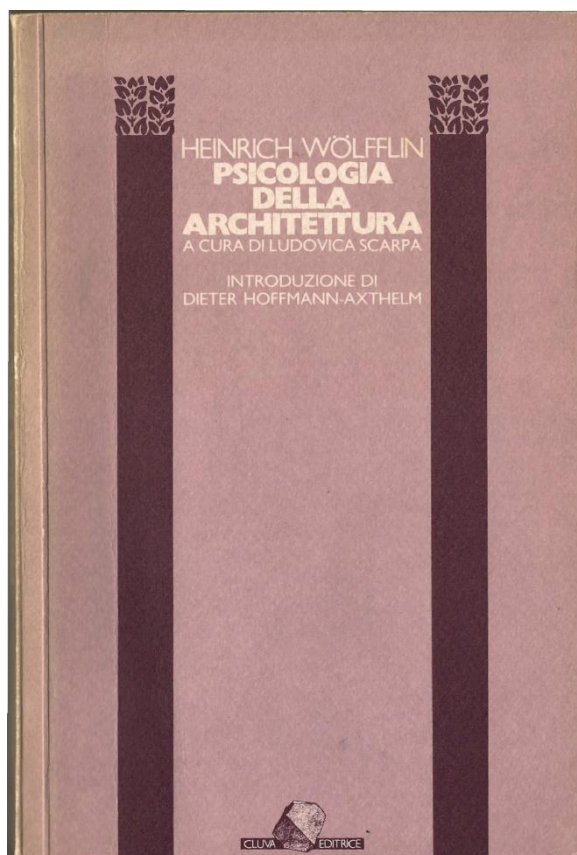
A pontuação do presente artigo se deu no sentido de ilustrar parte dessa nova proposta de ver os artefatos. Wölfflin é mais conhecido no Brasil por suas formulações posteriores, sem que se tenha uma base real de como foi construído seu pensamento. Abordando seu contexto de formação, mesmo que aqui seja de maneira mais superficial, é possível entender um pouco sobre como chegou a seu método de análise das formas na arte. Seu contexto de formação possibilitou essa abertura linha de estudos em história da arte, para alguns de maneira completamente equivocada, para outros, com um resultado que revolucionou o ensino das artes visuais.

Com esse ponto de vista de abordagem vê-se claramente a influência da psicologia experimental alemã, enriquecida pelos ideais filosóficos que se difundiam há algum tempo na Alemanha desde o século XVIII e durante todo o século XIX; em suma, trata-se de uma experimentação sensorial que não é conhecida (ou reconhecível) na realidade atual. A psicologia da qual Wölfflin se utiliza lida com reações diretas que não se usam mais na área, a relação de empatia entre homem e objeto que vem do acúmulo de uma

experiência pessoal e cultural. E é essa a apropriação que ele se propõe por meio de seu desenvolvimento conceitual: formalista por essência de objeto de estudo, mas inicialmente humano por objeto de referência.

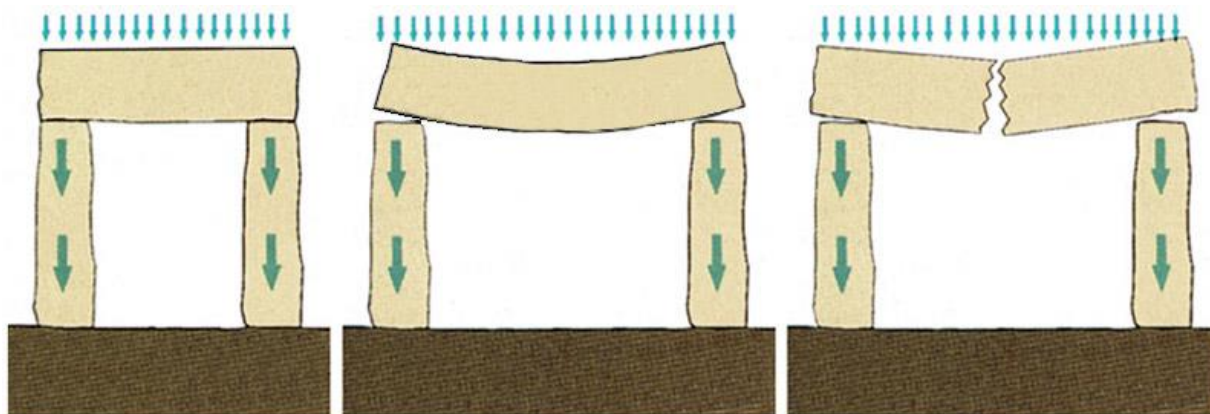


**Figura 01:** *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*: capa e frontispício da versão original da tese de Wölfflin, em alemão. Fonte: <https://archive.org>, acesso em 09/09/2015.

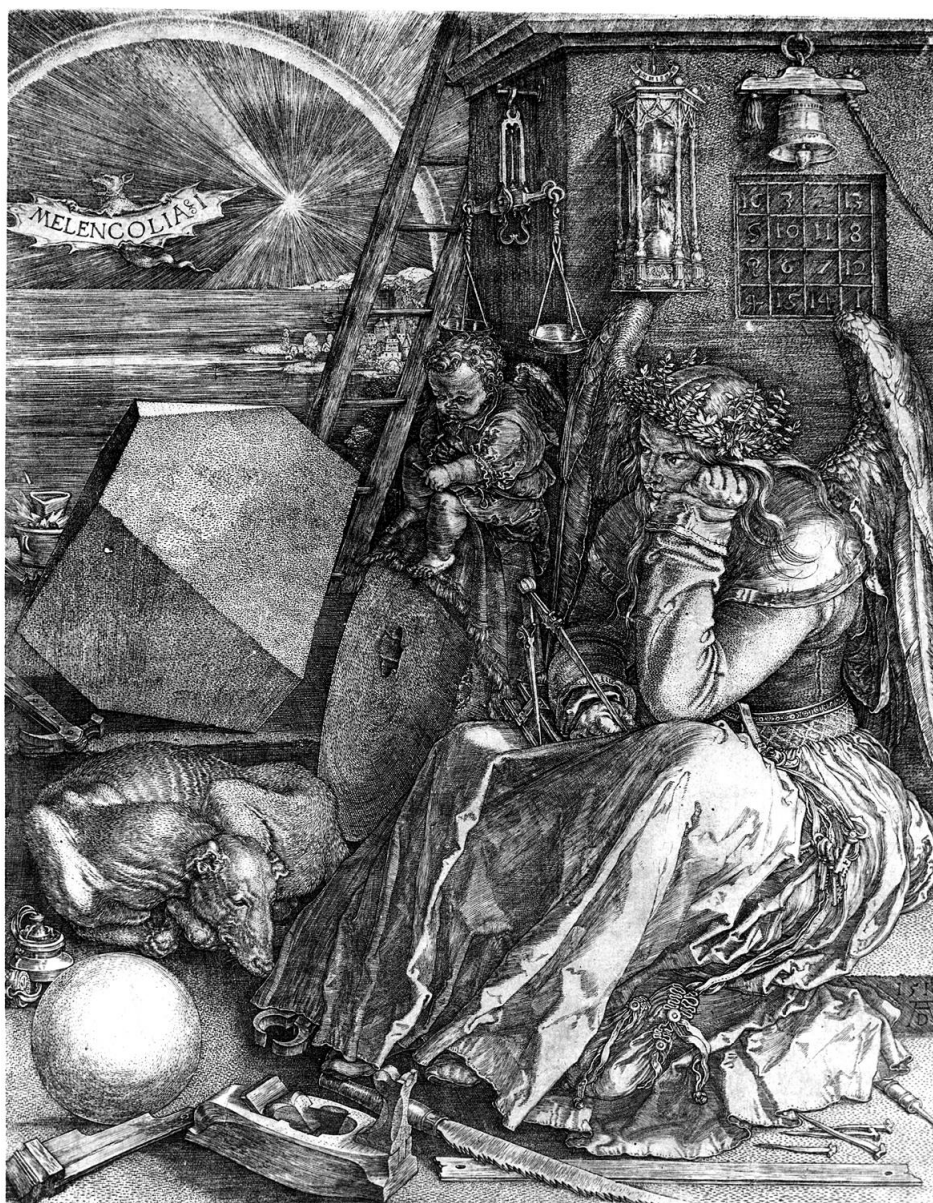


**Figura 02:** *Psicologia della architettura*: capa da versão em italiano da tese de Wölfflin. Foto da autora.





**Figura 03:** Arco e arquitrave: “O peso quer tocar a terra; trave e arquitrave, graças a sua rigidez, se contrapõem a essa vontade”, Wölfflin, 1987. Fonte: DidaticArt (<http://www.didaticarte.it/public/arco-architave.jpg>), acesso em 18/10/2015.

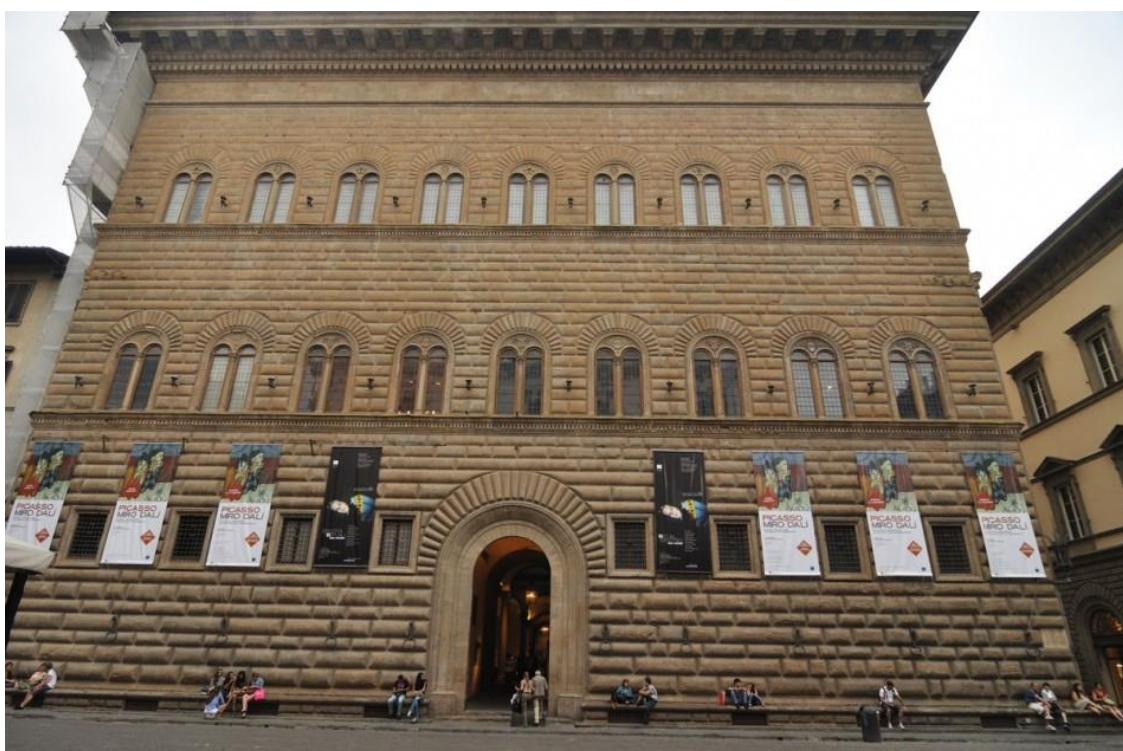


**Figura 04:** Albrecht Dürer. Melancolia I. 1514. Fonte: <https://interlineanews.wordpress.com/2011/12/15/la-malinconia-melencolia-i-di-albrecht-durer-1514/>, acesso em 29/12/2015.





**Figura 05:** Catedral de Amiens (interior), França, século XIII, reconstruída em cima de ruínas de exemplar românico anterior. Fonte: <http://worldheritage.routes.travel/world-heritage-site/amiens-cathedral/>, acesso em 29/12/2015.



**Figura 06:** Palazzo Strozzi (fachada principal), Firenze, Itália, século XV. Fonte: <http://www.toomuchtuscany.com/palazzo-strozzi-a-place-to-live/>, acesso em 29/12/2015.



**Referências Bibliográficas**

DILTHEY, W. **Introduction to the human sciences**. Ed. e introd.: Rudolf A. Makkreel; Frithjof Rodi. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991.

SEMPER, G. **Style in the technical and tectonic arts, or Practical Aesthetics**. Los Angeles: Getty Research Institute, 2004.

LEVY, H. **A propósito de três teorias sobre o barroco**. *In*: Revista do patrimônio histórico e Artístico Nacional, nº 05. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1941.

VISCHER, R. **On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics**. *In*: Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics 1873–1893, trad.: Harry Francis Mallgrave e Eleftherios Ikononou. Santa Monica: Getty Publication Programs, 1994.

WÖLFFLIN, H. **Psicologia della Architettura**. Trad.: Ludovico Scarpa. Milano: Cluva Editrice, 1987.

\_\_\_\_\_. **Reflexiones sobre la historia del arte**. Trad. Jorge García García. Barcelona: Ediciones Peninsula, 1988.

WUNDT, W. **Elements of folk psychology: outlines of a psychological history of the development of mankind**. Londres: George Allen & Unwin Ltd., 1916.

## LUZ E COR NA APROPRIAÇÃO DE IMAGENS NO BRASIL

*Dilson Rodrigues Midlej<sup>1</sup>*

A apropriação e o conseqüente trânsito de imagens entre períodos histórico-artísticos sempre representou, na história da arte ocidental, um papel constante e determinante na consolidação dos valores da civilização. Essa tradição revigora-se nos procedimentos da arte moderna, assume uma conotação irônica e fragmentada na visualidade contemporânea (ou pós-moderna) e estabelece-se como fator preponderante na discussão dos limites de autoria, criatividade e valoração, sendo um dos principais recursos estilísticos da arte contemporânea. Essas características são também observadas na produção artística contemporânea brasileira, conforme o que tentaremos caracterizar neste artigo, espaço onde levamos em consideração o fato das representações formarem sistemas visuais “[...] que constituem a nossa imagem do mundo” e “que a história humana é a história de como esse sistema de representações se altera com o tempo”<sup>2</sup>.

É sabido que muitas propostas artísticas contemporâneas dialogam ou fazem referência à imagens ou conteúdos de obras de outros períodos históricos. Estas apropriações, citações e reutilização de imagens já existentes em outras obras e recontextualizadas na produção contemporânea são denominadas “ressignificações” e conferem novos significados às produções recentes, uma vez que se vinculam a contextos artístico-históricos do qual a nossa cultura visual é herdeira. Como consequência, as ressignificações reposicionam as “velhas” imagens a novos contextos, atendendo à sensibilidade contemporânea e espelhando problemáticas atuais.

Uma das problematizações que a apropriação de imagens levanta é a da identificação, pelo fruidor, da operação de transferência de imagem de um contexto a outro, o que potencializaria a compreensão da proposta artística ou, na pior das hipóteses, possibilitaria contrastar um dado lastro de valores em relação à nova disposição da imagem no contexto contemporâneo, aumentando, assim, as possibilidades interpretativas.

Uma citação que o artista capixaba **Paulo Vivacqua** (Espírito Santo, 1971) faz a Claude Monet (1840-1926) em *Nymphes #2*, de 2014, demonstra o grau de dificuldade de reconhecimento que uma vinculação de uma obra atual para uma anterior.<sup>3</sup>

*Nymphes #2* é uma das esculturas sonoras de Paulo Vivacqua, e dado a ser composta por materiais industriais — placas de vidro e alto-falantes — e ao caráter quase abstratizante da citação, cabe ao título indicar ao fruidor a conexão mais evidente às ninfeias, plantas aquáticas que foram o tema preferido do artista impressionista, a partir de 1899. Na versão de Vivacqua, os alto-falantes “substituem” as plantas aquáticas, ao mesmo tempo que parecem “deslizar” na superfície espelhada das laminas “aquáticas” de vidro e espelho.

Entendida essa conexão, descortina-se o inusitado clima de recriação daquele tema, cuja poesia visual é agora corporificada nos vidros e espelho, responsáveis pela sugestão dos reflexos, espelhamentos e brilhos associados à água e, como atualidade técnica, o acréscimo de som, potencializando a mensagem

---

<sup>1</sup> Professor Assistente de História da Arte do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. É Mestre em Artes Visuais (2008) e doutorando pelo PPGAV EBA-UFBA, com ingresso em 2014.

<sup>2</sup> DANTO, 2005. p. 12.

<sup>3</sup> *Nymphes #2* foi exposta em *Singularidades/anotações: Rumos artes visuais 1998-2013*, em São Paulo, e é uma reestruturação de sua obra anterior *Nymphes*, de 2005, cuja imagem aqui reproduzimos e que também integrou a 5ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, em 2005.

poética e evidenciando o uso de recursos tecnológicos atuais, contrastando, ao mesmo tempo, com o mutismo das ninfeias nas pinturas impressionistas. Assim, som, imagem e palavra (o título) tornam-se dados preciosos para a apreensão da obra. Pode-se com isso alegar a subordinação do entendimento da obra em função de conhecimento prévio da história da arte (a referência a Monet). Contudo, a não identificação da vinculação a Monet não implica, necessariamente, em incompreensão da proposta poética, mas, seguramente reduz a força do trabalho, pois uma parte cognitiva essencial é perdida.

Outro exemplo, este mais evidente aos apreciadores de arte, são as referências a Marcel Duchamp feitas por **Regina Silveira** (Porto Alegre, RS, 1939) na série *In Absentia M.D.*, de 1983, composta de apropriações dos *readymades* históricos. A série se vale de projeções de sombras de trabalhos do artista franco-americano, em que as “obras” não estão fisicamente em exibição, apenas suas “sombras” se projetam no chão e paredes e, portanto, são elas que são vistas pelo espectador. Em termos semântico e conceitual, o reconhecimento da obra-base apropriada é imprescindível para o jogo de aparências visuais que a artista gaúcha faz de peças icônicas da história da arte e seu consequente entendimento, constituindo-se em exemplo de estratégia na qual a essência do fenômeno luminoso é elemento-base constitutivo, haja vista ser ela determinante para a “projeção” da sombra. A luz como fator preponderante em alguns artistas, assim como a cor, a ser comentada mais à frente, são definidoras de espaço, só que no caso de Regina Silveira é apresentado *parte* do fenômeno entre luz, objeto e sombra, já que o objeto inexistente, ou melhor, existe conceitual e potencialmente em nossa memória, sendo que o que vemos é a “projeção” de sombra.

A necessidade de repertório de conhecimento e a subordinação do entendimento da arte contemporânea a este fator é defendido por alguns autores, tais como a crítica de arte Karen Hamblen e o filósofo e crítico de arte Arthur Danto. Em seu artigo *Além do universalismo na crítica de arte*, Karen Hamblen “explica que a maioria dos estudiosos já não acredita que os objetos de arte possam comunicar algo sem que seus observadores tenham acesso a informações sobre a época na qual foram feitos e os locais nos quais se originaram”<sup>4</sup>. E acresce:

A maioria dos críticos já não mais acredita que pode interpretar — e muito menos julgar — a arte de sociedades às quais não pertencam sem que tenham conhecimentos antropológicos consideráveis sobre essas sociedades. A maioria dos críticos hoje acredita que as obras de arte possuem características e significados baseados em seus contextos socioculturais e reconhece que as obras de arte são interpretadas de modo distinto em várias épocas e lugares<sup>5</sup>.

Percebe-se claramente a vinculação da abordagem de Karen Hamblen à crítica pós-moderna, pois contrapõe a diferença cultural da diversidade, da multiplicidade e heterogeneidade ao geral e universal pretensos da crítica modernista, cuja crença na comunicação universal por meio da arte é questionada maciçamente pelo pós-modernismo.

Já Arthur Danto vincula laços ainda mais estreitos entre a produção contemporânea e a referencialidade histórica e essa abordagem se deu a partir da filiação de um dado objeto do mundo físico, ou do contexto cotidiano, como obra de arte, reflexão levada a cabo por ele principalmente a partir do contato que teve com as *Brillo Box*, de Andy Warhol, o que levou-o a ponderar que a cadeia causal a qual a *Brillo Box* pertencia

<sup>4</sup> Apud BARRETT, 2014, p. 42. Isto, todavia, não é consenso. Discordam desse enfoque outros teóricos, como Clive Bell, citado por Tamar Garb em *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*, às p. 274-275, nas quais alega que “para apreciar uma obra de arte não é preciso saber coisa alguma sobre sua história [e] com certeza esse conhecimento seria indiferente, irrelevante para o efeito do trabalho, até mesmo obstrutivo”. Esta visão dá primazia ao próprio objeto e à sua capacidade de emocionar o espectador sensível pela força de suas propriedades físicas.

<sup>5</sup> Apud BARRETT, *op. cit.*, p. 42.

[...] descendia da evolução da teoria da obra de arte, bem como da história recente da arte. Para considerar um objeto como obra de arte era preciso conhecer essa história, ter participado dos vários debates ocorridos. A condição de obra de arte era um resultado da história e da teoria. Na maior parte das fases da história da arte, algo parecido com a *Brillo Box*, ainda que pudesse ter existido como objeto, não o teria como obra de arte. O trabalho só se tornou viável como arte quando o mundo da arte — o mundo das obras de arte — estava pronto para recebê-lo entre seus pares<sup>6</sup>.

À descoberta dos artistas da *pop art* por Arthur Danto seguiu-se a década de 1970, período no qual “[...] os artistas possuíam toda a herança da história da arte com a qual trabalhar [...]” e assim verbaliza sua opinião acerca da apropriação de imagens:

A meu ver, a principal contribuição artística da década [de 1970] foi o surgimento da imagem apropriada — a apropriação de imagens com sentido e identidade estabelecidos, conferindo-lhes um sentido e uma identidade novos. Como qualquer imagem poderia ser apropriada, segue-se imediatamente que não poderia haver uniformidade estilística perceptual entre as imagens apropriadas<sup>7</sup>.

Essa afirmação referendará a conclusão a que ele chega de que a “arte contemporânea é por demais pluralista em intenção e realização para se permitir ser apreendida em uma única dimensão [...]”<sup>8</sup>, de onde podemos inferir que a não identificação, pelo fruidor, da historicidade da imagem, limita, mas não impede o entendimento da proposição artística.

Normalmente associada à luz, a luminescência ou ênfase no branco foi praticada por **Waltercio Caldas** (Rio de Janeiro, RJ, 1946) em *Matisse, talco*, de 1978, obra constituída por talco que recobre um livro ilustrado sobre Matisse e, assim, interfere tanto na visibilidade de texto, quanto da imagem, contrariando sua função discursiva e pedagógica (por não mais se poder ler ou ver a imagem) e utilitária (pois não se pode tocar, pela fragilidade do talco sobre a superfície). Guy Brett comentou que “Temos a expectativa de manusear livros, mas os livros de Waltercio são puramente visuais [...]”<sup>9</sup>. O caráter luminoso do branco do talco, cobrindo palavras e imagens, pode ser considerado tanto como uma alusão ao iluminismo e à difusão do conhecimento, quanto uma crítica à *forma* e *cor* da produção modernista, da qual Matisse é um dos mais ilustres representantes. Tratar-se-ia de um branco-luz antropofágico que consome formas e cores e contraria a crença modernista da prioridade do olhar, pois não há o que ver; a ideia predomina sobre a sensualidade das cores, ironicamente ligada a Matisse e ao movimento *fauve*.

Ainda neste grupo de obras resultantes de pesquisas a partir da ação da luz, encontram-se duas peças de **Denise Gadelha** (Belém do Pará, 1980) que estabelecem um comentário sobre a relação entre a pintura, a fotografia e o olhar e com as quais a artista recebeu o prêmio do 13º Salão do Museu de Arte Moderna da Bahia, em 2006, ocasião em que foram incorporadas ao acervo do museu.

As imagens que constituem o díptico *A respeito de “Pintura Retiniana”*: *Rouen*, de 2006, remetem o observador ao caminho aberto no final do século XIX por Édouard Manet e pelo *impressionismo*, ao estabelecerem as condições para o modernismo europeu, do qual encontram-se as pinturas da Catedral de Rouen, cidade da Normandia (noroeste da França), incansavelmente retratada por Claude Monet. Interessava

<sup>6</sup> DANTO, *op. cit.*, p. 17.

<sup>7</sup> DANTO, 2006. p. 18-19.

<sup>8</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 20.

<sup>9</sup> BRETT, 2012. p. 49.

a Monet (e aos impressionistas, de uma maneira geral) as impressões luminosas que a luz exercia sobre as coisas e seus aspectos óticos, constituindo um tipo de pintura vinculada às coisas do real, da maneira como o olho humano captura as imagens e que posteriormente viria a ser denominada pejorativamente por Marcel Duchamp como “pintura retiniana”. Assim, Denise Gadelha, numa interpretação literal da conceituação “pintura retiniana”, apresenta um frontispício de uma catedral espelhada no globo ocular. Esse mesmo processo é utilizado em *Autorretrato [variação I]* e uma citação ao azul inventado por Yves Klein e à representação do tema *olho humano* por Magrite na obra *Magrite? Yves Klein!*, ambos de 2006. Uma vez mais, são os títulos que remetem o fruidor às obras modernistas, sendo que a citação a Monet amplia conceitualmente o potencial poético e se vale tanto da luz (inclusive por utilizar a fotografia como meio), quanto da cor. É interessante observar que no contexto do final do século XIX na Europa, a cor era associada à contingência, ao fluxo, à mudança e à aparência superficial e, justamente por essas características, enraizava-se na esfera do feminino<sup>10</sup>.

É a combinação de cor e forma que configura um outro trabalho do acervo daquele museu baiano, de autoria da carioca **Nathalie Nery** (Rio de Janeiro, RJ, 1965), no qual faz uma citação à obra de Alfredo Volpi, apropriando-se das bandeirinhas (elemento referencial das composições do artista) e em que promove uma recriação desse símbolo nas cores “volpinianas” azul e rosa, por meio de uma escultura de parede, de título *Recontando Volpi*, de 2000. É um exemplo de como uma citação a um conjunto sensível pré-existente de pinturas que ao corporificar cores e formas na linguagem tridimensional da escultura, assume um aspecto novo (ou uma interpretação, ou ainda uma recontagem, como quer a artista) no qual os critérios modernistas de criatividade e originalidade da poesia visual de Alfredo Volpi são expandidos<sup>11</sup>.

Em termos de apropriações em que a cor cumpre um papel decisivo — neste caso a cor azul —, além da mencionada Denise Gadelha com *Magrite? Yves Klein!*<sup>12</sup> encontram-se duas criações dos artistas baianos Ayrson Heráclito e Mili Genestreti.

**Ayrson Heráclito** (Macaúbas, BA, 1968) estabeleceu vínculo de citação a Yves Klein, quando participou, junto com Mônica Medina, da IX Oficina Nacional de Dança Contemporânea, em 1989, e concorreu na categoria performance com duas apresentações no *foyer* do Teatro Castro Alves, em Salvador, ocasião em que foram premiados com a performance “O crepúsculo do ritmo” e a instalação/performance “Cor-corpóreo”, da qual participaram também outros *performers*<sup>13</sup>. Nessa mostra, os artistas vestiam macacões e luvas e dançavam sobre uma plataforma branca, imprimindo nela as marcas de seus movimentos mediante a utilização de pigmentos, numa clara alusão às *Antropometries* de Yves Klein.

Já **Mili Genestreti** (Salvador, BA, 1958), na exposição *Projeto casa 401*<sup>14</sup>, apresentou a obra *Sob um véu de cal*, na qual referenciava o pintor José Pancetti (Campinas, SP, 1902 - Rio de Janeiro, RJ, 1958) e sua

<sup>10</sup> GARB, *op. cit.*, p. 285. Este autor informa que a ênfase na cor fez com que críticos europeus do final do século XIX, ao comentar sobre os artistas impressionistas, tenham-lhes ocasionalmente atribuído qualidades tradicionalmente femininas e caracterizado uma certa tendência de “feminização do impressionismo” (p. 283). Isso refletia o predomínio do desenho (da linha) sobre a cor, conforme amplamente divulgado pelo livro *Gramática histórica das artes do desenho*, publicado em 1867, por Charles Blanc (*apud* GARB, *op. cit.*, p. 285) em que afirmava que enquanto o desenho “é o sexo masculino na arte, a cor é o seu sexo feminino”, justificando que a importância atribuída ao desenho estava na base das três grandes artes: arquitetura, escultura e pintura, ao passo que a cor só era essencial à pintura.

<sup>11</sup> MIDLEJ, 2008, f. 48.

<sup>12</sup> Vários artistas brasileiros também exploraram vinculações a Yves Klein, a exemplo da carioca Maria Nepomuceno, na exposição *O que não tem fim nem tem começo*, em 2012, na Fundação Eva Klabin, no Rio de Janeiro, ao utilizar a cor azul na instalação *Céu na terra*. A própria artista admite esse vínculo de citação tanto ao artista francês, quanto a carioca Marcia X, com a performance “Alviceleste”.

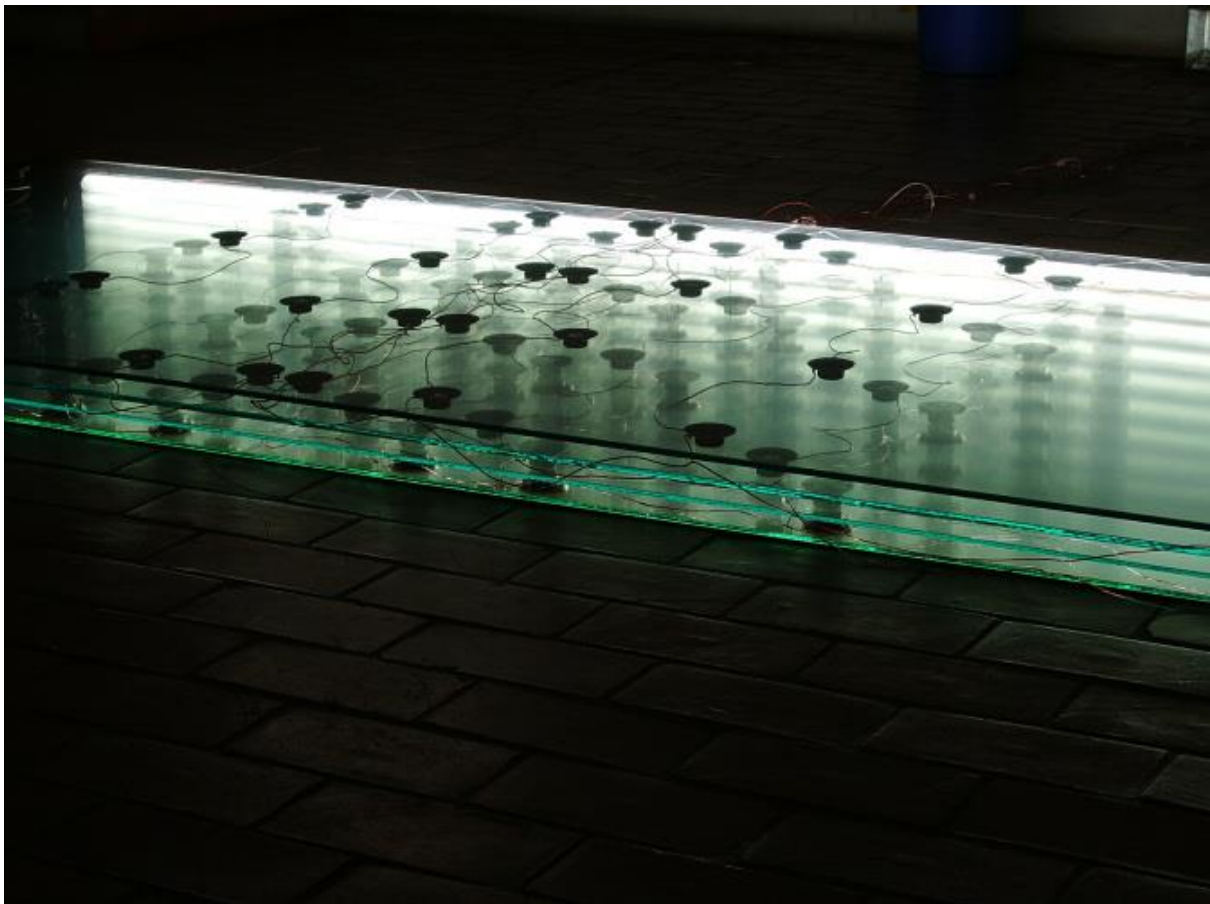
<sup>13</sup> SANTOS, 2007, f. 85.

<sup>14</sup> GORDILHO, 2005, p. 272. *Projeto casa 401* foi uma coletiva com curadoria de Viga Gordilho que homenageou Pancetti, ocorrida de 12 de maio a 18 de junho de 2005 na Galeria da Aliança Francesa, em Salvador.



predileção pelo azul. Constituído em três seções, o trabalho foi exposto na casa que abrigou o Hotel Colonial Ladeira da Barra, onde Pancetti viveu em meados do século XX, razão da escolha do tema da mostra e, conseqüentemente, desse contexto ao mesmo tempo histórico e simbólico resultaram as interpretações dos artistas. Constituíam a obra de Mili Genestreti um bilhete da artista para Pancetti, afixado em malha de ferro de construção de casas, uma escavação na parede de 9 cm de profundidade por onde “gotejava” tinta azul e que, por sua vez, “escorria” do interior da casa até a rua, e a performance na noite de abertura em que foram soltos balões azuis de gás hélio carregando bilhetes para o céu.

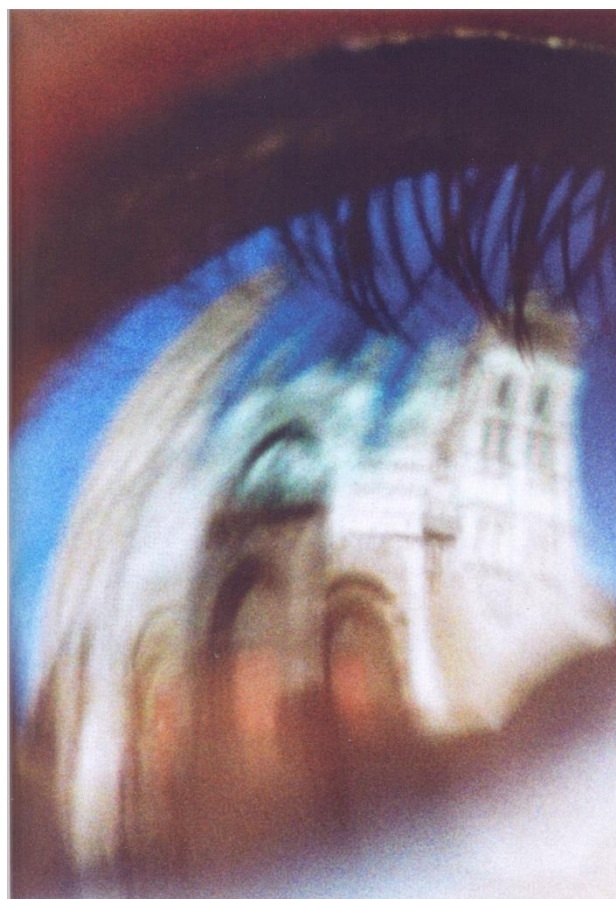
Por meio dos exemplos dados, parece-me ser a apropriação de imagens um recurso estilístico praticado com a intenção de agregar valor às obras recentes, concedendo ao fazer artístico, se não um caráter de intelectuação e erudição de conhecimento (pela exemplaridade das fontes das escolhas feitas — desde que se reconheça de onde a imagem foi extraída), pelo menos o de legitimação, uma vez que referencia ou questiona as formas, valores e sentidos de imagens preexistentes, recontextualizando-as e onde os elementos plásticos da luz e da cor são, concomitantemente ao de forma, fundamentais tanto para estreitar as relações entre os dois períodos históricos (a arte de hoje com a de ontem), quanto para imprimir características expressivas à semântica das obras.



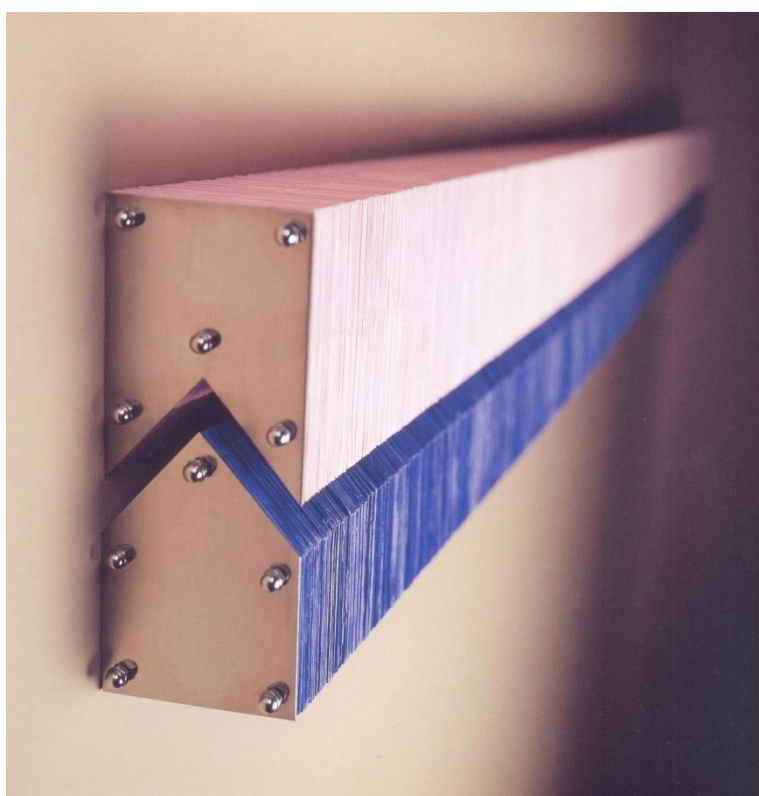
**Figura 01** - Paulo Vivacqua. *Nympheas*, 2005. Vidro, espelho, luz, fios, alto-falantes, cd players, mini amplificadores, 20 x 320 x 120 cm. Disponível em:<<http://paulovivacqua.com/Nympheas>>. Acesso em: 06 dez. 2014



**Figura 02** -Waltercio Caldas. *Matisse, talco*, 1978. Talco e livro ilustrado de Matisse, 40 x 60 x 3 cm.  
Fonte: BRETT, 2012. p. 135



**Figura 03** - Denise Gadelha. *A respeito de "Pintura Retiniana": Rouen*, 2006. Fotografia, 130 x 92 cm (díptico). Acervo Museu de Arte Moderna da Bahia. Fonte: MUSEU..., 2008, p. 240-241



**Figura 04** - Nathalie Nery. *Recontando Volpi*, 2000. Metal e papel, 27 x 345 x 11 cm. Acervo Museu de Arte Moderna da Bahia. Foto: Marcio Lima. Fonte: MUSEU..., 2002, p. 249





**Figura 05** - Mili Genestreti. *Sob um véu de cal*, 2005. Perfuração em parede, pigmento azul, ferro, performance com balões azuis de gás hélio e bilhetes. Fotos: Isabel Gouvêa. Fonte: <http://www.pilula.com.br/casa401/mili.htm>

## Referências

- BARRETT, Terry. **A crítica de arte: como entender o contemporâneo**. Porto Alegre: AMGH, 2014.
- BRETT, Guy. Guia geral do terreno. In: \_\_\_\_\_. **Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012. p. 11-55.
- CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Ciclo: criar com o que temos**. São Paulo, 2014. Folder de exposição realizada de 23 ago. a 27 out. 2014.
- DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: EDUSP; Odysseus, 2006.
- GARB, Tamar. Gênero e representação. In: FRASCINA, Francis et al. **Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 219-289. (Arte moderna: práticas e debates; 1).
- GORDILHO, Viga. Casa 401: deslocamentos de memórias: uma experiência como artista-curadora. In: MARTINS, Alice Fátima; COSTA, Luis Edegar; MONTEIRO, Rosana Horio. **Cultura visual e desafios da pesquisa em artes**. Goiânia: ANPAP, 2005. 2. v.
- ITAÚ CULTURAL. **Singularidades/anotações: Rumos artes visuais 1998-2013**. São Paulo, 2014. Não paginado. Catálogo de exposição realizada de 28 ago. a 26 out. 2014.
- MIDDLEJ, Dilson. **O acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia**. Pesquisa desenvolvida para o Museu de Arte Moderna da Bahia entre jul. 2007 e jan. 2008. Não publicado. 60 f.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. **Museu de Arte Moderna da Bahia**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia; São Paulo: Editora Gráficos Burti, 2002.
- \_\_\_\_\_. **O Museu de Arte Moderna da Bahia**. São Paulo: Banco Safra, 2008.
- SANTOS, José Mário Peixoto. **Os artistas plásticos e a performance na cidade de Salvador: um percurso histórico-performático**. 2007. f. 85. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.



## REFLEXÕES SOBRE O PAPEL DE ARMINDA EM QUANTO VALE OU É POR QUILO? (SÉRGIO BIANCHI, 2005)

Douglas Gasparin Arruda<sup>1</sup>

Há, no filme *Quanto vale ou é por quilo?* (2005, Sérgio Bianchi), uma série abrangente de provocações. Bianchi, nesse filme, nos coloca diante do incômodo exercício de refletir acerca de problemas polêmicos do seu contexto de produção: a exploração sem limites da miséria humana; o cinismo das elites em seus discursos sobre o cuidado social; a corrupção das instituições do terceiro setor da economia; a permanência do racismo e seus mecanismos de exclusão. Segundo Nezi Heverton<sup>2</sup> e Luis João Vieira<sup>3</sup>, Bianchi é marcado por esses elementos, pelo choque, a ironia, pelo discurso que não poupa ninguém, por uma orientação de mundo a tal ponto distópica que já não há espaço para personagens redentores, para ações moralizantes, para desfechos revolucionários capazes de gerar uma sociedade ideal.

Diante dessas considerações, esse trabalho apresenta como fio condutor a relação conflituosa no filme *Quanto vale ou é por quilo?* entre imagem, história e política, com ênfase na questão da *nachleben* da violência<sup>4</sup> - e creio que minhas inferências devem servir para criar novos conflitos, alimentá-los em preferência a resolvê-los. Acredito que o estudo do objeto artístico não se resume à simples aceitação das imagens enquanto meros produtos de seu tempo; para além disso, aceito a colocação de Rancière, quando este afirma que “(...) uma arte nunca é apenas uma arte; sempre é, ao mesmo tempo, uma proposta de mundo”<sup>5</sup>.

Proponho, diante dessas circunstâncias, focalizar a presente análise<sup>6</sup> nas funções narrativas da personagem Arminda em *Quanto vale ou é por quilo?*. Desse modo, os demais personagens do enredo serão considerados apenas em suas relações, diálogos e conflitos com Arminda. A escolha por ela se dá em virtude da importância central da personagem tanto para o filme quanto para pensarmos algumas das questões políticas e históricas apresentadas por Bianchi. Através da leitura interpretativa de seus detalhes, de seus discursos, daquilo que faz e, especialmente, das imagens que ela vê sendo construídas (ou desconstruídas) diante de si, podemos entender um pouco melhor os posicionamentos do diretor no conturbado contexto político do seu tempo.

<sup>1</sup>Mestrando em História na linha de Arte, memória e narrativa do PPGHIS-UFPR, bolsista CAPES.

<sup>2</sup> OLIVEIRA, Nezi Heverton. Campos de. *O cinema autoral de Sérgio Bianchi: uma visão crítica e irônica da realidade brasileira*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2006.

<sup>3</sup> VIEIRA, Luiz João. *Câmera-faca – O cinema de Sérgio Bianchi*. Santa Maria da Feira: Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004.

<sup>4</sup> O filme aprofunda o debate sobre duas formas de violência: o racismo e a miséria.

<sup>5</sup> RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012.

<sup>6</sup> Utilizo a abordagem metodológica de Ismail Xavier para a análise das imagens : XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Arminda aparece pela primeira vez em destaque na segunda sequência do filme. Ela está em um dos instrumentos de tortura, o tronco, agora detalhado pela voz over, que segue em sua narração fria. Como ainda não a conhecemos, não há uma empatia pré-estabelecida entre aquela que sofre a dor e o espectador – certamente o impacto da cena seria diferente se apresentada ao final, quando já a conhecemos e criamos sentimentos – simpáticos ou não – a seu respeito. A estratégia narrativa, assim, pretende-se exatamente a isso: mostrar o impacto da violência brutal da tortura contra um ser humano. Tendemos a nos solidarizar com a dor alheia, independente do seu passado. Mas soma-se a isso o peso histórico que nos cai sobre os ombros, que é o peso da escravidão e seus reflexos sociais, ainda hoje presentes. Diante dessas imagens do passado somos levados pelo filme a pensar a barbárie da exploração humana – e eis aí mais um motivo para essa sequência estar aqui, logo no começo: outras cenas que virão adiante vão buscar o diálogo com ela, e seremos provocados a refletir sobre as formas mais atuais de exploração, crueldade e violência – a *nachleben warbuguiana* da violência.

A próxima sequência importante para a análise aqui proposta apresenta Arminda numa cena completamente caótica: os sócios (Ricardo Pedrosa e Marco Aurélio) da empresa Stiner estão na periferia, inaugurando os computadores doados aos moradores. O discurso de abertura do cerimonialista, realizado antes da faixa inaugural a ser cortada, é atravessado por uma verdadeira bagunça protagonizada pelas crianças. Assim que a faixa é cortada, toma conta o caos irrefreável. Ao perceber que os computadores sequer ligam, uma das crianças joga uma das máquinas ao chão. A inauguração é um fiasco completo. Diante de toda confusão, a reação de Arminda é o espanto. A cena, apesar de curta, é fundamental para a trama e o desenrolar dos principais conflitos do filme, pois é no entendimento do que se passou entre a empresa do terceiro setor (Stiner) e o projeto de levar computadores e internet para a comunidade que Arminda vai modificar sua visão de mundo.

Essa mudança começa a se estruturar no encontro, em um restaurante, com um amigo (o filme não apresenta seu nome, e o roteiro apresenta-o como “amigo”). É ele que vai revelar à Arminda o esquema de superfaturamento que ocorreu na compra dos computadores. Tudo será narrado por esse amigo num discurso bastante didático que apresenta quem são os envolvidos (Stiner e políticos): “*são as velhas oligarquias (...) É a direita lucrando na permanência da miséria*”. Arminda não esconde seu desconforto – afinal, o espaço em que se dá o debate é um restaurante frequentado por membros da elite. “*Esse lugar é constrangedor*”, diz Arminda.

Ao saber das irregularidades, Arminda busca em Lurdes, empregada da Stiner, o apoio necessário para resolver o problema. Nesse momento, seu discurso parte mais para uma solução conciliadora: quer os computadores novos, apenas. Mas já há, aqui, uma raiva anunciada contra os patrões de Lurdes: “*teu chefe é um puta dum sacana!*”. Lurdes é o oposto. Tenta defender seus empregadores, seja pedindo à Arminda que

esqueça toda essa história, seja dando a entender que não houve corrupção, mas apenas “gastos extras”, e que é melhor não se meter nisso. Arminda se mostra convicta: “*eu quero os computadores novos!*”.

A construção da revolta de Arminda, de sua inspiração para o conflito, se dá através da sequência de imagens que buscam o diálogo entre passado escravista e presente. A primeira delas é uma propaganda da ONG “Sorriso de Criança” (projeto ligado à Stiner), e aqui a referência simbólica ao programa Criança Esperança é bem claro: slogans e nomes semelhantes. A criança protagonista da propaganda, visivelmente desconfortável, repete um texto ensaiado com desânimo. O diretor da cena, já com pouca paciência, insiste, em voz off, para que o garoto fale o texto com mais orgulho. A sequência apresenta, antes de tudo, a forma encenada como é construída a produção do marketing.

A atuação do garoto-propaganda, através de sua interpretação visivelmente incomodada, provoca uma reação imediata em Arminda, que assiste a tudo desolada. O que ela vê diante de si já não é mais o garoto forçado a sentir aquilo que não sente, a agir contra seu gosto; ela vê o passado, que agora volta enquanto fantasma<sup>7</sup>, e a imagem-alucinação de Arminda apresenta 8 crianças, amarradas pelos braços e pescoços em cordas. Estão todos cabisbaixos, tristes. As duas imagens – garoto propaganda e crianças amarradas - estão em diálogo direto, evidenciado pelas expressões semelhantes, fazendo assim uma aproximação entre as formas de exploração humana em contextos distintos. Ao fundo, em voz off, os gritos do diretor enfurecido: “Tá muito pra baixo garoto! Mais orgulho! Vai de novo”, que não apenas evidenciam essa aproximação de imagens em seu claro simbolismo de tortura, mas provocam, pela violência, um incomodo que vai afetar Arminda. Esta, sem poder de reação, assiste a tudo visivelmente abalada. Olha pra baixo. Engole seco. Nenhuma palavra é dita. Não é por acaso que Bianchi nos coloca, em diversos momentos, sob o ponto de vista subjetivo de Arminda. Espera assim que vejamos o mundo com seu olhar, que tenhamos empatia com seus sentimentos angustiados.

A segunda sequência de silêncios da personagem se dá através de imagens, filmadas em plano próximo, lento, de pessoas em situação de miséria. O som que se escuta na cena é de uma música religiosa, cantada por uma mulher que desce a rua. Carrega um carrinho com papelão e outros materiais recicláveis. Ao seu lado, sentado do carrinho, está um garoto. Quando ela se aproxima da câmera, visualizamos sua camisa: branca, com o desenho centralizado de uma mão aberta, com um dedo a menos, cortada por uma faixa na diagonal, em vermelho; acima, temos a inscrição “basta!”. A camisa ficou famosa logo após o começo do governo de Lula, onde seus opositores utilizaram de seu defeito físico (a falta do dedo) como

---

<sup>7</sup> Penso aqui na *Nachleben* de Warburg, definida enquanto “ser do passado que não para de sobreviver”, esse passado-presente fantasmal que caracteriza nossa cultura, onde Warburg declarava que: “ (...) a cultura é sempre essencialmente trágica, porque o que sobrevive na cultura é, antes de mais nada, o trágico: as polaridades conflitantes do apolíneo e dionisíaco, os movimentos patéticos vindos da nossa própria imemorialidade, é isso que compõe inicialmente a vida, a tensão interna de nossa cultura ocidental. (...) o que sobrevive numa cultura é o mais recalcado, o mais obscuro, o mais longínquo e tenaz dessa cultura”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e do tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. pg29, 136 – 137.

referencial simbólico do presidente petista. O uso da ironia na cena, de um modo sutil, é uma das marcas de Bianchi.

Arminda assiste a cena, e novamente somos tragados pela câmera subjetiva que nos aproxima da visão/interpretação da personagem. A música religiosa continua, ao fundo, cantada pela senhora do carrinho. Mas agora quem desce a rua é Arminda, puxando um carro com utensílios arcaicos; em seu rosto, a máscara de folha de flandres, a mesma apresentada no começo do filme. O garoto, que antes estava sentado no carro, agora aparece amarrado a ele por cordas. Arminda desce a rua com dificuldade, em passos lentos e tortuosos, já que a máscara dificulta-lhe a visão. A ambientação temporal já não mais se encontra no presente. O som da música religiosa vai, aos poucos, dando lugar à respiração sofrida de Arminda por trás da máscara. Imagem e som agora se complementam em seu referencial à tortura do passado-presente. Ao ver-se não apenas diante do sofrimento, mas fazendo parte dele, Arminda abandona o silêncio.

### **Candinho – A peça fundamental do jogo**

O silêncio de Arminda acaba quando parte para o confronto contra Ricardo Pedrosa, um dos sócios da Stiner. Ricardo é cobrado pelos computadores que deveria entregar e é acusado de “caixa 2” nos projetos. Diante da pressão, dá o aviso/ameaça: “*você tá procurando inimigo no lugar errado*”. É aqui que o personagem Candinho<sup>8</sup> se torna peça importante no jogo. Primeiro, aparece no presente, precisando de dinheiro, pressionado por sua tia (Mônica) e esposa (Clarinha) a conseguir remuneração, já que esta encontra-se grávida. A solução encontrada por Candinho é aceitar o trabalho de matador de aluguel. Um *fade out* finaliza a sequência de perseguição que demonstra sua efetividade na função, e só escutamos o som do último tiro disparado por Candinho, que finaliza assim o trabalho para o qual foi encarregado.

Arminda, agora grávida, encontra Lurdes, demitida da Stiner, que muda completamente seu discurso inicial conciliatório e defensor dos empregadores. Num ato visivelmente vingativo (apesar dela iniciar a cena afirmando que “*(...) é ridículo a gente reagir quando é demitido. Parece que é só por vingança*”), entrega à Arminda vários papéis que comprovam os esquemas de corrupção da empresa.

Arminda organiza um grupo de pessoas para protestar contra a Stiner durante a cerimônia de premiação Selo de Qualidade. Entre gritos e palavras de ordem, Ricardo desce as escadas e tenta resolver a situação: ignora completamente Arminda e convida os manifestantes para a festa, onde a câmera percorre o ambiente tomado por empresários (as) do terceiro setor. Ouvimos suas conversas, seus planos de ação. Nenhuma preocupação com o social é demonstrada, apenas planejamentos para aumentar recursos e lucros através do envolvimento com o dinheiro público. Arminda assiste a tudo chocada e, diante das conversas espúrias dos empresários do terceiro setor, revolta-se com a fala de Ricardo, que diz: “*Contratar presidiário*

---

<sup>8</sup> No presente diegético, Candinho trabalha na coleta de lixo e busca recursos para seu casamento e filho que está por vir.

*pode ser uma diminuição de gasto, né? Você deixa de pagar 400 reais para um empregado e passa a pagar 100, menos até. Esses presos que estão em regime semi-aberto são pacatos*". Como um eco, escutamos repetidas vezes as palavras finais "*são pacatos*". Diante da revolta, Arminda denuncia os esquemas de corrupção para os jornalistas. Ricardo, em conversa com um dos empresários, afirma: "*Eu quero dar um jeito nessa mulher*". A ameaça, já feita na primeira conversa com Arminda, ganha um reforço narrativo.

Candinho será novamente chamado ao trabalho. A função de assassino de aluguel – fundamental para o jogo político apresentado – agora o coloca diante de Arminda. Aqui o diretor nos apresenta dois finais possíveis. O primeiro, machadiano, trágico, termina com a morte de Arminda e a fotografia da família de Candinho. O fundo sonoro traz, novamente, o narrador em voz over, que repete o discurso de fechamento da história de Arminda e Candinho no passado escravista: "*Como recompensa pela escrava fugida o capitão do mato pode agora criar seu filho. Alimentá-lo e educá-lo com dignidade e liberdade*".

O segundo final apresenta uma solução diferente: Arminda, através do discurso, convence Candinho a não matá-la: fosse seu objetivo o dinheiro, ela sabia como pegar os códigos das contas de Ricardo Pedrosa; fosse apenas pela violência, seria a chance de matar e torturar "*(...)aquele filho da p.uta (...) a gente monta uma central de sequestro, tipo filme americano. Não é só pelo dinheiro, não. A gente acaba com tudo que é filho da puta que rouba do Estado*".

## **A política nas imagens**

Aceito por *política* a deliberação de vontades (coletivas ou individuais) e de interesses múltiplos, bem como sua gestão e administração<sup>9</sup>. Portanto, defendo que o *agir* politicamente não depende exclusivamente de instituições (partidos, empresas, igrejas, etc). Realizar um filme, que apresenta escolhas narrativas e temáticas específicas, pode ser, dessa forma, considerada uma ação política, um *agir*, uma ação intencional de mudança (ou manutenção) de elementos constitutivos da sociedade receptora dessas imagens. Acredito ser importante, portanto, pensar sobre as potencialidades que a ficção tem de intervir e modificar o mundo real<sup>10</sup>. Na interconexão entre arte e política, aceito as três possibilidades descritas logo na abertura do livro *Arte e política no Brasil*:

“1. arte e engajamento, nas suas mais variadas formas e matizes, da resistência cultural à política da linguagem; 2. a dinâmica social da arte, aí incluídas as suas principais instituições de legitimação, como a crítica, o mercado, o museu, a indústria fonográfica, os selos editoriais etc.; e 3. a política

<sup>9</sup> Utilizo aqui, como referencial, as aulas de Clovis de Barros Filho sobre política, disponível em: <<http://www2.veduca.com.br/play/7284>>, acesso em maio de 2015.

<sup>10</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO / Ed.34, 2005



cultural defendida e eventualmente posta em prática pelos organismos políticos institucionalizados, seja no Estado, nos partidos ou nos movimentos intelectuais.”<sup>11</sup>

Diante desses apontamentos, é importante salientar que Bianchi escolhe como protagonista de seu filme uma atriz negra, Ana Carbatti, para o papel de Arminda. Há, nessa escolha, uma relevância política e histórica. Nos primeiros anos do século XX, a questão da identidade cultural brasileira era fundamental e tema de grande preocupação entre a elite brasileira. Formada nos primeiros anos da República Velha, essa ideia de identidade cultural recebeu forte influência das ideias positivistas e de um ideal de civilização fundamentado nos moldes da sociedade europeia – branca, cristã, patriarcal. Essa questão identitária é abordada no artigo coletivo *A mulher negra no cinema brasileiro: uma análise de Filhas do vento*, onde as pesquisadoras afirmam que “a inserção da mulher negra no cinema confronta dois fortes fatores predominantes da identidade cultural brasileira (*branca e masculina*) e, deste modo, ainda mais discriminada”<sup>12</sup>. Dessa forma, o percurso histórico que buscou tirar as mulheres negras de papéis preconceituosos e leva-las ao protagonismo, empoderando-as, foi bastante complicado, permeado por diversas lutas cotidianas que, ainda hoje, são travadas nos diversos setores da sociedade.

Portanto, ao observar o contexto em que a obra de Bianchi é lançada, podemos perceber que não se trata de uma exceção, de um filme único em meio a produções despolitizadas<sup>13</sup>. Há, em *Quanto vale ou é por quilo?*, toda uma série de fatores importantes para pensarmos a sociedade brasileira, seus problemas e vícios. Através da análise da personagem Arminda, observou-se de uma maneira mais objetiva apenas um dos posicionamentos políticos de Bianchi, que é a questão do racismo – infelizmente ainda tão recorrente. Ao selecionar essa temática, dentre tantas outras possíveis, posiciono-me também nos campos do debate que entrelaça política, a história e as artes. Que este sirva, de algum modo, para provocar – assim como o filme – novos debates e reflexões a respeito das nossas formas de opressão e violência.

---

<sup>11</sup> EGG, André (org), FREITAS, Artur (org), KAMINSKI, Rosane (org). *Arte e política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014. Pgs 9 – 10.

<sup>12</sup> LAHNI, Claudia Regina, Nilson Assunção, Mariana Zibordi, Maria Fernanda. *A Mulher negra no cinema: uma análise de filhas do vento*. Revista Científica Cent. Universidade Barra Mansa - UBM, Barra Mansa, v.9, n. 17, jul. 2007, pg 82

<sup>13</sup> Partindo para o enredo dos filmes, temos um quadro interessante no que diz respeito à questão da mulher negra: em *A pessoa é para o que nasce* (Roberto Berliner), documentário sobre a vida de três mulheres cegas, cantoras, que tem sua vida completamente alterada por conta do cinema; *A cidade das mulheres* (Lázaro Faria), é um documentário sobre a importância das mulheres nos cultos religiosos afro-brasileiros; em *Filhas do vento* (Joel Zito Araújo) temos o maior elenco negro da história do cinema brasileiro, e a temática central do filme são os problemas enfrentados pelos negros na sociedade – em especial, a mulher negra; e, por fim, *Bendito Fruto* (Sérgio Goldenberg) apresenta um romance protagonizado pela atriz Zezeh Barbosa. Observa-se, portanto, que nesses poucos filmes há uma preocupação política na representação dos negros, especialmente da mulher negra. Analisando o ano em que *Quanto vale ou é por quilo* foi produzido, temos os seguintes dados: dos 54 filmes lançados em 2005 no Brasil, 13 (ou seja, 24%) são protagonizados por atores e atrizes negras; destes, em apenas 5 (9%) o papel de principal é dado às mulheres negras (dados retirados do catálogo de filmes da ANCINE). Ou seja: apesar da população negra e parda representar quase metade (48%) da população brasileira (dados disponíveis do site [www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br), acesso em maio de 2015), eles protagonizam apenas ¼ dos filmes nacionais.

**Referências Bibliográficas**

ASSIS, Machado de. Pai contra mãe. In: Quanto Vale ou É por Quilo? Roteiro de Eduardo Benaim, Newton Cannito e Sergio Bianchi do filme de Sergio Bianchi. Imprensa Oficial: São Paulo, 2008

BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Editora Schwarcz, 2006. p. 31-119.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: história da arte e do tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. Pg 29, 136 – 137.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: MICHAUD, Philippe-Alain. Aby Warburg e a imagem em movimento. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. P. 23.

EGG, André (org), FREITAS, Artur (org), KAMINSKI, Rosane (org).Arte e política no Brasil: modernidades. São Paulo: Perspectiva, 2014. Pgs 9, 10, 20.

LAHNI, Claudia Regina, Nilson Assunção, Mariana Zibordi, Maria Fernanda. A Mulher negra no cinema: uma análise de filhas do vento. Revista Científica Cent. Universidade Barra Mansa - UBM, Barra Mansa, v.9, n. 17, jul. 2007, pg 82

OLIVEIRA, Nezi Heverton. Campos de. O cinema autoral de Sérgio Bianchi: uma visão crítica e irônica da realidade brasileira. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: EXO / Ed.34, 2005.

\_\_\_\_\_. As distâncias do cinema. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012.

VIEIRA, Luiz João. Câmera-faca – O cinema de Sérgio Bianchi. Santa Maria da Feira: Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004

XAVIER, Ismail. Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## A DECORAÇÃO DE ALFREDO VOLPI PARA A CAPELA DE SÃO PEDRO DO BAIRRO MONTE ALEGRE DE PIRACICABA, SP

*Fábio San Juan<sup>1</sup>*

As pinturas de Alfredo Volpi (1896-1988) para a Capela de São Pedro do bairro Monte Alegre em Piracicaba, SP, (figura 1 e figura 2) são praticamente desconhecidas dentro do conjunto de sua obra. Na bibliografia de Volpi é amplamente citado o início de sua carreira como pintor decorador de interiores, no entanto, não atraíram a atenção até o momento suas pinturas para esta capela, único remanescente completo deste tipo de trabalho. Estas pinturas ainda não foram estudadas. Este trabalho é resultado da pesquisa, ainda não concluída, sobre esta capela e a decoração de Volpi.

### **I. Contextualização histórica: Usina Monte Alegre, o bairro operário e a Capela**

A Capela de São Pedro, localizada à rua Mario Bortolazzo, s/n, no bairro Monte Alegre, em Piracicaba, São Paulo, foi construída por ordem do empresário Pietro Morganti (também conhecido como Pedro Morganti) (1876-1941), imigrante italiano, nascido na Toscana, região de Lucca, comuna de Massarosa. fração de Bozzano. Morganti construiu um verdadeiro “império” industrial baseado na cana-de-açúcar. Parte deste império estava na Usina Monte Alegre, na zona rural de Piracicaba. Junto à Usina, construiu uma vila de operários, conhecida como bairro Monte Alegre, dotando-a de escola, biblioteca, time de futebol, cinema, ambulatório médico, entre outros benefícios que, no ano da construção da capela, contava com 3.000 habitantes. Morganti era “literalmente idolatrado pelos moradores de Monte Alegre... Ele pretendeu que seus colonos vivessem como uma grande família” (ELIAS Netto, 2000).

A maioria dos colonos eram católicos, e tinham que se deslocar numa distância muito grande até a cidade para receber os sacramentos e assistir às missas. Assim, Morganti, a pedido de seus operários, mandou construir uma capela em 1936, com projeto arquitetônico de Antonio Ambrogi<sup>2</sup> (1874 - ?). Antes da construção, Pietro Morganti teria enviado o mestre de obras para a Itália para conhecer a igreja de Bozzano,

---

<sup>1</sup> Professor de História da Arte na Sociedade Espanhola de Piracicaba, com licenciatura em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Unicamp. O autor agradece a Wilson Guidotti Jr., proprietário da Capela de São Pedro do Monte Alegre, a Onofre Cândido de Souza Filho e a Claudia Kely Gorga, pela acolhida e franqueamento do acesso às dependências da Capela, bem como pelos depoimentos e auxílio.

<sup>2</sup> Nosso trabalho é o primeiro que apresenta o nome correto do mestre de obras na história da Capela do Monte Alegre, comumente apresentado como “Antonio Ambrote”, devido a um erro de transcrição do depoimento de Hélio Morganti, filho de Pietro Morganti ao programa de TV “Arte Final Variedades”, levado ao ar em 15/07/1992, pela TV Beira Rio de Piracicaba, e reproduzido no vídeo “Capela Monte Alegre”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OHgPyxviNCE>. Ambrogi é conhecido por ter trabalhado em São Paulo como mestre de obras para o escritório de Ramos de Azevedo, sendo citado como tal em PARETO Jr (2011) e no periódico da colônia italiana paulistana IL PASQUINO COLONIALE (1936).

em Lucca, terra natal de Morganti e de Ambrogi, e teria “arranjado uma planta muito sumária dessa igreja”<sup>3</sup> na qual, supostamente, Ambrogi teria baseado o seu projeto.

O templo foi inaugurado no Natal de 1936 e a licença para a sua consagração deu-se em 04 de janeiro do ano seguinte. Somente depois da consagração é que a Capela recebeu decoração, entre 1937 e 1938.

Embora tivesse um padre residindo de forma permanente na casa paroquial ao lado da Capela, a Capela nunca pertenceu à diocese, desde o início sendo propriedade particular da Usina Monte Alegre. O conjunto arquitetural da Capela (Capela, casa paroquial, gruta de Nossa Senhora) foi vendido com o restante da Usina Monte Alegre, a partir de 1971, sendo hoje propriedade do empresário Wilson Guidotti Jr.

## II. Breves apontamentos sobre a História da decoração da Capela

As histórias sobre a Capela Monte Alegre contam que Volpi foi contratado mais porque era italiano da mesma região de origem de Morganti (Lucca), do que pelo seu talento (CARRADORE, 1996 e ELIAS Netto, 2000). Porém, sabemos que a recomendação de Volpi por Ottone Zorlini (1891-1967), amigo pessoal de Pietro Morganti, escultor do grupo Santa Helena, foi decisiva<sup>4</sup>. Em 1937, supostamente a data de contato entre o industrial e o artista, Alfredo Volpi não tinha alcançado a fama que conquistaria a partir de 1945. Mas já era conhecido como pintor decorador, que “fazia ponto” na Praça da Sé, um profissional que estava no ramo desde a adolescência, na década de 1910. Os chamados “mestres decoradores”, em sua maioria descendentes de italianos ou imigrantes, eram muito solicitados nesta época para a decoração de residências dos “nouveaux riches” paulistanos, segundo BRILL (1984). Como Pietro Morganti era imigrante italiano, integrado ao ambiente cultural italiano de São Paulo da época, nada mais natural que o mesmo fosse procurar os serviços de imigrantes ou descendentes de italianos. Zorlini era “agente informal” de Volpi e de outros artistas do Santa Helena, segundo ZANINI (1991).

A única história que conseguimos recolher até o momento sobre a permanência de quase um ano de Alfredo Volpi no bairro Monte Alegre foi a de que, observando uma festa popular no bairro, o artista teria sua atenção despertada pelas bandeirinhas do tipo utilizadas em festas juninas, que foram assim incorporadas à decoração da Capela em forma de motivos geométricos (figura 2). Seria um uso precursor do motivo das bandeirinhas, um dos assuntos recorrentes em sua obra posterior (figura 3)<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Depoimento de Hélio Morganti citado.

<sup>4</sup> Depoimento de Hélio Morganti citado.

<sup>5</sup> Depoimento oral ao autor prestado em 26/03/2015 por Onofre Cândido de Souza Filho, ex-gerente da Usina Monte Alegre, e que atualmente trabalha no escritório do proprietário da Capela, Wilson Guidotti Jr.

### III. Descrição e análise parcial da decoração pictórica

A Capela do Monte Alegre apresenta pinturas em toda a sua superfície parietal interna, sendo desprovida de pinturas na parte externa. A decoração pictórica realizada por Alfredo Volpi contou com o auxílio de Mario Zanini (1907-1971) e Aldorigo Marchetti (1892-1955) amigos do Santa Helena que já o haviam auxiliado em outros trabalhos<sup>6</sup>. As pinturas foram executadas num período entre seis meses a um ano, entre 1937 e 1938, na técnica da têmpera.

Não faremos uma descrição nem enumeração exaustiva das pinturas da Capela de Piracicaba, limitando-se à análise iconológica de algumas pinturas segundo a abordagem de PANOFSKY (1955).

#### 1. Pinturas ornamentais abstratas

Volpi utilizou a têmpera a cal para as pinturas “decorativas”<sup>7</sup>, com ornatos não-figurativos aqui chamadas de “ornamentais abstratas”.

A ornamentação abstrata recobre a maior parte da decoração parietal da capela. Apresenta-se na forma de motivos geometrizados e vegetais, além dos “faux marbres” das colunas do arco triunfal e do átrio, os quais não serão abordados.

As figuras geométricas predominantes são os losangos (figura 4a) assim como a composição em “x”, dois motivos relacionados geometricamente. O motivo das bandeirinhas também é uma derivação do losango e aparece nos frisos superiores (figura 2). Outra composição geometrizada, que Volpi utiliza como fundo das pinturas ornamentais figurativas, é o quadriculado (figura 4b). Aparecem também em pequena quantidade círculos, estrelas, motivos em “x” e faixas (figura 4c).

O uso precursor de motivos como as bandeirinhas e os quadriculados indica o gosto de Volpi pela construção geometrizada, fruto de sua formação ecletista cujo fundo e moldura era o classicismo racionalista europeu, fundamentado na construção geométrica do desenho. Esse gosto pela geometria irá direcioná-lo, no futuro, para a arte construtiva (figura 3).

Os motivos vegetais integram-se aos motivos ornamentais geometrizados, apresentando com maior recorrência as figuras do “x” e da “flor”, presentes de forma alternada no teto (figura 5a). O uso tradicional dos elementos vegetais como guirlandas aparece nos tambores e pendentes da cúpula, emoldurando medalhões (figura 5b) ou como composição isolada nos tetos dos braços do transepto (figura 5c). A paleta de cores utilizada nos motivos ornamentais abstratos inclui o amarelo, ocre, marrom, azul e verde.

---

<sup>6</sup> BRILL (1984) conta que Mario Zanini e Volpi conheceram-se por volta de 1927, e desde então trabalharam juntos em decoração de residências. ZANINI (1991), de forma mais pontual, nos recorda que Volpi e Marchetti decoraram uma igreja no bairro Quarta Parada, em São Paulo, e que já não existe.

<sup>7</sup> Capela (s.d.).



Supomos que o comitente queria evocar uma igreja italiana de estilo românico. Volpi entrega a encomenda de acordo com o estilo mais apreciado na época e cujo vocabulário dominava: o estilo eclético, que reúne elementos de arte românica e gótica, além de arte árabe, egípcia, *art nouveau* e *art déco*, tudo devidamente embalado numa “moldura” classicista. Estes motivos de vocabulário eclético, pela suas referências artísticas de várias épocas, unificadas pelo classicismo que é a raiz do estilo românico, acaba por integrar-se harmoniosamente ao projeto arquitetônico neorromânico de Ambrogi.

## 2. Pinturas ornamentais figurativas

Volpi utilizou a técnica da “têmpera gorda”, que usa gema de ovo como aglutinante, para as pinturas “artísticas”<sup>8</sup>, aqui chamadas de “ornamentais figurativas”. Essa técnica é a mesma utilizada por Volpi em suas pinturas de cavalete. Devido à deterioração da ação do tempo, as pinturas sofreram intervenções no intuito de restaurá-las. A primeira e melhor conduzida foi efetuada por Mário Zanini na década de 1960. Porém, as duas últimas repinturas resultaram tão grosseiras que características singulares do artista, pinceladas leves e cores em tons pastéis, perderam-se quase que inteiramente<sup>9</sup>.

Faremos uma análise iconológica de algumas das principais pinturas.

A paleta de cores utilizada nos motivos ornamentais figurativos apresenta a mesma paleta dos motivos ornamentais abstratos: o amarelo, ocre, marrom, azul e verde, acrescentando-se o verde e o roxo.

O que chama mais a atenção é a presença maciça das figuras dos anjos em toda a ornamentação figurativa. São vinte e oito anjos na decoração da Capela do Monte Alegre. Os motivos ligados ao santo padroeiro (orago) da Capela, São Pedro aparecem somente seis vezes. O motivo/assunto eucarístico/crístico aparece cinco vezes. O motivo do Espírito Santo aparece duas vezes e a figura da Capela do Monte Alegre, uma vez.

Os medalhões com anjos (figura 7) são diretamente inspiradas pela mesma figuração apresentada nas pinturas de medalhões nas paredes da Basílica Abacial de Nossa Senhora da Assunção do Mosteiro de São Paulo, em pinturas realizadas entre 1912 e 1922 pelo frade beneditino holandês D. Adelbert Gresnigt<sup>10</sup> (figura 8), artista que estudou na Escola de Beuron, convento beneditino, centro de arte sacra alemão, que influenciou muito a arte sacra e profana europeia no fim do século XIX. Enquanto que na igreja paulistana os anjos seguram um medalhão em “grisaille” representando os Sacramentos, na versão de Volpi os anjos suportam medalhões com símbolos eucarísticos (cálice com a Hóstia consagrada, cálice com uvas e trigo- (figura 7a), petrilos (o galo, representando a aurora, as chaves e a mitra papal-figura 7b) e um símbolo do

---

<sup>8</sup> Capela (s.d.).

<sup>9</sup> Capela (s.d.).

<sup>10</sup> Frade beneditino da Abadia de Maredsous, Bélgica. Optamos pela grafia do nome do frade beneditino em holandês, sua língua natal. A grafia mais encontrada no material bibliográfico brasileiro sobre o artista é “Adalbert Gressnigt”. Informações de COOMANS (2014).

Espírito Santo (a pomba-figura 7c). Volpi recria o desenho de D. Adelbert, colocando os anjos ajoelhados num “piso”, ao contrário dos anjos da igreja beneditina, que estão voando, soltos no espaço.

Comparemos brevemente as duas cenas em formato retangular, lembrando obras de cavalete, que são a cena “Quo Vadis” (figura 8a) e “O Batismo de Cristo”(figura 8b) com as dos anjos na abóbada interna (figura 9) e dos anjos das colunas de sustentação da cúpula do transepto. Percebemos um tratamento para os anjos, que lembram figuras femininas, alongadas e com vestes dotadas de grande luminosidade (referentes às figuras angélicas de D. Gresnigt), e as figuras de Pedro, Paulo e Jesus ressuscitado, atarracadas e pesadas. Mesmo com a luz irradiando de Jesus, o peso permanece, devido ao formato horizontal que achata quaisquer figuras, o que também acontece nas figuras do “Batismo de Cristo”. São duas pinturas que tentam simular pinturas de cavalete, da tradição acadêmica. Volpi está muito mais seguro nas figuras feminis dos anjos do que nas figuras masculinas das duas cenas analisadas.

Por fim, destacamos o medalhão de um dos tambores da cúpula, retratando a Capela de São Pedro do Monte Alegre (figura 10a). É costume na arte sacra cristã a figuração do doador, ofertando a igreja ao padroeiro desta, na forma de um edifício que porta nas mãos. Um exemplo é o mosaico da Basílica de Hagia Sophia (figura 10b). Do lado esquerdo o imperador romano Constantino oferta a Nossa Senhora a cidade de Constantinopla e o imperador bizantino Justiniano ofertando a própria basílica. Na capela piracicabana, porém, aparece somente a figura do templo, uma evocação discreta, do ato de doação feito por Pietro Morganti.

Finalmente, defendemos que existe uma influência direta sobre Alfredo Volpi, no desenho e na paleta cromática da ornamentação figurativa da Capela de São Pedro do Monte Alegre, da decoração parietal pictórica realizada por D. Adelbert Gresnigt na Basílica Abacial do Mosteiro de São Bento em São Paulo. Descartamos, ao menos neste trabalho, qualquer influência de Giotto ou Piero della Francesca, como às vezes é apontado na bibliografia sobre Volpi. A semelhança entre os anjos de Volpi e os de Gresnigt é evidente, demonstrando a influência da escola de arte beuronense sobre Volpi. As cenas de “Quo Vadis” e “Batismo de Cristo”, por outro lado, mostram uma tentativa pobre de simulação de pinturas sacras acadêmicas de cavalete do século XIX, não configurando influência pré-renascentista ou renascentista direta.

O uso da referência das pinturas de sabor neorromânico de D. Adelbert Gresnigt para a Basílica do Mosteiro de São Bento de São Paulo, foi uma forma de garantir uma decoração que combinasse com a arquitetura neorromânica da capela de Piracicaba.

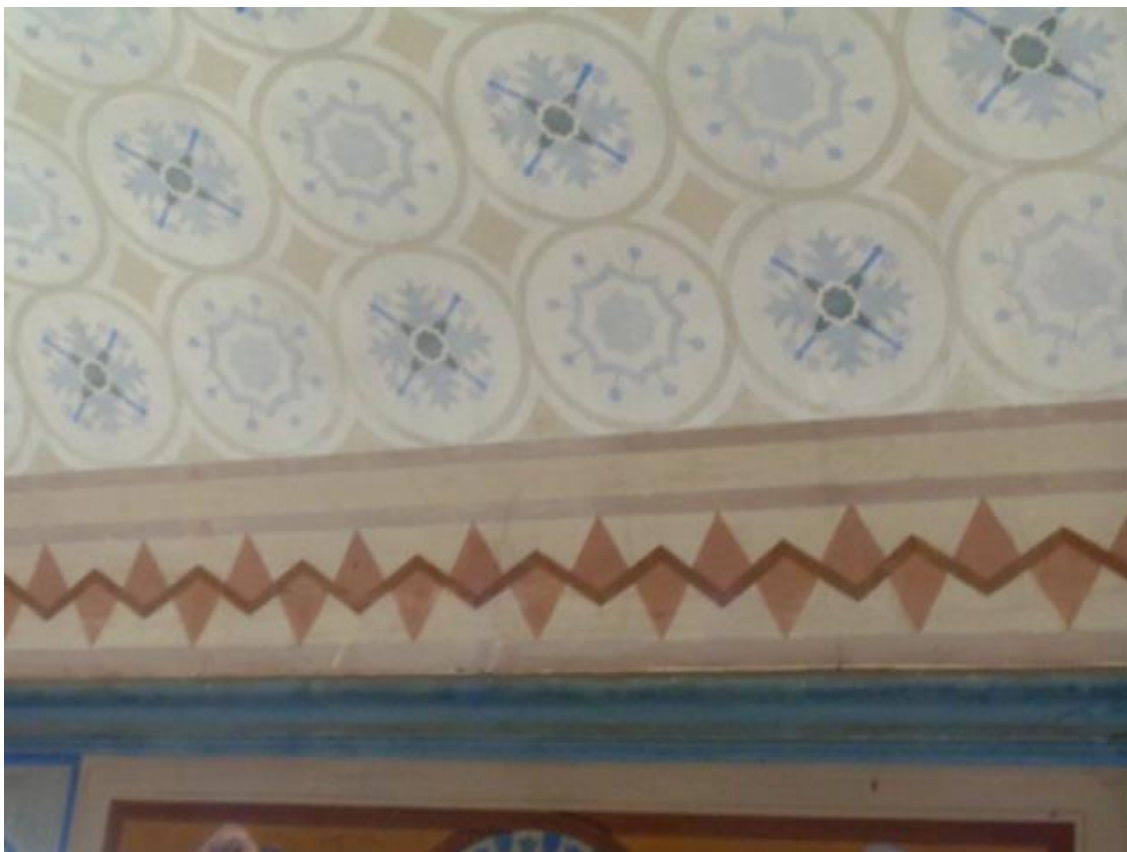
Nesta, a expressão individual artística, pensamos, não era a intenção do comitente nem do comissionado. No nosso entender, Volpi atendeu plenamente à encomenda, como fazia com seus clientes residenciais na capital paulista, utilizando um vocabulário decorativo eclético. As bandeirinhas e os quadriculados, assim como a

técnica da têmpera, são motivos utilizados por Volpi em sua obra madura, mas não configuram, pela simples utilização dos motivos, um fazer pessoal expressivo, pelo menos não ainda, e não aqui. Se quisermos encontrar um exemplo de arte sacra volpiana com suas características canônicas, teremos que nos dirigir à Capela de Cristo Operário, no bairro paulistano do Ipiranga, que recebeu três painéis pintados pelo artista na década de 1950.

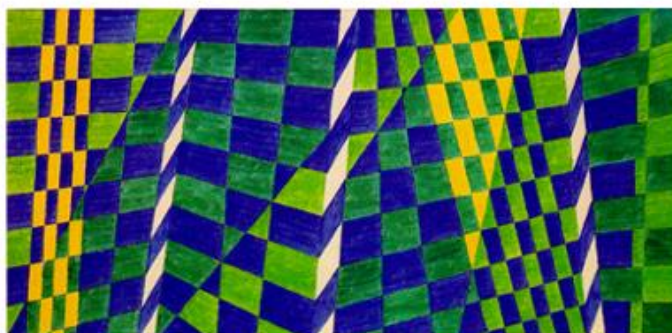
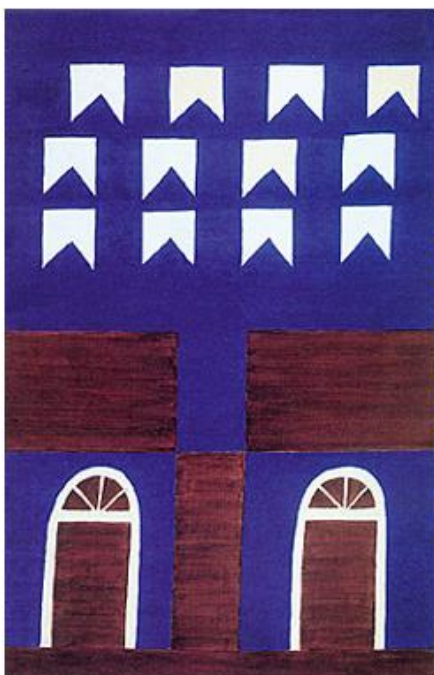
É necessário ainda o preenchimento de lacunas na história da Capela de São Pedro do Monte Alegre para que se esclareçam influências e escolhas artísticas de uma fase pouquíssimo estudada do artista Alfredo Volpi.



**Figura 01** - Vista externa da Capela de São Pedro do Monte Alegre; vista interna.



**Figura 02** - Alfredo Volpi. Motivo das bandeirinhas em um dos frisos superiores.

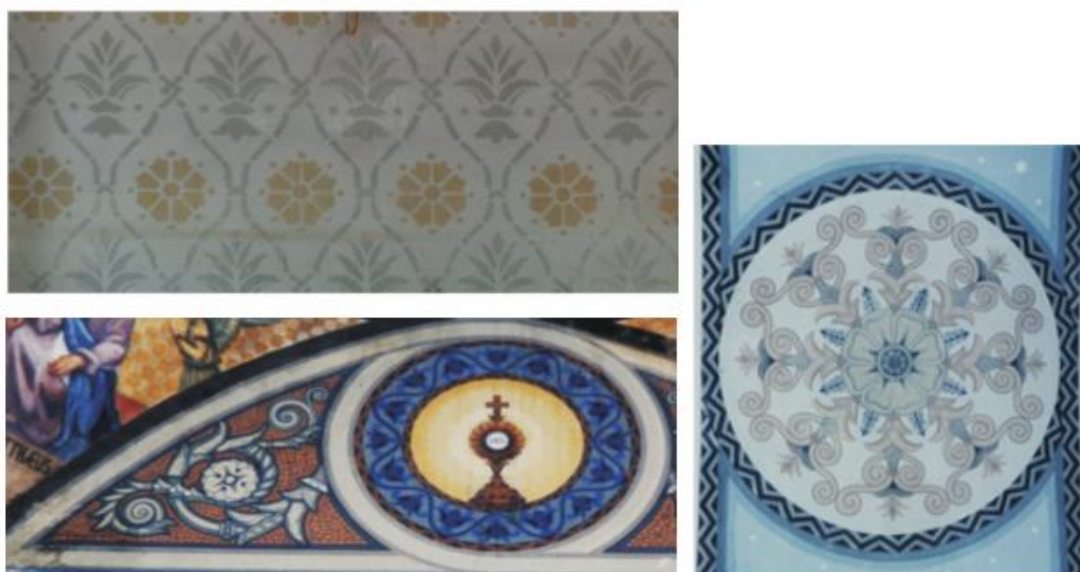


**Figura 03**- Esquerda: a) Alfredo Volpi. Fachada das bandeiras brancas. Década de 1950. Coleção particular. Direita: b) Alfredo Volpi. Composição, 1976. Pinacoteca do Estado de São Paulo.





**Figura 04** - Alfredo Volpi. Motivos ornamentais geométrizados, da esquerda para a direita: losango, motivo quadriculado, círculos e cruzes.



**Figura 05** - Alfredo Volpi. Motivos ornamentais vegetais, da esquerda para a direita e de cima para baixo: “flores” das paredes da nave; guirlanda ladeando medalhão de um tambor da cúpula; composição com motivos vegetais no teto de um dos braços do transepto.



**Figura 06** - D. Adelbert Gresnigt. Medalhão com *grisaille* representando o Sacramento do Matrimônio, ladeado por anjos. Afresco. 1919-1922. Basílica Nossa Senhora da Assunção do Mosteiro de São Bento de São Paulo.





**Figura 08** - Alfredo Volpi. “Quo Vadis” e “Batismo de Cristo”.



**Figura 09** - Alfredo Volpi. Anjos na cúpula interna.



**Figura 10** - Esquerda: a) Medalhão com a figura da Capela de São Pedro do Monte Alegre, num dos tambores da cúpula interna. Direita: b) Mosaico na Basílica de Hagia Sophia, século X d.C., Istambul, Turquia.

## Referências Bibliográficas

- BRILL, Alice. Mario Zanini e seu tempo. Do Grupo Santa Helena às Bienais. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- CACHIONI, Marcelo. Igrejas. Piracicaba, SP: IPPLAP, 2012. 92 p: il. - (Patrimônio Cultural de Piracicaba; v. 2)
- \_\_\_\_\_. Inventário de Obras de Arte, Marcos Cívicos e Referenciais de Memória em Espaços Públicos na Cidade de Piracicaba. Alex Donizete Perez, Carla Viviane Paulino, Thaís Costa Pereira (col.). Piracicaba, SP: IPPLAP, s/d [2003].
- CAPELA de São Pedro do Monte Alegre, 1937: Patrimônio da Arte Moderna, da colonização italiana e dos grandes engenhos. Memorial de restauração. Fato Engenharia,, s.d. Disponível em <http://www.capelamontealegre.com.br>. Consultado em 31/07/2015.
- CARRADORE, Hugo Pedro. Monte Alegre: Ilha do Sol. Piracicaba, SP : Shekinah, 1996.
- COOMANS, Thomas. Dom Adelbert Gresnigt. Agent of the Roman policy of indigenization in China (1927-1932). **Bulletin KNOB**, [S.l.], p. 74-93, apr. 2014. ISSN 0166-0470. Disponível em: <<http://bulletin.knob.nl/index.php/knob/article/view/658>>. Acessado em: 07/01/2016.
- ELIAS Netto, Cecílio. Almanaque 2000. Memorial de Piracicaba – século XX. Piracicaba, SP: Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba / A Tribuna Piracicabana / Jornal de Piracicaba.
- FREITAS, Patricia M. S. O Grupo Santa Helena e o Universo Industrial Paulista. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas em 2011.
- IL PASQUINO COLONIALE, “Antonio Ambrogi”. Edição de 03/10/1936. (em italiano), São Paulo. Consultado em 21/10/2015. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>
- MAMMI, Lorenzo. Volpi. 2ª. ed. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999, 112 p.
- NAVES, Rodrigo. A Forma Difícil. Ensaio sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996. 288 p.
- \_\_\_\_\_. Notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas. Novos estudos Cebrap 81, julho 2008 pp. 139-155
- ORNELLAS, Manoelito. Um bandeirante da Toscana. São Paulo: Edart, 1967, 165 p.
- PANOFSKY, E. Significados nas Artes Visuais. Tradução do inglês de “Meaning on Visual Arts”, 1955. tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1976, 445 p.
- PARETO Jr, Lindener. O cotidiano em construção: os “Práticos Licenciados” em São Paulo (1893-1933). Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 2011.
- SILVA, Valdirene Fatima da. As cores de Alfredo Volpi: O caso das obras murais da Capela do Cristo Operário. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 2007.
- VULGATA. Da tradução do texto hebraico e da Septuaginta por São Jerônimo. Disponível em <<http://www.bibliacatolica.com.br>>. Consultado em 31/07/2015.
- ZANINI, Walter. A Arte no Brasil nas décadas de 1930-40-O Grupo Santa Helena. São Paulo: EDUSP, 1991. 191 p.

## Vídeos

- HEISE, Paulo e GUIDOTTI Jr., Wilson. Capela do Monte Alegre. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=OHgPyxviNCE>>. Acessado em 31/07/2015.
- Site Capela Monte Alegre. Disponível em <<http://www.capelamontealegre.com.br>>. Acessado em 31/07/2015.

## WILLEM ROELOFS E A COR NA PAISAGEM NOVECENTISTA HOLANDESA

Felipe da Silva Corrêa<sup>1</sup>

No inverno de 1894, poucos anos antes de sua morte, o pintor holandês Willem Roelofs envia uma carta a seu amigo Henri Hymans, relatando uma viagem feita com seus filhos à Suíça. Nela, o pintor escreve:

*“Je dois vous avouer que j’ai trouvé ce pays de grandes montagnes superbe ! et que je ferais avec le plus grand plaisir un autre voyage analogue, mais je ne songerais jamais à peindre cette nature. Je crois positivement que la nature la plus faite pour être reproduite en peinture est le paysage modeste et qui paraît ordinairement le plus insignifiant. Les tableaux des hautes montagnes et des grandes scènes comme ceux de la Suisse me plaisent médiocrement et aucune de ces peintures m’a laissé des souvenirs bien profonds.”*<sup>2</sup>

[Eu devo lhe confessar que achei soberbo aquele país de grandes montanhas e que faria com o maior prazer uma viagem análoga, mas não sonharia nunca em pintar aquela natureza. Eu creio positivamente que a natureza mais feita para ser reproduzida em pintura é a paisagem modesta e que parece ordinariamente a mais insignificante. Os quadros de altas montanhas e grandes cenas como os da Suíça me agradam mediocrementemente e nenhuma dessas pinturas me deixou lembranças bem profundas.]

Poucos anos antes desta carta, em 1889, Roelofs participa da Exposição Universal em Paris com três telas e uma aquarela, que exemplificam bem a “paisagem modesta” que ele buscava. Seu envio de pinturas a óleo para o Champ de Mars consistia nos quadros *Après-midi en Hollande* (Tarde na Holanda, fig. 1), que se encontra hoje no Museu Mariano Procópio e representa uma planície na qual um rebanho bovino descansa à beira de um pântano ou rio, *Bords du Rhin en Hollande* (Margens do Reno na Holanda, fig. 2), representando um pequeno rebanho andando pelas margens do Reno, *Polder à Noorden en Hollande* (Pântano em Noorden, na Holanda, fig. 3), mostrando um pântano repleto de nenúfares e um pescador dentro de um bote no centro da cena. A aquarela consta no catálogo como *Paysage en Hollande* (Paisagem na Holanda), mas não é possível saber de qual obra se trata.<sup>3</sup>

Dessas quatro obras, a única que se encontra em um museu público e da qual se conhecem reproduções a cores é *Tarde na Holanda*. Diante deste quadro, o espectador se depara com uma paisagem

<sup>1</sup> Bacharel em Artes e Design pela Universidade Federal de Juiz de Fora, cursa mestrado em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) com financiamento da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

<sup>2</sup> JELTES, H. F. W. Willem Roelofs. **Bijzonderheden betreffende zijn leven en zijn werk, met brieven en anderen bijlagen**, pp. 150-151. Amsterdã: P. N. van Kampen, 1911.

<sup>3</sup> Esta aquarela figura apenas em um catálogo específico da Seção Neerlandesa, publicado em Haia e não aparece nem no catálogo geral da exposição, nem no formulário de envio de obras de arte assinado por Roelofs, disponível no Arquivo Municipal de Haia.

feita a partir de um cenário simples: uma planície com um horizonte muito distante, um céu ocupando a maior parte do quadro, um espelho d'água e nenhuma árvore. O cenário em questão são provavelmente as planícies de Gouda e as margens do rio Schie. As vacas ali pintadas descansam preguiçosamente no calor da tarde, enquanto o céu, acima delas, parece movimentar-se em direção a uma mudança climática. Se Roelofs não buscou aqui o drama dos rochedos e das montanhas ou das grandes árvores de troncos retorcidos, ele buscou, na mais simples planície e no marasmo do campo holandês, o movimento do céu e a umidade da grama, em uma natureza que ele conhece intimamente.

Neste quadro de consideráveis dimensões, Roelofs aproxima o espectador da paisagem e quase o coloca sob seu grande céu, através de uma fatura espessa e uma cor que nos parece muito honesta. Como um todo, a paisagem é um conjunto harmonioso, de uma geometria simples e um colorido acinzentado. No céu, as nuvens um pouco cinzentas ganham movimento através de pinceladas em diferentes direções; por vezes, nas áreas mais escuras, as diferentes camadas de azul e branco são deixadas em evidência através da técnica do *frottis*; em outros momentos, partes mais claras são insinuadas através de pinceladas mais soltas e empastadas. Outros empastamentos são vistos nos corpos das vacas, formados por sobreposições de diversas camadas espessas de cores diferentes, e nos nenúfares que povoam a parte inferior do quadro. A impressão de que estes últimos flutuam é destacada pelo contraste com os reflexos na água, nos quais as camadas de tinta aplicadas são mais diluídas e lisas.

O sentido de harmonia se fortalece através de tons cinzentos que ressoam em todo o quadro. O cinza azulado do céu se repete na água; o verde amarelado da grama se repete em partes da cerca e do corpo da vaca que se encontra na ponta esquerda; estas últimas, por sua vez, possuem o mesmo tom de marrom acinzentado; os nenúfares formam uma ressonância ou uma continuidade do verde do gramado; e, neste gramado, existem sombras e alguns pontos que repetem o azul mais escuro do céu e dos baldes deixados ao lado da figura que descansa encostada na cerca. De acordo com Arie Wallert e Michel van de Laar em um artigo no catálogo *De adem der natuur*, parte da técnica de Roelofs consistia em demarcar primeiramente a linha do horizonte, para depois começar o céu de baixo para cima e continuar o resto do quadro simultaneamente, fazendo alterações por toda sua superfície, conforme necessário. Em *Après-midi en Hollande*, este emprego da cor faz com que toda a cena seja envolvida na atmosfera úmida de verão sugerida pelo céu e pela grama.

Em uma carta famosa de Roelofs a seu aluno Smissaert, publicada no apêndice da biografia publicada por Jeltens em 1911, Roelofs deixa clara sua posição de que o pintor de paisagem deveria compor a paisagem como música: ser fiel à natureza não significaria apenas copiá-la e reproduzir literalmente suas cores, mas obter um resultado que fosse, em suas palavras, “tão harmonioso quanto a natureza o é”. Assim, deixa claro também que os estudos feitos ao ar livre, de forma rápida e espontânea, seriam apenas estudos, enquanto os quadros prontos resultariam de aprimoramento da composição em ateliê.



*Tarde na Holanda*, assim como os outros quadros levados por Roelofs a Paris em 1889, resulta de viagens constantemente feitas pelo artista aos campos de Gouda e Doesburg durante os verões da década de 1880. Diversos estudos foram produzidos nesses locais, para serem usados posteriormente em seu ateliê em Bruxelas, durante o inverno. Para *Après-midi en Hollande*, Roelofs fez pelo menos cinco estudos em Gouda em 1886.

É impossível saber ao certo em qual ordem eles foram feitos a não ser por dedução. No entanto, é muito provável que o óleo sobre painel leiloadado pela Christie's em 2003 (fig. 4) tenha sido o primeiro deles, se levarmos em consideração suas próprias características. Sem contorno algum, as diferentes formas que mais tarde estariam presentes no quadro exposto em Paris aparecem aqui apenas insinuadas, sem detalhamento. Toda a composição parece ter sido pintada sobre um fundo azul muito rapidamente, de modo que as manchas correspondentes aos elementos da paisagem quase se misturam. É, assim, um estudo que dá a impressão de uma pintura feita rapidamente para se capturar a posição de um rebanho na paisagem e uma condição atmosférica específica.

Imaginamos que este estudo tenha sido seguido por um outro, feito em aquarela e conservado hoje no Stedelijk Museum (fig. 05). Nele, a composição se assemelha muito à do primeiro, porém mais organizada e com um maior nível de detalhamento. A cor, porém, aparece um tanto pálida, com um papel um pouco secundário em relação ao desenho. Este estudo parece um primeiro experimento mais elaborado da paisagem que havia sido apreendida anteriormente.

Um outro estudo, feito a lápis, carvão e giz preto e pertencente ao Instituut Collectie Nederland em Rijswijk (fig. 6), parece acrescentar elementos compositivos em relação a esta primeira aquarela. Aqui, o desenho é, naturalmente, monocromático e as mudanças dizem mais respeito à composição dos elementos no espaço da tela. O formato da cerca e das vacas sofre ajustes em diversas partes e alguns utensílios são colocados à esquerda do rebanho. A margem do rio, que antes se encontrava ligeiramente inclinada, aqui aparece quase totalmente reta.

A este, talvez siga um outro, uma aquarela que conhecemos apenas em reprodução preta e branca (fig. 7). Nela, a tentativa de ajuste compositivo foi um pouco mais radical: além dos ajustes na cerca, que em boa parte foram mantidos no estudo seguinte e no quadro final, Roelofs move algumas vacas de posição e decide acrescentar uma *figura* humana à cena, que é posta ordenhando uma das vacas. Por esse motivo, talvez, todos esses estudos, com exceção do primeiro, ficaram conhecidos como *Melkbocht aan de Schie* (Ordenha à beira do Schie). O primeiro ficou conhecido pelo nome que se encontra em seu verso: *Après-midi à Gouda* (Tarde em Gouda).

O último deles, pertencente ao Museu de Dordrecht (fig. 8), é o mais aproximado do quadro do Museu Mariano Procópio. Neste desenho a carvão e giz preto, Roelofs volta atrás em alguns ajustes feitos na

aquarela anterior: as vacas voltam para a posição original, os utensílios são novamente postos do lado direito; mantém-se a cerca de maneira semelhante, assim como a presença do camponês, porém este é posto também à direita do rebanho. Se comparado com o quadro, este desenho já parece o projeto final a apenas ser executado na tela.

Como mencionamos, outros quadros surgem de maneira semelhante a partir dos estudos feitos em Gouda e Doesburg. Um dos quadros enviados junto com *Après-midi* para Paris, *Bords du Rhin en Hollande*, embora não tenha sua localização conhecida, possui pelo menos três estudos conhecidos, que foram publicados há alguns anos no catálogo *De adem der natuur*. Trata-se de um esboço a lápis (fig. 9), um estudo em nanquim (fig. 10) e uma aquarela (fig. 11)

Outras obras e estudos provenientes dessas incursões deixam ainda mais clara a continuidade existente entre elas e *Après-midi en Hollande*. Existem diversos desenhos a lápis e a carvão feitos a partir da natureza e com muitas anotações que apresentam algumas semelhanças com a tela e que mostram como *Après-midi* se faz não somente a partir de seus próprios estudos, mas também de uma freqüentação e um estudo constantes da natureza.

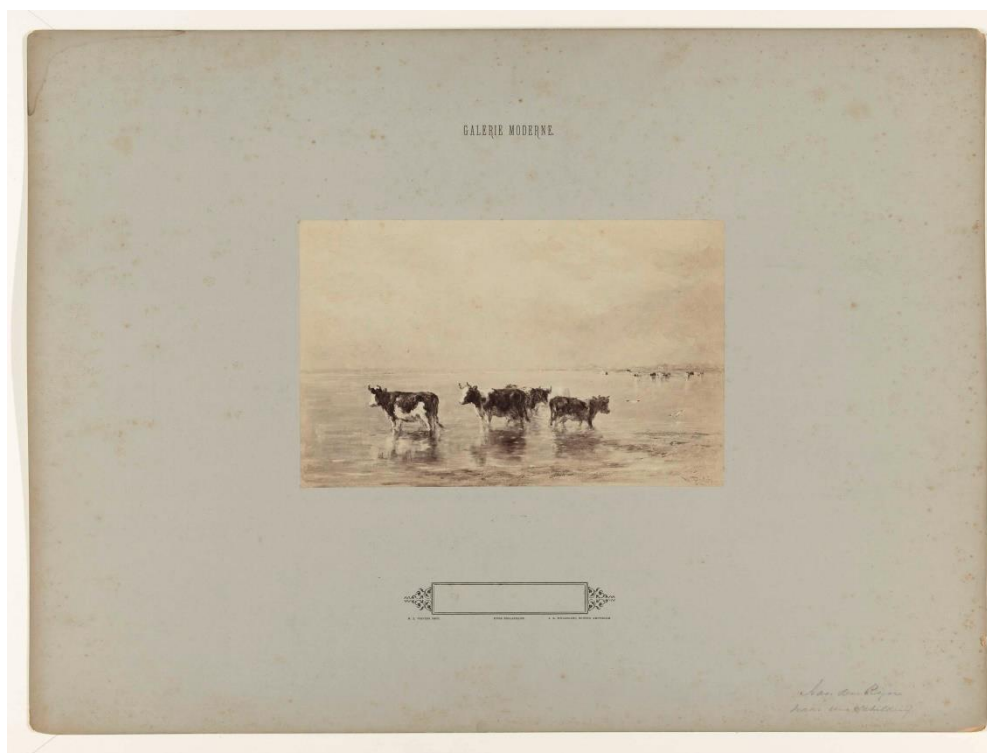
Um bom exemplo dessa ligação, no entanto, é o quadro *Koeien die gemolken worden in een regenbui* (Vacas sendo ordenhadas na chuva, fig. 12), pintado a partir de um esboço rápido a giz preto (fig. 13) e após um estudo minucioso a óleo sobre painel (fig. 14). É bastante possível imaginar que Roelofs, mesmo em sua velhice tenha feito um estudo ao ar livre em tais condições climáticas. A partir de relatos, Jeltens conta, em sua biografia, que Roelofs nesta época contava sempre com a ajuda de Smissaert para capturar cenas nesse tipo de situação. Tanto o estudo a óleo quanto o quadro possuem semelhanças com *Tarde na Holanda*. No estudo, o colorido é bastante semelhante, embora mais escuro. Já a tela é bem mais escura e tem muito mais bem expresso o movimento da chuva sobre a planície; o verde do estudo é substituído por um verde esmeralda intenso e o céu escuro chega a ser arroxeadado. De qualquer forma, os recursos de ressonância cromática e a harmonia dada pela atmosfera presentes em *Après-midi* também estão presentes tanto no estudo quanto no quadro. Não se pode deixar de lado também a relação entre o que se retrata nessas obras provenientes de Gouda. Se em *Tarde na Holanda* encontramos um rebanho que descansa no calor que forma as nuvens, em *Vacas sendo ordenhadas na chuva* o personagem que antes descansava junto de seus baldes encontra-se ordenhando o rebanho sob uma pesada chuva.

Com as imagens postas lado a lado, é como se pudéssemos ver dois momentos de um mesmo dia. A mudança climática iminente ou a chuva de verão conferem à paisagem mais modesta a vibração que talvez lhes falte, pois assim a inserem em lugar no tempo. Nessa pintura de atmosfera e vegetação é como se Roelofs quisesse nos fazer ver um momento específico de sua memória. De sua memória, porque o que pinta não é de imediato e não reproduz exatamente o que ele viu, mas a combinação de uma paisagem apreendida em um momento com o acúmulo de experiências de uma longa vivência na natureza. É como se o artista

septuagenário, habitante da cidade e frequentador da natureza, quisesse nos permitir ver por uma última vez um mundo que em breve não existirá mais.



**Fig. 1:** Willem Roelofs. **Après-midi en Hollande, ou Melkbocht aan de Schie.** circa 1886-9. 111 x 160 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.



**Fig. 2:** Maurits Vermeer. Reprodução fotográfica de **Bords du Rhin en Hollande** em albumina, 19,4 x 29,3 cm. Rijksmuseum. Amsterdã.



**Fig. 3:** Maurits Verveer. Reprodução fotográfica de **Polder à Noorden en Hollande** em albumina com assinatura do pintor na prancha, 19,4 x 29,3 cm. Rijksmuseum. Amsterdã.



**Fig. 4:** Willem Roelofs. **Après-midi à Gouda** (Estudo para *Après-midi en Hollande*) 1886. Título e data no verso, óleo sobre tela em painel, 29,5 x 44 cm. Coleção particular (vendido pela Christie's em 2001).





**Fig. 5:** Willem Roelofs. **Melkbocht aan de Schie** (estudo para *Après-midi en Hollande*), ca. 1886. Aquarela, 50 x 75 cm. Stedelijk Museum. Amsterdã.



**Fig. 6:** Willem Roelofs. **Melkbocht aan de Schie** (estudo para *Après-midi en Hollande*), ca. 1886. Lápis, carvão e giz preto sobre papel, 54 x 78 cm. Instituut Collectie Nederland, Rijswijk.

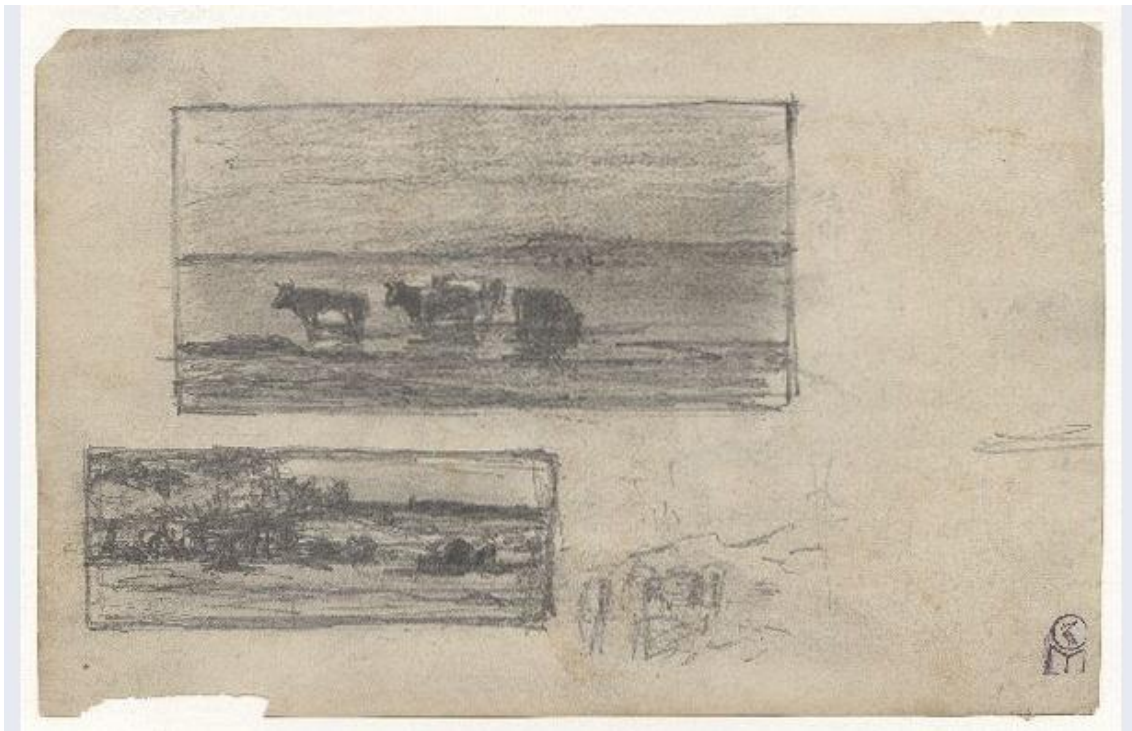




**Fig. 7:** Willem Roelofs. **Melkbocht aan de Schie** (estudo em aquarela para *Après-midi en Hollande*), ca. 1886. 32 x 51 cm. Coleção privada.



**Fig. 8:** Willem Roelofs. **Melkbocht aan de Schie** (estudo para *Après-midi en Hollande*), ca. 1886. Carvão e giz preto sobre papel, 28,7 x 45,4 cm. Dordrecht Museum, Dordrecht.



**Fig. 9:** Willem Roelofs. Rascunhos a lápis. 143 x 222 mm. Gemeentemuseum, Haia.



**Fig. 10:** Willem Roelofs. **Vee aan de oever van de Ijssel.** Aguada de Nanquin, 172 x 270 mm. Localização desconhecida.





**Fig. 11:** Willem Roelofs. **Koeien aan de oever van de Ijssel.** Aquarela com esboço a lápis. 52 x 74 cm.  
Coleção privada.



**Fig. 12:** Willem Roelofs. **Koeien die gemolken worden in een regenbui.** Óleo sobre tela, 52 x 93 cm.  
Coleção privada.



**Fig. 13:** Willem Roelofs. **Koeien die gemolken worden in een regenbui.** Giz preto sobre papel, 159 x 264 mm. Gemeentemuseum, Haia.



**Fig. 14::** Willem Roelofs. **Koeien die gemolken worden (Gouda).** Óleo sobre painel, 22 x 41 cm. Coleção privada.

**Referências Bibliográficas**

DUMAS, F.G. **Exposition Universelle de 1889 - Catalogue illustré des Beaux-Arts**. Lille : L. Daniel, 1889.

BODT, Saskia de. **Halvewerge Parijs: Willem Roelofs en de nederlandse schilderskolonie in Brussel 1840-1890**. Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995.

EXPOSITION Universelle Internationale. **Catalogue de la Séction Néerlandaise des Beaux-Arts**. Haia : Mouton & Cie, 1889.

GRUYTER, Josiah De. **De Haagse School**, vol. 1. Roterdã: Lemniscat, 1968.

HETEREN, Marjan van; RIJDT, Robert-Jan te. **Willem Roelofs, 1822-1897. De adem der natuur**. Bussum: Thoth, 2006

JELTES, H. F. W. **Willem Roelofs. Bijzonderheden betreffende zijn leven en zijn werk, met brieven en anderen bijlagen**. Amsterdã: P. N. van Kampen, 1911.



# O BAILADO DO OLHAR: OS MÓBILES DE CALDER E AS APREENSÕES GESTÁLTICAS DA OBRA DE ARTE

Gabriela Borges Abraços<sup>1</sup>

*“Na apreciação de uma obra de arte, todo mundo é artista, pois se tem de colocar no mesmo plano dele. Do contrário não está vendo na estátua que contempla um objeto de arte, mas um amontoado de pedras”*

Mário PEDROSA

## Apresentação

Este artigo visa alçar uma reflexão sobre aspectos gestálticos da produção de Alexander Calder pensados a partir da contribuição de Mário Pedrosa em seus textos críticos. Objetiva-se articular relações entre luz, cor e espaço explorados nos móveis de Calder pela perspectiva da percepção visual, relacionando-a com o papel da criatividade do espectador nas elaborações de sentido.

Para este entendimento, o discurso do crítico colabora como “uma arqueologia do processo artístico” na intenção de responder às proposições artísticas e tornar evidentes as qualidades formais que serão percebidas por cada espectador, evidenciando-as de maneira conceitual e interpretativa de modo a dialogar com a percepção do público.

Por ter realizado propostas artísticas que desafiaram as estruturas da recepção estética, Alexander Calder, na concepção de Mário Pedrosa, foi o artista emblemático da abstração. Calder foi um artista que propôs uma linguagem abstrata que ao mesmo tempo dialogava com a obra de Mondrian e com a ciência do movimento. Seus móveis suplantavam a categoria da escultura para assentarem-se como uma relação imagética e criativa entre o bidimensional, o tridimensional e a tensão de forças cinéticas.

O objetivo desta reflexão é observar as implicações gestálticas dos móveis de Calder, mediadas a partir dos pressupostos estéticos do artista, de argumentos norteadores de Pedrosa e pela co-criação imaginativa que podemos estabelecer com a própria obra.

## Calder, o escultor abstrato

A produção artística de Alexander Calder é reveladora de uma trajetória de pesquisas sobre mestres da História da arte e de engenhosas experimentações entre arte e ciência. Sua investigação aliou a dinâmica

---

<sup>1</sup> Doutoranda e 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.

das forças físicas da natureza com as dimensões criativas da cor e da percepção. Proveniente de uma família de artistas, Calder herdara a sensibilidade para a observação das cores, do movimento e de suas relações lúdicas com a realidade. Embora tivesse se formado engenheiro, Calder não se prendeu ao tecnicismo racional da máquina e se interessou por pesquisas no campo artístico.

Nos anos em que esteve em Paris, o artista teve contato com espetáculos circenses e sentiu-se motivado a dedicar-se a experimentações de desenho com arame. Esta empreitada reunia duas dimensões que foram disparadoras para o processo criativo do artista: as linhas do desenho e o espaço tridimensional. Neste sentido, intuitivamente, Calder dedicou-se a uma série de obras em que investigava as linhas do desenho e sua relação com a sombra, dadas no jogo entre a posição da luz e a contraposição de um fundo que lhe destacasse a imagem. Sobre esta relação descreve Pedrosa: (...) “as linhas de contorno já tendem mais deliberadamente a organizar o próprio espaço vazio, dando à obra valor plástico estrutural mais acentuado”<sup>2</sup>

Neste ambiente, a obra de Calder, segundo Pedrosa, destacava uma relação espacial entre o objeto e seu entorno, ainda que, figurasse o vazio no entorno como fundo. Assim, o vazio assume-se como uma estrutura componente da obra e lhe pertence como estrutura. (fig. 01)

A descoberta intuitiva de Calder consistiu justamente em extrair o desenho bidimensional e inseri-lo no espaço, trazendo o vazio como o terceiro elemento da tridimensão. Este primeiro passo introduziu o artista no campo das experimentações escultóricas, de modo a pouco a pouco, se afastar da figuração e imergir nas experimentações abstratas.

Esta transição, no entanto, teve um componente de grande impacto. Calder se impressionou pela obras de Piet Mondrian, quando teve a oportunidade de visitar seu ateliê, no outono de 1930. Chamou-lhe a atenção os grandes painéis coloridos e, sobretudo, o modo como o artista holandês criava composições diferentes a partir de um mesmo padrão:

"Meu primeiro incentivo ao trabalho abstrato me veio durante uma visita ao atelier de Mondrian no Outono de 1930. [...] Eu não sei se você sabe como, então, seu atelier foi o mural branco, alto o suficiente, com retângulos de papelão pintados de amarelo, vermelho, azul, preto, e uma variedade de cores brancas, fixado de modo a formar uma composição bonita e grande. Eu fui muito mais afetado pelo mural que por suas pinturas, embora eu goste muito delas agora, e eu lembro de ter dito a Mondrian que seria bom se pudessemos fazê-los oscilar em direções e magnitudes diferentes (Ele não aprovou) ”<sup>3</sup>

<sup>2</sup> PEDROSA, Mário. Calder, escultor de cataventos In: *Modernidade Cá e Lá: Textos escolhidos IV*. ARANTES, Otilia (Org.) São Paulo: EDUSP, 2000. p.54.

<sup>3</sup> PIERRE, Arnauld. *Calder- La sculpture en mouvement*. Paris: Découvertes Gallimard, 2009. p.32.

Esta visita ao ateliê, descortinou a Calder a sistemática da postura construtivista de Mondrian e as possibilidades da linguagem não figurativa. Embora impactado pelo padrão compositivo neoplasticista, Calder sentiu falta de algum tipo de movimento e instantaneamente intuiu um viés de investigações que norteariam seu próprio processo artístico. Ao sugerir oscilações aos painéis coloridos de Mondrian, Calder operou com sua sensibilidade artística e com o faro treinado do engenheiro. Esta dupla capacitação orientou o artista em suas experimentações e trouxe uma nova dimensão para a produção escultórica da arte moderna.

Outro artista que causou grande admiração em Calder foi o catalão Juan Miró. Calder se interessou pela abordagem de Miró que transitava entre a figuração e a abstração, e sobretudo,

apreciava o ritmo e o movimento das composições do mestre catalão. Imbuído então, da admiração pelo movimento de Miró e pelo purismo severo de Mondrian, Calder desenvolve uma linguagem própria que considerava a pesquisa da forma, a síntese da linha no desenho e a inserção do espaço como entorno constituinte da obra. A esta fórmula soma-se ainda a inclusão do movimento mecânico que gera um circuito “vivo” na relação com seu público.

Deste processo de contato com a arte, Calder recolhe os instrumentos que lhe despertam atenção, segundo os pressupostos de seu próprio interesse. De um lado o problema da forma no espaço e de outro a dinâmica do movimento inserida ao objeto de arte. Da fusão destas duas frentes de investigação, o engenheiro Calder se torna o escultor abstrato. (fig. 02)

Os móveis trazem uma outra dimensão que torna a obra de Calder ainda mais rica e enigmática: a presença silenciosa de uma tensão de forças físicas que asseguram um estado de frágil equilíbrio. Esta “tensão” foi descrita por Pedrosa em sua crítica *“Tensão e Coesão na obra de Calder”* como um rompimento da rigidez das leis físicas e agrega à escultura, liberdade compositiva e densidade construtiva.<sup>4</sup> Embora a peça pareça estar estática e em repouso, o que de fato se apresenta, é uma imbricada relação de forças físicas que equilibram os pesos ao ponto de estabilizar a composição. O que nos desperta atenção, no entanto, é o fato de que as peças não são rígidas, mas estão encaixadas de modo a permitir o movimento individual de cada componente. Nesta dinâmica, equilibra-se a composição a partir da dialética do movimento e do repouso, da rigidez e da liberdade.

Além destes componentes estruturais, Calder insere ainda um outro elemento, que é a participação do espectador.

---

<sup>4</sup> PEDROSA, Mário. Tensão e coesão na obra de Calder. In: *Modernidade cá e lá*. ARANTES, Otília (org.). São Paulo: EDUSP, 2000

## A Percepção visual e o envolvimento do espectador

As composições de Calder ocultam uma série de pressupostos para sua compreensão. Além de ser uma peça escultórica abstrata, a postura calderiana pressupõe uma nova maneira de posicionamento do espectador diante do objeto artístico.

Calder insere o espaço como elemento estrutural de sua obra, e como tal, interfere no modo de apreensão da mesma. Neste sentido, localizamos nas experimentações de Calder, um interesse pela pesquisa da forma e dos modos de relação com a percepção de seu público.

Uma das pesquisas em voga durante os anos 1940, era o campo das pesquisas sobre psicologia da forma que buscavam entender a relação sujeito-objeto no campo da percepção, sobretudo, da percepção visual. De acordo com as teses da Gestalt, o processo de formação de imagens é orientado por manifestações organizacionais inatas do processo perceptivo, onde elementos como equilíbrio, simetria e harmonia visual colaboram para apreensão do objeto que é percebido. Na prática do artista ocorre a concepção e desenvolvimento de objetos capazes de estimular e alargar a capacidade perceptiva do espectador, a partir de uma estrutura formal que considere a interação e a conjugação destas leis.

Calder não só compreendeu esta dinâmica perceptiva, como a utilizou como cúmplice em suas formulações abstratas. Seus móveis são testemunhas desta relação perceptiva, como também prescrevem o ideal funcionamento destas “leis gestálticas” para a estruturação de seu esquema compositivo. Uma vez apreendida a forma e identificadas suas relações, o esquema perceptivo do espectador é capaz de ultrapassar a compreensão formal e alcança a dimensão da significação semântica, passando então, a assimilar a obra como uma experiência subjetiva.

Sobre esta relação entre as questões da percepção esclarece-nos, Pallamin:

(...) apoiamo-nos nos princípios que, segundo a gestalt, regem nossa sensibilidade na percepção visual. Princípios estes que não devem ser compreendidos como uma imposição teórica, mas como caracterizando uma exigência psicofisiológica natural (um processo natural da estrutura fisiológica visual) de nosso organismo. Se fazem presentes espontaneamente na percepção e na organização de relações formais-espaciais, eles também podem configurar num útil apoio para sua análise crítica.<sup>5</sup>

O esclarecimento sobre os princípios gestálticos oferece um suporte para a compreensão da dinâmica forma-espaço da obra calderiana. Esta organização espontânea proposta pelo mecanismo da percepção, assume-se como aliada para a busca do equilíbrio espacial das obras, e a “exigência psicofisiológica” busca formular um sentido para a composição do todo. Esta orientação, também abriu precedentes para a

---

<sup>5</sup> PALLAMIN, Vera. *Princípios da Gestalt na organização da forma: abordagem bidimensional*. São Paulo, 1985. 166f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. p. 20.

compreensão de que o espectador é parte constitutiva da obra, e como tal deve ser considerado com todas suas potencialidades.

A partir desta assertiva, Calder não somente considera a percepção de seu espectador, mas pede-lhe seu gesto. Ao estruturar seus móveis, o artista prevê a participação do espectador que, como elemento estruturante da obra, é o que introduz vida e movimento à peça abstrata, com seu gesto mecânico.

Sobre a relação obra- espectador, diz-nos Mário Pedrosa em seu texto:

Com um sopro podemos tanger um móvel, cujos braços ou pétalas ou bolas se agitam e desenharam no ar uma sucessão de formas imprevistas que se vão convertendo, umas após outras, em vertigem caleidoscópica, (...). O gesto, embora apenas estado mental, precede e não se aparta da obra de criação realizada. Seu objeto adquire uma ressonância de instrumento – que dança, ou vibra, ao ser tocado.<sup>6</sup>

O gesto do espectador é previsto como componente da obra, e como tal, insere-se como energia motriz que coloca o conjunto em funcionamento. A presença do espectador, como um corpo físico também assume seu protagonismo, atribui a força que desestabilizando as peças, e dá vida à coreografia abstrata. Nesta dinâmica, a obra de Calder somente se realiza por completo, quando todos os elementos estão em relação, uns com os outros: O espectador aciona a obra que ao desequilibrar-se, formula diversas imagens que “dançam” diante do aparelho perceptivo do espectador, que lhe atribuirá significação de acordo com sua elaboração criativa.

Nesta correlação de forças, é a própria perversão da organização e simetria gestáltica que atribue a riqueza criativa da obra, uma vez que ao ser desestabilizada, a peça passará por várias formas até reencontrar seu estado de equilíbrio e voltar ao repouso. Notamos assim, que a originalidade da obra de Calder não se exprime pelo que se apresenta como matéria, como produto formal, mas como potencialidade do que pode vir a ser. A relação de criação e de aproveitamento da obra, depende do quanto o espectador se dispõe a relacionar-se com ela. (fig. 03)

Ao serem tocadas, as peças oscilam por diversas possibilidades de formação de imagens que serão apreendidas pelo espectador e estão entregues à capacidade criativa dele. Ao se assemelhar com nuvens, pétalas, peixes ou pássaros, as imagens acionam elementos perceptivos de significação e elaboração, mediante imagens mentais e experiências subjetivas que os interlocutores carregam.

O movimento desejado por Calder manifesta-se em sua obra em dois momentos: o primeiro enquanto projeto que cria mecanismo de equilíbrio de forças físicas e o segundo enquanto a necessidade da

---

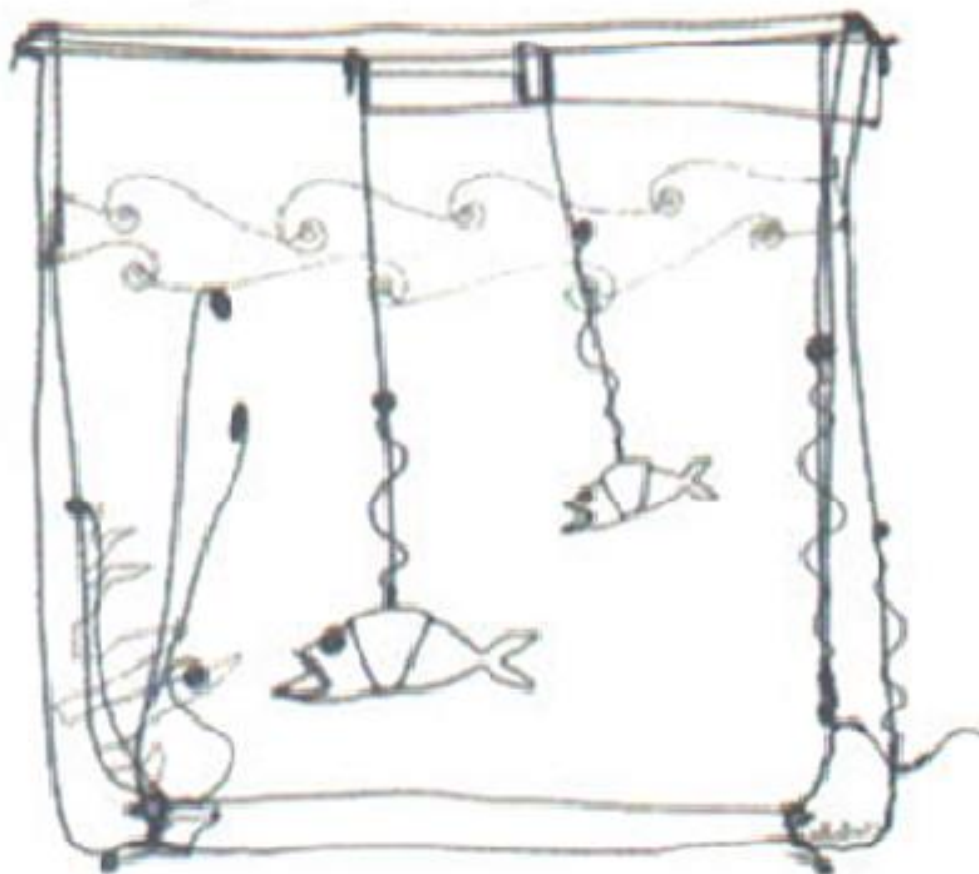
<sup>6</sup> PEDROSA, Mário. Tensão e coesão na obra de Calder. In: *Modernidade cá e lá*. ARANTES, Otilia (org.). São Paulo: EDUSP, 2000, p.71



participação do público que com seu gesto de toque, desequilibra as forças de coesão e aciona o circuito de forças da obra.

Neste sentido, a obra de Calder é inovadora, pois se insere na estética abstrata e suplanta a elaboração plástica da pura forma. O artista, impregnado pela ideia do movimento, insere-se em pesquisas estéticas que lhe contemplam suas expectativas. A sua solução plástica revolucionou o campo da tridimensão da escultura tradicional ao inserir o esquema perceptivo e participativo do espectador em seu projeto.

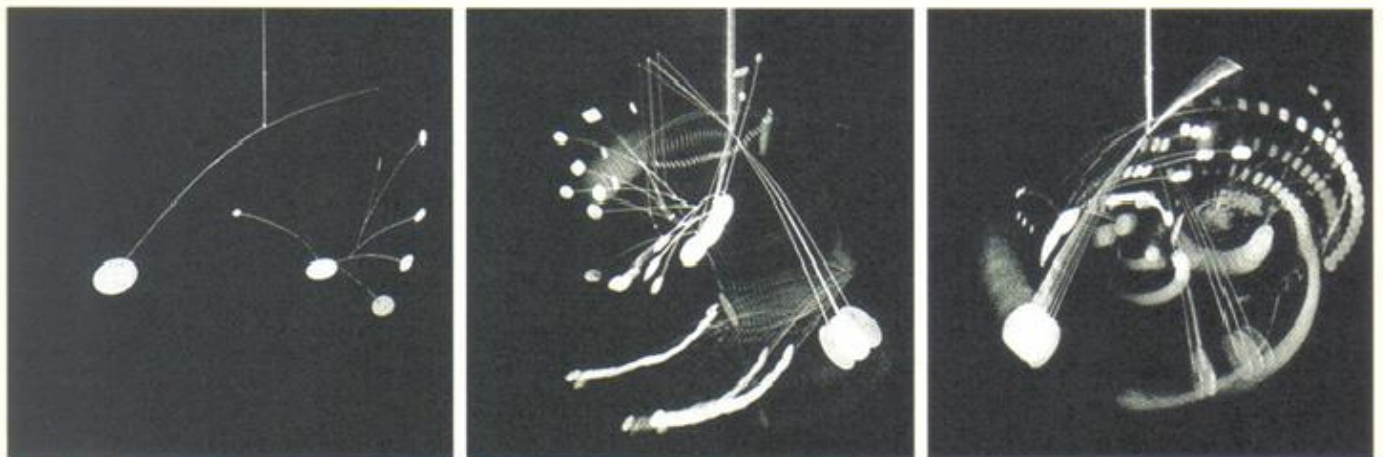
O artista que se encantou com o construtivismo de Mondrian, entrou para a história da arte, justamente por transgredir a racionalidade da física e da gestalt. Uma vez que sua obra enlaça um percurso que parte do desequilíbrio e da desorganização para chegar à interação, à criação e a vivência da experiência subjetiva. A obra de Calder alcançou o desejado movimento- na obra e no espectador. Observou grandes mestres e tornou-se um.



**Figura 01:** Aquário com peixinhos dourados, 1929. Fonte: PEDROSA, Mário. Calder, escultor de cataventos In: *Modernidade Cá e Lá: Textos escolhidos IV*. ARANTES, Otilia (Org.) São Paulo: EDUSP, 2000. p.43



**Figura 02:** Alexander Calder, *Mobile on two planes*, 1962, National Museum of Modern Art - Georges Pompidou Center, Paris.



**Figura 03:** Mobiles de Calder em movimento. Fonte: PEDROSA, Mário. Tensão e coesão na obra de Calder. In: *Modernidade cá e lá*. ARANTES, Otilia (org.). São Paulo: EDUSP, 2000, p.48

### 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.

PALLAMIN, Vera. *Princípios da Gestalt na organização da forma: abordagem bidimensional*. São Paulo, 1985. 166f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

PEDROSA, Mário. Calder, escultor de cataventos In: *Modernidade Cá e Lá: Textos escolhidos IV*. ARANTES, Otilia (Org.) São Paulo: EDUSP, 2000

\_\_\_\_\_. Tensão e coesão na obra de Calder. In: *Modernidade cá e lá*. ARANTES, Otilia (org.). São Paulo: EDUSP, 2000

PIERRE, Arnauld. *Calder- La sculpture en mouvement*. Paris: Découvertes Gallimard, 2009

SARAIVA, Roberta (org.). *Calder no Brasil: crônica de uma amizade*. São Paulo: Cosac Naify/ Pinacoteca do Estado, 2006.

# MUSEU AFRO BRASIL: DIFICULDADES NA DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA<sup>1</sup>

*Guilherme Lopes Vieira<sup>2</sup> e Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua<sup>3</sup>*

## Resumo

Este estudo tem como objetivo discutir as dificuldades e os desafios do processo de Documentação do acervo do Museu Afro Brasil, uma instituição museológica peculiar, tanto pela especificidade de sua filosofia curatorial como pelo histórico de formação de sua coleção, estritamente relacionado à trajetória de seu fundador.

Para exemplificar algumas dessas dificuldades, tomar-se-á como estudo de caso a obra intitulada “Iemanjá”, uma escultura em madeira, do século XIX, que mesmo depois de inserida num contexto museológico continuou a incorporar elementos materiais extrínsecos à obra, entretanto diretamente ligados a uma função devocional que lhe foi dada já no contexto de musealização.

## Introdução

O Museu Afro Brasil, localizado na cidade de São Paulo (Brasil), é uma instituição pública fundada em 2004, a partir do acervo particular do artista, curador e colecionador Emanuel Araujo. O acervo, formado prioritariamente por obras que revelam a contribuição do negro para a história do Brasil, é bastante diverso e contempla desde documentos históricos até obras de arte contemporânea .

Esta pesquisa visa justamente à identificação das dificuldades inerentes à atuação dos profissionais de documentação nessa instituição museológica totalmente atrelada ao percurso profissional e intelectual de seu idealizador. Tais dificuldades se relacionam tanto às especificidades de sua filosofia curatorial, pautada na busca de intersecções dos remanescentes africanos na cultura brasileira, quanto ao histórico de composição de sua coleção.

Faz-se necessário mencionar que parte significativa da proposta curatorial do Museu Afro Brasil foi gestada durante anos de pesquisas do próprio Emanuel Araujo, que culminaram na realização de projetos como o da exposição e publicação “A mão afro-brasileira”, datadas de 1988 e a curadoria do núcleo expositivo “Negro de corpo e alma”, da “Mostra do Redescobrimento”, em 2000, entre outras iniciativas.

---

<sup>1</sup> Este estudo de caso foi apresentado na conferência anual do CIDOC (International Committee for Documentation of ICOM), realizada em Setembro de 2015 em New Delhi, Índia. A conferência intitulava-se "Documenting Diversity: Collections, Catalogues and Context".

<sup>2</sup> Documentalista - Museu Afro Brasil, São Paulo, Brasil.

<sup>3</sup> Historiadora – Doutoranda, Universidade de São Paulo.

O núcleo organizado pelo colecionador Emanuel Araujo na “Mostra do Redescobrimento” buscou contemplar desde o processo de imigração africana, impulsionada pela escravidão, até a retomada da autoestima da sociedade brasileira, em especial da população negra, através das artes, da história e da memória. Este mesmo propósito foi posto em prática posteriormente na exposição de longa duração do Museu Afro Brasil.

### **Musealização no Museu Afro Brasil**

A musealização pode ser entendida como o processo de ressignificação imposto aos artefatos da cultura material que, anteriormente inseridos na sociedade pelo seu caráter funcional e utilitário, adquirem um estatuto de excepcionalidade. Isso porque tais objetos passam a representar uma ideia, uma história ou algo além de sua originalidade primária, funcional, transformando-se em um exemplar singular. Dessa forma, através da contextualização particular que cada instituição museológica infere sobre seu item, passam a ser explorados em sua potencialidade informativa nos âmbitos: científico, social, político, econômico, cultural, religioso, etc. Portanto, tornam-se um objeto de museu<sup>4</sup>.

No Museu Afro Brasil, essa transposição conceitual não se dá de forma facilitada, já que a sua dinâmica curatorial, pautada pelas práticas colecionistas, caracterizadas pela espontaneidade e fragmentação da informação, credenciam certa liberdade na maneira como se criam os arranjos museográficos. Essa postura é problemática para os procedimentos da documentação em museus, na medida em que o artefato no Museu Afro Brasil sofre interferência direta de seu curador, criando novas significações para o objeto. Para exemplificar esses desafios, utilizar-se-á o exemplo de uma escultura em madeira denominada “Iemanjá” (ver Figura 01), de propriedade do fundador do museu, salvaguardada na exposição de longa duração (ver Figura 02), por meio do empréstimo em comodato.

### **Iemanjá**

Iemanjá faz parte do panteão dos orixás, divindades iorubanas ligadas à natureza e cultuada em países como Nigéria, Benim e Togo. Introduzida no Brasil através de pessoas escravizadas vindas dessas áreas específicas do continente africano, Iemanjá é considerada no Brasil como a deusa dos mares e dos oceanos, além da grande mãe dos outros orixás (simbolizada pelos grandes seios).

Antes restrita às casas de culto de Candomblé e Umbanda, ao longo dos anos Iemanjá se tornou um símbolo da cultura nacional, sendo reverenciada em festas em várias cidades brasileiras. Na cidade de Salvador, no Estado da Bahia (Brasil), por exemplo, a celebração ocorre no dia 02 de fevereiro e tem como

---

<sup>4</sup> DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 56.



ponto central o templo denominado “Casa de Yemanjá”, localizado no bairro Rio Vermelho. Esse templo, no entanto, recebe devotos durante todo o ano, que oferecem em homenagem a essa divindade “presentes” como perfumes, sabonetes, alimentos e adornos, tais como espelhos e bijuterias. Além das festas em honra a Iemanjá, é prática comum também em todo o Brasil, as pessoas homenagearem essa divindade jogando oferendas ao mar, em troca de pedidos de proteção e prosperidade no novo ano.

Não por acaso o Museu Afro Brasil apresenta em seu acervo uma quantidade considerável de objetos relacionados aos orixás. Emanuel Araujo, além de ter vivido parte de sua vida na cidade de Salvador e ser grande interessado pelo tema, é um iniciado no Candomblé, o que se apresenta como um indicativo explicativo para as interferências feitas na escultura que mais adiante será analisada.

Especificamente sobre a orixá Iemanjá, é possível afirmar que o Museu expõe atualmente em torno de vinte e sete objetos relacionados a essa divindade iorubana, sendo grande parte deles relacionada à figura da sereia, ser mítico que no Brasil foi vinculado à Iemanjá devido a sua relação direta com as águas. Por causa dos intensos contatos ao longo dos séculos entre as religiões afro-brasileiras estabelecidas no Brasil e o catolicismo essa divindade também foi associada às Imagens marianas cristãs, tais como Nossa Senhora da Conceição, dos Navegantes, do Carmo ou das Candeias.

### **Documentação Museológica**

Para os procedimentos metodológicos específicos de organização e gerenciamento das informações dos artefatos colecionados no Museu Afro Brasil, realizados pela documentação museológica, a agência do colecionador/curador interfere no processo de sistematização das informações dos artefatos, no que diz respeito a sua procedência, aquisição, autoria, histórico de atuação em outras exposições e até mesmo na legitimidade do artefato como representante de uma forma hegemônica de prática religiosa ou cultural, como é nesse caso evidenciada, na descontextualização<sup>5</sup> imposta, a escultura de Iemanjá.

Através da análise de indícios presentes no objeto e a partir da investigação do artefato em catálogos de exposições, fica evidente que a Iemanjá estudada sofreu transformações que desvirtuam, em última instância, a compreensão do artefato em toda a sua complexidade.

É importante ressaltar, que o processo de musealização não deve ser entendido como um movimento puro, romântico, positivista, mas uma ação, muitas vezes, orquestrada, agenciada por interesses específicos. O museu não deve ser observado como um detentor de verdades absolutas, mas como um espaço de intermediação entre objetos que antes inseridos na sociedade possuíam utilidade, e que, agora em um museu, refletem uma possibilidade de entendimento acerca de sua função na sociedade à qual pertenciam.

---

<sup>5</sup> MENESES, 1994, p. 30

O que não deve ser ignorado é que o processo de musealização é efetuado por sujeitos que possuem perspectivas bem definidas de pensamento, que refletem vontades institucionais ou individuais. A documentação museológica deve estar a serviço da investigação problematizadora, na medida em que, os profissionais técnicos não podem se omitir diante de ocorrências dessa magnitude. O que esse estudo pretende é indicar uma possibilidade de atuação em situações correlatas, haja vista que o levantamento histórico documentado do artefato servirá no mapeamento dessas “agências curatoriais”.

### **Documentação da Iemanjá**

Através da investigação histórica pode-se perceber, de antemão, que este item da coleção do fundador do museu não se apresenta em sua originalidade. O primeiro indício da interferência diz respeito a uma perfuração no topo da cabeça da figura feminina (ver Figura 03). Na escultura, pode-se perceber que a perfuração foi realizada de forma pouco habilidosa, não respeitando a centralidade da cabeça da escultura.

No artefato como ela se apresenta atualmente, a perfuração acomoda um objeto de adorno denominado “resplendor”, característico na produção de imaginaria sacra cristã. Este item, que deve ser posicionado sobre a cabeça da escultura, pretende representar uma auréola, sinalizando que o objeto retrata uma pessoa canonizada pela Igreja. Usualmente, as esculturas de Nossa Senhora também possuem esse círculo com raios sustido sobre sua cabeça, como pode ser observado nas esculturas de Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora das Dores, do Museu de Arte Sacra de São Paulo (Brasil) (ver Figura 04).

Outro ponto a ser considerado refere-se ao cordão cingido no pescoço da figura feminina. Ao observá-lo, pode-se notar que ele possui um crucifixo em sua extremidade que é composto por contas em toda a sua extensão, que correspondem a uma espécie de guia para as orações. Trata-se de um objeto que nos remete a um “terço” do culto católico.

A partir do levantamento das imagens dessa mesma obra em publicações como catálogos de exposições foi possível notar que a escultura já foi exposta sem qualquer tipo de adorno, como é o caso da exposição “A Mão Afro -brasileira” de 1988 e também da mostra “Arte e Religiosidade no Brasil”, de 1997, ambas realizadas em São Paulo (ver Figura 05). Parece ter sido na Mostra do Redescobrimento ocorrida em 2000 que a Iemanjá pela primeira vez recebeu adornos. Esses mesmos adornos aparecem na obra quando ela foi exposta também na mostra “Para Nunca esquecer: negras memórias, memórias de negros”, realizada em 2001 no Rio de Janeiro e posteriormente em São Paulo, em 2003.

Foi, entretanto, no Museu Afro Brasil que a obra sofreu mais variações no que diz respeito à incorporação de adornos. No catálogo da coleção do Museu Afro Brasil, publicado em 2010, a obra apresenta o mesmo “terço” no pescoço já apresentado em versões anteriores, porém, nessa publicação, ela aparece ainda com dois outros colares, sendo um deles cruzado junto ao corpo da estatueta. Apesar de

apresentar também um resplendor, nota-se que não se trata do mesmo adorno de cabeça incorporado anteriormente.

Quais são os impactos dessas interferências para a compreensão de objetos de museus? E quais são as problemáticas envolvidas para o processo de documentação?

## **Conclusão**

Se o objeto de museu pode ser entendido como um testemunho material, simbólico e funcional de um exemplar do cotidiano que está temporariamente impedido de exercer sua utilidade (ou funcionalidade) para se tornar um portador de sentido, um semióforo<sup>6</sup>, nessa perspectiva o observador espera que o objeto de museu seja “o” exemplar da realidade.

Quando se depara com exemplares como o da escultura de Iemanjá, o profissional técnico em documentação deve tomar medidas que resguardem a pesquisa histórica, através de registros, como os realizados nesse estudo de caso.

Nessas situações, em que o que está em jogo são práticas colecionistas, a documentação em museus deve observar esses casos através do prisma histórico, que problematiza inclusive a trajetória dos sujeitos em relação aos seus objetos. O que não se deve ignorar é que a musealização infere valor ao artefato e é papel da documentação em museus traçar a construção discursiva estabelecida através do agenciamento determinado por gostos particulares.

Algumas questões, no entanto, impedem que esse tipo de trabalho seja realizado de maneira plena no Museu Afro Brasil. A primeira delas diz respeito aos arranjos museográficos, em certa medida similares a arranjos cenográficos, propostos na maioria das vezes sem a parceria com o setor de salvaguarda e documentação. Ou seja, a obra normalmente sofre interferências curatoriais sem que estas sejam comunicadas a esses setores. Segundo, o trabalho de pesquisa no Museu Afro Brasil, além de não ser integrado a esses setores acima citados, está pautado prioritariamente na investigação voltada para exposições temporárias, que são prioridades desta instituição.

---

<sup>6</sup> POMIAN, 1996, p. 5



**Figura 01.** Iemanjá, escultura em madeira do século XIX, elaborada por um artista popular. 24,5 x 13 x 13,2 cm. Fonte: Autores do texto, setembro de 2015.



**Figura 02.** Iemanjá na exposição de longa duração. Fonte: Autores do texto, setembro de 2015.



**Figura 03.** Perfuração na cabeça da escultura. Fonte: Autores do texto, setembro de 2015.

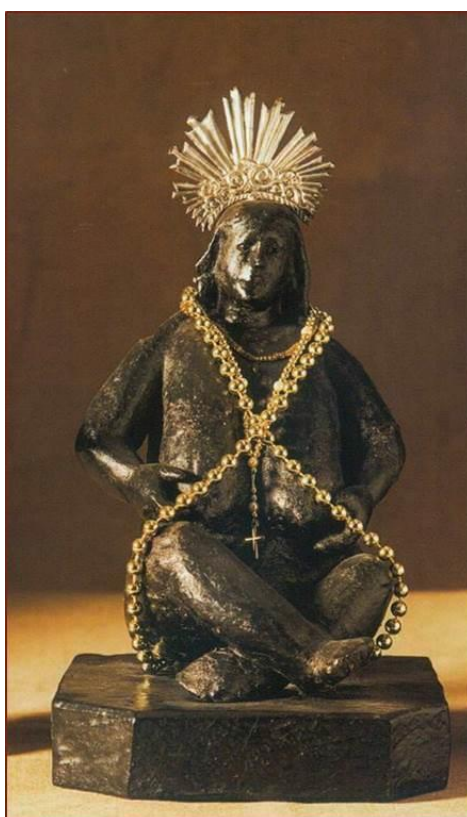


**Figura 04.** Iemanjá (Museu Afro Brasil), Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora das Dores (Museu de ArteSacra). Fonte: Autores do texto, setembro de 2015.





**Figura 05.** A esquerda, escultura de Iemanjá, sem adornos, exposta em 1988 e 1997. A direita, a mesma escultura exposta em 2000, 2001 and 2003. Fonte: Autores do texto, setembro de 2015.



**Figura 06.** Imagem da Escultura no catalogo "*Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva*", publicado em 2010 (SP: Banco Safra).

## Referências Bibliográficas

AGUILAR, Nelson (org.) 2000, **Mostra do Redescobrimento: Negro de corpo e alma**. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes visuais, 2000.

ARAUJO, Emanuel, 1988, **A Mão Afro-Brasileira**. São Paulo: Tenenge, 1988.

\_\_\_\_\_ (org.), 2002, **Para nunca esquecer: negras memórias / memórias de negros**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002.

\_\_\_\_\_ (org.), 2006, **Museu Afro Brasil. Um conceito em perspectiva**. São Paulo: Museu Afro Brasil; Banco Safra, 2006.

\_\_\_\_\_ (org.), 1997, **Arte e Religiosidade no Brasil: heranças africanas**. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1997.

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F., 2013, **Conceitos-chave de Museologia**/André Desvallées e François Mairesse, editores; Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury, tradução e comentários. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo : Secretaria de Estado da Cultura.

MENESES, Ulpiano T. B., 1994, **Do Teatro da Memória ao Laboratório da História. A exposição museológica e o conhecimento histórico**. Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material (São Paulo), n. 3, p.9-42.

POMIAN, Krzysztof., 1987, **Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise, XVI e XVIII siècles**, Paris, Gallimard.

## DIÁFANO: SOBRE A MATERIALIDADE DA LUZ E A OPACIDADE DOS DISPOSITIVOS MUSEOLÓGICOS

Isis Ferreira Gasparini<sup>1</sup>

*Diáfano se refere a um corpo que é parcialmente atravessado pela luz, mas que não permite que se vejam nitidamente os contornos dos objetos luminosos ou iluminados; um objeto que deixa passar luminosidade sem ser transparente; que sendo compacto deixa passar a claridade; superfície em que a luz passa parcialmente ou de forma difusa. Nesta obra, refere-se às condições que dão visibilidade às obras de arte dentro dos espaços expositivos.<sup>2</sup>*

Dentro do museu, a luz supostamente natural é redesenhada por dispositivos que visam garantir a visibilidade da obra de arte, mas que também impõem certas condições ao olhar dos espectadores. Por mais que o museu pareça hoje o lugar natural para abrigar uma obra de arte, cabe observar que nem sempre as imagens foram produzidas para serem colecionadas ou expostas. Esse espaço é uma construção histórica que se forma concomitantemente a uma ideia de que a arte tem como fim a contemplação de um grande público.

A origem do espaço de exposição como lugar que almeja eternizar um objeto remete a um passado ancestral, os espaços ritualísticos que abrigavam pinturas em lugares reservados, às vezes, de difícil acesso. Tais espaços estabelecem uma relação simbólica e ritualizada com o que passamos a chamar anacronicamente de obra de arte. Nesse contexto, o propósito da imagem estava vinculado, em grande medida, às tentativas de lidar com uma natureza poderosa e misteriosa, que confrontava o homem com fenômenos de difícil compreensão, dentre eles, a morte. Era, portanto, uma forma de agenciar o acesso a uma dimensão grandiosa e obscura da realidade, distante do caráter efêmero da vida cotidiana.

No livro *Dentro do Cubo Branco: a ideologia do espaço expositivo* (2002), Brian O’Doherty discute o peso que a tradição dos museus ainda têm na concepção de um espaço expositivo ideal. Segundo ele, essa herança instaura no observador, assim como no objeto de arte, a condição de algo controlado. O *cubo branco*, como passará a ser denominado o espaço expositivo, define-se por “não deixar o ambiente externo entrar, razão pela qual as janelas são geralmente seladas. As paredes pintadas de branco. O teto torna-se fonte de luz (...). A arte está livre, como se diz, para ‘viver sua própria vida’”. (O’DOHERTY, 2002:2)

A origem do espaço de exposição como lugar que almeja eternizar um objeto, segundo O’Doherty, remete às tumbas egípcias, projetadas para isolar aquilo que abrigam – incluindo pinturas e esculturas – do mundo exterior. Naquele momento, o propósito da imagem, assim como da escolha do lugar que a abrigaria, estava

<sup>1</sup> FAAP-SP (Pós-Graduação *Lato Sensu* em Fotografia), ECA-USP (Mestrado em Poéticas Visuais em andamento).

<sup>2</sup> Definições reunidas retiradas de diversos dicionários.

vinculada em grande medida à espiritualidade cotidiana ou às crenças da vida após a morte. A origem desse fenômeno pode ser ainda anterior: as cavernas paleolíticas que abrigavam pinturas em lugares de difícil acesso, quase imaculados, com o intuito de protegê-las fisicamente do ambiente externo. Tais espaços estabelecem uma relação simbólica ritual com o que passamos a chamar, um tanto anacronicamente, de obra de arte. Era, portanto, uma forma de agenciar o acesso a uma dimensão eterna da realidade, distante do caráter efêmero da vida cotidiana.

Ainda na Idade Média não se podia designar a arte enquanto um cristão via uma Virgem, em vez de ver uma estátua, isto é, uma representação. Mais uma vez, não se tratava por enquanto do que viríamos a chamar de arte. Em *O museu imaginário*, André Malraux afirma que “para que esta ideia pudesse surgir, tornou-se necessário que as obras fossem separadas de sua função.” O museu é parte desse processo de cisão, quando transportada para esse espaço, a obra se converte numa espécie de documento ou de emulação daquilo que significava em seu contexto original. Conforme enfatiza André Malraux:

“toda a obra de arte que sobrevive está amputada, em primeiro lugar, da sua época. A escultura, onde estava? Num templo, numa rua, num salão. Perdeu o templo, a rua ou o salão. Se este foi reconstituído no museu, se a estátua se conserva ainda no portal da catedral, a cidade que rodeava o salão ou a catedral, transformou-se. (...) Se conseguíssemos experimentar os sentimentos que tiveram os primeiros espectadores de uma estatuária egípcia, ou de um crucifixo romano, nunca mais poderíamos deixar estes no Louvre.”<sup>3</sup>

Como lembra o autor, essa coleção do museu é formada e alimentada por aquilo que pode ser transportado, essencialmente, pinturas *de cavalete* e algumas esculturas. Afrescos e vitrais de igrejas, por exemplo, resistiriam um pouco mais em seus lugares de origem. As condições impostas à obra pelo museu implicam num certo apagamento dos processos que definem sua origem. A imagem é reduzida, a partir de agora, a um objeto que tem uma função em si mesma, e que se oferece à contemplação.

Quando olhamos para o museu hoje, temos dificuldade de imaginá-lo como um espaço historicamente construído, e o tomamos como espaço natural de produções realizadas para esse fim. Em sua concepção moderna, o museu se define como espaço voltado para o público, implicando uma política de visibilidade de acervos, sendo herdeiro de experiências mais antigas na difusão de objetos de interesse cultural, como os gabinetes de curiosidades, bibliotecas, igrejas, teatro da memória, gabinetes de estudo ou, ainda, os *salons* franceses de arte, realizados a partir do século XVIII.

Dentro de uma perspectiva iluminista, o museu pretendeu racionalizar a ocupação de um lugar – o palácio – considerado até então obscuro. A abertura das coleções garantiria o acesso universal a uma erudição que era, até então, privilégio da nobreza. Mas, inventando a noção de *público de arte*, acaba por reforçar a ideia de que o acesso a essas imagens deve se dar por uma experiência distanciada da vida cotidiana. Ver arte se

---

<sup>3</sup> MALRAUX, s/d, p. 53.

tornaria, a partir de então, um programa cultural, educativo ou turístico garantido por uma benevolência do Estado. Porém, ainda cabe perguntar de que modo e para quem o museu torna a arte acessível.

O que podemos observar nesse espaço, ou aquilo que sabemos sobre sua constituição e construção história, pode nos levar a tomar esse lugar como um ideal de espaço expositivo. Mas tal premissa é um tanto mais problemática. Os mecanismos que almejam aproximar a arte do público são operados de modo incisivo, não apenas pela arquitetura desse espaço, mas também pela curadoria, os materiais complementares, os programas educativos, folders, catálogos, visitas guiadas, áudio-guias que constituem processos, muitas vezes reducionistas, de facilitação de acesso à obra.

Todos os componentes “facilitadores” compõem o dispositivo de exibição das obras e orientam os visitantes conforme uma política de ocupação do espaço, definindo seu percurso, demarcando locais privilegiados de observação e até mesmo sugerindo o tempo que o espectador poderá dedicar a cada obra. Há nisso uma ambigüidade: as estratégias de mediação que visam aproximar o público das obras de arte constituem, ao mesmo tempo, instrumentos de controle e economia dos recursos do próprio museu (por exemplo, uma leitura antecipada por parte do educador ou um trajeto proposto pelo mapa de visita baseado nas obras mais procuradas).

## **Diáfano**

Com uma pesquisa que atravessa a fotografia e o vídeo, esta reflexão contempla uma produção teórica e prática por meio da qual investigo a complexidade das relações entre espectadores e obras de arte, sobretudo em museus. Meu trabalho como artista se concentra na observação dos mecanismos que determinam os modos de olhar para a obra de arte dentro desse espaço.

Muitos museus nasceram da adaptação de palácios e edifícios históricos, conservando sua arquitetura original como um dos patrimônios a serem exibidos. No entanto, nem todos os elementos do espaço respondem às condições ideais de visibilidade almejadas para as obras de arte.

De alguma forma, ao observar esse histórico, interessei-me por investigar três situações em que o museu teria possibilitado compreensões e questionamentos distintos que tensionam sua existência: passamos pelo processo de formação das coleções com a retirada de objetos de seus lugares originais para, em um segundo momento, naturalizá-lo como o lugar que poderia abrigá-los (os museus como o lugar ideal de existência da obra de arte e do artefato) para então, nas últimas décadas, começarmos a observar um movimento de contestação de suas premissas, uma certa tentativa de reconciliação.

Hoje, o Museu pode tanto continuar a abrigar obras como também abrir suas portas para iniciativas que ultrapassem seu limite arquitetônico. Talvez tenha se tornado inevitável, e cada vez mais evidente, tensionar



esse espaço por questões sobretudo políticas e econômicas – mas as vezes poéticas - seja por considerarmos ainda o lugar em que a obra deve ser vista, ou seja pela tentativa de propor alternativas a esta estrutura consolidada como tal.

Pontualmente, esta pesquisa - e aqui me refiro a parte que envolve a produção das imagens - mapeia problemas no modo como as instituições se esforçam para lidar com os múltiplos papéis que as entradas de luz natural cumprem nesses edifícios: oferecer uma vista da paisagem a partir do próprio edifício, apresentar-se por si mesmas como elemento arquitetônico a ser contemplado e, por fim, operar como fonte de luz, isto é, compor os dispositivos museológicos que garantem a visibilidade da obra.

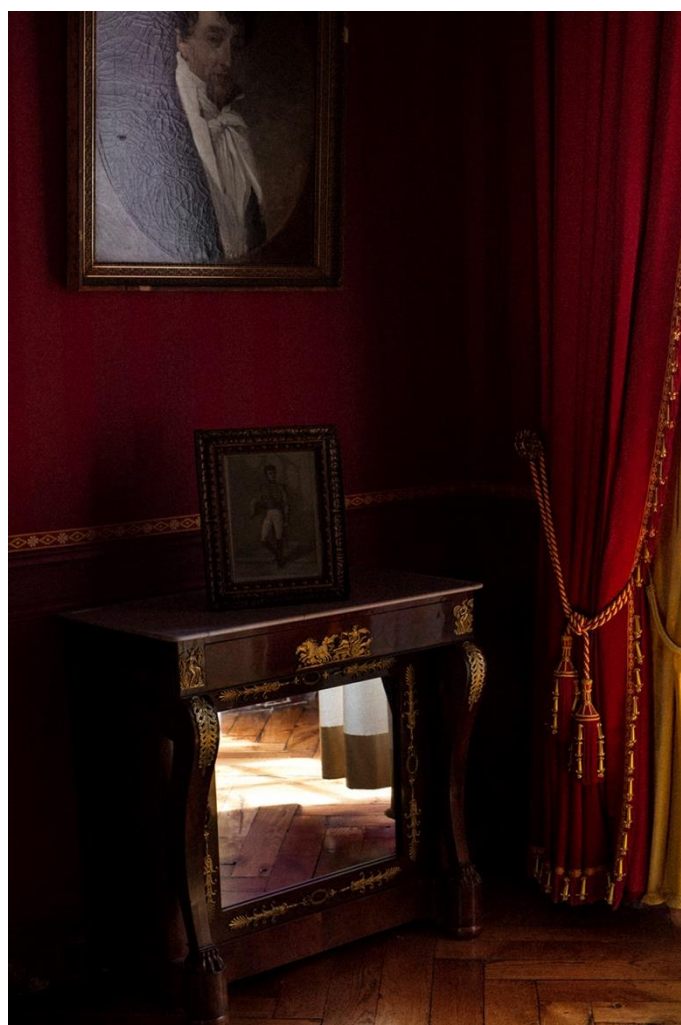
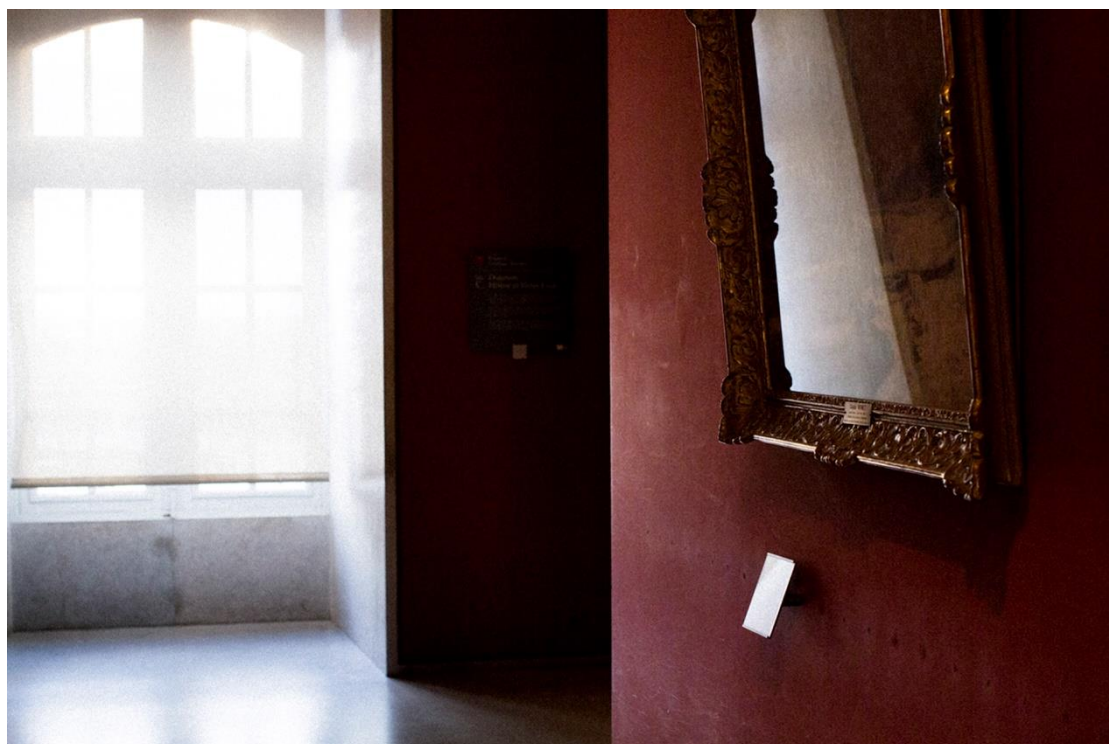
Os artifícios de controle da luz, os desejos de dar a ver uma arquitetura, uma paisagem e um acervo de arte, os conflitos entre uma história prévia do espaço e a nova função cultural que adquire, tudo isso pode ser o ponto de partida para desconstruir a suposta naturalidade do museu como lugar para a arte e, ainda, para pensar o modo como esse espaço impõe ao público um comportamento e um lugar de contemplação.

A produção da obra *Diáfano* (2014-1015) não pretende resultar numa espécie de catálogo dessas possibilidades, mas sim dar a ver algumas das inquietações que surgem com a desnaturalização da idéia de museu como lugar ideal para a arte, ao realizar freqüentes visitas a espaços expositivos. Consiste em um conjunto de 25 fotografias e 1 vídeo que desdobram o mesmo assunto, cuja realização se deu no contexto de uma residência artística de seis meses em Paris (2014).

Foram priorizados os museus-palácios, em vez dos espaços já projetados para serem museus, porque demarcam mais claramente os lugares em que os conflitos da visibilidade se manifestam, onde a luz – natural/artificial - impõe seu desenho. O procedimento passa pelo acúmulo de registros nas visitas que faço aos museus, sejam eles fotográficos, ou em áudio e vídeo, para depois revisitar esses arquivos, reeditar e ressignificar o material. Apesar de deixar a figura do espectador ausente desse recorte, seu olhar está implicado no trabalho, na medida em que é a partir desse lugar que busco os parâmetros para localizar os conflitos entre espaço e visibilidade da obra.

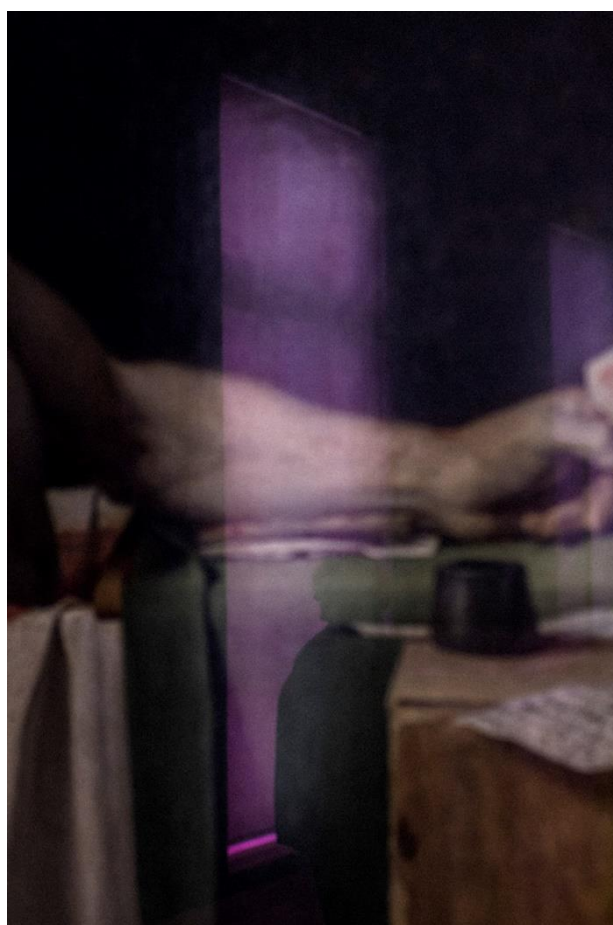
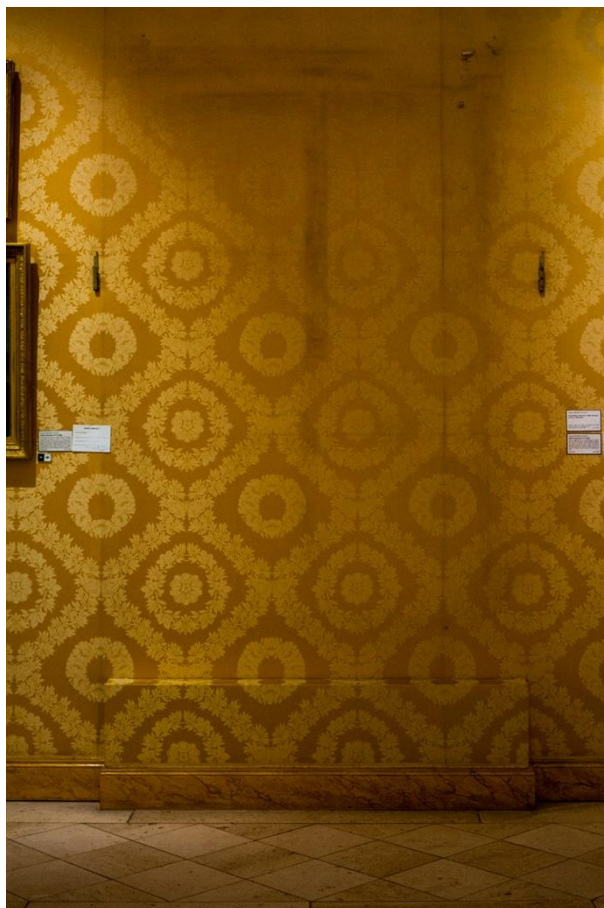


**Figuras 1 a 8:** Isis Gasparini: *Sem título* (da série Diáfano), 2014. Fotografia, pigmento mineral sobre papel 100% algodão.

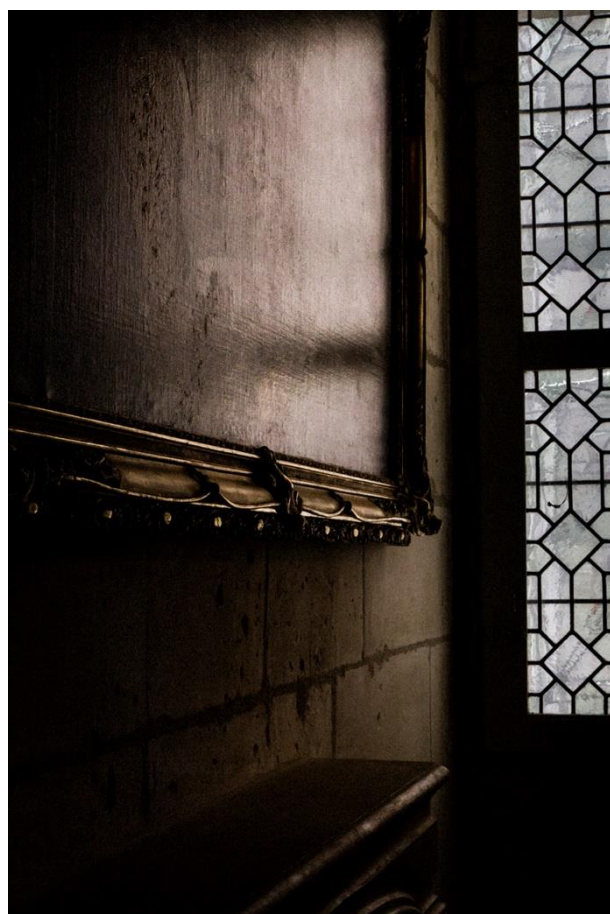
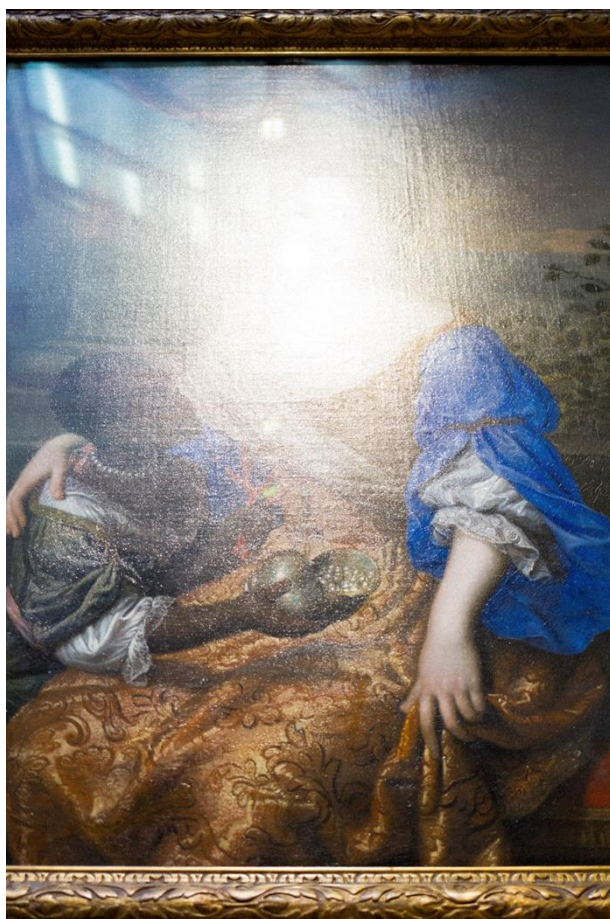


**Figuras 1 a 8:** Isis Gasparini: *Sem título* (da série Diáfano), 2014. Fotografia, pigmento mineral sobre papel 100% algodão.



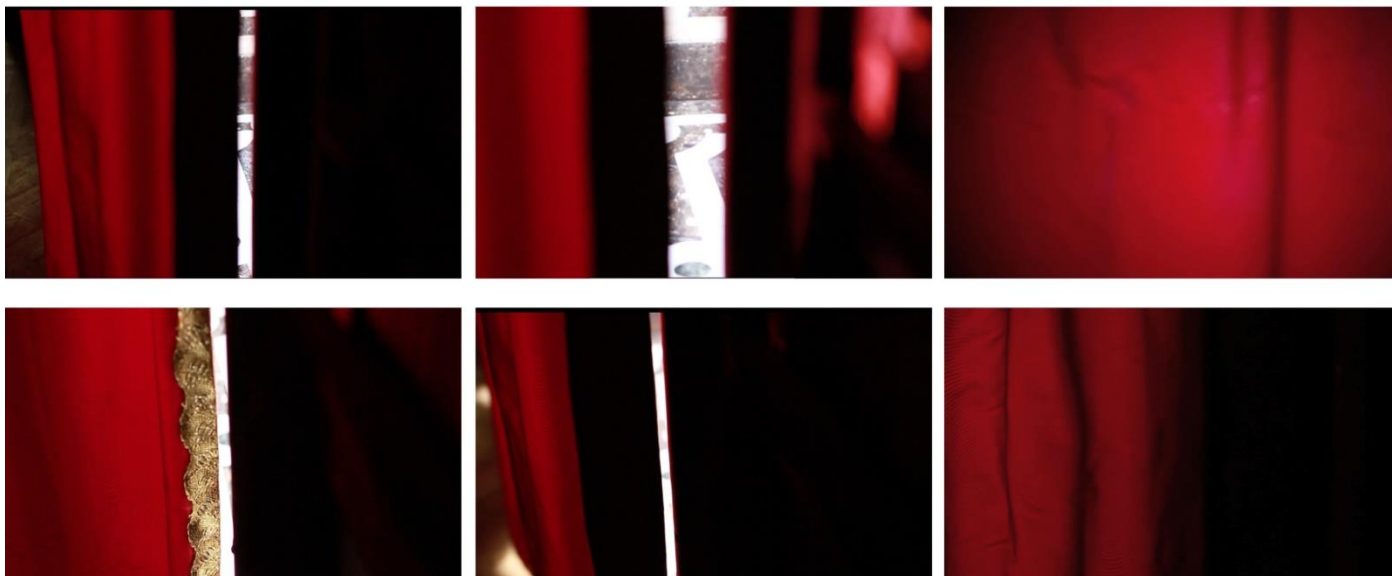


**Figuras 1 a 8:** Isis Gasparini: *Sem título* (da série Diáfano), 2014. Fotografia, pigmento mineral sobre papel 100% algodão.



**Figuras 1 a 8:** Isis Gasparini: *Sem título* (da série *Diáfano*), 2014. Fotografia, pigmento mineral sobre papel 100% algodão.





da série **Diáfano**, 2015  
frames do Vídeo HD | 00:07:00 (loop)

**Figura 9:** Isis Gasparini: frames do vídeo Sem título (da série Diáfano), 2015. Vídeo HD 00:07:00 em loop.

### Referências Bibliográficas

ADORNO. Theodor W. **“Museu Valery-Proust”**. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.

CRIMP, Douglas. **Sobre as Ruínas do Museu**, São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MALRAUX, André, **“O Museu Imaginário”** In: *As Vozes do Silêncio*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d (páginas: 07-124)

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VALERY, Paul. **“O problema dos museus”** (1931, tradução SALZSTEIN, Sônia). In: *Revista ARS vol. 6*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), 2008.

## COLECIONADORES E COLECIONISMO DE ARTE POPULAR NA BAHIA

*Jancileide Souza dos Santos*<sup>1</sup>

Os colecionadores de arte fazem parte de um grupo social importante no mundo da arte, e a prática de colecionismo, motivada tanto por questões estéticas, políticas, sociais ou simplesmente a paixão pela arte, contribuiu para o enriquecimento do patrimônio artístico do país, além de estimular um gosto artístico em um determinado contexto local, histórico e social. Na Bahia, os colecionadores de arte exerceram um importante papel na construção de um mercado de arte, bem como despertaram o interesse pela apreciação e aquisição de objetos para formação de coleções no estado.

O papel dos colecionadores, da formação de coleções e da experiência de colecionismo de arte popular na construção de um imaginário político nacional – fomentando o reconhecimento estético dessa produção - contribuiu significativamente para a consolidação e ressignificação dessas expressões no cenário artístico e cultural do país. Na Bahia, entre as décadas de 1940 a 1960, a prática de colecionismo de arte popular emergiu a partir das transformações operadas na sociedade baiana com o processo de modernização, a industrialização e o surgimento de uma nova classe social consumidora de arte. A valorização da produção plástica popular atingiu diversos setores sociais, passando do interesse da elite rural decadente e, principalmente, das camadas médias intelectuais urbanas, até ser objeto de desejo de profissionais de distintas áreas, como é o caso do colecionismo praticado pelo jornalista Odorico Tavares, pelo escritor Jorge Amado, pela arquiteta Lina Bo Bardi e os artistas Mario Cravo Junior, Mirabeau Sampaio, Carybé, Sante Scaldaferrí, dentre outras categorias profissionais que formaram coleções com essa temática. Dessa maneira, este trabalho mostra o papel dos colecionadores no processo de legitimidade artística da produção de arte popular na Bahia, e explica as motivações, a personalidade, os gostos artísticos e a importância desses personagens para o reconhecimento dessas expressões como arte.

### **Colecionismo de arte popular na Bahia e os processos de legitimidade artística**

Dentro do amplo repertório de coleções de arte popular formadas na Bahia no decorrer do século XX, este artigo se concentrará em alguns exemplos de ações e experiências de colecionismo que revelam como se constituiu o processo de legitimidade artística da produção de arte popular na Bahia, principalmente entre as décadas de 1940 e 1960, e que resultou em ações de reconhecimento de produções como arte e ações de promoção cultural.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia (PPGAV/UFBA). Professora do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB). Mestre em Artes Visuais- PPGAV/UFBA.

A necessidade de construção de uma cultura genuinamente nacional identificada com os setores populares e tradicionais do Brasil se manifestou por meio da formação de coleções de objetos singulares da cultura popular por parte de artistas e da *intelligentsia* brasileira. Esses grupos almejavam incluir as características dessas manifestações nos discursos e políticas de desenvolvimento do país, bem como incorporar a arte e a cultura popular no processo de educação nacional. Na Bahia, o colecionismo de arte popular representou, para além do aspecto privado, um sentido público, cujo efeito se fez sentir na circulação desses objetos em exposições e na divulgação dessa produção em livros, jornais e revistas da época.

No início do século XX, o artesanato era considerado simples utensílio doméstico, e foi somente a partir década de 1940 que passou a ser objeto de interesse de colecionadores, motivados, segundo Helder do Nascimento Viana (2002)<sup>2</sup>, pelos novos hábitos de ostentação e prestígio social. De acordo com o historiador, as experiências de colecionismo de artesanato e arte popular ganha forças no final do Estado Novo, a partir de interesses particulares de segmentos da aristocracia rural decadente e das camadas médias intelectualizadas urbanas da sociedade, que começam a perceber esses objetos como um referencial para a criação de uma identidade, ao mesmo tempo em que buscavam formas genuínas e autênticas de arte, uma maneira de romper com os referenciais estéticos e elitistas reconhecidos da tradição artística, e fascinados com as novas formas e soluções plásticas oriundas do povo. Viana afirma que a possibilidade de distinção social propiciada por esses objetos, que adquiriram valores estéticos a partir da experiência de colecionismo, impulsionou o consumo e a emergência de um comércio de arte popular, organizado em torno das feiras livres, dos mercados urbanos, assim como nos antiquários e nas galerias das cidades, sendo muitas vezes até disputados, tornando-se um atrativo comercial e turístico<sup>3</sup>. A antropóloga Ângela Mascelani (2009) diz que a história da arte popular brasileira pode ser compreendida através da construção de um "mundo da arte"<sup>4</sup> por uma rede de pessoas em torno da definição do que seria a arte autêntica, no momento em que essa produção passa a ser reconhecida no âmbito dos museus, das exposições e das apropriações estéticas por parte de artistas plásticos.

Para o sociólogo Jean Baudrillard (2002)<sup>5</sup>, os objetos materiais quando deixam de ser reconhecidos por sua função utilitária para assumir uma função abstrata ou subjetiva alcançam o estatuto de objetos de coleções; não são mais qualificados como mesa, tapete, chapéus, e passam a ser inseridos na categoria de "objeto". Integrados em categorias sociais como artigo de coleções, patrimônio cultural ou folclore, estes objetos serão sempre submetidos a classificações - tanto como evidência científica ou como arte - a partir de um sistema estrutural de símbolos e valores atribuídos a essa produção.

---

<sup>2</sup> VIANA, 2002, p. 89.

<sup>3</sup> VIANA, 2002, p. 118.

<sup>4</sup> A noção de "mundos da arte" foi criada pelo professor norte-americano Howard Becker. Cf. BECKER, Howard. **Les mondes de l'art**. Paris: Flammarion, 1988.

<sup>5</sup> BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p. 94.

Na Bahia, entre as décadas de 1940 a 1960, a prática do colecionismo e as coleções dos artistas e intelectuais são bastante divulgadas nos livros-guias de divulgação do Estado para o turista. O escritor e também colecionador Jorge Amado através de seus livros mostra as coleções de arte popular, especialmente as coleções de santos católicos, o escritor chama à atenção para a riqueza artística das coleções com essa temática:

[...] as coleções mais importantes são as de Odorico Tavares e de Mirabeau Sampaio, ambas selecionadíssimas, com peças de grande valor, sendo a de Odorico sobretudo de santos barrocos e a de Mirabeau de santos primitivos, muitos deles obras de santinhos populares baianos dos primeiros períodos. Outra belíssima coleção de imaginária é a do Professor Orlando Castro Lima, especializada em santos de marfim<sup>6</sup>.

O poeta, jornalista e também colecionador de arte Odorico Tavares descreve e exalta as qualidades das coleções baianas, destacando as motivações dos colecionadores para salvar os objetos da destruição e da venda para o estrangeiro, além de mostrar a trajetória dessas coleções na Bahia e os destinos da "arte antiga", pedimos licença para citar a narrativa do colecionador:

Na Bahia, em um de outro reduto de colecionadores, de homens de bom gosto que, em tempo, salvaram de vendedores ambiciosos, da destruição implacável dos apertos de família, do horror ao antigo, tanta coisa que ainda hoje são autênticos marcos do melhor padrão da vida passada de nossa gente. Muito do que sobreviveu da mão do tempo, vendeu-se para curiosos do sul do país, para Rio e São Paulo. Ou mesmo para o estrangeiro, sobretudo prataria baiana, tão ao gosto dos colecionadores argentinos, por exemplo. A guerra implacável ao antigo atingiu seu clímax às primeiras décadas deste século, quando se trocava qualquer mobília de jacarandá - coisas velhas e imprestáveis! - pelos móveis de estofaria, primeiro o pau-cetim, para depois vir a imbuia do Paraná. Também as transformações econômicas impuseram o abandono das grandes casas, modificando o trem da vida, vendendo-se por qualquer coisa o supérfluo. E, como supérfluo, se foram muitos móveis de jacarandá de primeira ordem, muita prataria baiana ou portuguesa, muita louça da Companhia das Índias ou louça brasonada européia, muito cristal da Boêmia com as armas dos grão-senhores. Muita escultura religiosa trocada ou vendida como feia ou imprestável. Sem falar no luxo das igrejas despojadas, por ninharias, pelos sacristãos inescrupulosos ou por vigários de boa fé, desejando "esmolas" para suas igrejas. E dispersou-se patrimônio inestimável para tôdas as partes do Brasil ou mesmo do estrangeiro, até que um governador, Góis Calmon, por lei procurou deter a saída das antiguidades baianas. Apesar disso, colecionadores se abasteceram à farta nas casas de antiguidades ou nos lares de famílias arruinadas da Bahia [sic.]<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> AMADO, 1996, p.124

<sup>7</sup> TAVARES, 1961, p. 252-255.

O jornalista salienta ainda a contribuição de alguns colecionadores para a preservação do patrimônio artístico baiano, pessoas como o governador Góes Calmon, Antônio Fernandes Dias, Carlos Costa Pinto e Alberto Martins Catarino, segundo relata:

Todos quatro desaparecidos e lembrados pelo que representaram nos mais diversos setores da sociedade baiana e pelo que salvaram das mãos de negociantes, nem sempre escrupulosos, de muita casa arruinada, de muita pobreza envergonhada, de muita sacristia de interior. O governador Góis Calmon foi um precursor apaixonado dos colecionadores baianos. Sua cultura, seu bom gosto influíram, enormemente, para prosseguir na coleção que lhe doou seu tio Alexandre Góis. Contam-se episódios dos mais pitorescos de atividades suas para salvar tanta peça de valor desdenhada, abandonada em depósitos de coisas imprestáveis<sup>8</sup>.

Sobre a produção de arte religiosa na Bahia, Odorico ressalta a contribuição dos santeiros para a produção de imaginária religiosa:

E assim, oficinas de santeiros iam aparecendo, desde os primeiros dias, realizando, contribuindo, decisivamente, para o fortalecimento da fé: não santeiros que esculpam as imagens das igrejas, mas também para as capelas particulares, para os oratórios, para os santuários, que toda casa pobre ou rica tinha. E se foi, com o tempo, se criando um mundo fabuloso de escultura religiosa, onde se o artista ficou para sempre no anonimato, aí estão as suas obras nos museus, nas igrejas, nas coleções particulares.<sup>9</sup>

Odorico mostra que uma parte das imaginárias religiosas baianas foram retidas por particulares, mas acredita que não foram muitas peças, suposição baseada na quantidade de imagens encontradas nas casas de antiguidades e nos santeiros. Segundo Odorico, as imagens de valor excepcional da Bahia escoaram para o Sul e para o estrangeiro, e ainda afirmou que não existia uma coleção capaz de representar a arte religiosa baiana. No entanto, o colecionador diz que somente da década de 1940 que o interesse por imaginária religiosa foi crescendo, quando começou a se organizar coleções:

[...] quando se pretenderam organizar coleções especializadas, já era tarde. Peças admiráveis haviam seguido para outras praças: os preços subiram alarmantemente e artistas e intelectuais que possuíam suas pequenas coleções se viram quase impedidos de prosseguir, tais as quantias pedidas por um santo antigo de qualidade melhor. Mesmo assim, vale a pena ver as coleções do escultor Mário Cravo, dos pintores Carybé e Jenner Augusto. Ou a do sr. Mirabeau Sampaio, que não os tem em quantidade, mas mantendo excelente unidade de bom gosto na escolha, na seleção. É uma das melhores do Brasil. A do professor Orlando Castro Lima que se especializou em santos de marfim. O autor possui coleção de santos, em que

---

<sup>8</sup> TAVARES, Op. Cit., p. 256

<sup>9</sup> TAVARES, Op. Cit., p. 282-283



procura representar vários períodos da imaginária brasileira, preocupando-se também em mostrar as mais diversas invocações, mas leva em conta, sobretudo, a qualidade da escultura. Quando se procuram esculturas religiosas, porém, em outros colecionadores de prata, de móveis, de cerâmica, por exemplo, as grandes coleções da terra no gênero, com tristeza se verifica que não há uma só imagem<sup>10</sup>.

A partir da década de 1950, a prática de colecionismo será bastante divulgada nos manuais e revistas de arte no país. Na Revista **Habitat** de arquitetura e artes criada pela arquiteta Lina Bo Bardi e o diretor do Museu de Arte de São Paulo Pietro Maria Bardi, que circulou no país entre as décadas de 1950 e início da década de 1960, verifica-se um discurso de incentivo a prática do colecionismo, constituindo-se como um manual para os novos colecionadores. Em uma das matérias intitulada "Convite a Colecionar" de autoria de Hélio Duarte, a prática do colecionismo passa a ser tida não mais como "um privilégio de senhoras idosas, capazes de reverter muito dinheiro, levadas provavelmente a esta paixão pelo fato de não ter mais que dispor deste dinheiro por seus negócios" (Habitat, 1951, v. 4, p. 41). A experiência do colecionismo ainda, segundo Hélio Duarte, pode se manifestar positivamente e negativamente:

Trata-se de manifestação negativa, seja-nos permitido dizer em primeiro lugar, quando se trata simplesmente de uma paixão, e principalmente quando esta paixão tem como objeto obra sem valor. As figurinhas de campeões de esporte são um exemplo deste apreçamento indecoroso. Trata-se pelo contrário, de manifestação positiva quando se trata de coleção que representa um valor cultural seja para o proprietário da mesma bem como para os seus hospedes. E' indiferente se os objetos são grandes ou pequenos, ou de mais ou menos preço. Bem mais essencial é o amor e a paixão com as quais as coleções foram criadas<sup>11</sup>.

Dessa forma, se percebe que a experiência do colecionismo, as coleções de arte e a figura do colecionador eram diversas vezes colocadas em destaque através de revistas e manuais que incentivavam a prática do colecionismo, por meio dos próprios colecionadores e de seus escritos, onde afirmavam o bom gosto dos colecionadores ao mesmo tempo em que lhes conferiam prestígio pela coleção formada.

A valorização dos objetos de cultura material como expressões "artísticas" ou "estéticas" está atrelada a concepção nacionalista de criação de uma "alma nacional" a partir de elementos da cultura popular, e através da legitimidade artística ou a "estetização" dos objetos de cultura material esses objetos foram legitimados como expressões genuinamente brasileiras.

---

<sup>10</sup> TAVARES, Op. Cit., p. 282-283

<sup>11</sup> Habitat, 1951, v. 4, p. 51

**Referências Bibliográficas**

AMADO, Jorge. **Bahia de Todos os Santos**: guia de ruas e mistérios; ilustrações de Carlos Bastos. 40ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. 4. ed. Editora Perspectiva, 2002.

HABITAT - Revista das Artes no Brasil, v. 4, 1951

MASCELANI, Ângela. **O Mundo da Arte Popular Brasileira**. 3ªed. Rio de Janeiro: Mauad, 2009. 143 p. il.

SANTOS, Jancileide Souza dos. **Coleções, Colecionismo e Colecionadores**: um estudo sobre o processo de legitimidade artística da produção de arte popular católica na Bahia entre as décadas de 1940 a 1960. Dissertação (Mestrado) – PPGAV/UFBA, 2013.

TAVARES, Odorico. **Bahia. Imagens da terra e do povo**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1961. 298 p. il.

VIANA, Helder do Nascimento. **Os usos do popular**: coleções, museus e identidades, na Bahia e em Pernambuco, do início do século à década de 1950. Tese de Doutorado em História apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP. São Paulo, 2002.

## O GÊNERO DO RETRATO NA CONTEMPORANEIDADE ENTRE O PICTÓRICO E O FOTOGRÁFICO

*João Paulo de Freitas<sup>1</sup> e Maria Carolina Rodrigues Boaventura<sup>2</sup>*

O gênero pictórico do Retrato, muitas vezes foi cunhado de “não arte”, como “coisa de amadores”, como “não-original”, como mera cópia ou artefato decorativo. Para Aberto Cipiniuk<sup>3</sup> na Idade Moderna o gênero do Retrato se desenvolveu juntamente com a ideologia comercial burguesa, contrapondo-se à tradição mística medieval (do retrato como sensação ou lembrança), pois segundo o autor o que se priorizou no período moderno foi mais que a mera imitação do modelo, mas também o alcance da autonomia do indivíduo com a burguesia nascente valorizando cada vez mais a personalidade individual. Retrato que talvez por isso jamais alcançasse a universalidade pretendida para outros gêneros, estando sempre condicionado a seu referente, e ao contexto histórico e semântico ao qual “o retratado” pertence e, visto frequentemente como artefato funcional, utilitário, criado com um fim específico, não puramente artístico, razão pela qual foi continuamente definido como “pequeno gênero” ou “gênero menor”, e ainda hoje muitas vezes percebido deste modo.

E é com este gênero que se ocupa a presente comunicação, que é parte de pesquisas mais amplas, sobre as sobrevivências e usos do gênero artístico do Retrato, no século XX, na cidade de Uberlândia, Minas Gerais. Gênero que firma sua autonomia a partir do século XVI, relacionado a ideia de uma reprodução fiel e/ou emblemática (e mesmo alegórica) de indivíduos ou grupos, sendo considerado nas práticas acadêmicas como estímulo ao aprendizado e domínio das técnicas pictóricas. Sendo evidente o lugar de destaque desse gênero na história da arte europeia ao observar como o Retrato atravessa diferentes escolas, estilos e movimentos, ultrapassando as fronteiras do modernismo e chegando a contemporaneidade, ainda que como gênero relativamente renegado.

Mas é justamente a essa categoria de gênero renegado que queremos rechaçar, demonstrando o quão inserido o Retrato está na arte atual - seja ele pictórico ou fotográfico - e mais, como ele é revelador de narrativas históricas, demonstrando assim seu valor social.

### **A imagem do outro: o lugar do retrato em uma coleção particular**

Em primeiro lugar, analisamos aqui, a partir de um contexto local e regional singular, como se dão algumas das sobrevivências do Retrato, e quais as atualizações de seus discursos de legitimação, associados

<sup>1</sup> Universidade Federal de Uberlândia - Mestre em Artes.

<sup>2</sup> Universidade Federal de Uberlândia - Mestre em Artes.

<sup>3</sup> CIPINIUK, 2003, p.14.

a distintos modos de utilização social, concentrando-nos para isso no exame de uma pequena série de retratos familiares (sete ao total), que integra o conjunto maior de um acervo particular da cidade, a *Coleção Celso Queiroz*.

Iniciada na década de 1960 pelo casal Celso Souza Queiroz e Lourdes Saraiva Queiroz, as obras que originariamente compunham esta coleção foram, com a morte do casal, divididas entre seus dois filhos, optando Celso Souza Queiroz Júnior por dar continuidade a prática do colecionismo artístico iniciado pelos pais, o que fez especialmente através da compra de trabalhos de artistas de atuação local, com a coleção notabilizando-se, hoje, por constituir um raro panorama da produção artística regional e uberlandense das últimas décadas do século XX. Localismo que aponta, contudo, para a existência de um intenso trânsito cultural e para o intercâmbio com outros centros do sistema das artes.

Esta pequena coleção nos leva a primeira consideração sobre o Retrato como fator de distinção social e diferenciação pessoal, desde suas origens históricas, distinguindo e singularizando indivíduos, conferindo-lhes certa aura social. Inscrição e distinção social do Retrato operadas pelo trânsito infindo entre a esfera pública/coletiva e privada/individual, ou seja: o Retrato não pertence somente a uma esfera ou outra, mas sim a um trânsito cuja via é de mão dupla, numa constante negociação entre o individual e o coletivo, sempre perpassado pela interferência do “olhar do outro”.

Como no caso da encomenda feita ao pintor carioca José Moraes pelo colecionador Celso Queiroz dos retratos de seus três filhos quando crianças, *Gabriela* (fig. 1), *Hélio* (fig. 2) e *Mariana* (fig. 3), que hoje adornam seus antigos quartos na casa dos pais. A intenção do colecionador em eternizar dentro de um ambiente familiar a infância de cada uma de suas crianças está em sintonia com o que, afirmou Pierre e Galienne Francastel<sup>4</sup> já que há nesta situação um reconhecimento de um conjunto de símbolos resignificados pelo colecionador, sendo os significados destes retratos para o encomendante tão subjetivos, que estes ocupam uma esfera mais interior, mais íntima e doméstica. Diferentemente dos retratos direcionados à esfera pública, estes três retratos só servem a um único fim:

Primeiramente é o lado afetivo (...) pra (*sic*) nós, será como se não existisse a distância, vocês estarão sempre na nossa lembrança. Mas na realidade, a gente é egoísta, porque a gente (...) nasce, cresce e morre, a vida é assim, mas a gente quer as pessoas, até nas doenças você vê isso, mais próximas. Então você quer retratar, você quer uma coisa que demonstre aquele período da sua vida, que é eterna modificação (...) aquele foi bebê, foi criança e adolescente.

<sup>4</sup> FRANCASTEL; FRANCASTEL, 2003, p.14.

Então a gente retrata aquele momento que se criou (...) gostoso de trazer tanta lembrança de tantos momentos bons. E além desse lado você tem a boa pintura, o bom traço, a arte retratando esses momentos.<sup>5</sup>

Existem assim algumas características intrínsecas ao Retrato, como a sensação de pertencimento que ele provoca, seja ela familiar (como no caso de Celso Queiroz), ou coletiva como no caso que apresenta Enrico Castelnuovo<sup>6</sup> ao narrar a história do breve romance, *Grego busca grega*, de Friederich Dürrenmatt. Romance no qual o protagonista, um jovem operário, atribui grande importância aos retratos e, num episódio específico em que está em um restaurante, se depara com três retratos de personagens ilustres: o do presidente da república, o do bispo de sua religião e o do patrão da indústria em que trabalha. Estas três figuras representam para o empregado o ápice do “imaginário ordenamento ético do mundo”, sendo assim, estes retratos o “tranquilizam, dão a ele um senso de pertencimento, de certo modo conferindo-lhe uma identidade social”.

Outro ponto a observar nesta dúbia relação do que é privado/ individual/ particular/doméstico e do que é público/coletivo, é que cada uma destas categorias ocupa simultaneamente diferentes tempos transitando continuamente entre tempos interiores, familiares e tempos institucionalizados, observando que a noção de memória e permanência é inerente a este trânsito fazendo com que estas diferentes temporalidades se comuniquem e se atravessem. O Retrato desvela assim uma série de práticas e relações sociais de uma dada coletividade, seja esta uma família, um grupo político, ou uma nação; permitindo desta forma, uma melhor compreensão da história. Assim pudemos confirmar que tanto o Retrato quanto as práticas sociais que o envolvem são portadores de elementos anacrônicos.

Enfim, diante de uma imagem, temos humildemente que reconhecer o seguinte: que provavelmente ela nos sobreviverá, que diante dela somos o elemento frágil, o elemento de passagem, que diante de nós ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem frequentemente tem mais de memória e mais de porvir que o ser que a observa.<sup>7</sup>

Os retratos inscritos da Coleção Celso Queiroz nos permitem pensar, portanto, no deslocamento e sobrevivência de certas práticas e usos artísticos, num jogo permanente de recuperações e atualizações, sendo o próprio colecionismo uma forma bastante tradicional de reprodução e distinção social. Assumiria a Coleção Celso Queiroz ao longo do tempo, neste sentido, um caráter ambíguo e complexo, que merece ser destacado aqui: constituído seu núcleo original em um cenário eminentemente de usufruto e exibicionismo familiar, a mesma passaria a ter uma dimensão cada vez mais coletiva (e de maior representação social), tanto pelos artistas que privilegiaria, numa espécie de frágil mecenato, como a partir das exposições públicas que seriam realizadas com as obras pertencentes à coleção, em espaços culturais de Uberlândia. Contexto

<sup>5</sup> Celso Souza Queiroz Júnior em depoimento concedido em sua casa em Uberlândia, em 26 de abril de 2011.

<sup>6</sup> CASTELNUOVO, 2006, p.8

<sup>7</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 32



geográfico e social no qual Castelnuovo situaria suas dúvidas, indagando se “[...]é possível fazer a história de um país através da história dos retratos que lá foram criados? Ou, antes, é possível, através da história dos retratos, compreender algo da história dos países que os viram nascer? ”. <sup>8</sup>

Para responder a essas perguntas e para a compreensão da arte em geral e do Retrato, foi preciso nos esforçarmos em relativizarmos e contextualizarmos as obras encontradas, nos apropriando da “narratividade” colocada por elas mesmos, refletindo sobre as possibilidades de uma história da arte atenta à articulação do contexto político, social, religioso, a sua “inscrição social”, a sua “moldura”.

### **A imagem dos artistas: questões sobre o retrato fotográfico**

Em edição do jornal *Correio*, periódico de maior circulação na cidade de Uberlândia, é possível observar uma reportagem sobre o pintor Vladimir Machado. Na fotografia (fig. 4) junto ao texto, o pintor está em pé, diante de uma de suas pinturas. Cabelos compridos, olhar seguro e desafiador em direção ao fotógrafo, braços e pernas cruzados. A imagem de forma geral transmite uma mensagem de informalidade, mas confiança.

Por traz banalidade da imagem é possível verificar um diálogo com outro retrato fotográfico, desta vez, o famoso ensaio do pintor norte americano Jackson Pollock, realizado pelo fotógrafo Arnold Newman para a revista *Life* em 1949.<sup>9</sup> Na fotografia (fig. 5) de Newman, o pintor também aparece posando em frente um de suas obras, de forma despojada, com calça e jaqueta jeans, braços e pernas cruzados, cigarro na boca e o mesmo olhar desafiador.

Na primeira metade do século XX, o fotógrafo Arnold Newman foi um expoente no retrato de celebridades. Com fotografias inovadoras, desenvolveu o chamado retrato ambientando<sup>10</sup> criado a partir do jogo compositivo entre os modelos, objetos e cenário. O resultado são imagens que valorizavam o modelo e concediam certa autonomia e validação autoral para o fotógrafo.

Não obstante, para além do valor estético das imagens de Newman, seria pertinente observar de que maneira este e outros retratos satisfazem determinadas concepções socialmente compartilhada sobre a figura dos artistas. Seria importante observar quais as possíveis origens destes modelos e como servem de referência (visual e conceitualmente) para as representações.

Em um estudo sobre a imagem social dos artistas Ernest Kris e Otto Kurz,<sup>11</sup> analisaram o chamado “enigma do artista”, o traço distintivo, mágico e misterioso que circula as biografias e relatos sobre estes profissionais. Os autores propuseram como abordagem duas perspectivas: uma psicológica ancorada no

<sup>8</sup> CASTELNUOVO, 2006, p.8.

<sup>9</sup> LANDAU, 1989.

<sup>10</sup> JASKOT-GILL, 2012.

<sup>11</sup> KRIS; KURZ, 1998.

imaginário humano sobre os artistas; e outra sociológica sobre a forma como estas imagens são avaliadas nos diferentes contextos sociais.

A consolidação de determinados modelos de representação apontam a existência de determinados padrões ou estereótipos sobre o artista. Fórmulas consagradas de retrato persistem ou se diluem nas imagens da cultura e da mídia. Alguns elementos visuais surgem como verdadeiras citações de imagens da fotográficas famosas ou até de retratos pictóricos. Como destaca Peter Burke “[...] a seleção de temas e até de poses das primeiras fotografias frequentemente seguia o modelo das pinturas, gravuras em madeira e entalhes, ao passo que fotografias mais recentes aludiam às mais antigas.”<sup>12</sup>

Nas análises de Ana Maria Mauad,<sup>13</sup> a fotografia é o resultado de um trabalho social de produção de sentido, baseado em determinados códigos convencionalizados culturalmente e que desenvolvem signos distintos de acordo com o contexto onde se encontra veiculada. Para a autora a representação final em uma fotografia é sempre uma escolha realizada dentro de outras escolhas possíveis.

Annateresa Fabris<sup>14</sup> ao discorrer sobre o retrato fotográfico destaca este meio como um gênero em que normas sociais e psicologias individuais confrontam-se construindo uma identidade social, padronizada, que nem sempre caracteriza uma individualidade mas determinadas tipologias.

O retrato de Pollock mostra que além do valor autoral do fotógrafo há a consolidação de determinados ideais que habitam o imaginário. O contexto cultural na segunda metade do século XX valorizava cada vez mais a imagem do artista jovem, autodidata, apaixonado e fora dos padrões convencionais. O ensaio introduz no imaginário a imagem de um controvertido pintor, considerado o maior artista norte americano na ocasião. Esta imagem contribuiu para a consolidação de uma imagem social do artista como indivíduo genial, desajustado, um *outsider*.

Em 1950 outro famoso ensaio foi realizado com Jackson Pollock, publicado na revista *Art News* com autoria do fotógrafo alemão Hans Namuth apresenta o pintor trabalhando em seu ateliê, na execução de suas *action painting* (fig.6).

Para Rosalind Krauss esta série representou um verdadeiro “texto visual crítico”<sup>15</sup> sobre a produção do pintor, pois contribuiu com a compreensão da abordagem espacial e performática desenvolvida nas suas obras. Nas palavras de Krauss, as fotografias se associaram aos próprios quadros e se transformaram em um pedaço desta vida, desta biografia que as obras arrastavam atrás de si.

Voltando ao periódico local de Uberlândia não é difícil perceber nova semelhança com imagens de artistas em seu ateliê trabalhando. Entretanto o que era uma “leitura visual crítica” virou estereótipo que

---

<sup>12</sup> BURKE, 2004, p. 27.

<sup>13</sup> MAUAD, 2005.

<sup>14</sup> FABRIS, 2004.

<sup>15</sup> KRAUSS, 2002, p. 99.

satisfaz certa expectativa sobre a imagem de um artista. O exemplo pode ser visto no retrato da pintora Darli de Oliveira (Fig. 7) na edição de 22 de setembro de 1994.

O retrato de Oliveira é a tentativa de recriar o artista em processo de criação, algo que se torna vago e encenado, tendo como único desvio a acidental presença de um pequeno e inconveniente gato, este sim interrompido em sua ação, vagando dentro da cena forjada para a imagem. De qualquer forma a imagem tem relevância como registro histórico sobre as concepções dos artistas e do seu trabalho no contexto local e no imaginário desta sociedade.

## Conclusão

Seja por meio da representação do outro ou do próprio artista, foi possível perceber o emprego de determinados modelos que caracterizam certos padrões consagrados de representação no retrato. Os retratos pictóricos aqui apresentados criam a sensação de pertencimento, memória e afetividade, já os retratos fotográficos, ao criar vínculos com as concepções culturais em voga sobre a imagem do artista, incorpora os dilemas pessoais e anseios deste no interior da sociedade em que se encontra. Assim concluímos que essas imagens são marca de um processo de negociação, conforto e distinção social. E para tanto, tomamos as palavras do antropólogo Gilberto Velho, quando diz:

A Arte tem desempenhado um papel particularmente vigoroso na luta contra o obscurantismo, nas suas mais diversas formas. Por isso mesmo, cabe pensar sobre suas características e possibilidades num esforço de relativização e contextualização em que não só o produto artístico propriamente dito seja examinado, mas, também as próprias condições de sua produção, a carreira do artista e suas vicissitudes. Com isso entraremos contribuindo não só para o desenvolvimento da ciência propriamente dita, mas para uma visão crítica mais refinada de nossa realidade sócio-política.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> VELHO, 1977, p.1.

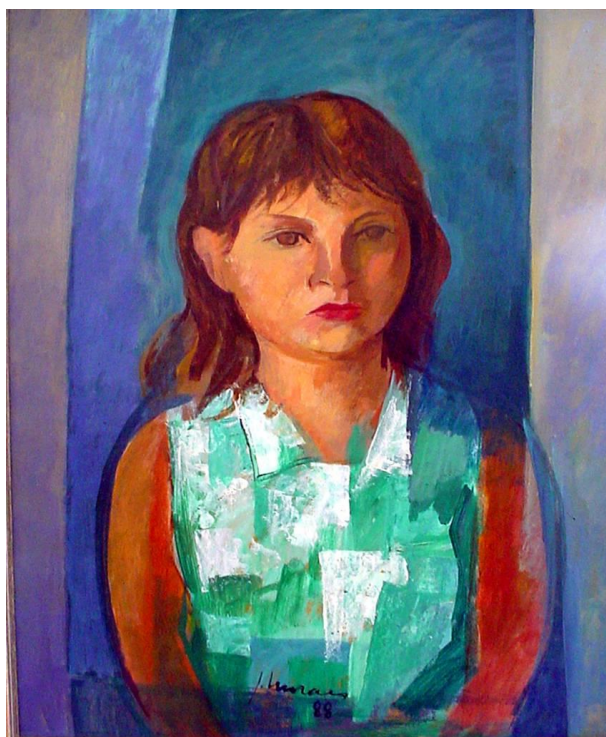


**Fig. 1** - [Gabriela] José Mores, *sem título*, 1974, óleo sobre teta. Coleção Celso Queiroz. Foto: Renato Palumbo.



**Fig. 2** - [Hélio] José Moraes, *sem título*, 1988, óleo sobre tela. Coleção Celso Queiroz. Foto: Renato Palumbo.





**Fig. 3** - [Mariana] José Moraes, *sem título*, 1988, óleo sobre tela. Coleção Celso Queiroz. Foto: Renato Palumbo.



**Fig. 4** - Vladimir Machado no jornal Correio de Uberlândia (MG). "Um Artista redescobre Pompéia em pinturas". Fotografia: (Imagem de arquivo) Jornal Correio. Edição de terça-feira. 13 nov. 1994. p.20





**Fig. 5 - Jackson Pollock em reportagem da revista Life. Is he the greatest living painter in the United States?. Fotografia de Arnold Newman. 1949. Disponível em: <<http://ikono.org/2012/01/happy-100th-birthday-paul-pollock/>>. Acesso em: 13 mar. 2012.**



**Fig. 6 - Jackson Pollock em seu estúdio. Fotografia de Hans Namuth. 1950. Disponível em: <<http://www.npg.si.edu/exh/namuth/index5.htm>>. Acesso em: 14 fev. 2012.**



**Fig. 7** - Darli de Oliveira no jornal Correio de Uberlândia (MG). “Darli faz ponte entre o novo e o primitivo”. Fotografia de Dorival Dias. Caderno Revista. Edição de quinta-feira, 22 set. 1994. p.19.

### Referências Bibliográficas

- BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, p. 65-78, jul. 2005. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos8/belting.htm>>. Acesso em: 19 jan. 2012.
- \_\_\_\_\_. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: Edusc, 2004.
- CASTELNUOVO, Enrico. Prefácio à edição brasileira. In: \_\_\_\_\_. **Retrato e sociedade na arte italiana: Ensaio de história social da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a. p. 7-12.
- CIPINIUK, Alberto. O biógrafo e o seu assunto, a retratista e seu modelo. In: \_\_\_\_\_. **A face pintada em pano de linho: moldura simbólica da identidade brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003. cap 1. p. 13-24.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante la imagen: ante el tiempo. In: \_\_\_\_\_. **Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011b. p. 31-51.
- FRANCASTEL, Pierre; FRANCASTEL, Galiene. **El retrato**. Madrid: Ediciones Cátedra. Cuadernos de Arte, 1978.
- FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

JASKOT-GILL, Sabina. Retratos de celebridade. In HACKING, Juliet. et al. **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

JORNAL CORREIO. **Um Artista redescobre Pompéia em pinturas**. Jornal Correio. Uberlândia-MG, 13 nov. 1994. p.20.

JORNAL CORREIO. Darli faz ponte entre o novo e o primitivo. Jornal Correio. Uberlândia-MG, 22 set. 1994. p.19.

KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

KRIS, Ernest; KURZ, Otto. **Lenda, Mito e Magia na Imagem do Artista: Uma experiência histórica**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

LANDAU, Ellen G. Jackson Pollock. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1989.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. Os gêneros pictóricos. In: LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.). **A pintura: Textos essenciais** (Vol.10: Os gêneros pictóricos). São Paulo: editora 34, 2006. p. 9-13.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: uma teoria da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista. In: Neide Marcondes e Manuel Bellotto. (org). **Turbulência cultural em cenário de transição: O século XIX ibero-americano**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

MICELI, Sergio. **Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MITCHELL, W. J. T. Picture Theory. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

QUEIROZ JÚNIOR, Celso Souza. **Retratos da Coleção Celso Queiroz**. Uberlândia, abr. 2012. Entrevista concedida a Maria Carolina Rodrigues Boaventura.

## A IMPRENSA BATE À PORTA: ADALBERTO MATTOS E ANGYONE COSTA NOS ATELIÊS DO RIO DE JANEIRO NA DÉCADA DE 20

*João Victor Rossetti Brancato<sup>1</sup>*

### **Introdução:**

Especialmente durante a Primeira República, possuímos sujeitos dos mais diversos atuando na crítica de artes visuais. Muito além de Gonzaga Duque e Mário de Andrade, há mais uma série de críticos em militância. No Rio de Janeiro, dentre outros, atuam Francisco Acquarone, Laudelino Freire, Adalberto Mattos, Angyone Costa, Marques Junior, Virgílio Maurício e Nogueira da Silva. Indissociável desse momento e desses personagens do campo artístico pairam o estado e os rumos da arte brasileira frente o contexto nacional recente – o fim da Monarquia e a implantação da República – e as orientações da arte internacional de vanguarda.

Ora, pensar a arte brasileira a partir desses dois eixos torna-se então um dilema. Por um lado, era imperativo ao Brasil o “progresso”, elevando-o a uma condição semelhante à dos países ditos modernos, inclusive em termos artísticos, e sendo reconhecido por eles. Ser moderno era, nesses termos, ser a Europa, que valorizava cada vez mais no campo artístico a originalidade dos artistas, indo de encontro às referências acadêmicas. Por outro lado, a própria condição de nova República, trazendo em si o germe do nacionalismo, implicava a necessidade de romper com as influências do estrangeiro e encontrar a essência do ser brasileiro.<sup>2</sup> Operar a partir dessas lógicas paradoxais era talvez a preocupação central dos críticos de arte, e é importante ressaltar que, conforme enfatiza Teixeira Coelho (1995), a solução não fora monolítica como levou a crer posteriormente a historiografia sobre a vanguarda paulista.<sup>3</sup>

No meio artístico do final do século XIX algumas características passam a ser valorizadas, tanto entre os artistas quanto na crítica, como aquilo que passaria a ser considerado moderno nas artes visuais brasileiras. Camila Dazzi (2011) traz importantes contribuições para a questão. Segundo a autora:

O artista moderno era aquele que contemplava, se não todas, ao menos algumas das características listadas.

- ser capaz de romper com padrões então considerados acadêmicos, se desvincilhando da convenção;
- Pautar-se por suas impressões e sensações;

<sup>1</sup> Bacharel em História pela UFJF e membro do Laboratório de História da Arte (UFJF).

<sup>2</sup> Couto (2005) tece considerações importantes acerca da relação da arte entre países periféricos e centrais na Modernidade.

<sup>3</sup> TEIXEIRA COELHO. *Uma outra História*, p.16. In: CHIARELLI, 1995.

- ser original e capaz de deixar transparecer em suas obras a sua personalidade, a sua individualidade e o seu temperamento;
- ser capaz de realizar todos os gêneros de pintura / escultura, ou seja, ausência de especialidades;
- ser um dândi, que estabelece vínculos com a poética do urbano, da moda e do que é passageiro;
- ser um pintor atlético, errante, livre.<sup>4</sup>

Acreditamos que essas características continuavam presentes nos artistas do início do século XX, assim como a crítica a se orientar por esses critérios em suas análises. Para corroborar tais argumentos, propomos refletir algumas das características do moderno que estariam presentes em reportagens de jornais cariocas na década de 20, especificamente em “Na intimidade de nossos artistas”, de João Angyone Costa<sup>5</sup> em O Jornal e “Nossos artistas e seus ateliês”, de Adalberto Pinto de Mattos<sup>6</sup> na Revista Ilustração Brasileira. Ambos os críticos de arte realizam visitas aos ateliês de artistas, entrevistam-nos e escrevem suas impressões sobre os mesmos.

### Refletir sobre o *habitus*:

Para empreender tal tarefa, parece adequado ter em mente as considerações teóricas de Pierre Bourdieu sobre o *habitus*. São elas particularmente elucidativas do ponto de vista dos sujeitos que se ocupam de atividades no campo artístico. O próprio conceito de campo, aqui utilizado, também deve ser entendido sob a perspectiva do autor, “definidos a partir dos conflitos e das tensões no que diz respeito à sua própria delimitação e constituídos por redes de relações ou de oposições entre os atores sociais que são seus membros”.<sup>7</sup> Os campos são, assim, espaços virtuais de tensões entre agentes e se estruturam de maneira

---

<sup>4</sup> DAZZI, 2011, p.31.

<sup>5</sup> Natural de Natal, João Angyone Costa (1888-1954) ainda hoje é reconhecido como um importante estudioso da arqueologia brasileira. Com farta produção de livros sobre o tema, dentre eles o manual “Introdução à Arqueologia no Brasil”, de 1934, foi também professor de arqueologia no Museu Histórico Nacional ao lado de importantes personalidades, como Gustavo Barroso. No domínio das artes, contudo, Angyone ficara conhecido por sua obra “A inquietação das abelhas”, editada no Rio de Janeiro em setembro de 1927 pela Pimenta de Mello & Cia. O livro em questão, anunciado em alguns jornais da época como primorosa publicação de crítica de arte, com ilustrações em tricromia e gravuras, reunia os artigos da seção “Na intimidade de nossos artistas” d’O Jornal. Cf: BITTENCOURT, José Neves. *Arqueologia Brasileira no Museu Histórico Nacional: levantando algumas questões*. Anais do Museu Histórico Nacional, vol. XXXVIII, ano 2006, p.251; HILTON, Ronald. *Who’s who in Latin America. Part IV – Brazil*, 1948, p.15.

<sup>6</sup> Adalberto Pinto de Mattos (1888-1966) nasceu em Vassouras no seio de uma família de artistas, dentre eles os irmãos Antonino e Aníbal. Conforme entrevista em outubro de 1926 pelo próprio Angyone Costa e que também integra o livro “A inquietação das abelhas”, Mattos inicia seu trabalho na imprensa no início da década de 10 em “Nossa Terra”, escrevendo posteriormente para “A Folha”, “Para Todos”, “O Malho” e na “Revista Ilustração Brasileira”. O crítico atua de maneira expressiva no início da década de 20, mas começa a desaparecer dos jornais ainda antes da década seguinte. Deixa, no entanto, uma grande produção que inclui artigos sobre as Exposições Gerais, história da pintura e escultura no Brasil, crônicas sobre a ENBA e as visitas aos artistas. Cf: RODRIGUES, José Augusto Fialho. *Natureza e temperamento: Adalberto Mattos (1888-1966) e Fléxa Ribeiro (1884-1971) – Concepções de moderno no Rio de Janeiro na década de 1920*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ. Tese, no prelo.

<sup>7</sup> CHARTIER, 2011, p.88.



relativamente autônoma, com suas próprias regras e hierarquias. Em sua teoria geral, o *habitus* se torna justamente o *modus operandi* inconsciente desses sujeitos dentro do campo, “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas [...]”.<sup>8</sup>

Longe de ser um sistema determinante nas ações do indivíduo, o *habitus* é aberto a interferências externas, por ser justamente, conforme Setton (2002), “um conceito capaz de conciliar a oposição aparente entre realidade exterior e as realidades individuais”.<sup>9</sup> Operacionalizar a História a partir do *habitus* de um grupo nos faz afastar tanto de modelos mais estruturalistas e generalizantes quanto da noção do indivíduo genioso e apartado da sociedade capaz de alavancar a própria História. Em nosso caso, a historiografia da arte valorizou muito essa segunda forma de análise, como nos atesta Tadeu Chiarelli (2010):

Na historiografia modernista, ou seja, nos estudos que pensam a arte local a partir da primeira metade do século XX, ainda são aguardados estudos que busquem entender o fenômeno artístico fora do mito do grande artista, da grande obra de arte, para que se constitua um panorama mais claro do que era e do que passou a ser a arte no Brasil após a eclosão oficial do Modernismo.<sup>10</sup>

De maneira sintética, o que queremos dizer é que aquilo que Dazzi (2011) propôs como características típicas do artista moderno no Brasil são de fato elementos que constituem o *habitus* desses sujeitos no campo artístico brasileiro. Em graus variados, o sistema de ensino oficial de Belas Artes teve primordial importância para formação desse *habitus*, mas também as reformas regimentais, os professores mais jovens e mesmo a crítica tiveram impacto na mentalidade dos jovens artistas, assim como o tempo em pensionato no estrangeiro. As obras que produzem, as posturas diante da arte e mesmo a corporeidade que assumem dizem respeito a um código próprio dos artistas, regido por seus próprios preceitos e muitas vezes estranho ao resto da sociedade. Dentro do campo artístico brasileiro, todas essas características acabam por estruturar a criação de nomenclaturas e hierarquias próprias para os seus membros, e a concepção daquilo que seria o artista moderno é a que ganha destaque nesse momento.

### As entrevistas:

Procedida a fundamentação teórica em que se baseia este artigo, retornemos às fontes. O objetivo de Anyone Costa em seus inquéritos não se constitui propriamente como os de uma crítica de arte, mas de

---

<sup>8</sup> BOURDIEU, 1983, p.65.

<sup>9</sup> SETTON, 2002, p.63.

<sup>10</sup> CHIARELLI, 2010, p.129.

captar as impressões acerca das individualidades dos artistas e compreendê-los em seu meio.<sup>11</sup> Nas publicações originais, rodadas geralmente em edições dominicais desde junho de 1926, “Na intimidade de nossos artistas” possuía um espaço nobre, estampando a primeira página d’O Jornal. Para cumprir com seu objetivo, Angyone lança mão de um padrão recorrente de perguntas aos artistas, escrevendo suas respostas como em um diálogo. Inquire-os sobre suas personalidades e influências artísticas, a importância do tempo no estrangeiro, as condições do movimento artístico brasileiro, a qualidade do ensino da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e até questões sobre o júri das Exposições Gerais. Acompanhada das perguntas, é comum encontrar as descrições dos ambientes em que se encontra, fotografias do interior feitas por seu fotógrafo e um resumo inicial sobre a impressão geral que tem dos entrevistados.<sup>12</sup>

Adalberto Mattos inicia suas visitas alguns anos antes de Angyone,<sup>13</sup> motivado pela necessidade de entender a realidade por que passam os artistas diante do “abandono” em que vivem, tendo de sobreviver “com toda a sorte de recursos”.<sup>14</sup> Ao contrário de Angyone, em Mattos há uma preocupação evidentemente crítica nas reportagens, com análises formais de obras e por vezes referências a outros críticos, além de um interesse biográfico, narrando a vida dos artistas e suas principais obras. Dedicando-se ora a uma pintura ou escultura específica, ora a pensar de forma mais geral suas produções, Mattos tece comentários baseados em critérios artísticos, como a qualidade do desenho, da cor e da composição, a conveniência temática e a honestidade da produção, e por vezes evidencia a importância do temperamento de um artista em sua obra:

[...] o *temperamento infinitamente delicado* de Rodolpho Chambelland encontrou nos mestres [Rodolpho Amoedo e Zeferino da Costa] uma perfeita afinidade, uma concordância na maneira de “expressão” sentimental, sem prejuízo, todavia, sem o menor sacrifício do *caracter individual* na maneira do discípulo.<sup>15</sup>

À semelhança de Angyone, são notáveis em suas colunas as descrições dos ambientes e as fotografias. O crítico carrega seu próprio “aparelho photographico, cúmplice e confidente em taes peregrinações”<sup>16</sup>. O papel da fotografia em ambos os repórteres pode ter relação com as peculiaridades do

<sup>11</sup> Tais informações revela-nos o autor posteriormente na obra “A inquietação das abelhas”, que reúne todas as entrevistas realizadas Cf: COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas: (o que pensam e o que dizem os nossos pintores, esculptores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil)*. Pimenta de Mello, 1927.

<sup>12</sup> Devamos levar em conta que as respostas a essas perguntas não são inocentes, mas envolvem todo um passado de experiências, um desejo pela legitimação do trabalho no presente e uma posição em relação ao resto do campo artístico, questões intrinsecamente ligadas à noção de *habitus*.

<sup>13</sup> Em maio de 1921 realiza sua primeira entrevista, no bairro de Icaraí, Niterói, com Georgina e Lucílio de Albuquerque. Sem muita assiduidade, escreverá esparsamente sobre suas visitas até 1925 na *Ilustração Brasileira*. A partir do ano seguinte, há semelhante coluna na revista, porém sob novo título, “Entre artistas”, e nova autoria, Tapajós Gomes. É interessante, nesse sentido, perceber que Angyone começa a escrever n’O Jornal sobre as visitas aos artistas paralelamente a Tapajós, que por sua vez preenche o espaço de Mattos. Não é improvável, portanto, que Angyone conhecesse as publicações sobre o assunto da *Ilustração Brasileira* e estivesse fazendo algo semelhante, posteriormente compilado no formato de livro.

<sup>14</sup> MATTOS, Adalberto. *Nossos artistas e seus ateliers*. In: Revista *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, ano II, n.9, maio de 1921, p.9.

<sup>15</sup> Idem. *Atelier Rodolpho Chambelland*. In: Revista *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, ano III, n.37, setembro de 1923, p.20. Grifos nossos.

<sup>16</sup> Idem. *Atelier Parreiras*. In: Revista *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, ano III, n.38, outubro de 1923, p.25.

campo artístico e merece especial destaque: ela instiga a curiosidade do leitor; torna-se quase o pressuposto do jornalista para a matéria. Nos artigos de Mattos e Angyone elas ocupam boa parte do espaço e nos dão vislumbres dos cômodos das casas, dos quadros nas paredes e das maquetes sobre as mesas (Figura 1). A visão da sociedade sobre esses artistas, talvez como *outsiders*, boêmios ou mesmo pitorescos, assim como a beleza e por vezes excentricidade de suas casas poderiam ser boas razões para uma curiosidade por sua vida íntima (Figura 2), e justificariam a razão pela qual os críticos escolheram visitas aos ateliês, e não encontros em cafés, por exemplo.

Compreender o temperamento do artista não é preocupação apenas de Mattos, mas também de Angyone, e em algumas ocasiões se expressa de forma bastante semelhante e curiosa: o lar ou ateliê do artista acaba reverberando sua própria personalidade, e se torna mais um elemento para compreensão de suas obras. Assim, a visita à casa faz ainda mais sentido, pois é preciso ver o ambiente, entender como o artista trabalha, e para tal a fotografia e a descrição do espaço são necessárias.

O ateliê de Parreiras, em Niterói, traz-nos excelentes exemplos para demonstrar as aproximações entre artista, espaço de trabalho e pinturas. Começemos por Mattos:

Grandes mesas, peçadas de documentos, caixas de cores, pinceis e outros apetrechos de trabalho; em tudo se percebe uma *nervosidade característica*, a mesma nervosidade notada nos gestos do pintor, quando entretém palestra ou discorre sobre qualquer assunto.<sup>17</sup>

De alguma forma, o temperamento nervoso de Parreiras parece também se aproximar da organização do ateliê: “A impressão que se recebe ao entrar no atelier do artista é de desordem, mas da desordem peculiar aos logares onde o trabalho é intenso”<sup>18</sup>. A impressão de Mattos é compartilhada por Angyone: “No ‘atelier’, tudo é ordem, através do aspecto de aparente desordem em que os objetos gravitam. Estudos, manchas, trabalhos já acabados, cobrem totalmente as paredes”<sup>19</sup>. Do ateliê às obras, a relação com o temperamento do artista permanece, e acaba por extrapolar os limites do próprio quadro para a realidade do tema representado. Segundo Angyone:

As suas paisagens estão impregnadas de sua *própria espiritualidade*, do seu *subjectivismo*, do forte impressionismo que as aviventa. Está no calor do seu *temperamento tropical* o segredo do seu triunfo paisagístico. [...]

*Parreiras é tempestuoso, cataduposo como a nossa natureza selvagem* e está nessa sua caricaturística mental certamente o segredo a que deveu a faculdade de ser o interprete fiel

<sup>17</sup> Ibidem, p.26. Grifos nossos.

<sup>18</sup> Ibidem. Grifos nossos.

<sup>19</sup> COSTA, João Angyone. *Na intimidade dos nossos artistas*. In: O Jornal. Rio de Janeiro, ano VIII, n.2313, 27 de junho de 1926, p.1.

dessa coisa cyclopica, que nenhum outro pincel reproduziu com expressão e côr local: - a floresta amazonica.<sup>20</sup>

Se Angyone comparara a espiritualidade do artista à da própria natureza, Mattos especularia a razão para isso:

Do convívio com a natureza virgem, nasceu a segurança com que pincela os seculares troncos e o emaranhado dos cipoaes. Foi dentro da matta, ouvindo as lendas dos “Curupyras” e dos “Yuruparis”, que o *artista temperou o seu sentimento poetico e afinou a sua alma com a alma das florestas*. Antonio Parreiras, assim preparado pela natureza, concebeu as “Sertanejas”, obra grandiosa, capaz de, por si só, *perpetuar a individualidade de um artista [...]*<sup>21</sup>

Mas não é só no ateliê de Parreiras que essas relações podem ser percebidas em ambos os repórteres. Em Rodolpho Chambelland ela é discreta, porém notável:

Quem entra no atelier de Rodolpho Chambelland recebe, de facto, a *impressão aristocratica* de um elevado gosto, de uma orientação segura e criteriosa na disposição dos minimos objetos; o mobiliario, as tapeçarias, o rendilhado das cortinas, que emprestam ao ambiente um tom familiar á meditação, obedecem ao mesmo criterio.<sup>22</sup>

O compartimento onde nos achavamos é mobiliado com o bom gosto severo e utilitario dos interiores britannicos. Nem um movel desnecessario, *todos elegantes*, trabalhados em madeira escura, como escuro em tons alegres é o tecido em papel que cobre parte das paredes.<sup>23</sup>

O senso aristocrático e elegante do mobiliário da casa, extremamente bem-disposto e de bom gosto, combina com a personalidade de Chambelland, também elegante e nobre:

Ha, no seu todo, *grande dóse de nobre* e disfarçada vaidade, resultante da fina sensibilidade que o impossibilita de contentar-se com ser o bom artista que é quando podia ter nascido Velasquez ou Miguel Angelo.<sup>24</sup>

*Elegante de corpo e de espirito*. De uma altura a exceder a mediana, extremamente sympathico, de uma beleza a um tempo viril e meiga [...], congenitamente distincto e delicado, *elegante* e affavel, por vezes ardente, mas sempre sentimental, que outro cachet capital poderia mais sympathicamente singularizar a sua Obra?<sup>25</sup>

<sup>20</sup> Ibidem. Grifos nossos.

<sup>21</sup> MATTOS, op. cit., outubro de 1923, p.28. Grifos nossos.

<sup>22</sup> Idem, op. cit., setembro de 1923, p.20. Grifos nossos.

<sup>23</sup> COSTA, João Angyone. *Na intimidade dos nossos artistas*. In: O Jornal. Rio de Janeiro, ano VIII, n.2337, 25 de julho de 1926, p.1.

<sup>24</sup> Ibidem. Grifos nossos.

<sup>25</sup> MATTOS, op. cit., setembro de 1923, p.20. Grifos nossos.

Após enfatizar a personalidade do artista, Mattos a relaciona como características particulares que singularizam sua produção – o temperamento individual de Chambelland. Mas ainda vai além ao afirmar que na obra do artista há um “sabor aristocrático” cujo melhor argumento para sua comprovação é o retrato do “Conde de Vasconcellos” (Figura 3).<sup>26</sup>

### Conclusão:

Iniciando pela captura da individualidade e temperamento do artista, passamos pelo seu reflexo no ateliê em que trabalha e alcançamos o significado de suas obras, em especial aquela que individualmente seria capaz de expressar o próprio artista, no caso de Parreiras e a tela “Sertanejas” (Figura 4). Mais do que isso, segundo nossos repórteres, o artista encarna a própria realidade que representa, transforma-se na própria floresta, ou talvez já a fosse em seu íntimo, e só por isso pudesse compreendê-la e pintá-la. Para Adalberto Mattos e Angyone Costa, Parreiras é tanto a Amazônia quanto a representa. No caso de Chambelland, permanece latente em ambas as visitas a sensação de ser o artista homem refinado e ponderado, um aristocrata britânico que em tudo ao seu redor deixa o requinte da elegância, um *gentleman* “que procura no conforto da sua intimidade realizar o doce milagre de viver bem, sorrindo para a vida”<sup>27</sup>. Em uma palavra: um dândi.

É necessário retornar ao início: a valorização do subjetivo nas artes é fruto de uma relativa e gradual independência das convenções acadêmicas e do flerte com as vanguardas europeias, algo a ser considerado como tipicamente moderno em terras brasileiras. Não era de modo algum novidade aqui ou no estrangeiro. Aos fins do XIX, Émile Zola na França, Camillo Boito na Itália e Gonzaga Duque no Brasil faziam uma apologia à valorização do temperamento individual e da originalidade nas artes como única forma de produzir algo novo, relativamente livre dos cânones acadêmicos.<sup>28</sup> No início do século XX, sobretudo em Adalberto Mattos e Angyone Costa, como procuramos demonstrar nesses dois casos, o notável é que os elementos característicos do artista moderno estão mais delineados e aprofundados. Se antes Gonzaga Duque fazia a apologia a esses artistas no intuito de legitimá-los no campo artístico, nos anos 20 os considerados modernos já possuem tal legitimidade, regendo até cadeiras na ENBA. A crítica então se penetra ainda mais no mundo subjetivo do artista, tentando racionalizá-lo, dotando de completa coerência lógica a individualidade dos sujeitos-artistas ao seu espaço de produção e ao objeto produzido.

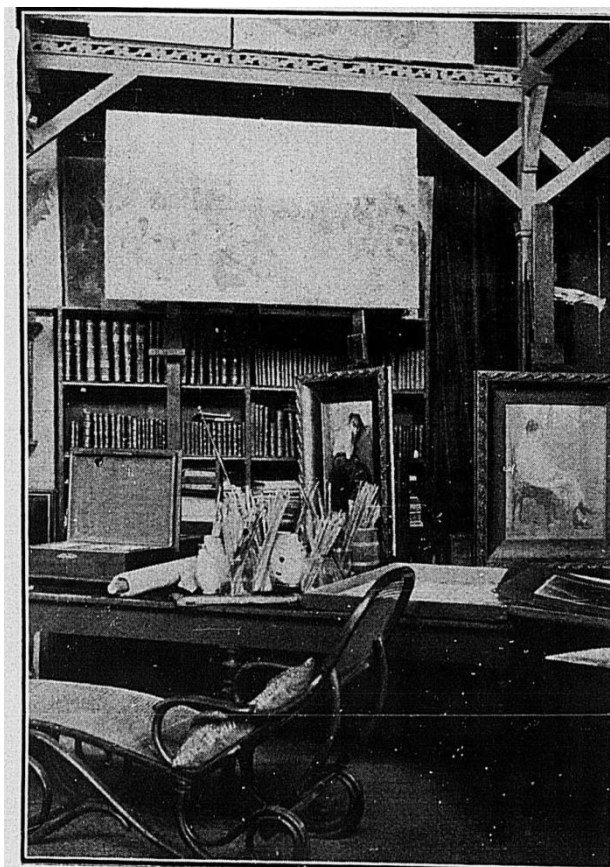
---

<sup>26</sup> Ibidem, p.22.

<sup>27</sup> COSTA, op. cit., 25 de julho de 1926, p.1.

<sup>28</sup> DAZZI, 2011, p.52-54.



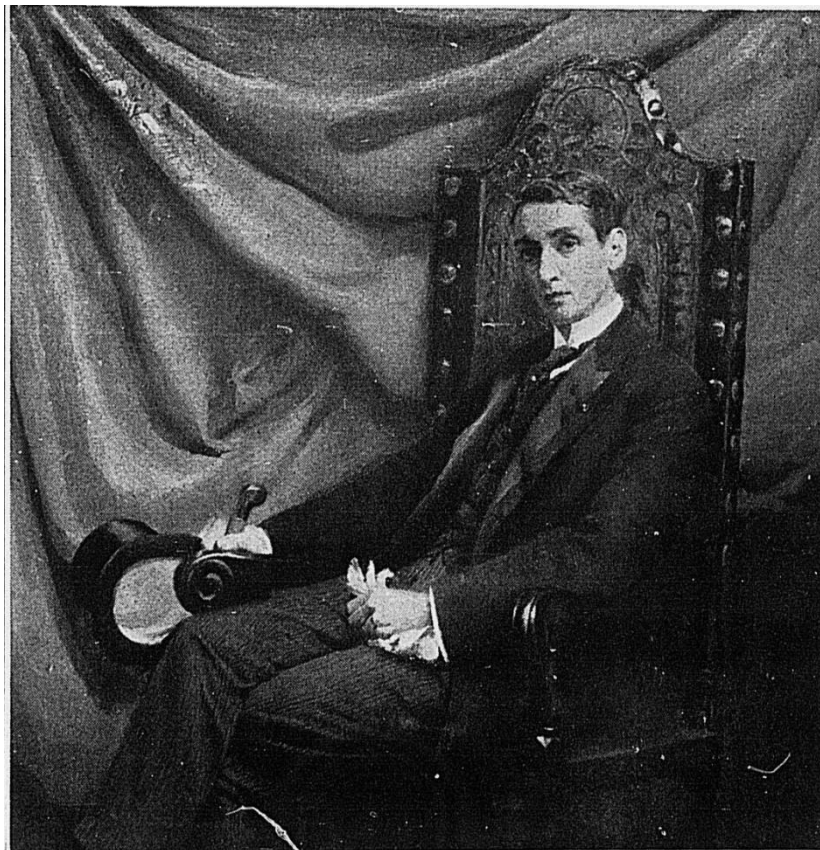


**Figura 01.** Adalberto Mattos. Aspecto do “atelier”. Reprodução fotográfica retirada da Revista Ilustração Brasileira, ano III, n.38, outubro de 1923, p.26.



**Figura 02.** Lucio Costa. Casa Chambelland (foto PB): Fachada. Publicado no livro "Lucio Costa: Registro de uma vivência", p. 14. A casa em estilo inglês foi o primeiro projeto do arquiteto, na Av. Paulo de Frontin, Rio de Janeiro, em 1922.





**Figura 03.** Rodolpho Chambelland. Retrato do Conde de Vasconcellos. Reprodução retirada da Revista Ilustração Brasileira, ano III, n.37, setembro de 1923, p.22.



**Figura 04.** Antonio Parreiras. Sertanejas. 1896. Óleo sobre tela. 273 x 472 cm. Reprodução fotográfica de José Francheschi.

**Referências Bibliográficas**

BOURDIEU, Pierre. *Sociologia*. (org. por Renato Ortiz). São Paulo: Ática, 1983.

CHARTIER, Roger. *O sociólogo e o historiador*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

CHIARELLI, Tadeu. *De Anita à academia: para repensar a história da arte no Brasil*. Novos Estudos - CEBRAP, n.88, p.113-132, 2010.

\_\_\_\_\_. *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Modernos ou vanguardistas: a construção do moderno na arte brasileira da primeira metade do século XX*. Cadernos da Pós-graduação do Instituto de Artes. Campinas: Programa de Pós-graduação em Artes, 2005. v. 8.

DAZZI, Camila. *"Pôr em prática a Reforma da antiga Academia": a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011 (Tese).

SETTON, Maria da Graça Jacintho. *A Teoria do Habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea*. Revista Brasileira de Educação, nº 20, 2002.

## A PRESENÇA DE JUAN DE ARFE NO TRATADO DE FILIPPE NUNES

Julia Dias Möller<sup>1</sup>

João Darfe é uma das referências que aparecem no primeiro tratado sobre a arte da pintura publicado em Portugal. A obra *Arte da pintura, symmetria e perspectiva*, escrita pelo dominicano Filippe Nunes<sup>2</sup>, teve sua primeira publicação em 1615, e uma segunda edição em 1767. Em seu tratado, Filippe Nunes passa para a grafia portuguesa os nomes que usa como referência, ao citar João Darfe, o dominicano está se referindo ao artista espanhol Juan de Arfe. Outros exemplos que aparecem no tratado são o alemão Albrecht Dürer (que aparece com a grafia Alberto Dureiro) e o italiano Daniele Barbaro (que aparece com a grafia Daniel Barbaro).

No tratado, Filippe Nunes cita Juan de Arfe, na seção intitulada *Das partes, em que se divide hum corpo humano, na Pintura & Escultura*. Nessa seção, Nunes descreve a proporção da figura humana de quatro tratadistas: Albrecht Dürer, Juan de Arfe, Daniele Barbaro e Vitruvius. Na introdução da seção, o dominicano escreve, “*Tratarão desta arte Alberto Dureiro, em quatro livros que compos de Symmetria, João Darfe no livro que fez de Geometria, Daniel Barbaro na oitava parte de sua perspectiva, cap 1. Vitruvius, lib. 3 cap.1.*”<sup>3</sup>, expondo para o leitor suas fontes. Isso não significa necessariamente que Nunes tenha tido um contato direto com os tratados originais ou até uma tradução dos mesmos, até o momento não foi possível mensurar precisamente o contato do dominicano com suas fontes.

Juan de Arfe escreveu diversos tratados, sendo o mais conhecido *De Varia Commensuracion para la Esculptura y Architectura*, publicado em Sevilha em 1585. A popularidade dessa obra foi tão grande que foi reeditada oito<sup>4</sup> vezes entre os anos de 1585 a 1806<sup>5</sup>. É provável que a descrição de simetria feita por Nunes faça referência ao *Varia Commensuracion*, não só devido à popularidade da obra, mas também pelo fato de uma semelhança entre as figuras que ilustram ambos os tratados.

*Varia Commensuracion* é dividido em quatro livros, o *Libro segundo*, dedicado às proporções do corpo humano, é ilustrado com gravuras que representam estudos de proporção e anatomia, gravuras como de esqueletos humanos, troncos, e nús de homem, mulher e criança. O *Libro segundo* é, por sua vez dividido em quatro títulos. No *Titvlo primero, Dela medida y proporcion del cuerpo humano*, o capítulo V - *Trata de*

<sup>1</sup> Universidade Federal de Juiz de Fora. Bacharel em Educação Artística. Mestranda do Programa de Pós Graduação em Artes Cultura e Linguagens da UFJF, bolsista FAPEMIG.

<sup>2</sup> Filippe Nunes nasceu em Portugal, na região norte em Villa Real, ingressou na ordem dos dominicanos em 1591, já em idade madura. São desconhecidos os anos de seu nascimento e de morte.

<sup>3</sup> (NUNES, 1615, p. 91)

<sup>4</sup> Segundo registrado em catálogo, foram publicados três vezes no século XVIII 1736, 1773, 1795 (RICO, 1909, p.15). A publicação original de 1585 encontra-se disponível para consulta em [archive.org](http://archive.org).

<sup>5</sup> (MORENO, 2006, p. 313)

*la medida general de todo el cuerpo* - existe uma gravura (figura 01) que assemelha-se a ilustração que encontramos no tratado *Arte da pintura* de Filipe Nunes<sup>6</sup> (figura 02).

As gravuras (figuras 01 e 02) apresentam um corpo humano masculino dividido em dez partes, o pé esquerdo apoia-se em um degrau, o braço direito está levantado e sua cabeça virada na direção do mesmo. Por tais semelhanças pode-se inferir uma referência de Nunes ao tratado *Varia Commensuracion*, as ilustrações são diferentes em alguns pontos que podem revelar diferenças técnicas de gravura e desenho. Nota-se que a figura que ilustra o tratado de Filipe Nunes (figura 02) possui um nariz mais achatado e não tem detalhes da orelha e nem da boca, que é apenas um traço. Os dedos do pé têm apenas a indicação do formato, diferente da gravura feita por de Juan de Arfe (figura01) que possui detalhes de unhas e de cada nó dos dedos. Observa-se também que o pé direito da figura é desenhado de frente, apresentando um escorço (figura 01), já no tratado de Nunes, a figura tem seu pé inclinado para frente (figura02).

Filipe Nunes também reproduz a proporção das mulheres e dos meninos do tratado de Arfe. Assim como acontece com a proporção da figura do homem, a gravura que ilustra do corpo do menino assemelha-se em ambos os tratados (figuras 03 e 04). Observa-se um menino com o braço direito levantado e o corpo dividido em cinco partes que são por sua vez subdivididas conforme a descrição da proporção. A ilustração do menino no tratado de Nunes (figura04), assim como acontece na figura do homem, possui menos detalhes no desenho da face, como boca, nariz e orelhas desenhados com poucos traços e dedos das mãos e dos pés sem indicação dos nós<sup>7</sup>.

Curioso notar a ausência de ilustrações de figuras femininas no tratado de Filipe Nunes visto que tanto Juan de Arfe quanto Albrecht Dürer<sup>8</sup> ilustram a descrição do corpo da mulher. Tal ausência decorre, provavelmente, da condição religiosa de Nunes. Todo o seu tratado é elaborado nos moldes tridentinos, como chama a atenção Leontina Ventura, o “*Arte da Pintura* [...] surge ligada aos problemas da nova estética católica, no sentido de encaminhar praticamente os artistas para uma arte que esteja de acordo com os princípios sancionados do Concílio de Trento”<sup>9</sup>.

Observa-se uma “preferência” do dominicano pela divisão feita por Juan de Arfe. Na seção *Das partes em que se divide hum corpo humano*, além da simetria de Juan de Arfe, Nunes também apresenta o que retirou dos tratados de outros três autores, que seriam Daniel Barbaro, Vitruvius e Albrecht Dürer. Quando o Filipe Nunes descreve a simetria da figura humana feita por Dürer, ele nos adverte que a divisão

---

<sup>6</sup> Serão comparadas no presente texto apenas as ilustrações produzidas na primeira edição do tratado *Arte da Pintura*, visto que a versão de 1615 foi produzida sob a supervisão de Filipe Nunes, desenhada pelo próprio ou encomendada a um copista. A segunda edição do tratado, em 1767, foi produzida muitos anos após a morte do dominicano, as ilustrações das figuras humanas são diferentes entre as edições.

<sup>7</sup> A divisão dos meninos de Juan (figura03) está no Título III - *De los Morzillos del cuerpo humano*, Capítulo VII - *Trata de Niños*, de *Varia Commensuracion*.

<sup>8</sup> Albrecht Dürer é um dos quatro tratadistas usados como referência por Filipe Nunes para compor a seção dedicada à simetria do tratado de *Arte da Pintura*.

<sup>9</sup> (VENTURA, 1982, p. 39-40).



apresentada pelo artista alemão não é clara e toma licença para dividir a figura à sua maneira. O dominicano argumenta que, “*A sua [de Dürer], repartição não se deixa bem entender*”<sup>10</sup>. Em seguida, transcreve um trecho do tratado de Dürer em latim, a fim de comprovar a falta de clareza<sup>11</sup>. Após a transcrição, Nunes justifica sua licença e divide a figura de outra maneira, “*mas eu [Nunes] usando da licença que elle [Dürer] dá aos que quizerem repartir a suas figuras de outro modo reparto assi a sua segunda figura*”<sup>12</sup>. A figura segue então dividida em nove cabeças. Para a divisão das partes do rosto, Nunes utiliza a repartição do modelo de Arfe, “*o rosto reparto assi, como o reparte João Darfe*”<sup>13</sup>. E finaliza sua repartição da figura de Dürer afirmando: “*A mão tẽ hũ rosto, & assi reparto tãbẽ as molheres, cõ as advertências de João Darfe já referidas. Não ponho aqui a repartição que faz dos meninos, porque melhor he a de João Darfe*”<sup>14</sup>.

A afirmação “*Não ponho aqui a repartição que faz dos meninos, porque melhor é a de João Darfe*”, sugere uma preferência do tratadista pelo artista espanhol. Analisando o contexto em que Nunes escreve seu tratado e o prestígio que Juan de Arfe tinha em sua época, pode-se levantar a hipótese de que não se trata de uma escolha descompromissada, essa “preferência” pode conter em si um significado mais complexo. Apresentamos neste artigo duas hipóteses, a primeira é que Nunes faça referência a Juan de Arfe por ser um artista reconhecido e também por admirá-lo. E a segunda, que Nunes, a fim de que sua publicação receba autorização régia, tenha escolhido um tratadista espanhol reconhecido, tendo em vista que ele escreve durante o período da União Ibérica.

Juan de Arfe (1535-1603) nasceu em uma família de escultores de ouro e prata, seu avô Enrique e seu pai Antônio de Arfe já praticavam o ofício. Foi no ateliê da família que Juan começou seus primeiros trabalhos. Em 1564 o espanhol ganha prestígio devido à encomenda que recebe de esculpir a custódia<sup>15</sup> para a catedral de Ávila, região de Castela e Leão. Carlos Mañoso explica, em seu artigo *La custodia procesional de Ávila, de Juan de Arfe (1571)*, que a referida custódia foi encomendada pelo conselho da igreja sendo o primeiro pedido foi feito no ano 1550, mas somente quatorze anos depois o projeto é aprovado e então começam as negociações com o artista<sup>16</sup>.

Em 1580, Juan de Arfe é escolhido, através de um concurso, para construir a custódia da catedral de Sevilha, a obra é feita de prata e possui mais de trezentos quilos. De acordo com a historiadora Carmen Moreno, o contato que Juan teve em Sevilha (1580-1587), com artistas e intelectuais e com a Academia de

<sup>10</sup> (NUNES, 1615, p. 98).

<sup>11</sup> “& porque claramente se veja, a porey em latim assi como està na sua tradução de lingoa Todesca em latim” (NUNES, 1615, p.98)

<sup>12</sup> (NUNES, 1615, p. 99).

<sup>13</sup> (NUNES, 1615, p. 100).

<sup>14</sup> “A mão tem um rosto, e assim reparto também as mulheres, com as advertências de João Darfe já referidas. Não ponho aqui a repartição que faz dos meninos, porque melhor é a de João Darfe.” (NUNES, 1615, p. 100).

<sup>15</sup> Custódia ou ostensório é uma peça de ourivesaria, usada em cerimônia cristã, culto e procissão, da Igreja Católica Apostólica Romana, para exibição da hóstia consagrada. Carlos Mañoso explica mais sobre a história e origem da custódia no artigo *La custodia procesional de Ávila, de Juan de Arfe (1571)* (MAÑOSO, 2003, p.p.803-838).

<sup>16</sup> (MAÑOSO, 2003, p.p.811-812).

Pacheco foi fundamental para seu conhecimento dos tratadistas italianos e para a incorporação, de forma mais consciente, entre sua teoria e a prática<sup>17</sup>. Segundo a autora o tratado, *Varia Commensuracion*, “se inspira basicamente em Euclides, através de Zamorano, em Serlio e Dürer”<sup>18</sup>. Para a historiadora, o matemático Rodrigo Zamorano<sup>19</sup> (1542-1620) e o artista espanhol teriam uma relação que se estendia ao campo profissional, e isso teria ajudado o espanhol na compreensão dos tratados de Euclides e Serlio<sup>20</sup>. Carmen Moreno conta que Arfe “trabalhou basicamente em catedrais, igrejas e mosteiros em Sevilha, Valladolid, Burgos, Segóvia, Burgo de Osma e Madrid, mas também, a partir de 1596, para os monarcas Filipe II e Filipe III e ao Duque de Lerma”<sup>21</sup>.

Juan de Arfe se tornou modelo para diversos artistas e intelectuais ibéricos de sua época, Fray Lorenzo de San Nicolás (1593-1679), por exemplo, “resume o conteúdo de [*Varia Commensuracion*] na segunda parte de sua *Arte y uso de Arquitectura*”<sup>22</sup> e Antonio Palomino (1653-1726) “copia algumas de suas lâminas em seu *Museo Pictórico y Escala Óptica*”<sup>23</sup>. Outro tratadista que também faz referência a Juan de Arfe é o espanhol Francisco Pacheco (1564-1654). Este contrapõe os escritos de Arfe com os de Dürer, colocando-os em um mesmo nível de importância<sup>24</sup>. Fica assim evidente que Juan de Arfe era um artista renomado na Espanha e seu tratado circulou por muitos anos entre os artistas e estudiosos espanhóis.

Cantón, no livro sobre a biografia da família Arfe, escrito em 1920, conta que Juan chegou a ser nomeado, *ensayador* da casa da moeda de Segóvia, e que em 1596:

o rei [Filipe II] ordena a ele que vá a Madrid para repassar as estatuas de bronze que são feitas para o funeral de El Escorial. Em 06 de Maio de 1597 é obrigado a fazer sessenta e quatro bustos – ele, anos depois, disse que eram oitenta –, relicários de folha de cobre para San Lorenzo el Real, que foram incorporadas e pintadas por Fabricio Castelo.<sup>25</sup>

<sup>17</sup> (MORENO, 2003, p.373).

<sup>18</sup> “*El I Libro de la Varia Commensuracion sobre Geometría se inspira básicamente en Euclides, a través de Zamorano, y en Serlio y Durero.*” (MORENO, 2006, p.318). Tradução livre da autora.

<sup>19</sup> “*Rodrigo Zamorano, ‘Astrólogo y Matemático y Cathedrático de Cosmographía por su Magestad’, [...] había dedicado al canónigo Negrón su traducción de los seis primeros libros de geometría de Euclides editados en Sevilla en el año 1576. [...] Zamorano fue también el primer traductor de Alberti al español.*” (MORENO, 2003, p.377)

<sup>20</sup> (MORENO, 2003, p. 378). Tradução livre da autora.

<sup>21</sup> “*Trabajó fundamentalmente para catedrales, iglesias o monasterios en Sevilla, Valladolid, Burgos, Segovia, Burgo de Osma y Madrid, pero también, a partir de 1596, para los monarcas Felipe II y Felipe III y para el duque de Lerma*” (MORENO, 2003, p. 372). Tradução livre da autora.

<sup>22</sup> “*resume el contenido de Varia em la segunda parte de su Arte y uso de Arquitectura*” (MORENO, 2003, p. 373). Tradução livre da autora.

<sup>23</sup> “*copia algunas de sus láminas em su Museo Pictórico y Escala Óptica*” (MORENO, 2003, p. 373). Tradução livre da autora.

<sup>24</sup> “*Francisco Pacheco cita a Arfe em El arte de la Pintura al mismo nivel que a Durero*” (MORENO, 2003, p.373). Tradução livre da autora.

<sup>25</sup> “*le ordena el rey venga a Madrid a repasar las estatuas de bronze que se hacen para los entierros de El Escorial. El 6 de mayo de 1597 se obliga a hacer sesenta y cuatro bustos — él, años después, dijo que ochenta—, relicarios de chapa de cobre para San Lorenzo el Real, que fueron encarnados y pintados por Fabricio Castelo*” (CANTÓN, 1920, p.p.67-68). Tradução livre da autora.

O convento de *El Escorial* foi uma construção que moveu muitos contratos do rei Filipe II<sup>26</sup> com famosos artistas italianos, como Ticiano e Frederico Zuccaro<sup>27</sup>. Para o rei Filipe III, Juan de Arfe produziu em 1599 uma fonte e uma jarra de prata, ouro e esmeraldas, que continham figuras de deuses<sup>28</sup>.

Não há dúvidas da influência de Juan de Arfe, em relação à escultura e a tratadística ibérica. No entanto, devemos levar em consideração o fato de que Nunes tenha citado o espanhol também por motivos políticos. O dominicano vive o período da crise de sucessão ao trono de Portugal, seu tratado é publicado durante o governo de Filipe III, com licença régia.

Sobre a imprensa em Portugal neste período, a pesquisadora Ana Paula Megiani explica, em seu livro *O rei ausente*, que:

A tipografia teve em Portugal um incremento a partir da União Ibérica , [...] Filipe II e, principalmente, Filipe III seriam reis-mecenas da impressão, tanto em língua portuguesa como em castelhana, utilizando os impressos como mecanismo de exaltação da corte e da realeza.<sup>29</sup>

A autora argumenta que esse incentivo é usado como estratégia contra a literatura protestante que chegava à península de forma clandestina. Os textos deste período passavam por uma inspeção para avaliar o que poderia ser publicado,

antes de qualquer publicação havia um habilidoso exercício de censura, aplicado através de uma política de privilégios seletivos que envolvia a inspeção prévia do conteúdo dos manuscritos e a recompensa aos editores que, em troca da sua cooperação com a ordem estabelecida, desfrutavam as vantagens do monopólio.<sup>30</sup>

Segundo Mergiani, “dentre os censores do Tribunal do Santo Ofício (...) predominavam os padres dominicanos”<sup>31</sup>. Poderia Nunes conhecer dos critérios para a aprovação de uma publicação? Chama atenção o fato da escolha de seu impressor, Pedro Craesbeeck, que foi um conhecido impressor durante a União Ibérica, “60%, pelo menos, da sua produção tipográfica, á açambarcado pelo *Sacerdocium*, pertencendo o maior peso aos jesuítas e aos trabalhos sobre a Companhia de Jesus”<sup>32</sup>. Craesbeeck foi nomeado impressor régio em 1620, cinco anos depois da publicação do tratado *Arte da Pintura*.

---

<sup>26</sup> Filipe II é considerado um mecenas das artes. Ao fixar sua corte em Madri, o rei ascendeu à cidade como centro das artes. Jonathan Brown explica que o contrato com grandes pintores italianos, promovidos por Filipe II, movimentou uma troca de conhecimento, entre os artistas espanhóis, sobre o legado renascentista (BROWN, 2001, p.p. 47-61).

<sup>27</sup> (BROWN, 2001, p.p. 47-61).

<sup>28</sup> (CANTÓN, 1920, p.69).

<sup>29</sup> (MEGIANI, 2004, p.215)

<sup>30</sup> (ROCHE, 1996, apud MEGIANI, 2004, p.212)

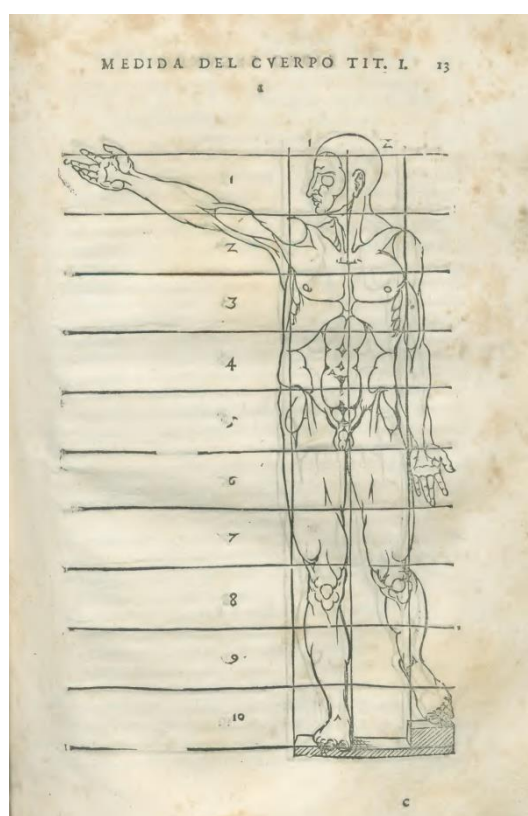
<sup>31</sup> (MEGIANI, 2004, p.212)

<sup>32</sup> (VENTURA, 1982, p.26)

Em relação à produção tipográfica, é válido citar que a Espanha já possuía uma boa produção desde o reinado dos reis católicos, segundo Gumbrecht “Fernando e Isabel promoveram a imprensa deliberada e programaticamente. Sua promessa de reduções de impostos atraiu impressores alemães à Espanha”<sup>33</sup>.

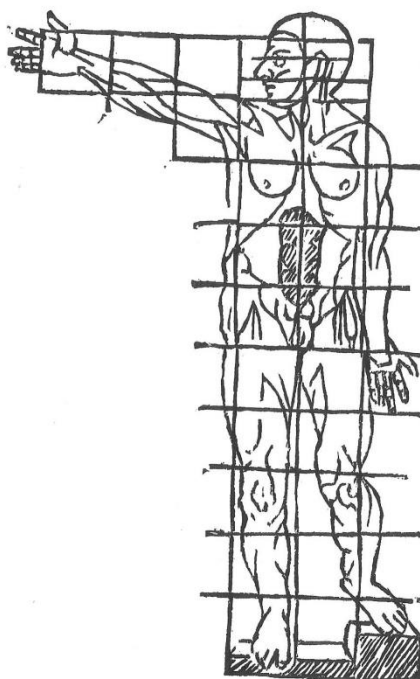
Podemos dizer que houve por parte dos reis Filipe II e III fatores que contribuíram para a ascensão artística e tipográfica na Espanha. Principalmente devido às medidas tomadas por Filipe II ao fixar sua corte em Madri, fato que atraiu para a cidade artistas estrangeiros na medida em que esta ascendia cultural e economicamente, possibilitando um intercâmbio entre artistas espanhóis e italianos, e os contratos estabelecidos pelo próprio rei com artistas renomados para a construção de *El Escorial*. Criando assim um ambiente fértil que provavelmente favoreceu a formação de Juan de Arfe como um artista e intelectual renomado.

Enquanto dominicano Filipe Nunes busca apresentar a seus leitores artistas que adotem os preceitos do Concílio de Trento. Soma-se a isso o interesse da monarquia que os louvores ao seu reino sejam ecoados para o mundo lusitano, ajudando a consolidar a União Ibérica. Juan de Arfe é um artista que se enquadra em todos estes quesitos, pois produziu para a monarquia e para a igreja, além de possuir e uma importante produção tratadística.

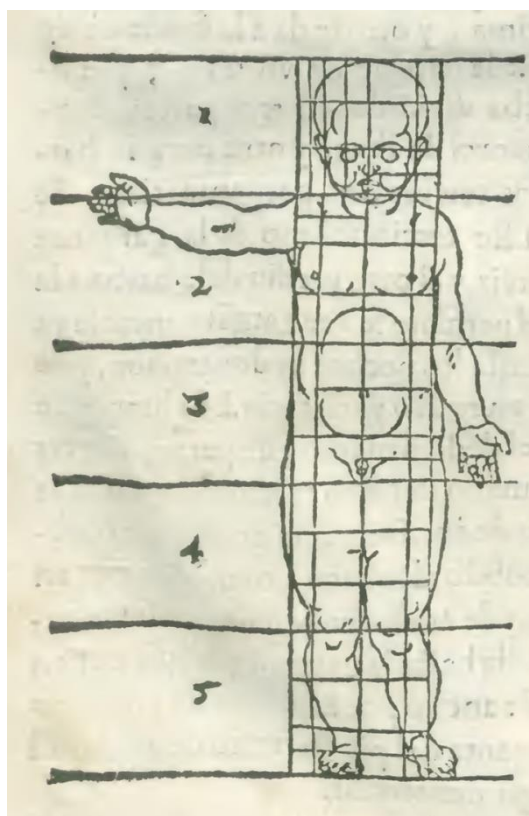


**Figura01.** Ilustração da medida do corpo de um homem do tratado *De Varia Commensuración para la Escvltvra y Architectura* de Juan de Arfe, Sevilha 1585. Fonte: ARFE, Juan. *De Varia Commensuración para la Escvltvra y Architectura*. Sevilha: Pescioni, Andrew & Leon, J. de, 1585. Disponível em: < <https://archive.org> >. Acessado em setembro de 2015. p. 13

<sup>33</sup> (GUMBRECHT, 1998, p.72)

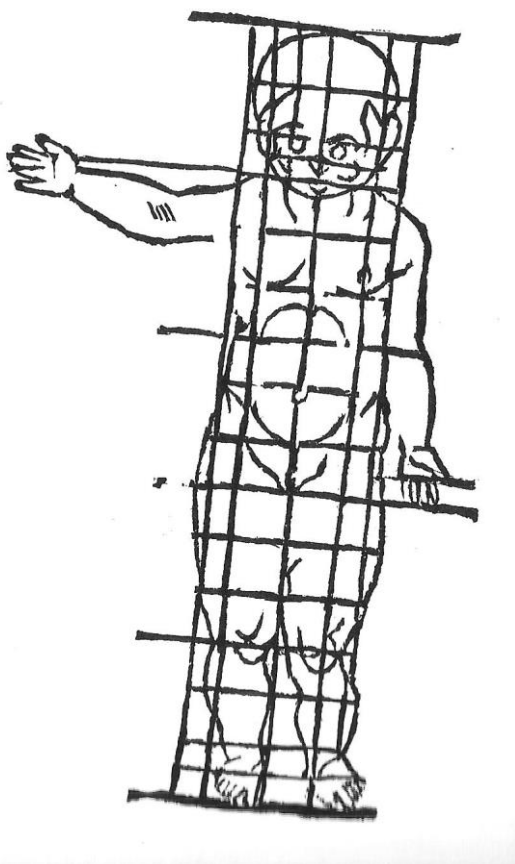


**Figura02.** Ilustração da medida do corpo de um homem, *Symmetria de João Darfe*, tratado *Arte da Pintura symmetria e perspectiva* de Philippe Nunes, Lisboa 1615. Fonte: NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In.: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Paisagem, 1982. (Ed. Fac-simile de 1615, com estudo introdutório de Leontina Ventura). p. 92



**Figura03.** Ilustração da medida do corpo de um menino do tratado *De Varia Commensuración para la Escvptvra y Architectura* de Juan de Arfe. Fonte: ARFE, Juan. *De Varia Commensuración para la Escvptvra y Architectura*. Sevilha: Pescioni, Andrew & Leon, J. de, 1585. Disponível em: < <https://archive.org> >. Acessado em setembro de 2015. p. 49





**Figura04.** Ilustração da medida do corpo de um menino, *Symmetria de João Darfe*, tratado *Arte da Pintura symmetria e perspectiva* de Filippe Nunes, Lisboa 1615. Fonte: NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In.: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Paisagem, 1982. (Ed. Fac-simile de 1615, com estudo introdutório de Leontina Ventura). p. 94

### Referências Bibliográficas

ARFE, Juan. *De Varia Commensuración para la Esculptvra y Architectura*. Sevilha: Pescioni, Andrew & Leon, J. de, 1585. Disponível em: < <https://archive.org> >. Acessado em setembro de 2015.

BROWN, Jonathan. Igreja e Estado: o reinado de Filipe II. In.: *Pintura na Espanha 1500-1700*. Tradução de Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac & Naify Ed., 2001. p.p. 47-61.

CANTÓN, F. J. Sanchez. *Los Arfes: escultores de plata y oro (1501 – 1603)*. Madrid: Saturnino Calleja, 1920. Disponível em: < <https://archive.org> >. Acessado em setembro de 2015.

MAÑOSO, Carlos Javier. La custodia procesional de Ávila de Juan de Arfe (1571). In.: Simpósio 1/4-IX-2003, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Symposium, *A Religiosidad y cerimonias em torno a la eucaristia*, (Atas) San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-Maía Cristina, v.2, 2003, pp.803-838. Disponível em: <[dialnet.unirioja.es](http://dialnet.unirioja.es)>. Acesso em junho de 2015.

MEGIANI, Ana Paula Torres. A censura e os impressores dos relatos de jornadas. In.: *O rei ausente: festa e cultura política nas visitas dos Filipes a Portugal (1581 e 1619)*. São Paulo: Alameda, 2004. P.p. 211-224.

MORENO, Carmen Heredia. *Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio*. In.: *Revista Archivo Español de Arte*. Madrid v. 76, n. 304, p. 317-388, 2003. Disponível em: <<http://xn--archivospaoldearte-53b.revistas.csic.es/>>. Acessado em junho de 2015.

\_\_\_\_\_. *La fortuna crítica Juan de Arfe y Villafañe*. In.: Revista Archivo Español de Arte. Madrid v. 79, n. 315, p. 313-319, 2006. Disponível em: <<http://xn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/>>. Acessado em junho de 2015.

NUNES, Philippe Nunes. Arte da pintura, Symmetria e perspectiva. Lisboa, 1615. In.: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Paisagem, 1982. (Ed. Fac-simile de 1615, com estudo introdutório de Leontina Ventura).

RICO, Viuda de. *Libros impresos y manuscritos de los siglos XV al XVIII*. Madrid: Travessía del Arenal, 1909. p.15. Disponível em: <<https://books.google.com.br>>. Acesso em setembro de 2015.

VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In.: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Paisagem, 1982. (Ed. Fac-simile de 1615, com estudo introdutório de Leontina Ventura).

## DINÂMICAS DE GÊNERO NO CONTO *SHISEI*: ANÁLISE DA TATUAGEM COMO ÍNDICE NARRATIVO EM UM CONTO DE TANIZAKI JUNICHIRO

Juliana Pinheiro Maués<sup>1</sup>

Muitos dos temas que acompanham Tanizaki Junichiro estão já presentes no conto *Shisei*, publicado em 1910. Um deles é o jogo entre um ser interior e um exterior, que, na forma de um embrulho, modifica a aparência e transforma profundamente o primeiro<sup>2</sup>. Em *Shisei*, o embrulho é a tatuagem cuja inscrição na pele de uma jovem é decisiva para que ela vá de uma tímida *maiko* a uma poderosa e autoconfiante cortesã. Mais do que um processo normal de amadurecimento, o que ela experimenta é uma transformação no papel de gênero que ocupa naquela sociedade<sup>3</sup> - transformação materializada na tatuagem, cujas características formais a aproximam do masculino, e na sua passagem de um lugar passivo a um ativo dentro da narrativa.

*Shisei* se passa no Yoshiwara, a zona de prostituição de Edo, antiga Tóquio, no começo do século XIX e acompanha o tatuador Seikichi na busca pela jovem perfeita em cuja pele deixaria sua obra-prima. Aquela que preenche suas expectativas é uma *maiko*, uma jovem treinando para ser cortesã. Ele a convida ao seu estúdio, onde lhe mostra uma pintura e um pergaminho, ambos retratando mulheres triunfalmente posicionadas sobre os corpos dos homens que arruinaram suas vidas tentando possuí-las. A *maiko* ameaça ir embora, mas, quanto mais olha as imagens e escuta a fala de Seikichi, mais percebe-se parecida com aquelas mulheres. Seikichi a droga. Ela adormece – e ele trabalha: uma grande aranha viúva negra é tatuada nas costas da jovem. Ao ver sua obra concluída, exclama: “Hoje, não há mulher no Japão que se compare a você. Os seus velhos medos se foram. Todos os homens serão suas vítimas”<sup>4</sup>. Ao despertar, a jovem está totalmente mudada. Então, ela toma a palavra, dirigindo-se a Seikichi: “Todos os meus velhos medos foram varridos – e você é a minha primeira vítima”<sup>5</sup>, diz, enquanto lhe atira um olhar “tão brilhante quanto uma espada”<sup>6</sup>.

Nos primeiros trabalhos de Tanizaki, Suzuki percebe uma idealização da era Tokugawa<sup>7</sup> aliada a

<sup>1</sup> Doutoranda em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), financiada pela Capes.

<sup>2</sup> Atkinson, 2003.

<sup>3</sup> É importante deixar claro que, daqui em diante, quando falo em papel e identidade de gênero, feminilidade e masculinidade, refiro-me aos modos como eram entendidos e categorizados especificamente no contexto das zonas de prazer de Edo durante a era Tokugawa. Social e culturalmente definido, conforme Butler, e relacional, de acordo com Halperin, o gênero não pode ser discutido sem a consideração do contexto.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Suzuki, 1996.

uma dura crítica à civilização Meiji, o que estaria nas primeiras linhas de *Shisei*<sup>8</sup>, mas também na representação idealizada da cortesã madura como uma mulher com total controle não apenas do próprio corpo, mas daqueles dos homens dispostos a sacrificarem-se por ela. Esse sentimento de idealização, porém, é enganoso. Em uma leitura mais aprofundada, percebemos que, para ter um papel ativo na história, a *maiko* passa por uma transformação na sua identidade de gênero – nesse contexto, não há tal coisa como um papel forte e, ainda assim, feminino. A transformação é possível graças ao caráter performativo do gênero, no sentido de que não é inato ao indivíduo, mas, conforme Butler, relacionado a e construído em práticas e comportamentos sociais. Não é também algo estável que permanece o mesmo durante toda a vida de alguém. Pelo contrário, é fluido e pode mudar em resposta a diferentes contextos, externos e internos<sup>9</sup>. No caso da *maiko* em *Shisei*, a mudança vem pela aquisição de dois traços masculinos que ecoam na sua identidade de gênero – ambos materializados na tatuagem.

O primeiro é a absorção pela *maiko* da alma de Seikichi. Tanizaki aponta isso na fala do narrador (“Ele sentiu seu espírito dissolver-se na tinta preto-carvão que manchava a pele dela”<sup>10</sup>) e na do próprio tatuador (“Para fazê-la verdadeiramente bela, eu derramei minha alma nesta tatuagem”<sup>11</sup>). Para Atkinson, “a imagem do espírito dele a dissolver-se na tinta a penetrar a pele da jovem mulher sugere que o interior dele agora é o exterior dela [...]”<sup>12</sup>. Conforme Chino (2003), é sobre e acima dos corpos sexuados de macho e fêmea que as categorias de gênero socialmente definidas são estabelecidas.<sup>13</sup> Logo, o que se instala sobre o corpo da *maiko* junto com a tatuagem não é o sexo biologicamente determinado ou a sexualidade de Seikichi, mas aquilo que o embrulha: a sua identidade de gênero. Incorporando uma identidade de gênero masculina, a jovem passa a representar um papel ativo dentro da narrativa e cabe a ela ditar os passos finais da trama, função que, nesse contexto, é interdita ao feminino.

O segundo dos dois traços masculinos adquiridos pela *maiko* se expressa na visualidade da tatuagem. O motivo evoca o *zorōgumo* ou aranha cortesã e faz referência ao gênero literário do *dokufumono*, o conto da “mulher venenosa”, popular no começo do período moderno, que tem como protagonista uma mulher cujas sexualidade livre e papel ativo a colocam como uma ameaça. Tão ou mais importante do que o motivo escolhido por Tanizaki, porém, é o tipo de tatuagem. Trata-se de uma tatuagem figurativa, grande e colocada nas costas da sua portadora. Em relação aos dois principais tipos existentes no período Edo, ela está claramente mais próxima do *horimono* ou *irezumi* do que do *irebokuro*. Cada um desses tipos associa-se de modo especial ao masculino ou ao feminino e compreender essa afiliação é essencial para a nossa

<sup>8</sup> “Era uma época em que homens honravam a nobre virtude da frivolidade, quando a vida não era tão dura o quanto é hoje. Era uma época prazerosa, uma época em que profissionais espirituosos poderiam levar uma vida excelente ocupados em manter ricos e bem nascidos cavalheiros em um estado de desanuviado bom humor e cuidando para que as risadas das cortesãs e gueixas nunca silenciassem” (Tanizaki, 1967).

<sup>9</sup> Butler, 1990.

<sup>10</sup> Tanizaki, 1967.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Atkinson, 2003.

<sup>13</sup> Chino, 2003.

argumentação.

Inicialmente, é mandatório dizer que, em um nível elementar, o *irebokuro* relaciona-se ao gênero feminino porque a grande maioria dos corpos marcados com esse tipo de tatuagem são os de indivíduos do sexo feminino. Um dos desmembramentos do *kishōbori* ou tatuagem votiva, o *irebokuro* é a forma particular desta manifestação entre dois amantes e integra as chamadas “provas sinceras de amor verdadeiro” ou *shinjū*, modos convencionados pelos quais uma cortesã no Yoshiwara provava o seu amor, real ou não, a um cliente e que incluíam práticas como “o decepar de um dedo ou falange (*yubi-kiri*), o arrancar de uma unha (*tsume-hanashi*), a marcação da pele com as cinzas de um cachimbo japonês (*kiseru-yaki*); e o corte parcial ou completo dos cabelos (*kami-kiri*)”<sup>14</sup>. Originariamente apenas um ponto, em Edo, o *irebokuro* apresenta-se sob forma ideográfica, consistindo no nome da pessoa amada ou votos amorosos usualmente no ombro ou no braço. Segundo Pratte, essa forma emerge quando o cliente demanda da cortesã um modo mais explícito de demonstrar seus sentimentos e o que deveria ser “[...] uma jura mútua entre duas pessoas, no contexto da prostituição [...] acaba transformando-se no fardo apenas da cortesã”<sup>15</sup>. Segundo Seigle,

Para a maioria dos visitantes do Yoshiwara, a prova de amor era um bálsamo para o ego masculino; para alguns, não era nada além de um jogo. [...] Eles colecionavam esses pedaços de evidência de incontáveis cortesãs [...] para exibir aos amigos. Claramente não havia amor da parte desses homens e, mesmo assim, eles demandavam prova de que eram amados [...]<sup>16</sup>.

Apesar de mais frequente em mulheres, é quando o *irebokuro* aparece em corpos masculinos que a sua identificação não com o sexo biologicamente determinado, mas com o gênero torna-se clara. Pratte assere que a prática era também comum entre o *wakashu* e seu amante e, do mesmo modo que com as cortesãs, usualmente era apenas ao jovem ator que cabia ter a pele marcada. Em uma situação sexual, o *wakashu* é aquele identificado com o objeto passivo, então corporificando uma identidade de gênero feminina que ecoa na relação como um todo. Assim, é possível afirmar que o que caracteriza as dinâmicas de gênero nos mundos flutuantes de Edo, mais do que a comercialização da sexualidade e a transformação do erógeno em força de trabalho, é a imposição, num contexto de desequilíbrio de poder, dos desejos de outrém na forma de marcas deixadas sobre o corpo alheio. Ao feminino, cabe a submissão.

A consolidar-se nas eras Bunka-Bunsei (1804-1829), o *horimono* ou *irezumi* é um tipo de tatuagem maior, mais elaborado e figurativo. Entre os adeptos, não há registros de mulheres antes do final do século XIX. Bem distante da motivação externa do *irebokuro*, os homens portadores do *horimono* tatuam-se partindo de uma vontade própria de embelezar-se e expressar identificação com os heróis do *Suikoden* ou com outros tatuados, muitos deles heróis populares, como os bombeiros civis.<sup>17</sup> Específico ao

<sup>14</sup> Gulik, 1982.

<sup>15</sup> Pratte, 2007.

<sup>16</sup> Seigle, 1993.

<sup>17</sup> Kitamura, 2012.



corpo masculino, o *horimono* alia-se àquele que interpreta o papel ativo, capaz de manipular os outros corpos para a satisfação dos seus desejos. É nesta segunda tradição que a tatuagem da *maiko* se encontra.

Para além dos corpos que habitam, o próprio estilo das tatuagens e de suas representações na cultura popular permite afiliá-las a diferentes identidades de gênero. Em seu estudo sobre gênero na arte japonesa, Chino assere que, neste universo, feminilidade e masculinidade são, apesar de não necessariamente excludentes, categorias claramente contrastantes<sup>18</sup>, de tal modo que uma tradição como a da escola *Kanō* poderia ser identificada como masculina enquanto a da escola *Tosa* seria feminina, independentemente do gênero dos artistas executores das obras. Análise semelhante pode ser feita da relação entre *horimono* e *irebokuro*. Gravuras do período Edo mostrando estas tatuagens nos permitem uma breve análise.

Das gravuras escolhidas para apresentar o *irebokuro*, apenas uma não mostra o tatuado como uma mulher. Esta, que mostra um homem sendo tatuado (fig.02), o coloca de modo delicado, destacando a sua vulnerabilidade frente à dor das agulhas – e, diminuindo, portanto, a sua condição masculina. Em todas, as inscrições que constituem o *irebokuro* são feitas na escritura japonesa, *kana*, que Chino identifica como feminina, em contraste com os masculinos ideogramas chineses. Na arte japonesa, “feminilidade significa ‘pequeno, delicado, macio, modesto, efêmero, privado, calmo, harmonioso’”<sup>19</sup>. Assim, outra característica do gênero feminino está no fato de que os *irebokuro* são inscrições delicadas, com linhas finas, cobrindo uma pequena área e facilmente escondidas, o que denuncia a sua exibição privativa. É, de fato, em um quarto privado que Utagawa Toyokuni I (fig.01) coloca a cortesã que, puxando a manga do robe, mostra uma tatuagem às companheiras. A naturalidade da reação das outras mulheres indica que o *irebokuro* não é extraordinário entre elas. A gravura é parte de uma série de Toyokuni I retratando mulheres de todas as classes e está no volume que mostra cenas das zonas de prazer. A colocação dos objetos na cena, resultando na aparência de um quarto bagunçado, indica que não se trata dos aposentos de uma cortesã de alto escalão. A simplicidade dos padrões dos robes também aponta para esta conclusão. A própria presença do *irebokuro* é um índice disto, já que, como Seigle aponta, cortesãs de alto escalão, graças aos seus prestígio e condição financeira, podiam evitar tatuagens mais facilmente. A tatuadora na gravura de Kitagawa Utamaro (fig.02) também é apresentada com uma aparência bagunçada. O penteado não tão elaborado com vários fios de cabelo soltos e o corpo em uma postura deselegante denotam a sua posição não elevada na escala social do Yoshiwara. Outra gravura de Utamaro (fig.03) mostra uma cortesã tentando remover um *irebokuro* usando moxibustão. Apesar da dor, ela exibe uma atitude calma e reflexiva, própria à representação do feminino na arte japonesa. Mesmo a mulher no ato de ser tatuada na gravura de Utagawa Kunisada (fig.04) tem uma aparência contida. O lugar da sua tatuagem é o mais privado de todos: a parte superior interna da coxa. A

---

<sup>18</sup> Chino, 2003.

<sup>19</sup> *Ibid.*

palavra tatuada é “Hanshichi”, provavelmente o nome do amante.

Enquanto o *irebokuro* é um trabalho pequeno e delicado, o *horimono* tem um estilo agressivo, composto por diversas camadas cobrindo largas extensões do corpo. Um dos primeiros formatos em que ele foi produzido, o *nukibori*, consiste em um único motivo figurativo sem padrão de fundo, geralmente aplicado nas costas – exatamente como a aranha tatuada descrita em *Shisei*. O desenvolvimento do *horimono* tem fortes vínculos com a novela chinesa *Shui Hu Zhuan* (*Suikoden*, em japonês), especialmente a edição ilustrada por Utagawa Kuniyoshi, da onde vem a primeira gravura escolhida para exemplificar as características masculinos do *horimono*. Na representação do herói Rōrihakuchō Chōjun (fig.05), Kuniyoshi elabora uma complexa cena de ação na qual Chōjun é alvo de uma saravada de flechas. Sua postura agressiva é enfatizada pela tatuagem que ele porta, uma serpente adornada por galhos de pinheiro. O personagem tatuado não é retratado de modo reflexivo ou contido, mas expansivo, agindo com bravura e coragem. Ele também não é passivo: mesmo que o herói tenha flechas atiradas em sua direção, sua ação é de ataque, raivosamente segurando a espada entre os dentes. Uma expressão furiosa também está no *yakusha-e* de Utagawa Kunisada (fig.06), no qual o ator Bandō Kamezō I é retratado como o andarilho Hinotamakozō. O corpo fortemente tatuado revela uma bilateralidade entre as tatuagens, uma composição de cardos, e a agressividade patente na postura corporal, com os músculos fortemente tensionados, e na expressão facial, com olhos estrábicos e sobrancelhas diagonais descendentes na direção do nariz. A tatuagem reforça a atitude feroz, mas a presença do *horimono* em personagem tão agressivo e composição tão tensa também estende essas características à própria tatuagem, o que a aproxima ainda mais da caracterização do masculino que, segundo Chino, “significa ‘grande, elevado, forte, monumental, permanente, público, unificado, feroz, agressivo’”<sup>20</sup>. Mesmo quando os personagens tatuados em representações do *horimono* não desempenham ação agressiva, a agressividade permanece na composição das gravuras, usualmente elaboradas de um ângulo próximo e com intrincada combinação de cores e padrões, que tornam a gravura densa e impedem que o olhar repouse tranquilamente sobre elas. Isso está bem exemplificado na gravura de Toyohara Kunichika (fig. 07). Enfim, é necessário constatar que, em contraste com o *irebokuro*, o *horimono* é feito para ser visto<sup>21</sup>, logo ele pertence mais à vida pública masculina do que ao ambiente doméstico feminino.

## Conclusão

De volta a *Shisei*, quando a *maiko* diz as linhas finais a Seikichi, nas quais ela o coloca como sua primeira vítima, o narrador fala do olhar dela ao tatuador como sendo tão brilhante quanto uma espada. Esta

---

<sup>20</sup> Chino, 2003.

<sup>21</sup> A afirmação é verdadeira durante o período Edo. Posteriormente, o *horimono* também passa a ser escondido, especialmente pela sua associação com a *yakuza*.

é uma frase importante. Primeiramente porque até então a jovem era aquela sendo vislumbrada, olhada e encarada. Em segundo lugar, porque a metáfora elaborada por Tanizaki é construída a partir de uma comparação com uma espada. Logo, estas linhas sintetizam meu argumento nas últimas páginas. Primeiramente, colocam a personagem feminina em um papel ativo, como a dona do olhar, e, em seguida, a associam a um objeto comumente posicionado no universo masculino. Assim como a filha do rei dragão, para adentrar o paraíso budista, teve que passar por uma transformação instantânea de um ser feminino para um masculino, a *maiko*, para ser empoderada como uma mulher com total controle sobre o próprio corpo no universo do Yoshiwara, teve que mudar de um papel de gênero feminino para um masculino. Embora em *Shisei* o catalisador não seja um elemento religioso tal qual o Lotus Sutra no caso da filha do rei dragão, é inegável que o objeto escolhido por Tanizaki para proporcionar a transformação também é investido de poder sobrenatural na narrativa. Neste aspecto, é bastante apropriado que ele tenha escolhido uma tatuagem e, mais especificamente, o *horimono*. Em um sentido primário, porque sendo uma tatuagem ela é inscrita na superfície do corpo, funcionando como um embrulho que, do mesmo modo que o gênero, não é inato, mas inscrito sobre o corpo biológico inato. Em um segundo sentido, como buscou-se demonstrar ao longo deste artigo, a escolha do *horimono* e não do *irebokuro*, permite a identificação ao gênero masculino e aponta para a transformação pela qual a jovem *maiko* passa.



**Fig.01.** Utagawa Toyokuni I, do livro “*Ehon imayo sugata*”, nishiki-e, c.1802.



**Fig.02.** Kitagawa Utamaro, Onitsutaya Azamino e Gontarō, um Homem do Mundo, nishiki-e, 1798-1799.



**Fig.03.** Kitagawa Utamaro, Moxibustão (título atribuído), nishiki-e, c.1800.





**Fig.04.** Utagawa Kunisada (Utagawa Toyokuni III), do livro “*Oyagari no Koe*”, ukiyo-e, começo do século XIX.



**Fig.05.** Utagawa Kuniyoshi, Rōhihakuchō Chōjun, da série “*Tsūzoku Suikoden goketsu hyakuhachinin no hitori*”, nishiki-e, reimpressão de c.1845.





**Fig.06.** Utagawa Kunisada (Utagawa Toyokuni III), Ator Bandō Kamezō I retratado como Hinotamakozō, da série “*Kinsei Suikoden*”, nishiki-e, 1862.



**Fig.07.** Toyohara Kunichika, Atores Kawarazaki Gōnjurō como Takaramusubi no Gon (direita), Ichimura Uzaemon XIII como Tachibana Hishiz (centro) e Nakamura Shikan IV como Sanba Jafuku (esquerda), em “*Sanpuku soroe shiiki no shirataki*”, nishiki-e, 1863.

## Referências Bibliográficas

- ATKINSON, William. “Wrapping the hole in the middle of it all: Tanizaki’s narrative packages” in *College Literature* (vol.30, no.03). The Johns Hopkins University Press, 2003, pp. 37-51.
- BUTLER, Judith. “Gender trouble: Feminism and the subversion of identity”. New York: Routledge, 1990.
- CHINO, Kaori. Chino Kaori, “Gender in Japanese Art” in *Gender and Power in the Japanese Visual Field*. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2003, pp. 17-34.
- GULICK, W. R. Van. “Irezumi. The pattern of dermatography in Japan”. Leiden: Brill, 1982.
- HALPERIN, David M. “One Hundred Years of Homosexuality” in *One hundred years of homosexuality and other essays on Greek love*. New York: Routledge, 1990, pp. 15-40.
- HASHIMOTO, Madalena. “Pintura e escritura do mundo flutuante: Hishikawa Moronobu e Ukiyo-E Saikaku Ihara e Ukiyo-Zôshi”. São Paulo, SP: Hedra, 2002
- KITAMURA, Takahiro. “Bushido: legacies of the Japanese tattoo/ Takahiro Kitamura & Katie M. Kitamura”. Atglen: Schiffer Publishing, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Tattoos of the floating world: ukiyo-e motifs in the Japanese tattoo”. Amsterdã: Amsterdam Tattoo Museum, 2012.
- LODDER, Matthew. “Body modification as artistic practice”. PhD thesis presented to the Art History Department of the University of Reading. Reading, 2010.
- PERSEVERANCE: *Japanese tradition in a modern world* (catalogue). Japanese American National Museum. Los Angeles, 2014.
- PRATTE, Annie. “Émergence et implications sociales du tatouage au Japon pendant Edo : Étude de cas de *l’irebokuro* et de *l’horimono*”. Master thesis presented to the Faculté des Arts et des Sciences of the Université de Montréal. Montréal, 2007.
- SCREECH, Timon. “Obtaining images: art, production and display in Edo Japan”. Honolulu: University of Hawaii Press, 2012.
- SEIGLE, Cecilia Segawa. “Yoshiwara: The Glittering World of the Japanese Courtesan”. Honolulu: University of Hawaii Press, 1993.
- SUZUKI, Sadami. “Tanizaki Jun’ichirō as cultural critic”. In *Japan Review*, no.7. International Research Center for Japanese Studies, National Institute for Humanities, 1996. pp. 23-32.
- TANIZAKI, Junichiro. *Shisei (The Tattooer)*, in “Seven Japanese Tales”. Tokyo: Tuttle Publishing, 1967.
- TATTOO (catálogo). Musée du Quai Branly. Paris, 2014.

## COR E LUZ NA OBRA RELIGIOSA DE BENEDITO CALIXTO: UMA POSSÍVEL PERSPECTIVA NA IGREJA DE SANTA CECÍLIA

*Karin Philippov<sup>1</sup>*

Na encomenda que recebe do bispo Dom Duarte Leopoldo e Silva (1867-1938)<sup>2</sup>, para a decoração da Igreja de Santa Cecília, localizada na cidade de São Paulo, o artista itanhaense Benedito Calixto de Jesus (1853-1927), amigo próximo de Dom Duarte, tem a oportunidade de lidar com a cor e a luz em um ambiente religioso revivalista, que resgata a arquitetura bizantina e românica ao mesmo tempo, criando um templo neorromânico em cruz latina, projetado pelo arquiteto e conde florentino Giulio Micheli<sup>3</sup>. Ou seja, a nova Igreja de Santa Cecília construída a partir de 1894 rompe, ao mesmo tempo com a arquitetura colonial e com a taipa, técnica construtiva empregada até então em São Paulo, para impor uma nova linguagem arrojada diretamente importada da Europa e que passa a ser muito utilizada a partir do final do século XIX.

Assim, não seria possível a Benedito Calixto empregar as mesmas soluções formais e cromáticas utilizadas até então, compostas por imagens talhadas em madeiras douradas e policromadas ou em pinturas realizadas em têmpera sobre madeira, como se veem nas Igrejas Barrocas do século XVIII, uma vez que a produção calixtiana se pauta pelo diálogo com a tradição europeia do século XIX. O artista, então, rompe e inova definitivamente dentro de uma nova configuração eclesiástica, utilizando a técnica do óleo sobre tela e resgatando o emprego do mosaico dourado sobre tela, para compor suas obras, técnica esta criada possivelmente em Bizâncio, - apesar de o mosaico não ser aplicado sobre tela - e que trazida para a Europa, perpetua-se ao longo dos séculos nas Igrejas. Desse modo, no resgate que Calixto faz da tradição europeia tendo os exemplos clássicos como modelo, elabora um conjunto de imagens religiosas para a decoração da Igreja de Santa Cecília, partindo de uma extensa pesquisa iconográfica, histórica e arqueológica, na qual insere santos não cultuados até então pelos católicos paulistas. Dessa maneira, pode-se pensar em santos como Santa Symphorosa, Santa Thecla e São Tarcísio, por exemplo, que se encontram dispostos na nave da referida Igreja, ladeados por duplas de arcanjos cada qual em seus respectivos nichos.

Porém, aqui se visa compreender e analisar o papel da cor e da luz na decoração da referida igreja, levando-se em consideração os sentidos histórico, artístico, arqueológico e teológico das imagens. Assim, como metáforas do pensamento de Calixto, a composição e posicionamento das imagens na Igreja de Santa Cecília revelam os sentidos que cor e luz assumem dentro do programa iconográfico, estabelecendo um

<sup>1</sup> Doutoranda em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – IFCH-UNICAMP. Bolsista CAPES.

<sup>2</sup> DANTAS, Arruda. **Dom Duarte Leopoldo**. SP: Pannartz, 1974; ASSIS, Monsenhor Victor Rodrigues de. **Dom Duarte Leopoldo e Silva 1º Arcebispo de São Paulo**. – Catanduva, SP: Edições Catanduva, 1967.

<sup>3</sup> SALMONI, Anita & DEBENEDETTI, Emma. **Arquitetura Italiana em São Paulo**. 2ªed. SP: Perspectiva, 2007, p.101-104.

percurso visual, inclusive. Ou seja, quando o fiel entra na Igreja passa pela nave vendo oito santos martirizados, sendo quatro de cada lado, passa pelo transepto onde vê os doze primeiros bispos de São Paulo dispostos cronologicamente, a saber, Dom Bernardo Rodrigues Nogueira, Dom Frei Antônio da Madre de Deus Galvão, Dom Frei Manoel da Ressurreição, Dom Matheus de Abreu Pereira, Dom Manuel Joaquim Gonsalves de Andrade, Dom Antônio Joaquim de Mello, Dom Lino Deodato Rodrigues de Carvalho, Dom Sebastião Pinto do Rêgo, Dom Joaquim Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti, Dom Antonio Cândido Alvarenga, Dom José de Camargo Barros e Dom Duarte Leopoldo e Silva. Além dos doze bispos ainda há duas cenas em meio-círculo representando Pedro Correa e João de Souza, para, enfim, chegar ao presbitério e encontrar seis telas contendo o ciclo de Santa Cecília encimadas pelos doze primeiros papas mártires que são: São Lúcio, São Cornélio, São Zeferino, São Calixto I, São Fabiano, Santo Anthero, São Ponciano, Santo Urbano I, São Melchiades, Santo Estevam I, São Xisto II e São Paschoal I.

Nesse percurso feito pelo fiel, ainda destaca-se a função de mistério, salvação, purificação, devoção e fé suscitada pelas imagens religiosas, pois se verifica que cor e luz assumem papel fulcral para a compreensão não somente da Igreja Romanizadora, como também da Igreja dentro da Primeira República, que ao laicizar o Estado, necessita conquistar cada vez mais o fiel, a fim de se manter enquanto instituição religiosa detentora de significados precisos relacionados ao desenvolvimento histórico e social do paulista de então. Além disso, a conquista do fiel e garantia de sua permanência dentro da Igreja Católica também se vinculam à expansão da imigração alemã e sua fé Protestante.

Assim, observando-se, por exemplo, as cenas do martírio de Santa Cecília e do ex-escravizador de índios e jesuíta, Pedro Correa, percebe-se que o artista dispõe as figuras em cenários distintos, a saber, arquitetônico, no caso da santa romana e na natureza, no caso do jesuíta. Calixto elabora suas pinturas em franco diálogo com a tradição artística italiana, conforme se pode observar na apropriação e citação feita do modelo de Stefano Maderno, para a escultura de Santa Cecília, muito embora Calixto transponha o mármore para a técnica do óleo sobre tela, indo do branco absoluto para as demais cores do espectro cromático. O artista faz sua decoração de maneira harmoniosa clara e serena, integrando as pinturas ao ambiente religioso. Com isso, Calixto corrobora as missas, músicas e sermões realizados dentro da Igreja e ajuda a propagar o correto devocionário defendido pela Santa Sé em tempos de Romanização da Igreja Católica. Ou seja, o ambiente religioso é pensado de maneira a envolver o fiel morador da São Paulo da Primeira República, assim como era feito durante a Contrarreforma no século XVII, muito embora se esteja em pleno Concílio Vaticano I.

Posto isso, se de um lado Calixto dispõe Santa Cecília e Pedro Correa em perspectivas humanas, por outro, insere o mosaico dourado como pano de fundo nas séries dos doze primeiros papas mártires, nos doze primeiros bispos de São Paulo e nos oito santos presentes na nave ressaltando não somente a galeria dos ilustres homens da Igreja do passado e do presente momento em que Dom Duarte é o bispo vigente e surge

como o décimo segundo homem ilustre da galeria, como também demonstra a santidade de cada um deles caracterizada pela cor dourada do mosaico que remete à transcendência dos papas e santos martirizados e dos bispos, ou seja, a cor dourada dos mosaicos visa revelar ao fiel que os papas, os bispos e santos já alcançaram a glória de Deus e ganharam o céu, após darem sua vida e sangue em nome do Cristianismo e em nome da continuação da Igreja Católica, em São Paulo. Em contraposição, por perspectivas humanas, pode-se entender que Santa Cecília e Pedro Correa sejam dispostos de maneira a revelar a intensidade de seus sofrimentos enquanto humanos, que abrem mão de suas vidas em nome de sua salvação junto a Deus. Da mesma maneira, parece-se esperar que o fiel habitante da cidade republicana também seja capaz de dar seu sangue para a manutenção da Igreja na Primeira República, atuando como propagador da fé católica e vivendo de maneira adequada à política republicana de então.

Outro fator a ser considerado se refere à colocação dos bispos dentro do templo. Aqui, destaca-se a localização dos doze bispos nos braços do transepto da Igreja, ou seja, seguindo a teoria proposta pelo arquiteto de Siena, Pietro di Giacomo Cataneo (c.1510 – c.1569)<sup>4</sup>, que propõe o corpo de Cristo sobreposto à planta baixa de igreja, ou seja, para o arquiteto sienense, a nave seria o corpo, o transepto, os braços estendidos, a cabeça, o presbitério absidial e o coração, a cúpula da Igreja. Cataneo faz uma leitura na qual insere Cristo na construção religiosa, em profunda harmonia geométrica e em claro eco a ideia de Deus como geômetra do Universo. Na Igreja de Santa Cecília observa-se que Giulio Micheli se apropria desse tipo de construção histórica e teológica, na qual faz seu revival neorromânico, dentro do qual Calixto insere sua decoração seguindo os preceitos que lhe foram determinados pela Igreja e pela cultura visual religiosa do momento, além de estabelecer diálogos com outros artistas, como o já citado Maderno. Mas qual o sentido de sua decoração que parte da apropriação de um modelo amplamente conhecido dentro da tradição religiosa e da Igreja Católica?

Em primeiro lugar, sabe-se por Milton Teixeira<sup>5</sup>, que Calixto obtém uma bolsa de estudos para prosseguir em seu aprendizado iniciado de maneira autodidata, em Paris e que a mesma não foi concedida por D. Pedro II, como era o costume, mas pelo Visconde Nicolau de Campos Vergueiro, após a execução da decoração do Teatro Guarany, pertencente a Garcia Redondo e localizado em Santos, no litoral de São Paulo. Em sua estada na capital francesa, ocorrida entre os anos de 1883 e 1884, Calixto jamais vai à Itália. Dessa maneira, o contato com a produção italiana parece acontecer por meio de fotografias, postais, gravuras e livros e em meio a esse contato, Dom Duarte pode ter lhe fornecido uma fotografia da escultura de Maderno, para que a mesma fosse copiada em óleo sobre tela, muito embora, tal imagem jamais tenha sido encontrada até o presente momento. O que se pode afirmar com total certeza, baseado em documentos

<sup>4</sup> CATANEO, Pietro di Giacomo. *Libro Terzo di Architettura. I Quattro Primi Libri di Architettura di Pietro Cataneo Senese*. In Vinegia [Veneza]: in Casa de Figliuoli di Aldo, 1554.

<sup>5</sup> TEIXEIRA, Milton. **Benedito Calixto: Imortalidade**. – Santos- SP: Editora da UNICEB, 1982.



fisicamente existentes é que Calixto faz uma profunda e intensa pesquisa histórica e arqueológica, assim que recebe a encomenda de seu amigo bispo.

Em relação à fotografia, sabe-se igualmente que Calixto traz uma câmera fotográfica de Paris, para compor suas pinturas encenadas. O emprego da técnica fotográfica é fruto de seu aprendizado junto aos artistas professores Jules Lefèbvre (1834-1912), Gustave Boulanger (1824-1888) e William Bouguereau (1825-1905) na Académie Julian, que defende o uso da referida linguagem em lugar do esboço, conforme se fazia na Ecole des Beaux-Arts de Paris. Pode-se propor que a luz encontrada nas seis telas do presbitério representando o ciclo de vida de Santa Cecília seja oriunda da própria fotografia, também, visto que nas mesmas telas de Calixto ocorre um embaçamento dos planos de fundo das obras, característica típica das imagens fotográficas. Outro ponto a ser salientado concerne ao fato de que o artista montava suas cenas teatrais com familiares, amigos e até índios verdadeiros trazidos por Calixto, a fim de se hospedarem em sua casa em Itanhaém, segundo Teixeira<sup>6</sup>. Assim, em sua busca pela veracidade histórica, o artista criava cenas falsas de fatos tidos por verdadeiros, como o martírio de Santa Cecília e de Pedro Correa, por exemplo. Por veracidade, entende-se que o artista se baseia em documentos e fontes arqueológicas de fatos considerados verídicos, como o martírio de Santa Cecília, porém, nunca se soube e nunca se saberá com exatidão se seu corpo foi encontrado da maneira como Maderno e Calixto representam, ou se há alguma construção histórica perpetuada por Calixto em sua pintura.

Com isso, o artista compõe suas cenas dentro de um universo renovador da pintura religiosa, empregando cores serenas e com tons mais rebaixados, ou seja, sem estridência e com uma luz idealizada e focada nos pontos principais dos dramas apresentados. Por exemplo, na cena do Martírio de Santa Cecília, a luz difusa da obra possui focos direcionados à santa, conforme se pode observar. O mesmo se dá na cena do Martírio de Pedro Correa e João de Souza. Apesar da violência da temática, a morte de cada um deles ocorre de maneira grandiosa, com pouco sangue e de maneira silenciosa igualmente, como se não fosse possível escutar os sons do ato violento em si. Tudo se dá serenamente e cor e luz estão íntima e diretamente ligados a isso.

Do mesmo modo, ao observar os santos, os santos papas mártires e bispos também se tem a mesma impressão. Porém, aqui se ressalta um aspecto a mais, relacionado ao caráter pétreo das figuras isoladas cada qual em seu nicho. Calixto, portanto, parece retomar a longa tradição das esculturas medievais policrômicas existentes nas catedrais europeias, muito embora, a grande maioria delas tenham perdido suas cores ao longo dos séculos, em função da ação do tempo e da instabilidade dos pigmentos utilizados. Entretanto, propõe-se o diálogo do artista itanhaense com a estatuária francesa e italiana clássica, por excelência. Do mesmo modo, as seis cenas referentes ao martírio de Santa Cecília, localizadas no presbitério também possuem forte estaticidade, através de gestos plácidos e silenciosos, com poses teatrais ensaiadas e encenadas com total

---

<sup>6</sup> TEIXEIRA. Op.cit., 1982.

rigidez e serenidade. Percebe-se que a morte de Santa Cecília ocorre de maneira limpa, sem dramas Barrocos e em total silêncio. Nem mesmo o sangue escorre pelos degraus de forma ruidosa. Mas qual o sentido de todas as características calixtianas em uma Igreja Romanizada na São Paulo do início do século XX, em pleno desenvolvimento da primeira República?

Na decoração revivalista que Calixto faz dentro de uma Igreja neorromânica projetada por Giulio Micheli na cidade de São Paulo deve-se considerar o papel da importação mediada dos modelos europeus em um espaço em construção, uma vez que a velha cidade em taipa se desfaz em prol de um espaço urbano reinventado, o que pode causar estranhamento aos habitantes paulistas acostumados a taipa de pilão e as igrejas barrocas existentes no centro de São Paulo, que paulatina e sistematicamente passam a ser demolidas em prol da construção de novos templos revivalistas. Entretanto, ao observar o tipo de construção em termos de cor e luz, percebe-se que a decoração de Calixto e seus esquemas cromáticos e luminosos não parecem tão distantes assim. A própria Igreja de Santa Cecília e seu entorno, ou seja, o bairro que a contém são projetados com linhas, cores e luzes serenas, condizentes à decoração que Calixto executa.

Ao se observar outras igrejas que vão surgindo a partir do início do século XX em São Paulo, pode-se, portanto, concluir que existe uma adequação dos modelos europeus revivalistas importados e que estes se adaptam à realidade da cidade de São Paulo em franco crescimento e que Benedito Calixto atua consciente e ativamente na implantação da nova arte que se quer dentro das Igrejas Romanizadas, tendo cor e luz como emblemas de um novo tempo de progresso na Igreja e na História da Arte brasileira. Além disso, a importação e implementação de modelos europeus revivalizados e de temas pré-cristãos coadunam para a compreensão do artificialismo da imagem e de sua reação possível dentro do fiel, agora obrigado e convencido a frequentar um novo paradigma de Igreja calcado na tradição histórica e no novo tipo de fé embasado em preceitos Romanizadores e republicanos.

### Referências Bibliográficas

ASSIS, Monsenhor Victor Rodrigues de. **Dom Duarte Leopoldo e Silva 1º Arcebispo de São Paulo**. – Catanduva, SP: Edições Catanduva, 1967.

MORAES, Júlio Lucchesi. **São Paulo Capital Artística: a cafeicultura e as artes na Belle Époque (1906-1922)**. – RJ: Beco do Azougue, 2013.

DANTAS, Arruda. **Dom Duarte Leopoldo**. SP: Pannartz, 1974.

SALMONI, Anita & DEBENEDETTI, Emma. **Arquitetura Italiana em São Paulo**. 2ªed. SP: Perspectiva, 2007.

TEIXEIRA, Milton. **Benedito Calixto: Imortalidade**. – Santos, SP: Editora da UNICEB, 1982.

## DEPOIS DO SURREALISMO, SÓ A ANTROPOFAGIA

Kethlen Santini<sup>1</sup>

Em dezembro de 1924, aparecia *La Revolution Surréaliste*, a primeira revista do movimento Surrealista. Organizada por André Breton (1896 - 1966), tinha como objetivo lutar contra a alienação da sociedade, estabelecendo uma “nova declaração dos direitos do homem” e contrariando os valores decaídos ou ultrapassados - estes baseados nos faróis do movimento: “a poesia, o amor e a liberdade”<sup>2</sup>. Por outro lado, também em 1924, o grupo modernista de São Paulo, destacando-se Oswald de Andrade (1890 - 1954) - um dos principais líderes do Modernismo brasileiro - lançou um manifesto e um livro de poemas, ambos denominados *Pau-Brasil*. Segundo Valentim Faccioli - na obra organizada por Robert Ponge, *Surrealismo e o Novo Mundo* (1999) - a obra era um conjunto de poemas de linhagem primitivista, satíricos e humorísticos, tendo como intenção demolir com a herança ainda dominante do nacionalismo conservador e ufanista.

Essa nova corrente é contraposta, no ano seguinte, por um movimento nacionalista e conservador liderado por ex-companheiros de Oswald de Andrade. O grupo denominava-se *Verde-Amarelismo* e era contrário ao *Pau-Brasil*, tendo como finalidade combatê-lo, pois viu nele aproximações não só com o Dadaísmo e o Surrealismo, mas também, segundo Robert Ponge, porque seria o produto de ideologias exóticas e forasteiras (PONGE, 1999).

Essas aproximações efetivaram-se quando Oswald de Andrade lançou o último movimento que transformou e radicalizou o *Pau-Brasil*: a Antropofagia. Sua proposta social, cultural e artística aproximou-se extraordinariamente do Surrealismo, visto que, em concordância com Faccioli:

Sob muitos aspectos o Brasil e a América Latina contavam com as condições excepcionalmente favoráveis para uma relação rica e produtiva com o surrealismo organizado e combatente, pois não só sobreviviam (e sobrevivem) nesta região de culturas indígenas e africanas, por exemplo, que se expressam em suas formas próprias à margem do campo erudito, mas também a produção não é presidida pela racionalidade liberal capitalista do mercado artístico<sup>3</sup>.

Os modernistas de São Paulo, até então, estabeleceram relações mais fortes com o Futurismo, o Cubismo, algo com certo expressionismo e quase nada com o Dadaísmo e o Surrealismo. Segundo Valentim Faccioli, o Surrealismo foi percebido logo em 1924 por um grupo que se reuniu no Rio de Janeiro em torno da revista *Estética*, que publicou apenas três números e desapareceu em 1925. Conforme a análise do autor, os dois jovens editores, Prudente de Moraes Neto (1904 - 1977) e Sérgio Buarque de Holanda (1902 - 1982) defenderam o Surrealismo e polemizaram contra seus “detratores”, que surgiram quase instantaneamente,

<sup>1</sup> Bacharela do curso de História da Arte, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

<sup>2</sup> REBOUÇAS, 1986.

<sup>3</sup> FACIOLI apud PONGE, 1999, p. 294.

como o crítico católico Tristão de Athayde (1893 – 1983), desqualificando a importância do movimento e, conseqüentemente, da revista (PONGE, 1999).

Originalmente, a Antropofagia surgiu da ideia sugerida por Tarsila do Amaral (1886 - 1973). Segundo Aracy Amaral, no dia 11 de janeiro de 1928, no aniversário de Oswald de Andrade, Tarsila o presenteou com seu último quadro. Impressionado, este chama Raul Bopp (1898 -1984) para vê-lo e comenta: “É o homem, plantado na terra”. De acordo com Amaral, Tarsila se recorda apenas dos dois amigos discutindo seu quadro e de ouvir Bopp dizer: “Vamos fazer um movimento em torno desse quadro”. A obra era *Abaporu* = *Aba* (homem) + *Poru* (que come). Segundo Amaral, era o desenvolvimento natural de sua fauna-flora *tarsiliana*, metamórfica, fixada pela artista numa fusão comandada pelo colorido da fase *Pau-Brasil* (AMARAL, 1975).

Conforme informações de Amaral, uma amiga de Tarsila conta que a obra *Abaporu* e outras telas antropofágicas lembravam os pesadelos da artista. Muitos deles eram oriundos das histórias contadas pelas negras que, na hora de dormir, eram repetidas muitas vezes e misturadas às lembranças inapagadas dos cuidadores, divulgando seus medos, lendas e superstições... Anos depois de pintar os quadros, Tarsila identificou a origem de sua pintura dessa fase pela primeira vez.

[...] [o Abaporu] uma figura solitária, monstruoso, pés imensos, sentada numa planície verde, o braço dobrado repousando no joelho, a mão sustentando o peso-pena da cabecinha minúscula. Em frente um cacto explodindo numa flor absurda [...] Só então compreendi que eu mesma havia realizado imagens subconscientes, sugeridas por estórias que ouvira quando era criança. [...] ... A casa é assombrada, a voz do alto que gritava do forro do quarto, aberto no canto, “eu caio”, e deixava cair um pé (que me parecia imenso); “eu caio”, caía outro pé, e depois a mão, outra mão e o corpo inteiro, para o terror das crianças apavoradas <sup>4</sup>.

Por mais que seja conhecida de sua autoria, a ideia da Antropofagia não era nova. Tarsila teve precedentes nas vanguardas europeias, e estudos ainda anteriores a essa fase artística. Oswald buscara a metáfora do canibal para sua estética, com o que procurou “restabelecer a linha radical e revolucionária do Modernismo que já se sentiam esmaecer-se na diluição e no afrouxamento”.<sup>5</sup> Conforme os estudos de Aracy Amaral, a descoberta de Sigmund Freud e sua teoria do inconsciente e do Surrealismo estavam no ápice das novas “correntes parisienses”<sup>6</sup> e Oswald de Andrade inspirou-se nelas para utilizar a ideia do retorno ao selvagem, à posse do tabu que se transforma em totem, entre outros. Segundo Bina Maltz, para Oswald no ano de 1928, Freud era uma das mais importantes fontes, senão a principal, sendo o intermediário entre o Manifesto Pau-Brasil e o Manifesto Antropófago (AMARAL, 1975).

<sup>4</sup> TARSILA apud AMARAL, 1975, p. 249.

<sup>5</sup> CAMPOS apud MALTZ, 1993, p. 16.

<sup>6</sup> Apesar de ser um termo utilizado por muitos autores, é importante enfatizar que essas correntes, considerando os Manifestos, podem ter surgido na França, mas terem se desencadeado e se tornado principais em outros países.

É preciso destacar que os vanguardistas europeus lançaram mão do primitivismo como meio de combate à tradição passadista e o fizeram pela valorização do “pensamento selvagem” e pela simplificação da linguagem poética como expressão de uma arte genuína. Se o Expressionismo, o Dadaísmo e o Surrealismo procuraram no elemento instintivo, no pensamento mágico e nas forças do inconsciente (primitivismo psicológico) o caminho para a renovação da arte, os cubistas detiveram-se num primitivismo da forma, a qual foram achar na arte africana e em Jean-Jacques Rousseau (1712 -1778). O primitivismo de Oswald, segundo Maltz, assimilou tanto ao primitivismo psicológico quanto ao da forma, ambos filtrados pela exaltação da vida urbana e do progresso tecnológico<sup>7</sup>.

Seguindo com a discussão da obra da pintora, é importante ressaltar que a grande aproximação com o Surrealismo na sua fase antropofágica ocorre devido às possibilidades abertas pela projeção do inconsciente na arte. Além das migrações, das substituições e das metamorfoses dos corpos, segundo Icleia Cattani, o recorte e a colagem de elementos marcam os processos do inconsciente e do sonho. A própria Tarsila, como já visto, menciona os sonhos como elementos motivadores de suas pinturas. Porém, algumas telas antropofágicas possuem uma potência, misto de estranhamento, ausência-presença e força libidinal, que as aproxima certamente de alguns momentos fortes do surrealismo: as paisagens fantásticas de Max Ernst (1891 - 1976), os espaços infinitos de Yves Tanguy (1900 - 1955) e algumas “paisagens humanizadas” de Salvador Dalí (1904 – 1989) (CATTANI, 2011).

Entretanto, antes de continuar nesse caminho é preciso voltar um pouco no tempo. Aprofundando as bases da interpretação do ritual antropofágico antes de entrar nos aspectos do próprio Surrealismo, é essencial trazer Michel de Montaigne (1533 - 1592), que foi um dos grandes influentes da função social em Freud e do pensador Oswald de Andrade, este fixando-se, segundo a pesquisadora Bina Maltz:

[...] na passagem do tabu em totem, dando origem à hipótese do parricídio – esta explicaria a evolução do estado natural (Natureza) para o estado social (de Cultura) e a origem mítica da compulsão antropofágica, que, pela repetição do rito, transformando o tabu em totem, redimiria a humanidade do crime parricida. A devoração do tabu – o pai tirânico – teria resultado na exteriorização da autoridade paterna, mecanismo que passou a agir como Superego coletivo inibidor do incesto<sup>8</sup>.

No momento em que Oswald propôs a Antropofagia como o princípio teórico norteador de uma cultura brasileira específica, parece que, segundo Cattani,

O tabu a ser transformado em totem era duplo: dupla devoração, marcada pela admiração e pela raiva do europeu e pelo afeto, pelo sentimento de superioridade e pela culpa em relação aos outros brasileiros. Assim, deveria ser criado o totem, o modelo brasileiro culto,

<sup>7</sup> MALTZ, 1993, p. 22-23.

<sup>8</sup> NUNES apud MALTZ, 1993, p.18.



moderno, branco: o modernista, igual ao europeu na qualidade, diferente por essa dupla pertença<sup>9</sup>.

É pertinente, portanto, voltar aos exemplos anteriores e nesse momento trazer alguns pontos importantes do Surrealismo, movimento pertencente às novas correntes parisienses da época. De fato, o revisionismo estético de Salvador Dalí desempenhou um papel central que nunca foi reconhecido de uma maneira apropriada - como afirma Eduardo Subirats na obra organizada por Jorge Schwartz, *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920 - 1950* (2002). No quadro da transição entre a experiência surrealista e uma realidade não reprimida e a produção de um novo mundo ao mesmo tempo objetivo e racional, os manifestos, os filmes, as obras plásticas e os romances de Dalí devem localizar-se precisamente, segundo Subirats, no ponto de inflexão da linha evolutiva que conecta em um extremo o moderno Surrealismo, e em outro extremo o espetáculo pós-moderno (SCHWARTZ, 2002). Vale a pena enfatizar, conforme a análise do autor, que o nome que Dalí deu a esta virada radical da estética surrealista foi “canibalismo”. Esta palavra curiosamente havia “se convertido em moeda de troca para os meios da vanguarda artística parisiense”, segundo as palavras de Subirats. “O último propósito de Dalí não era o cumprimento de sonhos, nem uma nova poética revolucionária, mas sim, para utilizar suas próprias palavras, a conversão do surrealismo estético em um surrealismo comestível”<sup>10</sup>. E aqui nota-se um dos grandes diálogos entre o Surrealismo e a Antropofagia: o canibalismo pertencente à ideologia de ambos.

Com o intuito de melhor entender a Antropofagia, tem-se que verificar os apontamentos intrínsecos a mesma - seriam eles, em primeiro lugar, as raízes históricas das civilizações destruídas da América, e também o novo significado da relação humana com a natureza, com seu próprio corpo, sua sexualidade, seus afetos e com sua comunidade. A Antropofagia brasileira transformou os medos e os ódios tradicionalmente ligados aos relatos europeus sobre o canibalismo americano no reconhecimento artístico de um estado de liberdade sem limites, uma visão poética de renovação cultural. Através disso, abriu uma perspectiva política e artística diametralmente oposta à dialética das vanguardas europeias, trazendo um olhar que buscava uma reconstrução das memórias culturais, a recriação de uma relação não hostil entre natureza e civilização, a restauração prazenteira de uma nudez sagrada e a recusa de uma opressão civilizatória magnificamente “enfeitada” (SCHWARTZ, 2002).

Essencialmente, a Antropofagia transcende os limites lógicos e históricos das vanguardas artísticas europeias e seu internacionalismo globalizador. Pode-se dizer que é a superação dos limites que definem negativamente o Surrealismo e seus degradados produtos finais. Por isso, Oswald de Andrade escreveu: “Depois do Surrealismo, só a Antropofagia”<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> CATTANI, 2011, p. 51.

<sup>10</sup> SCHWARTZ, 2002, p. 25-27.

<sup>11</sup> SCHWARTZ, 2002, p. 30.

É aqui, através dessa grandiosa bagagem de informações, que trago a análise de Amaral para “tocar no ponto chave”: o elemento do inconsciente não somente sendo uma característica das obras pictóricas de Tarsila, mas também ligado no surreal ao antropofagismo. Segundo a autora, a chegada de Benjamin Péret (1899- 1959), poeta surrealista, a São Paulo, em 1929, foi anunciado na página de Antropofagia do *Diário de S. Paulo* e merece destaque:

Não nos esqueçamos de que o surrealismo é um dos melhores movimentos pré-antropofágicos. A liberação do homem como tal através do ditado do inconsciente e de turbulentas manifestações pessoais, foi sem dúvida um dos mais empolgantes espetáculos para qualquer coração de antropófago que nestes últimos anos tenha acompanhado o desespero do civilizado<sup>12</sup>.

No âmbito da literatura, houve também grandes mudanças inspiradas nesse “clima antropófago” que atingia o subconsciente de muitas pessoas. Não somente circunscrito nos livros de Oswald, a ideia de Antropofagia permeava outras criações desde antes do manifesto, como, por exemplo, o poema de Raul Bopp, *Cobra-Norato*, e *Macunaíma*, de Mario de Andrade (CATTANI, 2011), que não há como negar: foi a obra culminante que cristalizou esta nova sensibilidade e concepção do mundo.

É essencial retornar neste momento, pois, às obras que compõem o conjunto da corrente do modernismo brasileiro. A tela *Antropofagia* (1929) possui uma análise interessante. Desdobra os corpos de *A Negra* (1923) e de *Abaporu* (1928), simultaneamente, no espaço da própria tela, de uma tela à outra, e de um tempo a outro: de 1923 a 1929. Na totemização mítica da Antropofagia (o tabu transformado em totem, segundo Oswald de Andrade), a vegetação também se torna totêmica. De certo modo, segundo Cattani, ela assemelha-se ao corpo humano; metamorfoseia-se nele assim como metamorfoseou as duas obras (CATTANI, 2011).

Em *Urutu* (1928), conforme a análise de Cattani, a artista não pretende representar um dado episódio ou lenda envolvendo a *Cobra Grande*, de Rego Monteiro, inspirado no poema de Raul Bopp. Pelo contrário, quis explorar suas associações simbólicas com fecundação e origem dos seres (manifestas no ovo agigantado), em que se pode notar o outro tipo de apropriação na mitologia primitiva nacional visada pela Antropofagia. Sobre isso, Sérgio Miceli aponta:

[...] a pintora construiu a imagem forte de um enroscado de fecundação, instilando potência fálica à serpente que se enrola, libidinosa, voltada para os frutos desse enlace. Trata-se de mito fundante de um mundo novo, metáfora de criação da arte nova brasileira, desse Brasil primitivo e anti-europeu, pré-colonial e telúrico, mágico e aquático, cuja vanguarda estaria sendo empalmada pelo movimento antropofágico [...] <sup>13</sup>.

<sup>12</sup> AMARAL, 1975, p. 257.

<sup>13</sup> MICELI apud CATTANI, 2011, p. 52.

O autor considera que, em suas devidas proporções, esta obra poderia ser considerada a imagem símbolo do movimento antropófago, de maneira que fecunda uma nova arte brasileira.

Em suma, o Surrealismo aparece então como elemento europeu a ser incorporado pelo processo de deglutição antropofágica ou como algo que já possuíamos, que já fazia parte da cultura local à época da “idade de ouro”, antes da chegada do colonizador. De todo modo, “[...] o surrealismo é enunciado como algo que mantinha afinidade com a proposta antropofágica, e não como aquilo que devia ser expurgado, os diversos ‘contra’ espalhador pelo texto de Oswald de Andrade”<sup>14 15</sup>.

No decorrer de toda a análise, pode-se chegar a uma conclusão. Os movimentos dialogam-se demasiadamente, principalmente a Antropofagia buscando uma conversa com o Surrealismo, visto que o estudo foi muito mais de como o segundo movimento influenciou o primeiro e não o contrário. O Surrealismo já estava concretizado quando a Antropofagia surgiu. Os participantes do movimento antropófago já liam Freud, mas foi a partir de muitas abordagens e ideias surrealistas que a Antropofagia conseguiu conectar bem o discurso à obra. Nos seus aspectos mais “internos”, a Antropofagia formulou uma utopia libertadora para o homem brasileiro e ocidental. Sem dúvidas, pode-se afirmar que há várias perspectivas que se desdobram e que se complementam entre ambos. De fato, a “amizade” é muito intensa, como se o Surrealismo fosse o “amigo” mais velho e a Antropofagia o mais novo. Ambos possuem afinidade de interesse por formas de pensamento e de relação com o mundo, não mediadas pela racionalidade europeia, além da ligação com o sonho, como o primitivismo, com o canibalismo... Enfim, o Surrealismo fez com que a Antropofagia andasse segura, sem medo de se arriscar. A Antropofagia decidiu assim seguir adiante, levando sua bagagem, disposta a transformações e, essencialmente, a possuir diversas reverberações.

---

<sup>14</sup> Essa afirmação corresponde ao dato de que Oswald a partir de 1930 resolve rever muitas das ideias inspiradas em Freud, sobre a Antropofagia e o próprio Modernismo.

<sup>15</sup> SCHWARTZ, 2002, p. 31.



**Figura 01.** Tarsila do Amaral (1886 – 1973), *Abaporu*, 1928. Óleo sobre tela, 85 x 72 cm. Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires, Argentina. Foto: site oficial do MALBA – BA.



**Figura 02.** Max Ernst (1891 – 1976), *O Elefante de Célebres*, 1921. Óleo sobre tela, 125,4x107,9cm. Tate Gallery, Londres, Inglaterra. Foto: site oficial da Tate Gallery – UK.



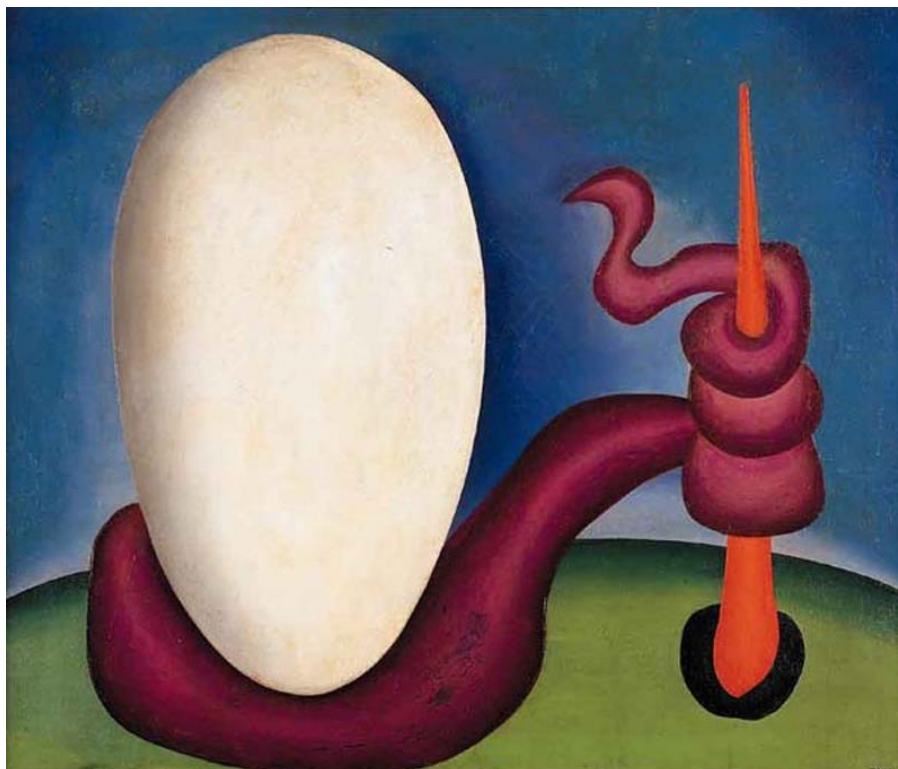


**Figura 03.** Salvador Dalí (1904 – 1989), *Cannibalisme D'automne*, 1936 – 37. Óleo sobre tela, 80 x 80 cm. Tate Gallery, Londres, Inglaterra. Foto: site oficial da Tate Gallery – UK.



**Figura 04.** Tarsila do Amaral (1886 – 1973), *Antropofagia*, 1929. Óleo sobre tela, 126 x 142 cm. Fundação José e Paulina Nemirovsky, São Paulo, Brasil. Foto: <http://brasilartesenciclopedias.com.br>.





**Figura 05.** Tarsila do Amaral (1886 – 1973), *Urutu*, 1928. Óleo sobre tela, 60,5cm x 72,5cm. Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM/RJ, Rio de Janeiro, Brasil. Foto: <http://noticias.universia.com.br>.

### Referências Bibliográficas

- AMARAL, Aracy A. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. São Paulo: Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975.
- ART AND ARTISTS. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art>>. Acesso em 15 de jul. 2015.
- BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- CATTANI, Iceleia Borsa. **Arte Moderna no Brasil: construção e desenvolvimento nas artes visuais 1900 – 1950**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- MALTZ, Bina; TEIXEIRA, Jerônimo; e FERREIRA, Sérgio. **Antropofagia e Tropicalismo**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1993.
- PONGE, Robert. **Surrealismo e o Novo Mundo**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999.
- REBOUÇAS, Marilda de Vasconcellos. **Surrealismo**. São Paulo: Ed. Ática, 1986.
- SCHAWARTZ, Jorge. **Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920 – 1950**. São Paulo: FAAP – Fundação Armando Alvares Penteado e Cosac Naify, 2002.
- VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira. **Uma brecha para o surrealismo: percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940**. 2012. 257 p. Dissertação (mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

## A ARTE MEDIANDO A CONSTRUÇÃO DE UM NOVO TEMPO: A PRESENÇA DA ESCOLA DE ARTE DE *BEURON* EM SÃO PAULO

*Klency Kakazu de Brito Yang*<sup>1</sup>

Esta pesquisa está em andamento junto ao Departamento de História da Arte da Unifesp que pretende entender a escolha da arte beuronense para a São Paulo do início do século XX, como forma de estabelecer um novo momento na história dos beneditinos, considerando a fase de Restauração da Congregação Beneditina Brasileira e tendo como objeto de estudo as pinturas beuronenses da Basílica de Nossa Senhora da Assunção no Mosteiro de São Bento de São Paulo.

Em primeiro lugar, farei um ajuste quanto ao termo para definir a arte do Mosteiro de *Beuron*, que a princípio usei como “arte beuronesa” procurando um ajuste de tradução para o português, no entanto, o termo adotado no Brasil junto aos mosteiros beneditinos e à academia brasileira é “arte beuronense”. Assim, este trabalho passará a utilizar o termo “arte beuronense” para definir a produção artística dos monges do Mosteiro de *Beuron*, na Alemanha.

No final do século XVIII e durante o século XIX muitas medidas foram tomadas na metrópole que dificultaram a vida da ordem beneditina no Brasil e também em Portugal. A política de Sebastião José de Carvalho, o Marquês de Pombal, procurava transformar Portugal num país capitalista nos moldes da Inglaterra que estava em plena Revolução Industrial e vivenciando o Iluminismo; com a expulsão dos jesuítas em 1759, as ordens que permaneceram (beneditinos, carmelitas e franciscanos) procuraram suprir a lacuna deixada pelos jesuítas e olhavam para o futuro com preocupação. Segundo Scherer<sup>2</sup>, com o Iluminismo dentro dos mosteiros passou-se a deixar de lado as disciplinas monásticas, não se cultivava mais as ciências, os monges fruía da riqueza material dos mosteiros, acompanhavam a política e se filiavam a maçonaria. Ainda segundo Scherer<sup>3</sup>, outros problemas surgiram como: (1) a facilidade da admissão de noviços, muitos sem vocação, e que ao saírem da ordem tornavam-se inimigos ferozes; (2) a falta de interesse dos jovens nos exercícios espirituais, do amor às ciências, do recolhimento no claustro, do silêncio e meditação; (3) a presença de leigos nos mosteiros, incluindo nas celas dos monges; (4) os monges administravam as fazendas da ordem e se distanciavam do zelo espiritual e (5) a renúncia ao voto de pobreza, procurando acumular bens para si e sua família.

A “Inter Gravíssimas Curas” do Papa Leão XII de 1 de julho de 1827 separou as ordens beneditinas do Brasil e de Portugal, assim sendo, com a criação da Congregação Beneditina Brasileira, esta passou a

---

<sup>1</sup> História da Arte/Unifesp, mestranda, Capes

<sup>2</sup> SCHERER, 1980: 35.

<sup>3</sup> Idem.

administrar seus conventos no Brasil gozando de autonomia. Porém, além do distanciamento dos preceitos monásticos dentro dos Mosteiros brasileiros, outras medidas favoreceram a quase extinção da ordem beneditina no Brasil: como a proibição de se aceitarem novos membros e o fechamento dos noviciados (1855), e a proibição da entrada de monges estrangeiros (1875). Estas medidas não permitiam a renovação do quadro monástico, que com o tempo e a morte natural dos monges, tornou o futuro da ordem incerto e a sobrevivência uma necessidade. A instabilidade não era apenas local, mas mundial: com a invasão dos Estados Pontifícios pelas tropas italianas (1870), a Guerra entre Paraguai e Brasil (1864-1870), a Guerra Civil americana (1861-1865), o “*Kulturkampf*” anticlerical e nacionalista de Bismark (1872)<sup>4</sup>.

O quadro geral era que naquele momento os beneditinos estavam morrendo e a ordem não estava sendo renovada com novos membros, Frei Domingos da Transfiguração Machado, Abade Geral da Congregação Brasileira solicitou ajuda à Santa Sé para que Roma intercedesse, pois, a ordem beneditina estava se extinguindo. Papa Leão XIII enviou solicitação à Congregação Beneditina de *Beuron* para que atendesse ao pedido brasileiro. Dois monges foram designados para visitarem o Brasil e estabelecerem junto com a Congregação Brasileira os termos para a restauração da Ordem, os monges enviados eram Dom Gerardo van Coloen e Dom Jeronimo Kiene. Mais tarde, Dom Gerardo foi designado para chefiar a Missão Restauradora no Brasil, que chegou em 1895, com um grupo restrito 15 membros entre sacerdotes e irmãos leigos que assumiram o Mosteiro de Olinda<sup>5</sup> com o objetivo de restabelecer a vida monástica na moribunda Ordem Beneditina Brasileira.

O Mosteiro de *Beuron* foi fundado pelos irmãos Placidus e Maurus Wolter, sendo que Maurus permaneceu como abade deste Mosteiro, eles tinham interesse na renovação da arte religiosa alemã; os dois irmãos se tornaram monges em Roma, no Mosteiro de São Paulo de Fora dos Muros. Com apoio político e financeiro da Princesa Katherina von Hohenzollern, eles fundaram no antigo Monastério Agostiniano, que era propriedade da família da Princesa Katherina, o Mosteiro Beneditino de Beuron em 1860.

Em 1863, três futuros monges beneditinos se juntaram ao grupo de artistas chamados de “Nazarenos” em Roma, os monges eram Desiderious Lenz, Gabriel Wüger e seu discípulo Lukas Steiner. Os “nazarenos” era um grupo de artistas alemães que se estabeleceu em Roma em 1810, eles eram antigos membros da Academia de Viena e formavam uma irmandade que acreditava que arte deveria servir a religião e não ao homem<sup>6</sup>, eles criticavam a arte renascentista com seus mecenas e artistas reconhecidos. Ao retornar para a Alemanha, Desiderious Lenz junto com Maurus Wolter formaram a Escola Beneditina de Arte de Beuron, Maurus trabalhava o resgate da liturgia cristã instaurando o canto gregoriano, porém em 1875, a Revolução Cultural alemã expulsou os monges de Beuron. O exílio durou 12 anos, mas antes da expulsão os monges haviam fundado na Bélgica, o Mosteiro de Maredsous, em 1872. Ao mosteiro belga, se seguiram os

---

<sup>4</sup> SCHERER, 1980: 46.

<sup>5</sup> Ibid.: 80.

<sup>6</sup> Dados presentes no site da Abadia de Saint Andrews, Valyermo, California –USA, sobre o Mosteiro de Beuron

Mosteiros de Erdington na Inglaterra (1876); o de Emmaus em Praga (1880); o de Seckau na Áustria; o de Louvain na Bélgica (1888) e o de Maria Laach na Alemanha (1892).

A Escola de Arte de Beuron seguia a estética do *Father* Desidérius Lenz (1832-1928)<sup>7</sup>, Lenz recebeu o título de “*Father*” (Pai), ele fez votos religiosos junto aos beneditinos de Beuron, não chegou a receber o título de “Dom”, que é o tratamento usado pelos monges alemães dentro das ordens monásticas e que foi adotado no Brasil beneditino pós restauração religiosa. Lenz escreveu “A estética de Beuron”<sup>8</sup>, onde desenvolveu um estilo de arte sacra no século XIX e XX que muito dialoga com sua vivência em Roma com os Nazarenos, bem como com a arte egípcia. A Arte egípcia era para Lenz a arte que refletia a natureza com seu desenho e tracejado, ele afirmava que a arte egípcia e as artes antigas gregas traziam a pureza do diálogo com a natureza que foi se perdendo ao longo dos anos e séculos de fazeres artísticos<sup>9</sup>, ele procurava resgatar o diálogo da natureza com o Divino pelo desenho, acreditando que esta arte fosse capaz de enlevar seu espectador e trazer os mais puros e profundos sentimentos espirituais.

Em 1810, seis membros da Academia de Viena formaram uma associação chamada Irmandade de São Lucas (Lukasbrüder), entre eles, Overbeck e Pforr; São Lucas era o santo padroeiro dos artistas<sup>10</sup>. Quando do sistema de Ofícios, a formação dos mestres oficiais era um aprendizado artístico fruto da relação mestre-aprendiz, anterior ao ensino da Academia de Artes, e era esta relação mestre-aprendiz que este grupo valorizava. Como os membros da Irmandade de São Lucas usavam simulacros de trajés e penteados bíblicos eram também chamados pejorativamente de “nazarenos”<sup>11</sup>. Os Nazarenos “acreditavam que a arte deveria servir a propósitos religiosos ou morais, e que desde a metade do século XVI esse ideal vinha sendo sacrificado no altar da virtuosidade artística”<sup>12</sup>, suas “pinturas exibem cores claras, os desenhos nítidos e a tendência à superlotação de figuras e à insipidez”<sup>13</sup>. Como comentado anteriormente, foi este grupo que Lenz, Wüger e Steiner se juntaram em Roma e que muito influenciou a Escola de Arte de Beuron, na Alemanha.

Na Inglaterra, um grupo de jovens artistas procurava recriar “a pureza e a simplicidade da arte primitiva italiana, isto é, aquela produzida no período anterior a Rafael, a quem os pré-rafaelitas viam como fundador do academicismo”<sup>14</sup>. Os estudantes da *Royal Academy of Art*, John Millais, Willian Hunt e Dante Rossetti formaram em 1848 a PRB (*Pre-Raphaelite Brotherhood*), suas pinturas evocam uma “Idade Média romântica”<sup>15</sup>. Na França, um grupo recuperou a ideia de irmandade e produção artística “contra o

---

<sup>7</sup> LENZ, 2002: 3,8

<sup>8</sup> LENZ, 2002.

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> CHILVERS, 2007: 373.

<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> CHILVERS, 2007: 373

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> Ibid.: 429

<sup>15</sup> Idem.

naturalismo impressionista”<sup>16</sup>, isso ocorreu no final do XIX, e se intitulavam “Nabis”, termo cunhado por Henri Cazalis a partir da palavra hebraica “profeta”, o grupo possuía em comum “um certo interesse no uso decorativo ou emocional da cor e da distorção linear”<sup>17</sup>, Gauguin, Bonnard, Vuillard e Maillol participaram deste grupo que no início do século XX já tinha se dispersado. Os Nabis tiveram contato com a teoria lenziana e alguns se voltaram para a produção artística nos moldes estéticos difundidos por Beuron, Jan Verkade acabou deixando o grupo dos Nabis e fez votos religiosos em Beuron, tornando-se um artista beuronense. Estes grupos artísticos dos séculos XIX e XX são mencionados como referências as artes beuronenses.

Voltando para a restauração da Congregação Beneditina Brasileira, quando o último e único monge beneditino do Mosteiro de São Paulo faleceu, o Abade e Frei Pedro de Ascensão Moreira, em 15 de julho de 1900, foi nomeado para substituí-lo como presidente do Mosteiro de São Paulo, Dom Miguel Kruse<sup>18</sup>. Neste momento, cinco anos haviam se passado desde a chegada da Missão Restauradora, e mesmo assim por diversos problemas, ainda haviam poucos monges nos diferentes mosteiros do Brasil. A Congregação de Beuron resistia em mandar monges para a restauração da Ordem Brasileira e Dom Gerardo van Coloen procurava contornar a situação, captando monges na Europa para a Missão Restauradora, entre sucessos e insucessos os anos foram passando.

Miguel Kruse havia chegado dos Estados Unidos, originário da Alemanha e fez votos monásticos no Brasil, tornando-se um religioso ativo e empreendedor. Ao assumir o Mosteiro de São Bento de São Paulo, primeiro como administrador e depois como Abade, já gozava de boa reputação junto aos seus pares religiosos e fora da sua ordem. A figura de Dom Miguel Kruse para o restabelecimento da Ordem paulistana é uma pesquisa em andamento, no entanto pode-se afirmar que sua pessoa foi uma figura fundamental para entender o processo que se seguiu no Mosteiro de São Bento na cidade de São Paulo e em especial para arte monástica beneditina paulistana.

A velha igreja de Nossa Senhora de Assunção foi demolida para a construção de um complexo educacional compreendendo a Faculdade e o Colégio de São Bento e a Basílica de Nossa Senhora da Assunção, todos em anexo ao Mosteiro de São Bento. A antiga igreja e instalação monástica não estava em bom estado, Frei Pedro de Ascensão Moreira era um homem idoso e por muitos anos viveu sozinho cuidando do Mosteiro, a manutenção e cuidados ficaram cada vez mais pesados para um homem idoso. Dom Miguel Kruse contratou o professor de arquitetura da Universidade de Munique, Richard Berndl, para a construção da Basílica de Nossa Senhora da Assunção, o projeto escolhido foi o de uma igreja em estilo

---

<sup>16</sup> Ibid.: 370.

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> SCHERER, 1980: 113.



românico, este era estilo arquitetônico utilizado em outras igrejas beneditinas<sup>19</sup>. A decoração ficou a cargo do monge beneditino Dom Adelbert Gresnigt<sup>20</sup>, Dom Miguel conheceu o trabalho de Gresnigt quando ele junto com demais membros da Escola de Arte de Beuron trabalhavam na pintura da Cripta do Abadia de Montecassino.

Dom Adelbert Gresnigt<sup>21</sup> era holandês e com dezesseis anos se apresentou no Mosteiro de Maredsous (1893), muito jovem já havia iniciado seus estudos de desenho com o Prof. van Geldorp, um ano após ingressar em Maredsous foi enviado à *Beuron* para trabalhar com Lenz. Com dezoito anos seguiu para Praga para trabalhar na ornamentação da Igreja Beneditina de São Gabriel, aos dezenove anos começou a desenvolver suas “primeiras pinturas murais e, neste tempo aprendeu modelagem”<sup>22</sup>, aos vinte e um anos tornou-se monge no Mosteiro de Maredsous. Quando estudava no Colégio de Santo Anselmo, em Roma, foi chamado por Lenz para pintar a cripta do Mosteiro de Montecassino, concluída em 1913. No ano seguinte partiu para São Paulo a convite de Dom Miguel Kruse para fazer o estudo decorativo da Basílica Beneditina de São Paulo, um trabalho que duraria dois anos, no entanto com o início da Primeira Grande Guerra, seus superiores em Maredsous determinaram que ele permanecesse em São Paulo e fizesse ele mesmo a pintura da Basílica. Dom Adelbert Gresnigt seguiu para o Brasil acompanhado de outros dois irmãos: Clement Freischaut e LucasReicht<sup>23</sup>.

Olhar o programa de restauração da Ordem Beneditina em São Paulo, é olhar para uma política de restabelecimento da igreja dentro da sociedade paulistana, não apenas pensar na situação de quase extinção da Ordem por falta de membros e das políticas iluministas desfavoráveis à Igreja, mas sim, olhar para um grande movimento da Santa Sé, no sentido de recuperar e de criar laços políticos e administrativos com as novas sociedades que se formavam nos diferentes continentes.<sup>24</sup> A sociedade local não aceitava a aproximação da Igreja preocupada com sua influência nos assuntos temporais, “benfeitores abastados, os clãs oligárquicos, os governos e lideranças estaduais desejosos de cercear a influência eclesiástica sobre negócios temporais”<sup>25</sup> olhavam a igreja e seus religiosos com ressalvas. Em resposta a esta situação, a Igreja procurou a “romanização das igrejas locais” e se tornou muito presente nas diversas dimensões da vida social atuando na saúde, educação, lazer e cultura<sup>26</sup> criando alianças com as elites locais dentro destas áreas. Neste grande contexto de uma “nova igreja”, Roma desenvolveu um grande programa de construção

<sup>19</sup> Imagens analisadas do livro: *Benediktinisches klosterleben in Deutschland: Geschichte und gegenwart mit 700 bildern*, Berlin, 1929, acervo da Biblioteca do Mosteiro de São Paulo.

<sup>20</sup> Grafia de Dom Adelbert Gresnigt seguindo o artigo: “Maredsous et la Chine: une Historie de missionnaires-architectes”, em [www.maredsous.be](http://www.maredsous.be) – (Acesso em 15/08/2014)

<sup>21</sup> Biografia de Dom Adelbert “Gressnigt” escrita por Dom João Baptista Barbosa Neto, OSB, Mosteiro de São Bento de São Paulo. Em [www.facebook.com/mosteirosp](http://www.facebook.com/mosteirosp) (acesso em 18/10/2015).

<sup>22</sup> Idem.

<sup>23</sup> CASSANELLI, GARCÍA., 2007: 443.

<sup>24</sup> MICELLI, 2009.

<sup>25</sup> Ibid.: 31

<sup>26</sup> Ibid.: 34

institucional<sup>27</sup>, onde se pode apontar (1) estabilização das fontes de renda e recuperação do patrimônio imobiliário, (2) reconstrução e modernização de casas de formação e seminários, (3) moralização, profissionalização e ampliação do quadro de pessoal (mesmo com mão de obra religiosa importada), (4) diversificação da rede de serviço escolares, (5) celebração de alianças com as oligarquias estaduais, (6) viabilização da instituição como empreendimento religioso e como organização burocrática. Houve o uso metodológico das artes visuais para determinar “suportes simbólicos do grupo” por meio da escrita, da arte visual, da iconografia, da organização sensível do texto e das imagens que serviram como marcadores das elites e da “dinâmica das relações de classe”<sup>28</sup>, um grande programa de institucionalização, que utilizou o discurso visual para dialogar com os interesses da igreja e os da elite local.

Dom Miguel Kruse vivenciou toda a dificuldade em restaurar a Ordem Beneditina no Brasil, ele mesmo tornou-se a esperança de Frei Domingos da Transfiguração Machado em dar continuidade ao seu esforço de ver a sua ordem renascida e fortificada com novas vocações seguindo a Regra de São Bento<sup>29</sup>. Dom Miguel neste momento da pesquisa é um personagem chave para entender as escolhas artísticas da restauração da ordem beneditina em São Paulo, ele era um homem culto, respeitado por seus pares, empreendedor e visionário, suas escolhas encontraram um contexto favorável na pujante cidade de São Paulo. Estas escolhas refletem um momento de reestruturação da Igreja no Brasil, pós Proclamação da República e início do estado laico<sup>30</sup>, naturalmente que houve a busca em reestruturar a Ordem Beneditina no Brasil, mas suas escolhas artísticas refletem uma política de dar a cidade de São Paulo e a Ordem Beneditina paulistana um lugar de destaque como modelo de religiosidade ligada a austeridade, seriedade, tradição monástica que refletem nas suas escolhas artísticas, sendo que estas escolhas tornaram a Basílica de Nossa Senhora de Assunção um ícone da arte sacra na cidade de São Paulo.

### Referências Bibliográficas e sitográficas:

ABADIA DE MAREDSOUS

Disponível em: <<http://www.maredsous.be>. > Consulta em 15/08/2014.

ABADIA DE SAINT ANDREW

Disponível em: <<http://www.saintandrewsabbey.com>.>. Consulta em 17/10/2014.

BARBOSA NETO, Dom João Baptista. *Dom Adelbert Gresnicht e o Mosteiro de São Bento SP*.

Disponível em: <<http://www.mosteiro.org.br>>. Acesso em 18/10/ 2015.

*Benediktinisches klosterleben in Deutschland: Geschichte und gegenwart mit 700 bildern*. Berlim, 1929

CASSANELLI, GARCÍA. *Benedetto: l'èredità artistica*. Roma: Jaca Books, 2007.

<sup>27</sup> Ibid.:161

<sup>28</sup> Ibid.:164

<sup>29</sup> SCHERER, 1980.

<sup>30</sup> MICELLI, 2009

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

COOMANS, Thomas. *Dom Adelbert Gresnigt, Maredsous et la Chine: une histoire de missionnaires-architectes*. In: **La Lettre de Maredsous**. 2013/2. Bélgica: Abadia de Maredsous, 2013, p. 56-66. Disponível em [www.maredsous.be](http://www.maredsous.be). Acesso em 15/08/2014

LENZ, Desiderius. *The Aesthetic of Beuron and other writings*. Francis Boutle Publishers: London, 2002.

MICELLI, Sérgio. **A elite eclesiástica brasileira: 1890-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MOSTEIRO DE SÃO BENTO DE SÃO PAULO.

Disponível em: <<http://www.facebook.com/mosteirosp>>. Consulta em 18/10/2015

SCHERER, Michael Emílio. **Frei Domingos da Transfiguração Machado: o restaurador da Congregação Beneditina do Brasil**. Lumen Christi: Rio de Janeiro, 1980.

## ENTRE CORPOS, ESCULTURAS, TINTAS E SANGUE: A REPRESENTAÇÃO DO ARTISTA NO CINEMA DE HORROR

*Letícia Badan Palhares Knauer de Campos<sup>1</sup>*

Não há dúvidas de que o cinema e artes plásticas possuem relações diretas. O universo artístico, independente de sua época, tornou-se um constituinte-chave na composição do imaginário cinematográfico, desde sua concepção. Como produções culturais, seus realizadores nutrem-se de imagens e ideias largamente trabalhadas nas artes plásticas, as quais, inseridas no filme, tomam novas formas. A vida do objeto artístico escolhido, seja ele pintura, escultura ou outra produção, é prolongada e ganha novos entornos quando inserida em diálogo com o cinema. Tanto uma, quanto a outra iluminam-se dessas relações. Ao aproximarmos tais produções, temos um diálogo estabelecido que nos remete à cada uma delas, mas que a partir de tal união, cria um terceiro olhar, existente apenas por conta de tal junção, e que nos atenta, concomitantemente, para outras questões.

Jorge Coli em seu texto “A semelhança e a aura: sobre Proust e Walter Benjamin”, parte integrante do livro “O Corpo da Liberdade”<sup>2</sup> nos ensina sobre esse terceiro olhar, denominado por ele, a partir do conto homônimo de Guimarães Rosa, como “a terceira margem do rio”:

Os historiadores da arte costumam dizer que é preciso treinar o olho. Isto significa incorporar um saber, sempre silencioso, sempre intuitivo, capaz de captar o que há de comum entre as formas. Mas que lugar é esse que a proposição “entre” indica? Não há apenas dois lugares, o lugar de uma imagem e de outra imagem, o lugar de uma aparência e de outra aparência. Há um terceiro lugar, uma terceira margem do rio, onde, invisíveis, imateriais, o semelhante se funde no semelhante, onde a analogia se metamorfoseia em fusão.<sup>3</sup>

É nesse “terceiro lugar”, como coloca Coli, que as relações invisíveis entre uma obra e outra, um lugar e outro, se fazem nascer. O cinema, pensado por esta via, ao apropriar-se das artes plásticas, faz com que, tais obras também se apropriem dele. Nosso olhar para o cinema, composto dessa união e metamorfose de imagens e olhares, identifica, transforma e recria esse universo cultural que nos é dado.

De forma muito particular, o cinema de horror, o terror e o suspense também se empregam do imaginário artístico. Ken Russell, Alfred Hitchcock, Dario Argento e Tarsem Singh são alguns dos nomes que conduzem imagens caras à História da Arte para seus filmes. A clássica cena de Gothic (Ken Russell,

<sup>1</sup> Bolsista de mestrado FAPESP, IFCH – Unicamp.

<sup>2</sup> COLI, Jorge. “A semelhança e a aura: sobre Proust e Walter Benjamin *seguido por* Considerações sobre a distinção entre autor e artista” IN *O Corpo da liberdade*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.267-284.

<sup>3</sup> COLI, Jorge. *Op. cit.* p. 268.

1986), na qual o pesadelo de Fussli se materializa no próprio inconsciente da personagem, ou a residência dos Bates em *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960), recriada a partir da pintura de Hopper são alguns desses exemplos.

Ao mesmo tempo em que as obras de arte são amplamente usadas no cinema de horror, das diversas formas acima expostas, seus criadores, os artistas, são também incorporados nos filmes. Tópico caro à literatura de horror<sup>4</sup>, a imagem do “artista louco” passou a ser trabalhado com maior força nos anos de 1950 e 60 pelo cinema e a televisão. Trataremos adiante de alguns casos.

*Blood Bath* é um filme de 1966, produzido por Roger Corman, lançado e distribuído pela American International Pictures, cuja história da assinatura da direção merece ser detalhada. A trajetória do longa se inicia entre 1962 e 1963, durante a visita de Corman ao festival Pula, na Iugoslávia, onde adquire os direitos de produção de *Operacija Ticijan*, sob direção de Radoš Novaković (relançado em 1965 como *Portrait in Terror* com algumas modificações<sup>5</sup>). Corman solicita que Francis Ford Coppola supervise a produção e realize os diálogos em inglês para o filme, mas após sua insatisfação com o resultado final, direciona-se para Jack Hill, que transmuta o suspense em um horror. Hill realiza novas filmagens com William Campbell, e completa em 1964 um filme de novo roteiro: *Blood Bath*. Apesar das mudanças, Corman não aprova o trabalho e Hill, que se encontrava em meio à produção de seu *Spider Baby* (1964) afasta-se do projeto, que é direcionado para Stephanie Rothman. Ela remodela a história e transforma o personagem de Campbell em um vampiro. O filme é então lançado em 1966 como *Track of the Vampire*, com a co-direção Hill/Rothman e sem créditos para Novaković.<sup>6</sup>

Temos, portanto três filmes distintos: o suspense inicial de Novaković e seu relançamento americano, a história modificada de Hill e o rastro do vampiro de Rothman. Independente da versão, todos trabalham com a temática das artes. Apesar de todos merecerem atenção, iremos nos debruçar sobre a versão de 1966 de *Blood Bath*.

Ele narra a história de Alberto “Erno” Sordi (interpretado por William Campbell), um pintor que reside na torre de uma igreja local (cujo sino tem importância crucial no desfecho da versão iugoslava). Amaldiçoado há séculos por sua modelo e amante, foi condenado a assassinar mulheres, tomar seu sangue e transformá-las em modelos em cera a fim de compor nus pictóricos imersos em terror. Independente de Hill não ter aprovado as modificações de Rothman, temos um filme uniforme. Composto basicamente por duas

---

<sup>4</sup> O tema do “artista louco” ou do artista assassino pode ser encontrado em diversos contos, especialmente nos seguintes: “The Pickman’s Model” (H. P. Lovecraft), “O Retrato Oval” (Edgar Allan Poe), ou ainda o tema da obra de arte macabra em: “O Caso de Charles Dexter Ward” (H. P. Lovecraft), “O Retrato” (Nicolai Gogol), “A Vênus de Ille” (Prosper Mérimée).

<sup>5</sup> A equipe tem os nomes trocados por pseudônimos americanos e há algumas pequenas alterações na edição.

<sup>6</sup> Toda a trajetória da produção foi detalhada por Tim Lucas em um artigo para a revista Video Watchdog, edição de 1991 e as informações retiradas do livro: WADDELL, Calum. *Jack Hill : the exploitation and blaxploitation master, film by film*. Carolina do Norte: McFarland, 2009. pp. 27-29 e da introdução de Jack Hill ao trailer de *Blood Bath* (“Jack Hill on BLOOD BATH”, produção Trailers From Hell). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=SgmoTPw\\_U0E](https://www.youtube.com/watch?v=SgmoTPw_U0E) (acessado em 28/01/2016).



histórias principais, que se conectam pela relação de seus personagens com a arte, *Blood Bath* ou *Track of the Vampire* é um filme de uma riqueza cultural incontestável.

Porém, não é apenas na temática que um filme como *Blood Bath* liga-se com as artes plásticas. Trata-se de uma produção completamente conectada ao seu momento histórico e aos manifestos artísticos de sua época. Se por um lado temos a trama do artista-vampiro e suas produções pictóricas, a relação com a musa que persiste como um pesadelo em suas telas e a incapacidade de se relacionar com aquela que ama (uma *doppelgänger* da amante do passado e bailarina), por outro lado *Blood Bath* nos exhibe o universo *beatnik*, os bares de artistas, as produções contemporâneas e uma série de discursos sobre a arte dos anos de 1960.

Em uma das sequências iniciais, Hill nos mostra um grupo de artistas que se indagam sobre o que deve ser formal ou não em um objeto artístico e sobre o inovador na arte. Observam atentamente um metrônomo com a imagem de um olho – uma espécie de réplica do *Object to be destroyed* (1923) de Man Ray – realizado por um dos artistas locais – Abdul (Sid Haig). Max, o personagem mais conceituado por seus companheiros, critica a obra e revela sua mais nova criação - o retrato de sua namorada: uma obra formal, que em nada difere das demais composições figurativas dispostas nas paredes do local. Os colegas o indagam sobre como aquilo pode ser diferente, ao passo que Max lhes responde:

– Vocês estão prestes a testemunhar uma ocasião histórica. A primeira apresentação pública de Pintura Quântica. Eu aperfeiçoei um instrumento. Uma arma líquida, pela qual sou capaz de aplicar as moléculas da física quântica em minha arte. Por causa da natureza paradoxal da teoria quântica, é necessário que a energia seja sobreposta numa imagem completamente formal. Isso é alcançado pelos meios da arma quântica. Estou prestes a surpreender o mundo. A arma quântica contém um pequeno projétil, carregado com pigmento, que ataca a tela com uma velocidade tremenda, mas devo lhes mostrar. A tela, mesmo agora, está pronta para receber sua fração de energia.<sup>7</sup>

Max aciona uma pistola que expelle tinta na superfície da tela anteriormente pintada, nomeando sua ação como “a primeira apresentação pública de Pintura Quântica”. Todos se espantam, sobretudo a namorada, que tem a face coberta pelo jato amorfo de pigmento e não compreende a ação do artista. Os demais a sua volta enaltecem a grandiosidade do ato presenciado e anunciam: “eu nunca vi algo parecido!”. A relação parece evidente com algumas produções artísticas daquele momento, como, por exemplo e talvez mais próximo, as performances da série *Tirs*, de Niki de Saint Phalle. O ato de macular a “pintura acabada” com o uso do revólver mantém forte correspondência com as performances da artista, iniciadas poucos anos antes, em 1961. Max discorre um longo monólogo antes e depois de sua espécie de *happening*, no qual apresenta toda uma teoria envolvendo a concepção intelectual de sua obra e a originalidade contida nela. Os demais comparam os micro-fragmentos de tinta com o Universo. Na parede atrás da pintura, diversas outras

<sup>7</sup> Todas as traduções dos diálogos do filme foram realizadas pela autora.

obras do grande Max são expostas: uma tela de veia expressionista abstrata, outra cuja única representação é a assinatura do artista.

Em uma sequência posterior, Abdul imprime uma carga de tinta no rosto de sua modelo e carimba a impressão da face em um pedaço limpo de papel. Novamente ocorre um discurso sobre o que está sendo presenciado e que merece atenção. Na cena, Abdul ensina sobre sua produção:

Abdul: Desta forma, aplica-se ela diretamente na tela, eliminando a necessidade de uma mídia artificial, como o pincel.

Beatnik: Sim, eu vejo. O artista manipula diretamente a modelo sobre a tela, como ele manipularia um pincel...

Abdul: Claro! Isso é apenas um exercício. Obviamente, o próximo passo seria aplicar a técnica num estudo de corpo inteiro. Possivelmente um grupo.

Não há dúvidas que o jogo criado por Hill tem como inspiração as *Anthropométrie de l'Époque Bleue* de Yves Klein (1960). Tal qual ele, Abdul orchestra sua criação, posiciona a modelo sobre a superfície a ser trabalhada, controla seus movimentos. A fala seguinte de Max “isso precisa de algo... a toalha para a modelo” expressa a ironia de ambas as cenas. Há uma crítica gritante nas produções de Corman<sup>8</sup> e Hill ao que se refere tanto à grande arte nesse momento quanto a todos aqueles que se identificam como alheios a essas produções - os *beatniks* – que acabam (no filme) mimetizando os mesmos passos e atitudes da corrente principal da arte. Tornam-se artistas de ego inflado, cujo discurso representativo da obra vale mais que a produção por si só. O filme dialoga com questões atuais - os caminhos novos da arte, as tentativas de chocar o público, e mesmo sobre a interação deste com o que é produzido no circuito artístico (se pensarmos, por exemplo, na destruição do “objeto indestrutível” de Man Ray). Sobre isso, vale destacar uma frase do próprio Corman sobre a produção de *A Bucket of Blood*:

A audiência na exibição riu ao longo do filme e o aplaudiu no final. Eu havia feito uma comédia de sucesso que, além disso comentava as ambições e pretensões mundo da arte. Quando um crítico escreveu que o mundo da arte era uma metáfora para o mundo do cinema, eu não pude negar.<sup>9</sup>

As obras de Sordi, em contrapartida, são vazias de discurso. Os interessados em arte que frequentam o lugar não se interessam pelas produções de Max, Abdul e os demais artistas. Eles buscam uma obra vibrante e encontram isso nos quadros macabros de Sordi. Seus nus representam uma mescla de erotismo e horror. Mulheres assassinadas, cortes e ossos em exposição. É uma vontade de converter a violência em espetáculo, tal qual ocorre nos primórdios do *Grand Guignol*.

<sup>8</sup> Para além da produção do filme, Corman realizou em 1959 *A Bucket of Blood* que trafega sobre pontos similares ao filme em questão. Sobre ele, falaremos mais adiante.

<sup>9</sup> Retirado de: HALLENBECK, Bruce G., *Comedy-horror films : a chronological history, 1914–2008*. Carolina do Norte: McFarland, 2009. p.62. Tradução da autora.

Em consonância à imagem do artista assassino, outro tópico aparece em algumas produções: o uso do sangue como componente da pintura ou dos corpos mutilados ao gosto do realizador em detrimento da obra final.

*Color me Blood Red* (1965), de Herschell Gordon Lewis é o terceiro filme da considerada *Blood Trilogy* – precedido por *Blood Feast* (1963) e *Two Thousand Maniacs!* (1964). É estrelado por Gordon Oas-Heim no papel de Adam Sorg, um artista plástico em conflito pessoal, incapaz de realizar obras que o satisfaçam completamente, no entanto, amado pela crítica e público. É obcecado pela cor vermelha, mas não consegue imprimir o tom exato em suas telas. Após um acidente em que a noiva, Gigi (Elyn Warner), fere o dedo no chassi da tela e suja a superfície branca com o sangue, Adam percebe que esse é o tom ideal de rubro para suas pinturas. Tenta inicialmente usar seu próprio sangue, mas após quase sucumbir de fraqueza, passa a matar mulheres e drenar o sangue delas para compor os quadros. Sua primeira vítima é a própria companheira do protagonista, Gigi.

É possível que Lewis tenha se inspirado em *A Bucket of Blood* de Roger Corman e assim como ele também insere uma crítica ao mercado artístico (ou mesmo ao cinema)<sup>10</sup>. A começar pelo galerista, que apesar da aceitação das obras de Sorg, não compreende nem a forma como deve ser exposta. Numa sequência, Adam e Farnsworth mudam constantemente o posicionamento de um quadro. O galerista insiste que deve ser horizontal, enquanto que o artista o pendura verticalmente. O filme é completamente marcado pela presença constante do vermelho. É possível identificar, praticamente em todas as cenas, algo em vermelho que acompanha o filme: o maiô de Gigi, seu marcado o batom vermelho, o esmalte em close nos pés de April, o suéter do casal na praia, e mais evidentemente, nas telas de Adam Sorg. H. G. Lewis comenta sobre a realização do filme: “É uma história original, mas relativamente boba porque o artista pensa que precisa de sangue humano para pintar. Se apenas ele tivesse percebido que sangue de frango possui a mesma cor, não teríamos filme algum!”<sup>11</sup>

Sorg poderia de fato ter se utilizado de sangue animal, e talvez dessa forma, como comenta o diretor, o filme não teria existido. Contudo, o sangue humano é um elemento fulcral na composição dos quadros. Sorg, nos momentos finais do filme, discorre sobre a produção de suas pinturas, enquanto trava um conflito com o namorado de sua (quase) vítima:

E aquela garota na praia...ela não era ninguém. Ela poderia viver ou morrer, que importância teria? Mas agora, ela viverá para sempre na minha tela. Ela é imortal. Ela viverá para sempre. Aquela coisa na praia...É uma casca vazia, apenas. Mas sua vida, seu sangue, foi isso que

<sup>10</sup> Em uma entrevista para o *The Bright Film Journal* (2001), Lewis afirma ser suspeito em relação aos cineastas que se consideram *auteurs* e artistas, e identifica o cinema como uma indústria, não uma forma de arte. Disponível em: <http://brightlightsfilm.com/wizard-gore-herschell-gordon-lewis-speaks/> (acessado em 29/01/2016)

<sup>11</sup> PALMER, Randy. *Herschell Gordon Lewis, godfather of gore: the films*. Carolina do Norte: McFarland, 2006 p. 91. Tradução da autora.

mantive. A mantive viva em minha pintura. Sua vida, seu sangue... As pessoas irão admirá-la para sempre.<sup>12</sup>

Para Sorg é o sangue que mantém sua pintura viva. Não precisamos nos alongar muito sobre como a sedução pelo sangue é um tema já difundido no universo do horror: o sangue humano é o elixir da vida. É o que se faz necessário para a sobrevivência dos vampiros, e é o que mantém as pinturas de Sorg. Não é à toa que seus admiradores passam a desejar ainda mais suas pinturas ao passo que o sangue é ali incorporado. Para eles, pouco importa o conteúdo – o que atrai é o vermelho escarlate do sangue (mesmo que não saibam).<sup>13</sup>

Vale lembrar ainda que uma de suas vítimas – a fatídica “garota na praia”, é - após ser assassinada - pendurada pelos braços na sala de Sorg. Com o ventre aberto e as tripas expostas, o artista aperta o intestino da moça entre os dedos, fazendo verter dele o sangue de suas entranhas. *Color Me Blood Red*, entretanto, não é o único filme a trabalhar a temática do sangue como pigmento pictórico.

Algo semelhante ocorre em *Anamorph* (2007), de Henry S. Miller. Willem Dafoe interpreta um detetive que se depara com um possível *copycat* de um assassino considerado morto, resultado de um caso policial passado. Uncle Eddy, o psicopata em questão, assassinava pessoas articulando a cena do crime como um *tableau*. O “novo” assassino vai além – trabalha com técnicas de anamorfose, introduzindo a cada morte, uma nova perspectiva. Stan (Dafoe) é cada vez mais inserido nos homicídios. Sua coleção de cadeiras, suas relações pessoais. Tudo é articulado com maestria pelo assassino, de forma a conectar todos os crimes a fim de criar sua obra-prima final: a morte de Stan tal qual o retrato do Papa Inocêncio X, de Bacon<sup>14</sup>.

Em um deles, especificamente, Stan é obrigado a utilizar um pantógrafo para completar um tríptico de retratos (que também nos faz lembrar aqueles de Bacon) e se depara com o corpo póstumo de um colega de trabalho disposto como uma espécie de Cristo Morto caravaggesco. De ventre aberto e braços caídos, o corpo de Ruiz se transforma em uma paleta de sangue, um receptáculo da tinta, onde obliquamente repousa o pincel, o qual Stan deve inserir na ponta do pantógrafo.

Esse tópico é também desenvolvido em séries televisivas como no episódio 8º da terceira temporada de *Tales From the Crypt* (1989-1996). Em “Easel Kill Ya”, de 1991, escrito por Larry Wilson e sob direção de John Harrison, o *crypt keeper* conta-nos sobre Jack Craig, um artista plástico, protagonizado por Tim Roth. Como Sorg, não tem sucesso artístico (aqui nem pessoal, quão pouco profissional) e tenta, inclusive,

<sup>12</sup> Fala de Adam Sorg em *Color Me Blood Red* (1965).

<sup>13</sup> A questão da sedução pelo sangue foi explorada nos artigos: *Atrações perversas: Apontamentos sobre Macabro (1980) de Lamberto Bava*, no VIII Encontro de História da Arte (2011). E em *A presença da arte no cinema de horror italiano*, no X Encontro de História da Arte (2014) (<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2012/Leticia%20Badan.pdf> )

<sup>14</sup> É necessário dizer que este trabalho não seria possível sem o auxílio do colega Dirceu Carlos Marins, que ministrou em 2015 uma belíssima aula sobre o filme em questão na disciplina “Cinema e História: A obra de arte no cinema” (Prof. Responsável: Martinho Junior), explorando as referências artísticas de Henry S. Miller, conexões literárias e a temática do assassinato como arte no cinema detetivesco. <http://www.ifch.unicamp.br/ifch/pf-ifch/public-files/graduacao/ementas/7530/hh728a.pdf>

explorar diversos estilos pictóricos - valendo-se por vezes de tentativas de ironizar as composições simétricas e complementares das produções do *De Stijl*, como vemos no início do episódio.

Jack tem problemas em conter a própria raiva e num acidente, assassina o vizinho do apartamento de baixo. Ele passa, então, gradualmente, a incorporar os assassinatos em sua arte. Inicialmente fotografa o corpo morto do rapaz, e utiliza-se das imagens para compor uma pintura realista que exhibe o corpo esfacelado no chão. Ao descobrir que há um colecionador de arte macabra que se interessa por suas obras, Jack continua sua saga de homicídios – mata a dona de seu apartamento lançando-a escada abaixo, cujo corpo é perfurado por uma tesoura de jardinagem, e um médico com o crânio esmagado.

O mais interessante é compreender como o episódio se utiliza da História da Arte em função dos assassinatos conseguintes, que com a sucessiva conversão estilística, envolve também um maior uso do corpo da vítima na elaboração do objeto artístico. Se inicialmente o jogo é de ironizar as composições neoplásticas, posteriormente há uma transição com os diversos estilos: podemos comparar a pintura resultante da morte do vizinho com, como dito anteriormente, composições realistas. O quadro que forja após matar a dona do apartamento se compõe em uma pintura de veia abstrata, na qual o corpo metamorfoseia-se em uma massa disforme, atravessada pelas duas grandes lâminas da tesoura e cuja matéria primordial para sua confecção é, como nos casos anteriores, o sangue. A morte do médico, por fim, poderia se ligar ao movimento da *arte povera*, por exemplo, cujo suporte utilizado é, ao invés da tela e do pincel, uma placa de papelão, sangue, restos mortais e, é claro, o dedo do artista.

O envolvimento do sangue na feitura da obra não é, entretanto exclusiva ao universo da ficção. Artistas como Marc Quinn e Phil Hansen concebem o sangue como material artístico. O primeiro, natural de Londres, no Reino Unido, possui a série *Self*, iniciada em 1991 (mesmo ano do lançamento do episódio de *Tales from the Crypt*), um autorretrato composto de sangue congelado do artista. A cada cinco anos, Quinn desenvolve um novo autorretrato, que para se manter intacto permanece numa caixa de vidro refrigerada. Hansen, por outro lado, trabalha com o sangue de uma forma mais minuciosa. Ao invés de criar um grande objeto com litros de sangue concentrado, pinga, gota a gota o líquido em curativos e os dispõe numa superfície. O resultado é um retrato de Kim Jong-Il (2007).

Há ainda diversos filmes e produções cuja temática abarca o sangue como pigmento. Contudo, no pouco espaço deste texto, optou-se por trabalhar com aqueles que ainda não haviam sido postos em diálogo.<sup>15</sup> Apesar de o sangue ser a essência da vida, é no âmbito da escultura que a presença física da

---

<sup>15</sup> É válido mencionar que *La casa dalle finestre che ridono* (1976), de Pupi Avati é um desses filmes não explorados aqui. O uso do sangue na composição do objeto artístico e suas referências visuais foram trabalhados nos seguintes textos: *A presença da arte no cinema de horror italiano*, X Encontro de História da Arte (2014, UNICAMP) <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas.htm> e *Terror das imagens: O universo artístico do cinema de horror italiano*, XIX Encontro da Socine (2015) <http://www2.socine.org.br/publicacoes/anais/>

vítima se faz por completo, através do uso dos corpos como base estrutural e estética da composição escultórica.

Em *A Bucket of Blood*, Roger Corman revela a história de Walter Paisley, interpretado por Dick Miller. Um garçom de um bar *beat*, voltado para um público apreciador da arte. No sonho de se tornar um artista renomado, tenta, de formas improdutivas, aproximar-se dos círculos artísticos que frequentam o estabelecimento. Artistas plásticos, poetas, críticos. Tudo em vão. Sua vida banal limita-se a limpar as mesas e encher os copos, sempre fielmente observado pelo patrão. O filme começa com um monólogo de Maxwell (Julian Burton) sobre arte e artistas:

Vou lhes falar da arte... Já que não há outra coisa para falar... porque não existe mais nada. A vida é um misterioso ser que caminha pelos atalhos da arte. Amigos, aproveitem e deixem-nos a seu dispor... Mas não percam a fé. A criação é tudo... o resto é nada. O que não é criação é escuridão. Todos lutamos para ser o grande criador. Somente o artista é pessoa... os demais não. Uma tela é uma tela, ou um quadro. Uma rocha é uma rocha, ou uma estátua. Um som é um som, ou uma música. Um ser humano é um ser humano, ou um artista. Onde estão John, Joe, Jake, Jim, Jean, Jerk? Mortos, mortos, mortos. Eles nunca nasceram. Antes de nascer, eles não nasceram. Onde estão Leonardo, Rembrandt, Ludwig. Vivos, vivos, vivos. Eles nasceram.

Levem à multidão esse monte de peixes. Ensine-os a viver livremente e a nutrir do artista. Retirem suas escamas e coloquem-nos em um lenço. Mostrem suas espinhas nos quadros para apreciarem a pintura. Deixem-nos morrer... e que suas mesquinhas mortes sejam argila em suas mãos... e virem um cinzeiro, ou um arco. Porque a visão artística tudo vê. Os outros peixes são cegos que nadam na caverna da solidão. Nadem, incultos e intolerantes, idiotas, porém cuidado... porque em algum dia... um artista lançará seu gancho e você morderá. Quando isto acontecer você morrerá. Mais em seu estômago... você encontrará a imortalidade.<sup>16</sup>

Ao retornar para casa, após uma noite de trabalho, Walter tenta, sem sucesso, produzir a escultura de Carla (Barboura Morris), pela qual é apaixonado, perturbado pelo miado do gato Franky, que involuntariamente prende-se entre as paredes do edifício. Paisley, na tentativa de resgatar o felino, acaba assassinando-o com uma faca de cozinha enfiada em seu abdômen. Um surto de criatividade e delírio o invadem e o discurso de Maxwell o captura como um mantra. Walter tem, portanto, a brilhante ideia de transformar o gato morto em um objeto de arte e o leva para expor no bar. A escultura é considerada uma obra-prima, levando-o a produzir mais peças, evidentemente, carregadas de mais e mais crueldade.

Como em *The Little Shop of Horrors* (1960), Corman insere os assassinatos de forma leve e ocasional. O primeiro crime aciona um gatilho de crimes posteriores, que ocorrem ao acaso. Como que tomado por

<sup>16</sup> Discurso de Maxwell – tradução obtida através de legenda disponível na internet.



uma força maior, ou na inércia dos fatos, as mortes passam a ser naturais a ele, e ocorrem com certa normalidade. Suas peças, uma a uma, conquistam admiradores. Todavia, é importante destacar um ponto: no interior das carcaças de argila, residem os cadáveres de suas vítimas. O gosto de seus fãs marca o gosto pela mistura entre arte e crueldade. A capacidade de aprisionar na obra de arte o momento-chave da expressão do horror, a morte.

Permanecendo em produções de baixo orçamento, *Sculpture* (2009) de Pete Jacelone utiliza-se de uma maneira um pouco diversa dos corpos e, contrariamente a todos os demais artistas aqui expostos, o filme se concentra no ponto de vista de uma protagonista feminina, Ashley Steele (Raine Brown). Filha de um fisiculturista e uma artista plástica, presenciou desde criança a opressão feminina dentro da família. A mãe era impossibilitada de realizar pinturas de nus masculinos pelo pai, que num ataque de ciúmes assassina o modelo que posava para ela. Ashley testemunha o ocorrido e passa a ser vítima de abusos sexuais do pai (e do irmão). Anos mais tarde, volta para a cidade da família para tomar conta da academia do pai após seu falecimento. Traumatizada pelo ocorrido, a protagonista nutre uma paixão incestuosa pelo irmão, que constantemente tenta impedir seu relacionamento com os demais funcionários e clientes do lugar. Ela então assassina um a um, na tentativa de compor uma obra-prima, a escultura do seu “homem perfeito”. Escolhe um modelo ideal para cada membro. Os seduz e durante o sexo decepa o pedaço anatômico de sua preferência. Pernas, tronco, braços, pênis e a cabeça, que retira do próprio irmão. Os homens que a vida toda lhe dominaram, passam num processo inverso, a serem dominados por ela.

Após o término da obra, Ashley “monta” sua escultura e observamos, assim como ela, fascinados, o objeto final de sua criação: o homem perfeito, de físico escultórico, pele polida e esbranquiçada, tal qual uma escultura em mármore. A cena é cortada e entramos agora na galeria onde Ashley irá expor pela primeira vez o seu *perfect man*. A cortina que recobre a escultura desce, e dona da galeria anuncia o título da obra. Somos então postos de frente para o público, sem saber o que aguarda à sua frente. Todos com expressão de horror, enojados pelo que observam no salão. Completamente tomada de êxtase pela sua criação, Ashley não entende a reação do público. Ela se volta então para sua escultura e vemos pedaços destroçados de carne em putrefação, suspensos em uma estrutura de metal. Aos poucos, a obra começa a se desfazer, e seu homem perfeito, envolto em sangue, tripas, pele costurada e vermes, em nada se parece com a imagem que Ashley havia idealizado.

Se todos esses filme operam na chave do artista louco e da obra de arte, um deles, o pinku eiga *Mōjū* (盲獣, 1969) de Masumura Yasuzō completa o ciclo entre o artista, a modelo e o ideal plástico. O filme revela a obsessão do escultor cego Michio por uma modelo, Aki (Midori Mako). Criado a vida toda por sua mãe de forma possessiva, que o impedia de um contato adulto com o mundo exterior. Ele visita uma exposição realizada a partir de fotografias da modelo (que poderiam por si só compor uma exposição fora do

filme) e encontra, no centro da galeria, uma escultura cuja representação é o corpo nu de Aki. Ao passo que Michio (Funakoshi Eiji) toca o seio da estátua, Aki, observando-o silenciosamente do outro lado da sala, sente o toque em seu próprio seio.

Michio a sequestra e leva para seu ateliê. Um local completamente surreal: cada parede é recoberta por dezenas partes de corpos: pernas, olhos, bocas, mãos. E ao centro, um gigantesco corpo feminino reclinado de pernas abertas. No decorrer do filme os dois se envolvem amorosamente e Aki, que antes queria fugir, é cegada pela obsessão do próprio artista. Após ambos ficarem completamente cegos e completarem a escultura, Aki lhe suplica que a mate. Ele começa a romper seus quatro membros e juntamente com ela, a escultura também é destruída. O vínculo se completa quando Michio após assassinar sua amante, comete o *seppuku*, cravando no abdômen a adaga que usara para destruir-lhe os membros.

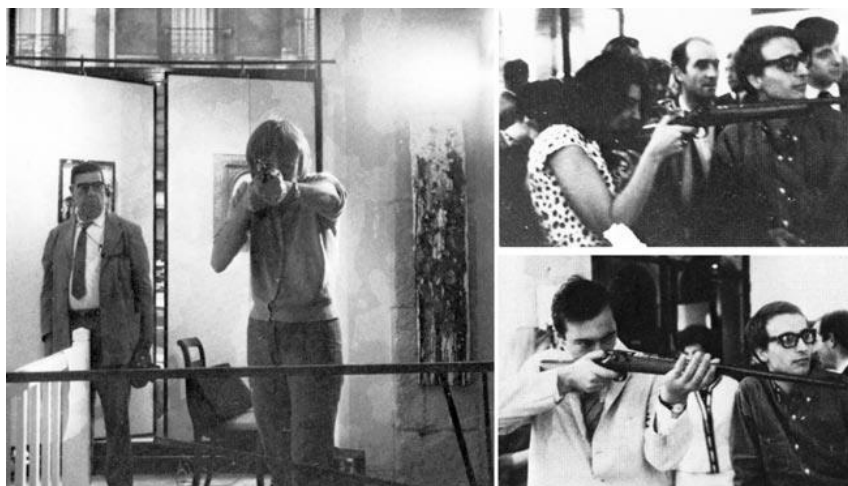
Vemos, portanto, com esses filmes uma crescente inserção da vítima na obra de arte. De modelos póstumos flagelados como em *Blood Bath*, o artista passa a incorporar a vítima fisicamente, através do uso do sangue e do corpo ou de uma ligação imaterial, como em *Mōjū*. A consumação pelo objeto artístico é tão intensa, que resta a seus criadores apenas a morte. São consumidos por suas antigas vítimas, pela matéria escultórica de suas composições, pelas modelos ou pela ideia da grande arte. Com exceção de Ashley, todos os demais artistas sucumbem à morte. No caso de alguns, ainda, transmutam-se em suas obras finais conforme é o caso de Sordi, Paisley e Sorg. A conclusão da obra-prima chega ao final, bem como seus criadores. Buscamos mostrar de que forma o cinema de horror, em específico o de baixo orçamento, nutre fortes relações com a História da Arte e como se utilizam de elementos e referências as mais diversas. Trata-se ainda de um trabalho em desenvolvimento e espera-se que esse texto traga um olhar cada vez mais atento para as produções do cinema B.



**Figura 01.** Cena de *Blood Bath* (1966). O objeto “formal” de Abdul.



**Figura 02.** Cena de *Blood Bath* (1966). Max atira o pigmento sobre a composição formal.



**Figura 03.** Niki de Saint Phalle na Galerie J – Paris, junho de 1961: “Feu à volonté”



**Figura 04.** Niki de Saint Phalle. Grand Tir - Seance, Galerie J, 1961 143 x 770 cm



**Figura 05.** Cena de *Blood Bath*- Abdul ensina sobre sua obra antropométrica.



**Figura 06.** Yves Klein. *Anthropométrie de l'Époque bleue*, 1960



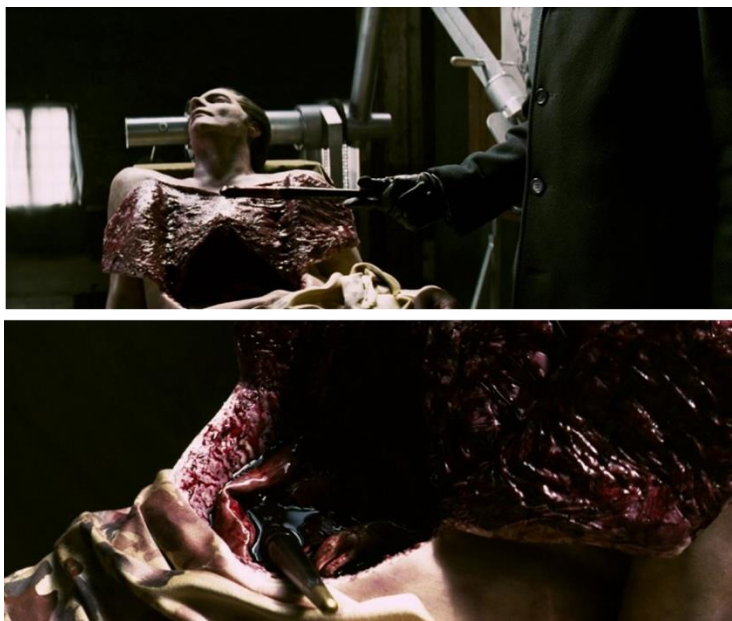
**Figura 07.** Yves Klein. *Anthropométrie sans titre* (ANT 19), 1960



**Figura 08.** Cena de *Blood Bath* – A pintura de Sordi.



**Figura 09.** Cena de *Color me blood Red* (1965) – o sangue como tinta.



**Figura 10.** Cena de *Anamorph* (2007) – O corpo de Ruiz como receptáculo para a tinta (sangue)



**Figura 11.** Cena de *Easel Kill Ya* – jogo irônico com o neoplasticismo.

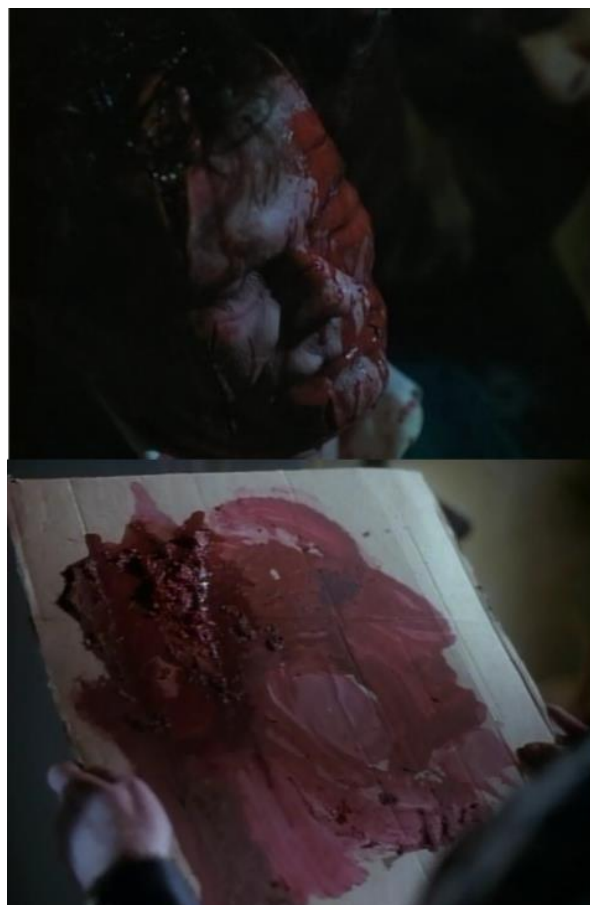


**Figura 12.** Cena de *Easel Kill Ya* – o assassinato do vizinho.





**Figura 13.** Cena de *Easel Kill Ya* – A composição abstrata e o uso do sangue como pigmento.



**Figura 14.** Cena de *Easel Kill Ya* – A morte do médico.



**Figura 15.** Marc Quinn. *Self*, 1991. 208x63x63 cm - sangue, aço inoxidável, acrílico e equipamento de refrigeração.



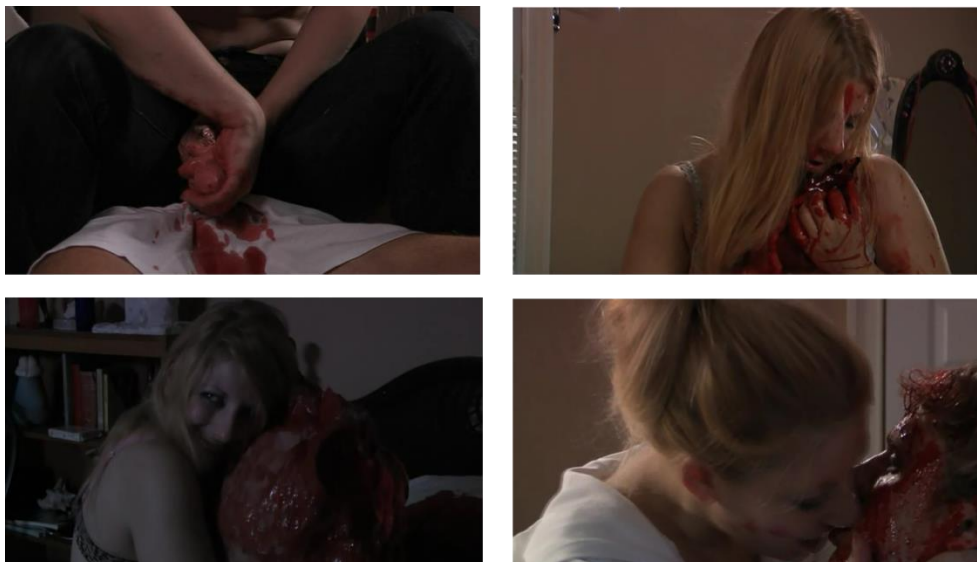
**Figura 16.** Phil Hansen. *Value of Blood*, 2007 - 500 ml do sangue do artista numa tela com 6000 curativos.



**Figura 17.** Cena de *A Bucket of Blood* (1959)



**Figura 18.** Cena de *Sculpture* (2009) – As partes anatômicas perfeitas.



**Figura 19.** Cena de *Sculpture* - A coleção de pedaços de corpos.



**Figura 20.** Cena de *Sculpture* – O “Homem Perfeito” aos olhos de Ashley.





**Figura 21.** Cena de *Sculpture* – A obra em seu estado real, na galeria.



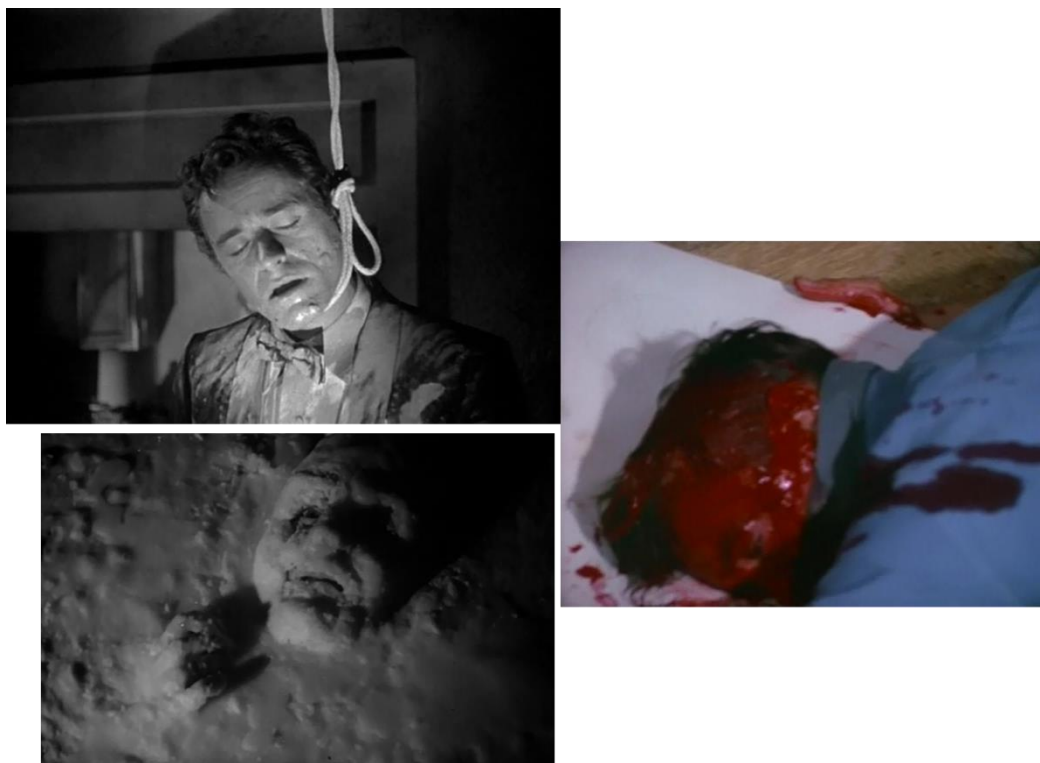
**Figura 22.** Cena de *Möjy* (1969) – A coleção de fotografias de Aki.



**Figura 23.** Cena de *Möjy* – O ateliê de Michio.



**Figura 24.** Cena de *Mōjū* – A morte da modelo, do artista e da obra de arte.



**Figura 25.** Cenas de *A Bucket of Blood*, *Color me blood red* e *Blood Bath* – Artistas transformados em suas obras finais.

**Filmografia citada:**

- LA CASA DALLE FINESTRE CHE RIDONO (A Casa das Janelas Sorridentes). Pupi Avati. Itália: A.M.A. Film, 1976.
- A BUCKET OF BLOOD (Um Balde de Sangue). Roger Corman. EUA: AIP/MGM, 1959.
- BLOOD BATH aka TRACK OF THE VAMPIRE. Jack Hill/Stephanie Rothman. EUA, Iugoslavia: Avala/AIP, 1963-66.
- OPERACIJA TICIJAN. Radoš Novaković. Iugoslávia/EUA: Avala, 1963.
- PORTRAIT IN TERROR. Radoš Novaković (Michael Roy). Iugoslávia/EUA: Avala, AIP, 1965.
- MŌJŪ (盲獣, Cega Obsessão). Masumura Yasuzō. Japão: Daiei, 1969.
- LITTLE SHOP OF HORRORS (A Pequena Loja dos Horrores). Roger Corman. EUA: AIP, 1960.
- SCULPTURE. Pete Jacelone. EUA: THR Productions, Screaming Productions, 2009
- COLOR ME BLOOD RED. Herschell Gordon Lewis. EUA: Box Office Spetaculars, 1965
- “EASEL KILL YA” (episódio da série *Tales From the Crypt*). John Harrison. EUA: Home Box Office (HBO), Tales From The Crypt Holdings, 1991.

**Referências Bibliográficas**

- COLI, Jorge. “A semelhança e a aura: sobre Proust e Walter Benjamin *seguido por* Considerações sobre a distinção entre autor e artista” IN *O Corpo da liberdade*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.267-284.
- CAMPOS, Leticia B. P. K. de. “Atrações perversas: Apontamentos sobre Macabro (1980) de Lamberto Bava” IN *Atas do VIII Encontro de História da Arte* (2012). pp. 360-375.
- Disponível em: <http://www.unicamp.br/cha/eha/atas/2012/Leticia%20Badan.pdf> (acessado em 29/01/2016)
- BALMAIN, Colette. *Introduction to Japanese Horror Film*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008.
- HALLENBECK, Bruce G., *Comedy-horror films: a chronological history, 1914–2008*. McFarland: Carolina do Norte, 2009.
- MCGILLIGAN, Patrick. “Charles B. Griffith: Not of this Earth - Interview by Dennis Fischer” IN *Backstory 3: Interviews with Screenwriters of the 60s*. Berkeley: University of California Press, 1997. pp.157-173.
- PALMER, Randy. *Herschell Gordon Lewis, godfather of gore: the films*. Carolina do Norte: McFarland, 2006
- WADDELL, Calum. *Jack Hill: the exploitation and blaxploitation master, film by film*. Carolina do Norte: McFarland, 2009



## “IT’S ALWAYS DARK BEFORE THE DAWN”: RELAÇÕES ENTRE A PINTURA “O PESADELO” (1781) DE JOHAN HEINRICH FÜSSLI E O VIDEOCLIP DA CANÇÃO SHAKE IT OUT.

*Letícia Roberto dos Santos<sup>1</sup>*

Esta apresentação versará sobre as duas versões do quadro “Pesadelo” de Johan Henrich Füssli e o videoclipe “Shake Out”<sup>2</sup> do grupo britânico Florence and the machines.

“Pesadelo” é considerado por muitos a obra-prima do pintor suíço Johan Heinrich Füssli, também conhecido como Henry Fuseli (1741-1825). Füssli foi, junto com Willian Blake, precursor do dito romantismo inglês<sup>3</sup>. Suas pinturas são sombrias, muitas com a utilização de *chiaro-escuro*. Há também uma predominância da referência às obras de Willian Shakespeare nas suas pintura. Trabalhando durante o auge do Iluminismo, a chamada "Idade da Razão", Füssli escolheu representar as “mais escuras” forças irracionais, em seu famoso quadro “O Pesadelo” (1781). Na composição surpreendente de Fuseli, uma mulher banhada em luz branca se estende por uma cama, com os braços, pescoço e cabeça pendurada para fora da extremidade do colchão. Uma figura sobrenatural agacha-se em seu peito enquanto um cavalo com olhos brilhantes emerge do fundo sombrio.

A pintura foi exibida pela primeira vez na exposição anual da Royal Academy em Londres em 1782<sup>4</sup>, e assustou os críticos. Ao contrário de muitas das pinturas que estavam no gosto popular das exposições da Royal Academy, ‘O Pesadelo’ não tem fundo moralizante. É uma cena inventada, um produto da imaginação de Fuseli. Não é baseada em eventos históricos, na Bíblia, ou na literatura. Essa obra tem rendido muitas interpretações, sendo vista como uma prefiguração de teorias psicanalíticas sobre sonhos e do inconsciente que apareceram no final do século XIX (Sigmund Freud, supostamente, mantinha uma reprodução da pintura na parede de seu apartamento em Viena).

Através de seu uso de composição e chiaroscuro - a justaposição estratégica do contraste entre luz e sombra- Füssli adicionou tensão à sua cena. Além disso, em “O Pesadelo”, o pintor utiliza-se deste recurso para demonstrar a futilidade da luz para penetrar ou explicar os lugares mais sombrios do inconsciente. No quadro podemos notar que a única fonte de luz vem da direita, as cortinas e borlas no fundo também

---

<sup>1</sup> Graduada em História pela Universidade Estadual de Campinas

<sup>2</sup> Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=WbN0nX61rIs> > em 23 de setembro de 2015

<sup>3</sup> Dictionary of Art Historians. Verbete Henry Fuseli disponível em < <https://dictionaryofarthistorians.org/fuseli.htm> > em 23 de setembro de 2015

<sup>4</sup> PAULSON, Noelle. “Henry Fuseli, the nightmare” disponível em: < <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism/romanticism-in-england/a/henry-fuseli-the-nightmare> > em 23 de setembro de 2015

adiciona teatralidade à obra. . A cortina vermelha que cai fora da borda da cama sugere um rio de sangue, conferindo conotações mórbidas ao quadro.

A mistura entre horror, sexualidade e morbidez tem mantido a fama duradoura de ‘O Pesadelo’. Em janeiro de 1783, a pintura foi tornada gravura por Thomas Burke, sendo distribuída pela editora John Raphael Smith. O preço relativamente baixo dessa reprodução ajudou a difundir o quadro. A Royal Academy também distribuiu a imagem para um público mais vasto.<sup>5</sup> Fuseli pintou, mais tarde, pelo menos três variações com o mesmo título e assunto.

‘O Pesadelo’ se tornou um ícone do romantismo e uma imagem de definição de horror gótico, inspirando o poeta Erasmus Darwin (avô de Charles Darwin) e os escritores Mary Shelley e Edgar Allan Poe, entre muitos outros.

Dois séculos depois, mais exatamente em 3 de outubro de 2011, o vídeo de "Shake It Out", dirigido por Dawn Shadforth e rodado no Palácio Eltham em Londres, estreou no canal oficial da banda Florence and the machine no YouTube<sup>6</sup>. Nele Florence Welch, vocalista e líder da banda, aparece cantando enquanto participa de um baile de máscaras do período de 1920, evocando referências a obras como *De Olhos Bem Fechados*, *O Grande Gatsby* e *The Lady of Shalott*. Welch descreveu o vídeo, dizendo: "Pense em uma festa dos anos 1920 psicodélico com um toque demoníaco. *Possessão* (filme de 1981) encontra *O Grande Gatsby*"<sup>7</sup>.

Encontramos na cinematografia do clipe elementos comuns aos filmes citados. Em todos eles o suspense e o drama tem a atmosfera sombria como componente visual. Eles também possuem em comum o fato das cenas de maior tensão serem passadas em um recinto fechado. A lista de filmes tributárias à esta estética sombria não é pequena, podemos argumentar. Adiciono mais um à esta análise: ‘Gothic’, de 1986. Pode-se verificar, por exemplo, um plano no clipe cuja composição assemelha-se muito a um plano de ‘*Possessão*’ em que Isabelle Adjani está sozinha no quarto. O baile de máscaras está presente tanto em ‘*De Olhos Bem Fechados*’ como nas versões de ‘*O Grande Gatsby*’.

Foi mencionado que o clipe possui inspiração na iconografia de *Lady of Shalott*<sup>8</sup> foi um tema bastante explorado pelos pintores pré-Rafaelitas. Os pré-Rafaelitas foram uma irmandade que reivindicava a volta de uma arte pura, arte dos mestres italianos medievais como Giotto, Cimabue ou Masaccio, por ser uma arte inspirada na natureza, sem os academicismos do Barroco e do Maneirismo, por

<sup>5</sup> Idem

<sup>6</sup> EAMES, TOM. "FLORENCE + THE MACHINE ATTEND MASKED BALL IN 'SHAKE IT OUT' VIDEO" DISPONÍVEL EM <[HTTP://WWW.DIGITALSPY.COM/MUSIC/NEWS/A343639/FLORENCE-THE-MACHINE-ATTEND-MASKED-BALL-IN-SHAKE-IT-OUT-VIDEO/](http://www.digitalspy.com/music/news/A343639/florence-the-machine-attend-masked-ball-in-shake-it-out-video/)> EM 4 DE OUTUBRO DE 2015

<sup>7</sup> NIKA, Coleen. "Florence Welch on Being A Pop Witch And Her Favorite London Fashion" disponível em <<http://www.rollingstone.com/culture/news/florence-welch-on-being-a-pop-witch-and-her-favorite-london-fashion-20110916>> em 4 de outubro de 2015.

<sup>8</sup> MIYOSHI, Alexander Gaiotto. *Moema é morta*. 04/03/2010. 422 páginas. Tese- IFCH, Unicamp. Campinas, 04 de março de 2010. pdf. p. 74

exemplo. Alguns críticos os chamam de românticos pelo uso em abundância dos motivos medievais, temáticas religiosas e valorização da natureza. É também recorrente entre os quadros do membro desta fraternidade a referência Shakespiriana. Uma característica comum às pinturas é a recorrência de alvas mulheres ruivas, como Lady of Shalott foi retratada. Portanto, nota-se a influência de Füssli na pintura destes rapazes vitorianos.

Um video clip é uma obra audio visual, isso quer dizer que as suas imagens não estão apenas no campo visual, há também as imagens transmitidas pela canção. Há uma passagem que diz:

*”Regrets collect like old friends  
Here to relive your darkest moments  
I can see no way, I can see no way  
And all of the ghouls come out to play*

*And every demon wants his pound of flesh  
But I like to keep some things to myself”*

Neste trecho há menção aos *ghouls*, que são seres mitológicos na forma de demonio que consomem carne humana e vivem em cemitérios. Na mitologia árabe *ghoul* é o nome de um demônio habitante de desertos que assalta túmulos, bebe sangue, rouba moedas, come cadáveres e que assume a forma de sua última presa. Encontramos também na pintura de Füssli uma figura sobrenatural que se senta em cima do peito da mulher. A pintura do suíço é sugestiva, mas não explícita, deixando em aberto a possibilidade de que a mulher esteja simplesmente sonhando. No entanto, seu sonho parece tomar forma assustadora, na forma da criatura sobrenatural e o cavalo. De acordo com o amigo de Fussli e biógrafo John Knowles, que viu o primeiro esboço d’O Pesadelo feita para a composição em 1781, o cavalo não estava presente no desenho, mas acrescentou-o à pintura mais tarde<sup>9</sup>.

Embora seja tentador entender o título da pintura como um trocadilho sobre o cavalo (a palavra em inglês para pesadelo é *nightmare*, que ao pé da letra quer dizer “égua da noite”), a palavra "pesadelo" não se refere exclusivamente ao cavalo da obra. Em vez disso, na definição obsoleta do termo, um *mare* é um espírito maligno que tortura seres humanos enquanto eles dormem. Como definiu um dicionário de Língua inglesa de 1755, “um *mare* ou mara, [é] um espírito que, na mitologia pagã, foi relacionado para atormentar ou para sufocar travessas, que assemelha-se a pressão do peso sobre o peito”. Acredita-se também que os *mares* podem “montar” cavalos e árvores e incorporar animais. Assim, a pintura de Fuseli pode de fato ser entendido como incorporando a experiência física de pressão no peito sentida durante um estado de sonho, que pode ser comparado com a sensação de arrependimento do eu-lírico da canção, personificada no *ghoul*.

---

<sup>9</sup> PAULSON, *Ibidem*

Podemos até considerar a hipótese de que o título de “Pesadelo” não é um trocadilho com a figura equina presente na pintura, mas o cavalo continua lá. Pensando no depoimento de Jon Knowles, acredito que o cavalo está presente na obra com a intenção de reforçar o trocadilho. Na canção de Florence and The Machine há referências à cavalos neste trecho:

*And I've been a fool and I've been blind*

*I can never leave the past behind*

*I can see no way, I can see no way*

*I'm always dragging that horse around*

*All of his questions, such a mournful sound*

*Tonight I'm gonna bury that horse in the ground*

Os cavalos (horses, em inglês) estão sendo utilizados no sentido de peso na consciência que o eu-lírico carrega, mas o qual ele irá se livrar esta noite. Há uma passagem no clipe em que Florence está diante da estatua de um cavalo.

O cavalo, na psicanálise, é um símbolo de desejo sexual, sendo utilizado diversas vezes como alegoria dos impulsos sexuais. Há a possibilidade de o cavalo, nas duas obras, serem relacionados com a libido pois nas duas há a insinuação do jogo sexual.

Mesmo não sendo referido por Florence Welch - que é vocalista, líder da banda, compositora da canção e uma das produtoras do clipe - como influência para a obra, não duvido que ‘O Pesadelo’ tenha, de alguma forma, feito parte da concepção do clipe. Florence Welch é filha de uma professora especialista em arte renascentista do King’s College London, tendo passado pelo Instituto Warburg. Coursou música no Camberwell College of Arts<sup>10</sup>. Só essas experiências tornam, ao meu ver, improvável que Florence desconhecesse essa obra tão notável do repertório ocidental.

Diante das conexões estabelecidas, concluo que O Pesadelo pode ter influenciado a produção de Shake it Out .

---

<sup>10</sup> Wikipedia, verbete “Florence Welch”. Disponível em < [https://pt.wikipedia.org/wiki/Florence\\_Welch](https://pt.wikipedia.org/wiki/Florence_Welch) > em 4 de outubro de 2015



**Figura 01-** O pesadelo - The nightmare. Füssli, Johann Heinrich. Óleo sobre tela | (1781). Institute of Arts | Detroit - Estados Unidos. Dimensões da obra: 101 x 127 cm

## A REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA NA ESTÉTICA DE HEGEL E A IMPORTÂNCIA DA COR NA PINTURA HOLANDESA DO SÉCULO XVII

*Lucia Ferraz Nogueira de Souza Dantas<sup>1</sup>*

### Introdução

Neste estudo, pautado, sobretudo, em determinadas passagens dos *Cursos de Estética* de Hegel, examinamos certos aspectos atinentes à relação entre ideal e natural na representação pictórica. De início, o que desde logo inferimos a respeito desta relação, que nos termos hegelianos, condiz com grau ótimo a expressão plástica que consiga reunir as dimensões espiritual e substancial da pintura, fixando-se a holandesa, mais precisamente a pintura de gênero produzida no século XVII, como manifestação pictórica catalisadora de qualidade maior propugnada por Hegel e pautada em dois fatores primordiais: o primeiro deles, circunscrito ao âmbito do conteúdo, afeito à escolha do prosaico, do comum, do transitório, a operar maior ênfase ao caráter espiritual da pintura; o segundo, inscrito nas determinações do material sensível, a se valer, sobretudo, da cor como meio de encantamento e aproximação do espectador com o objeto artístico, nosso principal objeto de reflexão aqui.

Ou seja, nos *Cursos de Estética*, Hegel discute uma correlação que nos parece central acerca de problemática constante tanto no que diz respeito ao processo de elaboração de uma pintura, como no processo de análise pictórica, a saber: o papel apreensão da aparência em contrapartida com a apreensão do conteúdo na obra de arte. Acerca desta reflexão Hegel, a certa altura, leciona: “O que nos deve encantar não são o conteúdo e sua realidade, mas o aparecer totalmente desinteressado no que diz respeito ao objeto. [...]”.<sup>2</sup>

Esta citação, sublinhemos, parece-nos fundamental para, amparados em exemplos visuais, dialogarmos com as instigantes afirmações do filósofo de Stuttgart acerca da pintura holandesa, cujos expoentes, segundo Hegel, teriam sido mestres máximos da cor e da representação. Nesse sentido, no fim deste ensaio, elegemos para serem analisadas algumas pinturas que nos parecem adequadas ao ecoarem as questões trabalhadas por Hegel à guisa de justificar o entendimento da cor como elemento chave para se investigar as especificidades e qualidades da arte pictórica.

---

<sup>1</sup> PUC-SP / CAPES - Programa de Estudos pós-graduados em Filosofia - Mestre em Filosofia, na área de concentração de Filosofia da Arte e Semiótica, e doutoranda em Filosofia.

<sup>2</sup> HEGEL, 2000, p. 334.



## Da magia da cor

Isto é, entre as temáticas que Hegel fixa como centrais ao discorrer sobre pintura e, mais precisamente, sobre a pintura holandesa do século XVII, a cor ocupa posição destacada. Por conseguinte, em certo trecho dos *Cursos de Estética*, em que se trata especificamente da pintura, a cor é concebida como artifício de encantamento, e Hegel deixa claro que o seu entendimento acerca da importância da cor remete à eficiência na realização da pintura, como fica evidente em passagem onde ele afirma ser “a cor, o *colorido*, que faz do pintor um pintor”.<sup>3</sup>

Por conseguinte, em outro trecho, Hegel, ao registrar a magia da cor, a concebe como desvendamento ou detalhamento da visualidade designando o uso do colorido na superfície pictórica como um jogo em busca da apreensão da aparência no desvelamento do espírito; cito: “[...]pode se dizer que a magia consiste em empregar todas as cores a fim de que surja deste modo um jogo da aparência por si mesmo destituído de objeto, que constitui a ponta extrema que fica suspensa do colorido.”<sup>4</sup>

Por conseguinte, Hegel não apenas discorre que a cor é elemento determinante no alcance de uma aparente realidade representada na superfície pictórica, mas que esta realidade somente pode ser apresentada por meio da pintura advinda de jogo de claro-escuro. Neste ponto, Hegel marca um aspecto central no estudo do uso da cor na atividade do pintor, a saber: a cor como indissociável da luz. Nas palavras de Hegel: “Particularmente, o jogo da aparência da cor, não a cor como tal, mas seu claro e escuro, o surgir e desaparecer dos objetos, são o fundamento pelo qual a exposição aparece natural” [...].<sup>5</sup>

Nesse sentido é por meio deste jogo, cuja dinâmica reside no domínio do claro-escuro em busca da eficiente apreensão do visível, que a pintura se torna familiar, íntima, a permitir efetiva aproximação do espectador em relação ao objeto artístico, aproximação este afeita à magia da pintura e do pintor, sobre a qual Hegel escreve:

Por meio desta idealidade, desta interpenetração, deste ir e vir de reflexos e aparências de cores, por meio da mutabilidade e volubilidade das passagens se espalha pelo todo, na clareza, no brilho, na profundidade, na iluminação suave e forte da cor, uma aparência da animação que constitui a magia do colorido e pertence propriamente ao espírito do artista que é este mágico.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> HEGEL, 2002, p. 232.

<sup>4</sup> HEGEL, 2002, p. 240.

<sup>5</sup> HEGEL, 2002p. 240.

<sup>6</sup> HEGEL, 2002, p. 241.

## **Jogo entre conteúdo e cor**

Na esteira das ideias supra elencadas, logo, não é a familiaridade ou a eleição de temas que nos parecem próximos - como no caso das pinturas de gênero holandesas, apontadas por Hegel como ponto máximo da arte pictórica - que propiciam o encantamento, mas sim a maestria na manipulação do material sensível na superfície pictórica, ou seja, o uso do claro-escuro, base para a construção de uma harmonia cromática que passa a exercer um papel abstrato, no sentido de estabelecer parâmetros puramente formais e sensíveis para a apreciação estética. Sendo assim, nos parece que o pintor holandês do século XVII estava mais interessado no seu ofício que no mundo real propriamente dito. Melhor dizendo: estava mais interessando no jogo e na magia da visualidade do que no conteúdo que produz esta visão. Desta forma, as escolhas dos temas das pinturas de gênero holandesas atuam como meros pretextos para se pintar, um dos fortes argumentos a favor desta inferência é a recorrente repetição de composições feitas pelos artistas, como veremos.

Portanto, seria legítimo afirmar que é o trabalho com a cor e com a luz a operar variações formais que nos parece um dos pontos principais da explicação acerca do encantamento que o espectador tem ao olhar estas imagens produzidas na superfície pictórica, imagens estas que são menos representações da realidade, sejam elas quais forem, do que construções abstratas de luz e cor. As seguintes palavras de Hegel repercutem nesta esteira:

Assim como no espírito, pensando e conceitualizando, reproduz para si o mundo em representações e pensamentos, a questão central que agora se coloca, independentemente do objeto mesmo, é a recriação subjetiva da exterioridade no elemento sensível das cores e da luz. Isto é por assim dizer uma música objetiva, um soar das cores. Se de fato na música o som singular por si não é nada, e sim apenas produz efeito em relação com outro som, em sua oposição, concordância, transformação e fusão, assim ocorre o mesmo aqui com a cor.<sup>7</sup>

E nesse sentido, pode-se inferir que o conteúdo maior de parte significativa da pintura holandesa do século XVII seria, então, a visualidade mesma, ou melhor, o conteúdo da pintura seria o jogo da visão enquanto desvelamento mágico para o que Hegel chamou de espírito, proposição esta que pensamos ter sido assimilada pelos mestres holandeses, não nestes termos, claro, mas em certa medida, no seu sentido.

## **Da relação entre ideal e natural**

Sendo assim, contrariamente ao que uma leitura precipitada possa concluir, a pintura holandesa aproxima-se mais do ideal e não do natural, no sentido hegeliano dos termos. Hegel, a este respeito, oferece interessantes observações, cito: “Nesta idealidade formal da arte, porém, não é o próprio conteúdo que

---

<sup>7</sup> HEGEL, 2000, p. 335.

principalmente nos chama atenção, mas a satisfação do produzir espiritual. A exposição deve aqui aparecer natural, mas não deve aparecer nela a naturalidade enquanto tal, e sim o poético e ideal em sentido formal [...]”.<sup>8</sup>

Por conseguinte, em outra passagem, Hegel discute a relação do ideal e do natural e explicita que a natureza mundana e ordinária do tema da pintura não necessariamente revela uma simplicidade no que concerne ao conteúdo, mas pelo contrário, alcança da forma mais elevada possível o espírito, nas palavras dele: “[...] devemos olhar para a pintura de gênero dos holandeses tardios. Já mencionei na primeira parte, quando da consideração do ideal enquanto tal o que nesta pintura, segundo o espírito universal, é a base substancial da qual ela foi produzida.”<sup>9</sup>

Logo, conclui-se que Hegel entende que é a partir deste delicado equilíbrio entre ideal e o natural, entre o conteúdo e a forma sensível que a grande pintura se estabelece, e é a partir desses parâmetros que Hegel define o grau de maior eficiência e qualidade na pintura, apontada por ele como sendo a holandesa do século XVII, como apontado acima, e que seria, nas palavras dele em “[...] um triunfo da arte sobre a transitoriedade, onde o substancial é por assim dizer logrado em vista de seu poder sobre a contingência e o fugaz.”<sup>10</sup>

Entendemos que esta pintura que prescindiu do texto e da história, ao se perfazer simplesmente como imagem, não está necessariamente subordinada ao mundo exterior. Sem dúvida, relaciona-se com o subjetivo, com o espiritual de forma mais plena, mas menos meio da imaginação ou da construção geométrica e matemática ou da filosofia, como faziam os italianos, e mais mediante a abstração formal, associada aos elementos sensíveis do ofício da pintura, tendo como um dos seus elementos fundamentais a cor. E é justamente como forma sensível que ela alcança o espírito e supera a transitoriedade para abarcar o substancial.

### **Análises visuais**

Como anteriormente mencionado, elegemos algumas pinturas que nos parecem adequadas ao ecoarem as questões trabalhadas nos capítulos anteriores. Tomamos o cuidado de escolher pinturas de alguns artistas comentados por Hegel, sem esquecer que poderíamos ter selecionado pinturas de outros pintores, por igualmente refletirem as questões que pretendemos demonstrar neste estudo.

---

<sup>8</sup> Idem, 1999, p. 175.

<sup>9</sup> Idem, 2000, p. 332.

<sup>10</sup> Ibidem.

No que concerne igualmente às pinturas de gênero de Isaak van Ostade (figura 01)<sup>11</sup> e de seu irmão e mentor Andrien Jansz van Ostade, (figura 02)<sup>12</sup>, interessante é ressaltar o seu aspecto monocromático, este aspecto destaca um caráter abstrato da composição e leva o espectador a ter um contato visual imediato com o “efeito luminoso” e puramente formal da imagem, ao observar manchas de luz e sombra. Em ambos os casos, as pinturas fazem um movimento circular levando o olho para o canto esquerdo (do espectador) e apenas num segundo momento o espectador busca o tema tratado na pintura. Curiosamente, o que chama mais a atenção do olhar não são as pessoas ou os detalhes internos da sala, mas sim a luz trazida do exterior pela porta e/ou janela. Poderíamos então arriscar dizer que o artista, de certo modo, transmite o recado de que aquilo que estamos vendo na pintura é apenas um fragmento de realidade, por haver elementos fora dela que não são fornecidos à visão. Esta sensação é ainda mais acentuada pelo fato da pintura parecer natural e aleatoriamente recortada e não composta de forma simétrica com limites bem definidos. Esta sensação de acaso na escolha das margens da imagem intensifica e ajuda a criar uma aparência de uma realizada verosímil, embora não inteiramente conhecida. Por outro lado, conseguimos perceber melhor as “cenas” ao “isolarmos” as várias figuras e/ou objetos paralelos, retirando um pouco do extremo contraste de luz e sombra existente na pintura, como se criássemos pinturas na pintura. Ainda, não podemos deixar de atentar para o aspecto esfumado destas pinturas. Este efeito visual nos leva a não distinguir muito bem figura e fundo, o que produz um aspecto fugidio, levando-nos a prestar menos atenção aos detalhes e aos objetos em particular e mais atenção nas relações de formas e luzes.

No que diz respeito à duas pinturas de Gerhard Ter Borch (figura 03 e figura 04)<sup>13</sup> realizadas num espaço de um ano cada, mas são praticamente iguais, remetendo a citada repetição de composições. A única coisa que muda de maneira mais significativa é a proporção da tela. Como mencionado, vale ressaltar que este procedimento foi uma prática comum entre os artistas setentrionais, prática esta que remonta ao tempo dos Van Eyck, e, portanto, podemos encontrar vários casos de diferentes artistas que reproduziram suas próprias pinturas, em alguns casos sem mudar praticamente nada. É difícil ter certeza acerca dos motivos de se fazerem isto. Parece-nos que esta é uma boa maneira de entender que muitos artistas se utilizaram de determinado tema muitas vezes como pretexto para se pintar. Neste caso, a repetição seria uma forma de repetir e/ou aperfeiçoar alguma pintura anteriormente bem ou mal realizada.

Continuando a tratar das pinturas de Ter Borch, se nos determos à escolha dos elementos compositivos, podemos observar que o olho é diretamente direcionado para a “mancha quase branca” que se

---

<sup>11</sup> Figura 01- Isaak van Ostade, (1621, Haarlem, 1649, Haarlem) “Interior de casa de fazenda”, 50 x 68 cm, óleo sobre carvalho, 1642, Wallraf-Richartz-Museum, Colônia.

<sup>12</sup> Figura 02- Andrien Jansz van Ostade, (1610, Haarlem, 1685, Haarlem) “Taberna com duas figuras”, óleo sobre carvalho, 13 x 17 cm, Residenzgalerie, Salzburg.

<sup>13</sup> Figura 03- Gerard Ter Borch (1617, Zwolle, 1681, Deventer), “Conversa galante” ou “Advertência paternal”, óleo sobre tela 1654-55, 70 x 60 cm, Staatliche Museen, Berlim. Figura 04- Gerard Ter Borch, “Conversa galante” ou “Advertência paternal”, óleo sobre tela, 1655, 71 x 73 cm, Rijksmuseum, Amsterdã.

produz a partir da figura da mulher de costas em primeiro plano. Também é curioso que apesar dela ocupar boa parte da pintura, a nossa atenção central é guiada não apenas pelo contraste cromático, mas pela proporção de tamanho e pelo apuro do brilho do tafetá, que proporciona uma sensação tátil a ponto de conseguirmos imaginar a consistência do tecido e a caída do vestido. Sem dúvida, é nesta figura que mais nos detemos, sem que vejamos o seu rosto. Não temos de fato acesso a ela: o mistério permanece e a nossa apreensão do real, apesar de ser intensa no que diz respeito à sensação, é incompleta no que diz respeito ao tema. Que por sua vez, é bastante controverso - as interpretações variam de uma cena familiar entre pais e filha a uma cena de bordel, entretanto, nada disso diminui o encanto e o interesse pelas pinturas, corroborando com a tese de que o encantamento é, em primeira instância, sensível. Dois elementos ainda conduzem o olhar, ao atuar nas relações entre espaços e formas cromáticas. Um deles é a forma retangular vermelha quase quadrada que ocupa boa parte do quadro: uma cama de dossel familiar em muitas pinturas já nos tempos da primeira pintura flamenga (século XV). A cama contrabalança os vários “brancos” do vestido da mulher com os tons de preto e quase preto de dominam praticamente toda pintura, como se ela emoldurasse a cena, separando as figuras do espaço da sala e destacando os planos espaciais; na pintura de 1654 este efeito é ainda mais acentuado pelo destaque dado à cadeira da direita do espectador. A pintura de 1655 ainda conta com mais um elemento que corrobora para este efeito: é a porta do fundo, nada mais do que um retângulo mais escuro que faz toda a diferença, sobretudo em contraste com o colorido azul. De novo, se isolarmos determinadas partes destas pinturas obteremos “outras” pinturas na pintura.

## Conclusão

Logo, seguindo a esteira da argumentação regida por Hegel nos seus *Cursos de Estética*, gostaríamos de destacar, para concluir: em primeiro lugar, que chamamos a atenção para o fato de que o uso da cor se dá com a construção de um ritmo luminoso através de grandes linhas de força e de massas de luz, independentes do tema abordado na pintura. Estes efeitos ficam mais evidentes quando transformamos estas pinturas em pintura brancas e pretas (figura 05, figura 06, figura 07 e figura 08), retirando a saturação das cores para eliminar os matizes.

Em segundo lugar, em fragmentarmos as pinturas, ao invés de obtermos pedaços de imagens inacabadas obtemos outras pinturas, tão autossuficientes quanto as anteriores e originais. Neste caso, fica claro que o quê em parte fundamenta o encantamento e o arrebatamento não é nem o conteúdo nem a composição e sim o jogo de cores e luzes, pois é justamente o elemento cromático que permanece intacto nos “detalhes” que obtemos dos recortes.

Ainda, à guisa de conclusão, gostaríamos de deixar claro de que entendemos que a busca pela aparência de uma realidade do espírito, nos termos de Hegel, pode não ser o único ou o principal objetivo

destas pinturas, pelo menos, no sentido de intensão por parte dos pintores que as produziram. Por isso, não podemos deixar de mencionar que isso leva a constatação de que também nos aproximamos das imagens pictóricas ao repercutirem nossas experiências de vida, que são ativadas através de seus conteúdos. Portanto, estes são elementos de identificação que convidam à outras visitas, a permitir uma apreciação estética, não apenas de sua eficientíssima apreensão de uma visualidade por meio de uma intrincada e sofisticada rede de cor e luz, mas também no que diz respeito a suas camadas de conteúdos possíveis. Ou seja, nesse delicado equilíbrio entre ideal e o natural, entre o conteúdo e a forma sensível na representação pictórica, pode-se dizer que a forma sensível, através do encantamento estético, e, nesse caso, sobretudo através da cor, abre portas para outro tipo de deleite, a saber: aquele proporcionado por correlações e diálogos entre signos e significados.



**Figura 01-** Isaak van Ostade, (1621, Haarlem, 1649, Haarlem) “Interior de casa de fazenda”, 50 x 68 cm, óleo sobre carvalho, 1642, Wallraf-Richartz-Museum, Colônia.



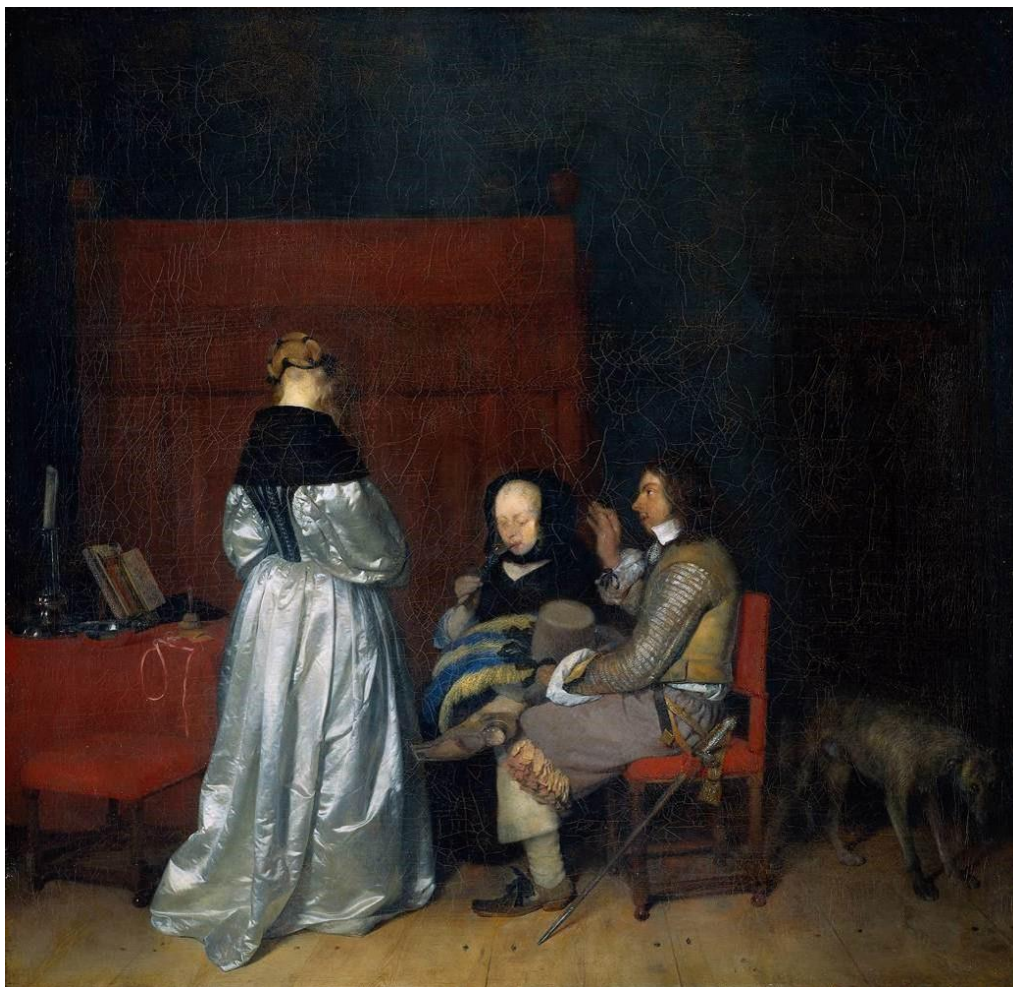


**Figura 02-** Andrien Jansz van Ostade, (1610, Haarlem, 1685, Haarlem) “Taberna com duas figuras”, óleo sobre carvalho, 13 x 17 cm, Residenzgalerie, Salzburg.



**Figura 03-** Gerard Ter Borch (1617, Zwolle, 1681, Deventer), “Conversa galante” ou “Advertência paternal”, óleo sobre tela 1654-55, 70 x 60 cm, Staatliche Museem, Berlim.





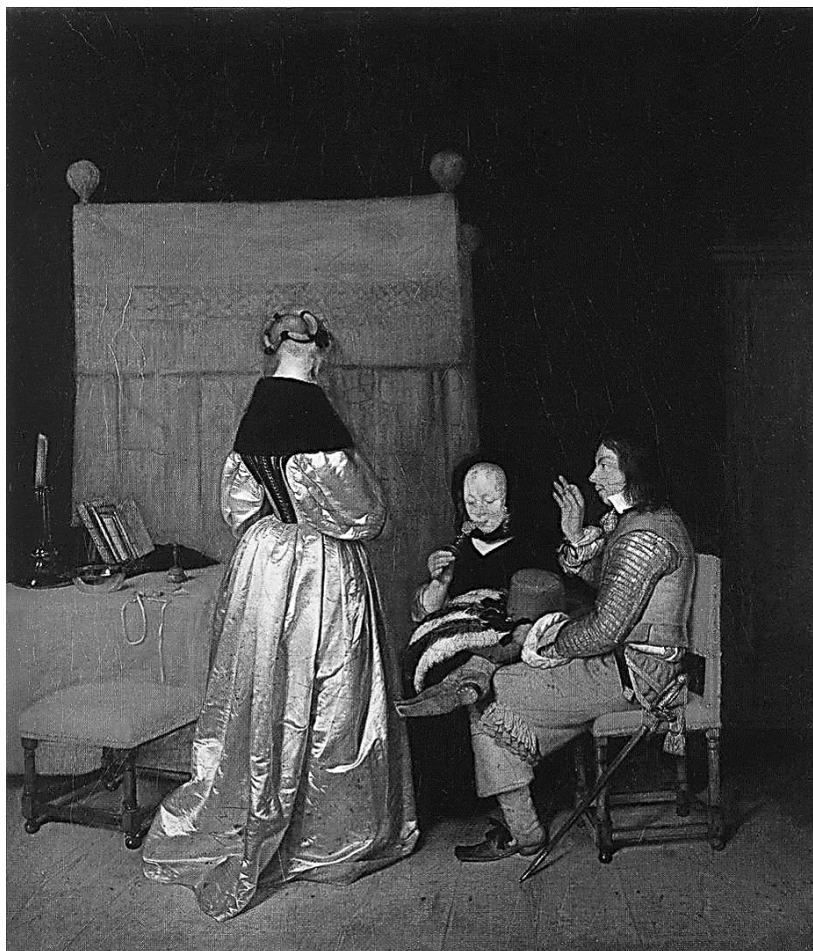
**Figura 04-** Gerard Ter Borch, “Conversa galante” ou “Advertência paternal”, óleo sobre tela, 1655, 71 x 73 cm, Rijksmuseum, Amsterdã.



**Figura 05-** (imagem em PB) Isaak van Ostade, “Interior de casa de fazenda”, 50 x 68 cm, óleo sobre carvalho, 1642, Wallraf-Richartz-Museum, Colônia.



**Figura 06-** (imagem em PB) Andrien Jansz van Ostade, “Taberna com duas figuras”, óleo sobre carvalho, 13 x 17 cm, Residenzgalerie, Salzburg.



**Figura 07-** (imagem em PB) Gerard Ter Borch, “Conversa galante” ou “Advertência paternal”, óleo sobre tela 1654-55, 70 x 60 cm, Staatliche Museem, Berlim.





**Figura 08** - (imagem em PB) Gerard Ter Borch, “Conversa galante” ou “Advertência paternal”, óleo sobre tela, 1655, 71 x 73 cm, Rijksmuseum, Amsterdã.

**Fonte das imagens digitais:** disponível em < <http://www.wga.hu/index1.html>>, acesso em 01/08/2014

### **Referências bibliográficas:**

ALPERS, S. *A arte de descrever: A arte Holandesa do século XVII*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999.

HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética*, vol. I. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle, São Paulo: Edusp, 1999.

\_\_\_\_\_. *Cursos de estética*, vol. II. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle, São Paulo: Edusp, 2000.

\_\_\_\_\_. *Cursos de estética*, vol. III. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle, São Paulo: Edusp, 2002.

SLIVE, Seymour. *Pintura holandesa 1600-1800*. Trad. Miguel Lana e Otalício Nunes. São Paulo: Cosasc & Naify, 1998.

## A IMPORTÂNCIA DA LUZ E DA COR NA ANÁLISE ICONOGRÁFICA

*Luís Alberto Esteves dos Santos Casimiro<sup>1</sup>*

### **Introdução**

O Método Iconográfico proposto por Erwin Panofsky como forma de analisar as obras de arte, de compreender e interpretar o significado mais profundo que cada obra encerra, é um método sobejamente conhecido e com referências abundantes no domínio dos estudos em História da Arte. Trata-se de um processo muito completo no que se refere aos objetivos propostos pois, de fato, a sua aplicação permite uma compreensão aprofundada do significado da obra de arte em si mesma e explicá-la tendo em conta a época, a cultura e a sociedade onde foi criada e o local para onde foi realizada.

Porém, não se trata de uma metodologia fácil, nem de aplicação direta ou de compreensão imediata pois, para atingir os objetivos na sua total potencialidade, necessita de integrar diversas áreas do saber. Para comprovar a complexidade do Método Iconográfico de Panofsky bastará apontar dois aspetos: em primeiro lugar, o elevado número de textos que já foram publicados para o tentar «explicar» e, em segundo lugar, as diferentes interpretações feitas por diversos historiadores.

Na nossa pesquisa deparámos com algumas dificuldades práticas na aplicação do Método Iconográfico às quais fomos tentando dar resposta, de forma concreta e eficaz, beneficiando da experiência de longos anos de investigação na área da Iconografia. Uma das dificuldades que encontramos diz respeito à análise da obra pois Panofsky não esclarece cabalmente a que tipo de análise se refere, ou quais os parâmetros que deve agregar ou excluir. Assim, fica por clarificar a importância que o autor atribui, por exemplo, a questões como a composição, a perspectiva, o movimento, o volume, a luz e a cor, elementos que fazem parte de uma análise artística e interferem diretamente na compreensão integral da obra de arte pois podem conduzir a significados ou leituras distintas conforme a utilização que deles fizer o artista, ou a interpretação do observador.

Nesta apresentação vamos centrar-nos unicamente em dois destes fatores: a luz e a cor, a fim de mostrar de que modo as características da luz e da cor influenciam decisivamente a leitura e a compreensão das pinturas e contribuem para melhor entender a mensagem que o artista pretende transmitir.

Procuramos, pois, não somente alertar para a importância de serem consideradas as características da luz e da cor quando se procede à análise iconográfica de uma obra de arte, como também propor alguns parâmetros de classificação a fim de facilitar a sua integração e aplicação no Método Iconográfico. Para

---

<sup>1</sup> Doutor em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Portugal) e investigador do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (Unidade de I & D da Universidade do Porto).

concretizar tais objetivos vamos utilizar, como exemplos, unicamente obras pictóricas, não só pela facilidade que permitem na análise da luz e da cor, como pelo fato de melhor se adaptarem a uma fácil integração no âmbito do Minicurso ministrado e na respetiva apresentação oral <sup>2</sup>.

### **Método Iconográfico: os 3 níveis de significado**

Erwin Panofsky (1892-1968) entendia a Iconografia como sendo a ciência que propõe não somente a descrição de imagens, mas também a sua classificação, análise e interpretação a fim de compreender a mensagem subjacente e justificar as fórmulas adotadas pelos artistas. Por sua vez, a Iconologia (inicialmente denominada por Panofsky de *Iconografia interpretativa*) tem como objetivo efetuar a interpretação dos valores simbólicos e procura descobrir o significado último da obra de arte (filosófico, histórico, religioso, social ...) a fim de explicar a sua razão de ser no contexto da cultura, da civilização e da época em que foi criada, independentemente da sua qualidade ou do seu autor <sup>3</sup>.

Para poder compreender a obra de arte na sua totalidade, Erwin Panofsky propôs uma metodologia de trabalho, habitualmente denominada de «Método Iconográfico», sistematizado em 1939, e que engloba três níveis de significado, já sobejamente conhecidos e muito bem comentados por diversos autores <sup>4</sup>:

1- Nível Pré-Iconográfico

2- Nível Iconográfico

3- Nível Iconológico.

O primeiro nível procura efetuar o reconhecimento da obra no sentido mais elementar, recorrendo à experiência prática, etapa designada por Panofsky de *Descrição Pré-Iconográfica*, denominação correta porque trata, efetivamente, de fazer uma descrição dos elementos visíveis a fim de apresentar o significado primário e natural presente na imagem. Nesta exposição devem ser enquadrados os aspetos formais representados e facilmente reconhecíveis por qualquer pessoa de qualquer cultura, formação, nível de conhecimentos ou condição social pois incide sobre os elementos perceptíveis, *de modo natural*, como seja o número de pessoas, gênero, posições, aspeto, vestes, objetos, cores, lugares, etc. Trata-se de fazer a descrição objetiva e «fotográfica» do que se observa.

O segundo nível consiste na «análise iconográfica», propriamente dita. Nesta fase, passa-se do mundo natural e objetivo, para o mundo do convencional e subjetivo a fim de descobrir o significado secundário ou convencional da obra de arte. Aqui se identifica o tema, os motivos, as figuras, o episódio

---

<sup>2</sup> Esta apresentação, apesar de possuir um caráter autónomo, foi realizada como complemento ao Minicurso de Iconografia que ministrámos e que integrou a programação do XI-EHA.

<sup>3</sup> Cf. PANOFSKY, Erwin. **O Significado nas Artes Visuais**. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 31-38.

<sup>4</sup> Veja-se, por exemplo, as obras de CASTIÑERAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio. **Introducción al método iconográfico**. Barcelona: Editorial Ariel, 1998, e de HOLLY, Michael ANN. **Iconografia e Iconologia**. Milano: Jaca Book, 2000.



representado e o contexto em que o mesmo ocorre. Para o efeito é necessário recorrer a diversos elementos resultantes da experiência e da erudição individual, como sejam tradições culturais, fontes literárias ou gráficas da época (ou de épocas anteriores) e a símbolos, alegorias, personificações e atributos, ou seja, um universo de conhecimentos que, quanto mais vasto for, melhor permitirá uma interpretação correta dos elementos iconográficos.

Por último, no Nível Iconológico se procura descobrir o significado intrínseco ou conteúdo da obra de arte. Na sua plena aplicação, esta etapa permite compreender o significado último da obra no contexto em que foi criada, interpretar a mensagem profunda que o autor quis transmitir e justificar a sua existência num determinado local.

A apresentação do Método Iconográfico tal como é feito pelo próprio Panofsky, apesar de fazer alusão a «configurações de linha e de cor», ou aludir a «composições» e à «análise formal no sentido em que usava Wölflin»<sup>5</sup>, não esclarece o destaque que deve ser dado aos elementos da composição que já referimos, em particular à luz e à cor. Para esclarecer este aspeto e realizar uma análise iconográfica o mais completa possível apresentamos algumas sugestões que constituam linhas de orientação neste processo que compõe a aplicação do Método Iconográfico.

### **A luz e a cor na análise iconográfica**

Se observarmos a pintura que ilustramos na Figura 1 e a compararmos com outra igual, mas em que a cor vermelha foi substituída pela cor verde [Fig. 2], verificamos que o significado se altera radicalmente pelo que se torna evidente o papel primordial que o pintor atribuiu à cor. Com efeito, Paul Gauguin, ao utilizar uma cor menos realista que domina a composição pretendia reforçar o simbolismo que desejava que a pintura expressasse, mais do que mostrar preocupações em se manter fiel à realidade<sup>6</sup>. O vermelho remete para a visão mística, para o devaneio e o estado de arrebatamento em que se encontram as mulheres após terem escutado o sermão alusivo à passagem bíblica da luta de Jacó com o anjo. Caso a cor do fundo fosse outra, nomeadamente o verde, então o significado a que aludimos desapareceria por completo e a obra perderia o impacto que o artista pretendeu atribuir-lhe.

Uma experiência semelhante pode ser realizada no que se refere à luz e que ilustramos nas Figuras 3 e 4. Nesta última foi neutralizado o principal foco luminoso e retirada grande parte da luz própria da pintura. Facilmente se conclui que modificando o tipo de iluminação perdem-se os efeitos dramáticos e violentos da composição original e, portanto, também se alteram os sentimentos e o significado da obra. Achamos, pois,

---

<sup>5</sup> Referimo-nos às próprias expressões de Erwin Panofsky utilizadas na sua famosa obra “Estudos de Iconologia”. Fizemos uso da seguinte edição desta obra: PANOFSKY, Erwin. **Estudios de Iconología**. Madrid: Alianza Editorial, 1994, p. 15-17.

<sup>6</sup> A propósito desta pintura de Paul Gauguin ver: GOMPERTZ, Will. **Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2003, p. 82-83.

ser conveniente elaborar um breve estudo dos fenômenos associados à luz e à cor para perceber como podem ser enquadrados na análise iconográfica e, assim, entender melhor a mensagem que o artista quis transmitir.

O binômio luz-cor é indispensável para estruturar e valorizar qualquer pintura ou escultura, não somente porque a forma é definida pela luz e pela cor, como porque a utilização destes dois elementos permite um claro diálogo entre as partes iluminadas e as sombrias, cria e modela os volumes, produzindo a noção de profundidade, aspetos que contribuem para expressar o simbolismo da obra. No âmbito desta apresentação, vamos caracterizar a luz, de forma sintética, considerando, apenas os seguintes parâmetros: 1- a origem, 2- o contraste, 3- o significado.

1- A origem da luz numa pintura pode ser classificada segundo duas variantes: «luz própria» e «luz focal». A primeira situação verifica-se quando a luz parece emanar da própria pintura, criando uma luminosidade suave, característica de um dia de nevoeiro, sem fortes contrastes, tal como ilustramos na Figura 5. Neste caso, normalmente, não está visível qualquer foco de luz, mas, se existir, ele não é determinante para a iluminação geral do quadro.

Quando a luz for proveniente de um foco luminoso criado pelo artista estamos perante uma «luz focal» que nos permite considerar duas variantes: na primeira, o foco está presente de forma bem visível (embora possa estar parcialmente oculto por um elemento que se interpõe em relação ao observador, como sucede na Figura 6). Trata-se de um «foco explícito» e poderá ser formado por uma vela, um candelabro, um reflexo num espelho, ou outra forma de iluminação representada na pintura, como é o caso das Figuras 3 e 6. A segunda variante ocorre quando a luz provém de uma fonte situada fora da superfície pictórica e, neste caso, denomina-se «foco implícito», pois o foco ilumina fortemente alguns elementos da composição, deixando outros em sombra ou na penumbra, mas não é visível [Figura 7].

2- Quanto ao contraste, a luz pode ser classificada como «uniforme» ou «intensa». O primeiro caso verifica-se quando existem contrastes suaves e muito atenuados porque a luz é distribuída de modo gradual, amena, homogénea, procurando criar o efeito de uma luz ambiental, como sucede na pintura de Cézanne ilustrada na Figura 8. Estaremos perante uma luz «intensa» quando existe uma iluminação que acentua os contrastes e os efeitos claro-escuro salientando a diferença entre as superfícies iluminadas e as que se encontram em sombra [Figura 9].

3- No que se refere ao seu significado poderemos classificar a luz como «conceitual» quando se trata de uma iluminação irreal, introduzida pelo artista com o objetivo de potenciar um tema concentrando a atenção do observador no(s) motivo(s) principal(ais) como se verifica na pintura de René Magritte, uma das suas várias versões de «*O Império das Luzes*» [Figura 10]. Quando esta utilização da luz conceitual é feita com uma forte motivação de ordem espiritual, poderemos, ainda, falar de «luz simbólica». É o caso de

algumas representações pertencentes ao ciclo da Natividade de Jesus nas quais o Menino parece irradiar luz, remetendo para segundo plano qualquer outro foco luminoso com um simbolismo é muito claro: o de apresentar Jesus como *Lux Mundi* e chamar a atenção do observador para a sua presença [Figura 11].

\* \* \*

Ao tratar da cor, partimos do princípio que quem realiza a análise artística de uma obra de arte, conhece e domina conceitos elementares como, por exemplo, a noção de cores primárias, secundárias, terciárias e complementares, cores «quentes» e cores «frias», tonalidade, gama cromática, etc. De fato, a utilização destas diversas categorias de cores não deve passar despercebida ao iconógrafo que as deverá compreender inteiramente a fim de ser capaz de as descrever com exatidão, aplicando corretamente a terminologia necessária, para que a análise iconográfica resulte rigorosa e precisa. A sugestão que apresentamos para uma análise artística envolvendo a cor integra quatro vertentes: o significado das cores, o estado anímico por elas despertado, o contraste resultante do uso de complementares e o efeito térmico/espacial.

Um dos aspetos principais que é necessário ter em conta quando se procede à análise artística é o de considerar o significado atribuído a cada cor. Esta tarefa, que pode ser facilitada pela utilização de Dicionários, deverá ser cuidadosamente aplicada atendendo a dois motivos:

1- Porque uma determinada cor pode ter significados diferentes e até mesmo opostos consoante a cultura em que é aplicada. Assim, o vermelho, que pode ser visto como símbolo da vida, está também associado à ideia de sacrifício, martírio e morte, ou seja, significados opostos ao anterior. Outro exemplo pode ser visto pela cor preta que, na sociedade ocidental, de tradição cristã, é considerada própria para expressar o luto enquanto no oriente, nomeadamente na China e no Japão, o luto é assinalado pelo branco. Não basta, portanto, recorrer a um dicionário e fazer uso, indistintamente, do significado de uma cor, antes porém deve ser usado tendo em conta o tema e o respetivo contexto.

2- Porque o significado correspondente a uma determinada cor pode ter sofrido uma significativa alteração ao longo dos séculos. Tal sucedeu, por exemplo, ao cor-de-rosa que, durante o século XX, deixou de ser uma cor «masculina» para passar a ser mais associada ao gênero feminino<sup>7</sup>. Assim, o estudo do significado da cor sempre se deve fazer inserido na cultura e na época em que a obra foi criada.

Além desta questão absolutamente crucial para a interpretação das obras de arte, importa, ainda, considerar outros aspetos a incluir na análise artística como sejam os estados psicológicos ou anímicos transmitidos pela cor (alegria, diversão, otimismo, energia, passividade, quietude, paixão, esperança, força, distância, fantasia, magia...) que se podem definir mediante uma combinação de determinadas percentagens

---

<sup>7</sup> A este propósito ver HELLER, Eva. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 215- 217.

de certas cores<sup>8</sup>. É conhecida a sensação de festa e alegria produzida pelo vermelho, amarelo e alaranjado [Figura 12], ao contrário da impressão de quietude ou melancolia causada pela gama dos azuis e cinzentos [Figura 13], ou a noção de sofisticação e requinte produzido pelo prateado. É ainda necessário ter em conta o simbolismo das cores quando utilizadas no âmbito do sagrado, de uma determinada religião ou da liturgia pois podem possuir significados diferentes do que sucede noutras áreas, aspeto que não trataremos aqui por exiguidade de espaço.

No que se refere ao contraste das cores, diversos estudos demonstram que o maior contraste que se pode alcançar entre duas cores surge quando se utilizam as cores chamadas complementares pois elas se reforçam mutuamente<sup>9</sup>. Do emprego de cores complementares em pintura resultam composições com grande luminosidade, vibração e força cromática como se pode comprovar pela pintura de Vincent van Gogh que ilustramos na Figura 14.

Por fim queremos tratar, com mais pormenor, de uma questão pelo fato de ter uma aplicação mais imediata na análise artística. Referimo-nos à presença das cores ditas «frias» e cores «quentes», as quais, como o próprio termo indica, causam uma «sensação térmica», mas também um «efeito espacial», como iremos esclarecer.

No que se refere à «sensação térmica» uma cor (ou predominância de cores) pode ter como efeito produzir uma sensação de calor ou de frio. Ao conjunto de cores ditas «quentes» porque causam no observador uma impressão de calor, pertence a gama dos vermelhos, alaranjados, castanhos e certos amarelos [Figura 12]. Por sua vez, as cores ditas «frias» englobam as que produzem no observador uma sensação de frio, tais como a gama dos azuis, dos verdes e violetas.

Porém, os mesmos conjuntos de cores também podem ser responsáveis pelo denominado «efeito espacial», isto é, produzem no espectador uma sensação de «afastamento» ou de «proximidade» dos elementos. Assim, a partir da Figura 15 podemos comprovar que as cores «quentes» parecem expandir luz e aproximar-se do observador (sendo usadas por isso para o 1º plano) enquanto as cores «frias» parecem absorver luz e afastar-se do observador (usadas para os últimos planos). Todavia, o pintor em vez de optar pela predominância de uma determinada gama de cores pode criar composições em que se equilibrem as cores «quentes» e as cores «frias», resultando obras equilibradas cromaticamente e, na maior parte dos casos resultam composições bastante vivas e luminosas como se pode comprovar pela pintura de Georges Seurat que ilustramos na Figura 16.

---

<sup>8</sup> Cf. HELLER, Eva. **Psicología del color**, figuras entre texto da pág. 48 e 49.

<sup>9</sup> Cores complementares são conjuntos de duas cores, uma primária e outra secundária, que em si contém as três cores primárias. Assim, por exemplo o vermelho é complementar do verde (formado por amarelo mais azul) pois juntas completam as cores primárias. O mesmo sucede entre o amarelo que é complementar do violeta (azul mais vermelho) e entre o azul e o laranja (vermelho mais amarelo). As cores complementares encontram-se em lugares diametralmente opostos na Roda das Cores.

### Considerações finais

Após ilustrarmos o modo como a luz e a cor podem interferir no significado próprio de uma obra de arte e contribuir para compreender a mensagem que o artista pretendeu transmitir, concluímos ser importante introduzir o binômio luz-cor na análise artística que deverá integrar o Nível Iconográfico proposto por Erwin Panofsky no seu conhecido Método Iconográfico. Para melhor poder fazer esta integração sugerimos alguns critérios a serem equacionados tanto no que se refere à luz como à cor. Em relação à luz propusemos uma classificação formada por três parâmetros: quanto à origem, ao contraste e ao significado.

No que se refere às cores, considerámos importante ter em conta 4 itens: o significado próprio de cada cor no contexto em que foi criada a obra, o estado anímico causado pelas cores, o contraste de complementares e o efeito térmico/espacial. Cada um destes aspetos tem grandes efeitos no que se refere à obtenção de determinados simbolismos e à compreensão da mensagem subjacente pelo que devem ser analisados pelo iconógrafo com a devida atenção.

Mediante alguns exemplos mostrámos como uma cuidadosa utilização do binômio luz-cor pode contribuir para salientar aspetos concretos da mensagem iconográfica pelo que se justifica perfeitamente a sua integração na análise artística realizada quando se aplica o Método Iconográfico de Erwin Panofsky.



**Figura 1-** Visão após o sermão (Luta de Jacó com o Anjo) (1888) Paul Gauguin. Edinburgh, National Gallery of Scotland.



**Figura 2-** Reprodução da figura anterior após alteração da cor.





**Figura 3-** Fuzilamentos do 3 de Maio (1814). Francisco de Goya.  
Madrid, Museo del Prado.



**Figura 4-** Reprodução da figura anterior após alteração da luz.





**Figura 5- Rio gelado junto de uma aldeia (1648).** Aert van der Neer.  
London, National Gallery



**Figura 6- Jesus na oficina de São José (1642).** George de La Tour. Paris, Musée du Louvre





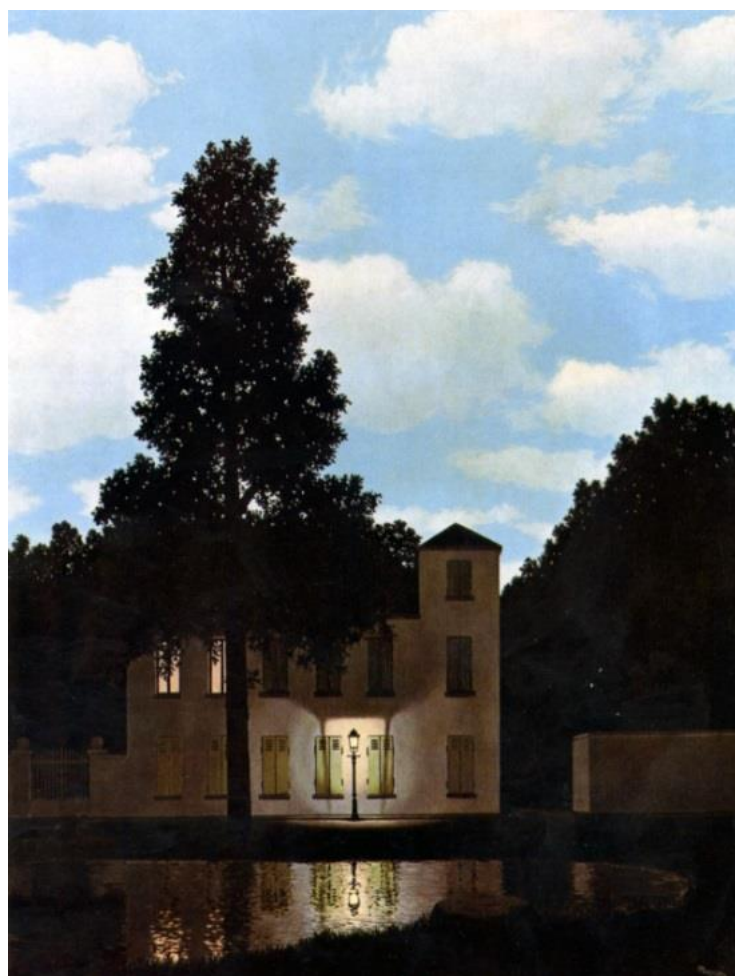
**Figura 7- A vocação de São Mateus (1599-1600) Caravaggio.**  
Roma, igreja de São Luís dos Franceses



**Figura 8- Monte de Santa Vitória (c. 1887). Paul Cézanne.**  
London, Courtauld Institute of Art



**Figura 9- Piazza d'Italia** (1913). Giorgio de Chirico. Toronto, Art Gallery of Ontario



**Figura 10- O Império das Luzes.** (1954) René Magritte. Venezia, Peggy Guggenheim Collezione.





**Figura 11- Adoração dos pastores (1622).** Gerard van Honthorst.  
Colônia, Museu Wallraf-Richartz.



**Figura 12- Alegria de viver (1906).** Henri Matisse.  
Merion (Pennsylvania), The Barnes Foundation





Figura 13- As duas irmãs (O Encontro) (1902). Pablo Picasso. São Petersburgo, Hermitage



Figura 14- A ponte de Langlois em Arles com mulheres a lavar roupa (1888). Vincent van Gogh. Otterlo (Holanda), Museu Kröller-Müller





Figura 15- Dia dos deuses (1894). Paul Gauguin. Art Institute of Chicago

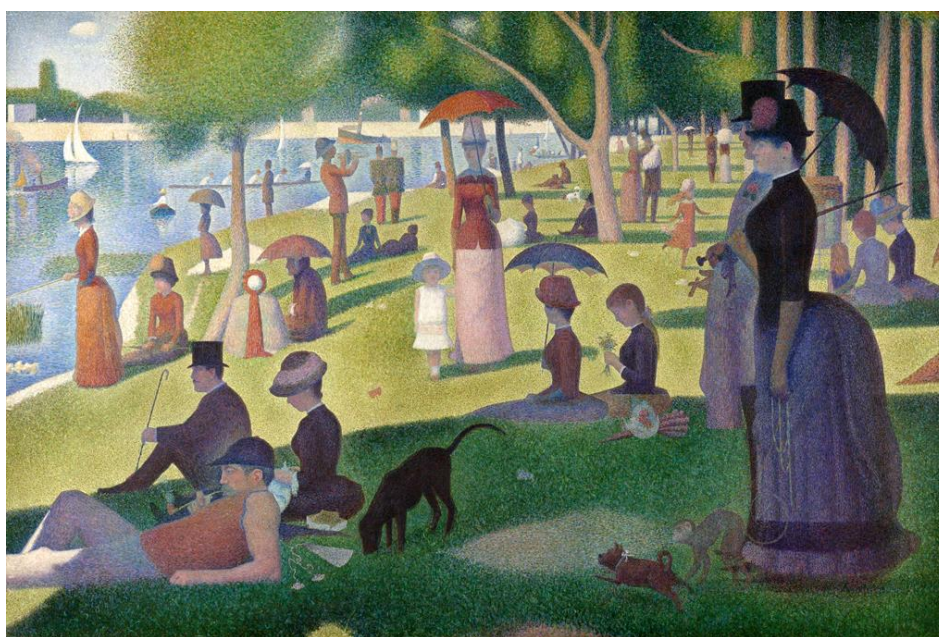


Figura 16- Tarde de Domingo na ilha da Grande Jatte (1884-86). Georges Seurat. Art Institute of Chicago

### Referências Bibliográficas

- CASTIÑERAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio. **Introducción al método iconográfico**. Barcelona: Editorial Ariel, 1998.
- GOMPERTZ, Will. **Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2003.
- HELLER, Eva. **Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- HOLLY, Michael ANN. **Iconografia e Iconologia**. Milano: Jaca Book, 2000.
- PANOFSKY, Erwin. **O Significado nas Artes Visuais**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Estudios de Iconología**. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

## UMA BATALHA CROMÁTICA: VICTOR MEIRELLES E A *PASSAGEM DE HUMAITÁ*<sup>1</sup>

Maraliz de Castro Vieira Christo<sup>2</sup>

A *Passagem de Humaitá* (1869-1872)<sup>3</sup>, exposta no Museu Histórico Nacional (Figura 01), é tela de grande formato, comemorativa de importante episódio da Guerra do Paraguai, encomendada a Victor Meirelles pelo Ministro da Marinha, Afonso Celso de Assis Figueiredo, em 1868<sup>4</sup>.

Sobre ela escreveu Gonzaga Duque, um dos principais críticos atuantes no período:

“A ‘Passagem de Humaitá’ não conseguiu mais do que provar um grande conhecimento de perspectiva.

Os longes são pintados com saber imenso. Mas, afinal, que impressão deixa no observador este quadro cheio de manchas negras e clarões vermelhos? Vê-se unicamente um horizonte avermelhado, bojos de navios debuxados entre nevoeiros densos de fumo, e um céu enorme, sujo de nuvens, iluminado pela palidez do crescente e pelas chamas da fornalha que arde ao longe. Sem a menor dúvida, esse conjunto é pintado admiravelmente, mas falta-lhe uma figura que o anime. A vista apenas percebe num e noutra lado trevas e clarões, massas negras e massas vermelhas. Não obstante, fora injustiça dizer mal dessa obra, ela é o assunto. A esquadra brasileira transpôs Humaitá alta noite, e foi precisamente essa passagem que o governo encomendou ao artista”.<sup>5</sup>

A descrição de Gonzaga Duque é precisa, *Passagem de Humaitá* não apresenta figuras humanas, os navios são quase imperceptíveis, a tela se resume a massas negras e vermelhas. Outros críticos tornaram mais explícita a surpresa de um quadro histórico não expor o acontecimento através de personagens (sejam homens ou navios), a exemplo do que assina com o pseudônimo Frascati Mangini:

“O quadro 167, pintado pelo Sr. Victor Meirelles de Lima *Passagem de Humaitá* é uma grande tela, que nada significa daquilo que se lê no catálogo. Onde está esse fogo de bala tão sustentado e rápido que em breve toldou terra, céu e água com fumo e fogo? Onde estão essas baterias assentadas sobre as barrancas que fazião chover incessantemente milhares de projectis? Ficaria tudo na tinta? Neste caso respondemos: Não, ficou na palheta.

<sup>1</sup> Agradeço ao Museu Histórico Nacional e ao Museu Victor Meirelles a a atenção dada a essa pesquisa.

<sup>2</sup> Professora da UFJF, doutora pela UNICAMP, pesquisadora do CNPq e da FAPEMIG..

<sup>3</sup> Victor Meirelles. *Passagem de Humaitá*. 1869-72, Óleo sobre tela, 2,68 x 4,35 m, Museu Histórico Nacional.

<sup>4</sup> MELLO JR., Donato “Temas históricos” In: ROSA, Ângelo de Proença e outros. *Victor Meirelles de Lima, 1832-1903*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1982, p. 81.

<sup>5</sup> ESTRADA, Gonzaga Duque. *Arte brasileira*. ed. Aos c. de T. Chiarelli, Campinas: Mercado de Letras, 1995. (1ª ed. 1888) p.174.

O desempenho e a concepção deste quadro é manifestamente medíocre e vulgar, e se por meio da pintura póde ser transmittida á posteridade a história dos acontecimentos de um povo, o quadro do Sr. Meirelles não lhe revelará cousa alguma”.<sup>6</sup>

## O Combate Naval do Riachuelo

A natureza divergente de *Passagem de Humaitá* acentua-se se comparada a outra encomenda realizada no mesmo período, por Victor Meirelles, para o Ministério da Marinha, *Combate Naval de Riachuelo*<sup>7</sup> (Figura 02). Nela, todos os elementos narrativos de uma batalha naval estão visíveis; distinguem-se facilmente navios e destroços, vencedores e vencidos, heróis e anônimos. Sobre ela os jornalistas da época mais se detiveram; sua imagem, ao longo do tempo, foi a mais reproduzida e perpetua-se ainda hoje nos livros escolares. Quanto à *Passagem de Humaitá*, a tela continua imersa em grande silêncio. É forçoso reconhecer as dificuldades técnicas de se reproduzir um quadro próximo da abstração; contudo, seu esquecimento se deve primordialmente por distanciar-se das expectativas depositadas em uma pintura histórica.

O *Combate Naval do Riachuelo* mostra os brasileiros em triunfo. Na proa da fragata *Amazonas*, o almirante Barroso ereto acena com o quepe, em gesto repetido por vários marinheiros, alheios à continuidade do confronto, aos últimos esforços dos vencidos. Situados em primeiro plano, no que resta de uma embarcação prestes a naufragar, paraguaios resistem desesperadamente em meio a cadáveres. Os dois núcleos sustentam didaticamente a narrativa. No arranjo composicional, os paraguaios em primeiro plano servem de moldura e favorecem à perspectiva que conduz o olhar aos vencedores na proa do *Amazonas*. Entretanto, sustentando a diagonal que une os dois grupos, encontra-se um marinheiro brasileiro alvejado por um oficial paraguaio, quando, talvez, tentasse se apoderar da bandeira paraguaia ao seu lado.

O crítico Felix Ferreira reconheceu, na época, a importância compositiva do personagem:

“Querem muitos que esse episódio seja histórico, havendo até quem dissesse pela imprensa constar ele das partes oficiais, quando na verdade nenhuma menção se encontra de semelhante fato nos documentos conhecidos com cunho autoritário.

No entanto, estudada com mais atenção, reconhece-se que essa figura ali está menos pelo rigor histórico, que realmente não existe, do que talvez pela necessidade que teve o artista de ir levantando animado o primeiro plano, de modo a conduzir a vista do espectador, naturalmente e sem esforço, ao vapor *Amazonas*, em cuja proa está posto o grupo culminante

<sup>6</sup> *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 28 de junho de 1872. Agradecemos a Hugo Xavier Guarilha o acesso às críticas publicadas sobre a *Passagem de Humaitá*.

<sup>7</sup> Victor Meirelles, *Combate Naval do Riachuelo*, 1869-1872. Óleo s/tela, 4,00 X 8;00 m. Museu Histórico Nacional.

da estética do quadro. (...) Uma figura como esta basta para firmar a reputação de um artista”<sup>8</sup>.

Entretanto, por situar-se em primeiro plano, praticamente à altura do espectador da grande tela, o marinheiro em derradeiro momento rouba a cena. Ao comparar-se o quadro definitivo com seu estudo, existente no Museu Nacional de Belas Artes<sup>9</sup> (Figura 03), percebe-se mudança significativa quanto a este personagem. Primeiramente, Victor Meirelles o concebeu apenas como sustento para a diagonal, que conduz o olhar do grupo de naufragos ao almirante Barroso: vemo-lo de costas, subindo em uma madeira, sem maior perigo. Na versão final, o artista aproxima a embarcação paraguaia, quase submersa, do observador, tornando-o mais íntimo do drama humano ali vivenciado; coloca o marinheiro brasileiro sobre o que ainda resta da caixa da roda, isolando-o em posição mais elevada; apresenta-o com a mão no peito e o rosto de perfil, voltado para o alto, sendo alvejado por um atirador, que antes não existia, tornando-o um herói anônimo, a lembrar o custo da vitória celebrada pelos oficiais a bordo da fragata *Amazonas*. Seria o detalhe que, segundo Daniel Arrasse, subverte a lógica de um quadro, o elemento perturbador que prende o olhar<sup>10</sup>.

Victor Meirelles, assim, instalou uma tensão em sua narrativa, a exemplo do que fez Antoine-Jean Gros (1771-1835) no quadro “A batalha de Eylau”<sup>11</sup>, ao dispor cadáveres congelados em primeiro plano. Já em 1980, Jean Clay, analisando os quadros de Gros sobre as campanhas napoleônicas, chamava a atenção para os dramas visíveis no primeiro plano, percebendo-os como verdadeiros contradiscursos: “... *le devant du tableau, loin d’être vide ou neutre, se charge d’images violentes et agressives qui déferlent sur le spectateur, contredisent au caractère héroïque de l’oeuvre et se constituent en contre-discours*”<sup>12</sup>. Contra-discurso que se acentua pela escala das figuras:

*“Les contemporains (...) on bien senti combien l’exagération de l’échelle, dans les premiers plans, suscitait moins un effet décoratif qu’un arrachement de spectateur à la neutralité d’une contemplation bienveillante ou esthétique – comme si de telles distorsions brouillaient son idiosyncrasie, son assise.”*<sup>13</sup>

A tela *Combate Naval do Riachuelo*, realizada entre 1868 e 1872, foi enviada à Exposição de Filadélfia, nos Estados Unidos, em 1876. Em seu retorno ao Brasil, mal acondicionada, se deteriorou. Inconformado, Vitor Meireles pintou, entre 1882 e 1883, em Paris, a versão que conhecemos hoje,

<sup>8</sup> FERREIRA, Félix. *Belas Artes, estudos e apreciações*. 2ª ed., Porto Alegre, RS: Zouk, 2012, p. 163.

<sup>9</sup> Victor Meirelles, Estudo para “Combate Naval do Riachuelo”, 1868-1872. Óleo sobre cartão colado em tela, 79 x 156 cm, Museu Nacional de Belas Artes.

<sup>10</sup> ARASSE, Daniel. *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996,

<sup>11</sup> Antoine-Jean Gros, *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau, 9 Février 1807*, 1808. Óleo sobre tela, 521 x 734 cm., Musée du Louvre.

<sup>12</sup> CLAY, Jean. *Le Romantisme*. Paris, Hachette, 1980, p. 289. Tradução: “... a parte anterior do quadro, longe de ser vazia ou neutra, está carregada de imagens violentas e agressivas, que se arremessam sobre o espectador, contradizem o caráter heróico da obra e se constituem como contra-discurso”

<sup>13</sup> Tradução: “Os contemporâneos (...) perceberam a que ponto o exagero da escala, nos primeiros planos, visava menos criar um efeito decorativo do que arrancar o espectador à neutralidade de uma contemplação indulgente ou estética – como se essas distorções confundissem a sua idiosincrasia, a sua base.”

ampliando apenas o formato, apresentando-a no *Salon* francês e na Exposição Geral de Belas Artes de 1884. A última exposição do período monárquico foi palco de novos temas e olhares sobre a história do Brasil, a exemplo do estudo apresentado por Leopoldino de Faria, *Auto de vistoria feito no cadáver do Desembargador Joaquim Nunes Machado: projeto de quadro para ser feito em tamanho natural*, relativo à revolta Praieira. Por ser este um movimento de caráter liberal e federalista, que eclodiu durante o Segundo Reinado, na província de Pernambuco, entre 1848 e 1850, sua representação deveria ser incômoda à monarquia. Ou a exemplo igualmente do quadro de Antônio Firmino Monteiro relativo à Retirada da Laguna, quando a Guerra do Paraguai é rememorada em seu episódio mais triste. No quadro de Firmino, uma mulher empunha a arma do marido morto, para salvar a vida do filho<sup>14</sup>, lembrando gravuras da série *Los desastres de la guerra*, de Goya. No catálogo ilustrado da referida exposição, é sintomática a escolha da imagem para representar o *Combate Naval do Riachuelo*: o detalhe do marinheiro brasileiro atingido no peito, e não do Almirante Barroso<sup>15</sup>

### **“Estudo para Passagem de Humaitá” ou “A abordagem dos Paraguios ao monitor Alagoas comandado pelo Capitão-Tenente Maurity em 19 de Fevereiro de 1868”**

Em 2004, a exposição *Victor Meirelles - um artista do império* (Museu Oscar Niemeyer, Curitiba; Palácio das Artes, Belo Horizonte; Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro) tornou mais conhecida a tela “Estudo para Passagem de Humaitá”<sup>16</sup> (Figura 04). Nela se vê uma embarcação, especificamente um monitor, com a bandeira brasileira, cercado por muitas canoas de paraguios seminus e cadáveres. Percebe-se grande desproporção numérica entre os poucos marinheiros brasileiros e a massa de combatentes inimigos. A aglomeração dos paraguios, no primeiro plano, e a pequinhês dos marinheiros, de uniforme azul, no plano seguinte, dão a impressão de um massacre iminente, apesar do armamento dos brasileiros e da ausência de mortos entre eles.

Como estudo para o quadro definitivo, *Passagem de Humaitá*, a tela causa profunda estranheza, pela total diferença existente entre ambos. O estudo, por ser a óleo, de razoável dimensão, com composição definida e detalhamento dos personagens, denota uma proposta amadurecida, distante dos esboços iniciais, geralmente utilizados para se verificar as várias possibilidades compositivas para um tema. O habitual seria o estudo, neste nível, apresentar poucas variações em relação ao quadro definitivo, a exemplo do *Combate naval do Riachuelo*.

<sup>14</sup> Um episódio da retirada da Laguna. “Uma mulher apanha a clavina do marido, morto, e, disparando-a por vezes, defende a vida de um filho” TAUNAY (Narrativas Militares). *Catálogo das obras expostas na Academia das Bellas Artes em 23 de agosto de 1884*. Rio de Janeiro, Typ. a vapor de P. Braga, 1884, p. 6.

<sup>15</sup> *Catálogo Ilustrado da Exposição Artística na Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro, organizado por L. de Wilde, com os desenhos originaes dos próprios artistas expositores*. Rio de Janeiro: Typographia e lithographia a vapor, Lombaerts & Comp., 1884.

<sup>16</sup> Victor Meirelles, *Estudo para “Passagem de Humaitá”*, c. 1868 – 1872. Óleo sobre madeira, 44,2 x 67,5 cm.. De 1961 a 2004, a obra esteve sob a guarda do Museu Victor Meirelles, sendo que, posteriormente, retornou ao MNBA, onde se encontra.



Essa diferença tem levado pesquisadores a inquirirem o motivo do abandono total do estudo. Ana Paula Simioni, por exemplo, em pequeno texto sobre a tela do Museu Victor Meirelles, indaga: “o que teria determinado mudanças tão radicais na composição? Talvez exigências dos encomendantes? Reações adversas de membros da marinha à interpretação inicialmente proposta pelo artista (..)? Ou mesmo, uma escolha deliberada deste por uma resposta pictórica original?”<sup>17</sup>

A resposta poderia ser encontrada se admitíssemos a hipótese da tela do MNBA, apesar do título, não ser um estudo para a *Passagem de Humaitá*. De fato, além das duas encomendas de Afonso Celso, então Ministro da Marinha, às quais se refere a ata da sessão da Academia Imperial de Belas Artes, de 6 de junho de 1868, fonte geralmente referenciada, existiu uma terceira encomenda. O relatório do Diretor da AIBA<sup>18</sup>, Thomas Gomes dos Santos, nos informa que “A Ilustríssima Câmara Municipal da Corte encomendou ao mesmo artista um outro quadro representando a abordagem dos Paraguaiois ao monitor Alagoas comandado pelo Capitão-Tenente Maurity em 19 de Fevereiro de 1868”. O jornal *A Vida Fluminense*, igualmente noticiou o fato: “O Sr. vereador Bithencourt da Silva propoz na ultima sessão da Illm. Camara, que se mandasse fazer um quadro histórico, representando a passagem de Humaytá e o episodio do monitor Alagoas”<sup>19</sup>. Importante lembrar que Francisco Joaquim Bethencourt da Silva era professor de arquitetura da AIBA, desde 1859<sup>20</sup>, e, ao que parece, muito próximo a Victor Meirelles.

O referido episódio é um evento entre as várias ações da passagem de Humaitá. A fortaleza, tida como inexpugnável, situava-se numa posição privilegiada, onde o rio Paraguai faz uma curva em U, obrigando os navios a reduzirem a velocidade, os expondo ao fogo de artilharia. Os paraguaiois ainda colocaram correntes de uma margem a outra do rio, impedindo a navegação.

Uma das estampas, publicadas pelo periódico *A vida fluminense* e desenhadas segundo os esboços recebidos do teatro da guerra, permite ver claramente a curva do rio, a fortaleza e os navios<sup>21</sup>.

A estratégia brasileira foi forçar a passagem atrelando os navios dois a dois, indo o Alagoas junto com o Bahia. Por volta das 03:00h enfrentava forte fogo do inimigo. Em frente às baterias paraguaiois, os cabos que o amarravam ao Bahia, se romperam, indo o Alagoas rio abaixo, até onde estava a força que protegia a operação. Depois de três tentativas frustradas, forçou o passo sozinho, repelindo, por fim, a tentativa de abordagem do inimigo, assim descrita no livro “História naval brasileira para uso das escolas à cargo do ministério dos negócios da Marinha”:

<sup>17</sup> SIMIONI, Ana Paula. *Obra em perspectiva: Estudo para Passagem de Humaitá*, de Victor Meirelles. Florianopolis: Museu Victor Meirelles, 2010.

<sup>18</sup> SANTOS, Thomas Gomes dos. “Relatório do diretor da Academia das Belas Artes”. In: SOUZA, Paulino Jose Soares de. *Relatório do ano de 1868 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 1ª sessão da 14ª legislatura*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1869, p. 3.

<sup>19</sup> *A Vida Fluminense*, nº 11, 14/03/1868.

<sup>20</sup> Ata da Sessão de 22 de dezembro de 1858. *Livro de registro das Atas das sessões da congregação da AIBA* (6152), p. 40, Arquivo Museu D. João VI.

<sup>21</sup> Angelo Agostini, *A Vida Fluminense*, n. 11, 14/03/1868.

“Momentos depois, um foguete anunciou que o bravo Maurity tinha passado de novo as cadeias de Humaytá!... E não ficou só nisso o feito de Cordovil Maurity, porquanto, poucos minutos depois, 40 canôas cheias de Paraguayos armados, em sua maior parte de grandes facões, e alguns até de arco e flecha, lançam-se sobre o pequeno Monitor Alagoas, porém Maurity manobra por tal fôrma que mette umas a pique, com a sua artilharia destroça outras, e faz finalmente, fugir o restante; e segue o seu caminho, vai unir-se aos seus companheiros ao victorioso Delfim de Carvalho!”<sup>22</sup>

A narrativa acima torna-se visível ao contemplarmos o quadro do MNBA. Também podemos reconhecer a embarcação brasileira, pintada pelo artista, como sendo o monitor *Alagoas*, ao compará-la com desenhos que o representam<sup>23</sup>. Para que não reste dúvidas, o referido quadro possui muitas semelhanças com o desenho de Angelo Agostini, através do qual o caricaturista da *A Vida Fluminense* divulgou para os leitores a façanha da embarcação brasileira<sup>24</sup> (Figura 05).

O desenho de Agostini não apenas nos permite ter a convicção do quadro do Museu Victor Meirelles referir-se à abordagem do monitor *Alagoas* durante a passagem de Humaitá, mas igualmente questionar sua composição. Agostini, numa linguagem narrativa caricatural, destinada à ilustração de periódicos, apresenta a cena vista de cima para baixo, podendo bem posicionar as embarcações; representa o monitor *Alagoas* horizontalmente, favorecendo o contraste do seu tamanho com as canoas paraguaias; mostra a eficácia de sua artilharia, no momento em que várias canoas são atingidas e lançadas ao alto. Evidentemente, esse não é o espírito de Victor Meirelles. Vemos o quadro a partir dos paraguaios, que ocupam todo o primeiro plano; a embarcação brasileira, por ser um monitor, não tão alto e imponente como uma fragata, apresenta o convés mais baixo, quase ao nível da água, no caso do representado por Meirelles, como um convite à abordagem; o monitor ao ser pintado em perspectiva e em segundo plano, tem seu impacto visual diminuído; a artilharia está virada para o interior da cena, de seu disparo vemos apenas a água se levantar, sem, aparentemente, atingir o inimigo. A presença de alguns corpos paraguaios no convés, se, por um lado, demonstra a resistência brasileira, por outro, expõe sua fragilidade. Ou seja, o desenho de Angelo Agostini nos mostra a certeza da vitória, o quadro de Victor Meirelles nem tanto.

Resta-nos saber, agora, o histórico deste quadro, qual o seu destino, se, a partir dele, foi realizada ou não uma tela definitiva. A perspectiva ainda é nebulosa.

Carlos Rubens, em seu livro de 1945 sobre o artista, nos informa: “Vitor Meireles trouxera ainda do Paraguai o *croquis* da Abordagem do vapor *Alagoas*, perto do Timbó, feito em novembro de 1868,

<sup>22</sup> SILVA, Theotonio Meirelles da. *História naval brasileira para uso das escolas à cargo do ministério dos negócios da Marinha*. Rio de Janeiro: Editor B. L. Garnier, 1884, p. 332-333.

<sup>23</sup> PORTAL DO HISTÓRICO DOS NAVIOS BRASILEIROS. <http://www.naviosbrasileiros.com.br/ngb/A/A018/A018.htm>

<sup>24</sup> “Canoas paraguayas dão abordagem ao monitor de Alagoas, nas proximidades das baterias Timbo”. Angelo Agostini, *A Vida Fluminense*, n° 11, 14 de março de 1868.

executando em dezembro o do quadro geral, cujo esboço pertencia ao Conde de Afonso Celso”<sup>25</sup>. Sem maiores esclarecimentos, o texto de Carlos Rubens nos resta ainda incompreensível, a que “quadro geral” o crítico se referia?

Donato Mello Júnior, ao escrever sobre os temas históricos encontrados na pintura de Victor Meirelles, nos diz:

“Voltando ao Rio de Janeiro, pleno de idéias e documentado por numerosos estudos e desenhos preparatórios, deu mãos à obra nos dois grandes painéis executados de 1869 a 1872, pintados no ateliê improvisado em uma sala do convento de Santo Antônio (...). No ateliê convencional trabalhou inteiramente na concepção de três telas: as duas encomendadas pela Marinha e mais outra da mesma temática – A abordagem do encouraçado Alagoas na Passagem de Humaitá -, encomendada pela Câmara Municipal. Levou a cabo as duas encomendas da Marinha, mas não sabemos as razões de não ter levado avante a da Câmara, que conforme nos diz Rangel de Sampaio, ficou no esboço de 1868 e ‘Nunca executou o quadro’. Qual o destino do esboço?”<sup>26</sup>

Retrospectivamente, o quadro teria vindo da Escola Nacional de Belas Artes, que, por sua vez, o incorporou por doação da viúva do artista, procedendo do espólio de Victor Meirelles. Quanto aos motivos para a não realização do quadro definitivo, podemos apenas aventar a hipótese, talvez ingênua, da simples falta de tempo para se executar as três obras. A inusitada opção de Victor Meirelles, por apresentar a *Passagem de Humaitá* como uma tela onde manchas ocupam 11,658 m<sup>2</sup>, pode refletir o desejo de economizar o tempo, a ser destinado ao *Combate Naval do Riachuelo*, tendo em vista que Humaitá foi executada primeiro, como nos revela Carlos Rubens.

Importante salientar que apenas há pouco tempo o chamado “Estudo para Passagem de Humaitá” se tornou conhecido, ao ser reproduzido no livro comemorativo aos 50 anos do Museu Victor Meirelles<sup>27</sup>, e, principalmente, circulando com a exposição *Victor Meirelles - um artista do império*, transformando-se em uma incógnita.

*Combate Naval do Riachuelo* e *A abordagem dos Paraguaioes ao monitor Alagoas...* se assemelham na composição, com os corpos paraguaioes, em primeiro plano, e os brasileiroes gesticulando nas respectivoes embarcações, assim como as cores empregadas. Entretanto, diferem quanto ao formato e ao teor épico, presente no primeiro.

## Passagem de Humaitá

<sup>25</sup> RUBENS, Carlos, *Vitor Meireles, sua vida e sua obra*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945, p. 44.

<sup>26</sup> MELLO JR. Donato. “Temas Históricos. In: ROSA, Angelo e outros. *Victor Meirelles de Lema (1832-1903)*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982, p. 81-82.

<sup>27</sup> IPHAN, *Museu Victor Meirelles – 50 anos, catálogo de obras*. Florianópolis: Tempo Editorial, 2002, p. 22.

Retornando nossa atenção para a *Passagem de Humaitá*, Gonzaga Duque destaca a fidelidade do pintor ao assunto: uma batalha noturna. Entretanto, a tradição de pintura de batalha, ao retratar conflitos noturnos, aponta para soluções opostas à escolhida por Victor Meirelles.

Obras de diferentes pintores, a exemplo de Matteo Stom (*Battaglia notturna*, c. 1680, Gallerie di Firenze), Louis-Philippe Crepin (*Combat naval opposant le contre-amiral Latouche-Tréville à l'amiral Nelson devant Boulogne*, 1801, Musée du Château de Versailles), Louis Bacler d'Albe (*Napoléon visite les bivouacs français à la veille de la bataille d'Austerlitz*, 1805, Musée du Château de Versailles), Jean-Charles Langlois (*Combat naval de Navarin*, Musée des Beaux-Arts, Caen), J. M. W. Turner (*The field of Waterloo*, 1818, Tate Gallery, Londres) e Thomas Luny (*Battle of the Nile*, 1834), revelam a mesma retórica: as massas vermelhas e pretas predominam, a luz filtrada da lua e, principalmente, a luminosidade das explosões e do fogo ressaltam na escuridão os combatentes, sejam exércitos ou navios. Grandes contrastes luminosos animam as telas, deixando visível o que se quer narrar. O artista brasileiro não seguiu esse caminho.

Interessante comparar-se o quadro com sua versão litográfica, realizada pelo artista Antônio Araújo de Sousa Lobo (1840-1909)<sup>28</sup> (Figura 06). Sousa Lobo esforça-se por tornar visível a narrativa dificultada por Victor Meirelles. O litógrafo acalma o céu, limita a fumaça negra às chaminés dos navios e o vermelho ao fogo dos disparos da fortaleza. Assim, conseguimos ver os navios, cuidadosamente identificados na margem inferior da gravura; a fortaleza e a igreja de Humaitá; como também entender o foguete disparado acima da lua crescente, como um “sinal atirado pelo encouraçado por ter transposto a fossa”, item igualmente valorizado no texto descritivo do catálogo, como marco de vitória. O contraste entre o quadro e sua litografia traz grande perplexidade: Souza acrescentou os detalhes ou eles ali estão presentes, impedidos de se darem a ver pela fusão figura e fundo?

A finalidade da litogravura difere do original reproduzido, por dirigir-se a um público mais amplo, avido por tornar-se testemunha ocular da história; deve, assim, ser mais descritiva.

Retornando à crítica de Frascati Mangini: “*O quadro 167, pintado pelo Sr. Victor Meirelles de Lima Passagem de Humaitá é uma grande tela, que nada significa daquilo que se lê no catálogo.*” O crítico esperava ter o conhecimento visual do fato. Ou seja, Meirelles deveria racionalmente descrever a batalha; pintar, por exemplo, cada canhão na fortaleza a disparar projéteis sobre os navios, e não apenas um clarão vermelho, mesmo se isso fosse a única coisa possível de ser vista por um expectador real da cena.

Entretanto, antes de Victor Meirelles, ainda no calor dos acontecimentos, outros descreveram visualmente a batalha, como o fizera o próprio Angelo Agostini, para os leitores d’ *A Vida Fluminense*, ou

---

<sup>28</sup> Sousa Lobo, *A passagem de Humaitá* (après Victor Meirelles), s.d., litografia, 39,0 x 59,0 cm. Acervo Fundação Biblioteca Nacional (VM 004 Doc 0027). Reproduzido em TURAZZI, Maria Inez (org.) *Victor Meirelles – novas leituras*. Florianópolis: Museu Victor Meirelles/IBRAM/MinC; São Paulo: Studio Nobel, 2009, p. 210.

Edoardo De Martino<sup>29</sup> (Figura 07), contratado pelo governo imperial para produzir quadros sobre a guerra. As telas de Edoardo De Martino e Meirelles diferem no aspecto mais documental do primeiro, levando a historiografia a não classificá-las como pintura histórica<sup>30</sup>. Esse algo há mais, além do descritivo, fora perseguido por Meirelles.

Victor Meirelles estudou a paisagem. Como revela a litografia de Sousa Lobo, ela está no quadro, mas apenas perceptível quando interessa ao artista. Do lado esquerdo da tela, vê-se a ponta de pedra e a fortaleza, no espaço entre ambas o Alagoas, talvez já meio encalhado. Aqui, a perspectiva se faz presente e reveladora. Do lado direito, o raciocínio se inverte. A ponta verde do charco, que, juntamente com a ponta de pedra, estreita a curva em U do rio, aparece apenas como uma mancha verde imiscuída com o céu até a lua crescente.

O quadro de Victor Meirelles é grande incógnita no que tange à sua própria produção artística. A técnica do pintor sempre se pautou pelo desenho, pelo primado da linha, exatamente o que não se encontra na *Passagem de Humaitá*. Todavia, não é incoerente. Pelo contrário. A tela exige do observador a mesma apreciação lenta, o mesmo olhar vagaroso para perceber as pequenas variações tonais, exibidas pelo artista desde a *Primeira missa no Brasil*. Jorge Coli sublinha como os personagens do referido quadro se integram numa massa de tons cuidadosamente modulada, sem bruscos contrastes, onde:

“A luz é nacaraada, sem brilhos excessivos. A atmosfera difusa não permite que o branco das vestes do sacerdote ressalte em demasia; ela antes o incorpora ao azul esbranquiçado da paisagem ao longe. O instante é contemplativo. O movimento é suspenso”.<sup>31</sup>

Sobre a *Passagem de Humaitá* o mesmo autor fez breve comentário:

“...Meirelles, além de dominar o traço imponderável, possuía uma intuição atmosférica que pôde desenvolver melhor em Roma, graças ao exemplo de Tommaso Minardi, supremo desenhista do purismo, mas, também artista da atmosfera, sensível aos flamengos e venezianos. Meirelles acresceu, ao lado de seu espírito geométrico, a maestria das cores na espessura do ar.”

O cuidado com os efeitos atmosféricos é perceptível em vários quadros, como a *Batalha dos Guararapes* ou *Moema*. Não é sem razão que alguns críticos buscavam sobrepor Meirelles, pintor de paisagem, ao Meirelles, pintor histórico.

<sup>29</sup> Edoardo De Martino, *Passagem de Humaitá*, c. 1868. Óleo s/tela, 50 x 150 cm., Coleção Fadel, RJ.

<sup>30</sup> PEREIRA, Walter Luiz C. de. “E fez-se a memória naval. A coleção Edoardo De Martino no Museu Histórico Nacional”. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 31, 1999. Rio de Janeiro, MHN, p.149-159.

<sup>31</sup> COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: SENAC, 2005, p. 43.



Se o assunto, batalha noturna, não obrigava o artista a omitir personagens - sendo esta uma decisão pessoal de Victor Meirelles, contrariando antiga retórica -, poderia, sim, seduzi-lo a explorar valores próprios da noite. Recusando os fortes contrastes, característicos dos quadros de batalhas noturnas, Victor Meirelles explora, na atmosfera em movimento, ressonâncias sutis e continuidades, beirando o monocromatismo.

O artista evidencia em seu quadro alguns princípios inerentes à pintura do noturno, apontados por Baldine Saint Girons, no livro *Les marges de la nuit, pour une autre histoire de la peinture*<sup>32</sup>. Para a autora, a noite age na construção pictural, é envolvente, ressonante e contínua. Nela, os limites nítidos impostos pela luz do dia dão lugar a margens fluidas e cambiantes. A visão se aprofunda e se lateraliza na procura de luzes e cores, realçadas pelas trevas. Entretanto, a noite, insiste a autora, não nos torna cegos.

### O artista como expectador

Lendo o último livro de Pierre Wat sobre Turner, lançado em 2010<sup>33</sup>, sua análise relativa a tela *Regulus*<sup>34</sup> nos trouxe imediatamente à lembrança o quadro de Victor Meirelles.

*Regulus*, a tela, representa uma cena portuária, ao estilo de Claude Lorrain, onde se desenrolaria a história trágica de Marcus Atilius Regulus. Regulus, o personagem, foi um consul romano, morto pelos cartagineses, durante a primeira guerra púnica. Antes de executá-lo, seus inimigos lhe cortaram as pálpebras e o expuseram ao sol até torna-se cego. Por mais que busquemos Regulus, não o encontramos entre as silhuetas mal definidas na tela, pela simples razão dele lá não estar. O que vemos é o que lhe cegou, o sol, menos perceptível por sua forma, do que pela dissolução que sua luz causa na paisagem. Como explica Pierre Wat: “Artista, espectador e personagem se confundem, assim, em um só ponto de vista, abolindo de forma inédita a distância entre a arte e a natureza”<sup>35</sup>.

Diante da *Passagem de Humaitá* igualmente nos sentimos com as pálpebras cortadas. Não conseguimos distinguir o que vemos. Sem pálpebras o mundo nos invade, sem podermos nos defender selecionando o que queremos, o que suportamos, ver ou não. Perde-se a objetividade, a separação entre a vida e a representação.

Para seus contemporâneos, *Passagem de Humaitá* era bela pintura, mas nunca de evento histórico. Os visitantes da exposição de 1872 não reconheceram no quadro a apresentação do tema presente no catálogo. O artista trocou o papel de narrador de um acontecimento, que desempenharia plenamente no

<sup>32</sup> GIRONS, Baldine Saint. *Les marges de la nuit, pour une autre histoire de la peinture*. Paris: Les Éditions de l'Amateur, 2006.

<sup>33</sup> WAT, Pierre. “Portrait de l'artiste en Regulus”. In: \_\_\_\_ *Turner menteur magnifique*. Paris: Hazan, 2010, p. 57-68.

<sup>34</sup> J.M.W. Turner, *Regulus*, 1828 e 1837. Óleo s/tela, 89,5 x 123,8 cm., Tate Britain, Londres.

<sup>35</sup> “Artiste, spectateur et personnage se confondent ainsi en un seul point de vue, abolissant de façon inédite la distance entre l'art et la nature” p. 58.

*Combate naval de Riachuelo*, pelo de espectador. Ao contrário da natureza contemplada pelo pintor alemão Caspar David Friedrich - ao qual nossa memória sempre remete quando pensamos o artista como espectador do mundo -, Meirelles observa um perturbador combate distante, que mal se distingue na escuridão. À procura do entendimento impossível, numa perscrutação lenta e angustiante, fustiga o olhar; constrói uma delicada perspectiva cromática, que convida a adentrar-se na paisagem, sem nada revelar do heroísmo ou da dor humana. O artista nos aprisionando numa calma e terrível sensação de impotência.

Meirelles cria uma pintura sem sujeito, não descreve, não narra. O artista se coloca no lugar do expectador, um expectador sem pálpebras, prestes a se tornar cego. E, aqui, além do *Regulus* de Turner, nos lembramos igualmente de Alex, o adolescente assassino do filme *Laranja mecânica*, de Stanley Kubrick, adaptado do romance de Anthony Burgess<sup>36</sup>. Submetido a uma terapia de reabilitação de criminosos, drogado, suas pálpebras foram mantidas abertas, por duas semanas, diante de uma tela onde se projetava cenas violentas, tornando-se incapaz de reagir.

Quase cegos e incapazes nos sentimos diante da *Passagem de Humaitá*.

Ao compararmos as três encomendas recebidas por Victor Meirelles, relativas à Guerra do Paraguai, percebe-se uma tensão permanente. Ao mesmo tempo que são frutos de encomendas oficiais, comemorativas de grandes feitos militares, destinadas à exibição pública, revelam como a pintura histórica pode ser ambígua. Reconhece-se nesses quadros tensões instaladas pelo artista, deixando espaço para reflexão: o marinheiro que desvia o olhar destinado ao Almirante; a inquietante massa de combatentes seminus prestes a abordarem o que deveria ser uma forte embarcação; a luta noturna que não pode ser narrada, mas, apenas imaginada, em meio a seus efeitos cromáticos, a sua densa atmosfera.

Décadas depois, Victor Meirelles voltará a pintar uma “guerra”, com proposta bem diferente, mas igualmente semeando tensões. Trata-se do panorama apresentado em 1897, sobre a Revolta da Armada, levante ocorrido em 1893, contra o governo de Floriano Peixoto. O artista encontrava-se jubilado da antiga Academia Imperial de Belas Artes, procurando adaptar-se aos novos tempos republicanos. Buscou como alternativa o entretenimento, a pintura de grandes panoramas expostos em rotunda, vistos mediante a compra de ingressos. A Revolta da Armada era um fato recente, que atrairia a curiosidade do público. Entretanto, o panorama foi pintado na perspectiva da Fortaleza de Villegaignon, base dos revoltosos, mostrando não a batalha, mas a Fortaleza deserta, já em ruínas, e a cidade ao fundo, não estando claro se o ponto de vista se referia aos vencedores ou aos vencidos<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Laranja Mecânica é um filme anglo-estadunidense de 1971 escrito, produzido e dirigido por Stanley Kubrick, adaptado do romance de Anthony Burgess de 1962 com o mesmo nome.

<sup>37</sup> COELHO, Mário César. *Os panoramas perdidos de Victor Meirelles*. Aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade. Florianópolis, 2007 (tese História UFSC). SOUZA, Thiago Leitão. *O panorama: da representação pictórico-espacial às experiências digitais*. Rio de Janeiro, 2009 (Dissertação, Mestrado em Urbanismo, PROURB-FAU-UFRJ).



**Figura 01:** Victor Meirelles. *Passagem de Humaitá*, 1869-72. Óleo sobre tela, 2,68 x 4,35 m, Museu Histórico Nacional, Ibram/MinC.



**Figura 02:** Victor Meirelles, *Combate Naval do Riachuelo*, 1869-1872. Óleo s/tela, 4,00 X 8,00 m. Museu Histórico Nacional.

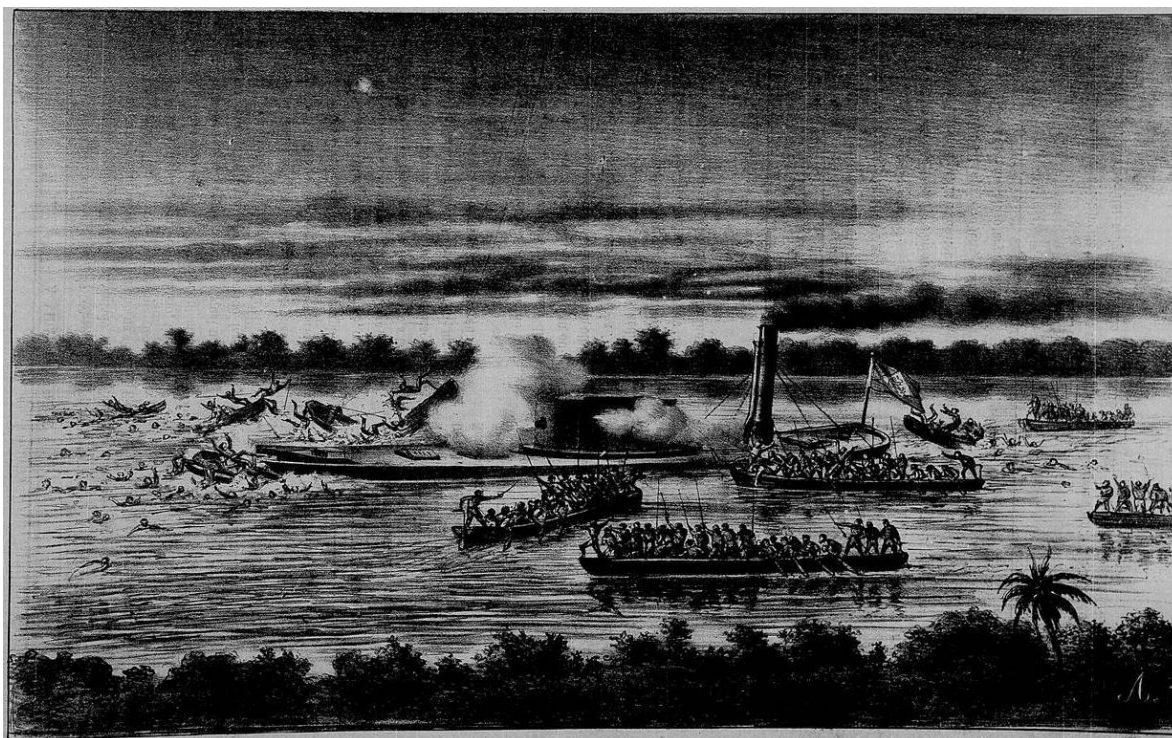


**Figura 03:** Victor Meirelles, *Estudo para "Combate Naval do Riachuelo"*, 1868-1872. Óleo sobre cartão colado em tela, 79 x 156 cm, Museu Nacional de Belas Artes.



**Figura 04:** Victor Meirelles, *Estudo para "Passagem de Humaitá"* ("Abordagem dos Paraguaiois ao monitor Alagoas comandado pelo Capitão-Tenente Maurity em 19 de Fevereiro de 1868"), c. 1868 – 1872. Óleo sobre madeira, 44,2 x 67,5 cm.. Museu Victor Meirelles/MNBA





**Figura 05:** “Canoas paraguayas aproximam a la monitor Alagoas, nas proximidades das baterias do Timbo” (Angelo Agostini, *A Vida Fluminense*, n. 11, 14/03/1868, p.130).



**Figura 06:** Sousa Lobo, *A passagem de Humaitá* (après Victor Meirelles), s.d., litografia, 39,0 x 59,0 cm. Acervo Fundação Biblioteca Nacional (VM 004 Doc 0027). Reproduzido em TURAZZI, Maria Inez (org.) *Victor Meirelles – novas leituras*. Florianópolis: Museu Victor Meirelles/IBRAM/MinC; São Paulo: Studio Nobel, 2009, p. 210.





**Figura 07:** Edoardo De Martino, *Passagem de Humaitá*, c. 1868. Óleo s/tela, 50 x 150 cm., Coleção Fadel, RJ.

## **“*RÉFLEXIONS SUR LA PEINTURE ET LA GRAVURE*” - ASPECTOS DO GOSTO E A CRÍTICA *RAISONNÉE* NOS ESCRITOS DE CLAUDE-FRANÇOIS JOULLAIN**

Maria Angélica Beghini Morales<sup>1</sup>

Apresento, neste trabalho, uma espécie de tratado sobre a Pintura e a Gravura, escrito por um artista e *marchand* de arte do século XVIII chamado Claude-François Joullain (1734? – 1790). Sua obra nos permite entrever alguns aspectos da influência do pensamento do século XVIII nos escritos sobre arte, bem como a visão do gosto e do circuito artístico francês própria a um homem que atuava não somente como produtor de obras de arte, mas também como mediador – nesse caso, como comerciante.

A obra em questão foi denominada *Réflexions sur la Peinture et la Gravure, accompagnées d'une courte dissertation sur le commerce de la curiosité et les ventes en general; ouvrage utile aux amateurs, aux artistes e aux machandes* e foi publicada em 1786. A identidade de seu autor é bastante nebulosa, sabe-se ao menos que era oriundo de uma família de comerciantes e que é citado na correspondência de Horace Walpole com o marquês du Deffand. Para discuti-la, partiremos da premissa teórica de Francis Haskell,<sup>2</sup> para quem o gosto depende de uma rede muito sutil de relações ideológicas, comerciais, políticas etc., buscando compreender como as principais ideias sobre a arte de seu tempo aparecem nesses escritos e como, segundo esse autor, a presença do *amateur*, o comércio e o interesse financeiro teriam influenciado o desenvolvimento da própria pintura francesa do fim do século XVIII.

A obra de Joullain apresenta um caráter pedagógico e reflexivo; ele argumenta e defende seu ponto de vista e a partir de suas conclusões fornecesse algumas possibilidades para reverter a situação que considera decadente da arte francesa de sua época. Discutindo uma temática mais concreta e prática do que outros teóricos do período, Joullain procurou esclarecer como as ações desses homens – *amateurs*, artistas e mercadores – poderiam influenciar o destino da pintura francesa.

Na primeira parte de sua obra, denominada “*De la Peinture*”, Joullain realiza uma reflexão sobre a situação em que se encontra a pintura francesa no final do século XVIII e como ele acredita que ela deveria ser. Sua predileção pelo gosto neoclássico conduzirá sua análise; elogiando a arte grego-romana, afirma:

---

<sup>1</sup> Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo. Pesquisa financiada pela FAPESP (2013-2015).

<sup>2</sup> Francis Haskell. *La Norme et le Caprice – Redécouverts en art*. Paris: Flammarion, 1980.

Qual é nosso êxtase ao ver essas estátuas preciosas! A pureza do desenho, a beleza dos contornos, a elegância das formas, nada escapa ao olho, esse juiz supremo de todas as maravilhas, que compreende rapidamente a diferença das obras primas antigas e modernas.<sup>3</sup>

Joullain faz vários elogios ao traçado e ao desenho. Parte da sua obra, porém, será dedicada à gravura; seus elogios à arte grega e romana sempre retomam a precisão e domínio das técnicas relacionadas ao desenho. A escultura, por exemplo, seria a testemunha do conhecimento dessa técnica por parte dos gregos e dos romanos. Em suas palavras:

Assim que os artistas se consagrarem inteiramente ao estudo do desenho, que dará à suas mãos a flexibilidade e docilidade necessárias para obedecer à sua imaginação; assim que eles sentirem a importante utilidade de um espírito culto, o triunfo da Pintura francesa estará garantido<sup>4</sup>

Segundo Starobinski, Kant foi o filósofo que formulou de maneira mais clara as ideias sobre a preponderância do traçado (que agrada por sua forma, racionalmente) sobre a cor (que estimula irracionalmente as sensações); “A cor é um atrativo sensível, ela toca e interessa muito diretamente os nossos sentidos, enquanto o desenho permite um prazer desinteressado”.<sup>5</sup>

Em sua reflexão, Joullain discute ainda a ideia de gosto. Embora seja a favor do rigor clássico, do estudo e aprimoramento constantes, ele não deixa de associar a origem do gosto ao deleite. Afirma: “A felicidade reside na ilusão; os prazeres constituem a felicidade; as artes proporcionam prazeres multiplicados: essa é a fonte do gosto universal que eles inspiram”.<sup>6</sup> Esse tipo de raciocínio, bem como sua afirmação reproduzida mais acima sobre o uso da imaginação, não é antagônico à visão racionalizante da arte<sup>7</sup>, como poderia deixar entrever uma análise superficial. A argumentação de Joullain nos leva a compreender a comoção e o deleite como elementos relacionados a uma expectativa de grandiosidade da pintura, a fim de promover as virtudes, e não os desatinos. No tocante ao uso da imaginação, lembremo-nos da elevação da pintura como arte liberal que ocorre no período. Sua visão de genialidade nos remete àquela de Kant, que reconhece no gênio a capacidade de conciliar razão e imaginação.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> Todas as traduções de Joullain aqui presentes são nossas. No original: “*Quelle est notre extase à la vue de ces statues précieuses! La pureté du dessin, la beauté des contours, l’élégance des formes, rien n’échappe à l’oeil, ce juge supreme de toutes les merveilles qui saisit rapidement la différence des chefs-d’oeuvres anciens et modernes*”. Joullain, op. cit., p. 8.

<sup>4</sup> “*Aussi-tôt que les artistes se consacreront entièrement à l’étude du dessin, qu’ils donneront à leurs main cette flexibilité, cette docilité nécessaire pour obéir à leur imagination; aussi-tôt qu’ils sentiront l’importance utilité d’un esprit cultivé, le triomphe de la Peinture française est assuré*”. Joullain, op. cit., p. 16-17.

<sup>5</sup> Jean Starobinski. 1789: *Os emblemas da Razão*. São Paulo: Cia de Letras, 1989, p. 180.

<sup>6</sup> “*Le bonheur gît dans l’illusion; les jouissances forment le bonheur; les arts procurent des jouissances multipliées: telle est la source du goût universel qu’ils inspirent*”. Joullain, op. cit., p. 11 – 12.

<sup>7</sup> Ricardo Marques de Azevedo é um dos autores que sustentam essa tese. Ricardo Marques de Azevedo. *Antigos Modernos: estudos das doutrinas arquitetônicas nos séculos XVII e XVIII*. São Paulo: FAUUSP, 2009

<sup>8</sup> Peter Gay. *The Enlightenment: an interpretation. The Science of Freedom*. Nova Iorque/Londres: W.W. Norton & Company, 1969, p. 314.

Esse debate em torno da liberdade na arte foi muito frequente nos círculos iluministas do século XVIII. Como bem lembrou Peter Gay<sup>9</sup>, nenhum estilo era próprio do iluminismo, mas a maioria dos *philosophes* via a arte como um meio para aperfeiçoar o público – ideia que se encaixava com as doutrinas moralizantes próprias do neoclassicismo. A afirmação de Diderot, em seu *Salon* de 1769 – “É melhor ser um pequeno e pobre excêntrico – original – do que um grande copista”<sup>10</sup> –, parece estar em consonância com esta, de Joullain:

É preciso então que o artista seja cuidadoso na escolha de seus temas, que lá coloque expressões e que deixe a marca de seu gênio. A natureza só fornecesse os detalhes, o conjunto da composição pertence ao pintor. Copiar não é nada, escolher é tudo. (...) Para adquirir esse gosto, sabemos somente que um estudo constante e um trabalho teimoso são indispensáveis.<sup>11</sup>

Joullain afirma que, da mesma forma que os Antigos, os franceses também possuem gosto, inteligência e gênio criador; porém, aponta neles a falta de algumas características importantes: “esse amor à reputação, esse desejo de admiração dos nossos compatriotas, esse nobre anseio de estar vivo nos séculos futuros”<sup>12</sup>. Lembremos que a ideia de retorno à observação da natureza, desenvolvida por Joullain, como domínio da beleza e da simplicidade, é muito presente na obra de Winckelmann,<sup>13</sup> bastante em voga entre eruditos e artistas do período.

Joullain considera que, para um bom pintor, é necessário ter nascido para a carreira, mas não somente – é também através do esforço que se alcançará uma qualidade verdadeira e se garantirá o futuro da arte francesa. A disciplina e perseverança neoclássica novamente se afirmam contra a lassidão do rococó.

Em seguida, adentrando na temática do colecionismo, Joullain afirma que Paris no *fin-de-siècle* abrigava “vários gabinetes magníficos, constituídos de quadros das várias Escolas, sob a posse de *amateurs* ricos e amáveis, que lá fazem o desfrute do público, permitindo sua vista”.<sup>14</sup> Essas obras, sob o domínio da França, seriam as que deveriam inspirar e influenciar os jovens pintores. Joullain, porém, critica o gosto caprichoso e estranho de muitos dos *amateurs*, que acumulavam sem critério e sem visão. Essa crítica não

---

<sup>9</sup> Gay, op. cit.

<sup>10</sup> Dennis Diderot. “Salon of 1769”, *Salons*, IV apud Gay, Op. cit., p. 280

<sup>11</sup> “Alors il faut que l’artiste soit délicat dans les choix de ses sujets, qu’il y mette de l’expressions, qu’il les marque au coin de son génie. La nature ne fournit que les détails; le ensemble de la composition appartient au Peintre. Copier n’est rien, choisir est tout. (...) Pour acquérir ce goût, on ne sauroit nier qu’une étude constante et un travail opiniâtre sont indispensables”. Joullain, op. cit., p. 17 - 18

<sup>12</sup> “cet amour de la réputation, ce desir de l’admiration des nos compatriotes, cette noble envie de revivre dans le siècles futurs”. Joullain, op. cit., p. 9.

<sup>13</sup> Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) exerceu grande influência nas idéias artísticas e filosóficas da época através de seus textos, como *Reflexões sobre a imitação das obras gregas em pintura e escultura* (1755) e *História da Arte entre os antigos* (1755).

<sup>14</sup> “plusiers manifiques cabinets formes du tableaux des trois Écoles, et possédés par des amateurs riches et aimables, que en font jouir le public, en lui en permettant la vue”. Joullain, op. cit., p. 4

era incomum no período; muitos eram vistos – principalmente pelos filósofos iluministas e seus seguidores – como personagens ricos e arrogantes que traziam quadros e antiguidades da Itália para competir com seus rivais colecionadores, sem apreciar verdadeiramente sua arte. Assim, seriam responsáveis por impor falsos paradigmas aos artistas contemporâneos, impedindo que esses se desenvolvessem.

Para Charlotte Guichard<sup>15</sup> a linguagem do gosto no século XVIII é dotada de uma dimensão social e política. As reflexões sobre o tema se tornam abundantes e vão se destacando de seus fundamentos aristocráticos. No século XVIII, os artistas não mais dependiam exclusivamente de seus patronos. Porém, a liberdade era sempre um risco enquanto a servidão era sempre recompensada.<sup>16</sup> Através do ponto de vista de Joullain, somos levados a crer que os clientes ainda exerciam bastante influência sobre a produção desses artistas. Afirma:

Além do mais, essa expectativa arrogante, que, fundada no capricho bizarro, no gosto frequentemente cego dos *amateurs*, em sua extravagância, conduziu nossos Pintores a uma apatia e a uma inércia igualmente condenáveis, e, os interrompeu no meio de uma carreira que eles seguiam gloriosamente.<sup>17</sup>

É justamente em busca de recompensas financeiras que muitos artistas colocam em circulação no mercado uma enorme quantidade de obras consideradas “mediócras” por Joullain. O autor não via com maus olhos essa circulação de obras. O problema residia na ambição mundana desses artistas, que não teriam respeito pela própria produção e reputação. E aí estaria, ao seu ver, o grande motivo da decadência da Escola Francesa de pintura.

A decadência na produção dos artistas é também relacionada às encomendas: é, novamente, a falta de gosto dos *amateurs* que debilita o talento do artista. Aqueles que já possuem proteção real ou de alguém importante, por sua vez, se esquecem de dedicar às suas obras o tempo e o esforço necessários. Na visão dos intelectuais da época, como vimos, a chave para a boa pintura era considerada a soma de imaginação – escolha de alegorias engenhosas e imagens expressivas – e inteligência – técnica de desenho e esforço contínuo. Nas palavras de Joullain: “Que deixem aos artistas mediócras e inteiramente indiferentes sobre a opinião e julgamento de seus compatriotas o cuidado de decorar os *boudoirs* com suas insípidas composições”.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Charlotte Guichard. *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Champ Vallon, 2005.

<sup>16</sup> Gay, op. cit.

<sup>17</sup> “Delà, cette esperance présomptueuse, qui, fondée sur le caprice bizarre, sur le goût souvent aveugle des amateurs, sur leur prodigalité, a précipité nos Peintres dans une insouciance et une inertie également condamnables, et les a arrêté au milieu d'une carrière qu'ils suivoient avec honneur”. Joullain, op. cit., p. 13.

<sup>18</sup> “Qu'il laisse à ces artistes médiocres et entièrement indifférents sur l'opinion et le jugement de leurs compatriotes, le soin de décorer les boudoirs de leurs fades compositions”. Joullain, op. cit., p. 22.



O luxo pode ser favorável à arte, mas pode também destruí-la, analisa o autor. A ambição não deve dominar o artista e seus talentos não devem se curvar diante daqueles que suprem seus caprichos materiais. Novamente o autor se aproxima de Diderot, que critica o *petit goût* daqueles que lidam com finanças; nas palavras de Guichard: “A depravação do gosto junto aos financistas acarretaria uma degradação do talento do artista. (...) A figura do *amateur* é constantemente associada ao ‘*mauvais goût*’, ao ‘*goût futile*’, à moda e remete ao ‘particular’”<sup>19</sup> ao contrário do *grand goût*, que tem seus fundamentos assentados sobre a estética da razão, valores cívicos e morais. Os *amateurs* não estariam, pois, participando do desenvolvimento de uma arte patriótica, representada pelas tendências neoclássicas. Joullain afirma, por fim, que as obras realizadas com seriedade e reflexão aumentarão o conhecimento do artista, enquanto as frivolidades o diminuirão sensivelmente.

Na segunda parte da obra, denominada *Du commerce de la curiosité et des ventes en general*, Joullain discute e retoma questões já tratadas anteriormente, mas voltando sua atenção para as conjunturas do comércio de arte na França, que contribuíram para o crescimento e consolidação do mercado de produtos artísticos.<sup>20</sup>

É sobre esse panorama que Joullain irá refletir. Em uma elucubração bastante iluminista, dá início a sua argumentação afirmando que o homem possui outras necessidades que não somente “animais”, ou seja, têm também aquelas relacionadas aos prazeres e à fruição da vida. Daí a arte e as ciências terem se tornado objetos de atenção universal e dado origem aos grandiosos gabinetes de curiosidades que se encontravam na Paris de sua época.

O autor segue explicando como funcionava o comércio das obras de arte. A morte seria a causa mais natural das vendas; “o gosto, que não é hereditário”,<sup>21</sup> muitas vezes faz com as obras sejam vendidas e dispersadas por não serem tão atrativas para os herdeiros. O desaparecimento e desmembramento de uma coleção acontecem frequentemente, sem deixar rastros ou publicações sobre a mesma. Joullain observa a importância dos inventários de coleções e catálogos de vendas: “Esse hábito dos catálogos é sábio, útil e tão vantajoso para o presente quanto para o futuro”<sup>22</sup>. Para o presente, pois a partir deles se poderá julgar o conjunto de sua coleção, e também aqueles que não tiveram a oportunidade de vê-la pessoalmente poderão saber do que se trata. Para o futuro, a sua utilidade está na possibilidade de fazer comparações, avaliar preços e ter uma ideia da influência dessas artes no gosto dos homens. – Lembremos aqui que, no final de

---

<sup>19</sup> “*La dépravation du goût chez les financiers entraînerait une dégradation du talent de l’artiste. (...) La figure de l’amateur est constamment associée au “mauvais goût”, au “goût futile”, à la mode et renvoie au “particulier”*”. Guichard, op. cit., p. 311-2.

<sup>20</sup> Azevedo, op. cit., p. 15.

<sup>21</sup> “*Le goût, qui n’est pas héréditaire*”. Joullain, p. 108.

<sup>22</sup> “*Cette habitude des catalogues est sage, utile, et autant avantageuse pour le présent que pour l’avenir*”. Joullain, op. cit., p. 109.

seu escrito, consta uma listagem dos gabinetes pelos quais algumas determinadas obras passaram, bem como as alterações no preço e o aumento das vendas:

para dar uma idéia da quantidade prodigiosa de coleções de todos os gêneros que são dispersadas para se reformarem em outras, e para expor à uma olhadela a multidão de vendas que seguem sem abrandar e aumentando sempre a cada ano.<sup>23</sup>

Esse interesse pela catalogação e organização é bastante sintomático da influência do pensamento iluminista em sua obra. A sua consciência histórica da importância dessas fontes para o futuro também se relaciona com a divisão das áreas do saber e das discussões sobre a pertinência do campo disciplinar das artes no sistema geral dos conhecimentos.<sup>24</sup>

Segundo seu relato, em meados do século XVIII, o comércio se encontrava nas mãos de uma pequena quantidade de comerciantes, divididos em categorias a partir daquilo que comercializavam: quadros, gravuras, história natural, antiguidades. Assegura que a maioria composto de obras que se comercializaram dentro da própria França.

Preocupado com seus rivais, os comerciantes se apoiam na figura do *amateur*, “encontrando na inteira confiança e no gosto real do *amateur* inúmeras vantagens que seriam a recompensa de sua retidão e de seus conhecimentos”,<sup>25</sup> buscando agradá-lo e satisfazê-lo cada vez mais para assim manter sua reputação e sua fortuna. Porém, Joullain afirma que, na medida em que os mercadores começaram a trazer uma grande quantidade de objetos e variedades, o desejo ativo dos *amateurs* foi substituído pela letargia. A partir daí o comércio estaria, paradoxalmente, destruindo e degenerando a si próprio. E explica: devido ao *petit goût* da maioria dos *amateurs*, sua inconstância e seus projetos de especulação, houve uma multiplicação das vendas e a consequente escravização do comércio de curiosidades aos seus caprichos – que só fizeram acelerar sua decadência. Para o autor, essa inconstância e falta de seriedade é decorrente da facilidade financeira que esses *amateurs* teriam para encontrar meios de se satisfazer. Essa letargia impede a verdadeira fruição, fazendo com que o *amateur* mude rapidamente de opinião ou gosto, “e o leva a crer que variando frequentemente de objetos, ele renovará a soma de seus prazeres”.<sup>26</sup>

Suas transações, porém, muitas vezes não são bem-sucedidos. “É incontestável que a maioria deles não possuam as Luzes suficientes nem a experiência necessária para um comércio que engana

<sup>23</sup> “pour donner une idée de la quantité prodigieuse de collections en tout genre que se sont dispersées pour en réformer d’autres, et pour exposer sous le même coup-d’oeil la multitude de ventes qui se sont suivies sans relache et toujours en augmentant chaque année”. Joullain, op. cit., p. 107.

<sup>24</sup> “As Artes, enquadradas no marco genérico de *Poesia*, inserem-se no Sistema ao florescerem no ramo da *Imaginação*, faculdade pela qual o Entendimento se habilita à apreensão da beleza.” Azevedo, op. cit., p. 65.

<sup>25</sup> “trouvant dans la confiance entiere et dans le goût réel de l’amateur une foule d’avantages qui étoient la recompense de sa probité et de ses connoissances”. Joullain, op. cit., p. 102.

<sup>26</sup> “et le porte à croire qu’en variant souvant d’objects, il renouvellera la somme de ses plaisirs”. Joullain, op. cit., p. 112.

frequentemente, em seus enormes desvios, os comerciantes mais astutos e os mais descompromissados”<sup>27</sup>. Joullain acredita que seu maior objetivo é o reconhecimento de um *status* social. A rivalidade no comércio faz com que as obras colecionadas adquiram valor através do mérito de seus possuidores e do quanto ela é ambicionada pelos concorrentes, e não por sua qualidade.

Voltamos aqui para o debate proposto por Francis Haskell,<sup>28</sup> para quem os primeiros sinais marcantes de um divórcio radical entre a aprovação da crítica e o sucesso de público se encontram justamente entre as décadas de 1680 e 1780. O gosto difundido pela proliferação das vendas públicas – que geralmente aconteciam algumas vezes por ano, aumentando de quantidade no final do século XVIII – somou-se a desconfiança que os *amateurs*, por sua vez, alimentavam em relação à muitos comerciantes particulares e contribuiu para que eles próprios passassem a adquirir suas obras, o que teria sido um grande malefício ao comércio.

Segundo Joullain, essas vendas ofereciam, além da variedade e quantidade de objetos, o espetáculo da rispidez e da rivalidade entre as categorias. Muitos comerciantes, por sua vez, no afã de enriquecer devido à euforia e crescimento do número de *amateurs*, se inseriram no comércio de arte sem nenhum entendimento. Joullain afirma que esse comércio demanda gosto e conhecimento, o que na maioria das vezes não se encontrava nem nos vendedores, nem nos compradores. Joullain reconhece a existência de bons mercadores, que, estando a bastante tempo no comércio e tendo adquirido os conhecimentos necessários eram realmente confiáveis. Lamenta que nem todos fossem assim, pois, desse modo, os *amateurs* não se encontrariam na defensiva em relação à eles e não recorreriam as vendas, fazendo aquisições sem reflexão que levariam ambos a ruína.

A argumentação de Joullain nos leva a concluir que a forte concorrência entre os *amateurs*, bem como a busca por *status*, prejudicou, ao seu ver, o comércio das artes ao impor um gosto irrefletido aos *marchandes*, que o seguiam com medo de perder seus clientes. Esse comportamento teria ainda sido mais um causador da baixa produtividade dos artistas, finaliza o autor, já que não havia real interesse na qualidade de suas obras. Em suas palavras:

Não é possível imaginar até que ponto os aborrecimentos vis e meticulosos dos homens ricos levaram o desencorajamento ao coração de muitos artistas, ao mesmo tempo em que sua excessiva prodigalidade excitou a presunção mais cega no espírito de outros.<sup>29</sup>

---

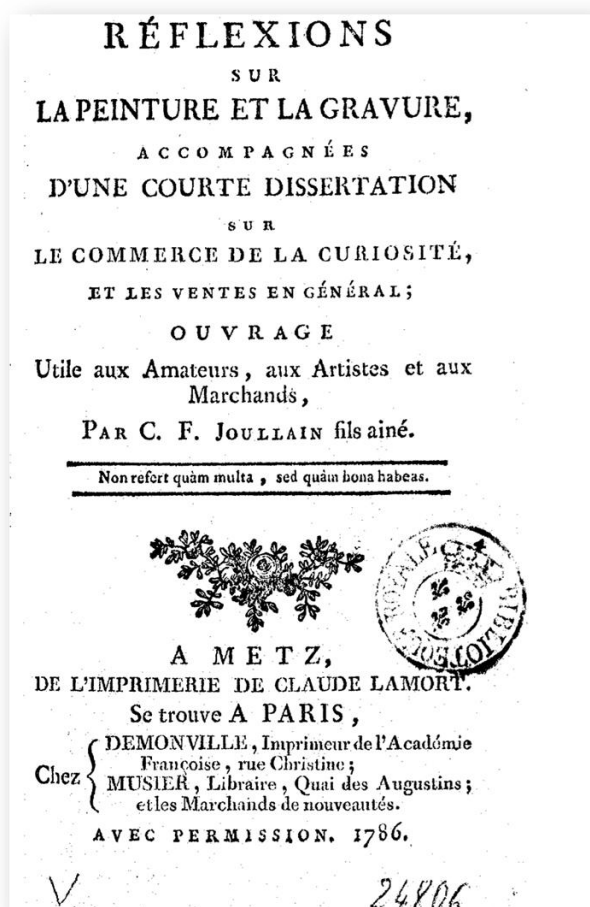
<sup>27</sup>“*Il est incontestable que la plus grande partie d’entre eux n’ont pas les lumières suffisantes et l’expérience nécessaire pour un commerce que trompe souvent dans ses détours imenses, les marchands le plus fins e le plus déliés*”. Joullain, op. cit., p. 115.

<sup>28</sup> Haskell, op. cit.

<sup>29</sup> “*On ne sauroit imaginer jusqu’à quel point les tracasseries viles & minutieuses des hommes riches ont porté le découragement dans le coeur de plusieurs artistes, em même temps que leur excessive prodigalité a excite la présomption la plus aveugle dans l’esprit des autres*”. Joullain, op. cit., p. 120.

Joullain finaliza sua obra retomando algumas conclusões e aconselhando tanto os artistas, quanto os *amateurs* e os comerciantes – publico ao qual é dirigido seus escritos, conforme o próprio subtítulo comprova: *Ouvrage utile aux amateurs, aux artistes e aux machandes*. Aos artistas, o autor recomenda que saiam da letargia retomando seus estudos e se dedicando com ardor a arte que só será célebre com tal perseverança. Os *amateurs* por sua vez, devem ambicionar que suas posses sejam presididas pelo bom gosto e pelas Luzes, escolhendo e recompensando bons conselheiros; devem também usar suas fortunas para encorajar os artistas, apoiar o mercador e assim satisfazer a nobre paixão inspirada pelas artes. Por fim, os comerciantes devem reconquistar a confiança do *amateur*, tendo boa conduta e se esforçando para adquirir conhecimento, bem como rejeitando fontes mesquinhas de interesse, que fazem um desfavor à sua reputação.

Assim, acredito termos em mãos uma obra pouco comum e também pouco discutida. Enquanto muitos intelectuais desse período se voltavam para as teorias artísticas, Joullain pisa em um terreno mais prático e procura esclarecer como as ações desses homens – *amateurs*, artistas e *marchandes* – podem influenciar o destino da pintura francesa, revelando um interesse bastante moderno e ecoando, por fim, nas premissas mais contemporâneas sobre o estudo da arte através da ação de seus mediadores.



**Figura01:** Frontispício da edição da obra analisada, de 1786.

**Bibliografia:**

AZEVEDO, Ricardo Marques. *Antigos Modernos: estudos das doutrinas arquitetônicas nos séculos XVII e XVIII*. São Paulo: FAUUSP, 2009.

DIDEROT, Denis. *Salons*. Edição comentada de Michel Delon. Paris: Folio, 2008.

GAY, Peter. *The Enlightenment: an interpretation. The Science of Freedom*. Nova Iorque/Londres: W.W. Norton & Company, 1969.

GICHARD, Charlotte. *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Champ Vallon, 2005.

HASKALL, Francis. *La Norme et le Caprice – Redécouverts en art*. Paris: Flammarion, 1980.

JOULLAIN, Claude-François. *Réflexions sur la Peiture et la Gravure, accompagnées d'une courte dissertation sur le comerce de la curiosité et les ventes en general; ouvrage utile aux amateurs, aux artistes e aux machandes*. Paris, 1786.

STAROBINSKI, Jean. *1789: Os emblemas da Razão*. São Paulo: Cia de Letras, 1989.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Histoire de l'art dans l'Antiquité*. Paris: Le Livre de Poche, 2005.



## DESTAQUE FEMININO NA COLEÇÃO DE LIVROS RAROS DO MASP

Maria Luiza Zanatta de Souza<sup>1</sup>

Este livro “*Origine della Greca Architettura*” cujo exemplar pode ser encontrado no núcleo de Obras Raras da Biblioteca e Centro de Documentação do acervo do Museu de Arte de São Paulo - MASP (**III 3 LR 190**) nos propõe, conforme informa o título, a compreensão da “*Origem da Arquitetura Grega*”. Narrado por PETRALBA N.N. a partir de princípios estabelecidos pelo engenheiro arquiteto Pier(tro) Giovanni Piacenza, foi publicado em Milão, no ano de 1818, pela oficina dos irmãos Ubicini.

Estudando este pequeno volume a questão que primeiramente se coloca é a da autoria do texto (**Fig.1**). Pela pesquisa na rede foram localizados outros exemplares iguais ao do MASP, em diferentes bibliotecas europeias<sup>2</sup> (Bolonha, Cremona, Padova, etc.) e, através de sua ficha de catalogação, verificamos a autoria desta singela monografia pertencente a Giuseppina Carcano Visconti<sup>3</sup>.

Uma vez respondida a questão inicial, à medida que mergulhámos neste universo do qual provinha o pequeno exemplar, a coleção de Obras Raras do MASP<sup>4</sup>, abriram-se novas questões e perspectivas. Entre elas reside, por exemplo, a das razões para este exemplar se encontrar atualmente nesta biblioteca: será que teria vindo de Genova a bordo do cargueiro Almirante Jaceguay, junto do casal “Pietro e Lina Bo Bardi, (**Fig. 2**) com sua coleção de obras de arte e significativa biblioteca”, em 1946?

Mesmo sem a resposta decidimos conhecer melhor a “autora” da monografia, bem como seus “conteúdos” na expectativa de desvendar motivos e razões para que o livro estivesse neste acervo de obras raras. E assim verificamos nos estudos de Chiara Marin (2013), que Giuseppina Carcano Visconti, teria sido uma pessoa de grande relevância na “Milão Napoleônica” (c. 1796-1813). Nascida em c. 1776, casara-se em primeiras núpcias com um membro da família Sopransi; depois no segundo matrimônio integrou uma das famílias mais tradicionais de Milão, ao lado de Francesco Visconti Aimi, que se tornara embaixador da República Cisalpina<sup>5</sup> (**Fig. 3**) junto ao Diretório<sup>6</sup> (1797-1802), e finalmente permaneceu em Paris, ao lado

<sup>1</sup> PNPd – CAPES: Programa de Pós-graduação em História da Arte pela Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da UNIFESP.

<sup>2</sup> Através do Catálogo do Servizio Bibliotecario Nazionale encontramos o mesmo título em 12 bibliotecas europeias, conforme <http://opac.sbn.it/>, acesso março/2015.

<sup>3</sup> “Petralba N.N.” e o pseudônimo de Giuseppina Carcano [Visconti], cfr. Melzi, Conte Gaetano in “*Dizionario di Opere Anonime e pseudonime di scrittori italiani*”, vol. 2, 1852, p. 331.

<sup>4</sup> As obras raras compreendem uma parte do núcleo inicial doado pelo casal, Pietro Maria e Lina Bo Bardi<sup>4</sup>, em 1977, por ocasião do 30º aniversário do museu, sendo esta uma das mais ricas bibliotecas na área de História da Arte e da Arquitetura existentes no Brasil, onde se inclui cerca de quase quatrocentos títulos.

<sup>5</sup> Após a batalha de Lodi, em maio de 1796, o general francês Napoleão Bonaparte determinou a organização de dois estados — um a sul do rio Pó, a República Cispadana, e outro a norte, a República Transpadana. Estes dois, juntamente com a província de Novara, foram fundidos, mais tarde, na República Cisalpina a 29 de Junho de 1797, com capital em Milão.

<sup>6</sup> Disponível em <http://www.lombardiabeniculturali.it/istituzioni/storia/?unita=04.02>

do marechal Louis Alexandre Berthier (1753-1815)<sup>7</sup>, o segundo homem no comando do exército de Napoleão Bonaparte. Ela ficou também conhecida por “Giuseppa”, tendo se transferido com o marido para Paris, em 1817, quando abriu uma pequena sala, onde promovia discussões artísticas, políticas e literárias a exilados lombardos. Desta maneira, num primeiro momento, imaginou-se que o pequeno texto (**Fig. 1**) pudesse servir de apoio para este tipo de discussão.

A pesquisa tomou maior fôlego com a descoberta de um grandioso retrato de Giuseppina Carcano Visconti (224 x 144 cm), que atualmente ocupa uma parede na Sala 73, do primeiro andar, no Museu do Louvre, em Paris, (**Fig. 4**). E com a leitura da biografia de Louis Alexandre Berthier (1753-1815) por Frédéric Hulot<sup>8</sup>, se constatou que Giuseppina teria sido uma das belezas mais célebres de Milão, quando o exército francês comandado pelo jovem Napoleão Bonaparte entrou naquela cidade, em 1796. De acordo com este estudo, ela possuía uma “beleza cultivada”; sendo extremamente ambiciosa teria tentado, sem sucesso, seduzir o próprio Napoleão. Mas como o general só tinha olhos para sua esposa Josephine de Beauharnais, outro homem viria a se apaixonar por ela: Louis Alexandre Berthier (1753-1815), o segundo homem no comando do exército de Bonaparte.

Alexandre e Giuseppina rapidamente se tornaram amantes e o relacionamento entre eles ficou logo conhecido, já que eram vistos juntos em público e o próprio marido fechava os olhos para a situação. Sempre que os dois apaixonados ficavam separados, costumavam escrever um ao outro, longas cartas de amor, que se tornaram famosas<sup>9</sup>, por terem caído nas mãos dos ingleses, que logo pensaram em publicá-las, pelo seu conteúdo e por alguns desenhos, um tanto quanto “indecorosos”.

Conforme HULOT, a marquesa Giuseppina tornou-se amiga de Josephine Bonaparte<sup>10</sup>, quando esta passou a morar em Milão, fato que favoreceu duplamente sua relação com Berthier.

Neste período, Napoleão comandava as tropas da Itália e fez de seu exército quase uma lenda, de acordo com a historiografia, pois lutavam praticamente desprovidos de recursos, mas revestidos pela

<sup>7</sup> In “*L'arte delle donne. Per una Kunstliteratur al femminile nell'Italia dell'Ottocento*”, Chiara Marin, 2013, pp.129-134.

<sup>8</sup> HULOT, Frédéric, “Le Marechal Berthier”, Paris : Pygmalion, département de Flammarion, 2007.

<sup>9</sup> THIÉBAULT, IV, página 322, n. 1: “[ *Les Anglais Imaginèrent de copier des lettres privées [...] que la décence ne permettait pas de livrer à la publicité de l'impression, et ils avaient jeté ces copies sur les cotes occupées par nos troupes. Un paquet contenait entre autres des lettres du général Berthier à Mme Visconti, renfermant des choses incroyables à force d'être obscènes*] in <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/cartas-ineditas-da-imperatriz-josefina-em-leilao-em-paris-1633858>.

<sup>10</sup> Dama francesa nascida em 1763, na ilha de Martinica, onde viveu a infância e a juventude foi a primeira esposa de Napoleão. De acordo com a literatura trata-se uma mulher de estatura média, esbelta, de cabelos e olhos castanhos. Ela foi várias vezes elogiada pelo seu estilo e elegância. Seu verdadeiro nome era Rose Marie Josephe Tascher de Pagerie. Filha mais velha de Joseph-Gaspard Tascher e Rose-Claire des Vergers de Sanois, Josefina passou sua infância na Martinica, foi educada num colégio de freiras. Em agosto de 1779, Josefina e o seu pai partiram para Paris e em dezembro desse mesmo ano a jovem casou-se com o Visconde Alexandre de Beauharnais. Após ter dois filhos com Josefina, Alexandre foi guilhotinado em consequência dos anos de Terror, no decorrer da Revolução Francesa. Deste primeiro casamento ficou-lhe o título de viscondessa de Beauharnais. Casou-se em segundas núpcias, civilmente, com Napoleão Bonaparte a 9 de março de 1796, realizando a cerimônia religiosa oito anos depois, na véspera de Napoleão ser coroado imperador (**Figura 5**). Napoleão gostava muito dos filhos dela, ao ponto de adotá-los oficialmente como seus, não permitindo que fossem chamados de adotivos. Josefina tornou-se Imperatriz da França, quando Napoleão se auto coroou na catedral de Notre-Dame, in *Josefina Bonaparte*. Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora, 2013.

coragem e pela bravura. Foi uma época marcada por importantes vitórias, que se tornaram conhecidas principalmente em função das pinturas de cenas históricas ou de batalha.

Em 1797, Alexandre Berthier conheceu um jovem pintor francês, Antoine- Jean Gros (1771-1835)<sup>11</sup>, discípulo de David, muito talentoso que vivia de seu trabalho como retratista em Milão, encomendou-lhe um retrato seu narrando a vitória alcançada na famosa Batalha sobre a Ponte Lodi, e outro da marquesa Giuseppina. Berthier transportava este retrato por todo lado e ergueu inclusive uma espécie de tenda na qual se recolhia no final do dia, como se estivesse num santuário, onde a pintura ficava pendurada ao lado de duas velas e ali permanecia em pleno estado de contemplação da imagem da marquesa. Ele costumava queimar incenso em frente a obra e Napoleão achava bastante divertido o comportamento de Berthier, mas às vezes zombava dele, ao entrar no santuário e encontrá-lo no sofá, de botas falando sozinho em voz alta.

Quando Berthier partiu com Napoleão ao Egito, numa expedição em que foi acompanhado por mais de 150 personalidades da cultura (pintores, escritores, desenhistas, arqueólogos, músicos, gravadores), demorou muito a retornar, fazendo com que Giuseppina acreditasse que ele havia morrido e eles acabaram se distanciando. Então Napoleão, após em seu retorno, achou por bem casá-lo com uma de suas primas, a filha do Duque da Baviera, já que não seria possível efetuar a sua união oficial com Giuseppina, uma vez que para isso ela deveria divorciar-se do Visconti. Giuseppina achou possível tolerar a situação, tornou-se amiga da jovem esposa de Berthier e assim os dois continuaram a se encontrar.

Napoleão esteve sempre muito envolvido com problemas de extrema gravidade como a guerra, a vida militar, a política internacional, a administração e o governo dos países em seu domínio, assim como a modernização da cidade de Paris e sua aproximação com o mundo artístico europeu, buscando capturá-lo para junto do Império.

O império ultrapassou 750.000 km<sup>2</sup>, com uma população de 45 milhões de habitantes. Em 1812 a Europa era composta por áreas retomadas pela França, isto é, impérios governados por Napoleão e seus familiares. Buscava-se com isso, além do domínio do território, a sua unificação aos moldes do antigo império romano.

Este Império cortejava e patrocinava grandes arquitetos, pintores, escultores e artesãos; e deste convívio procurava-se fazer o registro dos eventos, das batalhas, do então imperador Napoleão, assim aclamado, na Catedral de Notre Dame, em Paris, 1804, conforme retrato de Jacques-Louis David (**Fig. 5**)<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Antoine-Jean Gros (1771 - 1835) nasceu em Paris e se tornou um dos grandes representantes do romantismo francês. Depois da Revolução Francesa, fugiu para a Itália, acusado de monarquista e em Milão foi apresentado a Bonaparte por Josefina de Beauharnais. Em 1801 ganhou um primeiro prêmio no concurso organizado por Napoleão com a obra *A Batalha de Nazaré*, no qual o pintor revela a grande admiração que tinha pelo militar. Ele assumiu o atelier de David, por ocasião do seu exílio após a queda de Napoleão.

<sup>12</sup>Jacques-Louis David (1748 – 1825) foi o pintor francês representante mais característico do neoclassicismo. Controlou durante anos a atividade artística francesa, sendo o pintor oficial da corte francesa e de Napoleão Bonaparte.

que atualmente se encontra no Louvre. Napoleão acolhia os artistas com grande cordialidade e sempre reservava um tempo para aproximar a arte da política. Ele promoveu o desenvolvimento de arquivos nacionais, aspirando a unificação intelectual e artística da Europa. Paris se tornou o centro da máxima efervescência cultural da França e um modelo para o restante dos países europeus.

Aos poucos os artistas foram sendo influenciados, de um lado, pela retomada do mundo antigo - graças aos trabalhos e as importantes publicações historiográficas, arqueológicas e artísticas, promovidos sobretudo pela redescoberta de Herculano e Pompéia (século XVIII), pelo desenvolvimento do método arqueológico e científico (a partir de reflexões sobre a arte antiga pelo alemão Winckelmann)<sup>13</sup> - de outro, pelos ideais de pátria, coragem e heroísmo que deram continuidade ao desenvolvimento de um novo conceito artístico, que aos poucos foi sendo colocado por Napoleão a serviço do Império, o chamado Neoclassicismo.

Predominava o gosto por ambientes suntuosos (**Fig. 7**) dando a ideia do luxo e da riqueza, com muitos espelhos, candelabros, relógios, pinturas e esculturas inspiradas nos modelos greco-romanos e porcelanas de Sévres (conforme pode-se observar na ambientação da Sala 73, do Louvre, onde encontramos os quadros da marquesa Visconti (**Fig.4**) e do Imperador (**Fig.6**) em dimensões muito semelhantes.

“... a Europa na primeira década do século XIX é francesa e é a Europa de Napoleão”

in Jean Tulard, “*Napoléon, ou le mythe du sauveur*”, 1987.

No século XVII, na França foi fundada a Academia Real de Pintura e Escultura sob Louis XIV (1648); também conhecida por Academia ela exercia o total domínio sobre o ensino, a exposição e a prática artística dos profissionais de Arte. A Academia teve especial interesse pelo retorno ao modelo clássico. O Neoclassicismo representou o ponto culminante de uma fase revolucionária, marcada pela Revolução Francesa em 1789. Ele desponta na arte e na arquitetura, nos finais do século XVIII e início do XIX, buscando recriar o mundo artístico greco-romano e seu sentido heroico.

Um traço marcante deste movimento foi o interesse mais científico pela Antiguidade Clássica, alimentado pelas descobertas arqueológicas de Herculano e de Pompeia. Na Alemanha, foram os trabalhos realizados pelo arqueólogo alemão e historiador da arte antiga<sup>14</sup> Johann Joachin Winckelmann (1717-1768). Sua obra-prima *Geschichte der Kunst des Alterthums* ("História da Arte Antiga"), publicada em 1764, foi

<sup>13</sup> Além de ser considerado o fundador da arqueologia moderna, em função de seus estudos das escavações de Pompéia e Herculano, Winckelmann estabeleceu novos parâmetros para a história da arte, influenciando todo o seu desenvolvimento posterior e segundo os próprios historiadores da arte, ele também teve um papel decisivo no movimento neoclássico.

<sup>14</sup> O texto *Geschichte der Kunst des Alterthums* ("História da Arte Antiga") foi publicado em 1764, e foi rapidamente reconhecido como uma contribuição perene para a história da arte ocidental in <http://www.arthistoricum.net/en/subjects/thematic-portals/history-of-art-history/sources-for-the-history-of-art-history-digital/johann-joachim-winckelmann-1717-1768/#>.

rapidamente reconhecida como uma contribuição importante para a história da arte ocidental. Não podemos afirmar com toda segurança que Giuseppina tenha lido o trabalho de Winckelmann, mas considerando que ela se propõe a discutir a origem da arquitetura grega e ainda reivindica seu reconhecimento público no campo das artes e das letras, imagina-se que nos tais colóquios literários, promovidos por esta senhora, os pensamentos e ideias deste historiador alemão possam ter lhe inspirado de alguma forma.

Também se tornaram os grandes nomes do neoclassicismo francês o de Antônio Canova (1757-1822) na escultura junto de Jacques Louis David (1748-1825) na pintura (**Fig.5**). David não só pintou cenas da revolução francesa, mas foi um grande entusiasta de Napoleão, decorou festas revolucionárias e retratou homens importantes. Ele teve um ateliê de renome e formou um grande número de discípulos e discípulas, conforme pesquisas mais recentes<sup>15</sup>, não só franceses, mas também outros vindos de continentes mais distantes (Espanha, Dinamarca, Estados Unidos e Rússia). Canova, por sua vez, se tornou um grande escultor no período napoleônico. Durante sua formação, partindo de Veneza, esteve em Roma, Nápoles, Herculano e Pompeia e também ali conheceu mais a fundo, a Antiguidade Romana. Trabalhou sobre temas mitológicos, grandes monumentos funerários e tornou-se um especialista em retratos.

Os artistas desde o século XVII passaram a apresentar suas pinturas ou esculturas nos salões, isto é, na Exposição Oficial da Academia de Arte. A partir da revolução francesa, as exposições se tornam mais regulares e a Academia se encarregou de todas as áreas de atuação artística: desde a aprendizagem, a divulgação e o controle crítico da arte. Verifica-se que a partir de 1810, a abertura do Salão Oficial passou a coincidir com as festas realizadas em homenagem ao Exército e, as cenas de batalhas, a glória nos combates, e o heroísmo tomam conta das telas e assim, a imagem se transforma num importante veículo de propaganda oficial dos feitos de Napoleão. De uma certa forma, a revolução francesa fomentou um amplo movimento no sentido da difusão cultural, promovendo a abertura de museus, galerias e até bibliotecas que se tornaram acessíveis a população. Jornais e revistas publicavam artigos comentando projetos e obras e o crítico de arte aparece neste contexto como alguém muito atento e preocupado com a aquisição de manuscritos e obras de arte.

As melhorias nas construções e na cidade de modo geral são sentidas e podem ser verificadas no aspecto da arquitetura, nas pomposas decorações dos salões, nos museus e galerias e principalmente nos lugares por onde passavam pintores, escultores e artistas pertencentes ao círculo de Napoleão. Além disso, os edifícios públicos, neste período, assumem feições neoclássicas e retomam da Antiguidade o modelo exemplar dos templos - já que eram os mais suntuosos - para que servissem como palácios, igrejas, órgãos de governo e até câmaras.

---

<sup>15</sup> Como é o caso da obra de Marie-Denise Villers, “*Young Woman Drawing*”, 1801, oil on canvas, que atualmente se encontra no Metropolitan Museum of Art, New York City, cuja autora recebeu aulas de pintura de David e *Gérard François Pascal Simon*, autor do retrato de Giuseppina Visconti do Louvre.



Não por acaso a Missão Francesa que chegou ao Brasil em 1816, chefiada por Joachin Lebreton (1760-1819) e acompanhada por Nicolas Antoine Taunay (1755-1830), Jean-Batiste Debret (1768-1848) e Grandjean de Montigny (1776-1850) procuraram reproduzir aqui princípios estéticos do neoclassicismo, difundidos na Europa desde meados do século anterior. O principal contributo deixado pela Missão, a Academia Imperial de Belas Artes, permitiu a formação, entre nós, de um grande número de artistas: pintores, escultores, gravadores e arquitetos com sólida base acadêmica, tendo introduzido elementos de erudição num ambiente artístico ainda fortemente marcado pelo empirismo.

Em 1814, após sofrer um atentado em Paris e perder seus mais importantes generais em variadas batalhas, Napoleão foi obrigado a assinar um acordo com o papa. Ele se retirou em Elba, com a mãe e uma irmã, até que fosse possível retomar o poder, graças ao apoio popular, em março de 1815. Desde a ocasião de sua renúncia, Alexandre Berthier passara a integrar a armada do rei Louis XVIII - durante os onze meses do exílio de Bonaparte. Ao ser vencido na Batalha de Waterloo, Napoleão foi obrigado a renunciar em definitivo, em junho de 1815.

Neste período destacam-se nesta sociedade as obras produzidas no atelier de Elisabeth Louise Vigée Le Brun (1755 – 1842) que retratou figuras importantes da aristocracia francesa, tendo entrado para a Academia Real de Pintura e Escultura da França, tornando-se a retratista preferida de Maria Antonieta (**Fig. 8**).

É importante lembrar que as damas da alta sociedade, além de se fazerem retratar por pintores renomados, como acontece com Josephine Bonaparte ou a própria “Petralba”, costumavam receber aulas de pintura, o que nos faz imaginar que além de estarem familiarizadas com o estudo das artes, também pudessem escrever sobre elas, já que tinham acesso aos exemplares romanos e gregos, expostos nos grandes salões. Entretanto, a autora parece se inserir em um grupo seletivo de mulheres cultas, que costumavam discutir assuntos variados (ao afirmar sua intenção em obter reconhecimento, “para honra e decoro de sua amada pátria, Milão”)<sup>16</sup>.

O livro *Origem da Arquitetura Grega* (da coleção de Obras Raras do MASP), com um frontispício bastante comum, sem imagens, traz apenas as informações de praxe como título, autor, impressor e ano de publicação, as mesmas informações observadas na capa (**Figura 1**). Logo na abertura encontramos uma carta dirigida às “Senhoras de Milão”, assinada por “Petralba N.N.” que reivindica o seu reconhecimento pelo domínio teórico - no campo das artes e das ciências.

O texto de Petralba, organizado em 79 parágrafos onde constam 3 pranchas com quinze figuras que procuram ilustrar suas colocações, na realidade discorre sobre a *Origem da Arquitetura Grega*, baseando-se em algumas passagens das Sagradas Escrituras e em comentários do *De Architectura* de Vitruvius (um tratado

---

<sup>16</sup> Talvez por este motivo o livro tenha sido impresso na cidade de Milão e não na França.

do I século a.C.) que a autora dizia conhecer – mas que provavelmente, referia-se à duas publicações feitas por Pier Giovanni Piacenza<sup>17</sup>, a quem tratou por amigo, além de muito agradecer pelos desenhos enviados – conforme a nota (p), encontrada no parágrafo 76 e reunidos no final do livro.:

“[Vedendo il ch. sig. architetto Piacenza, rinnovategli i sentimenti della mia distinta stima, e fategli mille ringraziamenti dell’ offerta gentilissima che mi fa-lo; la ricevo col piu vivo aggreimento, como un pegno non equivoco della sua pregiatissima amicizia, siccome collocherò tra le poche cose rare che io ho, i bellissimi disegni, che me sono il soggetto, quando vedro disperato affato il caso che sia per farne l’uso nobilissimo a cui erano destinati, ec.]<sup>18</sup>”.

No Prefácio, em uma nota endereçada ao leitor, a autora adverte sobre os reais motivos que a levaram a enfrentar esta discussão sobre a verdadeira “*Origem da Arquitetura Grega*”, tema sobre o qual trabalhará, a partir da página 7. Petralba reproduz uma carta enviada por uma amiga - “Brilvaga S. R.” - de quem quase nada mais conhecemos, exceto o seu nome (certamente um pseudônimo), onde pede a Giuseppina que comente uma certa publicação – *Suplimento ala Gazzeta de Lugano, del 1.º aprile, 1817 (no. 13)* – cujo exemplar faz referência a notícias sobre o concurso para seleção do projeto da Basílica de São Francisco de Paula, em Nápoles (1817-1836). Destaca-se ali o problema da não correspondência, entre o programa (do concurso estabelecido por rei Ferdinando I – rei de Bourbon entre duas Sicílias) e a imagem, isto é, o “modelo vencedor” que deveria dar origem ao futuro edifício e que nada tinha a ver com o programa proposto.

Pelo que se sabe, o projeto em questão corresponde a uma encomenda feita por Ferdinando I, motivada pelo seu agradecimento da reconquista do reino de Nápoles, após o término do domínio francês<sup>19</sup>. Este fato deve ter alimentado comentários variados nos círculos franceses, tendo levado sua majestade a realizar um novo concurso, mencionado no pequeno jornal<sup>20</sup> - que normalmente atualizava o público feminino de todo tipo de informação: literatura, moda, belas artes, teatro e notícias políticas. Assim, a Sra Brilvaga pede a sua

<sup>17</sup> No parágrafo 47 Petralba menciona uma das publicações de Pier Giovanni Piacenza de 1805 intitulada “**Esame sui Giardini antichi e moderni**”, 1805 – diz ter se baseado em seus princípios para compor seu pequeno texto. Na realidade imaginamos que Petralba tenha lido uma obra anterior, publicada por este arquiteto ativo em Milão no final do século XVIII intitulada “DISCUSSIONE RAGIONATA /DI /DUE QUISTIONI ARCHITETTONICHE /TRATTE DAL LIBRO TERZO<sup>17</sup>/ DI MARCO VITRUVIO POLLIONE / DALL’ INGEGNERE, ED ARCHITETTO COLLEGIATO/ DI MILANO/ PIETRO GIOVANNI PIACENZA , 1795 - (copia do MASP III 4 LR 355).

<sup>18</sup> “[Vendo-o Senhor arquiteto Piacenza, renovo-lhe os sentimentos da minha mais distinta estima, e dar-lhe-ei mil graças pela graciosa oferta que me fez, a qual recebo, com o maior contentamento, como penhor inequívoco de sua preciosa amizade, por situa-lo entre as mais raras coisas que eu tenho, alguns magníficos desenhos, que tenho aqui comigo sobre este assunto, no momento em que eu estava desesperada, de fato não por coincidência, para que pudesse fazer uso nobre a qual se destinam, etc. ] tradução livre da nota (p), encontrada no parágrafo 76.

<sup>19</sup> “[Realizzata ad imitazione del Pantheon di Roma, fu fatta costruire come ex voto da Ferdinando I, per aver recuperato il regno perduto. La prima pietra fu posta nel 1817 ma la costruzione dell’edificio, su progetto dell’architetto Pietro Bianchi, fu completata solo 29 anni dopo. La Chiesa è rialzata rispetto al livello stradale e si affaccia su piazza del Plebiscito, di fronte al Palazzo Reale. La cupola della Chiesa è alta 53 metri ed è affiancata da due cupole minori laterali] in [http://www.inaples.it/itinerari/itinerario\\_H.htm](http://www.inaples.it/itinerari/itinerario_H.htm) (acesso 21/05/2015).

<sup>20</sup> Il Corriere delle dame: giornale di mode, letterstura, belle arti, teatri e notizie politiche, 1817, no. 13.

amiga Petralba (Giuseppina Carcano Visconti) que comente a publicação e até corrija algumas informações apresentadas sobre o projeto para elevação de uma das “mais ricas e elaboradas construções religiosas daquele período”<sup>21</sup>.

### Considerações Finais

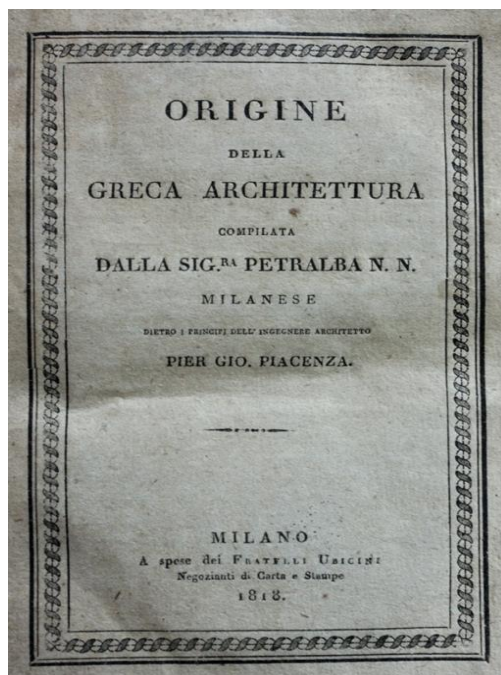
Comparando o volume pertencente ao núcleo de obras raras da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo e os exemplares disponíveis na rede foi possível comprovar a integridade da obra e verdadeira sua autoria. Entretanto, até o presente momento, não encontramos nenhum documento que nos permita saber o momento da aquisição deste livro por seu antigo proprietário, o erudito Pietro Maria Bardi. Recordamos apenas sua passagem por Milão em 1924, quando se casou pela primeira vez e começou sua atividade como *marchand* e crítico de arte, a aquisição da *Galleria dell'Esame*, uma fase inicial de sua trajetória marcada por profundas leituras e profícuas publicações no campo da Arquitetura. E em uma fase mais tardia, quando ocupava o cargo de diretor do MASP, tendo já doado sua biblioteca pessoal à instituição, como bibliófilo e colecionador, afirma que continuava a comprar exemplares provenientes de livreiros europeus.

Dos estudos e do cruzamento entre obras e biografias de alguns artistas importantes da época de Napoleão conseguimos obter uma maior noção do contexto histórico e da produção artística da qual Giuseppina Carcano e sua monografia emergem: uma fase em que os artistas foram influenciados pelo mundo antigo e pelo ideal de pátria, de coragem e heroísmo que deram continuidade ao desenvolvimento de um conceito artístico, o Neoclassicismo que Napoleão colocou a serviço do Império. O Neoclassicismo ficou assim conhecido por representar um retorno aos princípios da arte da Antiguidade greco-romana cujos conceitos tornaram-se fundamentais para o ensino das artes nas academias mantidas pelos governos europeus. A obra, “*Origem da Arquitetura Grega*” compreende um singelo trabalho da ilustre senhora retratada por Gros e descortina reflexões importantes sobre a arte, a arquitetura, mas principalmente sobre a contribuição feminina, de maneira inédita no campo da teoria.

Nossa ideia com esta pesquisa não foi de esgotar completamente o assunto, mas reunir uma pequena coletânea de fontes, que possam motivar novas investigações além de refletir sobre o quanto este tipo de documentação pode auxiliar na compreensão de exemplares artísticos encontrados em galerias ou museus. Quisemos chamar atenção para os pontos de contato entre o discurso teórico e o trabalho artístico que pode ser recuperado, mesmo que fragmentariamente, com a leitura e o estudo de obras “menores”, como esta que se encontra entre os raros de importante Museu de Arte de São Paulo.

---

<sup>21</sup> R. Middleton, D. Watkin, *Architettura dell'Ottocento*, Martellago (Venezia), Electa, 2001, p. 292.; destacamos: "la più ricca e accurata delle nuove chiese italiane".



22

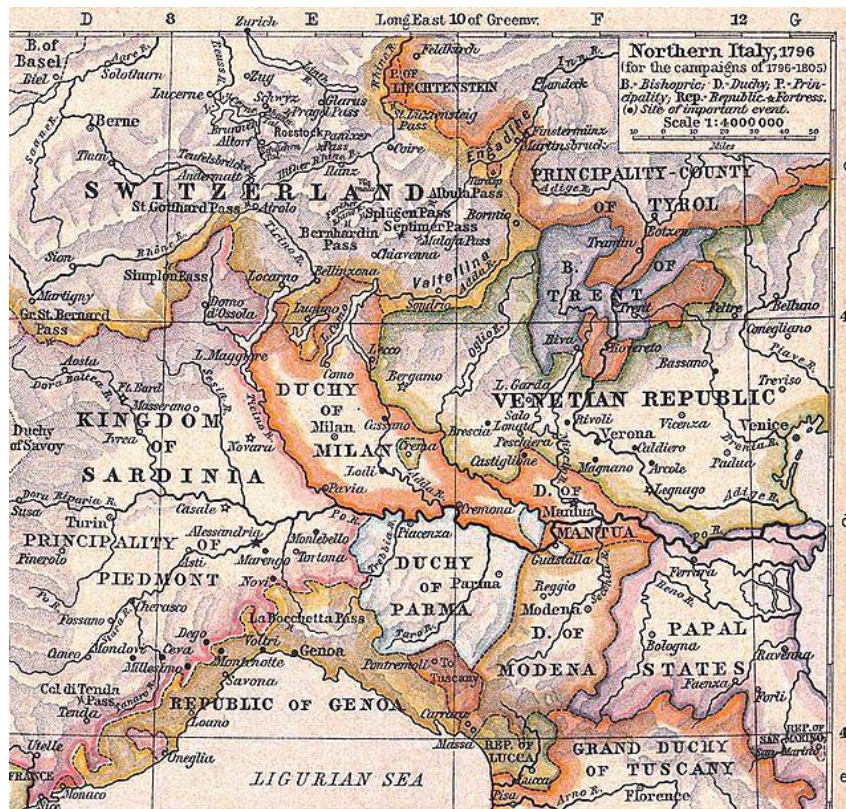
(Figura 1): Reprodução fotográfica do exemplar pertencente ao MASP, fornecida para uso exclusivo desta pesquisa março de 2015.



(Figura 2) Foto-reprodução extraída da internet, matéria jornal *O Globo* por Jorge Antonio Barros, 05/12/2014.

<sup>22</sup> MASP - III 3 LR 190 - "ORIGINE DELLA GRECA ARCHITETTURA /COMPILATA/DALLA SIG.RA PETRALBA N.N. / MILANESE/ DIETRO PRINCIPI DELL' INGEGNERE ARCHITETTO/ PIER GIOVANNI PIACENZA, MILANO,1818.





(Figura 3): República Cisalpina fundada em 29 de junho de 1797, com a capital em Milão.



(Figura 4): François Gerard, (1770-1837), Retrato de Madame Visconti, Paris, Museu do Louvre, dimensão 2,24 x 1,44 m. Esta obra foi exposta no Salão de 1810.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Epouse de l'ancien ambassadeur de la République Cisalpine en France Author : Gérard François Pascal Simon, baron (1770-1837) Photo Credit : (C) RMN-GP (Musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi Period : 18th century, 19th century, période contemporaine de 1789 à 1914 Date : 1810. François GÉRARD Rome, 1770 - Paris, 1837 Giuseppa Carcano (1760 - 1840), marquise Visconti di Borgorato 1810 Source:cartelen.louvre.f..





**(Figura 5):** Jacques Louis David, (1748-1825) - A Coroação de Napoleão (2/12/1804), Paris, Museu do Louvre, (1805-1807), dimensão: 6,21 X 9,79 metros.



**(Figura 6):** François Gerard, (1770-1837), Retrato de Napoleão Bonaparte em costume Sacro, Paris, Museu do Louvre, c.1808, dimensão: 2,27 x 1,45m.



(Figura 7) Sala 73 – Museu do Louvre, Paris.



(Figura 8) - Atelier of an Artist 1796 de Marie-Louise Elisabeth Vigée Le Brun<sup>24</sup>, 1796.

<sup>24</sup> Élisabeth Louise Vigée Le Brun est considérée comme la femme-peintre la plus importante de son temps. Elle entreprend très tôt, à l'exemple de son père, de fixer les traits de ses contemporains, révélant un talent éclatant. Dès 1778, cette autodidacte est devenue la portraitiste attitrée de la reine Marie-Antoinette, dont la protection lui vaut, à partir de 1783, de compter au nombre des rares femmes reçues à l'Académie royale de peinture et de sculpture. In <https://www.beaux-arts.ca/fr/voir/expositions/avenir/details/elisabeth-louise-vigee-le-brun-1755-1842-9518>.

## A CONCEPÇÃO ICONOGRÁFICA DO *AGNUS DEI* NOS MOSAICOS BIZANTINOS

*Mariana Pincinato Quadros de Souza*<sup>1</sup>

O presente trabalho tem como finalidade propor um estudo comparativo da representação do Cordeiro Místico, ou *Agnus Dei*, encontrada em dois mosaicos bizantinos da Península Itálica: o da Basílica de San Vitale (século VI), em Ravena, e o da Basílica de Santa Maria Assunta (século XI), em Torcello – objeto de estudo de nossa dissertação de Mestrado. Apesar de ambas as igrejas se situarem na Península Itálica, tanto Ravena quanto Torcello fizeram parte, até o século VIII, dos territórios ocidentais dominados pelo Império Bizantino.

Na catedral de Torcello, o mosaico que reveste o arco em frente à abside da capela do Santíssimo Sacramento, na qual culmina a nave direita, é objeto das mais diferentes conclusões em âmbito cronológico, por sua estreita afinidade iconográfica com a decoração do arco do presbitério da igreja de San Vitale em Ravena. Nosso objetivo, no entanto, vai além do problema da datação, como veremos adiante. Debruçaremos nossa reflexão sobre a prática da “cópia”, ou seja, da readequação de um conjunto iconográfico em outro contexto, neste caso, na Laguna de Veneza do século XI.

Cordeiro de Deus ou, em latim, *Agnus Dei*, é uma expressão do cristianismo utilizada para simbolizar Jesus Cristo como o salvador da humanidade. Relacionada à sua crucificação e sacrifício, na iconografia cristã é frequentemente representada por um cordeiro portando uma cruz. A expressão pode ser encontrada no Novo Testamento, principalmente no Evangelho de João, no episódio do batismo de Jesus por João Batista: “No dia seguinte João viu Jesus, que vinha para ele, e disse: Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo”<sup>2</sup>, e também no livro do Apocalipse: “Eu vi no meio do trono, dos quatro animais e no meio dos Anciãos um cordeiro de pé, como que imolado. Tinha ele sete chifres e sete olhos, que são os sete espíritos de Deus enviados por toda a Terra”<sup>3</sup>. Porém, no Antigo Testamento, a comparação de Cristo com o cordeiro já havia sido feita pelo profeta Isaías: “Ele foi oprimido e afligido, mas não abriu a sua boca; como um cordeiro foi levado ao matadouro e, como a ovelha muda perante os seus tosquiadores, assim ele não abriu a sua boca”<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Mestranda da Universidade de São Paulo – USP, no Programa de Pós-graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH. Orientação: Prof.ª Dra. Maria Cristina Correia Leandro Pereira.

<sup>2</sup> Evangelho de João, 1: 29.

<sup>3</sup> Livro do Apocalipse, 5: 6.

<sup>4</sup> Livro do Profeta Isaías, 53: 7.

O costume de matar um cordeiro em sacrifício a Deus já era comum entre o povo hebreu, como promessa de remissão dos pecados. Na literatura cristã encontramos várias passagens que descrevem o sacrifício. Como citado no livro de Levítico:

O Senhor disse a Moisés: “Se alguém cometer, involuntariamente, uma infidelidade, oferecerá ao Senhor em sacrifício de reparação um carneiro sem defeito, tomado do rebanho, segundo a tua avaliação em siclos de prata, conforme o siclo do santuário; esse é um sacrifício de reparação”<sup>5</sup>.

No livro do Gênesis, encontramos a história de Abraão que, para provar a sua fé em Deus, teria de sacrificar o seu único filho Isaac, imolando-o e queimando-o numa pira de lenha, como era costume para os sacrifícios de animais. Contudo, após a provação, Deus não teria permitido tal execução e Abraão teria sacrificado um cordeiro no lugar do filho<sup>6</sup>.

Segundo os preceitos cristãos, a morte de Jesus Cristo, considerado o filho unigênito de Deus, teria ocorrido para que esses sacrifícios não fossem mais necessários. Sendo considerado perfeito, seria o sacrifício supremo a Deus, remindo a humanidade do pecado original. Na liturgia católica, o *Agnus Dei* é recitado ou cantado durante a oração eucarística. Introduzida na missa pelo Papa Sérgio I (687-701) é baseada em João 1: 29:

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.*

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.*

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem*<sup>7</sup>.

A primeira imagem de nosso estudo, cronologicamente falando, é o mosaico do Cordeiro Místico da Basílica de San Vitale, em Ravena. Esta começou a ser construída em 525, sob ordem do bispo Eclésio, ainda no reinado do ostrogodo Teodorico, o Grande. Sua construção foi concluída pelo bispo Maximiniano em 548, quando Ravena já estava sob governo do imperador bizantino Justiniano. A série de mosaicos que decora todo o presbitério (fig. 1) remonta à segunda metade do século VI e representa, em sua maior parte, sacrifícios descritos no Antigo Testamento. Na parede lateral esquerda do altar, encontramos a representação da oferta de Abel e Melquisedeque (fig. 2); do lado direito, a imagem do sacrifício de Isaac, filho de Abraão (fig. 3). As duas imagens contêm a figura de um cordeiro em sacrifício, e ecoam a imagem central da abóbada sobre o presbitério, do Cordeiro Místico (fig. 4).

<sup>5</sup> Levítico, 5: 14-15.

<sup>6</sup> Genesis, 22: 1-13.

<sup>7</sup> Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós.  
Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós.  
Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, dai-nos a paz.



O *Agnus Dei* de Ravena é representado em meio perfil, porém com a cabeça virada para frente, de modo que o animal olha diretamente para o espectador. Ele é envolvido por uma espécie de guirlanda, formada por folhagens e frutos. No plano do fundo há um preenchimento em azul, com detalhes em branco e dourado que remetem ao formato de estrelas. A guirlanda é sustentada por quatro anjos, dispostos simetricamente em torno do círculo, que formam uma cruz com o cordeiro ao centro. Cada anjo ocupa um espaço distinto, cuja separação é feita com motivos semelhantes a uma guirlanda, com folhagens, frutos e flores. O plano de fundo de cada espaço ocupado pelos anjos é preenchido também com motivos vegetais, porém encontramos a representação de animais, sendo aves e quadrúpedes.

Cerca de um século depois da construção de San Vitale, a fundação da Basílica de Santa Maria Assunta, em Torcello, foi feita pelo Exarcado de Ravena, em 639, conforme a epígrafe em placa de mármore encontrada na própria igreja. Decorando o arco em frente à capela do Santíssimo Sacramento encontramos a representação do *Agnus Dei*. Dentro de um medalhão sustentado por quatro anjos, o Cordeiro Místico (fig. 5) suporta a cruz na pata dianteira direita, com a cabeça virada para trás e tem sangue jorrando de seu peito.

O *Agnus Dei*, no interior de um medalhão, sustentado por quatro anjos dispostos em forma de cruz, invadido por ramos de acanto com animais, dois com o fundo verde e dois com o fundo dourado, é também o tema decorativo da abóbada sobre o presbitério de San Vitale.

Esta identidade iconográfica foi pretexto para que estudiosos como Galassi<sup>8</sup> e Bettini<sup>9</sup> formulassem a hipótese de que o mosaico torcellano, um trabalho que eles datam então do século VII, testemunharia a extensão e a transferência da arte de Ravena para a Laguna de Veneza. No entanto, apenas a analogia iconográfica com a abside de Ravenna não justificaria uma antecipação de quatro séculos de produção em relação ao restante da decoração em Torcello, especialmente quando consideramos alguns detalhes que podem estabelecer uma data que remonta à segunda metade do século XI.

Alguns documentos pertencentes à Basílica de San Apollinare in Classe, do século VII, sobre a produção dos mosaicos em Ravena, evidenciam um avançado conhecimento técnico, linguístico e compositivo em relação aos grandes ciclos monumentais de Ravena, entre os séculos V e VI, porém não descrevem qualquer afinidade com a riqueza figurativa, cromática e compositiva imposta com o mosaico de Torcello<sup>10</sup>.

Comparado com a grande abóbada de San Vitale, o mosaico veneziano apresenta simplificações na esfera decorativa, determinada tanto pela diversidade das dimensões espaciais, muito menor em Torcello, quanto pela forma da própria abóbada. Em San Vitale, a imagem ocupa todo o teto, em formato côncavo, sobre o presbitério. O cordeiro é representado ao centro, e o espaço restante proporcionou o amplo

<sup>8</sup> GALASSI, G. *Roma o Bisanzio*. Roma: 1929, p. 189-191.

<sup>9</sup> BETTINI, S. *Torcello*. Venezia: 1940, p. 76-80.

<sup>10</sup> POLACCO, R. *La Cattedrale di Torcello*. Venezia: 1984, p. 129.



desenvolvimento dos temas por parte do mosaísta. Em Torcello, por sua vez, a imagem ocupa o interior do arco, relativamente estreito, que antecede a abside lateral da Basílica, decorada com Cristo em Majestade. Logo, ao desenvolver o mesmo tema, o mosaísta veneziano teve de se adequar às dimensões reduzidas.

Nos quatro anjos torcellanos encontramos características análogas aos apóstolos figurados na abside central da basílica, com certa ênfase na tendência linear em destacar os músculos dos antebraços, que resultam em muito menos claro-escuro, prevalecendo neles a técnica do desenho.

As espirais de acanto, enquanto ágeis e flexíveis, apresentam um trato mais rígido e cromatismo menos variado do que Ravena, assim como as guirlandas de flores, que dividem os quatro espaços ocupados pelos anjos, a convergirem para o medalhão que contém o cordeiro.

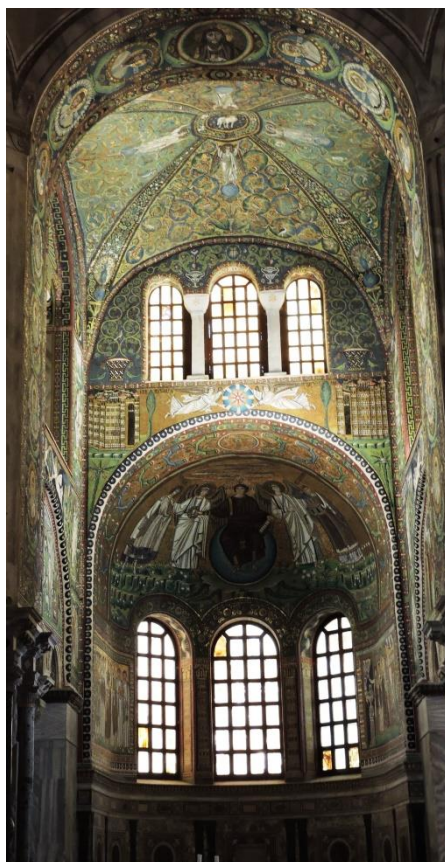
Por outro lado, é necessário enfatizar que a analogia figurativa com San Vitale é inegável, principalmente se considerarmos os quatro festões que separam entre si os espaços da abside, partindo do medalhão-guirlanda que rodeia o Cordeiro Místico. Notamos, apesar de simplificadas, as mesmas flores, as mesmas folhas, os mesmos pássaros emparelhados e, finalmente, os mesmos pavões elegantes com asas abertas. Do mesmo modo, a moldura de toda a cena em Torcello repete a ornamentação dos painéis do Presbitério de San Vitale.

Uma hipótese, portanto, seria o contato direto do mosaísta veneziano com os mosaicos paleocristãos de Ravena e a repetição desse tema em Torcello. O mosaico do *Agnus Dei* de San Vitale, aliás, já seria uma repetição, se considerarmos o cruzeiro da Capela do Arcebispo, em Ravena, do ano 495, que apresenta a variante do Crisma no lugar do Cordeiro Místico dentro do medalhão e a presença dos símbolos dos Evangelistas dentro dos quatro espaços (fig. 6).

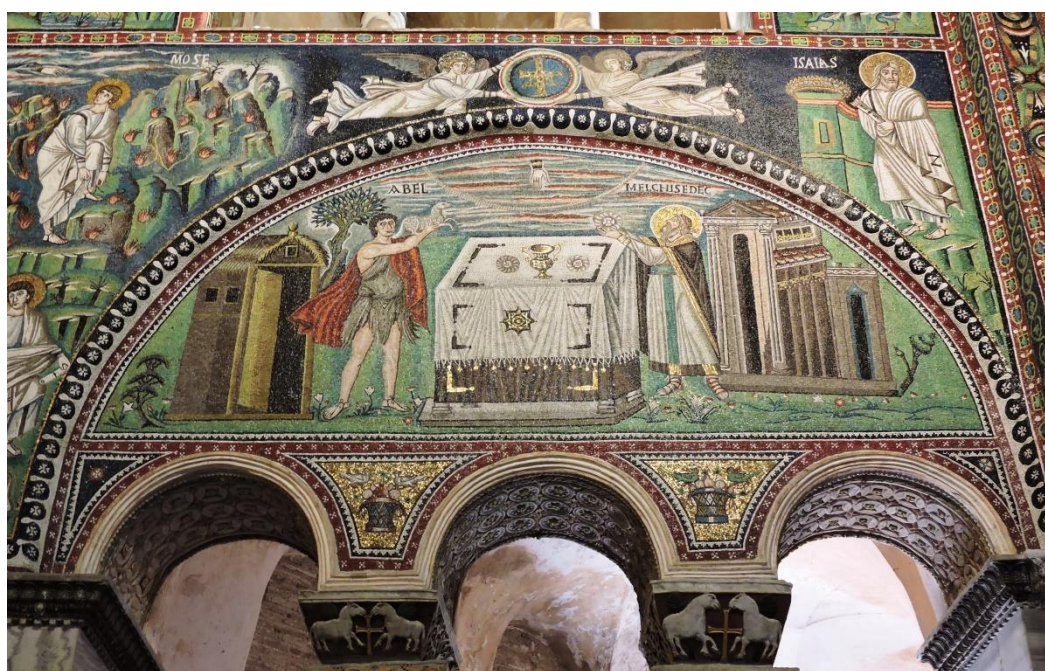
A convivência do mosaísta de Torcello com a abóbada de San Vitale e a adoção do tema em escala menor e com variantes não pressupõem, todavia, uma continuação ou extensão da arte de mosaicos de Ravena na Laguna veneziana, ou provam a contemporaneidade das duas produções. Indicam, por outro lado, o claro uso de um modelo pelo artífice veneziano, que desenvolve o tema de acordo com as exigências e condições de seu tempo e espaço.

Desviando-nos das inquietações em relação à datação ou definição de um estilo, nossa intenção é a reflexão sobre a readequação de um tema iconográfico em outro contexto. O mosaísta de Torcello não optou por reproduzir todo o conjunto iconográfico de Ravena. Utilizou apenas um recorte, o do *Agnus Dei*, inserido em outro conjunto distinto, o que nos faz pressupor um pensamento e organização segundo as regras retóricas de conveniência e decoro, visando uma finalidade específica, e que não é a mesma nas duas igrejas.

Se o objeto em questão foi copiado e rearranjado em outro espaço, foi porque havia, principalmente, uma lógica de adequação por parte do mosaísta torcellano, mais do que qualquer intenção de continuidade de estilo ou tendência.

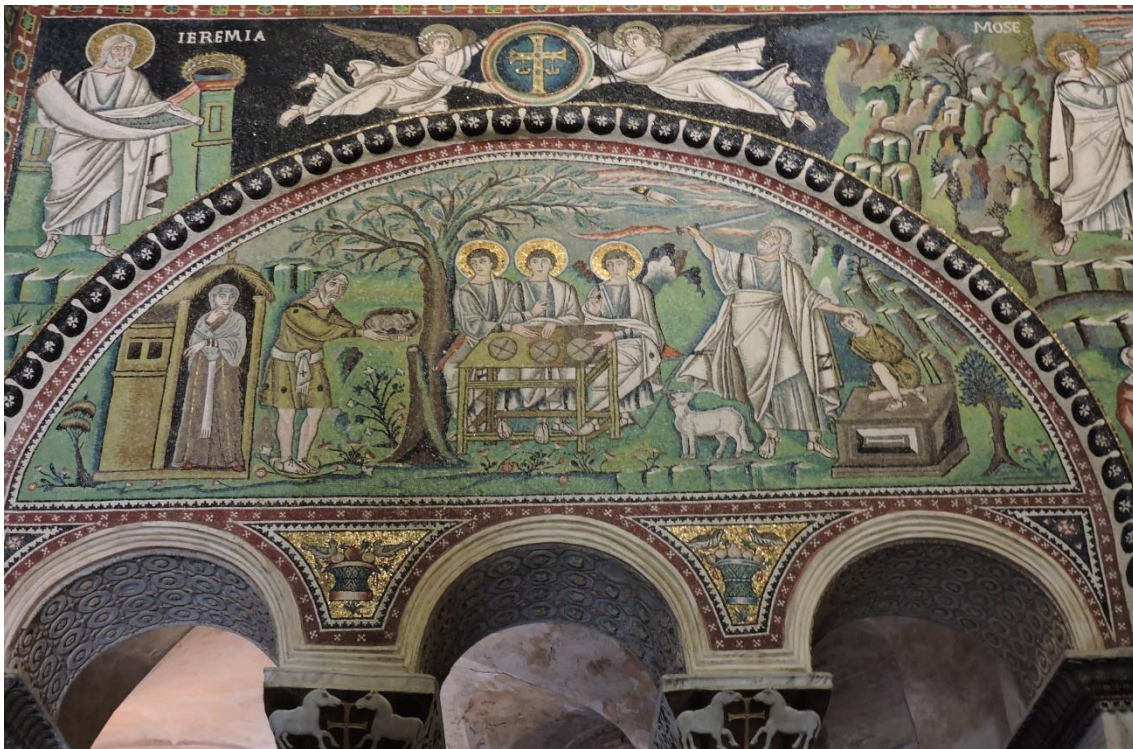


**Figura 01** - *Presbitério da Basílica de San Vitale*. Ravena – Itália, séc. VI.



**Figura 02** - *Sacrifício de Abel e Melquisedeque*. Basílica de San Vitale, séc. VI.





**Figura 03 -** *Sacrifício de Isaac.* Basílica de San Vitale, séc. VI.



**Figura 04 -** *Abóbada do Presbitério de San Vitale.* Basílica de San Vitale, séc. VI.





**Figura 05** - Arco com Agnus Dei. Basílica de Santa Maria Assunta, Torcello – Itália, séc. XI.



**Figura 06** - Crisma na Capela do Arcebispo. Ravenna – Itália, séc. V.

### Referências Bibliográficas

BETTINI, S. *Torcello*. Venezia: 1940, p. 76-80.

GALASSI, G. *Roma o Bisanzio*. Roma: 1929, p. 189-191.

POLACCO, R. *La Cattedrale di Torcello*. Venezia: 1984, p. 129.

## O MUNDO ILUMINADO DE MEL RAMOS

*Martinho Alves da Costa Junior<sup>1</sup>*

Este texto tem por objetivo primeiramente pôr em evidência o trabalho do artista norte-americano Mel Ramos, centrando os esforços na apreensão de como o artista trabalha a cor e a luz em suas obras. Por certo, estas dimensões técnicas são importantes na elaboração de certo realismo empregado em seus trabalhos, mas encarado com um menor rigor pela crítica. O grande número de publicações acerca de sua produção<sup>2</sup> tem como foco majoritariamente duas questões inatacavelmente fulcrais: em primeiro lugar a presença constante da figura feminina. E, com a mesma intensidade, o diálogo tecido com a própria História da Arte. Tentemos compreender um pouco como estes elementos estão presentes na obra do artista.

Mel Ramos, a rigor atrelado à Pop Art dos anos 60, condensa à ideia do consumo a representação do corpo feminino. Belas linhas em corpos aparentemente realistas. Esta constante em sua obra é remarcada por Claridge, que identifica nove “fases” na carreira do artista, sem nunca, contudo deixar de apresentar as linhas do corpo feminino:

A pintura de Ramos de 1959 até 1974 cai naturalmente em nove grupos cronológicos, cada um com um tema particular e cada, a partir dos retratos de heróis fantasiados, evoluindo com uma evidente lógica da anterior. A moça nua marca sua primeira aparição na pintura *Georgia Peach* e de 1964 até 1971 ela é o núcleo de uma sucessão de temas correlatos<sup>3</sup>.

Claro que se entendido de modo restrito, o comentário de Claridge aparenta ser extremamente redutor. A ideia, por exemplo, da evolução da pintura de Mel Ramos, poderia ser combatida facilmente, as representações das heroínas dos anos 60 não devem em nada para os *Voyeurs* dos anos 80. Seja como for, as imagens das figuras femininas em Mel Ramos são inatacavelmente uma espécie de obsessão, forte e poderosa, fascinante da ode ao corpo humano, especialmente o da mulher que percorre sua carreira sem intervalos.

Embora naturalmente sejamos tentados a enquadrá-lo nos desenvolvimentos da Pop Art americana, distancia-se daqueles no uso das cores ou mesmo dos temas. A quase monocromia de um Warhol ou um Lichtenstein, dá espaço para uma profusão de cores intensas e contrastantes na obra de Ramos. Este aspecto

---

<sup>1</sup> Professor de História da Arte e da Cultura do departamento de História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutor em História da Arte pelo IFCH/UNICAMP, departamento no qual realizou o pós-doutoramento. Pesquisador do CHAA – Centro de História da Arte e Arqueologia e do LAHA – Laboratório de História da Arte da UFJF. Autor do livro *Identidades Cruzadas: CCBB, Claraluz de Regina Silveira e seus espectadores*, São José do Rio Preto: Bluecom, 2009 e *Benedito Calixto: Folha de São Paulo/Itaú Cultural*, 2013. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4779060520616984>.

<sup>2</sup> Vale destacar três importantes obras. ROSENBLUM, Robert. *Mel Ramos*. Köln: Taschen, 1997. CLARIDGE, Elizabeth. *The girls of Mel Ramos*. Chigago: Playboy Press Book, 1975. KUSPIT, Donald B.; MEISEL, Louis K. *Mel Ramos Pop Art Fantasies: The Complete Paintings*, New York: Watson-Guption Publications, 2004.

<sup>3</sup> CLARIDGE, Elizabeth. *The girls of Mel Ramos*. Chigago: Playboy Press Book, 1975, p. 15.



também se refere a uma questão geográfica. Rosenblum apresenta esta característica de modo muito proveitoso para nosso trabalho, primeiramente seduzido pelas formas e temas, não se furta em inseri-lo ao grupo nova-iorquino. Depois, compreende de modo diferente essas imagens e suas possíveis linhagens:

Entretanto, as pinturas de Ramos exerciam sobre mim uma impressão arrebatadora. Acostumado a nova linguagem visual dos artistas pop de New York, que sabiam converter o mau gosto publicitário em alguma coisa semelhante à arte, não podia deixar de pensar que elas eram de um outro planeta – um planeta tão diferente que mal podíamos apreendê-lo em New York. Este planeta, era certamente Califórnia que, para muitos nova-iorquinos é mais distante do que a Europa. No contexto do pop nova-iorquino, a origem particular das telas de Mel Ramos mostrava para eles um lado exótico e sensual, como Taiti com Gauguin<sup>4</sup>.

De fato, importante esta indicação da distância geográfica de Ramos em relação à New York. A distância, segundo o autor, extrapola os limites das divisas, e se insere nas próprias obras que obedecem a linhagens diversas. Isto se impõe no início de sua carreira. A América dos anos 50 é aquela do reino da pintura abstrata<sup>5</sup>, da *action painting*, dos Pollock e dos Franz Kline. A noção da abstração é rapidamente difundida de modo poderoso: essa nova pintura é a arte triunfante que colocará os Estados Unidos no mapa das artes, mesmo subjugando a Europa. Deste modo, não é estranho imaginar nos jovens artistas seduzidos rapidamente pelas obras e pelos discursos que se fortaleciam. Com Ramos não foi diferente. Suas pinturas dos últimos anos da década de 50 são abstrações, o gosto pelo traço espesso e o movimento do artista expressos nas pinceladas denotam sua atenção para essas tendências.

Essa tendência, no entanto, na verve do artista, dura pouco. E isto se relaciona também à escola californiana. Certamente, como indicado por ele próprio, o gosto pelos *comic books* se mantém como algo pessoal e uma vontade em se afastar do expressionismo abstrato. Mas isto só foi possível por meio dos artistas que circulavam pela chamada *Bay area painting* ou *Bay Area Figurative Movement*. Artistas como Richard Diebenkorn ou Wayne Thiebaud eram sensíveis às tendências abstracionistas, a mancha, o pincel aparente, a energia do movimento são elementos perceptíveis em suas produções, contudo, os motivos, os temas e as figuras faziam-se sempre presentes.

Quando eu estava estudando arte, o expressionismo abstrato estava por todos os lados. Naturalmente, como estudante, eu tentei fazer parte dele. Mas, logo percebi que eu não queria continuar fazendo aquilo. Pintores como de Kooning, Motherwell ou Franz Kline eram os grandes modelos, e eu não poderia melhorar suas obras. Era claro que para mim, se

<sup>4</sup> ROSENBLUM, Robert. Mel Ramos. Köln: Taschen, 1997. p. 63.

<sup>5</sup> Porém, apesar do grande sucesso e adesão, os desenvolvimentos da pintura abstrata nos Estados Unidos são tímidos comparados à potência da história da arte figurativa naquela região. O abstracionismo pode ser entendido ali como um pequeno desvio de rota, e rapidamente, como no caso dos californianos ou dos nova-iorquinos as obras figurativas se impõem mais uma vez com extrema fecundidade. Nos anos de 1950 e 1960, ou seja, na mesma época dos abstratos, artistas como Andrew Wyeth e Edward Hopper estavam realizando obras importantes atreladas à ideia de realismo. Cf. SOUTER, Gerry. *American Realism*. New York: Parkstone, 2009.

tivesse tentado, teria simplesmente desperdiçado meu tempo. E eu não queria ser um pintor de domingo, apenas fazendo seu hobby. Eu queria muito ser um pintor sério. E eu só podia me tornar um pintando quadros que gostava. Foi assim que percebi estes desenhos magistrais nos quadrinhos, que eram, afinal, realizados por artistas realmente sérios. Mais e mais, eu incorporei o mundo do super-herói, especialmente as personagens femininas, em minhas obras, e eu os transformei em objetos de arte[...]<sup>6</sup>.

Nos anos 60, logo aparecem as primeiras figuras e de imediato os primeiros super-heróis. Neste aspecto, duas obras são importantes neste momento: *Wonder Woman 1*, 1962 e *Wonder Woman 2*, 1963. Na primeira Mulher Maravilha, os traços do pincel são muito aparentes, especialmente no fundo ocre: criam dinamismo para a figura que se desloca na tela com tintas espessas. A heroína de corpo esbelto e de feições muito próximas àquelas descritas pelas histórias em quadrinho, parece correr em direção contrária ao seu olhar, que fisga o espectador. Quase uma pausa entre a perseguição de algum malfeitor e a pose para um instantâneo. A mudança é completa em comparação com a segunda Mulher Maravilha. Não estamos mais regidos pelo domínio das histórias em quadrinhos, talvez das tirinhas. A heroína em pose de modelo, mais uma vez ergue suas mãos para melhor ajeitar os cabelos. O corpo difere em quase tudo do anterior, as formas avantajadas, o largo quadril e os seios protuberantes regem nossa atenção. O olhar despojado entre a corrida da primeira se comporta com mais malícia nesta, a imagem é convidativa. Estamos muito mais próximos de uma pin-up, ou ainda, de uma modelo fantasiada de heroína. O mundo erótico relaciona-se com o mundo dos *comic books*.

O que em 1954 torna-se quase proibitivo para as linhas editoriais. A partir deste ano entra em vigor o *Comic code authority*, para a qual toda a representação da violência ou da sexualidade deve ser banida das revistas em quadrinhos. As imagens de Mel Ramos, de certa forma, devolvem alguns destes aspectos para estas figuras.

É provável que este fator fique mais claro a partir das obras *The Phantom Lady*, 1963 e *Fantomah*, do mesmo ano. Em ambos os casos são heroínas dos quadrinhos dos anos 40. A tradicional capa verde de Phantom Lady torna-se um adereço decorativo, seus decotes deixam à mostra as linhas de seu corpo. Mais evidente é o caso de Fantomah, que aparece na imagem de Mel Ramos em sua variação posterior, na qual deixa de ser a *Mystery Woman of the Jungle* para tornar-se *Daughter of the Pharoahs*. O erotismo que atrela exotismo e sensualidade se mostram com maior força na obra de Ramos. A tela funciona como uma capa de revista adulta. Fantomah se apoia no letreiro, suas costas e, especialmente, suas nádegas são postas ao olhar do espectador. O short apertado na cintura, exhibe a carnação, e a modelo olha diretamente para nós, de tal forma que a curvatura de seu seio também se revela. Esta Vênus Calipígia de Mel Ramos pode também ser

---

<sup>6</sup> RAMOS, Mel. "Interview". In *Hatje Cantz*. February, 2010.

pensada como síntese da construção deste ideal complexo das imagens do artista, onde fatores múltiplos entram em liça.

Podemos agora retomar a citação de Rosenblum, percebemos – também por essas imagens descritas – um modo justo da apreensão das imagens de Ramos no mundo nova-iorquino. O lado exótico e sensual conjugado ao mundo do consumo forma-se como um amalgama em muitas obras do artista. *The pause that Refreshes*, de 1967 ou *Hunt for the Best*, de 1981 (entre tantas outras) parecem ir ao encontro dessas características. Atentando-se para o primeiro caso, o corpo da mulher, exibindo as belas linhas, se fortalece levantando suas mãos e ajeitando a cabeleira loira, como ocorre em *Wonder Woman 2*<sup>7</sup>. O capricho da pequena torção, que deixa à vista seu rosto em perfil, também mostra a curvatura do seio direito. A relação entre o mundo das propagandas de refrigerante, cuja marca é mais do que aparente servindo de pano de fundo da tela, e o corpo feminino, é direto. Interessante notar o movimento complexo que obras como esta podem suscitar. “A pausa que refresca” é dúbia e a construção do corpo tende a um realismo que poderia ser indicado como próximo ao hiper-realismo. Contudo, o corpo de cores sintéticas, tende a uma abstração do real, a falsificação do corpo e a pele tratada quase como resina imprimem um aspecto irreal, de um corpo construído: neste sentido a Coca-Cola e o corpo feminino não estariam distanciados neste mundo da propaganda, ao mesmo tempo em que há uma espécie de tributo aos dois. Voltaremos logo adiante sobre esta questão.

Existem outras vertentes do corpo feminino na obra de Ramos, as aparições de sua mulher como modelo são testemunhas. *Leta and the White Pelican*<sup>8</sup>, de 1969 mostra uma figura feminina sentada com as mãos servindo-lhe de apoio. Seios fortes e um tratamento quase chapado da figura que está nua. As pernas estão abertas e o rosto tranquilo, aparentemente cansado. O sexo não está à mostra, pois, caprichosamente a cabeça do pelicano o encobre. A forma orgânica e sinuosa da cabeça da ave próxima ao seu longo bico enfatiza de alguma maneira as formas do corpo e o seu sexo. A aproximação com as imagens de *Leda e o Cisne* me parece clara. Sua mulher cujo nome aproxima-se de Leda torna-se quase um duplo, *Leta e o pelicano/Leda e o Cisne*. Os traços das figuras em Mel Ramos são individualizados. Estamos sempre circunscritos na clara demarcação de que aqueles modelos são próximos ao artista. Temporalmente próximos, são mulheres das décadas de 60, 70 etc.

Se, por um lado, temos figuras que claramente fazem alusão ao mundo real e contemporâneo (corpos trabalhados em academias, marcas fartas de biquínis e maiôs etc), por outro, eles são trabalhados de modo

---

<sup>7</sup> Este traço iconográfico da figura que ergue seus braços para, na maior parte das vezes, enxugar ou pentear/ajeitar os cabelos, aparentemente ganha mais notoriedade no século XIX. Em outra oportunidade procurei examinar com maior rigor esta característica. Cf. DA COSTA JUNIOR, Martinho Alves. “Aquela de braços erguidos”. In *CBHA – Territórios da história da arte*. CBHA, 2014 pp. 323-333.

<sup>8</sup> Importante notar a semelhança formal desta obra de Mel Ramos com *Girl with Ice Cream Cone*, 1963 de Wayne Thiebaud. Este que foi amigo de Ramos e também professor fez parte dos artistas da Bay Area, a proximidade entre os dois pode, de fato, ser atestada por obras como estas.

em que a superficialidade dos objetos e dos corpos ganhe uma importância capital na obra, em uma aparência, sobretudo, idealista e fora do escopo daquilo que seria um corpo, de fato, atrelado ao real. Isto se fortalece nas imagens cujo diálogo com a História da Arte se faz presente.

Não é velado, Mel Ramos constantemente se utiliza de obras emblemáticas da cultura visual para reelaborar dentro de uma outra perspectiva. Entre tantos exemplos poderíamos elencar o óleo *Nude Descending a Staircase*, de 1989. O corpo rigorosamente trabalhado pelo artista é apresentado de modo direto e, *grosso modo*, pode ser encarado como “real”. Imediatamente a sinuosidade do corpo, a linha que se molda nas coxas, nos seios, nos ombros etc, entra em choque com o rigor geométrico da escada e de sua estrutura. A forte iluminação concentra-se na região do abdômen e dos seios, a figura também se destaca do fundo por conta da linha luminosa em sua cabeça e da iluminação lilás à sua direita e sombreamento roxo na escada, como no cinema ou nos estúdios de fotografia. A descrição dos pelos pubianos é rigorosa assim como a marca do biquíni que se esforça para não se apagar por conta da luz estourada nestas regiões. Não é preciso grande esforço para lembrar de outra obra com a mesma temática e que parece entrar em choque com a obra de Mel Ramos. *Nude Descending a Staircase, No. 2*, 1912 de Marcel Duchamp.

A imagem cubo-futurista claramente não atenta para o corpo. O foco se mantém em seu deslocamento no tempo/espço – como almejam os futuristas – e nas formas deste e da escada que se fragmentam. Os planos se confundem – como cubistas. O corpo enxergado geométrica e mecanicamente é refutado pelo óleo de Ramos, cuja geometrização limita-se ao desenho da escada. Há outra obra, no entanto, mais próxima à concepção de Ramos. *Ema (Nude Descending a Staircase)*, 1966, de Gerhard Richter. O óleo faz lembrar fotografias, a luz estourada à direita e o desfoque da imagem são uma vontade das relações entre esses meios que ficam mais próximos. Formalmente, as imagens de Richter e Ramos são irmãs. Mas, outra vez, a descrição do corpo se impõe neste último. A dissolução das formas do corpo em Richter que poderiam o aproximar de imagens de Eugène Carrière, se distanciam também de Ramos. A descrição do corpo nesta sua obra aparece resinado, plasticamente longe do ideal do realismo dos anos 1850. Remete à construção dos corpos e que a imagem *Transfiguration of Galatea #3*, 2000 possui.

A imagem é a junção dos mitos de Galateia e Vênus. A figura que captura os sentimentos de Pigmalão se funde com o nascimento de Vênus, tal qual Botticelli, mas extremamente atualizado. Para esta argumentação é interesse notar alguns detalhes com lentes apropriadas. O abdômen da figura difere imediatamente daqueles das clássicas imagens dos mitos, longe dos corpos idealizados. A descrição é de um corpo trabalhado exclusivamente em academia, os seios firmes e empinados lembram próteses. As cores avermelhadas e alaranjadas no rosto sugerem maquiagem e a mulher nos mira alegremente.

Como epílogo, a série *Voyeur* nos serve de chave para debater as características apontadas na obra de Mel Ramos. *The Voyeur*, 1989, apresenta um corpo feminino visto de costas em primeiro plano. Temos diante dos olhos as costas e as nádegas da mulher. À sua frente, um espelho deixa entrever um pedaço de seu

busto e seu rosto que mira o artista, também visível na tela graças ao reflexo deste mesmo espelho. De braços cruzados o autor da obra a ser realizada segura seu pincel, encara a modelo. O momento no qual o espectador pode ver o quadro é aquele que antecede a feitura da obra. A tela que será pintada está ao lado do artista e encontra-se em branco. O reflexo da tela corresponde à posição dos cabelos, da cabeça e uma parcela das costas da modelo feminina. Está impresso desta forma no quadro, aquilo que havíamos identificado de imediato, o corpo feminino.

A relação com a aquarela *Voyeur no.01* de 1988 é importante neste aspecto. Assim como a imagem anterior, vemos em primeiro plano a modelo sentada em uma bancada, esta coberta por um panejamento vinho, e segura em sua mão esquerda um tecido. Ao seu lado, uma grande tela, da qual vemos o chassi. Ao fundo, descortinamos uma penteadeira vermelha. Em cima, um pote com pinceis. No espelho, mais uma vez, o reflexo de uma tela em branco e a imagem do artista, cortada na altura de sua cintura. A composição tem como ponto de partida o óleo sobre tela, *Carmelina* de 1903, realizado por Henri Matisse. Os pontos de encontro entre as duas são claros, mas as dessemelhanças são importantes e transmitem certa ideia do papel do artista. A descrição de Matisse privilegia as relações das cores, a matéria aparente da tinta e a incidência luminosa na modelo, os detalhes são suprimidos, os pés são pinceladas que não querem se disfarçar. O ateliê de Matisse apresentado nesta obra não é intimamente sujo ou desorganizado, entretanto, o peso das tintas e seus contrastes dão um aspecto terroso à tela. Ao contrário da obra de Ramos, cujo local de trabalho é “higiênico”, não há manchas de tintas ou qualquer sujeira espalhada pelo local, nada macula aquele espaço. Apenas a pequena indicação do pote com pinceis nos deixa perceber que pode ser um local de trabalho. Ainda assim, estão geometricamente dispostos e extremamente limpos como se estivessem acabados de sair de suas embalagens.

Nos dois casos os artistas são refletidos no espelho atrás das modelos. Matisse aparenta estar sentado, de camisa vermelha e a descrição de seu rosto – rudimentar – sugere que ele fita a retratada, preparando-se para a próxima pincelada. Mel Ramos, no entanto, comporta-se como antítese daquele. Sugere uma caminhada, quase escapa da captura do reflexo do espelho. Esse movimento indica ação – diverso da concentração introspectiva e silenciosa de Matisse –, o artista parece também circundar a modelo, procurando o melhor modo de começar. Mesmo que a tela próxima ao artista mantenha-se intocável, a obra que observamos ainda está em ebulição no interior de seu autor. Assim como na *Voyeur* anteriormente descrita, a tela branca é preenchida. Temos o próprio autorretrato de Mel Ramos, concentrado, forte, enérgico com a musculatura tensionada, como seu braço sugere.

Nestes temas, certamente o corpo feminino possui um papel de destaque, assim como a história das imagens. O mundo criado por Mel Ramos é o mundo da iluminação total, não há espaços para interrupções ou perturbações em suas luzes difusas. O mundo é artificial e as sombras ou espaços sombrios e misteriosos



não possuem lugar em uma obra que se quer como celebração, posta a vibração com as quais os corpos são apresentados e a sua superficialidade aparente.



**Fig. 01.** Mel Ramos. Wonder Woman 1, 1962. Óleo sobre tela.



**Fig. 02.** Mel Ramos. Wonder Woman, 1981. Litografia.

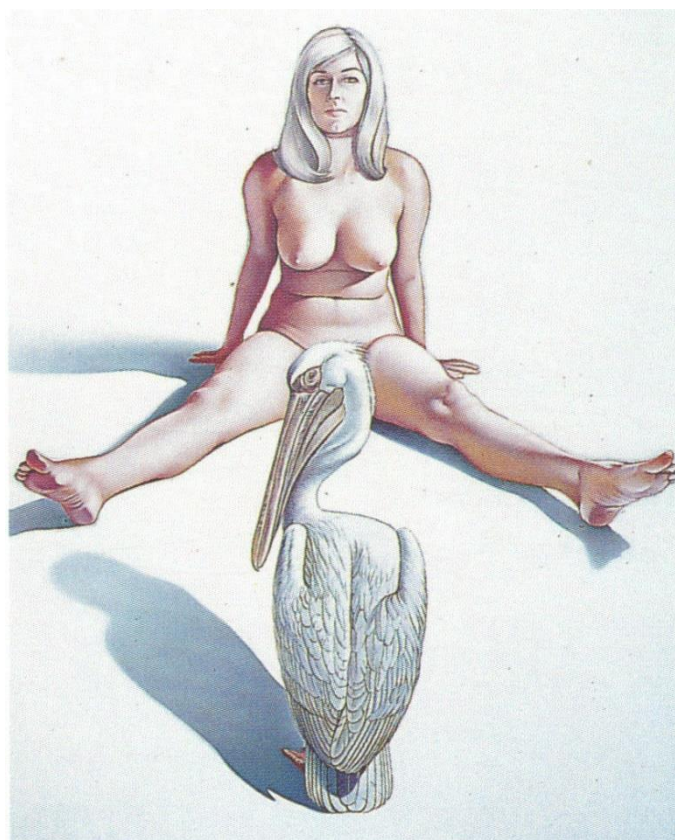


**Fig. 03.** Mel Ramos. The Phantom Lady, 1963. Óleo sobre tela



**Fig. 04.** Mel Ramos. Fantomah. Daughter oh the Pharaohs, 1963. Óleo sobre tela.





**Fig. 05.** Mel Ramos. Leta and the White Pelican, 1969. Óleo sobre tela.



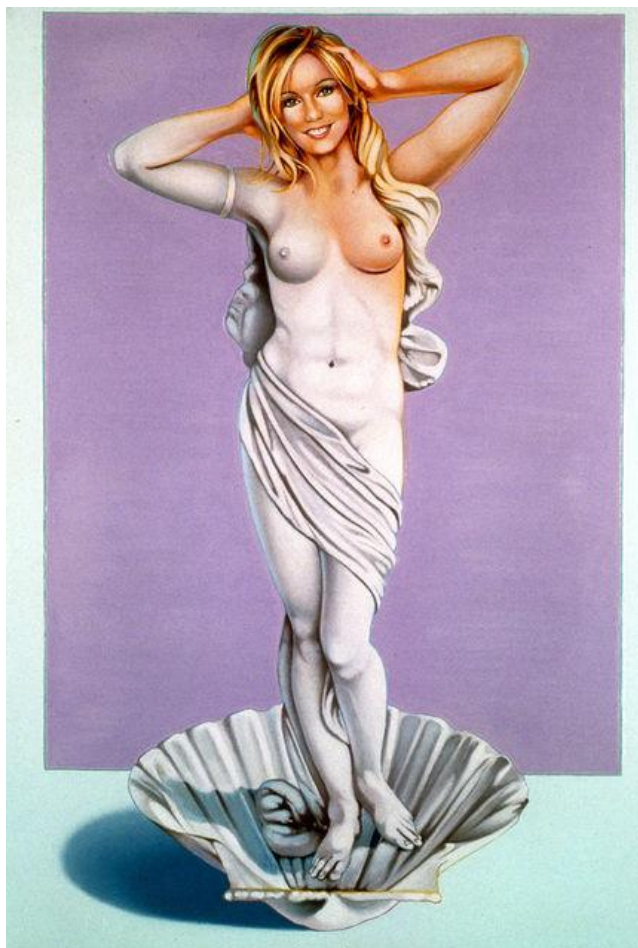
**Fig. 06.** Mel Ramos. Nude Descending a Staircase, 1989. Óleo sobre tela.



**Fig. 07.** Marcel Duchamp. *Nude Descending a Staircase, No. 2*, 1912. Óleo sobre tela.



**Fig. 08.** Gerard Richter. *Ema (Nude Descending a Staircase)*, 1966. Óleo sobre tela.



**Fig. 09.** Mel Ramos. Transfiguration of Galatea #3, 2000.

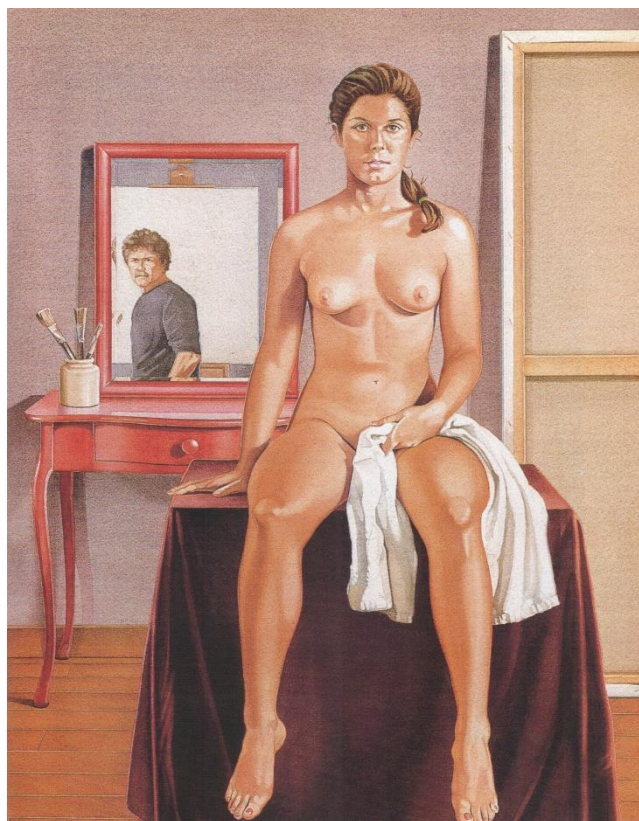


**Fig. 10.** Mel Ramos. The Voyeur, 1989. Óleo sobre tela.





**Fig. 11.** Henri Matisse. Carmelina, 1903. Óleo sobre tela.



**Fig. 12.** Mel Ramos. The Voyeur, No. 1, 1988. Aquarela.

**Referências Bibliográficas**

CLARIDGE, Elizabeth. *The girls of Mel Ramos*. Chicago: Playboy Press Book, 1975.

DA COSTA JUNIOR, Martinho Alves. “Aquela de braços erguidos”. In *CBHA – Territórios da história da arte*. CBHA, 2014 pp. 323-333.

DIJKSTRA, Bram. *Naked: The Nude in America*. New York: Rizzoli, 2010.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

KUSPIT, Donald B.; MEISEL, Louis K. *Mel Ramos Pop Art Fantasies: The Complete Paintings*, New York: Watson-Guption Publications, 2004.

OSENBLUM, Robert. *Mel Ramos*. Köln: Taschen, 1997.

RAMOS, Mel. “Interview”. In *Hatje Cantz*. February, 2010.

SOUTER, Gerry. *American Realism*. New York: Parkstone, 2009.

# ENTRE A COR DO NEOCLÁSSICO E A LUZ DO BARROCO: REVELAÇÕES A PARTIR DO RESTAURO NA PINTURA DA NAVE DA IGREJA DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO DOMINGOS DE GUSMÃO DE SALVADOR, ESTUDO DE CASO SOBRE SUA RESTAURAÇÃO E AUTORIA(S).

*Mônica Farias Menezes Vicente<sup>1</sup> e Júlio Cesar Garrido Maia<sup>2</sup>*

## Introdução

A igreja da Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão representa uma referência fulcral para a história do Patrimônio Artístico da cidade de Salvador, tendo inserido em seu acervo, estéticas artísticas pontuais como Barroco (pinturas e ornamentos), Rococó (fachada) e Neoclássico (atual talha, ornamentos e pinturas). Está localizada no que podemos chamar de núcleo embrionário da cidade, e ainda se mantém ativa nas relações sociais e religiosas com a comunidade.

Apesar de já ser a Ordem Terceira Dominicana reconhecida no Brasil desde 1723, apenas em 1731 é que se deu início à construção da igreja em Salvador, então representando a primeira edificação brasileira. A igreja foi tombada (Processo Federal nº 083-T-38), na sua estrutura e acervo artístico, de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo da SPHAN (Processo Administrativo nº 13/85/SPHAN - em 13/08/1985).

As obras de arte pictóricas estão distribuídas ao longo de vários espaços, tendo atenção especial deste texto a presente no teto da nave, que segundo a historiografia teve como autor o Mestre José Joaquim da Rocha (1737-1807), ativo na cidade entre 1764 a 1801. A referida pintura ocupa todo o teto, trazendo referências diretas da produção ilusionista italiana, mas também com características portuguesas e locais. Esta pintura sofreu interferências de repintura significativas no século XIX, e ainda no século XX.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em História da Arte pela UNICAMP com estudo sobre Iconografia e Geometria nos Tetos em Falsa Arquitetura de Salvador. Mestra em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFBA (2011) com a pesquisa *A pintura de falsa arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha (1750-1850)*. Possui especializações em Psicopedagogia pelo Instituto Brasileiro de Pós-Graduação e Extensão da Faculdade Internacional de Curitiba - FACINTER/IBPEX (2003); em Educação e Informática pela Faculdade Olga Mettig – FACOMETIG (1999); e em Educação Estética Semiótica e Cultura pela Faculdade de Educação da UFBA – FACED (1998). Possui graduação em Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Desenho pela UCSal (1995). (Plataforma Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4383727997002432>).

<sup>2</sup> Restaurador. Aluno especial (Mestrado)-PPGAV/EBA/UFBA. Possui Graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal da Bahia (1989), e especialização em Gestão e Prática de Obras de Conservação e Restauo do Patrimônio Cultural – Gestão de Restauo pela/o CECI Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada / Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE (2011). Atualmente é restaurador responsável na empresa MEHLEN Engenharia Ltda. (Plataforma Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9341506415127945>).

## Originalidade?

O assunto sobre a pintura da nave desta igreja deve ser discutido partindo de referências historiográficas.

Posterior a 1980 não houve outro trabalho biográfico mais completo que tratasse das obras de pintura relacionadas ao José Joaquim da Rocha, referenciado aqui a publicação intitulada *Escola Baiana de Pintura*<sup>3</sup>, de autoria de Carlos Ott (1908-1997). Neste livro o autor elenca cerca de 150 obras como saídas do pincel do artista, sendo que algumas comprovadas por documentos, outras por atribuição do próprio olhar. Antes desta data, havia poucos ensaios e pequenas publicações escritas pelo mesmo autor, que demonstrava ser defensor fiel do artista.

Marieta Alves (1892-1981) e Manuel Querino (1851-1923) também citam a presença de Rocha como precursor de uma Escola de Artistas na Bahia e a importância das obras deixadas por ele na Capital e, possivelmente, no Recôncavo. Marieta constrói suas informações a partir de documentos, e diretamente sobre o referido artista escreveu apenas um artigo para o *Jornal A Tarde*, publicado em 1959, e um verbete presente em seu *Dicionário*<sup>4</sup>, datado de 1976.

Querino marcou a carreira como cronista e constituinte da história oral baiana, dentre outros aspectos profissionais relevantes. Sobre Rocha não escreveu nada direto, e suas duas versões intituladas *Artistas Bahianos* (1909 e 1912)<sup>5</sup> tratam do artista na importância que ele tem para o meio artístico e para Salvador.

Demais autores modernos e contemporâneos que escreveram sobre José Joaquim da Rocha tomam a referência destes três nomes e o que já foi escrito por eles.

O que vai diferenciar os três historiadores citados é a forma didática que tratam a informação, sendo que Ott e Marieta foram pesquisadores com acesso às fontes primárias, tiveram contato direto com documentos, enquanto que Querino, pela dificuldade de acesso aos arquivos, usou como aliada a história oral.

Marieta Alves sempre escreveu e registrou baseado no que viu; leu e transcreveu, sem alterar, colocar ou simular qualquer informação. Carlos Ott se utilizava do documento e das suas investigações para também estruturar novas histórias. Apesar de ser um pesquisador perspicaz, a realidade de algumas destas histórias só é alcançada pela insistência do pesquisador na busca da verdade sobre o fato. Se esta cautela não for considerada, a historiografia pode repetir uma falsa verdade, sendo esta construída no consciente coletivo e cultural de uma sociedade, havendo dificuldade de reversão. Neste contexto se insere a problemática que

<sup>3</sup> OTT, Carlos. *A Escola Baiana de Pintura 1764-1850*. São Paulo: Editor Emanuel Araújo, 1982.

<sup>4</sup> ALVES, Marieta. *José Joaquim da Rocha: um enigma*. In.: *Jornal A Tarde*, 27/07/1959; *Idem*, *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1976.

<sup>5</sup> QUERINO, Manuel Raymundo. *Artistas Bahianos – indicações biográficas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1909; *Idem*. *Artistas Bahianos – indicações biográficas (2ª edição melhorada e cuidadosamente revista)*. Bahia: Offinas da Empresa A Bahia, 1911.

envolve a autoria da pintura da nave da Venerável Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão, na atual condição pictórica em que se encontrava até o ano de 2014.

### O respaldo nas fontes documentais e bibliográficas

A primeira indicativa documental que relaciona José Joaquim da Rocha a referida pintura está registrada no documento anônimo presente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro intitulado *Noções sobre a procedência d'Arte da Pintura na Província da Bahia*<sup>6</sup>. Neste documento o pintor é indicado como autor da obra do forro da nave desta igreja e dos painéis da sacristia.

Posterior a este registro, em 1950, Marieta Alves escreve que teve contato com um Livro de Acórdãos da Irmandade e que nele constava a discussão e decisão sobre a fatura da pintura do forro da nave, mas que infelizmente o nome do pintor escolhido não era possível identificar, pois faltava exatamente a página (folha 132) em que este estaria citado<sup>7</sup>.

As citações de Ott sobre a autoria da pintura reverberam em várias publicações, onde as principais datam de 1967, 1982 e 1993<sup>8</sup>. O autor teria tido contato com o mesmo documento citado por Marieta. Ele afirma, seguramente, que José Joaquim da Rocha seria o autor da pintura, indicando, inclusive, o ano em que teria sido executada (por volta de 1781).

A primeira questão estaria em entender como entre Ott e Marieta havia, de certa forma, ausência e presença da informação sobre a autoria da pintura do forro da nave, uma vez que ambos tiveram acesso ao mesmo documento. Em paralelo a isto estava uma placa fixada à frente da igreja reafirmando a narrativa de Ott, gerando a dúvida sobre se quem ofereceu a informação (Irmãos da Ordem?) havia repetido o que fôra dito, ou se de fato estes Irmãos sabiam desta autoria devido às suas fontes documentais (arquivo).

O incômodo também partia desta fiel autoria dada por Ott em oposição aos critérios da realidade segura que Marieta sempre dedicou aos seus escritos quando se tratava de repetição e transcrição de documentos primários. O que de fato se percebia é que a pintura do forro da nave, até 2014, ia de encontro às obras que já havia sofrido restauração e que pertenciam a este artista, mesmo se tratando de uma produção coletiva. Assim, em pesquisa iniciada em 2006 e defendida em 2011 pelo PPGAV/EBA/UFBA, cujo enfoque era a pintura de Falsas Arquiteturas em Salvador, especificamente o legado deixado por José Joaquim da Rocha e a formação de uma escola que ele haveria deixado à posteridade, esta autora lançou o

<sup>6</sup> BNRJ/CCU. Seção de Manuscritos. História da Pintura na Bahia de Todos os Santos: **Noções sobre a Procedência d'arte de Pintura na Província da Bahia**. s/a, s/d, 8 folhas figuradas [16 páginas]. (Cota II 33, 34,10). f.1.

<sup>7</sup> ALVES, Marieta. **Ordem 3ª de São Domingos**. Pequeno Guia das Igrejas da Bahia, vol. 6. Prefeitura Municipal de Salvador, 1950.

<sup>8</sup> OTT, Carlos. **A Pintura na Bahia 1549-1850**. In.: História das Artes na Cidade do Salvador. Prefeitura Municipal do Salvador, 1967, p.68-81; *Idem*, **Escola Baiana de Pintura**, *op. cit.*; *Idem*, **História das Artes Plásticas da Bahia 1550-1900**. Vol. 3 – Pintura. Salvador: Alfa Gráfica e Editora Ltda., 1993.



seguinte argumento: “se a pintura da nave da igreja da Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão de Salvador pertence, de fato, ao José Joaquim da Rocha, teria que ser algo que estava oculto, velado, ou por baixo do que se representava hoje, pois em nada a que estava ali se parecia com a gramática figurativa e paleta artística do pintor.”<sup>9</sup>

Essa questão foi defendida durante a apresentação à Banca examinadora, e levada a alguns Congressos de níveis nacionais e internacionais na intenção de encontrar um fio condutor para continuar tal investigação. O mergulho na obra de José Joaquim da Rocha atualizando informações, contestando outras, mas, sobretudo querendo entender a presença dele em uma cidade então dita como Colônia da grande Metrópole portuguesa, que se estabelecia com alto grau de Ciência prática, era resgatar a história artística da Salvador Colonial pelo viés da pintura de forros em Falsas Arquiteturas, um trabalho até então inédito para a pesquisa científica na Bahia.

É importante deixar claro que uma obra nessa estrutura compositiva e grandiosidade não pode ser tratada como uma produção individual. Há uma coletividade impressa, seja ela de outro profissional de conhecimento avultado trabalhando com o Mestre, assim como de artífices e aprendizes de uma Escola agindo em seu formato medievo de ensino-aprendizagem (Mestre-Aprendiz; ensino oficial no próprio canteiro de obras). Na época era comum um artista com habilidade específica atuando como figurista enquanto outro fosse o quadraturista. Nesse contexto, a defesa era que a atuação de José Joaquim da Rocha nas pinturas de forros, e em se tratando desta, em específico, pode não ter sido isolada como principal Mestre. No entanto não podem ser desconsideradas algumas relações documentais que levam a atestar que ele seja um dos principais autores da pintura original presente no forro desta nave, tendo no seu entorno outros artistas capacitados, alunos ou parceiros. Ainda assim, as marcas pictóricas, identificadas como assinatura artística, que são levadas de uma obra para outra, sejam elas de painéis ou de forros, são inalteradas, exceto se houver intervenção sobre ela. São detalhes e registros que cabem atenção durante um processo investigatório

## **O convite**

No momento em que Júlio Maia foi tratar da restauração do forro, necessitou de uma avaliação mais apurada em virtude de incongruências que identificava em momentos iniciais de trabalho. Nesse contexto, pela experiência de pesquisa sobre o artista Rocha e sua produção, e pelas indicativas documentais da autoria do forro, começamos uma análise conjunta.

---

<sup>9</sup> VICENTE, Mônica Farias Menezes. **A pintura de Falsa Arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha 1750-1850**. Dissertação de Mestrado. PPGAV/EBA/UFBA, 2011, p. 755-756.

A poucos centímetros dos olhos já se constatava muitas velações e ocultamento de elementos decorativos e figurativos, bem como incongruências gramaticais de partes da arquitetura fingida<sup>10</sup>. A partir daí iniciou-se o mapeamento dessas partes e uma discussão coletiva com o Órgão responsável para a nova diretriz a ser tomada acerca desta restauração, que a princípio seria apenas uma remoção de verniz e sujidades.

O assunto foi tratado com a atenção devida e embasado pelas fontes primárias e publicações já citadas, dentre outras dos mesmos autores, e ainda a catalogação do IPAC/SIC<sup>11</sup>. Em paralelo, ainda foi feito o confronto direto com os documentos do arquivo da Irmandade da Venerável Ordem 3ª de São Domingos<sup>12</sup>, e o retorno a então pesquisa desenvolvida pela autora no Mestrado. A intenção era diagnosticar o que poderia ter ocorrido com a pintura.

No levantamento das informações alcançou-se, no mínimo, ter havido 3 (três) intervenções documentadas no século XIX, sendo que o autor de uma delas já era indicado pela historiografia como alguém que aplicava repintura descaracterizando por completo a originalidade do que havia anteriormente. Sobre este mesmo pintor, o acesso ao processo de restauração da obra *A Visitação de Maria a Isabel*, pertencente à Santa Casa de Misericórdia da Bahia, pintada em 1780, e de autoria comprovada por documentação ao José Joaquim da Rocha, consolidou a forma e técnica do seu repinte. A restauração deste painel feita em 2001 resgatou uma ‘outra’ obra encoberta por uma repintura que mantinha a temática, mas descaracterizava por completo a original<sup>13</sup>.

Ainda foi diagnosticado que houve outras intervenções ocorridas no século XX, pela presença de objetos e elementos sintéticos presos à pintura, e por haver, no canto superior esquerdo acima do Côro, uma composição completamente diferente na estética e no estilo dos demais espaços da pintura. Acredita-se que uma perda da camada pictórica tenha ocorrido por questões relacionadas à chuva e umidade, a ponto de ser completamente refeita por mãos que não se adaptaram ou comungaram em nada com os que atuaram no século XIX<sup>14</sup>.

Estávamos diante de um possível resgate que mudaria a história da arte baiana.

---

<sup>10</sup> A autora registra que todas as vezes que fez registro fotográfico desta pintura, mesmo com câmera de bom calibre, não havia alcançado tais pormenores, pela questão da luminosidade, da distância em altura, e por estarem por baixo de densa camada de tinta.

<sup>11</sup> IPAC/SIC. **Inventário de Proteção do Acervo Cultural. Vol 1. Monumentos do Município do Salvador-Bahia.** Secretaria da Indústria e Comércio. Projeto Patrimônio Histórico, 1975.

<sup>12</sup> Esse confronto já havia ocorrido durante a pesquisa desenvolvida por esta autora no Mestrado.

<sup>13</sup> Mais detalhes ver VICENTE, 2011, *op. cit.*, p. 597-602.

<sup>14</sup> Pela distorção pictórica em relação aos demais espaços da pintura, esse pintor se trate de alguém em período mais próximo à contemporaneidade, e sobre ele e esta(s) atuação(ões), até o presente momento, não foi encontrado registros documentais.

## As intervenções na história

Sobre as intervenções registra-se que em 1877, Francisco José Rufino de Sales (1825-1906) havia iniciado a **restauração** desta pintura, mas que a mesma, antes desta datação, já havia sido **retocada** por Bento José Rufino [Silva] Capinan (1791(?)-1874). A **conclusão** do trabalho iniciado por Rufino Sales foi feita por José Antônio da Cunha Couto (1832(?)-1894), em 1888.

Segundo o documento das *Noções...* Bento Capinan era

expressivo e pronunciado em seu estilo, e igualmente um prático em todo gênero de pintura. Seu desenho decisivo e correto, seu pincel enérgico e vigoroso, na história, no retrato, na paisagem, nos bosquejos cenográficos, em que se mostra conhecedor da perspectivas linear e aérea patenteiam-se sempre com expressão e efeito.<sup>15</sup> (Grifo nosso).

O referido documento ainda indica que “por ele foi retocado o teto original do mestre capital José Joaquim da Rocha, na igreja da Ordem 3ª de S. Domingos. [...]”<sup>16</sup>. (Grifo nosso)

Bento Capinan é citado por Querino como “expressivo [...], e hábil cenógrafo [...]”, sendo “conhecedor da perspectiva linear [...]”<sup>17</sup>. O referido autor ainda indica que ele teria retocado o teto da igreja de São Domingos<sup>18</sup>.

Em se tratando de um artista conhecedor do uso do desenho e das perspectivas, é possível afastá-lo, a princípio, de qualquer descaracterização da parte perspéctica presente neste forro.

Marieta Alves contesta seus dons de retratista<sup>19</sup> e não faz referência sobre sua atuação na Ordem Terceira de São Domingos.

Sobre Rufino Sales o documento das *Noções...* diz ser “habilitado retratista e prático”<sup>20</sup>.

Marieta Alves cita que Rufino Sales foi pintor e restaurador em diversas igrejas de Salvador, incluindo a restauração da pintura do forro da nave da igreja de São Domingos<sup>21</sup>.

A presença deste artista na igreja foi confirmada quando se teve acesso a Ata datada em 16 de Novembro de 1877, presente nos arquivos desta Irmandade. Segundo o documento, Rufino Sales menciona seu currículo artístico e aptidão em pintura, douramento e restauro, incluindo em pinturas de forro, em várias igrejas da cidade. A escolha da Irmandade por ele findou em 1882, com a obra ainda inconclusa. Seu afastamento fez com que se abrisse uma nova concorrência, e desta vez estavam Miguel Navarro y

<sup>15</sup> BNRJ., *Noções...*, *op. cit.*, f.8.

<sup>16</sup> *Idem, ibidem*, f. 8.

<sup>17</sup> QUERINO, 1909, *op.cit.*, p.51; *Idem*, 1911, *op. cit.*, p.72-73.

<sup>18</sup> QUERINO, 1909, *op.cit.*, p.62; *Idem*, 1911, *op. cit.*, p.84.

<sup>19</sup> ALVES, 1976, *op. cit.*, p.44.

<sup>20</sup> BNRJ, *Noções...*, *op. cit.*, f. 9.

<sup>21</sup> ALVES, 1976, *op. cit.*, p.156.

Canyzares (1834-1913) e José Antonio da Cunha Couto. A Irmandade optou pelo segundo, como consta a Ata datada entre os anos de 1868-1910.

No arquivo da Irmandade ainda foi possível ter acesso à descrição que Rufino Sales havia apresentado à Meza, em 1878, sobre como procederia na execução da restauração. Diz:

[...] deverá ser muito bem lavada de modo que fique extraída toda a impuridade que em grande escala existe sobre esta pintura. Seguir-se-á a primeira camada de verniz para avivar as cores e poderem harmonizarem com as dos retoques ou restaurações, procedendo porém o betimado das juntas das taboas. Findo este trabalho será de novo envernizado todo o teto, não só para brilhar as cores como para a duração da pintura. O verniz será do mais fino e branco, próprio de painéis. O **retoque ou restauração** do teto será feito com tintas finas em tubos, francesas ou americanas com óleo fino de nozes [...]. (Grifo nosso).

Sobre Cunha Couto o documento das *Noções...* diz ser “igualmente retratista e prático”<sup>22</sup>, referenciando a mesma habilidade que possuía Rufino Sales. O ser ‘prático’, como aponta o documento, indica, também, habilidade para noções e projeções do Desenho.

Querino aponta que Cunha Couto era “[...] bem feliz no colorido e na fisionomia [...]”<sup>23</sup>, mas não faz referência a restauração da São Domingos.

Marieta Alves consolida a afirmação do documento acima tratando de várias pinturas de painéis e forros, e reafirma ter ele concluído a obra de restauro da São Domingos, conforme também citado<sup>24</sup>.

O Relatório escrito pelo Prior da Irmandade, datado do ano de 1888, narra a confirmação da conclusão da restauração desta pintura pelo referido pintor: “[...] Em 1888 (José Antonio da Cunha Couto)[...] concluiu a restauração da pintura do teto, iniciada pela artista Francisco José Rufino de Sales. [...]”(Grifo nosso).

Em relação às intervenções ocorridas no século XX, ainda não foram encontradas referências.

## Observando a pintura

Para um entendimento do que se propõe o título deste texto, tratar-se-á desta observação como estava a pintura, antes da restauração, e então, ao final, os resultados alcançados.

A composição quadraturística que apresenta esta pintura faz parte de uma série de modelos implantados na Bahia no século XVIII. Sua referência direta é a Itália, pelo preenchimento completo da espacialidade do forro, conjugada à pintura desenvolvida em algumas cidades portuguesas, com a inserção

<sup>22</sup> BNRJ, *Noções...*, *op. cit.*, f. 9.

<sup>23</sup> QUERINO, 1909, *op.cit.*, p.63; *Idem*, 1911, *op. cit.*, p.84.

<sup>24</sup> ALVES, 1976, *op. cit.*, p. 59.

do quadro recolocado – a grande cena central em visão frontal ao observador. O percurso então para chegar à Colônia foi Itália-Portugal-Brasil, tendo em Salvador a primeira cidade de desenvolvimento direto e de grandes ocorrências – foi possível alcançar cerca de 40 pinturas nesta tipologia no território baiano (Capital e Recôncavo), número que ainda pode ser atualizado<sup>25</sup>.

A Quadratura chega a Portugal no início do Século XVIII, tendo como seu principal implantador o italiano Vincenzo Bacherelli, então ativo no país entre 1700 a 1720. Da relação direta, ou por observação, com este pintor-decorador, então de avultado reconhecimento profissional da Itália, muitos artistas se consagraram, mas destaca-se o nome do português Antonio Simões Ribeiro, então ativo em Lisboa, Coimbra, Santarém, Santa Cruz da Ribeira e outras cidades portuguesas, no mesmo período que Bacherelli. O destaque a Simões Ribeiro se dá pelo fato de que, em 1735, ele vem para Salvador, permanecendo na cidade até 1755, ano da sua morte. Confirmada a sua presença na cidade através de vários documentos que tratam da sua saída da Metrópole<sup>26</sup>, e ainda outros que estabelecem, aqui, sua residência, falecimento e produção artística, é fato indicar que ele não esteve apenas a trabalho, certamente constituiu uma escola de discípulos que teve contato com toda a sua experiência portuguesa, de base italiana, bem como as referências tratadísticas, iconográficas e bibliográficas que trouxe consigo<sup>27</sup>. Segundo Mello, Simões Ribeiro atuava seguindo o modelo *bachereliano*<sup>28</sup>. Os confrontos com suas produções em terras portuguesas e o que ainda há em Salvador revelam semelhança e ainda a instituição de novas formas decorativas, certamente em adequação à cultura local<sup>29</sup>.

A composição quadraturista baiana apresenta elementos comuns que se repetem nas obras presentes em Salvador e no Recôncavo, mas apesar desta semelhança, os estudos indicam que não há uma regra nas composições de Falsas Arquiteturas e sim formulários (conjunto de composições) que se adaptam a estrutura formal do forro - cada igreja possui uma organização estrutural de forro (madeiramento), que necessita variações e novas simulações para serem armados, dependentes da altura e largura do espaço ao qual será inserido, o que influencia, também, na composição geométrica do levante da ilusão<sup>30</sup>.

A pintura da nave da igreja da Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão está a cerca de 18m de altura do piso da nave e representa 173m<sup>2</sup> de área pintada, 20m de comprimento por 8,65m de largura.

<sup>25</sup> Detalhes sobre o percurso da pintura de tetos até o Brasil, os modelos, levantamentos e classificação ver VICENTE, 2011, *op. cit.*, p. 223-486.

<sup>26</sup> SERRÃO, Vitor. **A pintura proto-barroca em Portugal (1640-1706) e o seu impacto no Brasil colonial**. In.: Revista Barroco, n.18, Belo Horizonte, 2000. p.291; MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva Pictorum. As arquiteturas ilusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII* - Documentos – Doc. 21. Lisboa, 2002. 2v. Tese de Doutorado. Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

<sup>27</sup> Sobre detalhes da presença e produção artística de Simões Ribeiro em Salvador ver VICENTE, 2011, *op. cit.*, p. 331-412; *Idem*, **Antonio Simões Ribeiro, José Joaquim da Rocha e a Escola de pintura quadraturística na Bahia: autoria e atribuições**. In: O Barroco em Portugal e no Brasil. Coord. Aurélio Oliveira; José Carlos Peixoto; João Varanda; Varico Pereira. Braga: Confraria Bom Jesus do Monte, 2011/2012. v. 1. ISBN. 978-972-9048-66-1

<sup>28</sup> MELLO, 2002, *op. cit.*, p. 66 a 73.

<sup>29</sup> VICENTE, 2011, *op. cit.*, p. 342-412.

<sup>30</sup> Mais detalhes sobre este argumento ver VICENTE, 2011, *op.cit.*, p. 452-477.



Apresenta composição muito semelhante às outras obras presentes em Salvador; há uma cenografia central, em visão frontal, emoldurada por uma falsa arquitetura composta por 3 níveis de alçados, então descritos abaixo com suas particularidades.

No nível inferior, nível primeiro, estava a maior parte dos elementos figurativos humanos e antropomorfos. Receberam repinturas a ponto de modificar suas composições anatômicas e esconder detalhes das cenas. Há maior concentração de flores que perderam, com a repintura, suavidade, volumetria e brilho natural simulado, o que afasta qualquer confronto com outras obras ditas de autoria de José Joaquim da Rocha e sua escola - elas estavam grosseiramente pintadas e empastadas [Fig. 01]. As grandes cartelas relacionadas aos santos e Nossa Senhora apresentavam diminuição da figura humana e o cenário também foi alterado. Neste nível também foi percebido a maior incongruência de toda a pintura, que correspondia a área superior do Côro. Ela apresentava figuras humanas seccionadas e desumanizadas, elementos arquitetônicos assimétricos e sem equilíbrio, elementos decorativos disformes, escurecimento total da pintura e reposição de tábuas [Fig. 02]. Este lado do forro é uma alteração gramatical por completo em relação ao lado oposto (sobre o arco cruzeiro), um fato incoerente na pintura de Quadratura onde os lados são completamente simétricos. É neste lado, exatamente no canto superior esquerdo onde se percebeu a maior perda da pintura e o refazimento dela, então diagnosticada como ocorrida no século XX.

No segundo nível é que se estabelece o levante da pintura, e é nele que parecia estar a maior intervenção de repintura, visto que o azul presente saltava os olhos e escondia a volumetria das colunas arredondadas, apresentando, em alguns lugares, distorções de continuidade. Para tentar dar volume a estas colunas percebeu-se, ainda, a inserção de cores mais claras, esbranquiçadas, empastadas nas laterais de cada uma [Figs. 03]. Os capitéis coríntios que as arrematam apresentavam empastamento de tinta que lhes tiravam, em alguns locais, a volumetria, fazendo com que perdessem o efeito da dança barroca-rococó das volutas e folhagens. Algumas colunas retas estavam escondidas, principalmente as pequenas, porque a repintura passava por cima. Neste nível também foi identificado a maior velação decorativa relativa aos festões floridos segurados pelas cariátides; eles estavam por baixo de camadas de tinta situadas linearmente na parte inferior da platibanda que arranca para o nível 3 [Fig. 04a e 04b]. Com esse ocultamento, observou-se que a anatomia dos braços das cariátides estava incorreta. Ainda havia colunatas lateralizadas aos balcões que na sua originalidade parecia possuir pintura escaiolada de melhor qualidade, pois o que se observava sobre esta é uma tentativa incoerente, grosseira e sem luminosidade. Também os anjos não apresentavam fisionomia serena, angelicais e infantis, devido aos empastamentos que tinham em seus rostos - os anjos representam um dos marcos indiciário em uma pintura de forro [Fig. 05]. Algumas cartelas e emblemas ocultavam seu sentido e sua simbologia, sendo estas fulcrais para a leitura da mensagem oculta em toda a cenografia pintada. Na pintura de tetos em perspectiva, é comum neste nível a presença da *scamotagem* -

simulação de novo espaço por trás de um já existente -, nesta pintura alguns não apareciam e outros estavam em desarmonia, pois os tons rosáceos que iluminam por detrás não estavam tão fluidos.

O terceiro nível, o próximo ao medalhão central, é formado por uma extensa e larga platibanda recortada com várias secções decoradas. A repintura escondeu sombreamentos, volumetrias, detalhes dos dentilhados e a linearidade muito particular e perfeita que apresenta este emoldramento. Em alguns locais havia, inclusive, linhas parecendo ter sido feitas ‘à mão’ – na composição original esta linearidade é feita com o *fio batuto*. Os grandes arcos situados nas extremidades possuíam decoração prejudicada pela repintura e ao mesmo tempo pela ausência da camada pictórica, estando quase completamente perdida. Neste sentido, era possível ver o desenho feito da traça da pintura original [Fig. 06].

Antecedendo a grande cena há duas arcadas que se projetam e criam dois espaços sem muita profundidade, mas que foram também muito modificados. Nas estruturas desses arcos se podem observar a presença de flores por baixo de uma densa camada de tinta ocre [Fig. 07].

A cercadura que emoldura a cena central é elaborada de forma recortada em curvas e é sustentada por pináculos e colonatas. Alguns pináculos perderam volumetria e decoração que lhes são particulares, eles, na sua originalidade parecem esculpidos. Foi sobre esta cercadura que percebemos os primeiros elementos escondidos: os vasos de flores! Foram os vasos, objetos quase obrigatórios sobre as cercaduras neste tipo de pintura, os principais deflagradores da procura de outros elementos ocultos [Fig. 08].

A grande cenografia possuía um azul representando o céu que não convinha ao equilíbrio da pintura, pois além de estar sem fluidez, sem iluminação (era chapado), aparecia por trás da cena como por arrematar uma sobra existente entre ela e a cercadura. Este mesmo azul foi colocado entre os pináculos em ordem inversa de profundidade, ou seja, deveria se pintar primeiro o azul para depois arrematar o pináculo, colocado depois, ele estava por cima e não estabelecia a regra de profundidade.

Todas as figuras, sem exceção, estavam repintadas (o teto foi 100% repintado), desde os anjos às figuras santificadas. A que mais chamou a atenção foi a Nossa Senhora. Seu corpo estava projetado para frente mais que a normalidade, e não se tratava aqui da regra da *anamorfose*. O desequilíbrio fez com que seu pescoço parecesse serpentinado. Suas mãos eram grosseiras e não estavam posicionadas anatomicamente corretas. O resplendor sobre sua cabeça parecia não existir e havia um halo que o antecedia [Fig. 09]. As dobras do panejamento das suas roupas, bem como as das demais figuras, estão com camadas grosseiras de tinta para que estabeleçam luminosidade ao serem vistas de baixo, mas perderam o movimento fluido natural de uma pintura barroca. Cabeças foram diminuídas, anjos estavam ocultos, e os Santos, Domingos e Francisco, estavam sobre nuvens que mais se pareciam pedras, tão densas em tintas se apresentavam. Alguns elementos que estavam em seus entorno não eram possíveis identificar por esses mesmos excessos.

Em relação ao ouro, uma das primeiras identificações feitas pelo Julio Maia, a referência foi buscada em outros restauros. No Brasil, até então, não havia nada publicado, e a relação direta, da presença de ouro em pinturas de forro, está na igreja de São Roque, em Lisboa, então constatado no restauro ocorrido entre 2000 e 2001. Neste contexto, e fazendo as análises com equipamento adequado [Fig. 10], pudemos constatar que de fato fôra utilizado ouro na pintura da nave da Ordem Terceira de São Domingos de Salvador. Essa constatação representava algo inédito na Bahia, ou mesmo no Brasil.

A presença do ouro permanece em fragmentos e espalhados em várias partes da pintura e em locais específicos e propositais [Fig. 11]. Percebe-se que além de luminosidade ele tem uma importante função na volumetria, principalmente quando se observa a pintura do solo<sup>31</sup>. Importante referendar que José Joaquim da Rocha também somava a seu repertório artístico a função de dourador, o que estabelece uma proximidade de aplicação deste metal, visto que há técnica específica para isso.

## A restauração

As intervenções no forro da nave da Igreja de São Domingos foram efetuadas de acordo com as orientações da Carta de Veneza<sup>32</sup> no que se refere à reversibilidade, na medida do possível; na utilização de técnicas e materiais de acordo com os originais; no respeito pela autenticidade dos elementos estruturais e decorativos; e na cobertura documental, na íntegra, das operações realizadas.

A decisão pela remoção das tábuas foi impelida por um diagnóstico que aventou alcançarmos, possivelmente, a primeira intervenção de repintura, que foi o fato deste forro ter sido construído com madeiras verdes e a ação natural da sua secagem originou aberturas entre as tábuas ocasionando falhas na camada pictórica. Esta intervenção, então ocorrida no século XIX<sup>33</sup>, agiu colocando pequenos tasselos de madeira nas frestas criadas a partir desta retração. Outro diagnóstico de valor fulcral foi detectar que alguns tirantes apodreceram nas cabeças e despencaram alguns centímetros, ocasionando um desnível muito significativo em uma das laterais. Além disso, toda a estrutura portante deste forro como cambotas, linhas, tesouras e frechais, estavam comprometidas pela infiltração de águas pluviais e pelo ataque de cupins. Diante dessas análises, a remoção do forro era imprescindível, e ciente da importância do processo final da remontagem, foi feito todo o mapeamento, tábua a tábua.

---

<sup>31</sup> É sabido que a luz no Barroco tinha um propósito específico, e a presença deste ouro com certeza teve fundamental auxílio nesta interpretação. No entanto, estamos aqui tratando da sua função enquanto elemento formal.

<sup>32</sup> Carta de Veneza representa um texto que trata sobre a conservação e o restauro de monumentos e sítios, aprovado no II Congresso Internacional de Arquitectos e Técnicos de Monumentos Históricos, em Veneza, ocorrido de 25 a 31 de Maio de 1964.

<sup>33</sup> Além desta, que seria para nós a principal causa para ter ocorrido a primeira intervenção de repintura, outras sucedidas posteriormente em virtude da degradação da camada pictórica devido ao escurrimto de água e perdas de tábuas, ainda indica-se a limpeza pelo 'reavivamento de cores', linguagem comum para a época, que se tratava de realçar o que já existia. Se esta ação servia para torná-la mais agradável aos olhos da época (?), o que foi identificado desde então e qualquer que fosse a intenção, no estado de sujeira que se encontrava alterava a expressão original.

A solução encontrada para a recomposição da estrutura foi a colocação de vigas metálicas em substituição aos tirantes deteriorados, e de novas cambotas também de metal. As tesouras e linhas do telhado foram restauradas com madeiras de lei, e os frechais foram confeccionados em concreto armado. Para obter maior segurança em toda a estrutura do forro e telhado, foram colocadas duas vigas de metal, perpendiculares, fixando as linhas às vigas com abraçadeiras, pela alta resistência do material nos diversos estados de solicitação (tração, compressão e flexão), permitindo aos elementos estruturais suportarem grandes esforços [Fig. 12].

Todo esse processo, mapeamento e soluções, asseguravam que na remontagem todas as diferenças existentes deveriam ser corrigidas, e as tábuas recolocadas em seus locais corretos.

No transcorrer das ações foram feitas prospecções em algumas as tábuas que resultaram em achados relevantes sob o ponto de vista do patrimônio histórico, embora mesmo a olho nú já se detectavam intervenções grosseiras sobre a pintura original, descaracterizando-a da sua fatura prima.

Foram também identificadas várias tábuas atacadas por insetos xilófagos [Fig. 13] e com perda de suporte e policromia. Havia descolamentos dos estratos da camada pictórica e manchas na superfície, ocasionados por escorrimento de água, principalmente nas áreas localizadas sobre o coro e do lado esquerdo da nave (lado da epístola).

Os problemas específicos que cada obra de arte apresenta faz com que seja necessário tratá-los sem idealizações, partindo sempre do zero. O cuidado no uso de solventes menos danosos à saúde de quem manipula e à obra de arte, uma vez que uma limpeza é sempre uma agressão, é um dos principais procedimentos.

De acordo com a degradação apresentada foram tomadas as seguintes medidas em relação à limpeza, recomposição da matéria e aplicação de produtos:

- ✓ Limpeza geral do verso do forro, removendo poeira e excrementos;
- ✓ Limpeza de sujidades armazenadas na parte interna da cimalha;
- ✓ Faceamento de todas as tábuas para serem removidas e tratadas no atelier. Nesta fase foi utilizada cola à base de celulose modificada e papel de seda branco;
- ✓ Consolidação e recomposição do suporte de todas as tábuas do forro bem como da sua estrutura de sustentação;
- ✓ Injeções de resina Paraloid B72 a 5% no xilol nas pequenas galerias para consolidação interna da madeira carcomida;
- ✓ Fechamento das galerias com massa composta de pó de serra mais cola de acetato de polivinila;

- ✓ As grandes lacunas foram fechadas com madeiras da mesma espécie, secas e envelhecidas, empregando a técnica de parquetagem e próteses;
- ✓ Imunização de todo o forro com Penetrol incolor, aplicado pelo verso, através de injeções nas galerias antes do processo de fechamento das lacunas com massa de acetato. O pincelamento foi feito após a conclusão de todas as fases de consolidação do suporte;
- ✓ Fixação da policromia de todas as tábuas em tratamento com resina Primal;
- ✓ Remoção de repintura - após os testes de solubilidade optamos em fazer a remoção com um composto de acetona e álcool (50+50) por ser mais volátil e de efeito rápido além de garantir a remoção tanto do verniz quanto das camadas de repintura. Em outras áreas onde a repintura se mostrava mais resistente foi utilizado um composto de ácido acético e água (I + II);
- ✓ Obturação de todas as lacunas com massa composta de gesso crê e cola animal acrescida de fungicida.

Em relação à parte artística, alguns diagnósticos com luz UV e raios-X [Fig. 10] nos confirmaram perdas de policromia<sup>34</sup>, arrependimento do artista, paleta de cores e de base de preparação, e, principalmente o uso do ouro em pó. Nesse contexto, a reintegração cromática foi realizada respeitando a pintura original, utilizando-se técnicas ilusionistas, com uso de tinta Maimeri para retoque. Ainda foi decidido intervir na perda policromática do anjo do vértice esquerdo, acima do coro, por entender que, ao invés de colaborar, assumindo uma postura estética, estaria acrescentando novos elementos ao forro, descaracterizado por sucessivas intervenções.

Para a montagem final, foram utilizadas cantoneiras galvanizadas em forma de L e parafusos de metal amarelo, sendo feita a fixação das tábuas pelo verso.

Uma vez no lugar, todo o forro recebeu um verniz de proteção à base de resina de Paraloid B72 a 5% diluído no xilol.

Acreditamos que estas informações, além de tornar transparente todo o processo de restauro ocorrido neste forro, se fazem necessárias para compreensão da grandeza de uma obra e para o desenvolvimento de futuros projetos de intervenção. É mais um passo no sentido de salvaguardar o valor artístico que sua matéria conserva.

---

<sup>34</sup> Neste diagnóstico alcançamos que as linhas que a pintura apresenta é a grafia do desenho do artista. A camada de tinta polimerizada acarretou a perda da cor e sobressaiu o risco.



## Reflexões diagnósticas

A decisão pelo resgate da obra na sua fiel intimidade, indo o mais próximo da produção primeva, representou a consolidação de uma história, até então repetida e escrita incorretamente<sup>35</sup>. Essa história não envolve apenas um nome, mas a relevância desta composição para a conjuntura de uma época. As técnicas utilizadas, a consolidação de Salvador como uma Colônia de avançado conhecimento científico para a produção de pinturas de forro, o poder financeiro religioso e, sobretudo, o objetivo Tridentino alcançado pelas Ordens Religiosas, tudo isto estava envolvido em uma produção nesta tipologia pictórico-decorativa.

As responsabilidades culturais que envolvem o patrimônio devem perpassar pela sua história e narrá-la na sua fiel legitimidade e responsabilidade, levando adiante a identidade como ela de fato é, principalmente quando se trata de um público externo, e leigo, a própria historicidade e de entendimento de composição artística. Citemos como exemplo a placa que estava fixada frente à igreja. Levava-se, a partir da narrativa que estava exposta, a imagem de uma pintura executada pelo José Joaquim da Rocha, mas que na verdade, na condição em que se encontrava, se tratava de uma recomposição artística de pintores do século XIX ao XX.

Deve-se deixar claro que este resgate não atrapalha a leitura estética implantada na igreja oitocentista, mesmo porque o que houve sobre a pintura original não foi uma intervenção Neoclássica a ponto de mudar, parcial ou por completo, a obra, como ocorreu no forro da nave da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em que se pintou todo o entorno da cenografia central de azul celeste e aplicou estrelas entalhadas douradas. O que possivelmente ocorreu no forro da Ordem Terceira de São Domingos foram algumas ações relacionadas à limpeza da mesma, certamente por estar escurecida e oxidada pelo verniz, e manchadas pelo escorrimento de água vinda do telhado, que culminou nas repinturas, no ocultamento e nas distorções de elementos. Essas repinturas interferiram diretamente na composição da leitura iconográfica da mensagem oculta, que é constituída através de uma gramática sacra.

Supõe-se que a perda da gramática geométrica em alguns lugares tenha ocorrido, talvez, por ausência de critérios e de desconhecimento técnico de quem interviu entre os séculos XIX e o XX (restaurar uma obra ilusionista não é fácil, pois é necessário conhecimento específico sobre geometria, óptica, matemática e perspectiva).

A pintura do forro da nave da Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão faz parte de um contexto setecentista, de repercussão do objetivo tridentino, e estabelece o propósito ao qual foi encomendada. O resgate da sua identidade é trazer a tona o propósito ao qual foi encomendada. Embora se

---

<sup>35</sup> Vale ressaltar que a obra estava **completamente** descaracterizada, não representando qualquer momento decorativo pelo qual a história da pintura baiana tenha vivido. A pintura do forro desta nave representava um quebra-cabeça de épocas. Além disso, resgatá-la na sua identidade barroca em **nada** colidia com a modificação Neoclássica sofrida pela igreja em sua decoração inferior (capela-mor, altares, piso, gradil, imagens, etc), porque ele não representava um teto Neoclássico; ele, em 2014, já não apresentava identidade estilística.

entenda que as ações que a danificaram tenham ocorrido pela necessidade de mantê-la em ‘estado melhorado’, pelas regras de decoro do espaço religioso, é possível deixar claro que não houve reformulação ou modificação da sua essência, pela Reforma Neoclássica. O que houve foi uma velação, um ocultamento da mensagem barroca, de suas nuances de cores e luzes, de sua volumetria, por uma luz intensa, chapada, plana, que abstraiu a leitura original e fez com que a obra se mostrasse apenas “bela” na sua grandiosidade e pelo conjunto formal ao qual estava inserida.

As revelações finais a que o processo alcançou são então aqui “escritas” por imagens [Figs. 14 a 17].



**Figura 1** – José Joaquim da Rocha (e Escola). **Flores antes do restauro – empastamento, ausência de suavidade e volumetria.** Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2014.

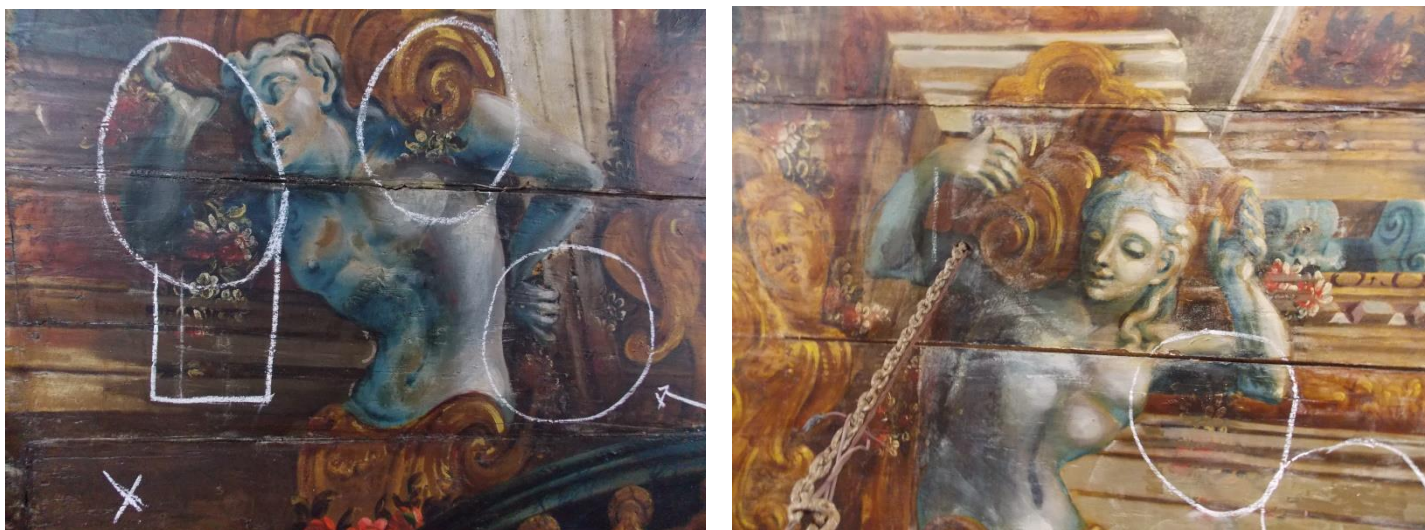


**Figura 2** – José Joaquim da Rocha (e Escola). **Área de Cômoro antes do restauro – área de maior perda e escurecimento.** Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2014.

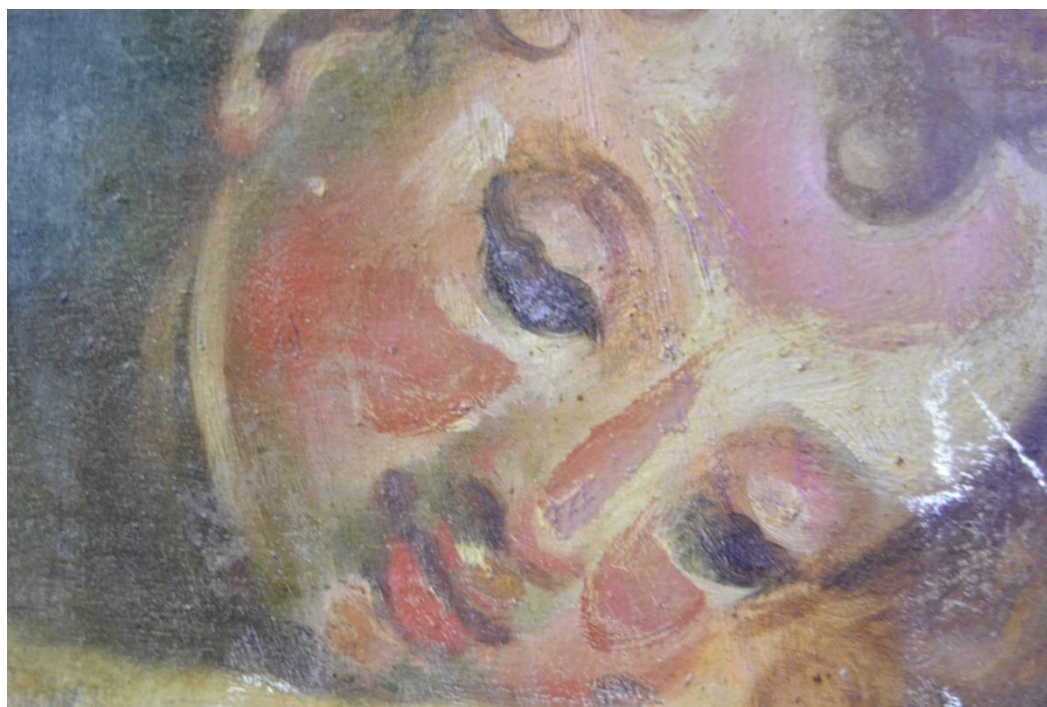


**Figura 3** – José Joaquim da Rocha (e Escola). **Coluna antes do restauro – repintura em azul e uso do branco para iluminar, ausência de volumetria e fluidez cromática.** Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2014.

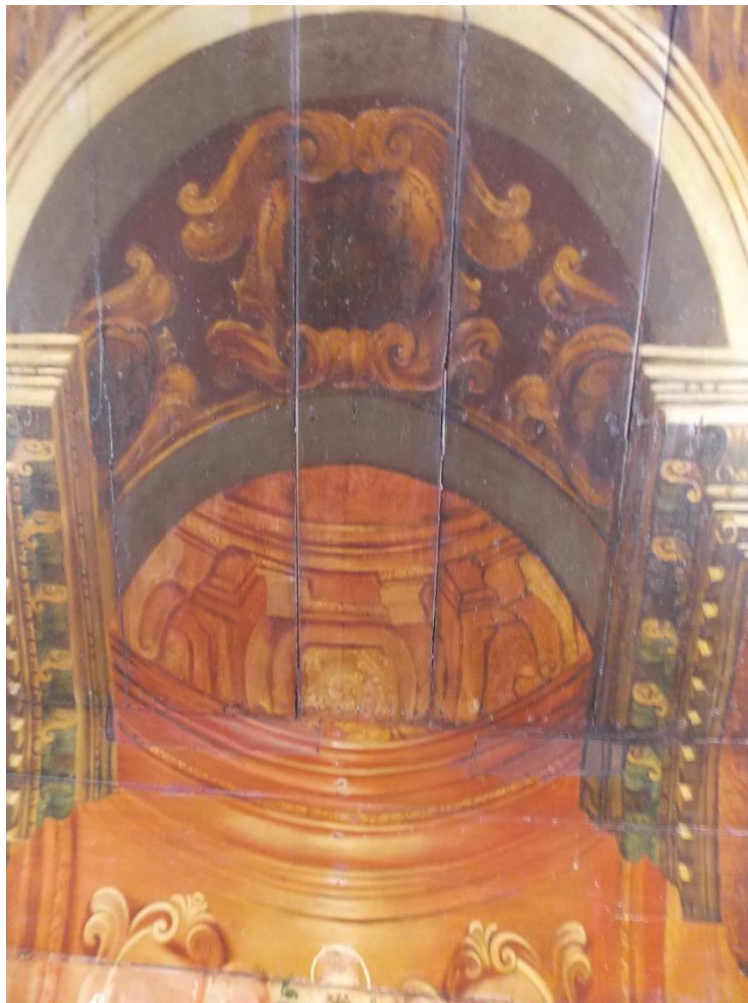




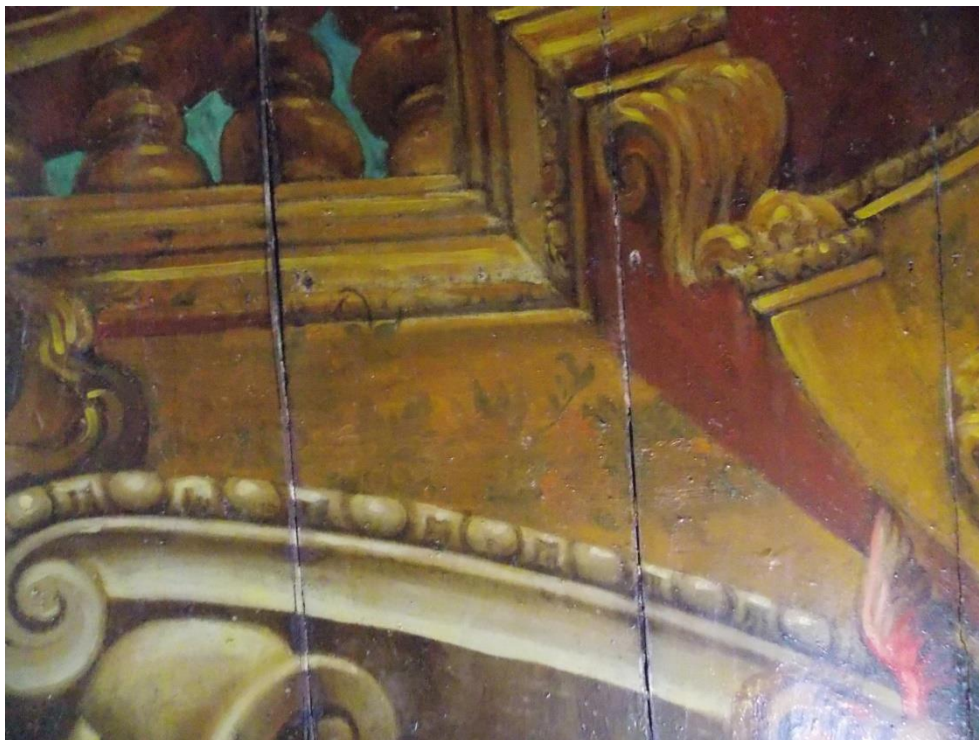
**Figura 4a e 4b** – José Joaquim da Rocha (e Escola). **Festões floridos ocultos pela repintura.** Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2014.



**Figura 5** – José Joaquim da Rocha (e Escola). **Personagens angelicais antes do restauro - empastamentos.** Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2014.

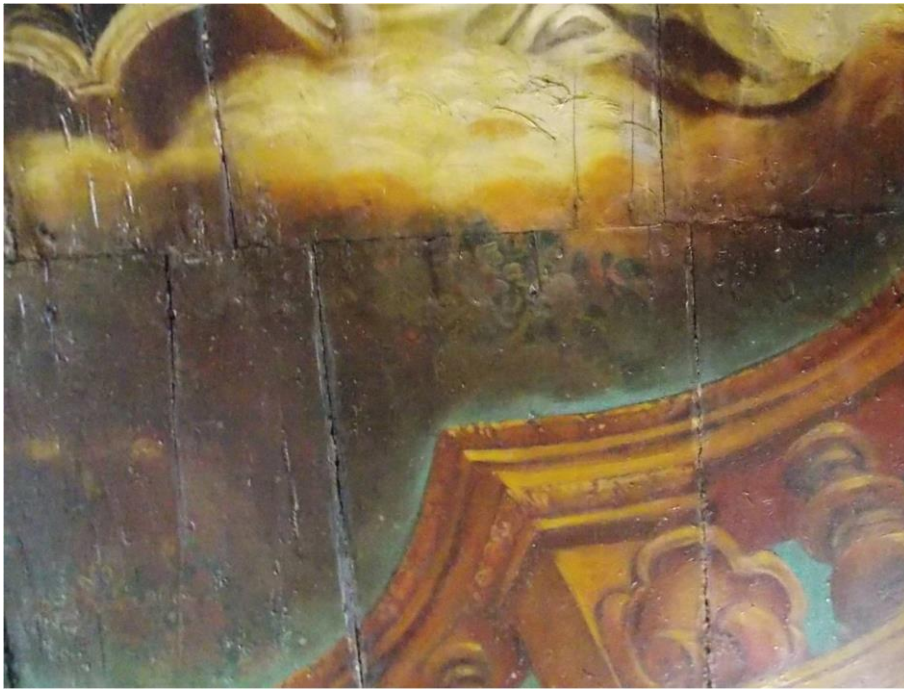


**Figura 6** – José Joaquim da Rocha (e Escola). **Traça original reaparecendo pela perda da camada pictórica.** Séc. XVIII. Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2014.

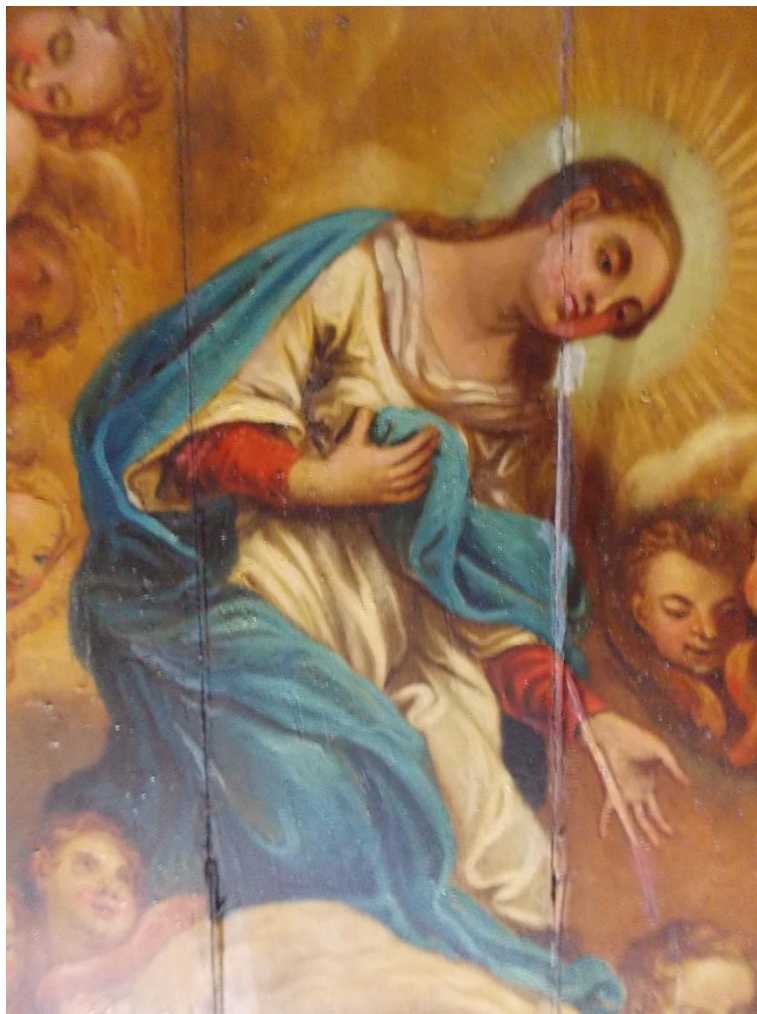


**Figura 7** – José Joaquim da Rocha (e Escola). **Flores ocultas por repintura ocre nas arcadas.** Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2014.





**Figura 8** – José Joaquim da Rocha (e Escola). **Vaso de Flores oculto na cercadura.** Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2014.



**Figura 9** – José Joaquim da Rocha (e Escola). **Nossa Senhora antes do restauro – deformidade anatômica, peso figurativo, empastamento de tinta, panejamento pesado.** Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2014.



**Figura 10 – Uso do Raio-X detectando o ouro e Fotografia em Ultra-Violeta detectando repinturas.** Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2015.

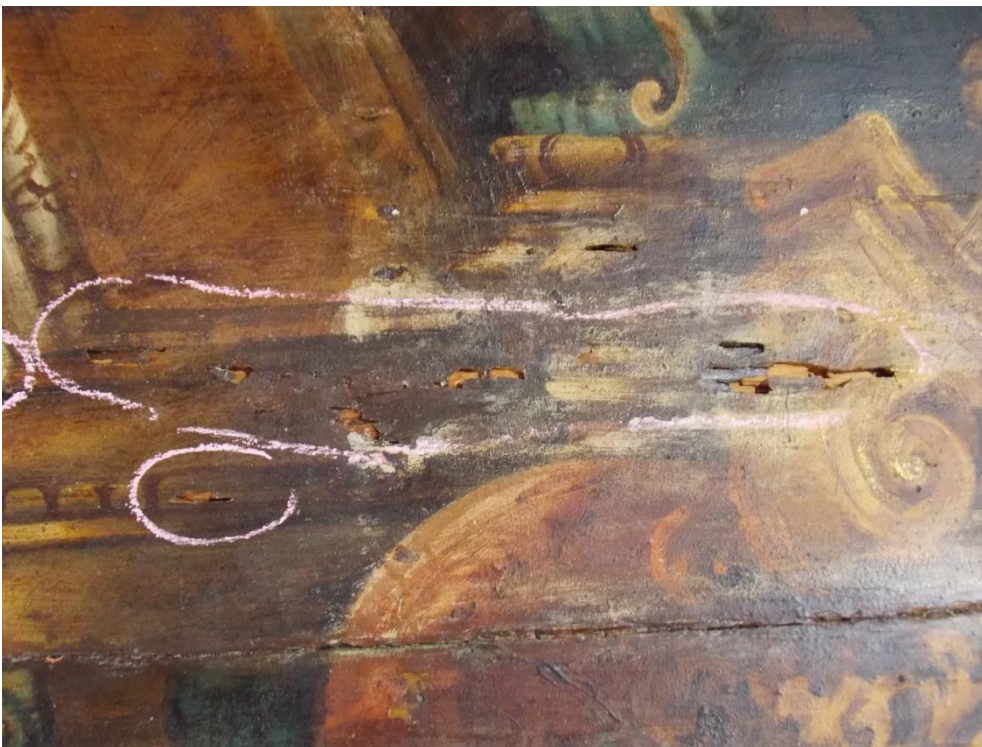


**Figura 11 – José Joaquim da Rocha (e Escola). Fragmentos de ouro. Introdução posterior (repinte) de tinta amarela para realçar.** Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2014.



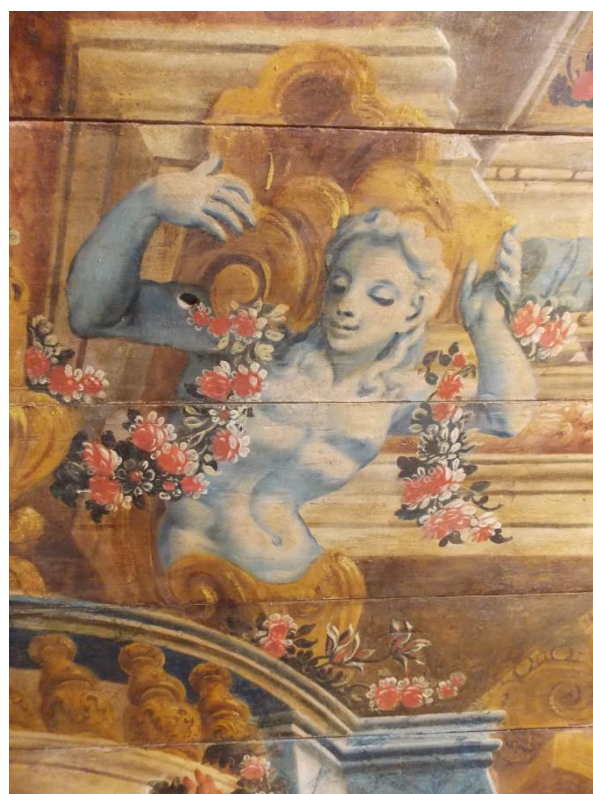


**Figura 12 –** Recomposição da estrutura. Colocação de vigas e cambotas metálicas. Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2015.



**Figura 13 –** Madeiramento atacado por insetos xilófagos. Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2015.





**Figuras 14 a 17 – Resgate da pintura original de José Joaquim da Rocha (e Escola). Detalhes da pintura do forro da Ordem Terceira de São Domingos após o restauro. Séc. XVIII. Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2015.**

## Referências Bibliográficas

- ALVES, Marieta. **Ordem 3ª de São Domingos**. Pequeno Guia das Igrejas da Bahia, vol. 6. Prefeitura Municipal de Salvador, 1950.
- \_\_\_\_\_. **José Joaquim da Rocha: um enigma**. In.: Jornal A Tarde, 27/07/1959; *Idem*, **Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1976.
- BNRJ. Seção Manuscritos. História da Pintura na Bahia de Todos os Santos: *Noções sobre a Procedência d'arte de Pintura na Província da Bahia*. s/a. s/d. 8folhas figuradas [16 páginas]. (Cota II 33,34,10).
- CARTA DE VENEZA. A conservação e o restauro de monumentos e sítios. II Congresso Internacional de Arquitectos e Técnicos de Monumentos Históricos. Veneza, 25 a 31/Maio/1964.
- IPAC/SIC. **Inventário de Proteção do Acervo Cultural. Vol 1. Monumentos do Município do Salvador-Bahia**. Secretaria da Indústria e Comércio. Projeto Patrimônio Histórico, 1975.
- MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva Pictorum. As arquiteturas ilusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII* - Documentos – Doc. 21. Lisboa, 2002. 2v. Tese de Doutorado. Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- OTT, Carlos. **José Joaquim da Rocha**. Revista do IGHBA, vol.15, Rio de Janeiro, 1961.
- \_\_\_\_\_. **A Pintura na Bahia 1549-1850**. In.: História das Artes na Cidade do Salvador. Prefeitura Municipal do Salvador, 1967.
- \_\_\_\_\_. **A Escola Baiana de Pintura 1764-1850**. São Paulo: Editor Emanuel Araújo, 1982.
- \_\_\_\_\_. **História das Artes Plásticas da Bahia 1550-1900**. Vol. 3 – Pintura. Salvador: Alfa Gráfica e Editora Ltda., 1993.
- QUERINO, Manuel Raymundo. **Artistas Bahianos – indicações biographicas**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1909.
- \_\_\_\_\_. **Artistas Bahianos – indicações biographicas (2ª edição melhorada e cuidadosamente revista)**. Bahia: Oficinas da Empreza A Bahia, 1911.
- RÉAU, Louis. **Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de los santos**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997/2000.
- SERRÃO, Vitor. **A pintura proto-barroca em Portugal (1640-1706) e o seu impacto no Brasil colonial**. In.: Revista Barroco, n.18, Belo Horizonte, 2000.
- VICENTE, Mônica Farias Menezes. **Tesouros no alto: o patrimônio artístico, científico e iconográfico nas pinturas de teto da Bahia**. In.: Cultura artística e conservação de acervos coloniais. Belo Horizonte: CLIO/UFRB, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Antonio Simões Ribeiro, José Joaquim da Rocha e a Escola de pintura quadraturística na Bahia: autoria e atribuições**. In: O Barroco em Portugal e no Brasil. Coord. Aurélio Oliveira; José Carlos Peixoto; João Varanda; Varico Pereira. Braga: Confraria Bom Jesus do Monte, 2011/2012. v. 1. ISBN. 978-972-9048-66-1..
- \_\_\_\_\_. **A pintura de Falsa Arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha (1750-1850)**. Dissertação de Mestrado. PPGAV/EBA/UFBA, 2011.



## HOMENS DEVOTOS NA CONSTRUÇÃO DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS

*Natalia Casagrande Salvador\**

A construção da Capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana, Minas Gerais ocorreu ao longo da segunda metade do século XVIII. Sua realização esteve nas mãos de alguns homens leigos<sup>1</sup> que buscamos investigar e os quais iremos apresentar neste texto.

As associações leigas tiveram importante papel dentro da sociedade mineradora, local onde as ordens regulares haviam sido proibidas pela Coroa, como uma medida para evitar o contrabando de ouro. Uma vez instaladas na região, as associações forneciam não apenas assistência espiritual e religiosa, mas intervinham em diversos âmbitos da sociedade colonial, interferindo inclusive em questões financeiras, com o empréstimo de dinheiro, auxílio aos órfãos, viúvas e doentes além da organização de festas e grandiosas procissões. As irmandades tinham um papel tão importante na vida do homem setecentista que, nas Minas colonial, todos faziam parte de alguma associação, às vezes até de mais de uma.

Ao longo do século XVIII foram sendo criadas diversas irmandades e com a estratificação cada vez mais acentuada da sociedade, surgiram as Ordens Terceiras -que eram associações leigas com maiores restrições de acesso e pré-requisitos para entrada. Neste contexto se insere a Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana, que foi criada em 1758, quando irmãos terceiros<sup>2</sup> adeptos do sodalício<sup>3</sup> de Vila Rica se uniram para criação de uma Ordem mais próxima de suas residências.

Para entrada na Ordem Terceira de São Francisco de Assis os indivíduos passavam primeiramente por uma seleção, na qual era investigada a sua procedência e reputação. Uma vez aprovado a fazer parte da Ordem, era preciso o pagamento da joia de entrada e depois taxas anuais. Antes de serem aceitos definitivamente, porém, os aspirantes passavam por um período de treinamento chamado de noviciado, no qual eram instruídos de todas as normas e costumes da Ordem. Essas e outras informações acerca do cotidiano da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana ficaram registradas na documentação produzida ao longo dos anos pelos irmãos terceiros.

A Ordem Terceira de São Francisco de Assis gerou ao longo dos anos uma grande quantidade de documentos<sup>4</sup>, que evidenciam o seu funcionamento e as decisões mais importantes tomadas por seus

---

\* Mestre em História da Arte pela Unicamp, bolsista CNPq.

<sup>1</sup> Leigo: não eclesiástico, sem ordens. Irmão leigo nas Religiões, o que não se ordena. (BLUTEAU, v.2 p.13)

<sup>2</sup> Irmão ou irmão terceiro é todo indivíduo pertencente à uma Ordem Terceira

<sup>3</sup> Sodalício: sociedade de pessoas conviventes. BLUTEAU, v.2, p411.

<sup>4</sup> Esses documentos encontram-se no Arquivo Histórico da Casa Setecentista de Mariana (AHCSM) desde 2012 quando foram transferidos pra lá para desinfestação e higienização.

membros. Dentre esse material, consideramos o Livro de Termos uma fonte valiosa para a investigação de atitudes, planejamentos, intenções e posicionamento dos irmãos terceiros, uma vez que descreve com minúcia os principais temas discutidos em todas as reuniões da mesa administrativa. Conforme anunciado na primeira folha do livro: “Este L.<sup>o</sup> servira somente p. nelle [*ilegível*]/ todos os Termos e determinaçoens que se aSertar/ no diffinitr.<sup>o</sup> desta congreg.<sup>am</sup>[...]”<sup>5</sup>. Ou seja, o Livro de Termos é o local onde se registravam todos os termos e determinações feitas pelos irmãos da mesa administrativa.

Os Estatutos, outra fonte de significativa importância, foram criados como uma forma de guia para o irmão terceiro, inspirado na Regra franciscana, orientava a forma de se comportar e as responsabilidades de cada membro deste sodalício. Dentro deste documento fica registrado tudo que se esperava dos irmãos, inclusive dos membros da mesa, como qualidades e virtudes exigidas para eleição dos mesmos.

Todas as decisões referentes a Ordem Terceira, e que encontram-se registradas na documentação acima citada, eram tomadas pelos irmãos pertencentes à mesa administrativa, dentro da qual se estabeleciam graus de hierarquia. Dos irmãos definidores – sem direito à voto – ao irmão Ministro, as responsabilidades iam crescendo, assim como os valores a serem pagos para ocupar cada cargo. Por meio da análise desse material, foi possível observar a constância de determinados irmãos participantes da mesa administrativa ao longo dos anos<sup>6</sup>, o que permite a conclusão de que a entrada na mesma representava, na maior parte dos casos, o começo de uma longa participação nos assuntos referentes à esta Ordem.

Durante nossa pesquisa, que resultou em uma dissertação de mestrado<sup>7</sup>, investigamos a construção da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana. A exploração das fontes permitiu verificar que alguns irmãos específicos apareciam constantemente na documentação, o que nos fez criar um certo interesse por eles. A análise da documentação nos levou a constatar que esses irmãos participaram ativamente das decisões acerca da ereção da Capela, acompanharam e fiscalizaram as obras, fizeram doações para auxiliar na sua completude e ainda doaram imagens e materiais para a finalização da construção.

Apresentaremos abaixo algumas das constatações iniciais acerca dos irmãos terceiros que participaram ativamente da mesa administrativa da Ordem Terceira de São Francisco de Assis durante o período de construção de sua capela. A seleção consiste nos irmãos que mais se destacam na documentação a partir da criação da Ordem no ano de 1758 até a entrega das obras da Capela em 1794. Neste período selecionado é eminente a participação constante dos seguintes irmãos: Luciano Pereira da Costa, Miguel Teixeira Guimarães, Francisco Soares Bernardes e José Pereira Arouca.

---

<sup>5</sup> AHCSM, Livro de Termos da VOTSFco, fl.1

<sup>6</sup> AHCSM, Livro de Termos da VOTSFco

<sup>7</sup> SALVADOR, Natalia Casagrande. Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana: a construção de sua capela, os irmãos terceiros e as representações iconográficas. Dissertação (mestrado em História). Unicamp - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2015.

Analizando o Livro de Termos com atenção especial para a atitude destes irmãos, fica evidente sua profunda dedicação para com a Ordem Terceira. Luciano Pereira da Costa, por exemplo, desde o início da fundação do sodalício está presente na documentação, pois foi ele quem rubricou todas as folhas do Livro de Termos para estabelecer a autenticidade dos registros feitos a partir de então, conforme consta da primeira página do mesmo documento:

Declaro que vay por mim Rubricado com a minha [sina<sup>l</sup>.]/ [Per.<sup>a</sup>] tem f. 239 as quais [vão] todas por mim nume/ radas Rubricadas com a minha rubrica [*ilegível*] Ma/ rianna de Agosto 11 de 1758/ Luciano Per.<sup>a</sup> da Costa/ CommisSsr.<sup>o8</sup>

Além de manter o cargo de Comissário Visitador da Ordem por vários anos, responsável, portanto, pela orientação espiritual dos irmãos professos, observamos em seus registros atitudes que ultrapassam a função designada. Em 1761 ele faz uma doação para a construção da capela da Ordem, conforme expressa a documentação: “foi dito p<sup>lo</sup> R.<sup>do</sup> P.<sup>e</sup> ComiSario q de sua/ livre vontade dava à Ven<sup>el</sup> ordem vinte outavas p.<sup>a</sup>/ a pintura da nova capella”<sup>9</sup>. Ainda em relação aos investimentos na obra, outro termo, de outubro do ano seguinte (1762), registrou que os duzentos mil réis que a Ordem devia ao Padre Comissário<sup>10</sup> Luciano Pereira da Costa foram abonados como parte da doação prometida pelo mesmo para investimento na obra da nova capela<sup>11</sup>. É notável essas e outras ações aparentemente desprezíveis que se repetem ao longo dos anos.

Seguindo a lista de indivíduos destacáveis na documentação temos os irmãos terceiros Miguel Teixeira Guimarães e Francisco Soares Bernardes, contemporâneos de Luciano Pereira da Costa e redatores dos Estatutos da Ordem Terceira de Mariana. Acerca deles Fritz Teixeira Salles escreve que: “Eram dois eruditos da época ou como tal considerados pela mesa.”<sup>12</sup>. Afirma ainda que foram os responsáveis pela redação dos Estatutos da Ordem Terceira alguns anos após a criação da mesma.

De fato pudemos constatar que os Estatutos foram redigidos pelos “amados e caríssimos irmãos Miguel Teixeira Guimarães e Francisco Soares Bernardes”<sup>13</sup>, em 1765, pouco mais de cinco anos após a fundação da ordem na cidade de Mariana. E isso era apenas o começo de um agitado envolvimento com as questões da Ordem Terceira. Logo no início ambos assumiram a responsabilidade de acompanhar as obras da capela e constam recorrentemente na documentação até o momento de suas mortes, mais de três décadas depois. Francisco Soares Bernardes viria a assumir o posto de Luciano Pereira da Costa como Comissário, na última década do século XVIII. Miguel Teixeira Guimarães se tornaria Ministro da Ordem, reeleito por

<sup>8</sup> AHCSM, Livro de Termos da VOTSFco, fl.1

<sup>9</sup> AHCSM, Livro de Termos da VOTSFco, fl.23v.

<sup>10</sup> O cargo de Comissário era o único remunerado da mesa administrativa e seu titular recebia anualmente 200\$00 réis conforme consta da documentação. AHCSM, Livro de Termos da VOTSFco, fl.35v.

<sup>11</sup> SALVADOR, 2015, p.24

<sup>12</sup> SALLES, 2007, p.89

<sup>13</sup> Salles, 2007, p.89

diversos anos consecutivos. Guimarães era bem visto pelos seus pares desde antes de assumir o principal cargo leigo, conforme constata-se na documentação: “[...]ao N. Car.<sup>mo</sup> Ir. Vice Men.<sup>o</sup> Mig.<sup>el</sup> Teix.<sup>ra</sup> Guim.<sup>es</sup> [...]do seu distinto zello comfia/mos tudo p.<sup>a</sup> o melhor acerto dos intereez desta ven.<sup>el</sup> ord.[...]”<sup>14</sup>. Ele estava sempre presente nas reuniões da Ordem e comumente assinava como suplente de membros ausentes da mesa.

José Pereira Arouca, que havia apenas chegado à Minas quando a Ordem fora criada logo se agramiou. Passa a participar ativamente da Ordem logo em seguida também. Seu nome aparece no Livro de Termos em 11 de agosto de 1762, data na qual registram que “se tinha ajustado a obra/ de pedra e cal com N. Ir. Jozé Pr.<sup>a</sup> Arouca” ele era à época um mestre pedreiro<sup>15</sup>. Isso significa que todas as obras referentes a construção em alvenaria estariam, a partir de então, sob sua responsabilidade. Neste mesmo termo se estabeleceu que o mestre de obras ficara responsável por “concrvar o risco athe/ o fim da obra p.<sup>a</sup> en.<sup>ta</sup> della ser a [d.<sup>a</sup>] obra examinada/ e louvada”. A partir deste momento, Arouca assume, como mestre de obras, o encargo de tomar todas as providências necessárias para a construção da nova capela. Ao longo dos anos podemos notar por meio da documentação, que Arouca realiza modificações no risco e faz sugestões de melhoria para a obra da capela.

Embora existam numerosos estudos<sup>16</sup> acerca da atuação de José Pereira Arouca como mestre de obras, sua influente participação dentro da mesa administrativa Ordem Terceira de São Francisco de Assis havia passado despercebida por pesquisadores anteriores. Em nossa dissertação dedicamos a José Pereira Arouca um subcapítulo<sup>17</sup> no qual constatamos que ele viria a assumir um papel muito maior do que mestre da obra da capela, ele viria a se tornar “cabeça do corpo místico”<sup>18</sup>, isto é, ministro desta Ordem Terceira, conforme confirmamos na documentação:

Aos quatorze dias do mes de Agosto de mil settecentos/ e noventa e tres no concistorio desta ven.<sup>el</sup> ordem 3.<sup>a</sup> da/ Penitencia em Meza a q o prezedio o R.<sup>mo</sup> vice Com.<sup>o</sup> João/ Soares de Araujo p.<sup>r</sup> empedim.<sup>to</sup> do R.<sup>mo</sup> Com.<sup>o</sup> viz.<sup>or</sup> Fran.<sup>co</sup> / Soares Bernardes e o **Ir. Min.<sup>o</sup> o Alfs. Joze Pereira/ Arouca** e mais Diffinitorio [...]<sup>19</sup>

<sup>14</sup> AHCSM, Livro de Termos da VOTSFco, fl.21.

<sup>15</sup> Existe relativa informação acerca da vida de José Pereira Arouca devido as várias obras das quais participou, as vezes em parceria de outro importante mestre, José Pereira dos Santos.

<sup>16</sup> São alguns exemplos: DANGELO, A.G.D. *A cultura arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa*. 4 vol. 2006. 951 p. Tese (Doutorado em História Social da Cultura). FAFICH, UFMG.; MENEZES, I.P. “José Pereira Arouca”. In: V Anuário do Museu da Inconfidência. 1978. pp. 59-96; TRINDADE, J.B. *A produção da arquitetura nas Minas Gerais na Província do Brasil*. Tese (doutorado em História Social) FFLCH-USP, São Paulo, 2002.; URIAS, P.D. *Edificar em Minas Gerais no século XVIII*; a cultura das oficinas de construções religiosas luso-brasileiras. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) Escola de Arquitetura da UFMG, Belo Horizonte, 2013.; VEIGA, A.C.S. *José Pereira Arouca*; Mestre pedreiro e carpinteiro. 2ª. Ed. Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda, 1999.

<sup>17</sup> SALVADOR, 2015, pp. 25-36.

<sup>18</sup> Conforme descreve-se o ministro nos Estatutos da Ordem.

<sup>19</sup> AHCSM, Livro de Termos da VOTSFco, fl.111, grifo nosso

Era incumbido ao ministro da ordem pagar anuais mais caros que dos outros irmãos da mesa e também de custear as despesas da festa do patriarca da Ordem<sup>20</sup>.

Os Estatutos descrevem os rigorosos pré-requisitos para se assumir qualquer cargo na mesa e estes se intensificavam de acordo com a função exercida e importância do cargo. A hierarquia era rigidamente observada e dentro da mesa da Ordem os cargos mais notáveis eram o de Reverendo Padre Comissário, responsável pela orientação espiritual dos irmãos professos, e o de Ministro, cujo detentor era responsável pela administração dos assuntos seculares da ordem, nos quais se incluiu a administração da construção da capela. Segue um trecho referente ao cargo de ministro:

[...] para irmão ministro desta nossa venerável Ordem se deve eleger pessoa distinta e principal que [possa] melhor cumprir com as obrigações do seu cargo [...] e de outros se podem achar sujeitos qualificados, que autorizem tão relevante, e honorífico emprego e que como cabeça principal deste corpo místico influa nos seus membros os acertos da jurisdição que lhe compete em tudo o que for temporal desta Ordem [...]<sup>21</sup>

Ainda segundo os Estatutos da VOTSFco<sup>22</sup>, o ministro deveria ser:

[...] de exemplar procedimento, abastado, autorizado e inteligente, de forma que sempre se eleja o melhor e mais benemérito eclesiástico ou secular, pois para prelado da Ordem se deve escolher quem saiba encher esse cargo e possa a ele assistir sem falência.<sup>23</sup>

Se nos basearmos na definição dos Estatutos e compararmos com os termos registrados no Livro de Termos, percebemos o prestígio que esses Arouca e Guimarães alcançaram ao longo dos anos com sua atuação dentro da Ordem.

Todos os irmãos acima referidos conquistaram um status invejável, na sociedade colonial e dentro da Ordem Terceira de São Francisco de Assis. Nossas pesquisas nos levam a pensar que uma vez alcançado esse objetivo – uma posição social de destaque entre seus pares- os irmãos não se acomodavam para simplesmente gozar dos privilégios adquiridos<sup>24</sup> mas continuavam ativos, contribuindo imensamente para a prosperidade da mesma.

A análise de tais atitudes nos leva a perceber a sociedade colonial e as relações entre seus indivíduos com algo mais complexo do que um simples jogo de troca de favores e privilégios. Nesse sentido concordamos com Adriana Evangelista que afirma que: “o desejo de ingressar nas Ordens Terceiras era fundado tanto na busca de *status* na sociedade colonial, como muitas vezes também era motivado apenas

<sup>20</sup> Estatutos da VOTSFco., cap 2.

<sup>21</sup> Estatutos da VOTSFco., cap2, par.1

<sup>22</sup> Documento que organizava e administrava os cargos e obrigações de cada membro da Ordem Terceira.

<sup>23</sup> Estatutos da VOTSFco, cap 2

<sup>24</sup> Os privilégios de cargos da mesa administrativa se tornavam vitalícios uma vez adquiridos



pelo desejo de um aprimoramento espiritual”<sup>25</sup>, quiçá, também por um envolvimento emotivo com a Ordem à qual estes eles pertenciam. Acreditamos que esses irmãos se envolveram de tal forma que ofereciam mais do que o exigido na intenção de ver a Ordem prosperar muito mais do que em busca de uma prosperidade individual. É o que podemos concluir com a análise preliminar, baseada na documentação da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana, e que pretendemos desenvolver mais em pesquisas futuras.

### Fontes

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico...*

Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728. 8 v. Disponível em:

<<http://www.brasiliana.usp.br/search?fq=dc.contributor.author:%22Bluteau,+Rafael,+1638-1734%22>>.

Acesso em: 10/11/2015

ESTATUTOS MUNICIPAIS DA ORDEM TERCEIRA DO SERAFIM HUMANO GLORIOSO PATRIARCA SÃO FRANCISCO DA CIDADE DE MARIANA. Que por comum consentimento de toda a ordem se mandarão fazer aprovados e corrigidos pelo M. R. O; Ex Custódio Frei Ignácio da Graça, ministro provincial da nossa Província do Rio de Janeiro no ano de 1765. Cópia transcrita por Maria das Dôres Moraes Almeida. Mariana: Casa Setecentista, 1957.

Mariana. Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana. Livro de Termos (1759-1870). Atualmente no AHCSM.

### Referências Bibliográficas

BARBOSA, Gustavo Henrique. *Associações religiosas de leigos e sociedade em Minas colonial: Os membros da Ordem terceira de São Francisco de Mariana (1758-1808)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

EVANGELISTA, Adriana Sampaio. *Pela Salvação da minha alma: vivência da fé e vida cotidiana entre os irmãos terceiros em Minas Gerais – séculos XVIII e XIX*. Tese (doutorado em Ciência da Religião) Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2010.

MARTINS, William de Souza. *Membros do corpo místico; ordens terceiras no Rio de Janeiro (c.1700-1822)*. São Paulo: Edusp, 2009.

SALLES, Fritz Teixeira de. *Associações religiosas no ciclo do ouro: introdução ao estudo do comportamento social das irmandades de Minas no século XVIII*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SALVADOR, Natalia Casagrande. *Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana: a construção de sua capela, os irmãos terceiros e as representações iconográficas*. Dissertação (mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2015.

---

<sup>25</sup> EVANGELISTA, 2010, p.17

## CENA DE FAMÍLIA DE ADOLFO AUGUSTO PINTO – UM ESTUDO SOBRE O RETRATO COLETIVO DE ALMEIDA JÚNIOR

*Natália Cristina de Aquino Gomes<sup>1</sup>*

A obra “Cena de família de Adolfo Augusto Pinto”<sup>2</sup>, de José Ferraz de Almeida Júnior, integra o acervo de arte brasileira da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Trata-se de uma representação do engenheiro, ao lado de sua esposa e de seus cinco filhos em uma elegante sala de estar.

A naturalidade com que se desenrola a cena nos leva a pesquisar acerca dos integrantes desta família, inicialmente identificados pelo seu patriarca, devido à atribuição de seu nome no título da tela, sendo esse personagem um importante engenheiro paulista do final do século XIX e início do século XX. Em sua trajetória profissional, desempenhou melhorias e avanços nas questões relacionadas ao transporte viário em São Paulo, e também é de se destacar a circulação do engenheiro no meio artístico e cultural da época.<sup>3</sup>

Conterrâneo do pintor Almeida Júnior, o engenheiro Adolfo<sup>4</sup> Augusto Pinto, se enquadra em uma elite em ascensão retratada pelo artista, que encomenda um retrato de sua família em meados do ano de 1890, conforme consta no trecho a seguir:

[...] comuniquei-lhe um dia, em 1890, o desejo que eu acariciava de possuir bons retratos a óleo dos membros de minha família, mas não queria retratos isolados, individuais, desses que, no fim de anos, quando caem nas mãos de terceiros, são como os trastes velhos, inúteis, que acabam atirados nos quartos baixos das habitações tradicionais, queria os retratos de todos os meus, colhidos em conjunto, vivendo uma **cena de família**, queria uma tela que valesse não só pela imagem das pessoas que nela figurassem – e êsse seria para mim seu grande valor subjetivo – porém que tivesse também um merecimento objetivo, de estimação em qualquer tempo e para qualquer amador de arte, em suma, um quadro de gênero, que bem poderia se intitular ‘o lar’ ou ‘um interior familiar’.<sup>5</sup>

Nesta tela, Almeida Júnior representa a família do engenheiro, mostrando a intimidade da família que desfruta de um momento de reunião com seus integrantes. No quadro, estão retratados o patriarca e a senhora Generosa Liberal Pinto, junto a cinco crianças.

<sup>1</sup> UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo. Discente do curso de graduação em História da Arte. Bolsista de Iniciação Científica pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), sob orientação da profa. Elaine Dias.

<sup>2</sup> Conservada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo. Imagem disponível em: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=A&cd=2335>>. Acesso em: 16 out. 2015.

<sup>3</sup> Para saber mais a respeito da trajetória do engenheiro Adolfo Augusto Pinto ver: PINTO, 1970.

<sup>4</sup> Referente à grafia do primeiro nome do engenheiro, encontramos duas formas de escrita: Adolpho e Adolfo.

<sup>5</sup> PINTO, 1970, p. 127. Grifo meu, no qual aponta uma prematura identificação da tela, através do futuro título adotado “Cena de família”.

Sentado confortavelmente em uma cadeira próxima ao piano, observamos a figura de Adolfo Augusto Pinto, o patriarca da família. Ele sustenta em suas mãos um periódico, com o título “Revista de Engenharia”, um atributo que alude a sua profissão de engenheiro, no qual se concentra na leitura; sua vestimenta é bem alinhada, em um tom negro sóbrio. Ao seu lado esquerdo, recai sobre o braço da cadeira uma espécie de capa ou coberta felpuda de uma cor ocre amarelada, que acolhe o repouso de um cachorro de pelo preto, ofuscado pelos demais tons escuros ao seu redor. À sua direita, um garoto de pé folheia um livro, possivelmente um álbum de fotografia, este se encontra sobre uma peça do mobiliário, que não conseguimos identificar devido ao tecido que o encobre. No sofá de tonalidade vermelha, posicionado ao fundo da cena, a esposa e mãe “prendada” ensina à filha o ofício da costura, tendo uma peça de bordado em suas mãos, da qual a educanda observa com afinco a instrução; o tecido branco costurado pela matriarca recai como uma cascata em direção às crianças sentadas no chão sobre o tapete de estampa persa. A primeira localizada à esquerda do quadro próxima ao sofá brinca com um bebê, o caçula da família, que parece direcionar o olhar ao pai. A criança a seu lado, por sua vez, projeta seu corpo para frente, apoiando sua mão direita sobre o tapete e volta seu olhar à ação do irmão concentrado nas fotografias. Próximo a estas crianças, no canto inferior esquerdo do retrato, identificamos alguns brinquedos esquecidos pelas crianças, uma boneca e um chocalho dourado, dispostos sobre o tapete e no assoalho de madeira, assim como a caixinha de costura que, ao lado da boneca, se mantêm com a tampa aberta; próximo a ela, avistamos alguns recortes de tecidos e uma tesoura de ferro com a lâmina aberta.

No canto esquerdo do quadro, observamos a origem da luz que banha o recinto; a porta de madeira encontra-se aberta dando espaço para o “espiar” de uma modesta paisagem composta por plantas e pelo telhado de uma casa da vizinhança, que observamos com restrição se estender após o muro da residência do engenheiro; no vidro da porta, observamos o reflexo dessas folhagens, um recurso que emprega o sentido de continuidade da vegetação, que se prolonga para o interior da residência nos dois vasos que decoram o recinto familiar.

O ambiente é decorado seguindo os padrões burgueses, que expressam os costumes da família e sua relação com as artes, gosto exposto nos diversos gêneros artísticos encontrados na cena, entre os quais as três pinturas com moldura dourada, dispostas nas paredes, as duas esculturas acima do piano, os dois retratos apoiadas acima da cabeceira do sofá e os instrumentos musicais posicionados à direita do quadro, sendo estes respectivamente um piano e um violoncelo; sobre a calda do piano, uma partitura encontra-se aberta, sendo esta uma possível alusão à prática musical de um dos integrantes.

A divisão de gêneros no retrato da família de Adolfo Augusto Pinto é algo nítido e correspondia à realidade da época onde a mulher se dedicava aos filhos e aos afazeres domésticos, enquanto o homem se responsabilizava pelo sustento da família, exercendo o controle sobre os filhos, esposa e sobre as finanças. A hierarquia familiar é representada no retrato ao expor, em primeiro plano, o engenheiro sentado em sua

cadeira lendo seu jornal. O espaço que a figura do patriarca ocupa é certamente o campo mais próximo da nossa visão, como se para observássemos o retrato de sua família tivéssemos que primeiro olhar para sua figura para depois avistarmos seus descendentes. Para Shearer West, era comum nos retratos de família, principalmente, nos períodos de dominação patriarcal, que o pai de família ocupasse o lugar mais importante do quadro.<sup>6</sup>

A família burguesa, que neste período nos chama atenção, traria uma nova mentalidade para as relações familiares e domésticas da época, as quais Maria Ângela D’Incao menciona tratar-se de: “[...] Um sólido ambiente familiar, o lar acolhedor, filhos educados e esposa dedicada ao marido, às crianças e desobrigada de qualquer trabalho produtivo representavam o ideal de retidão probidade, um tesouro social imprescindível. [...]”.<sup>7</sup> Como percebemos, essa mentalidade é transmitida no retrato da família do engenheiro, que conforme a autora aponta em seu texto, indicaria uma reorganização das atividades domésticas, sendo estas transformadas pela vida burguesa.<sup>8</sup>

Apontamos, também, a possibilidade de identificação dos filhos do casal retratados na tela. Uma prole composta por cinco crianças, três meninas e dois meninos, que em um primeiro momento, quando somente contemplamos o quadro, podemos pensar se tratar de quatro meninos e somente uma menina, sendo esta identificada facilmente, por estar ao lado da mãe apreendendo a costurar e, talvez, por ser visivelmente mais “feminina”, de acordo com os padrões de nossa época, em relação às demais crianças que ostentam um corte de cabelo curto, que dificultam a distinção de gênero.

Com efeito, sabemos que a filha mais velha Águeda Liberal Pinto teria 10 anos em 1891 e sua irmã Ida Liberal Pinto, 9 anos<sup>9</sup>. A proximidade das idades das irmãs dificulta o nosso reconhecimento se a menina que está ao lado da mãe, atenta à costura, seria Águeda ou Ida. Da mesma maneira, nos perguntamos qual das duas irmãs é retratada, sentada no chão, segurando um bebê. No entanto, acreditamos que a menina sentada no sofá ao lado da mãe seja Águeda, a filha primogênita do casal, que foi tradicionalmente retratada recebendo lições de costura, uma prática essencial para as “virtudes” ou os “dotes” femininos da época. Nesse sentido, sua irmã Ida, ao cuidar da criança em seu colo, estaria estabelecendo os futuros vínculos maternos, que também eram esperados para a educação das meninas, que assumiriam em sua juventude o papel de mãe e dona de casa.

O terceiro filho do casal Gastão Liberal Pinto, futuro bispo de São Carlos, é retratado aos 7 anos, sendo ele o garoto de pé que folheia um álbum de fotografia, próximo ao sofá, no fundo da tela. Já Carmen Liberal Pinto, a quarta filha, que futuramente adotaria Hermannny como sobrenome de casada é a menina retratada aos 5 anos sentada no chão, ao lado da irmã com o bebê nos braços. E, por fim, o bebê, que em

<sup>6</sup> WEST, Shearer, 2004. p. 105.

<sup>7</sup> D’INCAO, Maria Ângela, 2013, p. 223.

<sup>8</sup> D’INCAO, Maria Ângela, 2013, p. 225.

<sup>9</sup> A data de nascimento dos integrantes da família é mencionada em PINTO, 1970, p. 21.

descrições anteriores não se sabia o nome ou se este seria um filho ilegítimo do engenheiro, devido à tonalidade de sua pele. Parece tratar-se, no entanto, do filho caçula Adolfo Augusto Pinto Filho<sup>10</sup>, nascido em 23 de junho de 1891, ano em que é datada a produção do retrato da família. A própria indicação de Vera Hermann de Oliveira Coutinho, neta do engenheiro, em sua carta de doação do quadro, menciona a presença de Adolfo Pinto Filho no retrato da família<sup>11</sup>.

A questão da cor da pele da criança é algo discutido pela historiografia. Embora alguns autores indiquem que se trate de um bebê mulato acolhido, como aponta Elaine Dias: “[...] duas crianças menores brincam com um bebê mulato, sugerindo os cuidados da família para com um membro que foi afetuosamente acolhido. [...]”<sup>12</sup> e Luciano Migliaccio: “[...] Uma criança negra, quase uma boneca entre os braços de um dos meninos, alude ao destino dos antigos escravos na ordem futura da sociedade. [...]”<sup>13</sup>, e esta questão permanece em aberto. Se é Adolfo Augusto Pinto Filho, um filho legítimo do casal, por que Almeida teria retratado a pele da criança com a tonalidade mais escura? A questão suscita, de fato, muitas dúvidas, que podem ser intensificadas de acordo com observações levantadas em nossa pesquisa.

Como vemos, os indícios fortalecem as evidências de que o bebê retratado é filho legítimo de Adolfo Augusto Pinto. No entanto, ainda permanece a questão sobre o escurecimento da pele do bebê. Seria algo relativo a ele ou a tela teria sofrido alguma ação do tempo, escurecendo a tinta justamente do bebê? Aponta-se esta questão porque se sabe que algumas telas de Almeida Júnior sofreram alterações com o tempo, como aquela de “Caipiras Negaceando”<sup>14</sup>, conservada no Museu Nacional de Belas Artes. O uso do betume teria intensificado os tons escuros da tela, e não sabemos, de fato, se o mesmo pode ter acontecido no retrato de Adolfo Augusto Pinto<sup>15</sup>.

Ao observarmos atentamente o retrato na exposição de longa duração do acervo<sup>16</sup>, percebemos que a tonalidade da pele do bebê é semelhante ao tom dos braços e das mãos da menina que o sustenta em seu colo, que curiosamente, se difere da tonalidade de seu rosto, visivelmente mais clara. Tais detalhes apontam para uma possível ação do tempo, que aliada ao escurecimento do pigmento, resultaria nesta diferenciação da cor da pele entre os irmãos. Isto teria levado uma série de historiadores a pensarem na hipótese de um filho ilegítimo. Mas apontamos, aqui, essa nova hipótese sobre o possível escurecimento da tela, a qual só poderia ser confirmada a partir de um laudo técnico das transformações sofridas com a tinta pelo tempo, ou ainda a inserção específica do betume.

<sup>10</sup> Nome mencionado em: PINTO, 1970, 2º nota de rodapé da página 21.

<sup>11</sup> Carta de Vera Hermann de Oliveira Coutinho, neta de Adolfo Augusto Pinto, conservada na pasta catalográfica do quadro no núcleo de Gestão Documental do Acervo da Pinacoteca do Estado.

<sup>12</sup> DIAS, Elaine, 2013, p. 50.

<sup>13</sup> MIGLIACCIO, Luciano. 2014, p. 204 e 206.

<sup>14</sup> Imagem disponível em: <<http://mnba.gov.br/portal/colecoes/pintura-brasileira>>. Acesso em: 16 set. 2015.

<sup>15</sup> A respeito da utilização do betume e do escurecimento do quadro “Caipiras Negaceando”, ver PITTA, 2013.

<sup>16</sup> Exposição “Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo”. Em cartaz desde 15 de outubro de 2012 com previsão para término em 31 de dezembro de 2016. O quadro se encontra na Sala 7, que corresponde ao “Realismo Burguês”.



Isto posto, também nos interessa aprofundarmos algumas questões relacionadas à viagem que Almeida Júnior realizou no ano de produção deste quadro. Segundo a “Cronologia em primeira mão” de Ana Paula Nascimento e Maia Mau,<sup>17</sup> em 1891 o pintor realizou sua terceira viagem a Europa. Conforme notas publicadas no jornal O Estado de S. Paulo, encontradas em nossas pesquisas em periódicos, podemos datar a sua saída do país, no mês de junho, através deste extrato: “Embarcou ontem em Santos, no vapor italiano *Duca di Galiera*, com destino a Genova, de onde partirá para Paris, o nosso estimado pintor Almeida Junior.”<sup>18</sup> E seu retorno também noticiado pelo jornal no mês de outubro: “De volta de sua viagem a Europa, onde se demorou alguns meses, chegou anteontem a esta capital o nosso estimadíssimo e notável pintor Almeida Junior.”<sup>19</sup>

Nesse sentido, o pintor viajou antes do nascimento do filho caçula do engenheiro Adolfo Augusto Pinto e retornou quando o bebê completava quatro meses. Tais evidências nos levam a acreditar que o retrato foi produzido entre os meses de outubro e dezembro de 1891. Uma nota encontrada nesta pesquisa e divulgada no jornal O Estado de S. Paulo, de fevereiro de 1892, faz menção ao retrato da família, sendo esta a única referência do período encontrada, que se aproxima da datação do quadro.

**Dois quadros.** – O nosso estimado pintor Almeida Junior tem concluído dois bellos quadros, um representando numa sala elegante o dr. Adolpho Pinto e sua família; outro, de paisagem, representando, num barco, duas bonitas crianças. Tanto um como outro, apesar da dificuldade do gênero, pouco atraente para um artista, é obra de valor, pela composição e pela execução. A paisagem é muito feliz, pintada com simplicidade e carinho, e a sala excelente nos adornos, moveis e tapeçarias, em que o notável artista, como sempre, se esmerou.

Almeida Junior pretende fazer em breve uma exposição de seus trabalhos, na qual figurarão estes dois quadros, e então o publico terá ocasião de os apreciar, e pós de nos referir a elles mais detidamente.<sup>20</sup>

Acreditamos que a construção da tela deva-se, em grande parte, ao pedido do próprio comitente e de suas orientações para a elaboração da mesma, pois o engenheiro tinha uma intenção clara a respeito de como gostaria de ser retratado com sua família.

A construção do retrato de família realizado por Almeida Júnior muito se assemelha à composição de quadros de artistas contemporâneos a ele, como a presença das esposas e mães retratadas no segundo plano em: *Christmas-Time*, *The Blodgett Family*<sup>21</sup>, *The Colgate Family*<sup>22</sup>, *The Lesson*<sup>23</sup> e *The Brown Family*<sup>24</sup>.

<sup>17</sup> LOURENÇO, 2007, p. 16.

<sup>18</sup> O Estado de S. Paulo. São Paulo, 10 jun. 1891, 1ª col., p. 2.

<sup>19</sup> O Estado de S. Paulo. São Paulo, 11 out. 1891, 1ª col., p. 2.

<sup>20</sup> “Locaes”. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 21 fev. 1892, 1ª col., p. 2.

<sup>21</sup> Conservada no *The Metropolitan Museum of Art, New York, United States*. Imagem disponível em: <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/11258>>. Acesso em: 16 set. 2015.

Algumas destas matriarcas estão sentadas confortavelmente em poltronas ou cadeiras, portando uma peça de crochê ou tricô em suas mãos, sugerindo a prática da costura. Algo semelhante ocorre com os personagens masculinos retratados absortos na leitura de um jornal ou induzindo à interrupção de sua leitura, ao manterem os jornais em suas mãos e sua atenção dirigida a outro ponto, como ocorrem em *The Lesson* e *The Brown Family*. As crianças aparecem, na maioria das vezes, entretidas em atividades infantis na companhia de seus pais, que as observam. O ambiente retratado também aponta relações para o nosso retrato, ao apresentarem um recinto requintado, composto por móveis, tapeçarias e demais itens decorativos como os quadros dispostos nas paredes. Com efeito, somos levados a abordar a tradição do retrato coletivo, a qual Shearer West aponta que o tipo mais comum de retrato de grupo é aquele que representa os membros de uma mesma família,<sup>25</sup> como ocorre naquele da família de Adolfo Augusto Pinto.

Reunida em uma elegante sala de estar, onde os integrantes são registrados imersos em atividades cotidianas, de forma natural, sem a presença de poses ou teatralidade nos movimentos, o retrato pintado por Almeida Júnior correspondeu às expectativas do engenheiro, realizando um “belíssimo quadro”<sup>26</sup>, onde podemos observá-lo em meio aos seus no aconchego de seu lar, um ambiente requintado, perfeitamente coerente à sua condição social e política.

## Referências bibliográficas

D’INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (org.); BASSANESI PINSKI, Carla (coord.). *Histórias das mulheres no Brasil*. 10 ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

DIAS, Elaine. *Almeida Júnior*. Coleção Folha – Grandes pintores brasileiros. São Paulo: Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.

LOURENÇO, Maria Cecília França (Org.). *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007.

---

<sup>22</sup> Conservada no *Museum of Fine Arts, Boston*. Imagem disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/the-colgate-family-338683>>. Acesso em: 16 set. 2015.

<sup>23</sup> Conservada em coleção particular. Imagem disponível em: <<http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=11862&msg=You+were+sent+here+because+this+artist+only+has+one+artwork+in+our+databse.+This+is+it>>. Acesso em: 16 set. 2015.

<sup>24</sup> Conservada na *National Gallery of Art, Washington, DC*. Imagem disponível em: <<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.56720.html>>. Acesso em: 16 set. 2015.

<sup>25</sup> WEST, Shearer, 2004. p. 107.

<sup>26</sup> Elogio mencionado pelo próprio engenheiro em PINTO, 1970, p. 127. Citação completa desta passagem: “Almeida compreendeu meu pensamento e disse-me que estava pronto para executá-lo. De como êle o fez galhardamente, a prova está o belíssimo quadro que pintou sobre tal motivo, no qual se manifestam exuberantemente tôdas as virtudes de sua apurada técnica: composição perfeitamente equilibrada em todos os seus elementos, desenho, corretíssimo, colorido suave com bem estudada gradação de tons e valores, em suma, uma jóia em que refulgem tôdas as brilhantes qualidades do consumado artista do **Repouso do Modêlo**.” (PINTO, 1970: 127. Grifo do autor).

MIGLIACCIO, Luciano. A arte no Brasil entre o segundo reinado e a belle époque. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). *Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC São Paulo, 2014. p. 174-231.

PINTO, Adolpho Augusto. *Minha vida: memória de um engenheiro paulista*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1970.

PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costumes e história na pintura de Almeida Júnior*. 2013. 383 f. Tese (Doutorado em História). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford History of Art. 2004.

### **Periódicos**

LOCAES. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 21 fev. 1892. 1ª col., p. 2.

O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo, 10 jun. 1891, 1ª col., p. 2.

O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo, 11 out. 1891, 1ª col., p. 2.

## “O RESTO É SILÊNCIO”: O HOMEM E A MORTE EM *A MARGEM* (1967), DE OZUALDO CANDEIAS

Nayhd Barros de Souza<sup>1</sup>

Quatro pessoas vivem à margem, vagando pelas beiras do Tietê. Eles encontram os mistérios do amor e da morte. Entre afetos, encontros, desencontros, perdas, esses sujeitos reconfiguram suas experiências, singularizando suas existências, em uma travessia.

Trata-se, em certa medida, do argumento principal da obra *A Margem*, filme de Ozualdo Candeias, diretor de vasta filmografia.

Entre suas principais obras estão, além da já mencionada: *Meu nome é Tonho* (1969), *O Acordo* (Episódio da *Trilogia do Terror*, de José Mojica Marins, filmada por Candeias, de 1968), *Zézero* (1974), *O Candinho* (1976), *A Herança* (1971), *A Caçada Sangrenta* (1974), *Manelão* ou *O Caçador de Orelhas* (1982), *A Opção* ou *As rosas da estrada* (1981), dentre outros.<sup>2</sup>

Pretende-se, assim, investigar como o universo desse filme, a partir de algumas questões fundamentais: Como as imagens da morte constituem-se dentro da narrativa fílmica? Que diálogos podem ser estabelecidos entre elas e outras referências sobre o tema dentro da filmografia de Candeias e de outros diretores? De que maneira esse filme estabelece um diálogo com o horizonte cultural de sua época?

Assim, o trabalho encontra-se dividido em três momentos específicos que compõem a análise. O primeiro pretende situar *A Margem* nas teias cinematográficas da história do tema da morte no cinema, apontando possíveis diálogos e conexões com outras obras, do Candeias e de outros diretores. O segundo concentra-se nas suas particularidades e na construção narrativa do tema, acompanhando mais de perto a narrativa dos filmes. E o terceiro analisa de que forma essas imagens da morte constituem um ponto de vista historiográfico, dentro do filme, elaborando uma estética específica, intimamente ligada há seu tempo e espaço, a partir do cinema.

### Mortes possíveis: um olhar comparativo

O tema da morte aparece nos filmes de Candeias com bastante frequência, às vezes de forma intensa e como cerne do argumento narrativo, como em *A Margem* e em outros filmes como implicação ou elemento indireto que acrescenta à história contada, como nos seus faroestes à brasileira.

<sup>1</sup> Mestranda em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro PUC-Rio e bolsista CAPES.

<sup>2</sup>In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.). *Ozualdo R. Candeias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002

Em *Meu nome é Tonho*, filme de 1969, realizado em preto e branco, o tema da morte é também constitutivo, porém em um sentido diferente do universo simbólico, presente em *A Margem*. No último, a morte é um elemento que movimenta a constituição de referências subjetivas, de percepção de singularidades para os personagens, que por ela são espreitadas. Em *Meu Nome é Tonho*, faroeste à brasileira rodado com reinvenções de estilo, mas também com temas recorrentes no gênero, a morte é introduzida como causa e efeito de um mundo violento e reverbera sob a forma de vingança. Mortes são então comuns e compreensíveis dentro de um mundo que lhes autoriza e lhes objetiva, como parte de uma guerra particular.

Em *Zézero* (1974), por sua vez, a morte aparece apenas no final da narrativa, de modo um pouco mais indireto, como motivo para condenar moralmente as atitudes do personagem principal, vítima também de uma violência, já que à procura de melhores condições de vida e oportunidades, deixou-se viver com uma ilusão de melhoria de vida, quando na verdade realizava uma forma de trabalho praticamente escravo na grande metrópole. Ao passo, que a sorte lhe alcança e ganha na loteria, é recebido em sua antiga cidade pequena com a notícia da morte de sua família. Há o contraponto entre o homem que agora é rico e que também deixou sua família morrer sem se dar conta do que representaria esse abandono. Agora, ele se questiona como poderá ser útil o dinheiro obtido.

Dentro das novas condições, a morte da família, morte percebida e sentida, uma vez que é do outro amado, condena moralmente o personagem e o leva ao desespero. É possível perceber, a partir disso, que a morte aqui aparece como elemento de conclusão da narrativa, apontando para a dor da perda dos seres amados e para a culpa de estar vivo evidenciada nesse processo, e que nos remete em certa medida às reflexões de Freud sobre os processos de luto e sobre a melancolia, que apontam o luto como perda do ente amado, envolvida também em uma dimensão relutante de culpa.

O interesse de Candeias por esse tema envolvia-se também na diversidade de seus interesses de realização. Ao adaptar a tragédia “Hamlet” para o cinema com o título *A Herança*, Candeias transforma a narrativa de Shakespeare em uma trama situada no interior do país, no Centro-Sul brasileiro, em meados do século XX, reinventando as mortes de Hamlet e Ofélia, dentro de uma filmagem inovadora. Em *Manelão ou Caçador de Orelhas* a morte violenta impera como em *Meu Nome é Tonho* e a figura do matador de aluguel é levada ao protagonismo do filme. Contudo, todas as mortes que se constituem na diegese fílmica partilham entre si um sentimento de objetividade, e assumem uma lógica própria, a partir do universo que lhes possibilita a lógica de um mundo em combate, de uma espécie de caçada. Em *A Margem* essa lógica é invertida, em um mundo onde o onírico existe como um possível da vida e também da morte, nas beiras dos rios e dos afetos.

É interessante pensar também a relação desse filme e da forma como lida com a morte com outras abordagens do tema no trabalho de diretores contemporâneos a Candeias. Tomando como exemplo o



trabalho de José Mojica Marins, percebemos que o tema da morte era recorrente na grande maioria de suas obras, o que os clássicos *À meia-noite levarei sua alma* (1963-64) e *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1965-66) evidenciam facilmente. A morte representada nesses filmes tem representações diversas, que juntas tornam o todo mais complexo, porém podemos destacar uma predominância tanto de uma morte violenta e assombrada, quanto de certo misticismo intensificado pelo experimentalismo de Mojica, especialmente no segundo filme citado. Em *Candeias de A Margem*, esse experimentalismo e esse misticismo levam, sobretudo, a uma dimensão mais filosófica, numa abordagem que se conecta com os dilemas da existência humana, e mais especificamente, da relação desse homem com o espaço que habita, que se move.

É possível pensar também numa relação intertextual com outros filmes, no sentido de um diálogo proposto, não necessariamente abordado de forma consciente pelo diretor, mas que participa de um horizonte cultural comum, e se refere a uma questão de interesse amplo, de um repertório sobre o tema da morte.

Se pudéssemos aproximá-lo, guardando as diferenças evidentes de estrutura, proposta e sentidos, de outro filme emblemático a lidar com o tema da morte, é possível apontar sua proximidade com *O Sétimo Selo* (1956), de Ingmar Bergman, que também traduz a morte, e a relação do homem com ela como alegorias, utilizando-se de uma personificação da morte, que materializada sob a forma humana deseja levar consigo os homens, pois a hora da morte já havia chegado, num mundo atormentado por sofrimentos, misérias e guerras. Desse modo, a morte lança-se, à convite, em uma partida de xadrez para concretizar seu intento, e tem a certeza de sua vitória, já que é impossível fugir da morte. Em *A Margem*, essa relação da morte como alegoria também existe, inclusive pelo recurso da personificação da morte como a mulher misteriosa que espreita as personagens. Assim, ela também se revela e manifesta seu intento.

### ***A Margem: a morte e o espanto***

Uma barca chega às margens do rio Tietê, guiada por uma mulher misteriosa e austera, enquanto ouvimos uma música de suspense ao fundo. É uma mulher de cabelos pretos e de ar imperioso. Ela fita fixamente os quatro personagens principais da narrativa, com olhos agudos, sempre às margens. Todos estão surpresos e curiosos pela figura. Ela parece dizer-lhes algo que não conseguem à princípio decifrar. Mas sua figura é extremamente fascinante.

A mulher comanda sozinha a barca e sob olhares inquietos e close-up, permite que as personagens se apresentem, abandonando lhes a sua sorte, já prevista. Não vemos mais a mulher frequentemente nas sequências seguintes, com exceção de alguns momentos chaves, porém mesmo sem manifestar-se, ela parece onipresente em toda a estrutura fílmica.

O crítico Antônio Moniz Vianna escreveu, após o lançamento do filme, em uma das primeiras e mais relevantes críticas sobre *A Margem*, que era possível identificar, em um processo interpretativo, as figuras da mulher e da barca a uma espécie de paráfrase mitológica no filme, com a referência a barca de Aqueronte. Sobre isso, ele disse: “A barca volta para recolher os mortos: os quatro marginais, tomando-a, se libertam ou apenas se evadem”.<sup>3</sup>

Essa construção interpretativa é coerente, uma vez que a figura da mulher e da barca aparecem tanto no início do filme, em direção aos seus escolhidos, quanto ao final, quando retorna e leva consigo as personagens, após quatro mortes trágicas.

O elemento da barca, em *A Margem* atribui uma grande carga onírica à construção fílmica e possibilita reflexões interessantes. Quais as possibilidades, no que diz à experiência de vida, esses personagens carregam consigo para que a morte esteja por eles tão interessada? Quais serão suas atitudes, dos personagens, diante da morte que lhes espreita?

É preciso inicialmente refletir sobre as potencialidades de significação que o elemento da barca trás consigo. Ao retomar a tradição visual e iconográfica da morte é possível resgatar, em uma perspectiva histórica e com o auxílio das análises de Phillippe Ariès, referências sobre a simbologia que envolve a chegada da morte e seus avisos.<sup>4</sup>

Segundo Ariès, era comum em um mundo medieval, dentro da atitude da morte domada, com as respectivas modificações que os séculos seguintes lhe possibilitaram, que a morte estivesse envolvida por sinais. Geralmente, esses avisos tinham caráter natural, fisiológico e, sobretudo, partiam da percepção do próprio sujeito de que a morte lhe chegaria em breve. Aos poucos, esses sinais passaram a assumir conotações mais simbólicas e suas representações visuais foram se diversificando. Em *A Margem* as referências provém, contudo, de muitos anos, se nos atermos somente ao mito de Aqueronte e a barca do início do filme. Mas é possível também citar, já em outros momentos e como parte da tradição inclusive de uma iconografia da morte, de referências a cadáveres decompostos e de danças que sinalizam a presença da morte.

Em *A Margem*, obra parte desse universo de arranjos ficcionais do mundo, a barca é o principal sinal da morte anunciada, metáfora da morte como passagem, como travessia para as personagens, dentro do universo de opressões, mendicâncias e misérias em que viviam, excluídos dos arranjos da metrópole e relegados às beiras da vida.

É importante ressaltar também que a própria miséria que os personagens viviam trazia consigo o

---

<sup>3</sup> VIANNA, Antonio Moniz. *A Margem*. In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.). *Ozualdo R. Candeias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. P. 98.

<sup>4</sup>In: ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente*. Tradução: Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

fardo da existência e o da exclusão. Esse fato também pode ser tomado dentro da estrutura do filme, como um sinal da falta de opções dos personagens e de seu fim provável. Além do mais, outros sinais são evidentes. Dentro do universo fílmico há a presença de cadáveres, covas e, de modo peculiar, um cortejo nupcial que mais se assemelha, por sua estrutura e pelo comportamento das personagens, a um cortejo fúnebre. Ele antecede, inclusive, a morte de todos os personagens.

Assim, é possível dizer que a morte em *A Margem* é anunciada, é sinalizada desde o início da diegese. Uma morte anunciada, contudo também singularizada. Nesse ponto, suas particularidades fazem do filme uma narrativa inovadora, ao fundir o mágico e o realismo, num processo de reinvenção da linguagem, ainda que recorra também a alguns elementos já convencionalizados, o faz sem perder sua força de inovação. Essa morte é, então, uma alegoria, que conecta a vida no limite às potencialidades de uma morte idealizada.

Essa morte anunciada funda-se, sobretudo, na representação da vida das personagens, ela surge como uma resposta as suas buscas, como a última de suas viagens e deambulações.

Para compreender mais dos modos de representação da morte no universo fílmico de *A Margem*, precisamos acompanhar a narrativa do filme e seguir as quatro personagens a vagar pelo espaço e buscar incessantemente algo pelas margens da vida.

Dentro do quadro de análise, nosso olhar irar se deter sobre um único personagem, o homem de terno. Ele e a mulher representada por Valéria Vidal (nesse filme, os nomes dos personagens não são mencionados) deambulam pelos entornos do rio e nos apresentam os espaços de exclusão e os corpos excluídos pelos mecanismos específicos do mundo urbano e da grande metrópole, situada do outro lado do Rio. Essas personagens concentram-se, sobretudo, nas margens, em encontros e desencontros amorosos, em afetos que se expressam através do olhar e, às vezes do toque. Após vagarem pelos espaços mais distintos, o homem anda sempre atormentado pela angústia, sempre solitário, ainda que acompanhado da mulher imperiosa e autônoma que aplica pequenos golpes em caminhoneiros. Ambos seguem em busca de algo que não irá se concretizar em sua existência física.

Nas sequências seguintes, após ver a mulher com o vestido branco a sua espera, envolve-se em um profundo desespero, e sob os olhares da mulher misteriosa da barca, que fita o personagem à espreita desse momento, ele tira o terno e corre desesperadamente. Ouvimos então um grito atordoante do homem louco (outro dos quatro personagens principais) e, na sequência, vemos o corpo do homem de terno caído sobre o chão, sob sorrisos da mulher misteriosa do início da trama. Um detalhe importante precisa ser evidenciado, o único sorriso que podemos vislumbrar no rosto desse personagem acontece no momento de sua morte, antes de partir nessa corrida intensa e misteriosa.

Esse personagem pode ser interpretado à luz do conceito de melancolia. Freud pensou o melancólico

como aquele afetado por uma perda desconhecida, que ele mesmo não consegue acessar ou compreender, mas faz com que se veja sempre numa espécie de luto correspondente. Em Benjamin, a ideia de melancolia aparece dissolvida em grande parte de sua obra. E podemos entendê-la, sobretudo como fruto de uma grande incerteza diante dos regimes de racionalidade iluministas e progressistas, aos quais o homem havia se lançado, e que torna sua existência envolta em uma angústia profunda em relação ao tempo, que o impede de sentir-se totalmente parte do passado ou do futuro. Benjamin interessou-se, profundamente, por figuras melancólicas, tais como Baudelaire. No filme de Candeias, o homem de terno é também um homem melancólico, materializando tanto referências de Freud quanto de Benjamin. Ele é o homem que contempla o tempo, a partir de certo desencanto, onde as certezas não se sustentam mais. Existe, nele, algo como a necessidade de escapar a qualquer enquadramento que lhe possa fixar em um tempo e em um lugar de modo definitivo. Seu vagar incessante é um lamento, é uma fuga, é uma busca por algo que parece ter perdido há muito tempo e que lhe despedaçou. Por que não a esperança?<sup>5</sup>

No momento da morte, a personagem parece reencontrar esse algo ou mesmo reestabelecer alguma conexão perdida, que o liberta de seu desencantamento com o mundo. Há morte anunciada instala-se, então, no horizonte da liberdade. Não é o amor que redime esse personagem. Mas sim a partida. Por mais que ele ame ou viva o erotismo nas primeiras sequências do filme, não é o amor que lhe permite acessar esse horizonte novo de liberdade.

### Considerações Finais

A partir disso, acredito ser possível defender a existência de um ponto de vista historiográfico elaborado pelo filme, tendo em vista as imagens da morte que ele constrói e a relação dessas imagens com as sensibilidades do tempo a que se conecta a obra, de modo muito singular.

A morte, nas suas facetas mais diversas, em *A Margem* permite que reencontremos o espaço da metrópole e sua presença esmagadora. Por mais que as personagens vivam no limite do espaço urbano, é a metrópole que possibilita a existência desses espaços de limite. A vida periférica assume outras potências possíveis, estratégias criadoras e legítimas próprias de um lugar que constrói seus próprios códigos de existência, mas que só tem forma a partir de uma relação dialética com a metrópole e com tudo que nela subsiste ou não é tomado como parte, como pertencimento. Aquilo que é excluído da partilha comum, para fazer referência ao conceito de partilha do sensível de Rancière, é a margem.<sup>6</sup>

Assim, fora do universo da metrópole, mas só possível porque integra seus entulhos, porque constitui seu outro, a margem torna-se um espaço dos possíveis, onde os homens e as mulheres criam suas estratégias

---

<sup>5</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: *Mágia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

<sup>6</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005

na procura de uma vida autêntica, na busca de uma liberdade possível nesse espaço que é o limite da própria vida burguesa, como a construímos, e na busca de um amor próximo ao ideal. Segundo o ponto de vista do filme, todas essas buscas são impossíveis na metrópole, no espaço urbano, marcado pelas relações de impessoalidade, por uma inautenticidade absoluta. É preciso misturar-se ao lixo, viver no limite, integrar o que é excluído para chegar mais próximo de uma espécie de auto iluminação.

As imagens da morte nos permitem concluir que a própria margem, ainda que livre de um modo de viver próprio ao mundo dos grandes centros urbanos, ainda é habitada pelos dejetos do próprio ser humano. Nessa busca por uma espécie de autenticidade, a margem é o limite, a travessia. Os personagens frutos da exclusão carregam-na em seus corpos. Também frutos da dor, da miséria vivem em um espaço de purgatório, de lugar *entre*, de lugar limite entre o inferno e o paraíso.

A morte aqui assume o lugar da redenção alegórica, do encontro dos personagens com a liberdade de um paraíso imaginário, com o amor tão esperado que agora pode ganhar forma fora da cidade e do limite, fora do tempo, numa alegoria de um paraíso inesperado.

As imagens da morte constituem aqui a materialização da crítica ao ideário progressista dentro da narrativa do filme e também são fruto de reflexões sobre os próprios limites do homem, da recusa da vida objetificada e impessoal imposta por um mundo progressista. Em *A Margem*, é a morte que permite ao homem atravessar e sobrepor-se a esses limites.



## Referências Bibliográficas

ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente*. Tradução: Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

\_\_\_\_\_. *O Homem diante da morte*. Tradução: Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: *Mágia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010. 192p.

\_\_\_\_\_. Luto e Melancolia. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira*. Volume XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996. P. 245-265.

GARDINIER, Ruy. “O Acordo”. In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.). *Ozualdo R. Candeias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p.54.

MORIN, Edgar. *O Homem e a Morte*. Tradução: Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.). *Ozualdo R. Candeias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005

## Filme

*A MARGEM*. Direção e roteiro: *Ozualdo Candeias*. Brasil, 1967. Ficção, 1967, 35 mm, P&B, 96 min.

## ESPELHAMENTOS ENTRE VER E LER, EXPERIÊNCIA E IMAGEM: A APROPRIAÇÃO DA ESTÉTICA DO PITORESCO POR ROBERT SMITHSON

Patrícia Dias Guimarães<sup>1</sup>

### Paisagem e natureza

A paisagem – contra a suposição comum -, não diz respeito apenas ao registro visual do ambiente natural e humano. Arte, literatura, crenças, saberes e técnicas superpõem-se à visão imediata da natureza e\ou do ambiente urbano, atestando a inscrição viva e histórica do olhar. Eis por que a noção ocidental de paisagem se confunde com a imagem pintada no quadro, o panorama das cidades, o terreno administrado dos jardins e parques públicos, a cena descrita na literatura<sup>2</sup>. Parece que “só podemos ver aquilo que já foi antes representado e concebido, isto é, contado, desenhado, pintado”<sup>3</sup> argumenta Anne Cauquelin em *A Invenção da Paisagem*, sublinhando a ideia de que a visão do real em si é filtrada pela sobreposição em palimpsesto de múltiplas imagens multissensoriais e verbais. Dotada de sintaxe e vocabulário próprio, a paisagem se organiza “como uma sentença” (proposição verbal), cuja construção mais essencial está no arranjo de quatro elementos-signo: água, ar, terra, luz. Influente na reflexão teórica atual e nas práticas da arte contemporânea, a filosofia de Wittgenstein observa a propósito da relação entre ver e ler: “ler uma sentença equivale a olhar uma figura, não no sentido lógico, mas imagético”<sup>4</sup>, subtendido, em contrapartida, que “um pensamento ecoa no ver”<sup>5</sup>.

A paisagem aponta sim para uma visão\concepção de mundo histórico-cultural, atravessada pela linguagem – portanto, de uma só vez, oculta e revela a natureza. De fato, segundo Cauquelin, a noção moderna de paisagem nasce no contexto do Renascimento italiano com a invenção do objeto-quadro e da *perspectiva artificialis*, invenção definida por Leon Battista Alberti, em *Da Pintura* (1435), como “janela aberta”<sup>6</sup> para o mundo. Sob o princípio unificador da geometria, a o olhar perspectivo enquadra o espaço do mundo *como se* visto à distância através de uma janela. Assim a natureza torna-se ‘paisagem’, objeto de fruição estética e conhecimento para o olho de um sujeito racional, posicionado desde fora do mundo sensível. Definida por um enquadramento arquitetônico, a paisagem, em primeiro lugar, é paisagem urbana: avista-se a zona rural e os ermos selvagens desde a perspectiva da cidade. A perspectiva geométrica sugere, pois uma concepção

<sup>1</sup> Doutora em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica ( PUC-Rio); pós-doutorado PPGAV-EBA UFRJ, na área de Pesquisa Teoria e Crítica de Arte, bolsa PNPd\Capes ( 2015).

<sup>2</sup> Cauquelin diz que a fotografia e cinema analógicos simulam o ponto de vista do sujeito, enquanto a imagem digital remete à pura concepção mental, independente do ato de ver.

<sup>3</sup> Cf. CAUQUELIN, A. *A Invenção da Paisagem*, p 94.

<sup>4</sup> GLOCK, Hans. *Dicionário Wittgenstein*, p 355.

<sup>5</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*, p 192.

<sup>6</sup> ALBERTI, L. B. *Da Pintura*, p 88-89.

ontológica da visão (associada à perspectiva cartesiana) e da arte, sempre cindida entre categorias opostas: sujeito e objeto, razão e sensibilidade, interior e exterior, palavra e imagem, etc.

Várias leituras da história da arte atestaram a hegemonia plena da perspectiva na arte europeia até sua deposição definitiva, ao início do século XX, pela visão cubista do espaço, pronta a abolir o ponto de vista fixo e central. Versão corrigida em *The Down Cast Eyes* (1988), por Martin Jay, historiador da arte contemporâneo que observa a vigência problemática da perspectiva geométrica mesmo no âmbito do Renascimento italiano. Para Jay, o “regime escópico” perspectivado assumiu pelo menos duas variações na moderna cultura visual europeia: o “regime barroco”, aderente ao *pathos* e ao aspecto retórico da imagem; e o “regime descritivo”, típico da arte holandesa. Mais interessados em descrever a superfície do visível do que em garantir sua inteligibilidade através da geometria, os pintores holandeses limitaram-se a descrições fragmentárias da paisagem – na subcultura visual holandesa, a pintura renuncia a narrar histórias exemplares, tal como era próprio da arte italiana<sup>7</sup>, entendido que a narrativa abrange um desenvolvimento completo (começo, meio, fim) e sua causa implícita, enquanto a descrição limita-se ao relato parcial e aleatório. Jay argumenta que, se há um modelo para a arte holandesa, este é o mapa: representação esquemática da paisagem terrestre dissociada da experiência visual e pronta a incluir palavras e figuras no mesmo espaço gráfico e conceitual<sup>8</sup>. A seu ver, essa arte descritiva anteciparia a cultura visual do século XX, afim ao regime de representação gráfico e fotográfico – e, se, na Renascença, o desenvolvimento da cartografia dependeu do trabalho conjunto de artistas e primeiros cientistas, a partir de meados dos anos 1960, os artistas *Land Art*, recorreram, dentre outros registros, à fotografia e aos mapas imaginários para representar a paisagem terrestre sob o viés do pitoresco.

Apesar de largamente explorado nos Países Baixos entre os séculos VI-VII, o pioneirismo no gênero paisagem é frequentemente atribuído ao quadro *A Tempestade* (1507) do pintor veneziano Giorgione (1477-1510): a paisagem noturna aqui ocupa dois terços da tela, predominando sobre a história humana, dado que, segundo os preceitos da época, tornava seu ‘tema’ incompreensível. Para G.C. Argan, importa que a estranha cena pintada por Giorgione assinalou a invenção da “pintura tonal”, “nova pintura, inteiramente de imagens”<sup>1</sup>, autônoma em face ao aspecto real das coisas e à empresa cognitiva própria do *disegno* perspectivado. Desponta, pois com *A Tempestade* uma tecnologia do olhar propriamente “pictórica” e afim ao trabalho poético do imaginário, presumida a condição sensível comum ao sujeito e ao objeto da visão. Retorna na invenção pictórica veneziana o antigo princípio latino *ut pictura poesis*<sup>9</sup>, sugestivo do caráter

---

<sup>7</sup> Martin Jay refere-se ao ensaio de Christine Buci-Glucksmann, *La Folie du Voir* (1986), tratando do *pathos* associado ao olhar barroco, e à leitura de Svetlana Alpers sobre o teor essencialmente descritivo da arte holandesa desenvolvida em *A Arte de Descrever* (1999).

<sup>8</sup> JAY, M. “*Scopic Regimes of Modernity*.” In *Vision and Visuality*, p 12-13.

<sup>9</sup> A expressão usada por Horácio na sua *Arte Poética* (c. 20 a. C.) quer dizer literalmente “como a pintura, é a poesia” e tem sido interpretada como princípio de similaridade entre a pintura e poesia.

imagético e ficcional, comum à poesia e à pintura, em detrimento do olhar\saber racional – princípio mantido em vigor na cultura visual do Barroco.

As paisagens pintadas pelo napolitano Salvatore Rosa (1615-1673) e pelo francês Nicolas Poussin (1594-1665), são exemplos de ‘imagens poéticas’ evocativas da natureza primordial e do mundo antigo povoado por personagens histórico-mitológicos, e diretamente inspiradas no repertório da arte & literatura humanista: Rosa pinta paisagens ficcionais no espírito barroco dramático, enquanto as cenas pastorais de Poussin elegem o viés “classicizante”. Em qualquer caso, essas paisagens setecentistas podem ser assimiladas à noção de “pitoresco”- além de pintor, Rosa era também poeta e já empregava o termo pitoresco significando a qualidade comum à pintura e à poesia. No entanto, esse termo foi sistematizado como categoria estética somente a partir de meados do século XVIII, sobretudo por pintores e ensaístas ingleses. E, como veremos adiante, entre os anos 1960-1970, a estética tradicional do pitoresco será apropriada criticamente por artistas *Land Art* em registros bem distintos da pintura - em especial, por Robert Smithson (1938-73), interessado na dinâmica intrínseca à paisagem terrestre e nos processos perceptivos e verbais que envolvem a possibilidade de sua representação em imagens múltiplas.

### **A estética do Pitoresco e sua “apropriação pitoresca” por Robert Smithson**

No catálogo da primeira mostra retrospectiva internacional de Robert Smithson, exibida durante o ano de 1980, o crítico e curador Robert Hobbs escreveu que o artista foi “o grande redescobridor do pitoresco”<sup>10</sup>, referindo-se a sua versão oitocentista. Produto da cultura romântico-iluminista, a estética do pitoresco dizia respeito à visão da natureza e a sua representação em imagem visual e\ou palavra, abrangendo pintura, desenho, literatura e o paisagismo inglês, dissociado de toda ordenação perspectivada. Relacionava-se também ao passeio e à viagem turística, experiências sugestivas da intensificação do sentimento estético com relação ao ambiente natural e humano e da mobilidade do olhar, agora liberado da fixidez perspectiva. Associada à valorização romântica da natureza e das singularidades locais, a paisagem pitoresca oitocentista focalizava a variedade dos fenômenos, característica diretamente herdada da arte descritiva holandesa. Na palavra de C.G. Argan, pintores ingleses como Alexander e Robert Cozens, Gainsborough, Constable e Turner estudaram, de maneira sistemática, os elementos-tipo da paisagem natural (árvores, pedras, nuvens, etc.), portadores dos caracteres da singularidade e da generalidade<sup>11</sup>, observando tanto os efeitos da incidência da luz sobre tais elementos, quanto os esquemas de sua representação no plano do desenho e pintura (traços ou manchas de cor): “Cada coisa, árvore, rocha, ribeiro tem seu próprio caráter; acorda-se com outras enquanto é verdadeiramente ela mesma, segundo o princípio da variedade pitoresca enunciado

<sup>10</sup> Cf. TIBERGHIEU, G. Robert Smithson, “*Une vision pittoresque du pittoresque*”. In *Art, Nature, Paysage*, p X.

<sup>11</sup> Cf. ARGAN, G.C. *Arte moderna de Hogarth a Picasso*, p 229.

por A. Cozens”<sup>12</sup>, diz Argan. Antecipado pela cultura iluminista, o entendimento romântico da origem natural da sociedade era então sugestivo da analogia entre a paisagem e a ordem humana, daí o pitoresco chegar a uma concepção estético-política da sociedade, segundo a qual as diferenças sociais mais drásticas harmonizam-se naturalmente.

O texto de Edmund Burke, *Philosophical Inquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beauty*, 1757), inspirou os ensaístas ingleses William Gilpin (1724-1804); e Uvedale Price (1747-1829)<sup>13</sup>, a desenvolver uma estética do pitoresco pensada como síntese entre o Belo e Sublime. O gosto pitoresco privilegiava o agradável, espontâneo, agreste, rústico, exótico e dinâmico, em detrimento da exigência de ordem e acabamento necessária ao Belo ou da desmedida e intensidade inseparáveis do Sublime, tidos por categorias universais. Importa que essa estética da variedade de alcance ético-social foi assimilada, já no século seguinte, pelo arquiteto norte americano Frederick Law Olmsted (1822-1903), co-autor do projeto do *Central Park* novaiorquino e de muitos outros projetos pioneiros de parques públicos. Precursor do planejamento urbano moderno, Olmsted indicava os textos de Gilpin e Price como “fundamento” de sua teoria de que a natureza, administrada em jardins pitorescos inseridos no espaço urbano, exerceria função terapêutica e promotora da civilidade regulada pela convivência democrática. Robert Smithson, por sua vez, inspirado na leitura combinatória de textos de Olmsted, Gilpin e Price, escreveu um ensaio intitulado *Frederick Olmsted and the dialectical landscape*, (*Artforum*, 1973), tratando da “dialética” em processo na realidade mesma da Terra, e não no plano ideal do Espírito, como queria Hegel. Bem conhecidos pelo artista, os escritos de Gilpin e Price, a seu ver, indicaram a síntese entre as qualidades do Belo e do Sublime existente no real concreto (*real world*), síntese pensada em íntima relação com o “acaso” e a “mudança” em ação na natureza empírica (*chance and change in material order of nature*). Para Smithson, a síntese pitoresca se contrapõe às visões idealistas e formalistas da natureza e da arte representadas tanto pelo “transcendentalismo de Thoreau” quanto pelo “modernismo formalista enraizado em Kant, Hegel e Fichte”<sup>14</sup>, invariavelmente cindidas entre as categorias opostas (sujeito-objeto, matéria-espírito, etc.). Sua poética *Land Art* aproxima-se das ideias comuns à dupla de ensaístas ingleses e ao arquiteto-paisagista americano, a seu ver, anunciadoras de um tipo de “materialismo dialético” (*dialectical materialism*) pitoresco que considera a dinâmica de relações entre os elementos da paisagem física, ao invés de abordá-los como objetos isolados, passíveis de ordenação racional a partir de um ponto de vista estável à maneira da perspectiva. Ao focalizar os processos ou “trabalhos da Terra” (*earthworks*) Smithson apropria-se da crítica ao perspectivismo, segundo Argan, já efetuada na arte do Barroco tardio oitocentista.

---

<sup>12</sup> Idem

<sup>13</sup> Outro ensaísta inglês dedicado a teorizar o pitoresco foi Sir Richard Payne Knight (1750-1824), arqueólogo e erudito, mas seus textos não são mencionados por Smithson.

<sup>14</sup> Cf. “*Frederick Law Olmsted and the dialectical landscape*” (1973). In *Robert Smithson : The Collected Writings* (1996), p 159-160.



No ensaio “*Robert Smithson: Une vision pittoresque du pittoresque*”(1997), Gilles Tiberghien retoma o argumento de Roberts Hobbs, anunciando que o artista norte americano procedeu à livre apropriação da estética do pitoresco, deslocando-a, sucessivamente, por entre diferentes contextos. Mantido o foco pitoresco na relação entre natureza e arte, Smithson descarta os enquadramentos artísticos tradicionais para produzir “paisagens” nos mais diferentes registros e escalas: mapas, relatos escritos, desenhos, fotografias, instalações em galerias e intervenções ambientais. Investe, pois na transposição pitoresca entre visão e palavra, objeto e imagem, realidade física e representação mental, etc., resumida na dialética *site\ non site*. Tiberghien sugere traduzir esses termos antitéticos- porém, mutuamente reversíveis-, por “situação no espaço\situação mental”-, ambos sugestivos do espelhamento mútuo entre os vários registros da experiência e da linguagem (objeto-texto; objeto-imagem, visão-leitura, etc.).

Dispositivo móvel de enquadramento, apto a refletir imagens cambiantes da paisagem, o Espelho é emblema do pitoresco tradicional e figura central na poética do artista – vide os espelhos formados pela superfície da água em *Spiral Jetty* (1970) e em *Broken Circle e Spiral Hill* (1971), servindo a duplicar essas paisagens construídas, e aqueles ‘deslocados’ pelo artista em viagem através do deserto mexicano, experiência registrada em fotografias e relato textual intitulado *Incidents of a mirror travel in the Yucatán* (1969), onde o artista observa: “É preciso lembrar que escrever sobre arte é trocar a presença pela ausência, substituindo a coisa real pela abstração da linguagem. Se, de início, havia conflito entre o espelho e a árvore, agora há desacordo entre linguagem e memória”<sup>15</sup>.

Importa que Smithson dirige seu olhar para um tipo de paisagem terrestre que dificilmente seria considerada pitoresca aos olhos da estética oitocentista: territórios drasticamente atingidos pela violência das forças naturais, como os desertos, e\ou áreas de mineração a céu aberto; zonas de extração de sal e pedra; subúrbios em construção e já arruinados de antemão pela ocupação desordenada do solo. *Spiral Jetty* foi construída sobre um lago salgado ( *Great Salt Lake*) em meio ao deserto de Utah e *Broken Circle e Spiral Hill* (1971) sobre uma zona de extração de areia desativada no município de Enmen, Holanda. Trabalhos esses submetidos às forças atuantes na natureza: ventos, cheia e vazante das águas, variações de cor e turbidez na massa líquida, etc. Tratadas, por vezes, como “esculturas” em escala ampliada, construídas em ‘lugar específico’ (*site specific*) de acordo com padrões do Minimalismo, essas intervenções ambientais parecem sim remeter criticamente ao paisagismo inglês antiperspectivo e ao passeio pitoresco: traçam no solo caminhos em curva, a serem percorridos em experiência de deslocamento contínuo de pontos de vista, variando os enquadramentos da paisagem. Aliás, essas paisagens são ora inacessíveis, caso da *Spiral* , ora

---

<sup>15</sup> SMITHSON, R. “*Incidents of a mirror travel in the Yucatán*”(Artforum, 1969).In *Robert Smithson :Collected Writings*, pp 119-133.

pouco agradáveis e de acesso limitado, no que diz respeito a área que sedia *Bronken Hill*. A melhor ‘vista’ dessas ‘esculturas’ em escala ampliada é obtida por registro fotográfico em perspectiva de sobrevoos.

Na paisagem terrestre, a poética pós-minimalista de Smithson procura sim as evidências do processo entrópico, trabalho material inerente à Terra. Termo do vocabulário científico aplicado à arte, **entropia** é a noção formulada no segundo princípio da termodinâmica, segundo a qual a desordem no universo é crescente, atuante sobre as formações geológicas desde tempos imemoriais – e posto em evidência nas zonas urbanas e sítios pós-industriais rapidamente degradados pela atividade humana predatória. Na leitura de Tiberghien, a entropia tornou-se parâmetro para o artista *Land Art* pensar a condição precária e transitória da arte e da paisagem contemporânea, afim ao pitoresco e em tudo avessa às categorias ideais do Belo e do Sublime.

A dialética *site\ non site* sugere que situações espaciais ou mentais nunca se configuram como espaços ou sentidos fixos, e sim desdobram-se sucessivamente, em registro simultaneamente diacrônico e sincrônico, em séries de imagens inapreensíveis à lógica comum. A paisagem *Land Art* remete sim ao espaço atravessado pelo tempo, dotado de sinais que reenviam, sucessivamente, a outras eras e conformações do espaço, físicas e\ou mentais. Inspirado nos mapas hipotéticos, representativos de paisagens geológicas desaparecidas, Smithson decide materializar e cartografar continentes imaginários, além de escrever relatos pseudo-científicos sobre sua formação: *The Hypothetical Continent of Lemúria* (1969) é esquematizado em desenho de mapa baseado nas ilustrações do livro *The Lost Lemúria* (1904) de William Scott-Elliot, relato que mistura dados ‘científicos’ e especulações da teosofia sobre o continente desaparecido. O mapa ficcional é também ‘materializado’ num arranjo de conchas recolhidas na Ilha de Sanibel, Califórnia – o arranjo foi disposto sobre o chão arenoso da ilha e fotografado, de tal modo que sua imagem evoca Lemúria em outro registro da representação. Baseado em outro livro de Scott-Elliot, *Story of Atlantis* (1869), Smithson escreve as seguintes palavras sobre sua versão material do mapa da Atlântida: “Desde o Timeu de Platão ao *Codex Vaticanus A*, proliferaram documentos sobre a ilha de Atlântida, espécie de paraíso perdido. No território de *Loveladies* em *Long Beach Island, New Jersey*, um mapa corpóreo, material, construído com toneladas de vidro quebrado transparente, desdobra o mapa da Atlântida desenhado por Scott”<sup>16</sup> - trata-se do *Map of Broken Glass( Atlantis)*, realizado em 1969, e seu desdobramento em desenho e colagem sobre papel está, hoje, no acervo da Dia Art Foundation, em Beacon, Nova Iorque.

---

<sup>16</sup>Cf. Catálogo *Robert Smithson : une retrospective: le paysage entropique*, 1960-1973, p 203.





**Figura 1** Luciano Laurana, A Cidade Ideal (c. 1420 – 1479).



**Figura 2** Salvator Rosa, Paisagem c\Tobias e o Anjo (c.1660-1673).





**Figura 3** Nicolas Poussin, Paisagem c\ Polifemo (1649).



**Figura 4** Alexander Cozens (1717–86), Esquema de Nuvens.





**Figura 5** Robert Smithson, *Spiral Jetty* (1970).



**Figura 6.***Broken Circle* (1971).



ROBERT SMITHSON / JAMES COHAN GALLERY

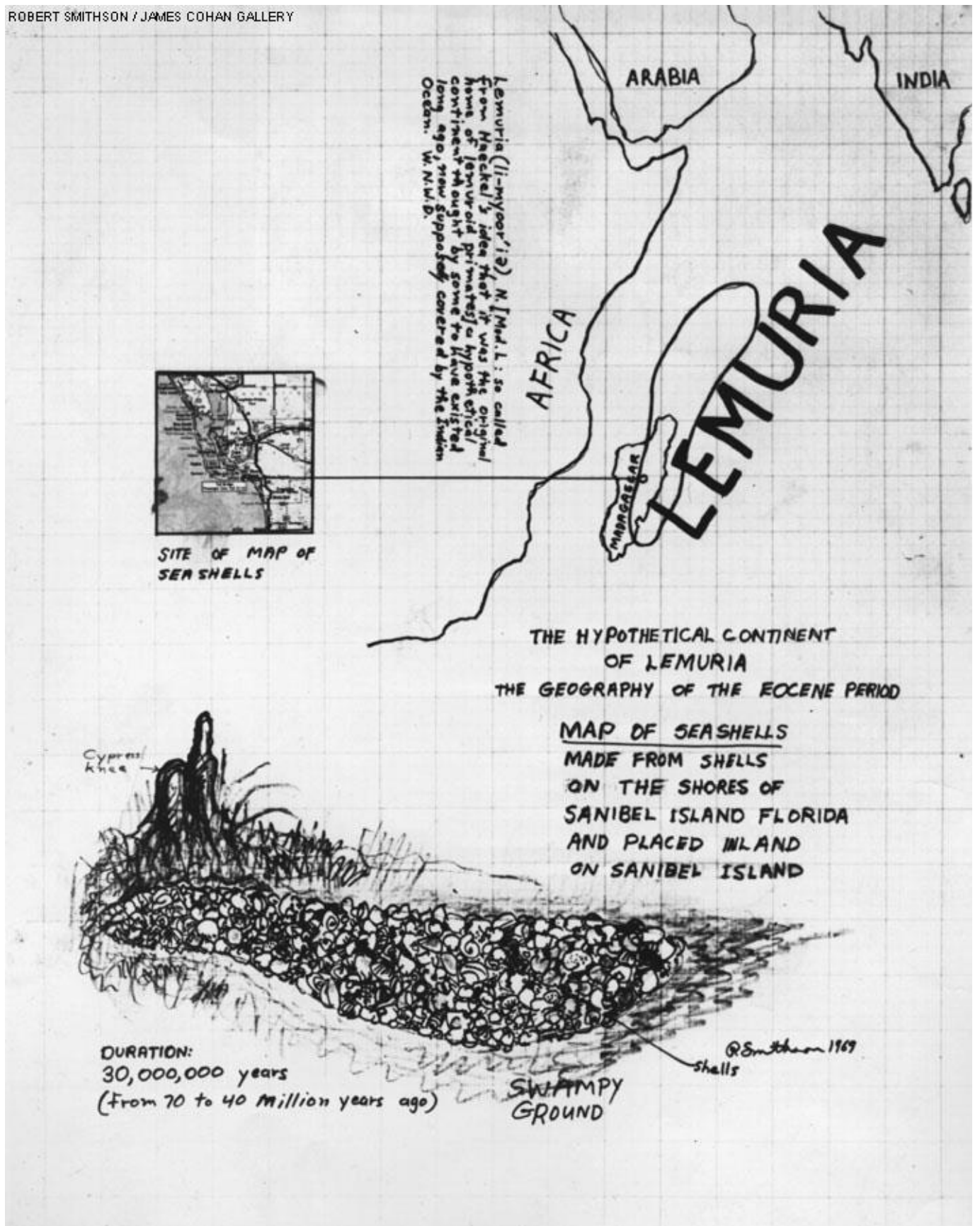
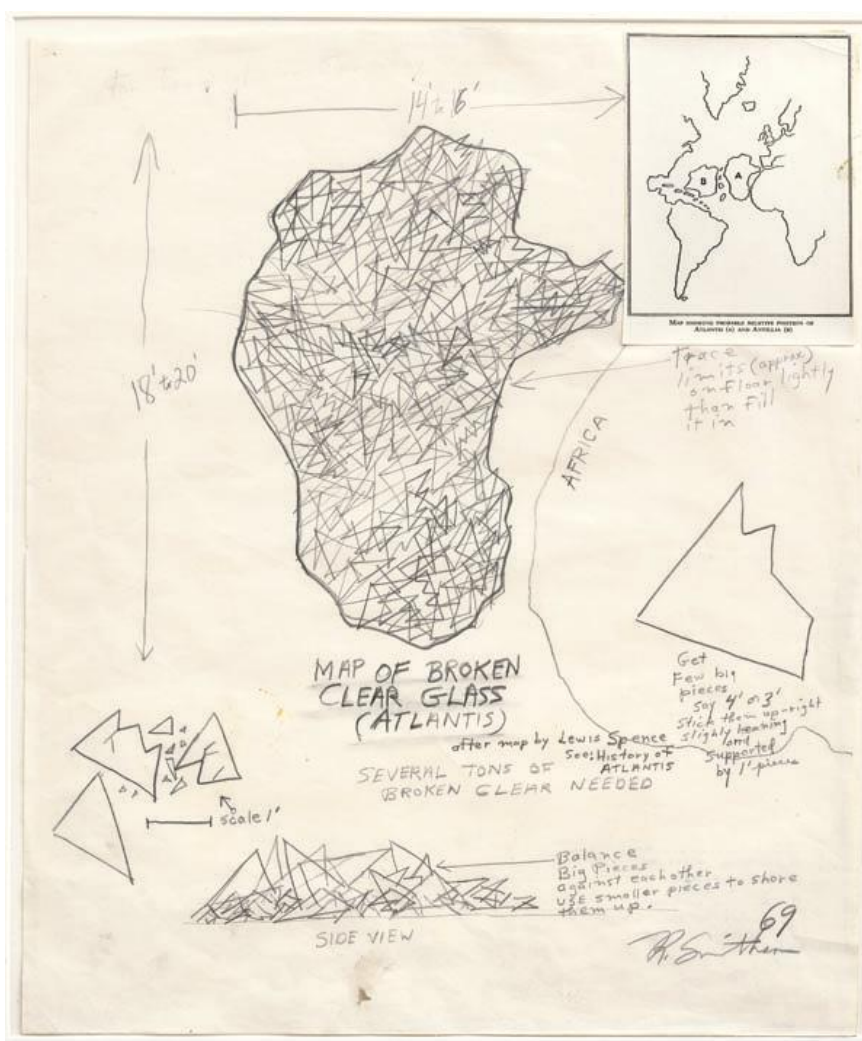


Figura 7 Spiral Hill (1971)



**Figura 8** Map of The Hypothetical Continent of Lemúria ( 1969)



**Figura 9** Map of Broken Glass( Atlantis),(1969). (instalação).

**Referências Bibliográficas**

ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: EDUSP, 1999.

ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*, São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GILCHRIST, M., BOULAN & LINGWOOD, J. *Robert Smithson: une retrospective, le paysage entropique, 190-70, cat. Expos. M.A.C.- Marseille, 1994*.

GLOCK, Hans. *Dicionário Wittgenstein*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

JAY, Martin. “*Scopic Regimes of Modernity*.” In *Vision and Visuality*, Bay Press, 1988.

SMITHSON, Robert. *The Collected Writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996.

TIBERGHIEU, Gilles A. *Nature, Art, Paysage*. Versailles: Centre du Paysage, Ecole Nationale Supérieure de Paysage, 2001.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Rio de Janeiro: ed. Abril, 1975.

## ARTISTAS OU ALIENADOS – REFLEXÕES SOBRE UMA PESQUISA EM ANDAMENTO

*Paula Vaz Guimarães de Araújo<sup>1</sup>.*

A pesquisa de mestrado aqui em questão está ainda em sua fase inicial. A mesma se deve à busca de um melhor entendimento das visões ideológicas com relação a díade arte e loucura dentro da história da arte brasileira. Para tal, se parte de um debate crítico que trazia à tona diferentes visões políticas e engajamentos em determinados projetos de modernidade, envolvendo agentes fundamentais dentro de um processo que é tido enquanto gênese da produção artística brasileira contemporânea. O objetivo aqui, é abrir esta investigação para debate, buscando com isso um aprimoramento do andamento da pesquisa, a partir da aproximação com outras leituras e perspectivas metodológicas possíveis sobre o escopo documental e teórico iniciais.

A análise parte das repercussões críticas das exposições “Pintura dos alienados do Centro Psiquiátrico Nacional” de 1946 e “Os Nove Artistas do Engenho de Dentro do Rio de Janeiro” de 1949 - as primeiras mostras a apresentarem trabalhos artísticos dos frequentadores do Setor de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação do Centro Psiquiátrico Nacional, localizado no bairro carioca do Engenho de Dentro. Inicialmente, se pretende analisar os impactos das produções visuais presentes nas mostras no sistema artístico na época, bem como suas reverberações posteriores na história da arte e das exposições.

Até o momento já foram encontradas mais de oitenta publicações jornalísticas sobre as exposições supracitadas<sup>2</sup>, entre críticas e pequenas menções, considerando apenas o período entre os anos de 1946 e 1951. Os chamados “artistas” por figuras como Mário Pedrosa e Sérgio Milliet, eram também colocados como “malucos”; “débeis mentais”; “anormais”; “loucos”; “alienados”; para citar apenas algumas das nomenclaturas utilizadas nos textos encontrados. Termos que eram comumente utilizados, inclusive por psicanalistas e críticos de arte do momento.

As experiências que ocorreram no ateliê do Engenho de Dentro, certamente contribuíram para uma aproximação da crítica de arte dos meios terapêuticos no período analisado. Porém, a análise desta fortuna crítica talvez possa ir além de cotejamentos sobre o processo criativo e a formação dos artistas internos do Engenho de Dentro. Mesmo o levantamento inicial dos textos críticos e da bibliografia sobre as exposições

---

<sup>1</sup> Mestranda da linha de pesquisa Imagens, Cidade e Contemporaneidade; sob orientação da Professora Doutora Ana Maria Pimenta Hoffmann; pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo – EFLCH/Unifesp.

<sup>2</sup> Um levantamento das críticas foi feito para minha monografia de conclusão da pós-graduação, dando origem ao presente projeto. CF. Paula Vaz. *Artistas ou Alienados - O embate crítico entre Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa sobre Pinturas dos Alienados do Centro Psiquiátrico Nacional e Os Nove Artistas de Engenho de Dentro do Rio de Janeiro.*

estudadas, já traz reverberações e ligações significativas destas com o sistema artístico e cultural, para além dos impactos sociais das mostras na época. Neste texto será explicitado um pouco sobre este aberto campo de investigações.

Em 1949 a exposição “Os Nove Artistas do Engenho de Dentro do Rio de Janeiro” gerou impactos significativos dentro do universo artístico brasileiro. Realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e tendo circulado por algumas capitais brasileiras, a mostra mobilizou disputas no campo da crítica artística e tornou-se posteriormente um marco na história das exposições no país. Grandes mostras a posteriori, como a XVI Bienal de 1981 curada por Walter Zanini<sup>3</sup> e a Mostra do Redescobrimto<sup>4</sup> de 2000 curada por Nelson Aguilar, fizeram referências diretas à mostra e aos artistas que nela tiveram suas obras exibidas.

Os artistas da mostra frequentaram o ateliê de artes do Setor de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR), criado em 1946 pela Dra. Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Nacional, sediado no bairro carioca do Engenho de Dentro. Tendo participado dos primórdios do ateliê, alguns internos do hospital foram assistidos pelo artista Almir Mavignier, o primeiro monitor de artes do setor. Em 1946 Silveira e Mavignier organizaram uma mostra com os trabalhos dos internos no salão de exposições do Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro, a mesma foi intitulada “Pintura dos alienados do Centro Psiquiátrico Nacional”. Após ter visitado a exposição, Mário Pedrosa se aproximou dos trabalhos dos internos do Engenho de Dentro, escreveu diversas críticas sobre os trabalhos dos internos do Centro Psiquiátrico e se tornou amigo pessoal de Mavignier. A partir de então, outros artistas ligados ao crítico no momento, como Ivan Serpa e Abraham Palatnik, também se tornaram presenças constantes nos ateliês<sup>5</sup> do Engenho de Dentro.

Agente fundamental dentro da construção de um projeto de modernidade que constituiu a gênese da arte contemporânea brasileira, o crítico de arte, jornalista e professor Mario Pedrosa foi o grande idealizador da mostra “Os Nove Artistas do Engenho de Dentro do Rio de Janeiro” em 1949. A exposição foi realizada já durante a gestão de Lourival Gomes Machado, mas Pedrosa contou com a colaboração do crítico de arte belga Léon Degand, primeiro diretor do MAM-SP, para sua organização. Aracy Amaral relaciona a criação do MAM-SP e Léon Degand à efervescência do debate entre figuração e abstração no Brasil. Seguindo neste íterim, Amaral coloca que no momento se abria uma nova faceta da crítica de arte no país com Mário Pedrosa, e coloca que:

Muito provavelmente sobre a influência do fazer artístico de jovens artistas da então capital federal, bem como sob o influxo das experiências da criação artística de alienados, emerge,

<sup>3</sup> Cf. Fundação Bienal de São Paulo. Arte Incomum. Curadoria de Victor Musgrave e Annateresa Fabris. Curador geral: Walter Zanini.

<sup>4</sup> Cf. Fundação Bienal de São Paulo. Imagens do inconsciente - Mostra do Redescobrimto. Curadoria de Nelson Aguilar.

<sup>5</sup> Gláucia Villas Bôas. A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). p.200.



com essas reflexões de Pedrosa, um crítico aberto, apto a acompanhar e estimular as inovações estéticas que se irradiam com intenso ímpeto para jovens sensibilidades, em particular devido à antológica exposição de Max Bill no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1950<sup>6</sup>.

No que concerne a história da arte nacional, Almir Mavignier, Mário Pedrosa, Léon Degand, Ivan Serpa e Abraham Palatnik certamente são nomes essenciais dentro da gênese do movimento concretista brasileiro. Em contraste com os paradigmas estéticos vigentes anteriormente no Brasil, quando se adotava uma concepção figurativa e tinha por objetivo "representar a nação brasileira", os artistas supracitados se dedicaram às experimentações com a forma. Esta mudança resultou de um conjunto de práticas e relações sociais que se opunham ao academicismo e ao modernismo figurativo.

Não se pode dizer o mesmo sobre os artistas do Engenho de Dentro. Adelina Gomes, Carlos Pertuis, Emygdio de Barros, Raphael Domingues, Lucio Noeman e outros artistas que produziram no ateliê do Engenho de Dentro ficaram de lado na história da arte. Que se dirá então dos outros quatro nomes dos nove da mostra, dos quais pouco ou nada se diz, sendo geralmente referenciados apenas pelo primeiro nome - José, Kleber, Vicente e Wilson.

Tanto "Pinturas dos Alienados do Centro Psiquiátrico Nacional", de 1946, quanto "Os Nove Artistas de Engenho de Dentro do Rio de Janeiro", de 1949, tiveram grande repercussão, aparecendo tanto em debates acalorados entre críticos de arte, quanto nos mais despretensiosos comentários jornalísticos. Os artistas que tiveram trabalhos expostos nestas mostras foram tidos enquanto "malucos", "débeis mentais", "anormais", "loucos", "alienados" (termo comumente empregado na época, inclusive pelos médicos), nestes ensaios jornalísticos e textos críticos, os artistas das exposições entraram na história da arte mais pelas entrelinhas do que enquanto protagonistas. Para entender o papel social do louco na sociedade contemporânea, é interessante resgatar Michel Foucault, que em sua tese de doutorado "A História da Loucura na Idade Clássica", colocou:

Fechado no navio, de onde ele não escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não podem lhe pertencer. [...] Tudo isso faz da loucura como que a manifestação no homem de um

---

<sup>6</sup> Aracy Amaral. Textos do Trópico de Capricórnio - vol 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. p. 142.

elemento obscuro e aquático, sombria desordem, caos movediço, germe e morte de todas as coisas, que se opõe à estabilidade luminosa e adulta do espírito<sup>7</sup>

Em 1946 o ateliê de artes do Centro Psiquiátrico Nacional foi fundado com o objetivo de criar alternativas aos procedimentos agressivos usados no tratamento de pacientes psiquiátricos naquela conjuntura: como a lobotomia, o choque elétrico e a injeção de insulina. Com formação junguiana, Nise da Silveira acreditava que a produção plástica era uma porta de entrada para a psique de seus pacientes, uma forma de comunicação com pessoas que tinham grande dificuldade de se expressar verbalmente. Alguns estudos que se remetem às mostras em questão<sup>8</sup> colocam que os trabalhos produzidos no ateliê foram guardados por Nise da Silveira enquanto fonte de informação sobre o estado psíquico e emocional dos pacientes. Dois anos depois da exposição no MAM - SP, em 1952, essas obras deram origem ao Museu de Imagens do Inconsciente que, mesmo lidando com o descaso da Secretaria de Saúde e precárias condições estruturais, funciona até hoje, com uma coleção que cresce quotidianamente, pois os ateliês ainda são realizados<sup>9</sup>.

Em um dos relatórios sobre o processo criativo de Emygdio de Barros, que dos artistas do Engenho de Dentro foi certamente o que teve mais reconhecimento de seu trabalho, Almir Mavignier traduz bem a rede de relações dentro do contexto estudado:

Rio de Janeiro, 4 de dezembro de 1950.

No dia 3 corrente fizemos a segunda visita a Emygdio de Barros. Continua no mesmo local, em bons termos de contato ao meio ambiente, estimado pelos de casa, auxiliando sempre em trabalhos domésticos, arrumando, rachando lenha, e, como atividade de descanso, a pintura. Nesta ele se orienta com espontaneidade, possuindo um quarto onde tem quase instalado seu ateliê.

Chegamos a Emygdio num grupo de seis pessoas - Henrique Mindlin e Helena Mindlin Mario Pedrosa, Geraldo de Barros, Abraão Palatnik - fomos desde logo bem recebidos por D. Regina e por Emygdio, que e trajava com extrema pobreza, porém bem-disposto e mais saudável. Entregamos algumas peças brancas de roupa, meias, um paletó, ao que nos correspondeu com alguma satisfação; mostrou-se mais interessado com as telas e tintas que lhe trouxemos.

Solicitamos ver seus trabalhos realizados naquele período, e com certo interesse nos deu algumas pequenas telas, e olhava um pouco espantado com nossos espantos, balbuciando algumas explicações da origem e do término dos trabalhos. Henrique Mindlin pediu-lhe para pintar ali mesmo, naquele momento, uma composição já iniciada com hábil

<sup>7</sup> Michel Foucault. *História da Loucura na Idade Clássica*. pp. 12 -13.

<sup>8</sup> Cf. Gustavo Henrique Dionísio. *O antídoto do mal: crítica de arte e loucura na modernidade brasileira*.

<sup>9</sup> Heloisa Espada e Rodrigo Naves. *Raphael e Emygdio: dois modernos no Engenho de Dentro*. p.98.

marcação, e com espanto geral Emygdio pegou pincel e palheta, sem hesitações planejou em cores toda a composição, nunca se afastando do conjunto, distribuindo os elementos de cores e desenho com profunda percepção e sabedoria, dando-nos a impressão de um trabalho consciente e sobretudo livre. A certa altura, quando diminuía a luz das quatro horas, pareceu-nos ver Emygdio recompor sua escala de cor, adaptando-a à nova luz. Foram duas horas de grande emoção da assistência, deslumbrada e amedrontada de iminente fracasso, mas finalmente deu ele o quadro por terminado, com absoluta segurança, na maior intimidade com todos nós.

Doutora Regina declarou ao sr. Mindlin que Emygdio afirmara não ser proveitoso trabalhar em quadros, pois não ganhava dinheiro, e imediatamente o nosso arquiteto se propôs a comprar-lhe aquele quadro. Emygdio não soube no primeiro instante o que dizer, depois balbuciou 20 mil-réis, e mais tarde, quando seu primeiro comprador lhe falou em importância mais elevada, com fisionomia de surpreendente bem-estar e um sorriso feliz e mesmo comovido exclamou: “Conto de réis!” Realmente vivemos todos nós uma grande cena com a emoção que nos prendeu, vendo Emygdio amarrotando “seu” primeiro dinheiro, depois de 25 anos de pátio do Hospital Gustavo Riedel, de Engenho de Dentro.

E deixamos mais uma vez aquele menino frágil de 56 anos incompletos, quase um anjo, em sua aldeiazinha de igreja branca, e nos lembramos muito durante a viagem daquela humildade tão simples, inesgotável e de grande força criadora de sua imaginação, que muitas vezes nos lembra um holandês: Van Gogh.

Almir Mavignier<sup>10</sup>

Tema de inúmeras análises críticas de Mário Pedrosa, Quirino Campofiorito e outros vários críticos, como já colocado, a produção dos artistas do Engenho de Dentro foi bastante lembrada em mostras que buscavam estabelecer ligações entre arte e loucura<sup>11</sup>. O crítico veio dar autoridade a esta produção, autoridade esta que “não é outra coisa senão um crédito junto a um conjunto de agentes que constituem relações tanto mais preciosas quanto maior for o crédito junto ao conjunto de agentes que constituem o crédito de que eles próprios se beneficiam”<sup>12</sup>. Deve se reconhecer, porém, que se não fosse por esta “autoridade”, estes trabalhos talvez sequer fossem conhecidos.

Ultrapassando a materialidade das obras, a questão aqui gira em torno não do seu valor material, mas do seu capital simbólico “uma dádiva atribuída àqueles que possuem legitimidade para impor categorias do

<sup>10</sup>Almir Mavignier. Relatório de Mavignier sobre a visita a Emygdio de Barros em companhia de Henrique Mindlin, Helena Mindlin, Geraldo de Barros e Abraham Palatnik”. Rio de Janeiro, 04.12.1950. Depoimento datiloscrito.

<sup>11</sup> Cf. Gustavo Henrique Dionisio. Op.cit.

<sup>12</sup> Pierre Bourdieu. A Produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. p.24

pensamento e, portanto, uma visão de mundo. Propriedade de poucos, o capital simbólico e o capital social são recursos conquistados à custa de muito investimento, tempo, dinheiro e disposição pessoal”<sup>13</sup>.

A experiência do ateliê do Engenho de Dentro deslocou o eixo da crítica de arte dos meios acadêmicos para os meios terapêuticos, colocando a relação entre arte e loucura no centro do debate sobre processo criativo e a formação do artista. Mas para além da crítica, como pode ser observado no documento acima, as exposições impactaram outros agentes do sistema artístico e cultural da época. Para além disso, as produções dos internos do Engenho de Dentro em suas especificidades formais nos levam também a questionar os marcos convencionais de origem do movimento concretista no Rio de Janeiro, geralmente atribuídos ao prêmio concedido a Max Bill na I Bienal de São Paulo em 1951<sup>14</sup>. Será que é possível tecer as relações entre a valorização das obras de Mavignier, Serpa e Palatnick, artistas do Grupo Frente, em contraposição à valorização da produção dos artistas internos do Centro Psiquiátrico Nacional?

Todos estes artistas, são hoje extremamente reconhecidos tanto pelo mercado de arte quanto pela história da arte. Mário Pedrosa quanto Nise da Silveira, são nomes de indiscutível importância ao se pensar não só nas intersecções entre arte e loucura no Brasil, mas dentro da história da arte brasileira e da história social contemporânea no país. No entanto, eles viam as produções destes artistas ou alienados de formas por vezes até divergentes. Pedrosa enxergava na produção deles:

Pura criação do espírito, a obra sai do inconsciente ou do nada com o calor das coisas que nascem para a vida porejando alegria, dor, afetividade, num sistema de emoções que vai, por sua vez revigorar com duas vitaminas espirituais os homens encontrados pelo caminho, tocando-os da graça de compreenderem e sentirem os eflúvios do mundo das formas<sup>15</sup>.

Silveira já via enquanto parte da documentação de seus pacientes, produções ligadas aos seus tratamentos psiquiátricos. Porém em meio a estas relações, muito provavelmente por conta das contingências de sua condição psíquica, os artistas ou pacientes da mostra talvez ainda ocupem na história da arte um lugar aquém da importância de suas obras<sup>16</sup>. Poucos são os estudos que visam entender o impacto social das exposições através da mídia jornalística, ou que analisem os contrapontos e as implicações destas produções para o pensamento crítico brasileiro e para a história da arte. Questões em aberto como estas justificam a realização desta pesquisa.

---

<sup>13</sup> Idem. p.10

<sup>14</sup> Cf. Gláucia Villas Bôas. Op.cit.

<sup>15</sup> Mário Pedrosa. Arte, necessidade vital. Correio da Manhã. 13/04/1947.

<sup>16</sup> Cf. Heloisa Espada e Rodrigo Naves. Op.Cit.

# ***ECCLESIA MILITANS & TRIUMPHANS: ALEGORIAS DA IGREJA E DA FÉ NOS ACERVOS BIBLIOGRÁFICOS DE MARIANA, OURO PRETO E SANTA BÁRBARA, MG***

*Pedro Queiroz Leite<sup>1</sup>*

## **Apresentação**

Dando prosseguimento às pesquisas que há anos realizamos quanto aos livros que contêm estampas e que circularam no ambiente colonial brasileiro, e mais especificamente, mineiro, entre meados do século XVIII e as primeiras décadas do XIX, propomos uma breve comunicação sobre as alegorias da Igreja e da Fé, tais quais se apresentam em diversos livros pertencentes a variadas bibliotecas mineiras e que podem ter contribuído como modelos para a pintura e catequese locais no período mencionado.

Dispersas por entre variadas obras, e geralmente situadas nos frontispícios ou nas folhas de rosto de tais publicações, em sua maioria estritamente ligadas ao cânone católico, tais estampas revelam-se ao mesmo tempo como preâmbulos e alertas aos leitores de que ali encontrariam a palavra e o testemunho de uma Igreja Triunfante que, aliada à Fé, consistir-se-ia em fortaleza contra as heresias e admonitório frente aos eventuais descaminhos dos fiéis, quer no que concernisse à superstição, quer num prevalectimento do Antigo Testamento frente ao Novo Testamento, como reivindicado pelos adversários do catolicismo.

Compostas tais imagens/conceitos em termos alegóricos, formuladas pouco depois do Concílio de Trento, e procedentes de diversas origens, são, todavia, capazes de resumirem-se num mesmo e único discurso consoante à Reforma Católica empreendida a partir de 1563.

O presente trabalho propõe-se, assim, a apresentar algumas estampas representando as citadas alegorias pertencentes a livros encontrados nos acervos de intuições de Mariana, Ouro Preto e Santa Bárbara, para maior conhecimento público.

## **O Missal da *Regia Officina Typographica* enquanto modelo e seus pares**

Em comunicações anteriores, publicadas em diversos anais e atas de diferentes Encontros, tratamos da grande influência que o *Missal Romano*, publicado a partir de 1781 pela Régia Oficina Tipográfica, exerceu na pintura mineira de fins do século XVIII até as primeiras décadas do século XIX, principalmente naquelas obras saídas do pincel do Mestre Manoel da Costa Ataíde (1762-1830) ou de membros ainda não

---

<sup>1</sup> Mestre em História Social (UEL-PR) e Especialista em Cultura e Arte Barroca (UFOP-MG).



identificados de sua oficina<sup>2</sup>. O âmbito da influência das estampas contidas naquele missal, frise-se, espalhou-se por outras localidades mineiras, como já demonstrado por outros estudiosos, comprovando sua autoridade enquanto modelo consagrado.

No que concerne à composição que intitulamos *Alegoria da Fé e da Igreja*, que consta da folha de rosto do referido missal (fig.01) e que seria reproduzida, com pequenas alterações, por outros artistas, em edições posteriores até o ano de 1860, dela também nos ocupamos enquanto modelo (fig.02) para uma pintura (fig.03) do subcoro da Igreja Matriz de Santo Antônio de Itaverava, MG<sup>3</sup>, bem como, noutra ocasião<sup>4</sup>, de sua específica função em tal recinto, graças ao seu caráter homilético e catequético para ali decorosamente adequado.

No curso de nossas pesquisas, defrontamo-nos, todavia, com outras variadas estampas retratando a referida alegoria e pertencentes a diversos livros sacros que integram os acervos de Ouro Preto, Mariana e Santa Bárbara, impressos vários deles muitos anos antes do missal da Régia Oficina Tipográfica, obra visualmente concebida pelo gravador português Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818), como demonstramos noutros trabalhos<sup>5</sup>, e que circulavam ainda em tal âmbito, como sua presença ainda ali hoje no-los demonstra.

Em suma: aquela imagem não era *nova*. Outras, sobre o mesmo tema, já eram conhecidas em tal ambiente, ainda que somente a do missal português tenha servido de modelo para a referida pintura, provavelmente por ser aquele referido missal de muito maior publicidade que as demais obras. Mas, insistimos, não era a estampa de Joaquim Carneiro da Silva o *único* modelo possível, conquanto tenha sido ele o realmente empregado. Outros existiam nas Minas Gerais, que doravante iremos revelar.

### ***A Bíblia Sacra de Barbier, Coutavoz, Laurens e Martin, de 1705***

A mais antiga estampa relacionada ao tema foi por nós encontrada na biblioteca do Santuário do Caraça, em Santa Bárbara, MG. Pertence ela a BIBLIA SACRA VULGATAE EDITIONIS SIXTI V. [...] LUGDUNI, SUMPTIBUS FRANCISCI BARBIER, TYP. REG. JOANNIS COUTAVOZ, ANDREAE LAURENS, & CLAUDII MARTIN. TYPOGR. M. DCCV [1705]. CUM PRIVILEGIO REGIS, que trataremos como *Bíblia Sacra de Lyon de 1705*, e localiza-se na folha de rosto (fig. 04), em formato de

<sup>2</sup> Leite, Pedro Queiroz. *Em Busca das fontes: Ataíde e os livros estampados dos séculos XVIII e XIX*. In *Atas do IV Encontro de História da Arte - A Arte e a História da Arte entre a Produção e a Reflexão*. Campinas: Unicamp, 2008; *O Missal da Régia Officina Typographica e seu legado na pintura rococó mineira: uma refutação à influência de Bartolozzi*. In *Atas do VII Encontro de História da Arte - Os caminhos da História da Arte desde Giorgio Vasari: Consolidação e desenvolvimento da disciplina*. Campinas: Unicamp, 2011.

<sup>3</sup> Para tal trajetória, q.v. Leite, Pedro Queiroz. *Imagem peregrina: a sobrevivência de uma estampa entre fins do século XVIII e meados do XIX*. In *Anais do II Encontro Nacional de Estudos da Imagem – UEL*. Londrina, 2008.

<sup>4</sup> Leite, Pedro Queiroz. *Barbarus ad portas: homilética e catequese na pintura dos nártexes de algumas igrejas e capelas barrocas e rococós de Minas Gerais*. In *Atas do VIII Encontro de História da Arte - História da Arte e Curadoria*. Campinas, 2012.

<sup>5</sup> Q.v. nota 2, supra, para as referências bibliográficas onde se encontram nossos argumentos.

vinheta (fig. 05). Seu assunto é altamente alegórico, e nele vemos retratada Sinagoga, a Verdade (iluminada pelo Espírito Santo) e a Igreja (com a tiara papal e tendo à mão o cálice da Eucaristia), todas nos céus, dissipando as trevas da Idolatria, da Ignorância, do Ateísmo, do Furor Humano (*Furor Gentium*), da Mentira, da Superstição, da Heresia e da Teimosia, entre outras fraquezas e pecados, todos eles personificados de forma conveniente ao tema.

### **A Bíblia de Pezzana, de 1754**

Também pertencente ao acervo do Caraça, a BIBLIA SACRAE VULGATAE EDITIONIS, SIXTI V. & CLEM. VIII. [...]JUXTA EDITIONEM PARISIENSEM ANTONII VITRE. [...] VENETIIS, APUD NICOLAUM PEZZANA. MDCCLIV [1754], publicada em Veneza por Nicolau Pezzana, importante impressor vêneta do século XVIII, cuja circulação de suas publicações obteve considerável êxito (não é esta a única de nossa relação), traz em sua folha de rosto (fig.06) uma alegoria da Fé (fig.07), um pouco confusa, assumindo parte do papel da alegoria da Igreja (conquanto sem tiara), visto que se encontra em situação de proeminência frente à da Sinagoga, ou da Lei Mosaica, iluminadas ambas pelo Cordeiro de Deus (Jesus Cristo) deitado sobre o livro dos sete selos (cf. Ap. 5:1). No frontispício deste volume encontra-se a rubrica *Gerar. Audran delin & sculp.* Trata-se de Gerárd (ou Girard) Audran (1640-1704). Noutras estampas, mas não a da fig.04, apenas *Audran Sculp.*, no canto inferior esquerdo. Trata-se de uma assinatura comum aos diversos artistas daquela família, vários deles gravadores e que mais tarde seriam relacionados na divulgação das obras de Watteau (1684-1721). Dado o ano da publicação ter sido o de 1705 – porém a estampa poderia estar pronta antes – tanto poderia ser o já mencionado Gerárd (ou Girard) Audran (1640-1704), como ainda Benoit Audran, o velho (1661-1721), e Jean Audran (1667-1756). Cumpre destacar que todos eram lioneses (HIND: 1923, p.422), e ali (*Lugdunum* é o nome latino da cidade francesa de Lyon) a Bíblia foi impressa.

### **O Missal de Pezzana, de 1754**

Pertencente ao acervo da Biblioteca dos Bispos/Museu do Livro, de Mariana, MG, temos o MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, S. PII V. PONTIFICIS MAX. JUSSU EDITUM CLEMENTIS VIII. & URBANI VIII. AUCTORITATE RECOGNITUM. VENETIIS, APUD NICOLAUM PEZZANA. M.DCC.LIV. [1754], publicado pelo já referido Nicolau Pezzana. Na folha de rosto (fig.08), uma alegoria da Fé, portando a cruz e o cálice da Eucaristia (fig.09).

### O Missal de Pezzana, de 1763

Este MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, S. PII V. PONTIFICIS MAXIMI JUSSU EDITUM CLEMENTIS VIII. & URBANI VIII. AUCTORITATE RECOGNITUM. VENETIIS APUD NICOLAUM PEZZANA. M.DCC.LXIII. [1763], faz parte do acervo do Museu da Música de Mariana, MG. Tem na folha de rosto (fig.10) um retrato de S. Pedro apóstolo ladeado pelas alegorias da Fé e da Igreja (fig.11), que nos levaram a indagar se não seria este o modelo da estampa da folha de rosto dos missais da *Série Typographia Regia*, tal a conformidade entre as mesmas. No canto inferior esquerdo, encontra-se a rubrica *B. Falconi S.*, mas deste artista não encontramos ainda quaisquer informações.

### A Bíblia de Remondini, de 1774, Tomo I

Este tomo pertence ao acervo da Biblioteca dos Bispos/Museu do Livro, de Mariana, MG. Mas encontramos um exemplar da mesma edição, sem o frontispício ao qual abaixo nos referiremos, pertencente ao acervo do Santuário do Caraça. Seu título completo é BIBLIA SACRA VULGATAE EDITIONIS [...] AUCTORE JO. BAPTISTA DU HAMEL [...] ACCEDUNT LIBELLI DUO [AB ERUDITISSIMO VIRO FRANCISCO LUCA BRUGENSI [...] EDITIO NOVISSIMA [...] PARS PRIMA. BASSANI, MDCCLXXIV [1774]. VENETIIS APUD REMONDINI e traz em sua folha de rosto (fig.12) uma vinheta, sem rubrica, com uma alegoria da Fé (fig.13) um pouco problemática, como adiante veremos, e um belo frontispício (fig.14), no qual podem ser vistos a alegoria da Igreja (simbolizando o Novo Testamento, com tiara papal e cálice da Eucaristia, mas trazendo junto a si a cruz, mais associada à alegoria da Fé) e a da Lei Mosaica (Antigo Testamento), pairando, entre nuvens, sobre profetas e o Rei Davi (com a harpa a seus pés) e Cristo pregando aos apóstolos. Há dois aspectos ainda a destacar quanto a este volume. No frontispício, nos cantos inferiores convenientes, constam as rubricas *Jo. Baptista Tiepolo delin.* (fig.15), e *Franc. Bortolozzi [sic] sculp.* (fig.16). A relevância desta obra é bastante evidente. Primeiro, ela comprova a possibilidade de contato entre os interessados em estampas no ambiente mineiro do século XVIII (eventuais mecenas e mesmo artistas) e a obra de um dos grandes mestres da pintura da transição do barroco para rococó na Itália, Giambattista Tiepolo (1696-1770). Segundo, põe em seu devido lugar a produção de Francesco Bartolozzi<sup>6</sup> (1717-1815) no período como a de um *gravador de tradução*, e não *de invenção*, como já o era então Joaquim Carneiro da Silva. Aliás, o próprio lapso da rubrica (“Bortolozzi” em lugar de Bartolozzi) leva-nos mesmo a pensar qual teria sido seu grau de envolvimento com a obra. Parece-nos que uma voz vinda de longe sussurra a possibilidade de que se um seu empregado ou discípulo, sobrecarregado de trabalho naquela gravura, vingou-se de seu mestre gravando-lhe a *assinatura* de maneira errada.

<sup>6</sup> Para a ausência de relações entre Bartolozzi e a pintura mineira de forma a que influenciasse esta última, q.v. Leite, 2011, op. cit.

### **Conclusão: A Problemática das imagens demasiado alegóricas**

A mais antiga alegoria da “igreja triunfante” (*ecclesia triumphans*) de que tivemos notícia encontra-se num afresco (fig.17) de Pasquale Cati (1550-1620), localizado na Capela Altemps da Igreja de Santa Maria in Trastevere, Roma, pintado em 1588, e que é nomeado por BAGLIONE (1733,106) como *il Concilio di Trento*. E traz diversas alegorias, tendo em seu centro a da igreja católica, com a tiara papal.

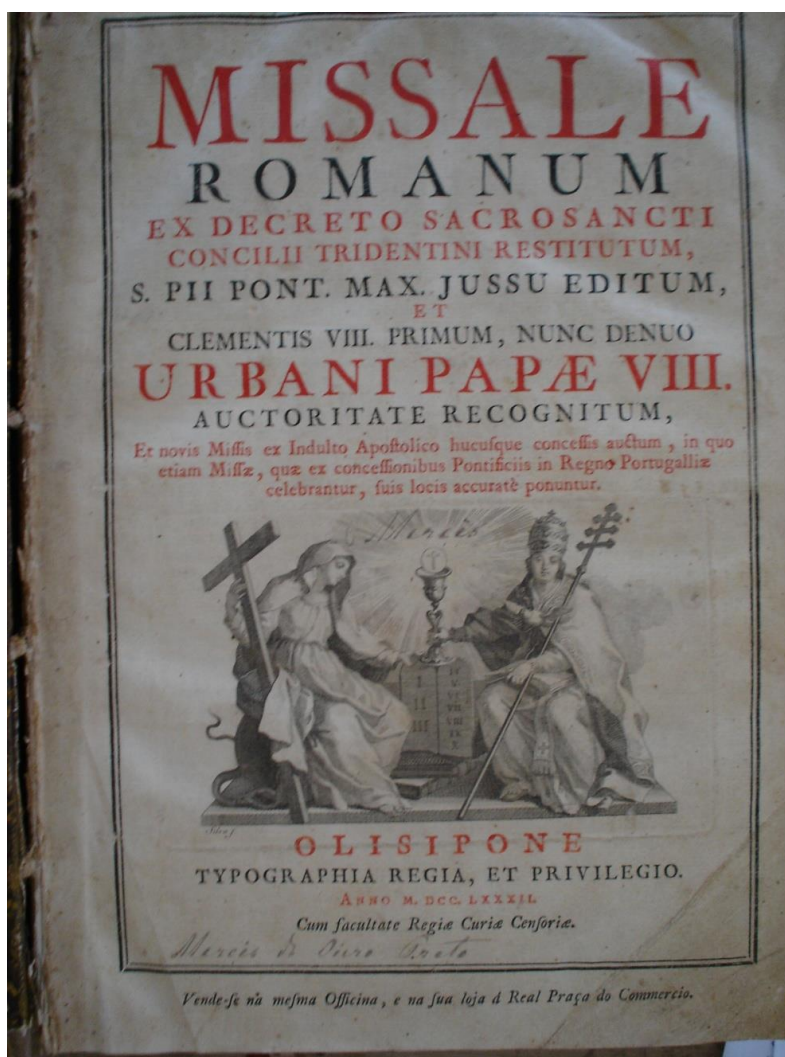
Muitas outras iram suceder àquela como a de Pieter-Paul Rubens (1577-1640) (fig.18) e Charles Le Brun (1619-1690) (fig.19), mas curiosamente nenhuma delas segue, por exemplo, as instruções de Ripa em sua *Iconologia*, a principal referência artística no tocante às alegorias<sup>7</sup> desde sua primeira edição, em 1593. Conquanto a alegoria da Fé enquadra-se no modelo proposto por RIPA (1997, vol.1, 401-405), a da Igreja não consta em Ripa, porém em vista dos exemplos de que dispusemos, julgamos que a imagem proceda de uma combinação, de uma montagem com alguns elementos da anterior, mais outros tantos das alegorias da Lei e da Lei Canônica (RIPA: 1997, vol.2, 15-16), sendo a primeira a única alegoria de Ripa relacionada à tiara papal.

Tais condições levam a novas indagações. Qual o eventual critério para a composição (e posterior recomposição) de uma alegoria? Qual seria o grau de fidelidade entre diversas imagens e seus modelos teóricos, literários? E no caso da cópia da estampa (elaborada a partir da alegoria) para a pintura, qual a possibilidade de uma reordenação, reconstituindo os elementos da alegoria, eventualmente suprimidos, ou mesmo quanto à supressão dos mesmos, caso fossem retratados? Quanto, em suma, a *Ecclesia Militans* contribuiu para a construção da própria imagem da *Ecclesia Triumphans*?

Muito há ainda a ser estudado neste campo, que consiste, julgamos, principalmente em retroceder da imagem ao conceito alegórico vigente quando da produção daquela: ou seja, retornar à alegoria. Acreditamos estar dando bons passos neste sentido.

---

<sup>7</sup> Q.v. ZIMMERMANN, op. cit.



**Fig.01.** Folha de rosto do *Missal da Regia Officina Typographica*, ed. de 1782.

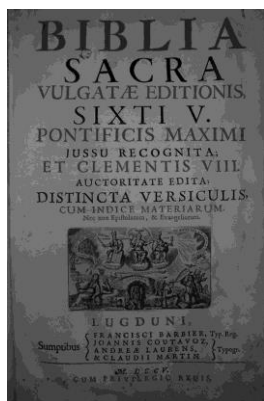


**Fig.02.** Joaquim Carneiro da Silva. *Alegoria da Fé e da Igreja*. Folha de rosto do *Missale Romanum*, Typ. Regia, 1782.

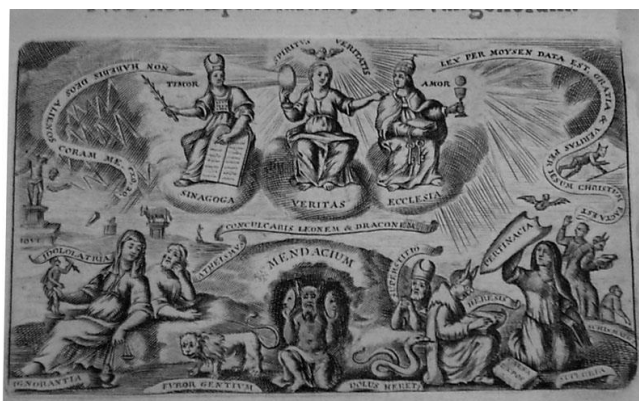


**Fig.03.** Artista ainda não identificado. *Alegoria da Fé e da Igreja*.





**Fig.04.** Gerard Audran (?). Folha de rosto da Bíblia de Lyon, 1705.



**Fig.05.** Pormenor ampliado da Fig.04.



**Fig.06.** Artista ainda não identificado. Folha de rosto da Bíblia de Nicolau Pezzana, Veneza, 1754.



**Fig.07.** Pormenor ampliado da Fig.06.



**Fig.08.** Artista ainda não identificado. Folha de rosto do Missal Pezzana de 1754.



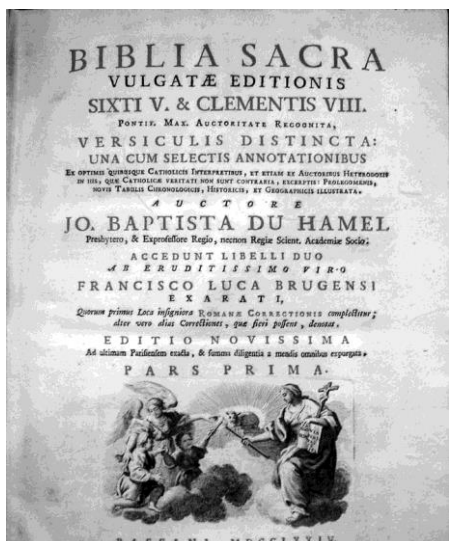
**Fig.09.** Pormenor ampliado da Fig.08



**Fig.10.** B. Falconi. Folha de rosto do Missal de 1763.



**Fig.11.** Pormenor ampliado da Fig. 10.



**Fig. 12.** Folha de rosto da Bíblia de Remondini de 1774. **Fig. 13.** Vinheta ampliada da folha de rosto

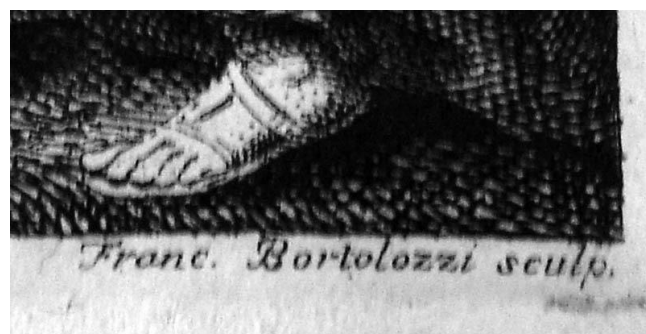


**Fig. 14.** G.B. Tiepolo; Franc. Bortolozzi [sic]. Estampa do frontispício da Bíblia de Remondini, 1774.





**Fig.15.** Rubrica de Tiepolo. Pormenor ampliado da Fig.14 (canto inferior esquerdo).

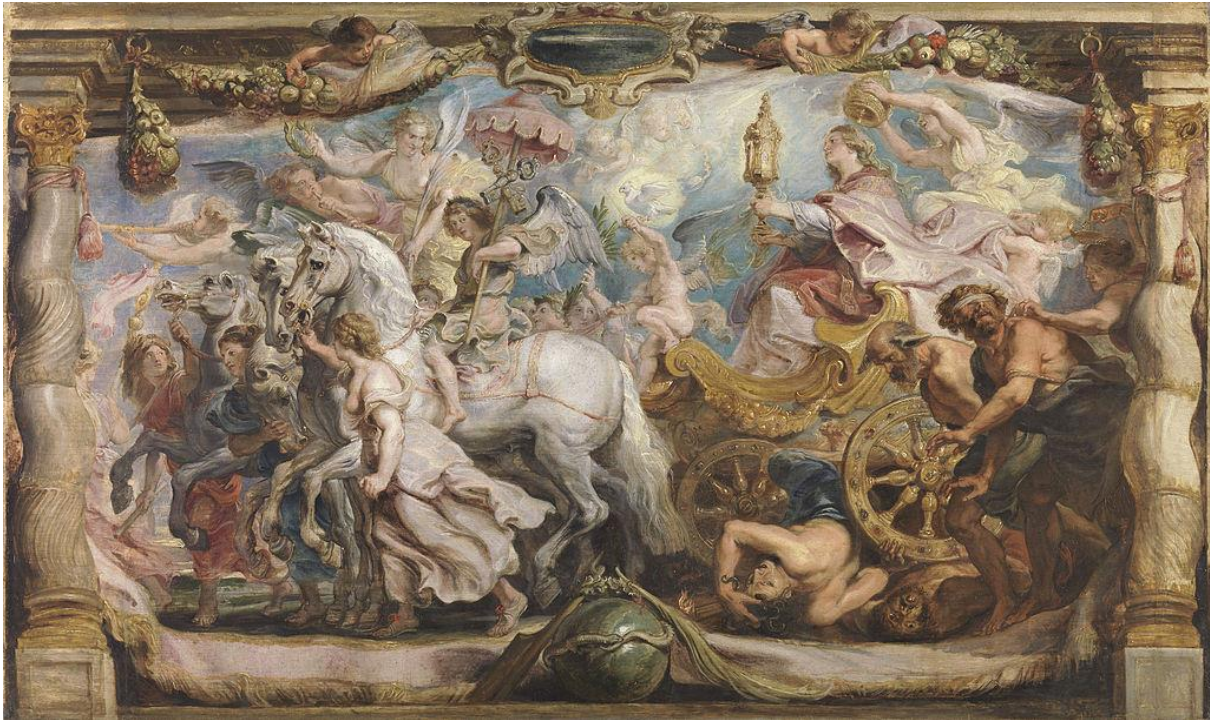


**Fig.16.** Rubrica de Bartolozzi. Pormenor ampliado da Fig.14 (canto inferior direito).



**Fig.17.** Pasquale Cati. *O Concílio de Trento, ou A igreja Triunfante subjuga a heresia.* Afresco. Santa Maria in Trastevere, Roma, 1588.





**Fig.18.** Pieter-Paul Rubens. *O Triunfo da Igreja*, c. 1625. Madri, Museu do Prado



**Fig.19.** Charles Le Brun, inv.; Gérard Edelinck, sculp. *Triunfo da Igreja sobre o calvinismo*, 1685-1707. Villa Myllius-Vigoni, Menaggio.



## Referências Bibliográficas

### Fontes primárias

BIBLIA SACRA VULGATAE EDITIONIS SIXTI V. [...] LUGDUNI, SUMPTIBUS FRANCISCI BARBIER, TYP. REG. JOANNIS COUTAVOZ, ANDREAE LAURENS, & CLAUDII MARTIN. TYPOGR. M. DCCV [1705].

BIBLIA SACRAE VULGATAE EDITIONIS, SIXTI V. & CLEM. VIII. [...]JUXTA EDITIONEM PARISIENSEM ANTONII VITRE. [...] VENETIIS, APUD NICOLAUM PEZZANA. MDCCLIV [1754].

BIBLIA SACRA VULGATAE EDITIONIS [...] AUCTORE JO. BAPTISTA DU HAMEL [...] ACCEDUNT LIBELLI DUO [AB ERUDITISSIMO VIRO FRANCISCO LUCA BRUGENSI [...] EDITIO NOVISSIMA [...] PARS PRIMA. BASSANI, MDCCLXXIV [1774]. VENETIIS APUD REMONDINI.

MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, S. PII V. PONTIFICIS MAX. JUSSU EDITUM CLEMENTIS VIII. & URBANI VIII. AUCTORITATE RECOGNITUM. VENETIIS, APUD NICOLAUM PEZZANA. M.DCC.LIV. [1754].

MISSALE / ROMANUM / EX DECRETO SACROSANCTI / CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, / S. PII V. PONTIFICIS MAXIMI / JUSSU EDITUM / CLEMENTIS VIII. & URBANI VIII. / AUCTORITATE RECOGNITUM. / VENETIIS / APUD NICOLAUM PEZZANA. M.DCC.LXIII. [1763].

### Fontes secundárias

**BAGLIONE**, Giovanni; **PASSARI**, Giovanni Battista. *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*. Nápoles: s.n., 1733.

**LEITE**, Pedro Queiroz. *Em Busca das fontes: Ataíde e os livros estampados dos séculos XVIII e XIX*. In *Atas do IV Encontro de História da Arte - A Arte e a História da Artementre a Produção e a Reflexão*. Campinas: Unicamp, 2008.

\_\_\_\_\_. *Imagem peregrina: a sobrevivência de uma estampa entre fins do século XVIII e meados do XIX*. In *Anais do II Encontro Nacional de Estudos da Imagem – UEL*. Londrina, 2008.

\_\_\_\_\_. *O Irrequieto Judas: uma questão iconográfica na pintura de Ataíde*. *Atas do V Encontro de História da Arte - 20 anos de História da Arte na UNICAMP*.

Campinas: Unicamp, 2009.

\_\_\_\_\_. *O Missal da Regia Officina Typographica e seu legado na pintura rococó mineira: uma refutação à influência de Bartolozzi*. In *Atas do VII Encontro de História da Arte - Os caminhos da História da Arte desde Giorgio Vasari: Consolidação e desenvolvimento da disciplina*. Campinas: Unicamp, 2011.

\_\_\_\_\_. *Barbarus ad portas: homilética e catequese na pintura dos nártexes de algumas igrejas e capelas barrocas e rococós de Minas Gerais*. In *Atas do VIII Encontro de História da Arte - História da Arte e Curadoria*. Campinas, 2012.

**RIPA**, Cesare. *Iconologia*. Trad. de Juan Barja e Yago Barja. 2ª ed. Madri: Akal, 1997.

**ZIMMERMANN**, Hans-Joachim. *English translations and adaptations of Cesare Ripa's Iconologia: From the 17th to the 19th century*. Apud. In [http://www.dbnl.org/tekst/\\_zev001199501\\_01/\\_zev001199501\\_01\\_0003.php](http://www.dbnl.org/tekst/_zev001199501_01/_zev001199501_01_0003.php). Acesso em 29/12/2015.

## JORGE DE LIMA E MAX ERNST: APROXIMAÇÕES

Priscila Sacchettin<sup>1</sup>

Nesta comunicação pretendo apresentar e debater alguns pontos de contato entre as produções visuais de Jorge de Lima (1893 – 1953) e Max Ernst (1891 – 1976), partindo do fato de que ambos os artistas, cada um em seu contexto, dedicaram-se à fotomontagem. Meu intuito é compreender melhor como e em que medida Lima apropriou-se das pesquisas poéticas e técnicas do artista alemão.

Algumas das pranchas de *A Pintura em Pânico* (1943), livro que reúne as fotomontagens de Jorge de Lima, revelam um parentesco com a colagem de derivação surrealista, principalmente aquela criada por Ernst (figs. 01 e 02). Nos dois casos – Lima e Ernst – observamos a criação de espaços oníricos, onde personagens insólitos figuram em alegorias cifradas, infensas a qualquer tentativa de decodificação inequívoca.

A referência a Ernst é evidente em várias das imagens de *A Pintura em Pânico*. Além disso, ela é explicitada por Murilo Mendes que, no prefácio, aponta a série *La Femme 100 Têtes* (1929) como motivadora das montagens ali reunidas:

“O conselho veio de Rimbaud: desarticular os elementos. Aplicado ao desenho e ao ballet, tal princípio provocou excelentes realizações. Por exemplo: *La femme 100 têtes*, de Max Ernst, e *Bacanal*, de Salvador Dalí. O livro de Max Ernst inspirava-me. Faltavam-me, porém, a paciência, a perseverança. Jorge de Lima tem tudo isto, e mais ainda. Começamos juntos o trabalho. Mas dentro em breve ele ficava sozinho.”<sup>2</sup>

Outro trabalho do artista alemão, *Une Semaine de Bonté* (1934), emerge como mais uma obra que pode ser considerada como referência para as experiências plásticas de Jorge de Lima. Desse modo, pensando num quadro temporal, as publicações de Ernst poderiam ser situadas no interior do período de concepção e fatura das imagens do poeta brasileiro, tendo em mente que este trabalhava nas fotomontagens desde pelo menos 1938 até 1943, data da publicação do álbum que as reúne.

### Colagens como poemas visuais

O interesse de Ernst pela colagem remonta a 1920, quando, ainda no contexto do grupo dadaísta de Colônia, ele e Hans Arp realizaram em parceria a série *FaTaGaGa*. Data igualmente do início da década de

<sup>1</sup> Doutoranda em História da Arte no IFCH-Unicamp, bolsista CNPq.

<sup>2</sup> MENDES, 1943, s.p.

20 a pareceria de Ernst com o poeta Paul Éluard. Nos livros *Répétitions* (Paris, 1922) e *Les Malheurs des immortels* (Paris, 1922), poemas e fotomontagens são dispostos lado a lado (fig. 03).

Algo semelhante se passa no caso de Jorge de Lima que, em 1937, realiza uma fotomontagem que será a capa do livro de poemas da autoria de Murilo Mendes, livro este intitulado *A Poesia em Pânico*. Essa imagem será posteriormente incluída no volume de fotomontagens de Lima, com título idêntico ao do livro (fig. 04).

A relação entre fotomontagem e poesia está claramente sinalizada na obra de Max Ernst. A penúltima sessão de *Une Semaine de Bonté*, por exemplo, tem como subtítulo *Três poemas visíveis*, e compreende doze colagens acompanhadas de excertos de Paul Éluard e André Breton. Podemos supor que Ernst entendia a fotomontagem enquanto relacionada à criação literária de maneira mais ampla, pois, além do exemplo acima, seus três livros de colagens são chamados de romances-colagem (*roman-collages*).

Não é por acaso que Jorge de Lima, em entrevista a *O Cruzeiro*, faz uma associação análoga, entre fotomontagem (que ele chama de fotografia) e poesia, ao mesmo tempo em que se refere a Ernst:

“O criador disso, desse gênero de fotografias é Max Ernst, uma das figuras mais conhecidas do supra-realismo na Alemanha. O que ele pretendeu criar foi uma arte que fosse assim como uma espécie de intermediária entre o cinema e a pintura. Se o conseguiu ainda é coisa para se ver. Em todo caso criou uma admirável forma de expressão.

Vocês vejam: *cada fotografia dessas vale um poema, não vale?* Pois é a intenção de Max Ernst. Com diversos elementos que isolados nada significam, produzir um conjunto que tem o dom de provocar uma sensação poética. (...) Max Ernst já reuniu suas fotografias em mais de um livro, todos de sucesso.”<sup>3</sup>

O poeta alagoano, no entanto, não deixa de indicar uma nota dissonante entre suas imagens e aquelas do artista surrealista:

“(...) Ernst e seus seguidores chamam isso de gravuras supra-realistas. Eu fiz fotografias com uma direção lírica e romântica. Como faço isso? Ora, muito simplesmente: pego uma porção de objetos, de coisas, de ideias, uma revista, um jornal, uma escultura, elementos que isolados não têm a menor significação. Junto e produzo alguma coisa que podemos chamar de um poema.”<sup>4</sup>

No entanto, ao folhear *A Pintura em Pânico*, nos deparamos com uma disposição sequencial das imagens. Além disso, ainda que em poucos casos, há figuras que aparecem em mais de uma fotomontagem. Somos levados a perguntar se seria possível identificar ali uma sequência narrativa, ainda que cifrada. Ana Maria Paulino, em seu texto sobre Jorge de Lima, coloca a questão nos seguintes termos: “Diante dos muitos

<sup>3</sup> AMARAL, s.p. Grifo meu.

<sup>4</sup> Idem, *ibidem*.

caminhos que atraem a análise, surgirão sempre interrogações, muitas talvez sem resposta. A mais simples é, quem sabe, indagar se as colagens teriam sido elaboradas com o intuito de, obedecendo a uma determinada sequência, compor uma narrativa surrealista”<sup>5</sup>.

O cotejo com as fotomontagens de Ernst será útil para pensarmos essa questão. Partiremos da pergunta sobre que espécie de narrativa estrutura seus três *roman-collages*: *La femme 100 têtes* (1929), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) e *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1934). Em seu texto *Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima*, Teodoro Rennó observa que a organização em capítulos consecutivos, que estrutura os três livros citados acima, é indício de uma sequência narrativa, ainda que reduzida ao mínimo:

*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* traz como introdução uma breve narrativa que fornece indicações gerais sobre estória e personagens. O leitor vê-se diante de uma paródia da biografia de Santa Teresinha (Thérèse de Lisieux). Os quatro capítulos que compõem o volume organizam tematicamente as fotomontagens e estão numerados em sequência, cada um com título próprio (“I- *La ténébreuse*”, “II- *La chevelure*”, “III- *Le couteau*”, “IV- *Le céleste fiancé*”). Todas as imagens são acompanhadas de “legendas que, mais ou menos longas, se encadeiam como frases ou episódios de uma bem visível sintaxe narrativa”<sup>6</sup>.

A edição original de *Une semaine de bonté* foi publicada separadamente em cadernos de fotomontagens, organizados por eixos temáticos, compostos por um dia da semana, um elemento da natureza e uma figura exemplar. Assim temos, por exemplo, o caderno *Domingo – Lama – O leão de Belfort*, ou ainda *Quarta-feira – Sangue – Édipo*. Cada bloco possui ao menos uma epígrafe, tematicamente afim. Em *Une semaine*, no entanto, as fotomontagens não possuem legendas e “parecem constituir situações – mas não necessariamente sequenciadas em narrativa – que concretizam em imagem o dia da semana, o elemento e o exemplo”<sup>7</sup>.

Já *La femme 100 têtes* é composta por nove capítulos numerados em sequência, sendo porém impossível identificar títulos ou temas definidos. Todas as fotomontagens são legendadas, e algumas delas formam conjuntos, uma vez que suas legendas são partes de uma mesma frase. O livro conta com algumas personagens recorrentes, como “A mulher Cem Cabeças” ou “Loplop a andorinha”. Mesmo assim, no entanto, “é muito difícil, após “lido” o livro, reconstituir a “estória” que foi contada ou mesmo afirmar sem hesitações que houvesse uma “estória” central enfeixando várias”<sup>8</sup>.

Diversamente do que encontramos nos livros de Max Ernst, não há, em *A Pintura em Pânico*, capítulos sequenciados. Como Rennó observa, existe apenas um bloco narrativo mínimo: a segunda e a terceira fotomontagens estão conectadas pelas legendas que, juntas, formam uma frase (*E entre o mar e as*

<sup>5</sup> PAULINO, p. 48.

<sup>6</sup> RENNÓ, p. 55.

<sup>7</sup> Idem, p. 56.

<sup>8</sup> Idem, *ibidem*.

*nuvens foram surgindo as primeiras formas / e as primeiras fecundações (contra todas as ordens)*). Mesmo sendo possível associar tematicamente algumas fotomontagens, não existe qualquer baliza formal que estruture os conjuntos presumidos. A figura anatômica que aparece em mais de uma fotomontagem não chega a constituir um personagem. A ausência de numeração nas páginas reforça a ideia de que não há uma sequência narrativa.

Pensamos que imaginar uma estória, mesmo desconexa, seria neste caso trair a natureza do material que se apresenta antes como uma coleção de fotomontagens legendadas onde cada qual constitui uma totalidade e guarda, portanto, sua autonomia. (...) Se o que unifica a coleção é apenas um estilo reconhecível de montar e legendar, este livro de fotomontagens funciona como um livro de poemas autônomos em que se reconhece, porém, uma autoria única através da maneira de compor. A absoluta autonomia destas fotomontagens permite, assim, pensar na inexistência de uma ordem necessária de leitura.<sup>9</sup>

Assim reencontramos a ideia, expressa por Lima na entrevista a *O Cruzeiro*, de que cada fotomontagem equivale a um poema, e a “leitura” de *A Pintura em Pânico* seria muito mais compatível com o modo de ler poesia, do que com a leitura de um romance, por exemplo (como parece ser o caso dos livros de fotomontagens de Ernst).

### **Surrealismo, combinatória e estranhamento.**

As possibilidades de leitura e combinação das imagens de *A Pintura em Pânico* variam ao infinito. Encontramos aqui um ponto de contato entre a engenhosidade imagética de Jorge de Lima e o surrealismo, a corrente artística que mais longe levou a proposta de trabalhar com a combinatória de imagens díspares, a ponto de eleger tal princípio como um dos pilares de sua poética, e tomá-lo como definição mesma da beleza. A célebre frase de Lautréamont – “Belo como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e de um guarda-chuva” – servirá como guia e chave de interpretação para as imagens insólitas produzidas pelo surrealismo (tanto na literatura quanto nas artes visuais), e emerge também como gatilho da visualidade delirante cuidadosamente construída por Lima. Dessa maneira, adentramos um pouco melhor o universo imagético do poeta alagoano a partir das definições de colagem oferecidas por Ernst:

Poder-se-ia definir a colagem como um composto alquímico de dois ou vários elementos heterogêneos, resultando de sua aproximação inesperada, devida, seja a uma vontade dirigida (...) para a confusão sistemática e o desregramento de todos os sentidos (Rimbaud), seja ao acaso ou a uma vontade favorizando o acaso.<sup>10</sup>

(...) a exploração do encontro fortuito de duas realidades distantes em um plano não

---

<sup>9</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>10</sup> ERNST, p. 262.



pertinente (...) ou, para usar um termo mais curto, a cultura dos efeitos de um estranhamento sistemático segundo a tese de André Breton: “A surrealidade será aliás função de nossa vontade de estranhamento em relação a tudo”<sup>11</sup>.

No contexto da história da arte, esse efeito de “estranhamento” (*dépaysement*), a sensação de ver o mundo pela primeira vez ou de não reconhecer o mundo até então experimentado, evoca o clima enigmático das pinturas do primeiro De Chirico, referência assumida tanto por Ernst como por Jorge de Lima (fig. 05).

Louis Aragon definia a colagem como um processo poético que, tendo como ponto de partida o desvio de um objeto de seu sentido convencional, lograria despertá-lo numa nova realidade. A perturbação da função normal de um objeto produziria o “maravilhoso”, entendido como recusa de uma determinada realidade para que uma nova realidade pudesse vir à tona, liberada por essa mesma recusa.<sup>12</sup> André Breton, por sua vez, comentando a produção de Ernst, resume o sentido do que considera uma “proposta de organização absolutamente virgem”: “O objeto exterior tinha rompido com seu campo habitual, suas partes constitutivas tinham, de algum modo, se emancipado dele, de maneira a estabelecer com outros elementos relações inteiramente novas, que fugiam do princípio de realidade, mas sem deixar de ter consequências no plano do real”<sup>13</sup>.

Para a sensibilidade e a profissão de fé surrealistas, foi fundamental a ideia de, através do estranhamento, restaurar a uma cultura brutalmente desiludida a disponibilidade e a avidez do recém-nascido ou, mais precisamente, do recém-*renascido*. Uma referência principal era Baudelaire, que descrevera o paradigma do “pintor da vida moderna” como uma combinação do convalescente e da criança.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> ERNST, 253 – 254.

<sup>12</sup> FABRIS, p. 146.

<sup>13</sup> Apud FABRIS, p. 146.

<sup>14</sup> Storr, 55.



**Figura 01** - Max Ernst, *Une Semaine de Bonté*, 1934.



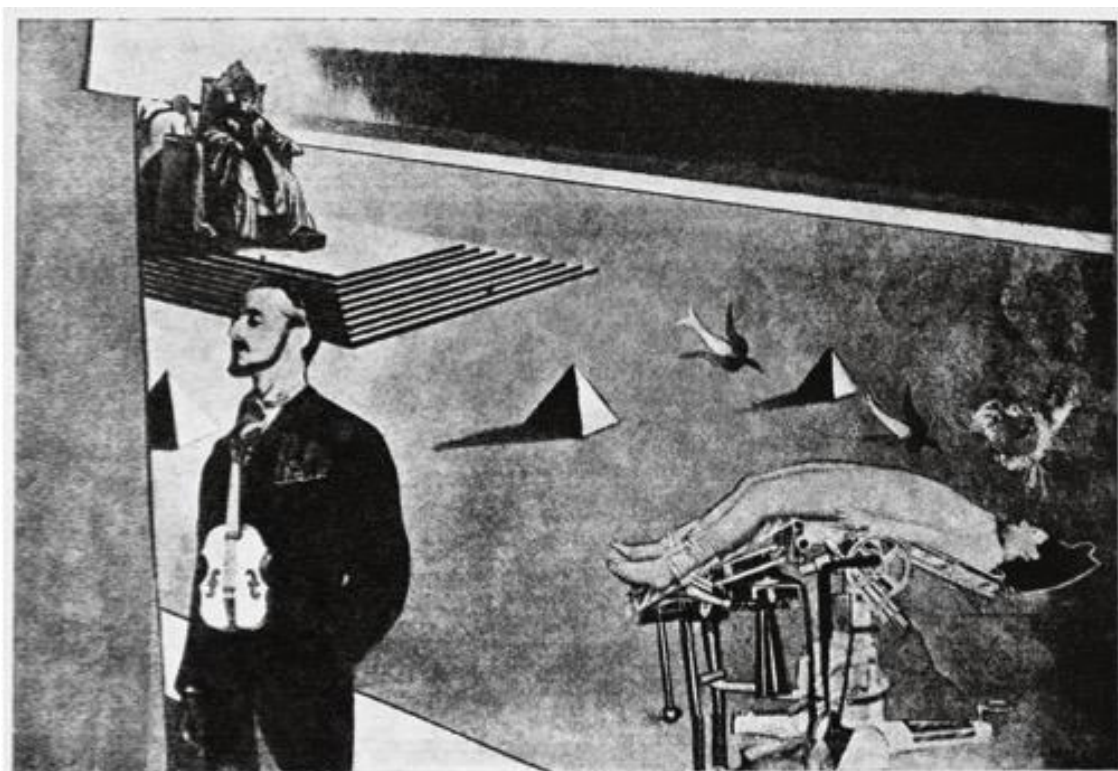
**Figura 02** - Jorge de Lima, “Tudo se levitando: esta felicidade não era impossível”. In *A pintura em pânico*, 1943.



**Figura 03** - Max Ernst e Paul Éluard. *Répétitions*. Paris, 1922.



**Figura 04** - Murilo Mendes, *A Poesia em Pânico*, 1937. Capa de Jorge de Lima.



**Figura 05** - Jorge de Lima, “A poesia abandona a ciência a sua própria sorte”. In *A pintura em pânico*, 1943.

### Referências Bibliográficas

AMARAL Jr., Amadeu. “Jorge de Lima – photographo supra-realista”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, s.p. 09 jul. 1938.

ERNST, Max. *Écritures*. Paris: Gallimard, 1970.

FABRIS, Annateresa. “Fotomontagem e Surrealismo: Jorge de Lima”. *Revista USP*, São Paulo, n.55, p. 143-151, setembro/novembro 2002.

LIMA, Jorge. *A Pintura em Pânico*. Rio de Janeiro: Tipografia Luso-Brasileira, 1943.

MENDES, Murilo. “Nota Liminar”. In: LIMA, Jorge, *A Pintura em Pânico*, s.p.

PAULINO, Ana Maria (Org.). *O poeta insólito: Fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros – USP, 1987. Jorge de Lima: a re-velação da imagem, p. 41-48.

RENNÓ, Teodoro. “Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima”. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 9/10, pp. 53 – 73, 2003/2004.

STORR, Robert. “Past Imperfect, Present Conditional”. In: SPIES, Werner; REWALD, Sabine. *Max Ernst: a retrospective*. New York: Metropolitan Museum of Art: Yale University Press, c2005, pp. 51 – 66.



## UMA REFLEXÃO SOBRE O LUGAR DA PINTURA EM PORTUGAL, A PARTIR DO TRATADO *ARTE DA PINTURA, SYMMETRIA E PERSPECTIVA* (1615), DO PORTUGUÊS FILIPE NUNES.

*Renata Nogueira Gomes de Moraes<sup>1</sup>*

**Resumo:** O presente artigo busca refletir sobre como a teorização sobre a pintura estava sendo desenvolvida em Portugal, no final do século XVI. Para isso, basearemos nas considerações do tratado *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, publicado no ano de 1615, em Lisboa, pelo português Filipe Nunes. Compreende-se que o tratado de Nunes é um ótimo exemplo de como os homens do período buscavam sistematizar o conhecimento sobre a pintura, pois, além do *Arte de Pintura*, existiriam outros tratados e textos do período que também refletiram sobre a pintura e o ofício do pintor.

### Introdução

Para refletir sobre o interesse que o português Filipe Nunes demonstrou em relação ao lugar da pintura, é necessário indagar por quais motivos interessou-se por defender a nobreza da pintura e sua prática como um ofício liberal e o porquê inseriu-se em um movimento maior, no qual englobava a produção de tratados. Nesse sentido, torna-se imprescindível selecionar alguns tratados do período para que se compreenda como o *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva* dialoga com outros tratados espanhóis, italianos e portugueses do Seiscentos. Interessa-nos compreender neste texto Nunes como um homem preocupado em “louvar a pintura”. Ademais, não deixemos de lembrar que foi um curioso pela técnica que permitiria a ilusão de “olhar através de uma janela”; ou melhor: a inserção de um objeto tridimensional no plano pictórico.

Na primeira seção deste artigo, procuraremos ressaltar a ligação que os tratados de arte estabelecem com a situação do pintor e da pintura. Por essa razão, é importante compreender que a maior parte dos tratados de pintura – produzidos durante os séculos XV e XVI – apresentavam uma configuração semelhante, porquanto, aqueles apresentam em suas páginas iniciais uma parte denominada “Louvores da pintura”, cujo o objetivo era o de enaltecer os valores desta arte. Por fim, na segunda seção abordaremos um aspecto do *Arte da Pintura*, que discute o poder da arte da pintura, tal como a poesia.

---

<sup>1</sup>Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Minas Gerais.



### ***Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva* como “literatura de protesto”**

Compreende-se que o *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva* esboçou as preocupações que pairavam sobre o ambiente artístico/cultural português, sobretudo com as condições do pintor e a situação da pintura no final do século XVI<sup>2</sup>. Com efeito, defende-se que a escrita dos tratados ibéricos pode ser também compreendida pelo reconhecimento da posição do pintor. O historiador Vítor Serrão confirma essa relação ao dizer que: “[...] os tratados incorporaram em si o desejo de libertação dos produtores de imagens, sistematizando os argumentos possíveis para se apoiarem nessa luta, e auferindo na época em que foi publicado por isso mesmo, de um papel relevante”.<sup>3</sup> Além do mais, o mesmo historiador afirma que a defesa da arte da pintura, empreendida por Filipe Nunes, inspirou-se em: “[...] pleitos, requerimentos e demandas, radica no conhecimento dos tratadistas italianos da ideia e nos textos apologéticos sobre a defesa das artes liberais face as atividades mecânicas e servis [...]”.<sup>4</sup>

Para definir melhor a relação dos tratados com a afirmação do lugar da pintura e luta dos pintores pelo reconhecimento desta arte, o historiador Vitor Serrão define os escritos de arte do fim do século XVI como uma espécie de literatura de protesto,<sup>5</sup> cujo objetivo foi o de valorizar a *liberalité* da pintura e o *status* dos pintores. Por essa razão, “[...] artistas de maior consideração buscaram no tratadismo italiano e castelhano, bons argumentos para sedimentar sua luta junto às autoridades.”<sup>6</sup> Em conformidade com Serrão, Nuno Saldanha<sup>7</sup> destaca que a defesa da liberalidade da pintura encontra-se tanto na literatura crítica - representada pelos escritos de Francisco de Holanda, Filipe Nunes, Luís Nunes Tinoco ou Félix da Costa - como na luta reivindicativa dos pintores.

Outro argumento que confirma a relação que *Arte da Pintura* estabeleceu com a luta dos pintores e com as discussões sobre a posição da pintura, é o fato de que Filipe Nunes, como Dominicano professo no convento de São Domingos de Lisboa, ter tido contato com os pintores - tais como Fernão Gomes (1548-1612) e Simão Rodrigues (1560-1629) - do seu período por meio da irmandade de São Lucas,<sup>8</sup> a qual teve sua sede na capela do mosteiro das freiras Dominicanas em Lisboa, a partir de 1602. Ademais, crê-se que a relação entre o tratado de Filipe Nunes e os pintores possa ter sido permitida pelo fato de *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva* ser publicado, diferentemente dos tratados do seu tempo. De acordo com Leontina

<sup>2</sup> Ainda sobre a situação do pintor português, veja: Araújo, Jeaneth Xavier de. A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna. CAMPOS, Adalgisa Arantes. Manoel da Costa Ataíde: Aspectos Históricos, Estilísticos, Iconográficos e Técnicos. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2005.

<sup>3</sup> SERRÃO, Vítor. O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses. Lisboa: IN-CM, 1983. p.15.

<sup>4</sup> SERRÃO, Vítor. O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses. Lisboa: IN-CM, 1983. p. 14.

<sup>5</sup> Termo usado por Serrão para se referir as argumentações presentes nas petições. SERRÃO, Vítor. Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminação (1635). In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (Org.). Tratados de arte em Portugal. Lisboa: Scribe. 2011. pp. 73-89.

<sup>6</sup> SERRÃO, Vítor. Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminação (1635). In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte. Tratados de arte em Portugal. Lisboa: Scribe, 2011. p. 74.

<sup>7</sup> SALDANHA, Nuno (org). Poéticas da imagem. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 216.

<sup>8</sup> SERRÃO, Vítor. O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses. Lisboa: IN-CM, 1983. 164 p.

Ventura,<sup>9</sup> em junho de 1614 o tratado obteve as licenças pelo rei Felipe III, podendo ser impresso por livreiro ou impressor sem qualquer licença durante o período de dez anos, além disso, advertia-se que todo e qualquer livreiro que o imprimisse ou vendesse fora do senhorio de Portugal, ou trouxesse impresso de outros lugares, perderia os livros, tendo que pagar uma multa de 50 cruzados.

Além do possível contato de Filipe Nunes com os pintores ou a publicação do seu tratado, existem outros aspectos que confirmam que ele estivesse a par do lugar da pintura em Portugal, como, também, na Espanha. O prólogo de *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva* exemplifica essa afirmação, pois relata como o aprendizado da pintura em Portugal era escasso e burocrático:

O que me moveu a fazer isto foi a falta de quem trate de tal matéria ou tema. Além disso, ele dá a chance àqueles que sabem, de saírem com mais experiências e aos aprendizes (de quem os mestres escondem os segredos das artes) de aprenderem mais depressa e com menos custos.<sup>10</sup>

Em outro trecho, Filipe Nunes demonstra que também estava informado sobre a posição da arte da pintura, na Espanha, como é possível perceber a seguir:

Conforme ao costume da Espanha é liberal estar arte, porque estando estabelecido por lei del Rey do João segundo de Castela, que os Cavaleiros armados pera gozar de seus privilégios não uzassem de officios baixos & particularizando todos, não nomea a pintura. E nas premáticas sobre trazer sedas, lib 2.tit.12.li17. Torna a contar os officiaes que não podem trazer, e não conta entre eles aos Pintores.<sup>11</sup>

Além do tratado de Nunes, existem outros escritos que também estabelecem uma ligação com a situação dos pintores e o lugar da pintura. Nesse sentido, o tratado *Da Pintura* (1548) de Francisco de Holanda é um exemplo pois, de acordo com o pesquisador José Stichini Vilela,<sup>12</sup> a compreensão da função do artista é um dos caminhos para se entender a estrutura de pensamento do tratadista Holanda. Observa-se que este apontou três aspectos que justificavam as diferenças existentes entre a arte portuguesa e a italiana: a posição social em que o artista encontrava-se, o mau pagamento das obras e a falta de um público conhecedor.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982, p. 29.

<sup>10</sup> NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e Perspectiva*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 69.

<sup>11</sup> NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Simetria e Perspectiva*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 76.

<sup>12</sup> Idem. *Ibidem*. p. 25

<sup>13</sup> VILELA, José Stichini. *Francisco de Holanda- Vida, pensamento, obra*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1982. p. 43.

### **A defesa da pintura como ofício nobre e liberal no *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva***

De forma resumida, o tratado *Arte da Pintura* apresenta-se na seguinte configuração. Como ocorria comumente, o tratado *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* (1615) foi publicado juntamente ao *Arte Poética*, um tratado cujo objetivo foi o de ensinar a métrica. No ano de 1767, o tratado de Filipe Nunes é editado novamente, no entanto, excluiu-se o *Arte Poética*. Observa-se que a edições de 1615 e 1767 apresentam a mesma configuração, sendo divididas em quatro partes: 1) Prólogo aos Pintores, 2) Louvores da Pintura, 3) Princípios Necessários a Pintura: perspectiva e simetria 4) Arte da Pintura. Com efeito, na primeira parte, Nunes expõe seus objetivos, isto é, ensinar a arte da pintura a todos aqueles que queriam aprendê-la. O tratadista português ressalta ainda que os preceitos sobre a perspectiva e a simetria poderiam servir também aos mestres. Prosseguindo, na segunda parte dedica-se a defender a pintura como uma arte liberal e nobre – contrapondo àquela visão que a via como uma prática artesanal – e, para isso, o religioso sedimenta sua argumentação nos discursos dos tratadistas ibéricos e italianos. Já na terceira parte, Filipe Nunes apresenta a pretensão de ensinar os elementos como a perspectiva e a simetria, os quais concediam intelectualidade à prática pictórica por serem elementos matemáticos. Na última parte, reservada ao final do texto, o tratadista cuida de demonstrar aos seus leitores a mistura de pigmentos e das tintas, a aplicação destas em determinadas peças e a maneira pela qual se poderia obter certas tintas e polimentos, orientando os pintores em um verdadeiro receituário técnico.

Em relação ao autor do tratado, em dissertação defendida recentemente<sup>14</sup> foram apontados os dilemas que ainda existem sobre a vida e os escritos atribuídos ao português Filipe Nunes. Diante disso, surge uma indagação: Afinal, quem teria sido Filipe Nunes? Um filósofo? Um teórico? Um pintor? Um religioso? Um estudioso da perspectiva? Para uma melhor compreensão sobre quem teria sido Filipe Nunes, é fulcral pontuar alguns dados sobre sua trajetória. De acordo com a historiadora Leontina Ventura<sup>15</sup>, Filipe Nunes teria nascido na segunda metade do século XVI, em Vila Real (província de Trás-os-Montes) região norte de Portugal, sendo filho de Belchior Martins e Guiomar Nunes. É curioso o fato de ter o sobrenome de sua mãe, em uma época na qual os filhos herdavam comumente apenas o sobrenome do pai.

Ainda discutindo sobre os dados biográficos da vida de Filipe Nunes, não existem informações a despeito de sua infância e adolescência, no entanto, sabe-se que por volta de 1591, durante sua juventude, deslocou-se até Lisboa para ingressar na Ordem dos Pregadores Dominicanos. Por conseguinte, a documentação

---

<sup>14</sup> Ver mais em: MORAIS, Renata Nogueira Gomes de. *A compreensão de Filipe Nunes acerca da pintura e dos seus elementos “técnico-científicos” no tratado Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva, Lisboa, 1615*. 2014. 226 f. Dissertação mestrado (História) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

<sup>15</sup> VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982, p. 11. Pela citação existente no livro de Ventura, observa-se claramente que ela retirou essa informação do livro de José da Cunha Taborda, *Regras da Pintura*, de 1815. TABORDA, José da Cunha. *Regras da Pintura*. Lisboa: Imprensa Régia. 1815. p. 183.

comprova sua participação no convento de São Domingos de Lisboa, pois é possível ver o registro da entrada de Nunes no Livro das Profissões do Convento de São Domingos de Lisboa [1516-1591]<sup>16</sup>.

Existem muitos aspectos na seção, “Louvores da Pintura”, que tem por objetivo defender a pintura do *status* mecânico que lhe era atribuída. Contudo, optamos por eleger apenas uma daquelas características para tratar neste texto, como o preceito horaciano da *Ut Pictura Poesis*. Presente no tratado *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva*, o *Ut Pictura Poesis* integrou muitos dos tratados do século XVI, os quais se apropriaram das características da poesia para afirmar a liberalidade e a nobreza da pintura. Essa relação pode ser constatada no título de 1615, *Arte Poética, Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva*, contudo, segundo Jorge Santos Gomes Pedrosa,<sup>17</sup> a partir da análise do “Prólogo ao leitor”, presente em *Arte Poética*, e do “Prólogo ao pintor”, presente no *Arte da Pintura*, é possível concluir que se trata de dois tratados independentes, uma vez que o objetivo de Nunes era formular um manual de didático para os principiantes do estudo da métrica. Apesar da constatação de Gomes Pedrosa, pode-se supor que o Dominicano tenha tido consciência do *Ut Pictura Poesis*, o que se evidencia na publicação de *Arte Poética* juntamente ao tratado *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva*, sendo, portanto, outro modo de também defender a pintura.

Embora não tenha esboçado claramente o paralelismo entre pintura e poesia, Filipe Nunes lançou mão dos preceitos da retórica para elevar o *status* da pintura. Isso é evidente já no título do tratado, bem como nos argumentos utilizados. Observa-se que tratado de Nunes estava inserido no grupo de tratados portugueses, os quais comparavam a poesia e a pintura ao nível retórico, mas não analisavam suas regras internas do ponto de vista filosófico, como apontou Nuno Saldanha.<sup>18</sup> O pesquisador Paulo Jorge Santos Gomes Pedrosa exemplifica essas questões ao dizer que:

O modo pragmático com que foi concebido e a justificação editorial que deu início do Prólogo aos Pintores da Arte da Pintura, e Simetria, com Princípios da Perspectiva (ainda que se refira à pintura) autorizam-nos a supor que Filipe Nunes não teve outra intenção senão a de dar à estampa um manual didático de métrica para participantes.<sup>19</sup>

Apesar do Dominicano não discutir a relação entre poesia e pintura do ponto de vista da filosofia, apropriou-se das qualidades presentes na poesia para defender a pintura, como, por exemplo, a ideia de imitação e a capacidade de clareza. Observa-se que o tratado de Filipe Nunes enquadra-se em um período no qual os teóricos da arte da Contrarreforma utilizaram de algumas considerações da teoria poética, tanto de

<sup>16</sup> Ver mais em: GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. (Dissertação de mestrado em Literatura) – Faculdade de Letras – Universidade de Coimbra. Coimbra. Dissertação, defendida pelo professor Paulo Jorge Pedrosa Santos Gomes, a qual se debruçou sobre o tratado *Arte Poética*, parte que foi publicada juntamente ao *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva*, de 1615. Ver em:

<sup>17</sup> GOMES, Santos Pedrosa Paulo Jorge. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. . 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra, Coimbra. p. 15.

<sup>18</sup> SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 119.

<sup>19</sup> GOMES, Santos Pedrosa Paulo Jorge. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra, Coimbra. p. 62.

Aristóteles como de Horácio, por estas fornecerem princípios retóricos que poderiam ser incorporados à pintura, de modo que era possível persuadir os fiéis. Além dos teóricos da Contrarreforma, outros escritores apropriaram-se das citações da *Ars Poética* de Horácio, como é o caso de Gutiérrez de Los Rios.<sup>20</sup> Nesse contexto, nota-se que, em 1633, é publicado pelo poeta Manuel Pires *O tratado, do misto de Poesia e Pintura*, cujo objetivo é abordar claramente as relações entre a poesia e a pintura, ao considerar que: “Simbolizam entre si como irmãs gêmeas, e parecem-se tanto, que se escreve se pinta, e quando se pinta, se escreve.”<sup>21</sup>

Ainda sobre a relação entre pintura e poesia, vê-se que Filipe Nunes não usa explicitamente a forma literária do paragon, embora em uma seção do tratado diga que: “Serve mais a pintura, pois vendo as façanhas e casos pintados, nos excitamos e nos animamos para cometer atos semelhantes do que se as lêssemos em historiadores.”<sup>22</sup> A partir da análise desse trecho, é possível dizer que o Dominicano valorizou a visualidade em detrimento da palavra escrita, exaltando a superioridade da arte da pintura. Levando em conta essas questões, o pesquisador Nuno Saldanha<sup>23</sup> aponta que o paragon levaria em conta para a valorização da pintura: o poder da visualidade da pintura, a qual ganhará mais notoriedade em função do contexto científico, e a capacidade das imagens em ensinar e mover afetos. Assim, é possível dizer que:

A teoria desenvolvida em Portugal, salvo a exceção de Francisco de Holanda, pouco teve a ver com as formas literárias mais elaboradas do Paragon, que se desenvolveram pelo resto da Europa analisando mais detalhadamente a natureza específica de cada arte. Deste modo, as correntes, que aqui adquiriram maior divulgação estão diretamente relacionadas com a produção de textos que lutam em favor da consideração da Pintura como arte liberal.<sup>24</sup>

Recorda-se que alguns historiadores<sup>25</sup> consideram que teria sido Leonardo da Vinci<sup>26</sup> o primeiro a colocar a pintura como uma arte superior em relação à poesia, pois, em um trecho das suas anotações, considerou que: “[...] se o poeta sabe como descrever e escrever a aparência das formas, o pintor é capaz de fazê-la parecerem vivas, com luzes e sombras que criam a própria expressão dos rostos, pois o poeta não consegue reproduzir com a pena o que o autor obtém com o pincel.”<sup>27</sup> Em um posicionamento semelhante, Francisco de Holanda afirmou a superioridade da pintura em relação à poesia, ao dizer que a “[...] poesia mais muda

<sup>20</sup> NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 80.

<sup>21</sup> ALMEIDA Manoel Pires. *O tratado, do misto de Poesia e Pintura, Lisboa, 1633*. In: MUHANA, Adma. Introdução. São Paulo: EDUSP/Fapesp, 2002. f. 51.

<sup>22</sup> NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 71.

<sup>23</sup> SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 135.

<sup>24</sup> SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 197.

<sup>25</sup> Cf. BLUNT, Anthony. *Teoria Artística na Itália 1450-1600*. Tradução João Moura Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

<sup>26</sup> Sobre o paragon ver BARONE, Juliana. *O paragon do Tratado de Pintura de Leonardo Da Vinci. Introdução à comparação entre as artes e tradução anotada*. 1996. 120 f. (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

<sup>27</sup> DA VINCI, Leonardo. *Anotações de Leonardo de Da Vinci por ele mesmo*. Tradução Marcos Malvezzi Leal e Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Mandras, 2004. 166 p.



que a pintura. ”<sup>28</sup> Dessa forma, percebe-se que haveria uma tradição que respaldou a consideração da pintura acima da poesia.

## Conclusão

O objetivo do artigo acima foi demonstrar como o tratado do português Filipe Nunes integrou o cenário que discutiu o *status* da pintura como um ofício liberal e nobre. Nesse sentido, compreende-se que o estudo do tratado é relevante, pois, diferentemente da Península Itálica, a produção de tratados que se debruçaram sobre o tema foram poucos, em Portugal. Entende-se na Península Ibérica os escritos de arte eram inerentes à situação dos pintores, os quais eram vistos em sua maioria como simples artesãos. Ademais, procurou-se apresentar ao leitor o *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, um tratado produzido a partir das referências do ambiente cultural/ artístico português do final do século XVI. Ressalta-se também que é possível perceber ao longo da leitura do *Arte da Pintura* como dialoga com a tradição tratadística e, por isso, apresentá-lo é tão importante.

## Referências Bibliográficas

- ALMEIDA Manoel Pires. **O tratado, do misto de Poesia e Pintura, Lisboa, 1633**. In: MUHANA, Adma. Introdução. São Paulo: EDUSP/Fapesp, 2002.
- Araújo, Jeaneth Xavier de. A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Manoel da Costa Ataíde: Aspectos Históricos, Estilísticos, Iconográficos e Técnicos**. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2005.
- BLUNT, Anthony. **Teoria Artística na Itália 1450-1600**. Tradução João Moura Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- DESWARTE, Slyvie. **As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda**: Tradução: Maria Alice Chicó. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987.
- GOMES, Santos Pedrosa Paulo Jorge. **Arte Poética: um tratado maneirista de métrica**. 1996. 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra, Coimbra.
- MORAIS, Renata Nogueira Gomes de. **A compreensão de Filipe Nunes acerca da pintura e dos seus elementos “técnico-científicos” no tratado Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva, Lisboa, 1615**. 2014. 226 f. Dissertação mestrado (História) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Simetria e Perspectiva*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1615. In: TABORDA, José da Cunha. **Regras da Pintura**. Lisboa: Imprensa Régia. 1815.
- SALDANHA, Nuno (org.). **Poéticas da imagem**. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

---

<sup>28</sup>DESWARTE, Slyvie. *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*: Tradução: Maria Alice Chicó. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987. p. 30.

- SERRÃO, Vitor. **O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses**. Lisboa: IN-CM, 1983.
- SERRÃO, Vitor. Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminação (1635). *In*: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (Org.). **Tratados de arte em Portugal**. Lisboa: Scribe. 2011.
- VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. *In*: NUNES, Philippe. **Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva**. Porto: Editorial Paisagem, 1982.
- VILELA, José Stichini. **Francisco de Holanda- Vida, pensamento, obra**. Lisboa: Biblioteca Breve, 1982.

## A INVEJA NA ARTE MEDIEVAL E RENASCENTISTA

*Ricardo Luiz Silveira da Costa<sup>1</sup> e Armando Alexandre dos Santos<sup>2</sup>*

A inveja é uma paixão – ou um sentimento – que, desde os mais remotos tempos, sempre exerceu notável papel na História. Encontram-se traços dela em todas as épocas, na Mitologia, na História e na Literatura de todos os povos. Seu traço comum é a tristeza pelo bem alheio que não se possui. O invejoso se atormenta porque outro tem algo que ele queria ter, ou é alguma coisa que ele queria ser. E, em consequência, ele se esforça para privar o outro daquele bem, ainda que não possa vir a possuí-lo, somente pelo gosto de não ver outro que, a algum título, seja superior a ele.

A inveja se distingue do ciúme e da cobiça: ciúme é o desejo obsessivo de não perder algo que já se possui; cobiça é o desejo de possuir algo não possuído. A inveja, mais do que o desejo do bem alheio, é a tristeza pelo fato de outra pessoa possuir algo que não se tem. Consiste na deformação de um sentimento que, em sua origem, é de si legítimo: o amor de cada qual por si mesmo. Esse sentimento está na origem de toda forma de progresso e aprimoramento humano, mas quando exacerbado e envenenado pelo amor próprio, transforma-se em algo perigoso.

Numa ótica religiosa – como a que prevalecia na Idade Média e no Renascimento, períodos históricos que focalizaremos aqui – a inveja é anterior à história humana. Por ser uma paixão de natureza intelectual, pode ser vivida e praticada por puros espíritos, sem a necessidade de intermediação dos sentidos. Assim, antes da Criação da Humanidade houve inveja entre os espíritos angélicos e, graças a ela, Lúcifer se revoltou contra Deus. A inveja do diabo em relação à obra de Deus também esteve na origem do Pecado Original, tal como afirma *o Livro da Sabedoria*: “Deus criou o homem imortal, e o fez à sua imagem e semelhança. Mas, por inveja do demônio, entrou no mundo a morte; e experimentam-na os que são do partido dele” (Sab., 2, 23-25).

A serpente despertou em Eva a inveja em relação a Deus, pois lhe assegurou que, caso comesse do fruto proibido, ela e Adão seriam “como deuses” (“eritis sicut dii” – Gen, 3,5). Consumado o Pecado Original e exilado o primeiro casal para a terra, desde logo manifestou-se a inveja na raiz do primeiro crime de morte, de Caim contra seu irmão Abel (Gen, 4,1-16). A partir daí, a inveja sempre exerceu seu papel, em todas as sociedades humanas.

---

<sup>1</sup> Professor da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Acadêmico correspondente da *Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*. Site: [www.ricardodacosta.com](http://www.ricardodacosta.com).

<sup>2</sup> Doutorando do Programa “Transferencias Interculturales e Históricas en la Europa Medieval Mediterránea” da Universitat d’Alacant (Espanha); membro do *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*; professor do programa de pós-graduação em História Militar da Universidade do Sul de Santa Catarina. E-mail: [aasantos@uol.com.br](mailto:aasantos@uol.com.br).

Curiosamente, ela também esteve presente no processo diametralmente oposto ao do Pecado Original: a Redenção do gênero humano, consumada na Paixão e Morte de Jesus Cristo. A inveja levou os Príncipes dos Sacerdotes israelitas a acusarem Jesus Cristo diante do tribunal de Pôncio Pilatos, fato que não passou despercebido ao próprio governador romano, que ainda tentou salvar Jesus Cristo ao propor sua soltura (como era costume ser feito, por ocasião da solenidade da Páscoa), “porque sabia que o haviam entregado por inveja” (Mt, 27,18). Por isso, para os teólogos medievais, a inveja era um pecado capital que induzia à prática de outros pecados.

Por exemplo, Tomás de Aquino (1225-1274), na *Suma Teológica*, dedicou uma questão inteira (II-IIae, q. 36) ao estudo da inveja. Colocou-a entre os vícios ou pecados capitais, como contrária à caridade, ou amor ao próximo. Nesse particular, seguiu a esteira tradicional do pensamento católico medieval, já que desdobrou e sistematizou o que ensinara, no início da Idade Média, o Papa Gregório Magno (c. 540-604). Este último, ao desenvolver fragmentos de autores anteriores, formulou com clareza a doutrina dos sete pecados capitais (orgulho, avareza, inveja, ira, luxúria, gula e preguiça), pecados particularmente perigosos, não porque necessariamente mortais, mas porque são cabeças (daí o nome *capitais*) de outros pecados que atraem consigo, à maneira de séquito. No caso da inveja, costuma ela abrir um cortejo de “filhas” que a acompanham e constituem – ou pelo menos podem constituir – outros tantos pecados.

O cortejo de filhas da inveja é constituído, segundo Gregório Magno e Tomás de Aquino, pela *murmuração* (popularmente conhecida no Brasil como “fofoca”), pela *detração*, pela alegria com as desgraças do próximo, pela tristeza com seus sucessos e, por fim, pelo *ódio* (*Suma Teológica*, II-IIae, q.36, a.4).

Existem numerosas representações da inveja na arte da Idade Média e do Renascimento. Todas elas exprimem, de algum modo, a doutrina dos pecados ou vícios capitais.

Na Idade Média, muitas vezes, a inveja foi representada como um ramo da *Árvore dos Vícios*, à qual se opunha antiteticamente uma *Árvore das Virtudes*. A *Árvore dos Vícios* tinha como tronco o *orgulho*, enquanto a *Árvore das Virtudes* tinha como tronco o *Amor*, quer dizer, a Caridade.

Já na Idade Média começaram a surgir *representações antropomórficas* que personificavam a Inveja, ou mostravam pessoas por ela vitimadas – pessoas vivas, pessoas no Inferno, todas a padecer os tormentos especificamente reservados aos invejosos. No Renascimento, essas representações antropomórficas acentuaram-se a ponto de se terem tornado quase exclusivas.

Passemos a ver alguns exemplos de representação da Inveja, na arte dos dois períodos focalizados.

1) Na Figura 01, a Inveja pintada por Giotto di Bondone (c. 1266-1337) na Cappella Scrovegni (ou Cappella Arena, em Pádua). Trata-se de um afresco de 120x55cm, datado de 1306. A Inveja é representada antropomorficamente como uma mulher velha, com o rosto tão enrugado e marcado por bexigas que parece barbado. Tem chifres, como um diabo, e imensas orelhas – o invejoso está sempre atento, pronto a ouvir

tudo o que alimenta sua paixão. Uma serpente lhe sai da boca, como uma grande língua, a se voltar contra ela própria. Pica-o na testa: o invejoso é a principal vítima de si mesmo! Tem os olhos vendados, para indicar a cegueira que o impede de ver de modo objetivo a realidade das coisas e das pessoas entre as quais vive. Sua mão direita, erguida, insinua que é ativo, cheio de iniciativas, pronto a prejudicar as pessoas a quem inveja e às quais deseja o mal. Também parece estar, com a mão, em posição de quem arranha a honra e a boa reputação alheias. Sua mão esquerda, sofregamente, porta uma bolsa, o que representa a profunda ligação entre a inveja e a cobiça (dos bens materiais) e, ao mesmo tempo, como ela é intimamente relacionada com a avareza, outro pecado capital. Por fim, está sobre uma fogueira ardente: a paixão o devora, o abrasa, transforma sua vida num inferno. É um prenúncio do castigo que lhe está reservado na Eternidade. Nesse afresco, Giotto soube retratar, com gênio, todo o horror da inveja, vício que avilta e atormenta quem se entrega a ele.

2) Na Figura 02, a *Árvore dos Vícios*, de um manuscrito de 1460 que se encontra na Koninklijke Bibliotheek (Biblioteca Nacional da Holanda) e que, por sua vez, reproduz o texto e ilustra o *Liber Floridus*, de Lambert de Saint-Omer (séc. XII). A árvore representada é uma “ficulnia” (figueira) que se abre em sete galhos correspondentes aos sete vícios ou pecados capitais. Um dos galhos, situado na parte inferior da imagem e com seu fruto a ultrapassar (para baixo) a bordadura vermelha da página, representa a Inveja, com uma frase latina explicativa: *Invidia homicidium perditionem fraudem inconstantiam timorem cordis generat* (A inveja gera o homicídio, a perdição, a fraude, a inconstância e o temor de coração).

3) Outra representação antropomórfica da Inveja é a da Figura 03, do manuscrito quatrocentista *The Dunois Hours* (Paris, c. 1440-1450, British Library, Yates Thompson 3, fol. 159r). Nele, a inveja é apresentada como uma dama vestida de azul, sentada sobre um lobo e com uma espada na mão. Seu aspecto é discreto. Não porta joias nem adornos. A seu lado, também antropomorficamente, o orgulho. É um rei sentado sobre um leão, também com uma espada na mão. Suas vestes, de púrpura (cor imperial), são pomposas. Está coroado, e com um colar cheio de pedrarias. Os dois animais simbolizam, cada qual a seu modo, a ferocidade, e as espadas que os dois personagens brandem também remetem às ideias da violência e da crueldade. A posição do pescoço do rei indica o desprezo profundo que o orgulhoso sente pelos outros; os trajés discretos e a aparência recatada da figura feminina parecem sugerir a falsa modéstia e a hipocrisia que, muitas vezes, são atributos dos invejosos. É de notar que o invejoso não olha de frente, mas de soslaio, característica de seu olhar maldoso e mal-intencionado.

4) Por fim, outra representação iconográfica da inveja, não mais antropomorficamente, mas como prática da vida quotidiana. O artista flamengo Hieronymus Bosch (1450-1516) pintou “Os sete pecados capitais” (Figura 04) entre 1475 e 1480, no início de sua carreira, fase que se poderia chamar, um tanto impropriamente, mais “realista”, menos “surrealista”. É uma obra que ganhou fama porque o rei Filipe II (1527-1598), da Espanha, a adquiriu e a quis colocar nos aposentos reais de seu palácio, *el Escorial (El Real*



*Sítio de San Lorenzo de El Escorial*), para tê-la continuamente diante dos olhos, como objeto de meditação. Possui 120x150cm e está, atualmente, no Museu do Prado, em Madri.

É constituída por cinco medalhões. O central (e maior) representa o *olho de Deus*, que tudo vê. Tem a inscrição latina *CAVE CAVE DOMINUS VIDET* (Presta muita atenção, pois o Senhor te vê). Em torno da pupila, na íris, estão distribuídos, em quadros menores, os sete pecados capitais. Nos medalhões dos quatro ângulos, figuram os quatro *Novísimos*, as últimas coisas que certamente estão na passagem de cada homem pela terra: a Morte, o Juízo, o Inferno e o Paraíso. Duas faixas, uma no alto, outra embaixo, reproduzem (no latim da *Vulgata*), textos bíblicos do Deuteronômio e alusivos aos Novísimos: *Gens absque consilio est et sine prudentia. Utinam saperent et intellegerent haec ac novissima sua providerent!* (São pessoas desprovidas de discernimento e sem prudência. Oxalá tivessem sabedoria e entendessem o fim que os espera, Deut. 32, 28-29) e *Abscondam faciem meam ab eis et considerabo novissima eorum* (Esconderei deles a minha face e considerarei o fim que terão, Deut. 32, 20).

Concentremo-nos na Figura 05, dedicada à Inveja e na qual se vê em detalhe uma das representações que cercam o olho central. No lado esquerdo, há um jovem que oferece uma flor a uma donzela, em uma janela. Em vez de olhar para o presente que lhe está sendo oferecido (ou mirar quem o oferecia), ela parece ter os olhos fixados na bolsa de dinheiro que o ofertante leva à cintura. Na janela ao lado, mais ao centro da cena, um homem, aparentemente um rico burguês, invejosamente contempla um elegante nobre, cavaleiro reconhecível por suas esporas, que leva consigo uma ave de caça e junto ao qual um plebeu, ao seu serviço, carrega um pesado fardo. Ao lado do burguês, sua esposa olha para fora com um olhar enviesado e, aparentemente, troca comentários malevolentes com o marido sobre a vida alheia: talvez esteja a criticar o nobre, talvez a falar sobre o jovem que, na janela ao lado, corteja a filha do casal. O nobre, por sua vez, parece olhar para o jovem namorado. Inveja-lhe a juventude? Ou seu charme em atrair a donzela? O rosto do plebeu também está voltado para trás. Aparentemente inveja a melhor condição das pessoas pelas quais passou. Mas a representação mais curiosa da cena é a dos dois cães: cada qual têm um osso à sua frente, à sua disposição, mas, em vez de se contentarem ambos com o que lhes pertence, preferem invejosamente olhar o outro osso que não lhes pertence e que está na mão do burguês. É bem essa a característica do invejoso, se atormentar por não ter um bem alheio e se tornar incapaz de fruir o bem ao seu alcance. Terá significado o fato de o burguês ter na mão um osso? Significará que se trata de um agiota, acostumado a roer os infelizes que explora até os ossos? Parece ter sido a intenção do pintor mostrar como a inveja permeia todas as relações sociais, como abrange homens e mulheres, de todas as condições, até mesmo os animais.

Vejamos agora, à guisa de conclusão, dois exemplos de representações literárias da inveja, uma do período medieval, outra dos albores do Renascimento.

1) Ao descrever os vícios humanos expulsos do Jardim do Amor no “Romance da Rosa” (c. 1225), o poeta francês Guilherme de Lorris (c. 1200-1230) refere-se à inveja e alude à representação que costumavam fazer os artistas desse vício capital, com o característico olhar enviesado:

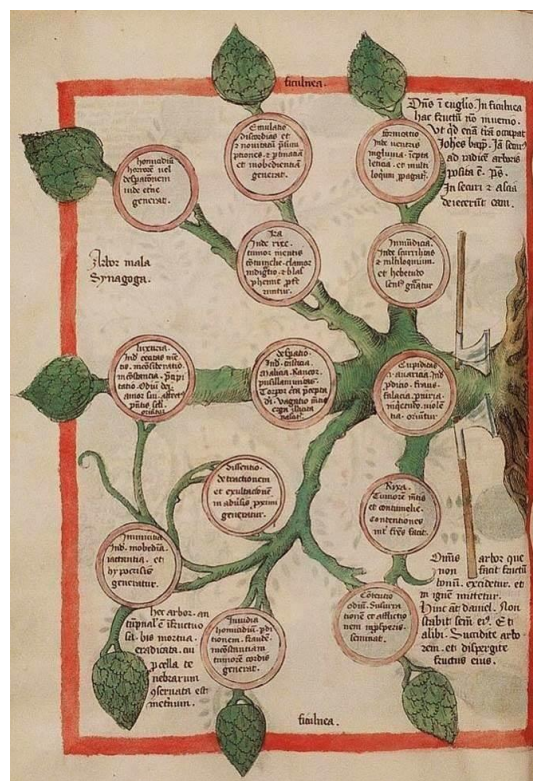
A Inveja nunca deixa de falar mal dos outros: se conhecesse o mais nobre de todos que existe desse lado do mar ou do outro, ela tentaria ofendê-lo; e se fosse um homem tão íntegro que ela não conseguisse fazê-lo cair de seu mérito, nem derrubá-lo, ao menos lhe agradaria diminuir seu valor e sua honra, falando dele o menos possível. Na pintura vi que a Inveja tinha um olhar mau, pois não olhava de frente, somente de soslaio, dissimulando; esse era um mau costume seu, não contemplar nada abertamente, pelo contrário, só fechava um olho com desprezo, desdenhando e ardendo de raiva ao ver alguém nobre, formoso ou gentil, querido e estimado por todos. (“Primeira parte” de *O Romance da Rosa*, trad.: Sonia Regina Peixoto, Eliane Ventorim e Ricardo da Costa)

2) Na novela de cavalaria “Curial e Guelfa”, obra-prima da literatura catalã da segunda metade do século XV, de autor anônimo, a inveja é também representada antropomorficamente de modo repelente, como:

uma velha muito alta e esquelética, barbuda, com longos fios de cabelo nas sobrancelhas, os olhos forrados por uma espécie de entretela, ambos de cor vermelha, lacrimosos e com remelas, toda enrugada e pálida, tão seca e magra que seu pescoço parecia o de um violão, sem carne alguma entre a pele e os ossos; usava uma roupa de lã negra e fosca, grossa, muito velha e desbotada, rasgada e muito despedaçada; descalça, com os pés cheios de bolhas e em algumas ranhuras vertia um sangue purulento... Tremia-lhe a cabeça, o queixo e as mãos, e sua boca não tinha dentes nem molares; escorria-lhe a saliva da boca, e água do nariz; suas orelhas pareciam pêssegos secos ou passas, e seus dedos e juntas eram como sarmento de dois ou três anos podados da cepa; a pele de seu corpo aos pedaços caía, e não lhe parecia senão cepa ou parreira que cai com o corte; e finalmente, nem a macacas velhas e com sarnas nem a qualquer outra coisa, por mais vil e desprezível que fosse, ela podia ser comparada. (ANÔNIMO do século XV. *Curial e Guelfa*. Primeira tradução para o português e notas: Ricardo da Costa. Revisão: Armando Alexandre dos Santos. Santa Barbara, eHumanista, 2011).



**Figura 01** – A *Inveja* (1306). Giotto (c. 1266-1337). Cappella Scrovegni (ou Cappella Arena), Pádua. Afresco, 120 x 55 cm.



**Figura 02** – “A Árvore dos Vícios”. *Liber Floridus* (1120), de Lambert de Saint-Omer. Manuscrito de 1460, folio 185v, Koninklijke Bibliotheek.





**Figura 03** – “O Orgulho e a Inveja”. British Library MS Yates Thompson 3, c. 1440-1450.



**Figura 04** – “Os sete pecados capitais” (c. 1475-80), de Hieronymus Bosch (1450-1516). Óleo sobre madeira, 120 x 150 cm, Museu do Prado, Madri.



**Figura 05** – “A Inveja”. Detalhe de “Os sete pecados capitais” (c. 1475-80), de Hieronymus Bosch (1450-1516). Óleo sobre madeira, 120 x 150 cm, Museu do Prado, Madri.

### Referências Bibliográficas

*Biblorum Sacrorum Iuxta Vulgatam Clementinam*. Cidade do Vaticano: Typis Polyglottis Vaticanis. 1946.

ANÔNIMO. *Curial e Guelfa*. (Primeira tradução para o português e notas: Ricardo da Costa – Revisão: Armando Alexandre dos Santos. Estudo introdutório e edição de base: Antoni Ferrando). Santa Barbara (CA): eHumanista, 2011.

AQUINO, São Tomás de. *Suma Teologica*. Madri: Biblioteca de Autores Cristianos, 1959, vol. VII.

GREGÓRIO MAGNO. *Libros Morales/1 (I-V)*. Madrid: Editorial Ciudad Nueva, 1998.

LORRIS, Guilherme de. *A Primeira parte de O Romance da Rosa* (c. 1225) (trad. de Sonia Regina Peixoto, Eliane Ventorim e Ricardo da Costa). Internet, <http://www.ricardocosta.com/textos/rosa1.htm>



## A APROPRIAÇÃO DAS TEORIAS DO BARROCO POR OMAR CALABRESE E SUA APLICAÇÃO NA ANÁLISE FÍLMICA

Rodrigo Cássio Oliveira<sup>1</sup>

### Introdução

A interpretação da produção artística contemporânea por meio do conceito de neobarroco é uma tendência que emergiu no campo das teorias da cultura de massas nos anos 1980 e 1990, dialogando direta ou indiretamente com propostas teóricas correlatas, oriundas de outros campos da investigação sobre arte e cultura. Na teoria da literatura, por exemplo, eram conhecidas desde os anos 1960 e 1970 as elaborações do conceito como uma chave explicativa da especificidade da literatura latino-americana. Difundida amplamente pelos ensaios de inspiração pós-estruturalista de Severo Sarduy (1999) [*El Barroco y el Neobarroco*], a teoria do neobarroco já se apresentava como uma alternativa profícua para os estudos literários com as análises de José Lezama Lima (2005) [*La Expresión Americana*], Alejo Carpentier (2002) [*Lo Barroco y lo Real Maravilloso*] ou Haroldo de Campos (2004) [*Barroco, Neobarroco, Transbarroco*]. A discussão aberta pela repercussão destas teorias no século XX acarretou um grande número de propostas de uso do conceito na análise da cultura latino-americana<sup>2</sup>, até despertar, já em vésperas do século atual, revisões críticas dispostas a relativizar o alcance das totalizações pretendidas originalmente.<sup>3</sup>

Embora a repercussão dos teóricos da literatura tenha marcado fortemente o emprego do conceito de neobarroco no Brasil e circunvizinhança (com mais destaque nos países hispanofalantes), as teses alinhavadas por estes autores não se limitavam ao estudo da expressão literária. A abrangência muito ampla das hipóteses lançadas por Severo Sarduy, por exemplo, projetava sobre um sem-número de fenômenos hodiernos as características essenciais do neobarroco, cuja carga semântica ultrapassava o significado de um estilo e reivindicava o poder de espelhar processos históricos muito maiores, sejam eles a modernização do continente americano (alternativa ao modelo progressivo-linear recebido da Europa) ou o paradigma expansivo e descentrado da teoria do Big Bang (uma revolução científica condizente com a convicção sarduyana de que o neobarroco, como estilo, também poderia ser entendido como uma revolução). Nesse ínterim, Sarduy incluiu em seus escritos sobre o neobarroco numerosos exemplos colhidos nas artes visuais e no cinema.

---

<sup>1</sup> Professor e coordenador do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Doutor em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Comunicação apresentada com apoio da Pró-Reitoria de Pesquisa (PrG) da UEG (Edital Pró-Eventos 2015). [www.rodrigocassio.com](http://www.rodrigocassio.com)

<sup>2</sup> Cf. ÁVILA (1997).

<sup>3</sup> Cf. MALCUZYNSKI (1994).

Mas não foi no âmbito da teoria literária, efetivamente, que despontou a possibilidade de pensar a arte do século XX como vinculada, de alguma maneira e em algum grau, ao conceito de barroco. Longe disso, essa possibilidade deve ser procurada já nas primeiras compreensões do barroco que a história da arte produziu em finais do século XIX, com Jacob Burckhardt e Heinrich Wölfflin (2010, 2000) [*Renascença e Barroco*, 1988, *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, 1915], e nos anos 1930 do século XX, com Henri Focillon (2000) [*A Vida das Formas*, 1934] e Eugenio d’Ors (1964) [*Lo Barroco*, 1935].

Vem de Wölfflin a conhecida tese de que o barroco e o clássico são duas formas fundamentais cujo destino é se alternarem ciclicamente na história, em uma interpretação fatal dos surgimentos e decaimentos dos estilos como ações estruturadas por etapas evolutivas inalteráveis (de fato, três etapas: a experimentação fundadora, o amadurecimento e a liberação que antecede a passagem progressiva à forma antagônica). De Wölfflin a Focillon ou d’Ors constatamos variações importantes a partir do argumento formalista sobre a evolução das formas, mas nunca uma contestação efetiva ao caráter recorrente do barroco na história. Para o historiador francês, o barroco seria um estado de máxima liberdade na vida das formas; não propriamente um estilo, mas sim a culminância de todo estilo já desenvolvido. Já em d’Ors, cuja crítica histórica possui uma acentuada inclinação para a metafísica, o barroco se converteria em um *eon*, um arquétipo transgressor que a temporalidade da civilização veria aparecer como um espírito, de quando em quando, nas mais diversas manifestações culturais; uma necessidade inerente ao humano, que o pensador catalão chegou a apreender e classificar em 22 ocasiões na história.

### **Forma como morfologia, historicidade sem determinismo**

Tendo em vista o teor deste legado recebido pelos pesquisadores da gênese do conceito de barroco, não deve surpreender que a retomada do conceito com o neologismo neobarroco, em décadas mais recentes, tenha acarretado reflexões no âmbito da filosofia da história, bem como de uma filosofia da arte estreitamente ligada a ela. Este é o caso do trabalho de Omar Calabrese na obra *A Idade Neobarroca*, de 1987, sobre a qual nos deteremos melhor neste texto. Em Calabrese, o formalismo que animou as conjecturas sobre arte e cultura dos primeiros teóricos do barroco ganha sobrevida, equipando-se com contribuições da semiótica a partir das quais o autor italiano levanta questões sobre gosto e estilo – não sem a consciência de estar lidando com categorias que demandam atualização na contemporaneidade.

Nesse passo, Calabrese conserva o fundamento do formalismo de Wölfflin, mas separando-o da exagerada confiança que o historiador suíço depositou na historicidade dos estilos, isto é, na ideia de uma continuidade necessária que faria os estilos clássico e barroco se sucederem um ao outro. Reconhecida a concepção básica da forma como o elemento abstrato a partir do qual os estilos organizam as escolhas que resultam na manifestação concreta de uma obra, a história passa a ser vista como o “local de manifestação

de diferenças, e não de continuidade, cuja análise empírica (e não dedutiva) permite encontrar modelos de funcionamento geral dos fatos culturais”<sup>4</sup>. Assim, Calabrese não evita o contraponto ao formalismo que denunciava a contradição entre os conceitos de estilo, definidos em abstrato, e as suas ocorrências no plano material. Esta contradição havia comprometido igualmente as perspectivas de Wölfflin, Focillon e d’Ors, obrigando-os a lançarem mão de ideias que deixavam ver a sobreposição de um aparato formal auto-referente sobre a concretude dos fatos históricos, tornando débeis as classificações deduzidas de uma filosofia da história subjacente à teoria, e não colhidas empiricamente.

Respondendo diretamente a esta dificuldade, Calabrese argumenta que “a historicidade dos objetos é limitada a um ‘aparecer na história’”<sup>5</sup>, de modo que “já não se trata de confrontar, nem que seja formalmente, momentos diversos e isolados de fatos historicamente determinados, mas sim de verificar a diferente manifestação histórica de morfologias pertencentes ao mesmo plano estrutural”<sup>6</sup>. Ao trabalhar com a ideia de *morfologia*, e não de forma, Calabrese aclimata o formalismo em uma semiótica que recusa a intenção de descortinar algum lógica oculta da história responsável por reger as transformações do estilo. Em vez disso, a teoria do neobarroco deveria optar por um caminho mais seguro, reconhecendo o possível caráter epocal dos fenômenos neobarrocos a partir de suas análises como *textos*, identificando neles as morfologias que se articulam e tornam possível a significação. Descartada, assim, toda suposição de progressão linear – ou, dito sem rodeios, descartado o determinismo histórico –, Calabrese pode redefinir gosto e estilo como tendências para a valorização de certas morfologias.

A pergunta sobre o sentido de uma idade neobarroca constituindo-se no final do séc. XX se explica, finalmente, por duas razões correlatas. Por uma via, o conceito de neobarroco aparece como um conceito mais sólido e certo que o de pós-modernidade, de modo que a teoria de Calabrese pode ser entendida como uma intervenção no debate sobre o momento pós-moderno que, ao final dos anos 1980, já demonstrava, em boa parte, sinais de exaustão e esgotamento semântico. Desse modo, uma série de objetos culturais que representam as formas de produção, circulação e recepção da cultura de massas no final do séc. XX podem ser reavaliados à luz da ideia de neobarroco, na medida que eles expressam as características típicas dessa morfologia. Por outra via, a fundamentação da posição de Calabrese na semiótica encaminha uma conceituação do *gosto* em função de discursos valorativos que se realizam tanto em relação aos *textos* (fenômenos culturais) como em relação à recepção destes textos (*metatextos*), de maneira que a discussão da ‘pós-modernidade’ não se vê obrigada a abdicar dos conceitos de valor e gosto (em geral, conceitos demasiado modernos e repelidos pela crítica contemporânea). Escreve Calabrese: “O discurso canaliza os valores, partindo de uma perspectiva valorativa. Assim, são as diferentes homologações e as diferentes

---

<sup>4</sup> CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*, p. 34.

<sup>5</sup> *Idem.*

<sup>6</sup> *Idem.*

perspectivas que permitem construir diversas tipologias de sistemas axiológicos”<sup>7</sup>. De acordo com esse princípio, os juízos de valor variam segundo os períodos históricos, e a possível prevalência do clássico ou do barroco pode ser inferida desde a análise direta dos textos e metatextos, reconhecendo suas propensões a estabilizar ou desestabilizar o sistema axiológico:

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, 1999, p. 39).

Uma vez que a história permite apenas que se verifique, empiricamente, as formas que se manifestam e conflituam como clássicas ou barrocas, cabe ao analista evitar o equívoco de tomá-la como a própria fonte de classificações. Nesse sentido, as formas são modelos morfológicos em contínua transformação. Em *A Idade Neobarroca*, Calabrese se propõe a investigá-las como tais, demonstrando “que existem formas subjacentes aos fenômenos culturais e que consistem no seu andamento estrutural”<sup>8</sup>, fórmulas que “coexistem com outras de diferente natureza e estabilidade interna”<sup>9</sup>, de modo que “barroco e clássico já não seriam categorias do espírito, mas sim categorias da forma (da expressão ou do conteúdo)”<sup>10</sup>.

### Neobarroco na análise fílmica

A busca de Calabrese pelas formas que explicam a categoria do barroco faz com que a sua atualização do formalismo se desprenda da fixação wölffliniana nas oposições entre os estilos, orientando-se, em vez disso, pela análise dos fenômenos culturais que dão a ver as características propriamente ‘neobarrocas’ dos objetos analisados: as tendências para o extremo detalhamento, a fragmentação (em lugar da totalização), a repetição, o policentrismo, a complexidade, as estruturas labirínticas e caóticas etc.

É possível que o campo das artes visuais considere datadas as contribuições de Calabrese. Acreditamos, contudo, que tal objeção pode ser fruto de uma leitura cuja ênfase recai no intento do autor de tornar mais rigorosa a discussão sobre a condição pós-moderna, como se o fato de ter criticado o conceito de pós-modernidade já condenasse a teoria a envelhecer junto ao seu objeto de crítica, hoje menos presente e discutido pelos teóricos da cultura e da arte. Por essa razão, uma estratégia melhor para julgar a pertinência atual da teoria do neobarroco de Calabrese, segundo nos parece, consiste em prosseguir com o projeto de verificação empírica das manifestações passíveis de serem classificadas como neobarrocas, seja fazendo uso

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>9</sup> *Idem*.

<sup>10</sup> *Idem*.

das formas empregadas pelo semiótico italiano em suas próprias análises, seja desdobrando o seu método para encontrar novas e imprevistas formas.

Os estudos contemporâneos de cinema e audiovisual representam uma área de investigação em que essa estratégia tem se mostrado profícua, haja vista o trabalho de pesquisadores que se dedicam ao assunto, tanto do ponto de vista de uma investigação direta sobre a atualidade do conceito de neobarroco como do ponto de vista da apropriação de percepções e/ou conclusões já conhecidas pela literatura disponível, em projetos de pesquisa voltados para temas diferentes, mas ainda assim relacionados à ideia de uma forma neobarroca.

No primeiro caso, podem ser destacados os diálogos mantidos com filósofos contemporâneos como Gilles Deleuze (1991) [*A Dobra: Leibniz e o barroco*] e Mario Perniola (2009) [*Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na arte e na sociedade*], cujas obras aventaram a hipótese do neobarroco na atualidade em um sentido não apenas cultural, mas também moral e até epistemológico. Pesquisas sobre filmes, vídeos ou séries de TV, por autores como a australiana Angela Ndaljian ou o norte-americano Timothy Murray, apareceram recentemente como análises de objetos/obras/produtos culturais que fazem frente ao debate conceitual abstrato da filosofia, complementando-o em alguma medida. Trata-se de estudos sobre artistas e obras designados como barrocas/neobarrocas, cujos resultados vão ao encontro da morfologia calabresiana, ressaltando formas e operações que o semiótico investigou no final da década de 1980.

Como exemplo do segundo caso, finalizaremos este texto comentando, brevemente, o diálogo que temos construído com a ideia de complexidade narrativa, proposta pelo pesquisador norte-americano Jason Mittell a partir da análise das características intrínsecas da narratividade das séries de TV dos EUA nas últimas décadas. Com efeito, em *A Idade Neobarroca*, Calabrese atentava para os formatos narrativos que, nos anos 1970 e 1980, demonstravam uma consistência diversa daquela que caracterizava o serialismo clássico. Ao mesmo tempo que buscava exemplos de produtos culturais neobarrocos no cinema – em *Iluminado* (*Shining*, Stanley Kubrick, 1980), por exemplo –, Calabrese se dirigia a séries de televisão de notável sucesso da sua época, como *Dallas* (1978-1991) ou *Miami Vice* (1984-1989), a fim de distinguir aspectos como o virtuosismo, a circularidade narrativa, a aceleração rítmica da montagem ou a temporalidade complexa. Na atualidade, os mesmos elementos que emergiram naquelas décadas oferecem para Jason Mittell as evidências necessárias para a elaboração do seu conceito de complexidade narrativa. Suas reflexões sobre a complexidade narrativa da televisão americana contemporânea não apenas convergem em alguns pontos essenciais com as análises de Calabrese, como dão subsídios ao entendimento de que, neste nicho específico da cultura de massas atual – a ficção televisiva –, a forma neobarroca ganhou em densidade e presença com o avanço das décadas.

A nosso ver, a paridade entre os trabalhos de Omar Calabrese e Jason Mittell são motes relevantes para a prática da análise fílmica sobre ficções seriadas que manifestam mais abertamente os aspectos



neobarrocos no presente, detalhando essas manifestações e diferenciando-as qualitativamente – em outras ocasiões, tivemos a oportunidade de analisar as séries *Arrested Development* (2003-2006/2013) e *Mad Man* (2007-2015). São características recorrentes da complexidade neobarroca destes produtos culturais: a conciliação entre arcos narrativos longos e curtos (i.e., entre os gêneros serial e episódico); a relativização, enfraquecimento ou rejeição pura e simples da linearidade narrativa em favor de uma montagem circular ou labiríntica; a repetição motivada pelo excesso; o policentrismo do ponto de vista narrativo; a concentração da trama em detalhes e minúcias que só se revelam sutilmente quando desvendadas pelo espectador (causando o efeito de *maravilhamento* barroco pela resolução de *enigmas*) e a ocorrência de uma ‘estética operacional’ que impõe um distanciamento ao espectador, de maneira que, nas palavras de Mittel, estas séries “renunciam ao realismo em favor de uma qualidade barroca e com consciência formal pela qual assistimos ao processo de narração como uma máquina mais do que nos engajamos em sua diegese”<sup>11</sup>.

Naturalmente, há um campo muito vasto a ser explorado a fim de aprofundar as especulações sobre a produção da cultura de massa contemporânea e as teorias do neobarroco, bem como em casos particulares de universos criativos nos quais a ideia de uma cultura pós-massiva vem ganhando força (como na arte digital, a *web art* etc.), sem desaparecerem, por isso, os indícios de uma morfologia neobarroca tal como concebida por Calabrese. O enfrentamento deste campo, repleto de objetos a serem analisados, parece a ação necessária para garantir uma reflexão permanente e viva sobre o conceito de neobarroco, evitando as totalizações que sobreporiam a narrativa histórica aos casos particulares. Esta é uma maneira de manter em consideração as fontes seguras de conhecimento sobre este provável gosto comum dos contemporâneos: as próprias obras e a fortuna discursiva que as envolvem, numa época de inovações tecnológicas que impactam rotineiramente a participação dos espectadores e suas relações com a indústria criativa.

---

<sup>11</sup> MITTEL, Jason. *Complexidade narrativa...*, p. 43.

## Referências bibliográficas

ÁVILA, Affonso (Org.). *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Tradução de Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. Barroco, Neobarroco, Transbarroco. In: DANIEL, Cláudio. *Jardim de Camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004. (Prefácio.)

CARPENTIER, Alejo. *Lo barroco y lo real maravilloso*. In: HERNÁNDEZ, Rafael; ROJAS, Rafael. *Ensayo Cubano del siglo XX*. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 2002.

DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas (SP): Papyrus, 1991.

D'ORS, Eugenio. *Lo Barroco*. Madrid: Aguilar, 1964.

HOCKE, Gustav R. Maneirismo: o mundo como labirinto. Tradução de Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LIMA, José Lezama. *La Expresión Americana*. Edição por Irlemar Chiampi. México: FCE, 2005.

MALCUZYNSKI, Pierrette. El campo conceptual del (neo)barroco (Recorrido histórico y etimológico). In: *Criterios*, La Habana, n. 32, jul.-dez. 1994, p. 131-170.

PERNIOLA, Mario. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó (SC): Argos, 2009.

SARDUY, Severo. El Barroco y el Neobarroco. In: \_\_\_\_\_. *Obra Completa: edición crítica*. Organização de Gustavo Guerrero e François Wahl. Madrid; Buenos Aires: ALLCA, 1999.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010.

## O ÁLBUM DAS ANTIGUALHAS DE FRANCISCO DE HOLANDA

Rogéria Olimpio dos Santos<sup>1</sup>

Corriam os primeiros meses do ano de 1540. Francisco de Holanda contava aproximadamente 23 anos de idade e retornava da viagem que considerava imprescindível a todo aquele que quisesse aprender a ‘pintura antiga’, aquela feita em Grécia e Roma, antes da queda do Império Romano. Ele acreditava que

nesta coisa da pintura nunca creerei que pode alguém alcançar coisa que não seja pouca, nem menos na arquitectura e estatuária, se não peregrinar daqui a Roma e por muitos dias e estudo não frequentar suas antigas e maravilhosas relíquias no primor das obras. E como eu isto alcancei, fui-me a Roma.<sup>2</sup>

A oportunidade da viagem surgiu no início de 1538, e junto com a comitiva do embaixador português D. Pedro de Mascarenhas, Francisco de Holanda partiu para a cidade eterna. De retorno a Portugal em 1540, trouxe em sua bagagem uma série de desenhos – provavelmente esboços – das antiguidades e obras de arte encontradas por ele não só em Roma, mas também nos lugares percorridos no decorrer da sua viagem. Desses desenhos, alguns foram finalizados e reunidos em um livro na década de 1560. Este livro ficou conhecido pelo nome de *Álbum das Antigualhas* em virtude do texto existente em sua portada, “reinando em Portugal o rei D. João III, que Deus o tenha, Francisco de Holanda passou a Itália e das Antigualhas que viu, retratou de sua mão todos os desenhos deste livro” (Figura 01).

Ele tem sido lido por grande parte dos pesquisadores que se debruçaram sobre a biografia de Francisco de Holanda, como um diário de viagem em imagens. Diversos estudiosos da obra literária deixada por Francisco de Holanda usaram as imagens que compõem o *Álbum* como ilustrações para as questões teóricas propostas por ele. Outros se debruçaram sobre o álbum interessados nos desenhos que registram obras ou construções que não mais existem, buscando no álbum um registro histórico.

Este livro, conservado na Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial, em Madrid, é composto por 54 fólios ou folhas numeradas, totalizando, no entanto, 118 páginas desenhadas, uma vez que foram incluídas cinco folhas não numeradas. Essas cinco folhas são composições a duas páginas, inseridas no livro como extratextos. Alguns fólios possuem as duas faces desenhadas. A maior parte, porém, é composta de desenhos a sépia, pena ou aguada, que foram recortados e colados verso contra verso e emoldurados ou embutidos em papel de linho mais fino e de maior formato. Enquanto o papel dos desenhos possui em média 39 x 27 cm, as molduras possuem 46 x 35 cm e são recortados pelo centro. Todos os fólios

<sup>1</sup> Universidade Federal de Juiz de Fora. Programa de Pós Graduação em História. Laboratório de História da Arte. Licenciada em Educação Artística (UFJF) e História (CESJF). Mestre em História (UFJF). Doutora em História (UFJF). Este artigo deriva da tese de doutorado de mesmo nome defendida em setembro de 2015. O curso de Doutorado foi financiado pela CAPES.

<sup>2</sup> HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 37.

têm uma tarja de cor púrpura. Alguns desenhos foram aparados quando o álbum foi encadernado e as tarjas às vezes cortam algumas linhas ou cobrem linhas inteiras das descrições dos desenhos.

Este procedimento dificultou a identificação do período em que os desenhos foram feitos, uma vez que a marca d'água que permitiria a datação dos papéis, relacionando-os com as fábricas que os produziram, foram eliminadas. Alguns desenhos possuem uma numeração visível na margem, o que pressupõe que, antes da organização do livro, possuíam alguma ordem em sua organização.

Francisco de Holanda abre seu livro de desenhos, com os retratos do Papa Paulo III (Figura 02), e de Michelangelo (Figura 03). Não há documentação que traga luz sobre a intenção de Francisco de Holanda ao organizar os desenhos trazidos ou inspirados na viagem a Roma, no formato em que hoje se encontram. Hipóteses existem algumas. Joaquim de Vasconcellos, primeiro a publicar toda a obra literária conhecida de Francisco de Holanda entre as duas últimas décadas do século XIX e o início do século XX, acreditava que em virtude do texto que consta na portada do álbum, este tenha sido oferecido por Francisco de Holanda ao rei D. João III. O álbum teria passado posteriormente às mãos do seu irmão, o Infante D. Luís e deste para as de D. Antônio, Prior do Crato, seu filho. Não questiona, no entanto, nem a organização do álbum nem as motivações para fazê-lo.

Seguindo essa hipótese, é necessário aceitar a possibilidade de que Francisco de Holanda teria tido acesso ao álbum depois da sua organização, uma vez que foram inseridas em alguns desenhos, informações sobre personagens cujos retratos se encontram no álbum, mas que se referem a situações que teriam ocorrido muito tempo depois de seu retorno da Itália.

José da Felicidade Alves, nos dá notícia de que o álbum foi parcialmente reproduzido no século XVII pelo núncio-cardeal Massimi. Em 1772, D. Antônio Ponz, historiador espanhol que trabalhou na recopilação das obras e relíquias do Mosteiro do Escorial, apresentou pela primeira vez o álbum, fornecendo um índice dos desenhos. Monsenhor Gordo deu notícias dele em 1790, baseando-se nas informações de D. Antônio Ponz. Mas apesar de ter estado em Madrid buscando produções literárias portuguesas existentes em solo espanhol, não deixa nada registrado, nenhuma comprovação de que ele tenha ido ao Escorial ver o álbum.

Em 1876, D. Francisco María Tubino, diretor de diversos periódicos espanhóis e membro da Real Academia de Ciências de Lisboa, publicou no Museu Espanhol de Antiguidades uma lista dos desenhos com uma introdução histórica. Em 1896, Joaquim de Vasconcellos redige uma descrição crítica dos desenhos do Escorial, publicada pela Imprensa Nacional em Lisboa. Limitou-se, porém a descrevê-los corrigindo a descrição anterior, realizada por Tubino, definida por ele como superficial e onde haveria pouco a aproveitar.

Em 1940, D. Elias Tormo publicou a principal reprodução do *Álbum das Antigualhas*. Definido pelo Doutor Francisco Cordeiro Blanco como um monumento de erudição, bom gosto e sentido crítico, apresenta

as imagens acompanhadas de um trabalho descritivo muito amplo, que abarca inclusive a situação dos originais na época da edição. O álbum é entendido como um trabalho documental, de um viajante que registra aquilo que se esperava encontrar ao fim de sua missão.

A segunda edição foi feita pela Livros Horizonte, em 1989, com introdução e notas de José da Felicidade Alves. A ideia da edição, segundo Alves, era fazer uma reprodução tecnicamente correta, com algumas linhas de orientação e financeiramente acessível para o público português em geral com interesses culturais. Não se pretendeu em nenhum momento fazer um estudo de análise estética ou erudição histórica, ao contrário, as notas explicativas foram escritas de forma a serem o mais breves e elementares, utilizando como referência para as descrições a edição de D. Elias Tormo.

Rafael Moreira acredita que o álbum é uma coletânea de memórias visuais da sua ida à Itália, feito a partir dos muitos desenhos que trouxe de sua viagem, os quais refez, acabou ou passou a limpo em Portugal. Estes desenhos teriam sido oferecidos ao Infante D. Luís, seu amigo de estudos, e, com a morte deste, teriam sido herdados pelo seu filho D. Antônio, o Prior do Crato. A ausência de documentação até o presente momento, não me permite, porém, afirmações categóricas com relação a essas questões.

O *Álbum da Antigualhas* não reúne a totalidade dos desenhos feitos por Francisco de Holanda, e sim, os mais significativos para o discurso que ele pretendia escrever com a constituição deste álbum. Com relação às antiguidades, acredito que Francisco de Holanda possa ter seguido, ou buscado, os estudos desenvolvidos por Raphael de Urbino e Baldassare Castiglione, os quais resultaram na carta enviada ao Papa Leão X. A *Renovatio urbis Romae*, poderia muito bem ter inspirado um projeto semelhante em Portugal. Existem no álbum dois desenhos que se relacionam à escola de Rafael, um com o registro de algumas grotescas (Figura 04) e outro da Vila Madama (Figura 05).

Desde o período manuelino, a imagem pública que Portugal queria produzir de si relacionava-se ao controle marítimo e às descobertas científicas que possibilitaram essas descobertas e que ao mesmo tempo, derivaram delas. Humanistas portugueses tentaram, recorrendo ao conceito da renovação imperial, fortalecer a imagem de Portugal como herdeiro de Roma. Alguns autores, seguindo essa linha de pensamento, colocaram o caráter de estudo das fortalezas como o principal motivo de sua viagem. Os desenhos de fortificações de fato mostram a preocupação crescente em Portugal de defender as novas possessões, principalmente no continente africano, mas acredito que esses estudos não constituem a principal parte do livro.

Francisco ao sair de Portugal já tinha tido notícias do projeto de restauração da cidade Roma. Aquele projeto, iniciado vários anos antes com o Papa Nicolau V, havia atingido um outro nível, depois que o Papa Leão X havia incumbido Rafael de Urbino de proteger as antiguidades romanas. O trabalho e as intenções de Rafael, registrados na carta escrita por ele e Baldassare Castiglione ao Papa Leão X, não eram



desconhecidos de Francisco. D. Miguel da Silva, amigo de Castiglione, deve ter mostrado ao jovem português uma cópia desta carta, ou pelo menos ter-lhe falado sobre os estudos que Rafael estava desenvolvendo antes da sua morte. Acredito mais, na primeira possibilidade.

Francisco de Holanda sabia do histórico das ruínas romanas, da intenção de mapear essas ruínas produzindo um mapa da cidade de Roma, onde a condição de cada uma das construções seria registrada. Sabia como as pinturas e estuques encontrados no Coliseu e nas ruínas da *Domus Aurea* haviam contribuído para a criação das grotescas, que desde as duas últimas décadas do século XV, tornaram-se o principal elemento decorativo das *villas* e construções particulares romanas. Sabia, ainda por intermédio de D. Miguel, que os humanistas italianos, muitos deles ligados à Cúria, tinham uma predileção pelos hortos literários, e, antiquários, colecionadores, iniciaram uma tendência de transformarem seus palácios ou residências, para abrigarem as coleções de antiguidades que adquiriram durante vários anos (Figura 06).

Francisco conseguiu organizar, através dos conhecimentos teóricos que já possuía e através da observação das esculturas que encontrou em sua viagem, um repertório imagético, formal, capaz de dar o posicionamento e a dimensão corretas de como construir uma imagem segundo os moldes da antiguidade.

Ao fazer os desenhos das *Alegorias de Roma* (Figuras 07 e 08), Francisco demonstra um conhecimento não somente da prática artística, mas também – e principalmente – das discussões que vinham sendo travadas acerca da importância de Roma, da glória do povo e da cidade antigas que poderia ser seguido e imitado pelos seus contemporâneos, mas que haviam sido relegadas a uma condição de abandono e quase esquecimento do seu valor.

Francisco aproveita a oportunidade da viagem a serviço do seu senhor, o Cardeal Infante, para se aprofundar nos estudos da antiguidade romana, mas também para abrir portas, como a que representava a comitência do Infante D. Luís. Por isso, os desenhos de arquitetura militar, que não eram o primeiro objetivo da viagem, passaram a compor o universo dos seus interesses, já que eram interesses do rei e do Infante.

Até nas incursões que Francisco fez em outras regiões, o interesse pela antiguidade fica patente. Desenha a fonte de Valclusa (Figura 09), onde nasce o rio Sorga, mas deixa registrado que havia sido próximo daquele sítio que Petrarca conheceu Laura, seu grande amor. E mesmo quando registra, estupefato, o novo vulcão de Monte Novo (Figura 10), não se esquece de registrar, citando Virgílio, as sublimes e horrendas faces do monte Averno, que ainda há pouco haviam entrado em erupção.

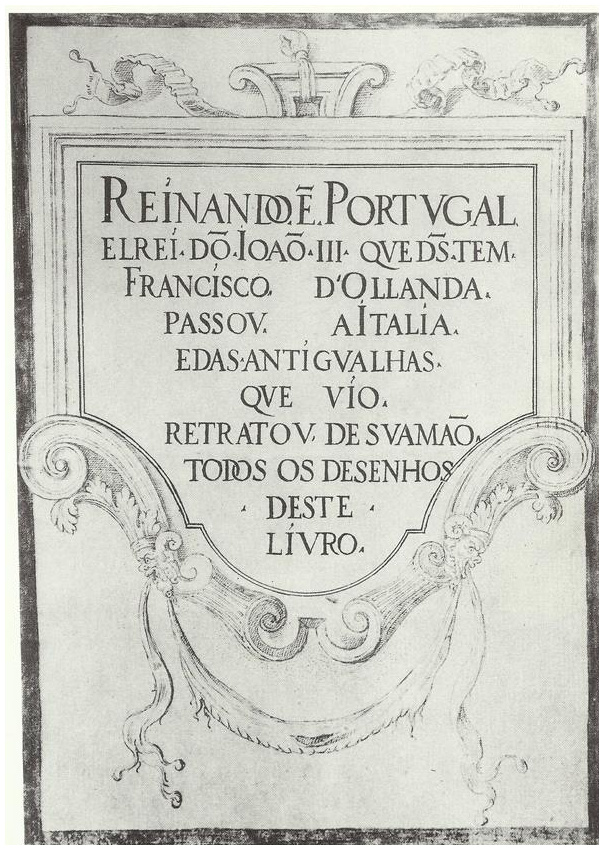
Não acredito que Francisco tenha trazido de sua viagem somente os desenhos que se encontram hoje reunidos no *Álbum das Antigualhas*, seria até ingenuidade pensar assim. Além disso, é preciso levar em conta que, o Francisco de Holanda que fez os desenhos durante a viagem, não era o mesmo que tantos anos mais tarde, organizou alguns desses desenhos no álbum aqui apresentado. Não estou dizendo que os ideais haviam se alterado, que a antiguidade havia perdido seu encanto, muito pelo contrário. Os textos escritos

depois da feitura do álbum, *Da Fábrica que falece* e o *Da ciência do desenho*, atestam que Francisco se manteve fiel ao culto da antiguidade. Culto este que estava, no entanto, temperado pelas incertezas que a história da sua época lhe apresentava.

Francisco partiu em direção a Roma, buscando a cidade que ele havia imaginado a partir dos relatos de D. Miguel da Silva. É com os olhos deste, que ele peregrina pela cidade. É entre os amigos deste que Francisco circula. São as coleções destes amigos que ele visita. E é o programa artístico de restauração da cidade de Roma, pensado por Rafael e seus colaboradores que ele busca, estuda e cujos resultados sonha em aplicar em Portugal.

O discurso que percebo na leitura do álbum é o do renascimento da Roma antiga sonhado por Rafael. Este é o pensamento inicial declarado por Francisco de Holanda. É atrás da materialização destes estudos que ele vai a Roma. As coleções de arte que ele visita e registra, são em sua quase totalidade pertencentes a religiosos, cardeais, tal como seu protetor à época da viagem, o Cardeal Infante D. Afonso. Francisco aproveita a possibilidade de estudar as coleções de antiguidade, para trazer notícias de como essas coleções eram organizadas, de quais os interesses que os membros da cúria romana possuíam. O que talvez ajudasse o Cardeal Infante a justificar perante a corte seu interesse pela antiguidade. Ou talvez o aproximasse do modo como seus colegas agiam em Roma, caso ele conseguisse autorização de seu irmão para se mudar para aquela cidade.

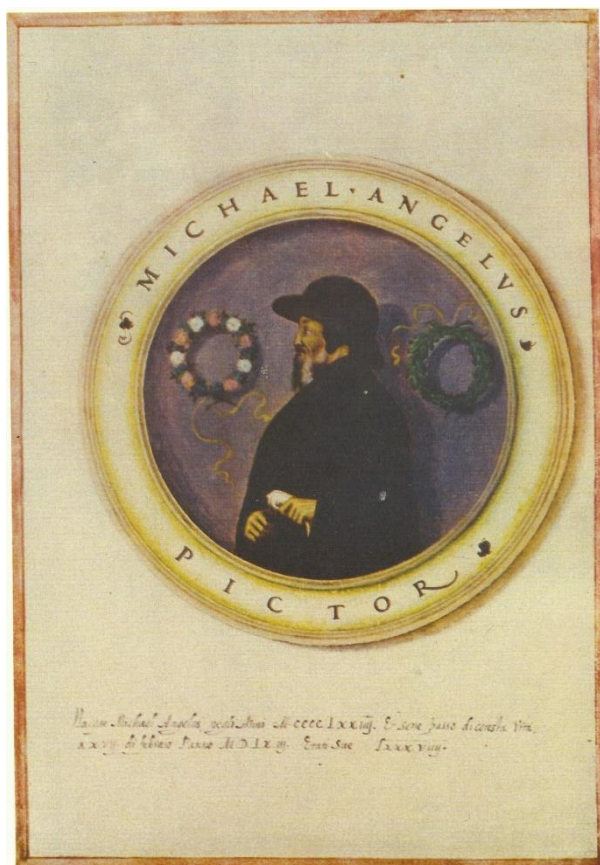
Acredito que os desenhos reunidos por Francisco de Holanda no seu *Álbum das Antigualhas*, trazem, como num primeiro impulso, os elementos que num segundo momento, ele reunirá e traduzirá em palavras no seu tratado *Da Pintura Antiga*. O tratado representa sim, a primeira tentativa de organização de uma literatura artística com fins normatizadores segundo uma matriz italiana para Portugal. Mas este tratado é a consequência dos estudos feitos por Francisco durante sua viagem. Estudos materializados nos desenhos produzidos por ele, utilizados em sua vida profissional, seja como possíveis modelos, seja como fonte de inspiração, e reunidos mais tarde no álbum que representaria o resumo de tudo o que se passou naqueles meses em que ele pode se encontrar com o que ele acreditava ser a verdadeira arte.



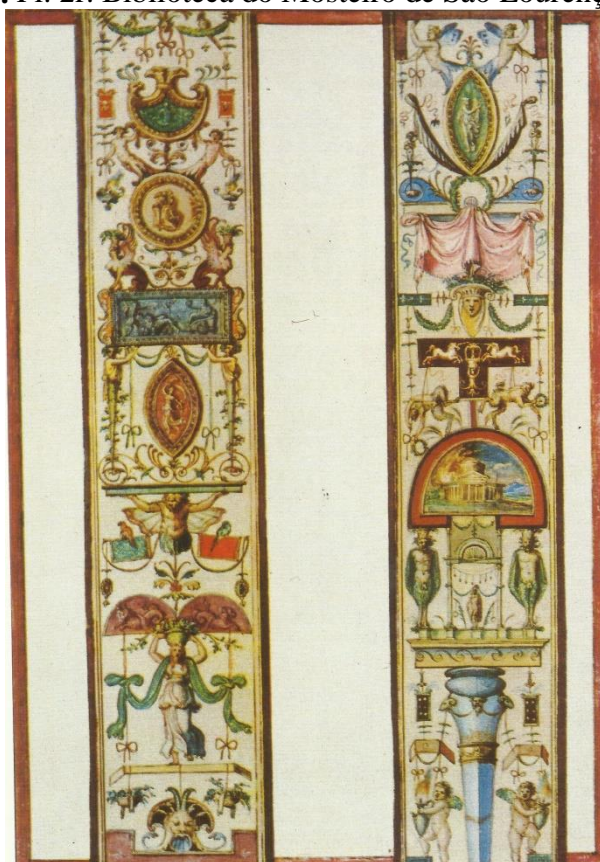
**Figura 01.** Francisco de Holanda. *Portada do álbum. Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Fl. 1r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.



**Figura 02.** Francisco de Holanda. *Retrato do Papa Paulo III. Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Fl. 1v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

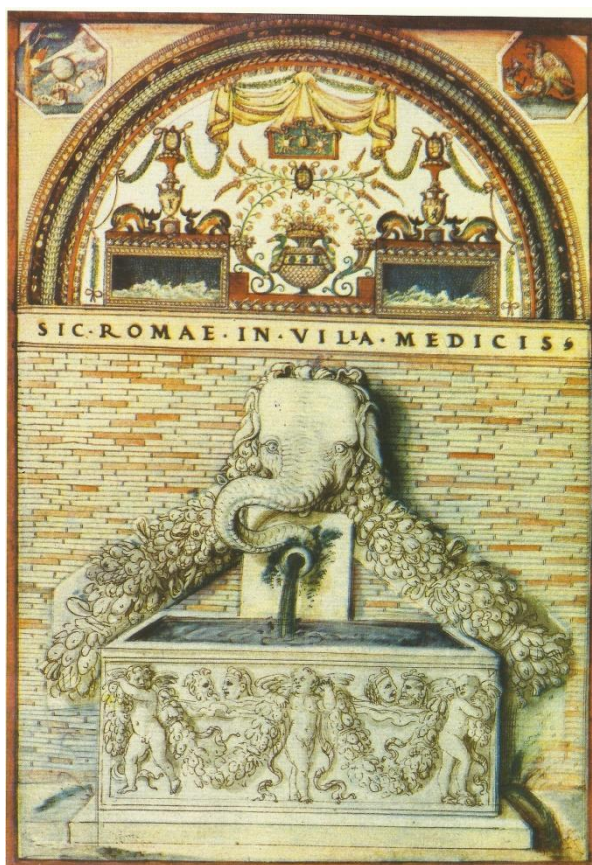


**Figura 03.** Francisco de Holanda. *Retrato de Miguel Ângelo Buonarroti*. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 2r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

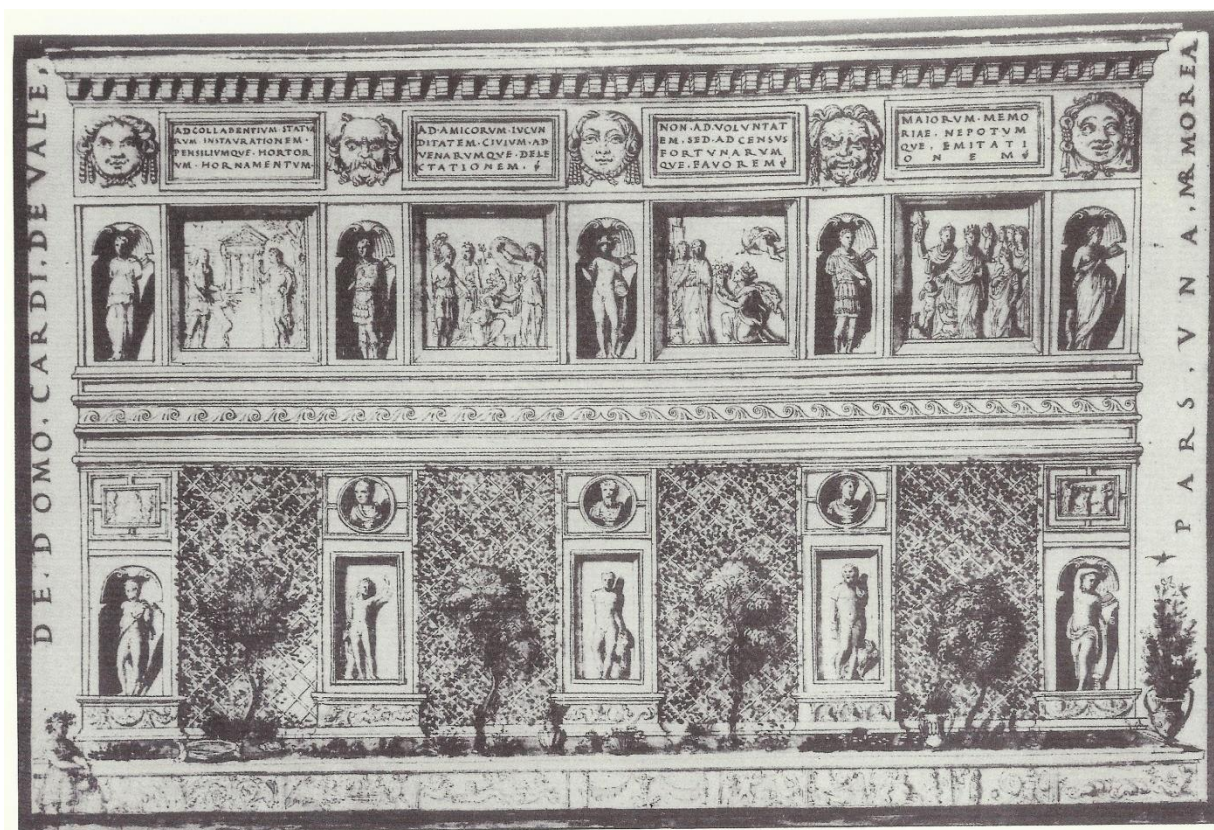


**Figura 04.** Francisco de Holanda. *Grotescas das Loggie de Rafael no Vaticano*. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 32r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.





**Figura 05.** Francisco de Holanda. *Fonte de Villa Médicis, ou Villa Madama.* Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Fl. 32v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.



**Figura 06.** Francisco de Holanda. *Uma galeria do Palácio Valle Caprânica, em Roma.* *Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Fl. 54r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.





**Figura 07.** Francisco de Holanda. *Roma Imperial ou Roma Triunfante*. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 3v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

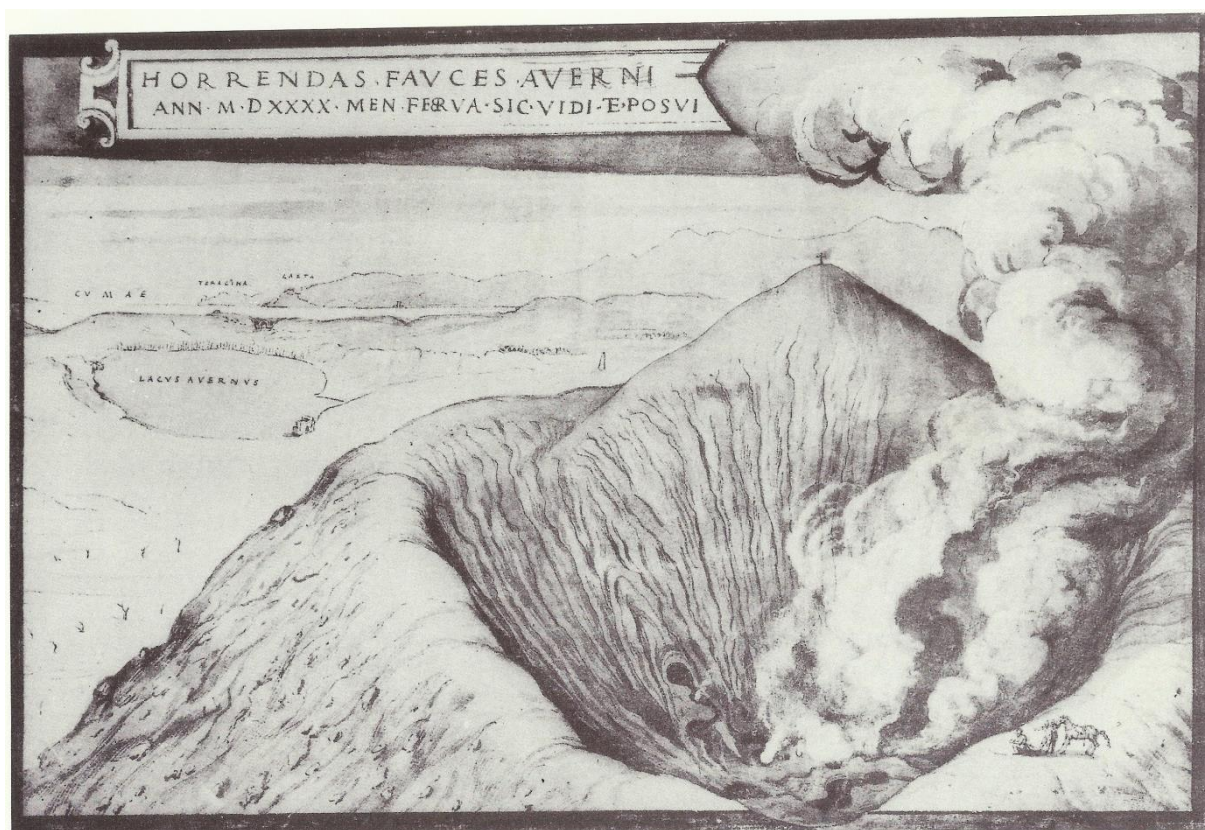


**Figura 08.** Francisco de Holanda. *Roma caída de sua grandeza ou Roma desfeita*. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 4r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.





**Figura 09.** Francisco de Holanda. *A fonte de Valclusa, na Provença.* *Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Fl. 49v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.



**Figura 10.** Francisco de Holanda. *O novo vulcão de Montenuovo em 1540.* *Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Fl. 53r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

**Referências bibliográficas**

ALVES, José da Felicidade. **Introdução ao estudo da obra de Francisco D’Holanda**. Lisboa: Horizonte, 1986.

BERBARA, Maria. **Francisco de Hollanda e a “Teoria Artística” michelangiana**. Anais do II Encontro de História da Arte. IFCH/Unicamp, 2006. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/BERBARA,%20Maria%20-%20IIIEHA.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2011.

BURY, John. B. **Two notes on Francisco de Holanda**. The Warburg Institute. University of London, 1981.

DESWARTE, Sylvie. **Idéias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos: Francisco de Holanda e a teoria da arte**. Lisboa: Difel, 1992.

\_\_\_\_\_. **Il “perfetto cortegiano” D. Miguel da Silva**. Roma: Bulzoni, 1989.

DESWARTE-ROSA, Sylvie. **Antiquité et nouveaux mondes**. A propos de Francisco de Holanda. In: *Revue de l’Art*, v.68, 1985, pp. 55-72. Disponível em: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rvart\\_0035-1326\\_1985\\_num\\_68\\_1\\_347513](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rvart_0035-1326_1985_num_68_1_347513). Acesso em: 23 abr. 2015.

\_\_\_\_\_. O Ramo de Ouro e do Saber: F. **OLLANDIVS APOLONI DICAVIT**. In: MARQUES, Luiz. **A fábrica do antigo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2008, pp. 269-292.

\_\_\_\_\_. **Prisca pictura e antiquas novitas: Francisco de Holanda e a taxonomia das figuras antigas**. Disponível em: [http://www.cap.eca.usp.br/ars7/deswarte\\_rosa.pdf](http://www.cap.eca.usp.br/ars7/deswarte_rosa.pdf). Acesso em: 29 mai. 2009.

\_\_\_\_\_. The Portuguese in Rome and the Palazzo dei Tribunali. In: LOWE, Kate J. P. **Cultural Links between Portugal and Italy in the Renaissance**. Oxford Univ. Press, 2000, pp. 249-264.

HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989.

\_\_\_\_\_. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940.

\_\_\_\_\_. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984.

\_\_\_\_\_. **Diálogos em Roma**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984.

MOREIRA, Rafael. Novos dados sobre Francisco de Holanda. In: **Sintria** I-II(1982-83), pp. 619-692.

VASCONCELLOS, Joaquim de. **Antiguidades da Itália por Francisco de Hollanda: Descrição crítica dos desenhos do Escorial**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1896.

## A ESTÉTICA DO RURAL E ESTÉTICA DO FOLCLORE EM CANTO DA SAUDADE (1952), FILME DE HUMBERTO MAURO

Sérgio César Júnior<sup>3</sup>

### Introdução

A finalidade deste artigo é abordar algumas ideias e conceitos teóricos de estética, utilizados na análise do filme *Canto da Saudade* (1952), do cineasta Humberto Mauro (1897-1983). Considerado pioneiro do cinema brasileiro, Humberto Mauro é referência em nossa cinematografia pelos cineastas de nosso País, principalmente pelos que integraram o Cinema Novo. Mauro realizou mais de duzentos filmes durante o período dos anos 1920 até 1967, ao trabalhar em estúdios como a *Phebo Films*, em Cataguases, *Cinédia*, *Brasil Vita Films* e Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), no Rio de Janeiro. O seu último longa-metragem foi *Canto da Saudade*, única obra produzida em seu empreendimento fugaz, os *Estúdios Rancho Alegre*. Com esse seu último longa-metragem, o cineasta tentou retomar de modo autônomo, o seu estilo e poética ao filmar os temas de seu interesse como a terra natal, o habitante rural, paisagem bucólica, música e cultura nacional. A partir de alguns conceitos e ideias sobre estética tratados por alguns artistas e intelectuais demonstraremos nesse artigo o que nos levou pensarmos a estética do rural e estética do folclore nos aspectos artísticos maurianos.

### Notas sobre a formação técnica e estética de Humberto Mauro.

Humberto Duarte Mauro nasceu em Volta-Grande, Estado de Minas Gerais em 1897. Ainda criança se viu obrigado a migrar junto com sua família para Cataguases, por motivos profissionais de seu pai, um funcionário da companhia ferroviária da região. Nessa cidade, Mauro permaneceu até sua juventude e iniciou a sua carreira cinematográfica<sup>4</sup>. O interesse de Humberto Mauro em fazer cinema foi despertado durante sua juventude, quando ele montava e desmontava aparelhos eletroeletrônicos e motores dos geradores e transformadores de energia-elétrica. No início dos anos 1920, Mauro abriu em sociedade com um irmão, uma oficina de serviços técnicos de instalação e manutenção desses geradores, para atender as fazendas da região<sup>5</sup>. Essa habilidade de consertar aparelhos e máquinas, segundo Paulo Emílio Salles Gomes, Mauro adquiriu na oficina de seu primeiro mestre, Cypriano Teixeira Mendes que lhe ensinou o

<sup>3</sup> Mestrando de História no Programa de Pós-Graduação de História, da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. Esse artigo é parte resumida da pesquisa em andamento apoiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP): “Canto da Saudade (1952): o folclore e a visão de Brasil na obra de Humberto Mauro”.

<sup>4</sup> ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O Cinema como “Agitador de Almas”*: Argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume, p. 31.

<sup>5</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: EDUSP, 1974, p. 69-70.

ofício dos enrolamentos de motores<sup>6</sup>. Desde então, Mauro expandiu sua curiosidade sobre os funcionamentos dos mecanismos de outros inventos, como rádio e câmera fotográfica. O primeiro contato que teve com uma câmera cinematográfica foi com uma *Pathé 9,5mm*<sup>7</sup>, primeiramente o seu intuito era entender o sistema de captação e registro de imagens em movimento, assim descobrindo a possibilidade de utilizá-la na criação de narrativas fílmicas.

Outro mestre de Mauro foi o fotógrafo Pedro Comello, seu vizinho de origem italiana, que o incentivou na realização cinematográfica e na prática fotográfica. Num pequeno estúdio e laboratório caseiros, Comello o introduziu no processo de revelação e nas outras técnicas desta arte de registrar imagens fixas<sup>8</sup>. A amizade entre Mauro e Comello lhes renderam a fundação de um estúdio cinematográfico (*Phebo Sul America Films*) e parceria nos trabalhos artísticos. Comello foi o diretor de fotografia nos primeiros filmes de Mauro realizados em Cataguases.

A contribuição de Comello também se deu na formação do olhar estético de Mauro nas matinês do Cine-Teatro Recreio Cataguazense. Depois de cada sessão de cinema, ambos trocavam impressões técnicas sobre os ângulos de enquadramento da câmera, os tipos de personagens, cenários e a forma de construção da diegese específica de cada realizador<sup>9</sup>. A programação do Recreio era de filmes hollywoodianos, os quais foram para Mauro referências no estilo de filmar, preferencialmente, os de cineastas como Henry King (1886-1982) e David Wark Griffith (1875-1948). Os filmes que marcaram a memória de Mauro como espectador foram *Tol'able David* (1921), de Henry King<sup>10</sup>, *Intolerance* (1916) e *Broken Blossoms* (1919), ambos de David Wark Griffith<sup>11</sup>.

Das únicas cinco produções da *Phebo Films* realizadas por Mauro restaram cópias de apenas três longas-metragens, sendo os *Thesouro Perdido* (1927), *Braza Dormida* (1928) e *Sangue Mineiro* (1929). O estilo artístico de Mauro começou a se definir a partir da realização de *Thesouro Perdido*, o qual lhe rendeu no ano seguinte o prêmio de melhor filme aferido pelos críticos da revista *Cinearte*, Pedro Lima e Adhemar Gonzaga<sup>12</sup>.

A estrutura diegética de *Thesouro Perdido* é semelhante à de *Tol'able David*, contudo entre ambas há algumas diferenças nos enredos. Na obra de King, o herói que dá título ao filme (David) obtém êxito frente à situação de perigo e tem um final feliz. Já na trama de Mauro, o herói não tem a mesma sorte e morre ao tentar salvar a mocinha, que sai ilesa e termina a trama com um galã numa cena romântica na cachoeira. Para Paulo Emílio, a imaginação diegética de Mauro na elaboração de um roteiro possuía

---

<sup>6</sup> Ibidem, p. 73.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 79.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 78.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 78.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 144.

<sup>11</sup> VIANY, Alex. *Humberto Mauro: Sua Vida / Sua Arte / Sua Trajetória no Cinema*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978, p. 132.

<sup>12</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: EDUSP, 1974, p. 451.



limites<sup>13</sup>. O teórico atribui isso, ao talento prático do cineasta de consertar aparelhos e máquinas, conforme já apresentamos. A pouca imaginação intelectual foi originada do seu interesse como cinéfilo por produções de enredos mais digestivos construídos de maneira simples e objetiva, encontrada na grande parte das produções hollywoodianas<sup>14</sup>.

Com *Sangue Mineiro*, Mauro encerrou o Ciclo de Cataguases e aceitou o convite de Adhemar Gonzaga para trabalhar com ele no Rio de Janeiro como diretor de suas produções na recém-fundada *Cinédia*. O estilo de Mauro foi aperfeiçoado nos estúdios de Gonzaga, porém, aquela estética caipira que era a sua marca nos filmes de Cataguases foi substituída por enredos de estética da vida urbana, da primeira metade do século XX. As obras desse período foram *Lábios Sem Beijo* (1931) e *Ganga Bruta* (1933). Nessas tramas maurianas, as protagonistas eram mulheres jovens, burguesas e modernas que circulavam livremente pela cidade dirigindo seus automóveis com outros jovens de seus níveis sociais. Mesmo com enredos ambientados em meio urbano, Mauro mantinha um pouco do seu sotaque estético, pois ainda havia nas cenas românticas finais da mocinha com o galã, um encontro entre ambos em alguma paisagem rural.

Na trajetória mauriana dentro do INCE, o cineasta se viu obrigado a interromper a continuação do seu estilo iniciado no Ciclo de Cataguases e desenvolvido nos estúdios cariocas da *Cinédia* e *Brasil Vita Film*<sup>15</sup>. Isso ocorreu entre 1937 e 1947, no período em que o INCE estava sob a direção do antropólogo Edgard Roquette-Pinto. A partir de 1948 sob a direção de Paschoal Lemme, os projetos de Mauro ganharam mais liberdade<sup>16</sup> e permitiu ao cineasta que retomasse sua antiga linha de filmes de temáticas rurais. As obras que indicam a retomada do seu estilo e poética bucólica são as séries documentais de curtas-metragens *Brasilianas* (1945-1964) e *Educação Rural* (1950-1955).

Quando realiza *Canto da Saudade* Mauro ainda está como funcionário do INCE, mas inaugura os *Estúdios Rancho Alegre* (Volta-Grande, MG) onde dirigiu o único filme desses estúdios seu último longa-metragem. O que há em comum entre *Canto da Saudade* e *Brasilianas* que estão condizentes com o estilo e poética mauriana, esteticamente são os planos conjuntos, ou gerais de morros, residências caipiras, gente nas cachoeiras, tudo isso acompanhado de um fundo musical.

A identificação de Mauro com as obras de compositores como Hekel Tavares nas cenas do filme é devido a essas terem sido inspiradas em temas de cultura nacional. Nas cenas musicais Mauro contou com o acordeonista Mário Mascarenhas, que além de interpretar o personagem principal, também demonstrou seu virtuosismo durante as performances dramáticas e musicais. O repertório do acordeonista foi eclético

<sup>13</sup> Ibidem, p. 72-73.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 73.

<sup>15</sup> Não tratamos da passagem de Mauro na *Brasil Vita Film*, por razões de não existir nenhuma cópia dos filmes *Favela dos Meus Amores* (1935) e *Cidade Mulher* (1936), pois a produtora sofreu um incêndio e destruiu parte de seu acervo. Isso nos impossibilitou de conferir o seu estilo de filmar nessas duas obras. Para entender melhor essa passagem de Mauro pelos estúdios da *Cinédia* e *Brasil Vita Film* ver SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: UNESP, 2004, p. 84-94.

<sup>16</sup> MORETTIN, Eduardo Victorio. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013, p. 455.

variando entre o erudito e o popular. Executando desde obras de compositores clássicos brasileiros como Carlos Gomes, Heitor Villa-Lobos e Ernesto Nazaré, até as mais populares de Raul Torres e Florêncio, Noel Rosa, Kid Pepê e coretos de domínio público “Zum-zum” e “Peixe-Vivo”.

### **Estética do rural e estética do folclore**

Volta-Grande, MG, a terra natal de Humberto Mauro foi mais do que um mero cenário para ambientar ações de personagens. O local serviu de oficina de criação estética, onde o cineasta desenvolveu sua poética visual filmando detalhes cotidianos de um nostálgico universo rural. Desde um carro-de-bois a circular nas estradas de terra, ou uma formação nebulosa no céu<sup>17</sup>, uma expressão facial do caipira, até uma cena de festa, tudo se contextualizou em sons e imagens nas suas narrativas fílmicas. Desta forma, Mauro concebeu um universo rural com percepções e valores a partir de uma paisagem habitada por gente e pelos traços culturais de sua terra.

Em *Canto da Saudade* a parceria entre Humberto Mauro e seu filho o diretor de fotografia José de Almeida Mauro (“Zéquinha Mauro”) consolidou uma sintonia entre ambos no trabalho com as imagens em movimento. Desde a realização de *Brasilianas*, Mauro e seu filho procuravam registrar detalhadamente a simplicidade dos aspectos efêmeros da natureza. A câmera captava as luzes incidentes nos objetos do cotidiano caipira e as cenas das manifestações tradicionais de nossa cultura, assim Mauro dava ao filme um sentido poético bucólico que naturalizava a convivência do homem com o campo.

Para entendermos a linha de construção da poética mauriana baseamos na ideia de estética autoral, na teoria do cineasta Glauber Rocha (1939-1981), quando ele justificou seus conjuntos de obras, ao defini-los como produtos artísticos de suas três fases cinematográficas. Essas fases ele as denominou de “Estética da Fome<sup>18</sup>”, “Estética da Violência<sup>19</sup>” e “Estética do Sonho<sup>20</sup>”. Em cada uma dessas “Estéticas”, Rocha imprimia nos seus filmes suas percepções artísticas e histórico-políticas das realidades sociais, artísticas e culturais do Brasil e América Latina. Segundo Glauber Rocha havia a necessidade de sensibilizar os grupos hegemônicos da política econômica internacional sobre as condições das populações submetidas aos projetos políticos impopulares. O cineasta “dizia que nossa pobreza era compreendida mas nunca sentida pelos observadores internacionais<sup>21</sup>”. O propósito era dar visibilidade a “nossa pobreza” ao maior número possível de espectadores dos seus filmes, sobre a gravidade da situação econômico-social brasileira e principalmente com isso sensibilizar os organismos mundiais.

---

<sup>17</sup> RIBEIRO, Fabiano Mauro. No tempo do talento de Zequinha Mauro. Rio de Janeiro: CTAv. 18/12/2008. Disponível em: <http://www.ctav.gov.br/2008/12/18/no-tempo-do-talento-de-zeca-e-humberto-mauro/>. Acesso 18 mai. 2015.

<sup>18</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 66.

<sup>19</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 66.

<sup>20</sup> *Ibidem*. p. 248.

<sup>21</sup> ROCHA, loc. cit.

Conforme já esclarecido no parágrafo anterior, das “Estéticas” de Glauber Rocha aproveitamos apenas a ideia, porém não o conceito, para mapearmos e refletirmos o estilo e a poética de Humberto Mauro em *Canto da Saudade*. Apesar de Glauber Rocha ter considerado Mauro a referência maior do movimento Cinema Novo<sup>22</sup>, ainda sim é necessário destacar as distinções entre os dois estilos. Também é necessário fazer as devidas ressalvas entre as estéticas de Glauber Rocha e de Humberto Mauro. Lembrando que as percepções de Glauber Rocha interpretavam um contexto político contundente brasileiro e latino-americano. Já as de Mauro estavam sob a memória subjetiva do cineasta com sua terra, representando um Brasil rural nas cenas musicais de manifestações de cultura nacional.

Partindo para a etimologia do termo estética. Se recordarmos a origem semântica pensada pelos antigos gregos no período clássico, estética é sinônimo de sensação, sentir e sentimento<sup>23</sup>. Doravante ao século XVIII, estética passa a ser um desdobramento da filosofia, se tornando uma disciplina que estuda a percepção do belo<sup>24</sup>. O primeiro vínculo estabelecido entre um sujeito com sua terra é por meio das sensações físicas que ele experimenta durante as fases de sua vida. O artista manifesta os seus sentimentos oriundos dessa experiência sensorial nativa a partir do seu ofício, ao conceber uma obra. No caso de Humberto Mauro com Volta-Grande, suas recordações da terra natal, também foram frutos dessas sensações subjetivas como o cheiro, som, cores, luminosidade, volume, dimensões, sabores e texturas. Essas formas captadas por todos os sentidos de nosso corpo, o filósofo Mário Ferreira dos Santos classificou de “intuição sensível<sup>25</sup>”. Aquilo “que é um captar imediato dos fatos exteriores pelos nossos sentidos, que nos transmite deles uma imagem<sup>26</sup>”.

Para o filósofo Donald W. Crawford, o ser humano atinge a sensação de bem-estar quando ele toma contato com a natureza se relacionando visualmente com a fauna e flora originais, ou pouco impactadas pela ação antrópica. Esse tipo de contato faz com que o indivíduo afira valores estéticos ao ambiente, como se lançasse um olhar de apreciação a uma obra de arte exposta em um salão. No entendimento do filósofo, o indivíduo procura nos locais naturais refugiar-se da vida urbana, ou segundo sua definição, a natureza dá a ele a condição de “um afastamento da sociedade<sup>27</sup>”. Isso faz com que muitos indivíduos elejam suas paisagens e fundam parques ecológicos, ou patrimônios naturais a serem frequentados e preservados por seus visitantes e associados<sup>28</sup>. Dentro das áreas escolhidas, segundo Crawford, a partir de um movimento

<sup>22</sup> ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 66.

<sup>23</sup> SANTOS, Mário Ferreira dos. *Convite à Estética*. São Paulo: Logos, 1966, p. 11.

<sup>24</sup> GUYER, Paul. As origens da estética moderna: 1711-35. In: KIVY, Peter (org.). *Estética: fundamentos e questões da Filosofia da Arte*. São Paulo: Paulus, 2008, p. 27.

<sup>25</sup> SANTOS, Mário Ferreira dos. *Convite à Estética*. São Paulo: Logos, 1966, p. 63.

<sup>26</sup> SANTOS, loc. cit.

<sup>27</sup> CRAWFORD, Donald W. Estética da natureza e do meio ambiente. In: KIVY, Peter (org.). *Estética: fundamentos e questões de Filosofia da Arte*. São Paulo: Paulus, 2008, p. 382.

<sup>28</sup> CRAWFORD, Donald W. Estética da natureza e do meio ambiente. In: KIVY, Peter (Org.). *Estética: fundamentos e questões de Filosofia da Arte*. São Paulo: Paulus, 2008, p. 382.

voluntário de “volta à natureza<sup>29</sup>”, o indivíduo se reconecta consigo mesmo desenvolvendo “virtudes morais individuais<sup>30</sup>”.

A preferência subjetiva dos artistas por uma paisagem no local de refúgio, ou por razões de ócio, ou como inspiração no processo criativo de elaboração de uma obra artística é definida pela filósofa Anne Cauquelin, como “a paisagem na janela<sup>31</sup>”. Para a filósofa, nossos olhos observam algo dentro de um espaço limitado semelhante ao de uma janela que emoldura a cena visualizada, sendo essa janela o nosso acesso ao mundo externo<sup>32</sup>. A tela no seu significado literal é o suporte imagético do trabalho do artista, se tornando essa, a sua janela para o mundo, pois nela está selecionado o trecho da paisagem a ser representado. O efeito ótico produzido pela luz nos ambientes externos, ou internos, ao derivar ilusões expressionistas de contrastes, ou múltiplas gradações de intensidade de luz e sombra provoca nos artistas a necessidade de projetar na tela suas impressões<sup>33</sup>. Eles o fazem conforme as técnicas próprias de cada fazer artístico.

Entendemos que no ofício do pintor a tela branca é preenchida com informações pinceladas e traduzidas no colorido das paletas, até se definir em imagem figurativa do cenário natural. No fazer do cineasta, ao registrar com a câmera, ele conduz as cenas roteirizadas e adaptadas e as recriam no processo de montagem, em um jogo semântico com imagens e sons. Ambos possuem em comum técnicas próprias de desnaturalização e representação de suas percepções sobre o mundo, para exibí-las ao espectador. Com isso, Cauquelin expõe o potencial polissêmico ou convencional que a tela pode sugerir a quem a observa. Segundo a filósofa a interpretação do artista na tela é a janela de acesso ao exterior de uma casa, assim também podemos dar a ela um novo recorte com “nosso ponto de vista (singular, infinitesimal)<sup>34</sup>”.

Somando a tudo que foi apresentado até aqui sobre estética, outro conceito que contribuiu na nossa análise de *Canto da Saudade* foi o de beleza, do filósofo Erwin Panofsky. Com base no pensamento clássico do orador romano Cícero, Panofsky ao definir a obra de arte como uma “representação sublime<sup>35</sup>”, nos traz a ideia de que o belo se faz na mente, ou espírito do artista. O artista é quem percebe pelo contato visual, registrando mentalmente uma imagem e somente ele consegue encontrar a beleza num rosto humano, ou num objeto e em uma paisagem. Nesse sentido a perfeição da imagem é um processo mental do artista que o inspira a realizar com sua técnica a produção de uma obra de arte.

Enfim, todos esses conceitos estéticos, nos instrumentalizam no mapeamento do estilo e poética maurianos em *Canto da Saudade*. Os valores dados pelo artista, quando em contato com a sua terra para

---

<sup>29</sup> CRAWFORD, loc. cit.

<sup>30</sup> CRAWFORD, loc. cit.

<sup>31</sup> CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 136.

<sup>32</sup> CAUQUELIN, loc. cit.

<sup>33</sup> CAUQUELIN, loc. cit.

<sup>34</sup> CAUQUELIN, loc. cit.

<sup>35</sup> PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013, p. 16.

realizar essa obra desnaturalizando a paisagem em sentido polissêmico e convencional em som e imagens em movimento.

### Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O Cinema como “Agitador de Almas”*: Argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume, 1999, 258 p.
- CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, 196 p.
- KIVY, Peter (org.). *Estética*: fundamentos e questões da filosofia da arte. São Paulo: Paulus, 2008, 436 p.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013, 494 p.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974, 475 p.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea*: a evolução do conceito de belo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013, 259 p.
- ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, 238 p.
- \_\_\_\_\_. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, 559 p.
- SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: UNESP, 2004, 398 p.
- VIANY, Alex. *Humberto Mauro: Sua Vida / Sua Arte / Sua Trajetória no Cinema*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978, 360 p.



## O LUGAR DA ARTE LATINO-AMERICANA NO SÉCULO XXI

*Silvana Boone<sup>1</sup> e Jacks Ricardo Selistre<sup>2</sup>*

O presente texto objetiva ampliar a discussão sobre o lugar da arte latino-americana no contexto da arte contemporânea. Passada a primeira década do século XXI, evidências percebidas em décadas anteriores ainda se manifestam, diferenciando a produção advinda de países da América Latina em relação às produções de outros países. A ocupação menor de espaços em museus, feiras e coleções por obras e artistas latino-americanos ainda comprovam tal distanciamento.

Cabe pensar quais são os fatores que promovem, de certa forma, um sectarismo no contexto artístico, seja dentro de uma visão ampla da arte contemporânea, ou especificamente relacionada ao mercado. Variáveis como localização geográfica, referências sociais e culturais oriundas de colonizações europeias, características regionais e nacionais, temáticas políticas, religiosas e sociais podem ser consideradas justificativas para caracterizar e homogeneizar as produções de artistas latinos em comparação ao contexto internacional?

Se tais variáveis colocam artistas e obras latino-americanas distantes dos grupos europeus, asiáticos e norte-americanos, reiteram muitas vezes, a ideia de uma arte alheia ao sistema vigente, muitas vezes vista como folclórica e exótica, carregada de regionalismos, cores locais e posicionamentos sociais, que aparentemente, segundo críticas (muitas vezes obscuras e veladas), distancia-se da arte produzida nos países ainda chamados de primeiro mundo.

Fatores como falta de conhecimento e indiferença podem constituir-se como agravantes para uma pseudo-discriminação. Vale ressaltar que os países latino-americanos, na sua maioria, não constituem um bloco econômico poderoso. Na década de 1980, Aracy Amaral ampliou os questionamentos sobre a discriminação aparentemente sofrida por artistas latino-americanos no contexto internacional e hoje, merecem um espaço maior de discussão no contexto acadêmico da arte. Assim, este texto pretende discorrer e questionar sobre a situação atual, a fim de tornar visível o espaço que a América Latina e seus artistas ocupam no cenário contemporâneo da arte.

### Globalização(?)

---

<sup>1</sup> Professora e pesquisadora na Universidade de Caxias do Sul, Doutora em Artes Visuais PPGAVI-UFRGS, Mestre em Comunicação e Semiótica PUCSP.

<sup>2</sup> Graduando em Licenciatura em Artes Visuais na Universidade de Caxias do Sul. É bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência – PIBID/CAPES.

Com o mundo cada vez mais globalizado pelas tecnologias, principalmente pela internet, não é mais possível pensar em sectarismo dentro da arte. O acesso à arte advinda de todos os países não depende mais das distâncias geográficas, mas da contextualização de cada país no universo da arte mundial. Não cabe mais pensar que a arte latino-americana traz características próprias que necessitam um espaço específico de discussão e exibição, pelo fato de tratar de questões peculiares à sua cultura, já que metaforicamente, muitos artistas do mundo inteiro o fazem. Aracy Amaral, já em 1987, debatia a discriminação sofrida por artistas latino-americanos:

na área de artes visuais, posto que a problemática não está na qualidade da obra, que por si só deve ser determinante do interesse ou não pelo artista, não estará a questão de que somos alvo pelos europeus e norte-americanos? O que contribui, inclusive, para essa discriminação o fato de sermos conhecidos como “um grupo”, na verdade inexistente, dado que não existe uma “arte latino-americana”<sup>3</sup>.

Assim como a autora, enfatiza-se que não cabe distinguir a arte por territórios, mas pela qualidade e conceitos que se apresentem enquanto obra. O mundo é vasto e extenso e cada localidade possui características específicas, mas a percepção da arte pode estar além das diferenças culturais e/ou territoriais. Espera-se, entretanto, ampliar o debate a fim de romper as linhas geográficas e pensar a arte em um campo global.

Apesar da maioria dos movimentos culturais pensarem o mundo a partir da ideia de aldeia global, profetizada por Marshall MacLuhan no século XX, a arte latino-americana ainda encontra-se à margem do conjunto global da arte. Essa separação, por mais que seja nomeada por um caráter geográfico, traz consigo uma carga de preconceito. Preconceito esse que vem primeiramente pautado pela questão cultural e manifestada, muitas vezes, nas características pictóricas das obras, seja por suas cores vibrantes, ou pela sua temática regionalista. Se coubesse aqui uma análise semiótica do conjunto de obras que representa os latinos nos grandes museus, teríamos a cor e os símbolos regionais como sendo os elementos que denotam a procedência das obras, bem como alguns outros que identificam “uma arte latino-americana”, tais como a política e os problemas sociais, para citar apenas alguns. Nesta esteira, identifica-se os artistas já rotulados, como os mexicanos Frida Khalo(1907-1954) e Diego Rivera(1886-1957), o colombiano Fernando Botero(1932), e a brasileira Tarsila do Amaral(1886-1973). Os estrangeiros veem suas obras como exóticas, e exótico é tudo aquilo que é excêntrico em relação a uma identificação contextualizada num âmbito universal.

Com base no regionalismo, percebe-se essa temática em obras latino-americanas a fim de marcar a sua identidade, já que a América Latina desde sempre sofreu com intervenções estrangeiras, seja pela

---

<sup>3</sup> AMARAL, Aracy A. Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios(1980-2005) - Vol. 2 Circuitos da arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 37.

colonização, ou por influências europeias trazidas por artistas e também pela visão estereotipada que buscam os marchands e diretores de instituições quando visitam os países latinos para garimpar novos artistas. Esse estereótipo, muitas vezes, funciona como um elemento de diferenciação para o mercado e muitas vezes é bem vindo aos colecionadores que podem separar “o joio do trigo”, tornando suas coleções mais amplas e ao mesmo tempo, mostrando uma “abertura” para obras que até pouco tempo eram subvalorizadas no cenário internacional.

Porque, afinal, a arte latina não pode competir com a europeia/norte-americana, mas tem de encaixar-se sem tirar a credibilidade das partes dominantes? Não estaria atuando como sua concorrente de caráter tanto mercadológico quanto conceitual? Pode-se tentar responder à essas questões analisando a crítica e o mercado de arte. A crítica latina não tem a mesma história europeia e o mercado latino não é tão agressivo quanto o americano. Porém, essas questões não são amplamente estudadas e não exercem grande influência na crítica de arte internacional. Com isso, a arte latino-americana fica à deriva e deixa que suas obras sejam julgadas sob o olhar da crítica de arte já institucionalizada, sob um olhar muitas vezes prepotente e preconceituoso que busca mais pautá-la sob seu aspecto geográfico, social e político do que realmente pelo valor artístico que a obra carrega.

Também é importante destacar que esse preconceito, ainda no século XXI se mantém pela hegemonia exercida pela Europa e Estados Unidos, pois distancia a concorrência no mercado, museus e feiras. Cabe lembrar que muitas vezes as obras latino-americanas que são expostas no hemisfério Norte já foram garimpadas com a intenção de levar a típica imagem latino-americana, levando estereótipos fortalecendo a imagem que eles têm de tal continente.

### ***Banana republic(?)***

A nomeação de arte latino-americana por si só não é algo a ser questionado, pois como refere-se à sua origem geográfica, da mesma maneira que se chama a arte europeia ao referir-se àquilo que é produzido na Europa, nada mais natural que a arte produzida na América Latina possua tal nome. Contudo, deve-se estar atento ao tratamento em que a nomenclatura recebe. O tratamento deveria ser dado conforme a obra e as qualidades estéticas da obra, a poética do artista e do capital simbólico que a obra carrega. Porém, percebe-se que quando a arte que foge daquilo que é produzido no eixo do hemisfério norte-ocidental ela passa a ser rotulada não apenas pelas suas qualidades intrínsecas, mas principalmente pela sua origem, pelas tradições e pela imagem estereotipada que tal região carrega consigo. A imagem estereotipada que europeus e norte-americanos possuem em relação aos latino-americanos foi algo que se constituiu aos poucos, inicialmente pelos costumes e tradições locais.

Durante muito tempo, a monocultura da banana em diversos países latino-americanos supria toda a grande demanda do produto nos Estados Unidos, e dessa maneira os países produtores de banana ficaram conhecidos como os *banana republics*. Visto que a banana é uma fruta perene em tais países, europeus e norte-americanos fortemente criticam essa monocultura alegando tratar-se de uma cultura de preguiçosos, fadada ao subdesenvolvimento. Apesar da crítica à monocultura latina, hoje pode-se perceber que as antigas monoculturas tipicamente latinas pertencem àqueles que a criticavam e que hoje fazem delas o seu negócio.

A relação da banana com a América Latina estende-se também ao panorama cultural, destacando-se em obras de arte, com caráter extremamente crítico à sua própria característica visual. Em meados de 1940, o cenário cultural dos Estados Unidos foi tomado pela personalidade extrovertida, sorridente e desinibida de Carmen Miranda(1909-1955). Munida de seu cocar composto por frutas tipicamente latinas como a banana e de suas roupas com estampas animais e brilhosas, Miranda dança e canta ritmos tupiniquins, estereótipos vistos como tipicamente brasileiros. Sua imagem é um dos aspectos que fundamentou também o estereótipo latino, além de suas vestimentas coloridas e das letras de suas músicas, a artista ainda forçava um falso acento em inglês. Ao invés de pronunciá-lo corretamente, ela propositalmente forçava um acento latino, deixando ainda mais carregada a sua origem e atrelando-a a um caráter exótico.

O artista visual brasileiro Antonio Henrique Amaral(1935-2015), num determinado momento de sua carreira, optou por uma temática visivelmente latina. Seus trabalhos foram muito influenciados pela ditadura militar nos anos 1960/70, quando o artista passou a apresentar sua obra com temáticas relacionadas ao sexo, à violência e à política utilizando a imagem de generais e de bocas, que visivelmente se relacionam à ditadura, numa relação metafórica com a censura, o não poder expressar-se e não poder manifestar o pensamento, insinuando a possibilidade de investigação e tortura promovida pelo poder. Mas, o símbolo que o artista utiliza para retratar sua insatisfação com o governo militar é a banana. A banana é uma fruta tropical, associada à uma cultura econômica de baixo custo (vale lembrar a expressão popular “a preço de banana”) e pode ser vista como referência também cultural. Na obra de Amaral, a banana é um elemento recorrente e manifesta-se sob diferentes aspectos. Cabe lembrar que antes dele, artistas modernistas como Lasar Segall(1891-1957) e Tarsila do Amaral trouxeram elementos simbólicos de uma brasilidade tropical.

Enfatizando ainda a banana como elemento simbólico, a obra “Musa Paradisiaca” (1996) do artista colombiano José Alejandro Restrepo(1959) constitui-se de grandes pencas de bananas verdes penduradas no teto por uma corda branca. Ao final da penca de bananas encontra-se um pequeno monitor de vídeo em direção ao chão e alguns espelhos redondos posicionados próximos aos monitores, na parede há uma litografia que mostra uma mulata deitada embaixo de uma árvore.

O artista estabelece relações dessa obra com uma outra obra, uma gravura antiga intitulada *Musa Paradisiaca*, composta de uma bananeira muito grande, com duas pencas cheias de bananas e abaixo da bananeira há uma mulata adornada com colares deitada em uma posição insinuante com roupas decotadas.

Conforme Hans Michel-Herzog (2013), Restrepo ao deparar-se com essa gravura, acreditava que o título *Musa paradisíaca* referia-se à mulata deitada, mas na realidade Musa Paradisíaca refere-se à banana, sendo esse o seu nome científico atribuído pelo botânico Lineu ainda no século XVIII.

A escolha de Restrepo em trazer as pencas de banana para a galeria não é em vão: o artista resgata um passado sangrento da história colombiana. Juntamente às pencas de banana encontram-se monitores de vídeo instalados em direção ao chão. Nesses monitores passam imagens dos conflitos com os Estados Unidos ocorridos em 1980/90. De acordo com Herzog (2013) esses conflitos são quase que como uma guerra que disputa esse território em virtude da sua importância geopolítica e da fertilidade de seu solo. O solo fértil colombiano faz com que a banana seja um fruto perene, que sua colheita e seu plantio perdure a maior parte do ano, o que antigamente fez com que os estrangeiros condenassem a produção de bananas na Colômbia afirmando que a monocultura de um fruto perene era atividade de preguiçosos e dessa maneira estariam fadados ao subdesenvolvimento. Destaca-se que, atualmente a maioria dos bananais não pertencem mais ao povo colombiano, mas sim a multinacionais que exportam as bananas para os Estados Unidos, a fim de suprir as suas necessidades internas. A banana está intimamente relacionada aos conflitos que ocorrem onde é cultivada, nas Repúblicas Bananeiras (geralmente países subdesenvolvidos latino-americanos), e assistem esses conflitos impregnados de interesses sociais, econômicos e militares.

Destaca-se também a obra *Atopic Delirium* (2009) do artista mexicano Héctor Zamora(1974). Dois apartamentos com amplas janelas de vidro estavam repletos de bananas. Primeiramente verdes, as bananas se projetavam das janelas para fora, quase que disputando espaço para estar ali. Essas bananas permaneceram ali até sua maturação completa, mudaram do verde para o amarelo, e consecutivamente, do amarelo para o marrom e terminando com o seu apodrecimento ficando completamente pretas. Não fosse apenas a cor como um chamariz de atenção, o cheiro também era. O cheiro forte das bananas recém maduras e principalmente o cheiro podre das bananas depois de alguns dias. Ao realizar seus trabalhos pelo mundo afora, Zamora sempre utiliza-se de materiais que sejam significativos ao contexto e à realidade do país/cidade em que está realizando sua intervenção. Analisa sua história e sempre traz aspectos claramente sociais e políticos, que chamam atenção do público em geral e que muitas vezes fazem uma dura crítica ao sistema. Nesse caso, Zamora faz uso da banana tendo em vista que esse é o principal fruto cultivado no país.

### **A cor local(?)**

Ao percebermos a cor como uma característica pontual na arte latino-americana, no século XX, desde os muralistas mexicanos, como Diego Rivera, José Clemente Orozco(1883-1949) e David Alfaro Siqueiros(1896-1974) aos artistas colombianos como Fernando Botero e José Alexandro Restrepo, e os brasileiros Lasar Segall e Tarsila do Amaral, a cor utilizada na América Latina sempre foi muito viva; nota-



se a presença de uma palheta de tons vivos e quentes como amarelos, verdes, vermelhos, laranjas; as cores dão uma vida tropical às obras, os objetos retratados são quase que iluminados por luzes tropicais. Destaca-se a produção de Segall que, nascido na Lituânia aos 32 anos veio morar no Brasil, e cuja produção era pautada por cores apagadas em tons pastel, e ao chegar aqui, passa a usar cores vibrantes e tropicais. Sua produção foi completamente influenciada pelo clima, âmbito social e panorama cultural brasileiro. Sua palheta abandonou os tons pastel e passou a contemplar mais cores quentes e vivas, suas obras agora tratavam mais de cenas tipicamente brasileiras. Retratava a flora e fauna brasileira com cores quase que fauvistas, não deixando para trás suas temáticas principais, o sofrimento, a prostituição e outros temas sociais.

Há que se considerar que existe uma autodefesa por parte dos artistas latinos em tornar visível sua obra, ressaltando aquilo que lhes é mais genuíno e por consequência, diferente da arte já institucionalizada. É o caso do artista colombiano Fernando Botero, conhecido na história da arte como o pintor das figuras gordas, mas que, para conseguir entrar no contexto internacional da arte do século XX, pós vanguardas europeias, precisou criar características próprias para obter destaque. Em um autorretrato de 1986, o próprio artista “sugere um Botero que se assume como pintor nacional do seu país, como o ‘inventor das verdades’ sobre a América Latina”<sup>4</sup>.

### **Bienal do Mercosul(?)**

Um exemplo concreto de um pensamento que talvez necessite de mudanças é em relação à Bienal do Mercosul. No ano de 1997, o Rio Grande do Sul passa a integrar o calendário internacional de grandes exposições de arte contemporânea quando é criada a primeira Bienal do Mercosul, em Porto Alegre. Com o intuito de aproximar o público gaúcho das manifestações de arte contemporânea latino-americana, essa Bienal ampliou o espaço expositivo da arte no Brasil nas duas últimas décadas e rompeu as fronteiras do país e do território geográfico do Mercosul, trazendo artistas e obras de diferentes países do continente americano e mesmo de outros continentes.

Passados vinte anos, a 10<sup>a</sup> Bienal do Mercosul traz o tema MENSAGENS DE UMA NOVA AMÉRICA e voltando-se à primeira edição, busca revisar e resgatar obras significativas de artistas advindos exclusivamente de países latino-americanos. Mas, cabe algumas reflexões sobre o campo: a arte latino-americana traz características próprias que ainda hoje necessitam um espaço específico de discussão e exibição? Ainda é válido limitar fronteiras geográficas para o debate sobre a arte hoje? A 10<sup>a</sup> Bienal tem o intuito de retomar os aspectos da história da arte produzida na América Latina, fazendo um mapeamento de obras icônicas, de 21 países latino-americanos. Espera-se, entretanto, um amplo debate que possa romper as

---

<sup>4</sup> HANSTEIN, Mariana. Botero. Köln: Taschen, 2005, p. 78.

linhas geográficas e pensar a arte no território global e aguarda-se ansiosamente a abertura do evento para conferir qual será a mensagem dessa nova América.

### **Considerações finais(?)**

Assim, ao finalizar esta breve apresentação sobre questões pontuais que visam discutir o lugar da arte latino-americana no cenário global, percebe-se que estamos longe de chegar a alguma conclusão, por isso, os pontos de interrogação são mantidos até mesmo nestas considerações finais.

Lamentavelmente, a cultura latino-americana acaba carregando consigo um rótulo superficial de uma cultura exótica e visivelmente tropical que já não condiz com a realidade latino-americana que, desde os anos 1940/50, foram percebidos através de um filtro produzido por uma minoria americana e europeia. Ao rotular-se alguns elementos se enaltecem alguns aspectos e omitem-se outros, e tratando-se de extensão territorial grande e vasta como é o conjunto dos países da América Latina, a diversidade cultural é muito grande e colocar diferentes características em um único suporte cultural é manobra de dominação, o que aconteceu durante muito tempo, desde que a América foi “descoberta” e colonizada pelos europeus.

Dado o exposto, percebe-se a incoerência em rotular as obras de arte pela sua origem, já que cada país, cada região possui seus próprios costumes e que eles acabam diferindo-se de um país para o outro, e até mesmo dentro do próprio país. O estereótipo carrega uma força prepotente e preconceituosa, rechaça a obra de arte latino-americana sem percebê-la como arte internacional. Se a globalização e as tecnologias aproximaram o homem e a sua arte nas últimas décadas, ainda há muito para evoluir no sentido de perceber a arte numa forma mais ampla, desprovida de etiquetas sociais ou culturais. De um canto ao outro do mundo, inúmeras variáveis tornam a arte diferente, mas é o homem visto como um ser universal que torna a arte um bem cultural de todos, independentemente da cultura, da raça, da crença, ou da sua cor.

### **Referências Bibliográficas**

AMARAL, Aracy A. Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) - Vol. 2 Circuitos da arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.

HANSTEIN, Mariana. Botero. Köln: Taschen, 2005.

HERZOG, Hans-Michel. Cantos Cuentos Colombianos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

## A LUZ E A COR NA OBRA DE ROBERTO BURLE MARX

*Solange de Aragão<sup>1</sup> e Euler Sandeville Junior<sup>2</sup>*

### Introdução

No paisagismo, como nas artes plásticas de um modo geral, diversos aspectos e elementos plásticos podem ser explorados, como o volume, a forma, a cor, a textura, o ponto, a linha, o plano, a massa, a harmonia, o contraste, o ritmo, o balanço, e o modo como os elementos adotados se comportam sob a luz. Diferentemente das artes, no entanto, mesmo da escultura, no projeto paisagístico trabalha-se com elementos dispostos no espaço de modo a organizar lugares frutivos, perceptivos e funcionais. Dentre esses elementos, destacam-se os naturais, ou espécies vegetais que se alteram com o passar do tempo e com as mudanças de estação, ou mesmo ao longo do dia e criam possibilidades infinitas de transparência, pontos de observação, luz, sombra e cor – na vegetação ou através dela. Por isso o arquiteto paisagista deve considerar essas variações em seu projeto, tendo em vista, por exemplo, que o mesmo ipê que aparece com galhos secos no inverno, logo estará com flores amarelas delicadas, modificando completamente o resultado visual de seu trabalho na paisagem, ou ainda que sua folhagem iluminada pelo sol ou ao entardecer resulta em possibilidades muito distintas.

No Brasil e nos Estados Unidos, alguns paisagistas modernos se destacaram nessas atribuições plásticas de seus projetos, dando ênfase, muitas vezes à luz e à cor. Dentre eles, para citar alguns dos mais observados na literatura especializada, poderíamos citar Thomas Church, Garrett Eckbo, Dan Kiley e outros nos Estados Unidos, Roberto Coelho Cardozo, discípulo de Eckbo que atuou no Brasil, e que influenciou, por sua vez, paisagistas como Rosa Kliass e Luciano Fiaschi; Roberto Burle Marx, cujo trabalho se destacou em diversas cidades brasileiras e muitas vezes junto à obra de grandes arquitetos modernistas; Waldemar Cordeiro, pelo traçado geométrico e a concepção dos espaços a partir de formas puras que geravam resultados ópticos inesperados (v. SANDEVILLE JR., 1993).

Neste artigo, em particular, iremos analisar algumas obras de Burle Marx e o modo como a cor e a luz foram exploradas em seus projetos, buscando demonstrar, mais uma vez, essa relação ente o paisagismo e a arte.

---

1 Professora Doutora de Paisagismo na Universidade Nove de Julho em São Paulo.

2 Professor Livre-Docente do Grupo de Disciplinas de Paisagem e Ambiente na FAU-USP.

## O artista

*“É longo o processo  
de aprendizado do belo [...]”*

Burle Marx, 1975

(1987, p.52)

Pelo menos quatro ou cinco aspectos se destacam na formação de Burle Marx, que fazem a sua obra singular no panorama do paisagismo nacional. Em primeiro lugar, a influência materna e as primeiras lembranças nos cuidados com o jardim. O fato de sua mãe gostar de cultivar flores e de cuidar do jardim impregnou a personalidade de Burle Marx do sentido de afetividade no conhecimento das plantas. O paisagista sabia o nome popular e científico de cada espécie com a qual trabalhava e dava sempre uma atenção especial a cada exemplar.

“Lembro-me de minha mãe, em manhãs de sol do inverno paulista, podando roseiras. E eu já interessado por aqueles esqueletos de plantas, que dias depois se cobriam de brotos e desabrochavam em flores. Outra impressão forte foram os caládios e as begônias que ela fez vir de Pernambuco, e que cultivava em estufa, com habilidade e invulgar amor, qualidades que considero essenciais para quem quer cultivar plantas.” (BURLE MARX, s.d., 2004, p.15)

Esse conhecimento afetivo e pessoal das plantas do jardim contribuiu sobremaneira para a criação de jardins diferenciados, em função de sua concepção sensível. Não se tratava apenas da justaposição dos elementos vegetais por seus aspectos plásticos, mas de um entendimento maior da situação mais adequada para cada um desses elementos na paisagem construída.

O segundo aspecto diz respeito a sua visita ao Jardim Botânico de Dahlem, em Berlim, aos dezenove anos, à qual atribuiu sempre sua descoberta do valor estético, plástico e cênico da vegetação tropical brasileira.

“Foi no Jardim Botânico que eu descobri a flora brasileira com toda sua pujança [...]. E foi lá que eu disse: Mas eu não vejo essas plantas nos jardins. Por que nós não plantamos nos jardins?” (BURLE MARX, 1989)

Essa indagação sobre a ausência de plantas nativas e tropicais nos jardins brasileiros aparece nos relatos de viagem do século XIX, em textos como os de Saint-Hilaire, que ao investigar exemplares da flora brasileira, deparando-se com uma variedade significativa de cores, de formas e de texturas, indaga-se por que as plantas comumente empregadas na Europa e não estas tão mais profundamente características de um clima e de uma paisagem tropical são as que aparecem nos jardins do Brasil (v. ARAGÃO, 2008). Mas Saint-Hilaire

apontou este fato como naturalista, como estudioso das espécies da flora; Burle Marx, como paisagista, vislumbrou a possibilidade de criar um novo jardim.

O terceiro fator é a própria formação em Artes Plásticas pela Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Essa formação define seu “fazer artístico” – que se aprimora com o passar dos anos, ao longo de toda a sua carreira –, e seu olhar sobre a paisagem e sobre o espaço que projeta.

A formação em Artes Plásticas foi de fato um diferencial em toda a obra do artista. Os trabalhos tão bem elaborados na paginação do piso, bem como as composições criadas com as massas de vegetação só podem ser explicadas e entendidas a partir dessa formação, que trouxe para o seu paisagismo a expressão rica da produção de uma obra de arte.

“[...] afirmamos que paisagismo é arte, porém uma arte altamente elaborada que resulta de uma trama de concepções e de conhecimento, cujo entrelaçamento se faz através da evolução da própria vida do artista, com suas experiências, suas dúvidas, suas angústias, seus anseios, erros e acertos.” (Burle Marx, 1967; 1987, p.44)

É preciso considerar como se dá sua ação artística, particularmente em um artista em seu sentido pleno como foi Burle Marx, transitando entre os jardins como arte, a pintura, murais, joias, tapeçarias e mesmo o canto e a culinária, que não se distanciavam do cultivo e do interesse botânico e estético das espécies vegetais, e seus arranjos, como se nota sobretudo em seu sítio em Santo Antônio da Bica, no Rio de Janeiro. Considerando-se que era também pintor, há um risco de se estabelecer uma ponte direta entre pintura e paisagismo, e deste como transposição daquela. Todavia, a pintura e a produção de jardins são concepções artísticas distintas, com exigências peculiares, as quais condicionam o processo criativo e propositivo, não obstante seja possível notar forte reciprocidade entre essas formas de concepção artística. (v. Sandeville, 2007).

Outro aspecto refere-se às leituras feitas por Burle Marx de autores que valorizaram a flora brasileira, como Euclides da Cunha, em *Os sertões*, os diversos viajantes do século XIX, como o já referido Saint-Hilaire, ou mesmo Spix e Martius, citados pelo paisagista em conferência proferida em 1975 (“Paisagismo e Flora Brasileira”) e em depoimento no Senado Federal, em 1976, em que menciona, além destes, outros viajantes, da categoria de Gardner, e o próprio Gilberto Freyre, cuja obra ele também destaca em alguns de seus textos. Em *Os sertões*, Euclides da Cunha valoriza de maneira singular as espécies do cerrado e da caatinga, destacando sua beleza intrínseca e ímpar. Os viajantes deixaram como herança um catálogo inestimável da flora brasileira que corrobora em todos os sentidos para sua valorização, ou como afirma o próprio Burle Marx (1976; 1987, p.65), “constituem hoje verdadeiro monumento dedicado à paisagem brasileira”.

Deve-se também considerar a contribuição da botânica e da ecologia em seus projetos e em sua formação. Esta ultrapassa a apreciação estética das plantas, dirigindo-se para um encantamento pelas paisagens e pelo



elemento vegetal que não se esgota em sua plasticidade. O interesse botânico pela flora brasileira e por incursões de reconhecimento e coleta já era praticado desde o século XIX, basta lembrar que Glaziou já se dedicara a essas incursões, inclusive com a introdução de algumas poucas nativas em seus projetos, e sobretudo de remessas para jardins botânicos europeus. A diferença é que esta foi uma condição primordial em sua formação e na contribuição que veio a dar. Apesar disso, não se pode dizer que seus projetos são ecológicos, como tantas vezes se diz, ainda que em muitos deles esse componente, como em Araxá, sejam determinantes. São antes, arte.

Essas influências na obra de Burle Marx são por vezes diretas, como na concepção do cactário da Madalena, ou Praça Euclides da Cunha, projetado para ser implantado no Recife em 1935, ou indiretas, no sentido afetivo do jardim ou no emprego de espécies coletadas pelos viajantes ou mesmo nas viagens que fez para coletar novas espécies. Daí sua colaboração com botânicos, desde o desenvolvimento do Parque do Araxá, em Minas Gerais, com Mello Barreto, cujo convívio teve para o paisagista “um caráter de verdadeira escola”, observando a “flora do arenito, da canga, do calcário, do gnaisse/granito, do basalto” (BURLE MARX, 1962; 1987, p.22) e, nos últimos tempos, com Luiz Emígdio de Mello Filho. Acompanhado desses e de outros botânicos, realizou múltiplas incursões a partir das quais organizou um amplo acervo reunido em Santo Antônio da Bica – ainda que à custa de retiradas extensivas de espécies que hoje não seriam aceitas.

## A obra

*“São milhões os jardins,  
e todos os jardins se falam.”*

Guimarães Rosa

A delicadeza da expressão de Guimarães Rosa é certamente válida para a obra de Roberto Burle Marx. Não são milhões, mas cerca de 2.000 jardins projetados que conversam uns com os outros na expressividade de suas cores e formas, na tropicalidade de suas espécies, na poética de seu desenho e de seu traçado pelas mãos do artista.

Sendo muitos os projetos, é possível destacar alguns que são representativos de cada uma das fases do artista, como, por exemplo, os jardins da Casa Forte, no Recife, de 1935, a praça Euclides da Cunha, também no Recife e de 1935, os jardins do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, de 1938, o parque da residência de Odete Monteiro, de 1948, a residência Olivio Gomes em São José dos Campos, de 1950/1965, o Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, e os jardins do Museu de Arte Moderna, ambos de 1954, e a praça do Ministério das Forças Armadas, em Brasília, também conhecida como “Praça dos Cristais”, de 1970.

No primeiro projeto citado, apesar do traçado ainda de influência eclética, segundo a linha clássica, com eixos de simetria, observa-se já o emprego de espécies tropicais, anunciando e renunciando o moderno. Na praça Euclides da Cunha, destacava-se a quantidade expressiva de cactos tanto no centro da praça, como ladeando o percurso principal, daí a denominação corrente de “Cactário da Madalena”.

O projeto elaborado para os jardins do edifício do Ministério da Educação e Saúde, com arquitetura de Lúcio Costa, Carlos Leão, Jorge Machado, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy e Ernani Vasconcelos, sob os auspícios de Le Corbusier, revela no paisagismo a desenvoltura no trabalho plástico da vegetação. A composição das espécies com sua variação de cores e texturas exprime a capacidade plástica do artista na criação de uma obra abstrata de pisos e canteiros, marcando definitivamente seu momento moderno, com uma linguagem única que nortearia boa parte de seus projetos. São desse período, que marca uma inflexão em sua linguagem ainda na primeira metade dos anos 1940 projetos da maior expressão, dentre os quais se destaca ao lado e contemporâneo ao MES o de Pampulha, em Minas Gerais.

O parque da residência Odete Monteiro, por sua composição plástica, sua escala e maestria no emprego das cores, é considerado um de seus projetos mais influentes (ADAMS, p.48). No predomínio de linhas curvas no traçado dos percursos e na disposição e arranjo das forrações, o paisagista cria na paisagem um desenho sinuoso de forrações coloridas em meio ao verde do gramado e dos maciços arbóreos, com um resultado extremamente rico na delineação do lugar, revelando o seu domínio no emprego das espécies vegetais em consonância com a beleza do entorno.

Essa mesma forma de conceber os espaços livres aparece nos jardins da residência de Olivio Gomes, em São José dos Campos, evidentemente com uma série de variações estéticas, plásticas e funcionais decorrentes do sítio onde foi implantado. Trata-se da mesma linguagem, da mesma forma de expressão artística em um projeto dinamicamente diferenciado, assinalando e reafirmando a descoberta de seu traçado, de sua linha projetual.

Nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio, o paisagista emprega ora um ondulado no piso, ora uma geometrização nos canteiros, com palmeiras alinhadas em destaque, numa composição claramente moderna, em que dialogam a curva e a reta. No Aterro do Flamengo, implantado ao longo da baía da Guanabara, no Rio de Janeiro, predomina o jogo abstrato de formas e linhas definindo pisos e canteiros. Na opinião de historiadores da arte e da cidade, como Murillo Marx, o Aterro do Flamengo constitui uma verdadeira obra de arte.

“[...] Avançando sobre o mar, o Rio de Janeiro conquistou não apenas mais espaço, porém uma grande área comum, voltada ao recreio e cristalizada em nova obra de arte de Burle Marx. O Parque do Flamengo é, por todos os títulos, o resultado mais brilhante e ilustrativo

do esforço em prol dos jardins públicos nas aglomerações brasileiras contemporâneas. Ligeiramente, histórica e geograficamente, ao Passeio Público que distanciou do mar. [...] é a revelação da nossa magnífica flora, tratada sem chauvinismo pelo gênio de um de nossos maiores artistas plásticos.” (MARX, 1980, p.63-4)

Na “Praça dos Cristais”, em Brasília, o paisagista demonstra ser um artista de seu tempo, com uma linguagem extremamente contemporânea no emprego de elementos de concreto que lembram cristais aflorando das águas. O traçado é irregular, com linhas retas, diagonais e curvas, que apresentam unicidade na composição. Como em todos os projetos, o paisagista explora as cores e texturas na forração, pontecendo o lugar com exemplares arbóreos e palmeiras.

Em todas as obras é possível destacar o emprego vasto da vegetação tropical, um cuidado especial com as plantas e a composição paisagística das espécies da flora nativa, um talento singular no traçado de pisos e canteiros que se aprimora ao longo de sua carreira como paisagista e essa preocupação tão peculiar com o desenho de paisagens por meio da natureza construída do jardim e da praça. Não é por acaso que se percebe em seu trabalho “um substancial estrato intelectual” (GIEDION, 1950 *apud* FROTA, 1997) ou a revelação de um artista de “significância duradoura, que deve ser considerado com seriedade” (ADAMS, 1991, p.37). Com alcance internacional, sua obra se tornou uma das mais importantes no âmbito do paisagismo brasileiro do século XX, sempre marcada pela importância que deu às paisagens e à flora do Brasil.

## **A luz e a cor**

Na obra *The landscape we see*, do paisagista norte-americano Garrett Eckbo, a cor aparece como um dos elementos artísticos empregados no projeto paisagístico:

“[...] A cor traz vivacidade para o mundo, tornando-o real e positivo, animado ou silencioso, divertido ou deprimente. Em meio aos verdes, marrons, azuis e cinzas normalmente desbotados do mundo natural, ocasionalmente salpicados pelo brilho de minerais, espécies vegetais e animais, o homem criou uma variedade de técnicas de coloração sintética – essa liberdade aumenta nossa responsabilidade conforme os materiais coloridos se tornam cada vez mais duráveis.” (ECKBO, 1969, p.200)

A luz, nessa elucidação sobre os princípios artísticos aplicados ao paisagismo, surge atrelada ao tom:

“O tom é a relação entre a cor, a luz e a textura. A mesma cor terá uma qualidade diferente sob uma luz forte ou em plena sombra, em uma superfície rugosa ou em uma superfície lisa. As próprias forças da natureza estão entre os elementos do paisagismo; as qualidades visuais se alteram de acordo com as variações na obscuridade ou claridade da atmosfera, ou segundo as mudanças na temperatura, na umidade, na luminosidade do sol, na neblina ou sob as nuvens.” (ECKBO, 1969, p.201)

No caso específico de Burle Marx, os elementos e princípios artísticos são explorados tanto na pintura como no jardim, no desenho e na composição de suas paisagens como artista plástico.

“O valor da planta na composição, como o valor da cor na pintura, é sempre relativo. A planta vale pelo contraste ou pela harmonia com outras plantas com que se relaciona.”  
(Burle Marx, 1967; 1987, p.41)

Por outro lado, é necessário observar que havia no paisagista, como destaca José Tabacow (1987, p.7) “a preocupação de situar a atividade paisagística como legítima manifestação de arte, tão coerente com a maneira de trabalhar, desprovida de ‘metodologias’ e tecnicismos, tão do gosto da maioria dos paisagistas atuais”. Segundo Tabacow (1987, p.7), Burle Marx nunca dizia ““Eu quero algum arbusto de porte médio, de flor amarela””, em vez disso, ele dava o nome da planta, porque sabia com precisão o que queria. Isto é da maior importância. Difundiu-se inclusive no ensino da profissão a redução da vegetação a padrões e tipos, e funções, com metodologias projetuais que Tabacow questiona. O próprio mercado leva a uma redução da palheta de opções para garantir o retorno do setor.

Mas o que se observa em Burle Marx é a produção particular de sua palheta, por meio da observação da natureza e da introdução de outras espécies. Essa compreensão rica da interdependência entre projeto e espaço, entre concepção e construção, entre a vegetação e os demais elementos do projeto já revela uma atenção construtiva desde seus trabalhos no Recife. A naturalidade resultante se ampara em um rígido controle da paisagem construída, com detalhes de irrigação e delimitação das fronteiras entre as espécies que de outro modo jamais alcançariam o resultado plástico pretendido. Mas é no conhecimento extraordinário da vegetação que se destaca o paisagista, conforme a intenção de cada projeto. Ainda que isso resulte em uma plasticidade excepcional, prioriza-se a percepção e o caminhar em detrimento do estar em grande parte de seus projetos, como decorrência dessas opções. No entanto, o resultado formal da vegetação deriva, ainda citando Tabacow (1987, p.7-8), de um conhecimento integrado da construção do espaço com a vegetação. Nesse sentido, seus projetos não são autônomos de uma concepção espacial e botânica, de múltiplos níveis de percepção e entendimento que assim se abrem.

“A cor, na natureza, não pode ter o mesmo sentido da cor na pintura. Ela depende da luz do sol, das nuvens, da chuva, das horas do dia, do luar e de todos os demais fatores ambientais.”  
(Burle Marx, 1962; 1987, p.25)

Na análise de suas obras, constata-se que a cor está na composição paisagística da vegetação, no contraste entre as várias espécies de forração e o verde da grama, nas flores e nas plantas, no verde das árvores e palmeiras e de tantas outras espécies ornamentais. Mas não apenas isto. O artista plástico elabora painéis coloridos em paredes e murais, onde por vezes emprega um contraste acentuado e outras vezes suave entre amarelos e azuis, vermelhos e amarelos, azuis e tons alaranjados na abstração de seu desenho compositivo, que complementa o trabalho com a vegetação.

A cor e a textura aparecem também no piso, especialmente no espaço público, onde emprega o mosaico português, compondo sua obra de arte na paginação apenas com o branco, o preto e o vermelho e por vezes com o bege. O desenho é abstrato, com linhas retas e curvas em continuidade ou ruptura, criando formas geométricas irregulares que podem ser vistas e percebidas como um quadro nos sobrevoos, ou como uma composição de piso sempre com movimento na visão do pedestre. Destaca-se o fato de que em função da escolha do material (a pedra portuguesa), com poucas cores, o paisagista cria uma composição extremamente rica em termos plásticos, intercalando as cores para definir a geometria ou, ainda, intercalando o piso com a vegetação.

Há casos em que o projeto apresenta um traçado mais orgânico, mas também irregular e abstrato, onde a variação de cores é ainda mais explorada na vegetação e, por vezes, no piso, em uma transposição evidente do colorido da pintura para a paisagem.

A luz na obra de Burle Marx é a que vem da própria natureza: a luz do sol, tão determinante na paisagem do Rio de Janeiro, realça as cores vivas e do verde da vegetação, intercalada à sombra das árvores e palmeiras, do que tira um partido refinado, e que estabelecem um ritmo ao caminhar. Sob a luz do sol, as espécies vegetais têm variações de tom que alteram sua percepção pelo homem. Nos dias de chuva, muda a luminosidade e muda a percepção de seus projetos que parecem ter sido concebidos especialmente para os dias de sol de um país tropical.

O conhecimento das plantas e de suas cores ou variações de cor ao longo do ano, a observação de como se comportavam sob a luz do sol ou em plena sombra, o olhar atento sobre seu desenvolvimento e sobre suas necessidades possibilitavam ao paisagista uma liberdade maior em sua distribuição e arranjo, favorecendo sobremaneira a exploração dos efeitos plásticos das espécies vegetais. Não era, portanto, apenas o olhar do artista sobre a vegetação que lançava um diferencial em seus projetos, mas o sentido afetivo e esse cuidado especial com os elementos da paisagem. Nesse sentido, a luz e a cor adquiriam importância não apenas do ponto de vista artístico e de composição, mas no papel que desempenhavam em seus jardins.

Evidentemente algumas críticas podem ser feitas em relação ao trabalho desse artista, e ressalvas podem e devem ser colocadas, mas de fato sua experiência sensível e profunda, altamente refinada, possui poucos paralelos contemporâneos, se os possui. Roberto Burle Marx inscreveu um capítulo original na história do paisagismo, que embora não responda a todas as questões, mesmo que fundamentais para as nossas cidades e a conservação ambiental contemporânea, ampliou o campo sensível do projeto paisagístico de maneira extraordinária.



**Referências Bibliográficas**

- ADAMS, William Howard. *Roberto Burle Marx: the unnatural art of the garden*. New York: The Museum of Modern Art, 1991.
- ARAGÃO, Solange de. *Ensaio sobre o jardim*. São Paulo: Global, 2008.
- BURLE MARX, Roberto. *Arte e paisagem*. São Paulo: Nobel, 1987.
- \_\_\_\_\_. “Depoimento pessoal”. *Arte e paisagem*. 2.ed. rev. e ampl. São Paulo: Nobel, 2004.
- BURLE MARX, Roberto. Documentário sobre o artista – entrevista (video). Globo Ciência, 1989.
- ECKBO, Garrett. *The landscape we see*. New York: Mc Graw-Hill Book Company, 1969.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). *Arte e Paisagem: a estética de Roberto Burle Marx*. São Paulo: MAC-USP, 1997.
- LEENHARDT, Jacques (org.). *Nos jardins de Burle Marx*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- MARX, Murillo. *Cidade brasileira*. São Paulo: Melhoramentos: Edusp, 1980.
- SANDEVILLE Jr., Euler. “Paisagem completa. Breve viagem pela obra de Burle Marx. *Projeto Design*, São Paulo, n.179, p.89-90, 1994.
- SANDEVILLE Jr., Euler. “A planta é o nosso objeto. E como considerar a planta? Anotações sobre a gênese de uma linguagem em Roberto Burle Marx. *Paisagens em Debate*, v.5, p.1-11, 2007.
- SANDEVILLE Jr., Euler & ARAGÃO, Solange de. *Poética Tropical*. São Paulo: Alameda, 2014.
- TABACOW, José. Prefácio. BURLE MARX, Roberto. *Arte e paisagem*. Conferências escolhidas. São Paulo: Nobel, 1987, p.7-8.

## IN OBLIVIONEM E O ESTADO DE DESAPARIÇÃO DA IMAGEM: PARADIGMAS DE VISUALIDADE E ESCRITURA

Talita Mendes<sup>1</sup>

Nesta proposta de comunicação analisa-se a obra *In Oblivionem* (1994-1995), da artista brasileira Rosângela Rennó, então composta por três núcleos de séries de fotografias — expostas em películas fotográficas e sob a forma de negativos de vidro —, material imagético obtido em mercados de segunda mão ou doados por seus círculos de amizade e manipulados para a configuração das propostas artísticas.

Seus núcleos são identificados por: *Álbum de família* (1994) [Fig. 1], instalação na qual as imagens são dispostas em ornamentais molduras brancas; *Mulheres* (1994) [Fig. 2], em que a moldura cede lugar aos elementos da arquitetura do espaço expositivo como as janelas do Museu Reina Sofia; e *No landScape* (1995) [Figs. 3 e 4], série na qual as imagens são montadas de forma fragmentada em falsas portas. Estas três séries foram apresentadas uma única vez em cada espaço institucional que as abrigou na década de 90.

Ao explicar a origem do título da exposição ocorrida no Reina Sofia, o curador da mostra e crítico de arte Dan Cameron sinalizou alguns detalhes do projeto. O título é uma alusão ao livro do antropólogo Levi Strauss denominado *O cru e o cozido*, em que Strauss documenta grupos indígenas do Brasil e acaba por estabelecer o “emparelhamento dialético” de duas forças opostas: de um lado, as sociedades que se consideram avançadas determinando-se como tal a partir de um grupo ao qual não é permitida a negociação dos termos comparados e, de outro, as negociações entre ambos os grupos, pesquisadores e pesquisados, o que implica uma troca de percepções e o reconhecimento de suas representações e experiências culturais.

A exposição estaria associada a esta segunda concepção, cujo tema primário estaria fundamentado, portanto, no “intercâmbio entre múltiplas posições culturais”<sup>2</sup>, de modo que ao inverter os termos do título de origem, dispondo a palavra *cru* diante do termo *cozido*, buscou-se dar relevância à desestruturação de posições pré-concebidas. A inversão indica que o artista atuaria como um mediador do público tendo por base etapas de concepção de sua obra como catalisadoras de experiências intercaladas com referenciais diversos, transitando do *cozido*, entendido como aquilo que se encontra naturalizado, para o *cru*, um campo expandido de possibilidades. O espectador é assim estimulado a estabelecer uma relação dialógica com a

<sup>1</sup> Mestra em Artes Visuais – IA/UNICAMP. Este artigo resulta de um capítulo da dissertação de mestrado intitulada *Rosângela Rennó: fotografia, deslocamentos e desaparecimento na arte contemporânea brasileira*, que foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (No. do Processo: 2011/14793-7).

<sup>2</sup> CAMERON, Dan. *Cocido y Crudo*. In: **COCIDO Y CRUDO**: exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 14 de diciembre de 1994 - 6 de marzo de 1995: catálogo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, p.46.

obra por *intermédio* do artista, percorrendo seus próprios caminhos interpretativos. Além disso, Cameron assim comenta uma das principais funções do título *Cozido e Cru* atribuído à exposição:

[...] é que ele nos permite mudar o foco, o fato de que o país de origem, o sexo, a raça, os laços étnicos, ou as preferências sexuais de um artista sejam centrais no significado de sua obra, à ideia de que a arte interessante sempre consegue ser local e universal a uma só vez. Talvez seja um clichê assinalar que todos nós vemos de algum ponto de vista ou situação cujo significado se intensifica ao ser compartilhado com a comunidade na qual nos encontramos, no entanto este é precisamente um dos particulares universais que a arte contemporânea parece estar mais empenhada em abordar.<sup>3</sup> (Tradução livre da autora)

Ao nos determos na questão do gênero, é possível notar que *In Oblivionem (Mulheres)* está relacionada com esta função principal do título *Cozido e Cru* que reverbera na exposição. Os fragmentos textuais e as imagens selecionadas para compor a série denotam que, entre interpretações possíveis, à perda da correspondência entre o feminino e o sagrado sucede o voyeurismo e o desejo, que até mesmo se precipita em sublimação violenta sob a forma da violação do corpo da mulher. Nos textos transparece a predominância de ótica e ações masculinas a subjugar a presença feminina, enquanto que as fotografias se valem de um aporte mais suave, não aludindo ao sexismo.

Participa desta instalação de Rennó a fotografia de uma mulher [Fig. 5] sentada sobre um banco, sua aparência é irreconhecível, sua identidade é irrecuperável, pois no lugar de suas feições faciais (e em toda a região superior da foto) apenas há sombras, justamente a cabeça, *locus* da memória, está para sempre perdida. Em uma das páginas do catálogo esta imagem vem acompanhada do seguinte fragmento textual<sup>4</sup>:

Naquela noite, como em qualquer outra, mais de cem pessoas estavam em frente à casa rezando o terço. Ao entrar, Z. encontrou a vidente, que imediatamente disse que a virgem estava lhe falando e, nervosa, foi procurar um livro. Quando o encontrou, abriu na página 136, onde estava a fotografia da virgem. Dos seus olhos começaram a cair lágrimas de sangue que se derramaram pelas folhas do livro. Várias pessoas correram até a casa, que exalava um “intenso aroma de rosas”, e levaram o livro até a porta para que todos pudessem ver como “as escuras lágrimas continuavam a fluir”.<sup>5</sup>

Já nos registros da instalação, alocados acima da referida imagem, encontram-se os textos<sup>6</sup> a seguir, dispostos lado a lado:

<sup>3</sup> CAMERON, Dan, op. cit., p.47.

<sup>4</sup> Quando encontrei este excerto no catálogo da exposição *Cozido e Cru*, perguntei, em Questionário enviado à artista, se este seria o fragmento faltante que não aparece nos registros fotográficos da instalação, ao que a artista respondeu negativamente (no dia 02/10/2012), explicando que ele foi retirado de um jornal espanhol e “veio depois da instalação pronta”. A relação entre a imagem da mulher “sem cabeça” e o texto é aqui considerada, por passar a pertencer à memória discursiva da obra após sua veiculação no catálogo.

<sup>5</sup> Tradução enviada por uma das assistentes da artista.

<sup>6</sup> Estas são as versões em português enviadas por uma das assistentes de Rennó. Na exposição *Cozido e Cru* eles foram traduzidos para o espanhol.

Na época do Xá, ela trabalhava para a família real, desfrutando de privilégios, belas roupas, carros, convites para jantares e festas diplomáticas. Deposto o Xá, a revolução quis saber muitas coisas. Esta não era uma foto dela, nua e agindo como prostituta, numa daquelas festas? Um policial apontava o dedo para a velha fotografia, em que ela sorria, entre dois convidados. "Mas eu não estou nua, estou usando um vestido de noite", ela protestou. "Você chama isso de vestido?", perguntou o policial.

O nome da duquesa de Y. foi retirado de uma variedade de rosa que integra o último catálogo dos floricultores britânicos. A rosa, em tons de amarelo e de vermelho, teve sua denominação mudada para *Sunseeker* (ou *Buscadora do sol*). A troca, segundo divulgou um jornal londrino, teve cunho comercial. Desde que foram divulgadas fotos da Duquesa, de *topless*, em companhia de seu assessor financeiro, as vendas daquelas flores despencaram.

Associados com a imagem de uma mulher sem face e com o corpo coberto por um longo e alvo vestido, estes dois fragmentos podem fazer alusão ao que ainda, na década de 90 e hoje, seria considerado imoral para mulheres, indiferentemente às posições sociais e região geográfica que ocupem, por isso são colocadas nos mesmos patamares de “imoralidade” uma duquesa e uma funcionária que trabalhava para uma família real.

No primeiro caso, a notícia apresenta um ar tendencioso, pois sugere, de antemão, que o fato da funcionária possuir bens e diplomacia considerados privilégios, além de frequentar eventos importantes, não seria fruto de seu reconhecimento pelos serviços (não sexuais) prestados à realeza. A figura masculina representa um discurso de autoridade, que tende a rotular e sobrepor seus pontos de vista sobre a mulher, a respeito dos quais esta se posiciona. Ao explicar que se trata de um vestido de noite, a ex-funcionária da realeza transgredir um consenso pré-fabricado sobre a sua imagem, e que, por extensão, pode ser direcionado ao gênero feminino. Os espaços discursivos da fotografia tornam-se evidentes pelo uso que a artista faz da notícia de jornal, pois há, pelo menos, duas impressões distintas e internas ao texto sobre a mesma foto (que está diretamente ausente na obra de Rennó) observada e comentada pelos “personagens”.

No caso da duquesa, a posição de prestígio torna a exposição de seu corpo, na companhia de seu assessor, uma verdadeira agressão aos bons costumes britânicos, ainda que nada de grave tenha sido ali exposto para a reação comercial negativa na vendagem das flores que levavam seu nome. Fosse ela uma mulher de *status* social popular em situação parecida, na companhia de um homem, dificilmente teria se tornado notícia.

Em ambos os casos há visões e consequências negativas com relação à liberdade das mulheres em expor partes do corpo (de acordo com a vestimenta ou a falta desta), ter certos comportamentos e condições de prestígio que destoam das convencionais. As informações estão carregadas de discriminações sociais, culturais e de gênero, e embora recepcionemos tantas outras com teor discriminatório em nosso cotidiano

geralmente estamos muito distraídos para notá-las, de modo que o espaço da instituição de arte é ainda muito prolífico para o acontecimento da obra, a possibilidade de nos despertar para associações absurdas de imagens e textos veiculados pelas grandes mídias, principalmente as tradicionais.

Em contraposição à primeira situação que foi aqui citada, ou seja, a relação entre a imagem de uma mulher com o rosto irrecuperável [Fig.5] e a notícia espanhola da foto da Virgem a verter lágrimas de sangue, pode ser referenciada a fotografia de uma menina [Fig. 6]<sup>7</sup> — que não é possível precisar se é de origem indígena, embora a foto possa evocar reminiscências de registros etnográficos —, abaixo da qual está situado o seguinte fragmento:

A Funai vai exigir na Justiça que a empresa E. indenize a índia Y., de 15 anos, violentada e engravidada em agosto passado por técnicos que faziam prospecção na reserva indígena. Os funcionários da Funai ficaram revoltados com o descaso da Empresa, que enviou apenas uma relação de nomes, sem fotografias, dos técnicos que trabalhavam na área, naquela época, para que a adolescente identificasse os autores do crime. Y. é surda-muda e deficiente mental.

A moça indígena que foi violada nos remete aos discursos históricos de contato entre os colonizadores e os povos nativos latino-americanos, no que se refere à profanação do sagrado (do sujeito e seu corpo) e das culturas locais e à intransigência na negociação de valores culturais. Estes profundos desrespeito e violência apresentam-se enraizados, como denomina a analista de discurso Eni Orlandi<sup>8</sup>, na “consciência nacional”, ou seja, “na própria constituição da nacionalidade” que existe no “cidadão em geral”.

Se a FUNAI, um órgão nacional destinado à proteção indígena e suas reservas, é que dirige a acusação de descaso à empresa onde os técnicos que a violentaram trabalhavam, é porque as vozes dos grupos indígenas, sem uma representação como esta, não chegariam sequer a ser noticiadas, o que pressupõe um estado de apagamento do índio enquanto tal. Segundo Orlandi:

[...] Quando afirmamos que o apagamento do índio existe como pressuposto na “consciência nacional”, estamos dizendo que qualquer discurso que se refira à identidade da cultura nacional já tem inscrita a exclusão do índio, necessariamente, como um princípio.

Assim é porque o apagamento é do domínio da ideologia. Não está marcado em lugar nenhum como tal. Funciona através dos silêncios, de práticas que o atestam, mas que não se expõem como tal. Daí sua eficácia. É claro que esse silêncio, uma vez estabelecido, volta sobre o mundo com toda a sua violência. Dessa forma, do apagamento ideológico se passa

<sup>7</sup> Na Fig. 6 a fotografia da menina é a que está isolada, à esquerda.

<sup>8</sup> ORLANDI, Eni de Lourdes Pucinelli. **Terra a vista – Discurso do confronto: Velho e Novo Mundo**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008, p.69.



para o extermínio, que tem, por sua vez, formas mais ou menos diretas de violência: desde o assassinato puro e simples até a exclusão do índio da discussão de problemas que o afetam diretamente.<sup>9</sup>

A supressão das fotografias de identificação dos criminosos torna aquele um exemplar documento de barbárie, pois reproduz os silêncios da violência histórica que se repete até hoje contra estes grupos étnicos. Tem-se outra instância do *mal de arquivo* discutida pelo filósofo Jacques Derrida<sup>10</sup>, neste caso não se trata de obsessão por uma falta originária, mas sim de um silêncio de ordem política. A indeterminação dos agentes da violação, por uma instituição de poder, os retira da responsabilidade jurídica (e também a empresa) sobre o ato cometido contra a moça (e também sua família e comunidade). Daí compreendermos que através dos arquivos (de qualquer espécie) engendramos regimes de verdade, podendo inclusive instaurar injustiças como possibilidades de construções narrativas.

Ao trazer à superfície, propriamente dita, este fragmento de jornal, a artista expõe o apagamento ideológico como marca (entalhe escritural) concretizada no espaço real, obtida pelo efeito de “branco sobre branco” que é proporcionado pelo entalhe no suporte de isopor em conjunto com as determinações da iluminação ambiente. A luz modula as letras com o auxílio das sombras que se formam pela interferência dos relevos. A imagem da fotografia, em estado de desaparecimento, associada à notícia materializa o apagamento da pluralidade, do outro.

A partir da imagem da mulher destituída de face e crânio [Fig. 5] e que participa da série *Mulheres* de Rennó outra associação significativa pode ser sugerida. Se um retrato reserva aquele potencial de nos devolver a mirada, a imagem da tal mulher não nos garante de imediato este lugar de reconhecimento ético, porém, o buraco negro que se instala na região da cabeça nos impele a procurar, no silêncio fundador que atravessa a imagem, sentidos para a ausência do registro da face. Uma das relações que é aqui possível citar é a do rosto com a paisagem, explicada a seguir.

Em “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*”, diz Walter Benjamin<sup>11</sup>: “[...] nas antigas fotos, a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto humano. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável.” Ele tece tal comentário ao salientar que o rosto é o último limite do valor de culto, reminiscência do sagrado na fotografia, antes deste ceder ao valor de exposição. Nos primórdios da fotografia o retratado se perdia em sua contemplação (assim como o fotógrafo) de modo que a partir do seu rosto era possível apreender certa atmosfera (da época e do ambiente).

Com o fotógrafo Atget a registrar (ou colecionar imagens de) Paris sem a presença humana, Benjamin enfatiza que estava a fotografar o local de um crime, pois os agentes da história haviam

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 16.

<sup>11</sup> BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.189.

desaparecido em seus registros, o mundo aí parecia desabitado e os elementos arquitetônicos apenas conformavam indícios da passagem humana. Deslocadas de seu motivo comum, porém, as fotos de Atget provocaram estranhamento, pois aqueles que as recepcionavam não as compreendiam com facilidade. Ao mesmo tempo, as revistas ilustradas passaram, pela primeira vez, a inserir legendas explicativas às fotografias a fim de guiar os sentidos da imagem para os leitores. Junto com a fotografia de paisagem, e o registro da ausência humana, é acionado, portanto, o aparecimento da relação da imagem fotográfica com o texto. E aqui podemos ser conduzidos até a outra série de Rennó, *In Oblivionem (No landScape)* [Figs. 3, 4 e 7].

*No landScape* é constituída por negativos de vidro, com retratos enegrecidos com tinta preta e deteriorados pela ação do tempo. Sua materialidade, por um viés, nos remete à argumentação de Benjamin acima. Os negativos foram dispostos sobre duas falsas portas de madeira e ferro pintadas de branco e alocadas nas paredes de uma sala expositiva do instituto de arte contemporânea De Appel Foundation, em Amsterdã (Holanda). A princípio, assim negras e dispostas, as imagens negam um aspecto da perspectiva, muito difundido no campo das artes visuais a partir dos artistas renascentistas, que é a relação imaginária prefigurada pela ilusão provocada pela representação da profundidade espacial, espaço este que o espectador procura percorrer com a visão, explorando sua virtualidade. A representação de janelas e portas no interior de pinturas e outras formas de expressão artística eram modos de acentuar este tipo de percepção, o próprio objeto fotográfico é considerado como abertura no ambiente real, potencializando a existência de espaços virtuais.

Os negativos de *No landScape* positivam a negação à abertura imaginária do espectador para outros espaços, paisagens de outras épocas, às quais remetem as portas encerradas, de modo que as imagens se fecham sobre si mesmas e valorizam seu *extracampo*. Penso este conceito a partir de demandas cognitivas que escapam dos limites dimensionais do objeto fotográfico e nos impulsionam aos seus arredores, somos reconduzidos às paredes da instituição que servem de suporte e invólucro parcial às fotografias.

Este recurso artístico ao extracampo também é perceptível na série *Mulheres*, já que neste caso as películas fotográficas vedam as janelas do Reina Sofia, bem como em *In Oblivionem (Álbum de Família)* [Fig.1], instalação exposta no pavilhão da 22ª Bienal Internacional de São Paulo, sob a curadoria do historiador e crítico de arte Nelson Aguilar, e realizada no período de 12 de outubro a 11 de dezembro de 1994.

Por intermédio desta obra compreendemos que as fotos encerradas em quadros ornamentais já não participam assiduamente da construção das memórias familiares, bem como apresentam singela participação naquele ritual cotidiano, que se encontra em decadência, em que eram expostas em ambientes privados, residenciais. Isto porque a variedade de aparelhos portáteis que carregamos conosco comportam uma grande quantidade de imagens digitais que não são impressas em papel, mas apresentadas aos olhos dos outros

diretamente na tela do dispositivo, e também porque as redes sociais vêm substituindo os volumosos álbuns de família por álbuns digitais alocados no ciberespaço, numa verdadeira desindividualização de memórias pessoais em nível mundial, em que o aspecto público sobrepõe-se intensamente ao privado.

Podemos considerar, como exemplo do desaparecimento destes rituais na contemporaneidade, que o valor de culto destinado aos rostos presentes nas fotografias destes antigos volumes foi substituído pela banalidade da circulação das *selfies* e um turbilhão de imagens de turismo, em que os elementos registrados (principalmente monumentais e arquitetônicos) são dessacralizados pela velocidade da produção, que gera um acúmulo de ruínas na memória do próprio dispositivo: imagens obsessivamente arquivadas e descartadas imediatamente após sua “visualização” pelo operador do aparelho ou descarregadas nas redes sem qualquer seleção prévia.

Luz e sombras coexistem nestas instalações da artista, encontrar um equilíbrio entre ambas para que o invisível se torne criticamente visível é o que Rosângela Rennó propõe, ao inverter o paradigma de visualidade dos textos e imagens contemporâneas: ou seja, priorizando a materialidade, a encarnação do *estado de desaparecimento* imagética e informacional preconizado pelo seu excesso de circulação.



**Figura 01** – Rosângela Rennó, *In Oblivionem (Álbum de família)*, 1994. Treze fotografias em película ortocromática, molduras em madeira pintada e dezessete textos do *Arquivo Universal* esculpidos em isopor extrudado. Dimensões variáveis. Detalhe da instalação na 22ª Bienal Internacional de São Paulo. Foto: cortesia da artista.



**Figura 02** – Rosângela Rennó, *In Oblivionem (Mulheres)*, 1994. Quatro fotografias em película ortocromática e quatro textos do *Arquivo Universal* esculpidos em isopor extrudado. Dimensões variáveis. Instalação na exposição *Cocido y Crudo* (1994-1995), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri, Espanha. Foto: cortesia da artista.



**Figura 03** – Rosângela Rennó, *In Oblivionem (No landScape)*, 1995. Estruturas de ferro e madeira com negativos fotográficos de vidro e sete textos esculpidos em isopor extrudado, dimensões variáveis. Instalação na De Appel Foundation, Amsterdam. Foto: cortesia da artista; *Rosângela Rennó* (livro).



**Figura 04** – Rosângela Rennó, *In Oblivionem (No landScape)*, 1995. Estruturas de ferro e madeira com negativos fotográficos de vidro e sete textos esculpidos em isopor extrudado, dimensões variáveis. Instalação na De Appel Foundation, Amsterdam. Foto: cortesia da artista; *Rosângela Rennó* (livro).





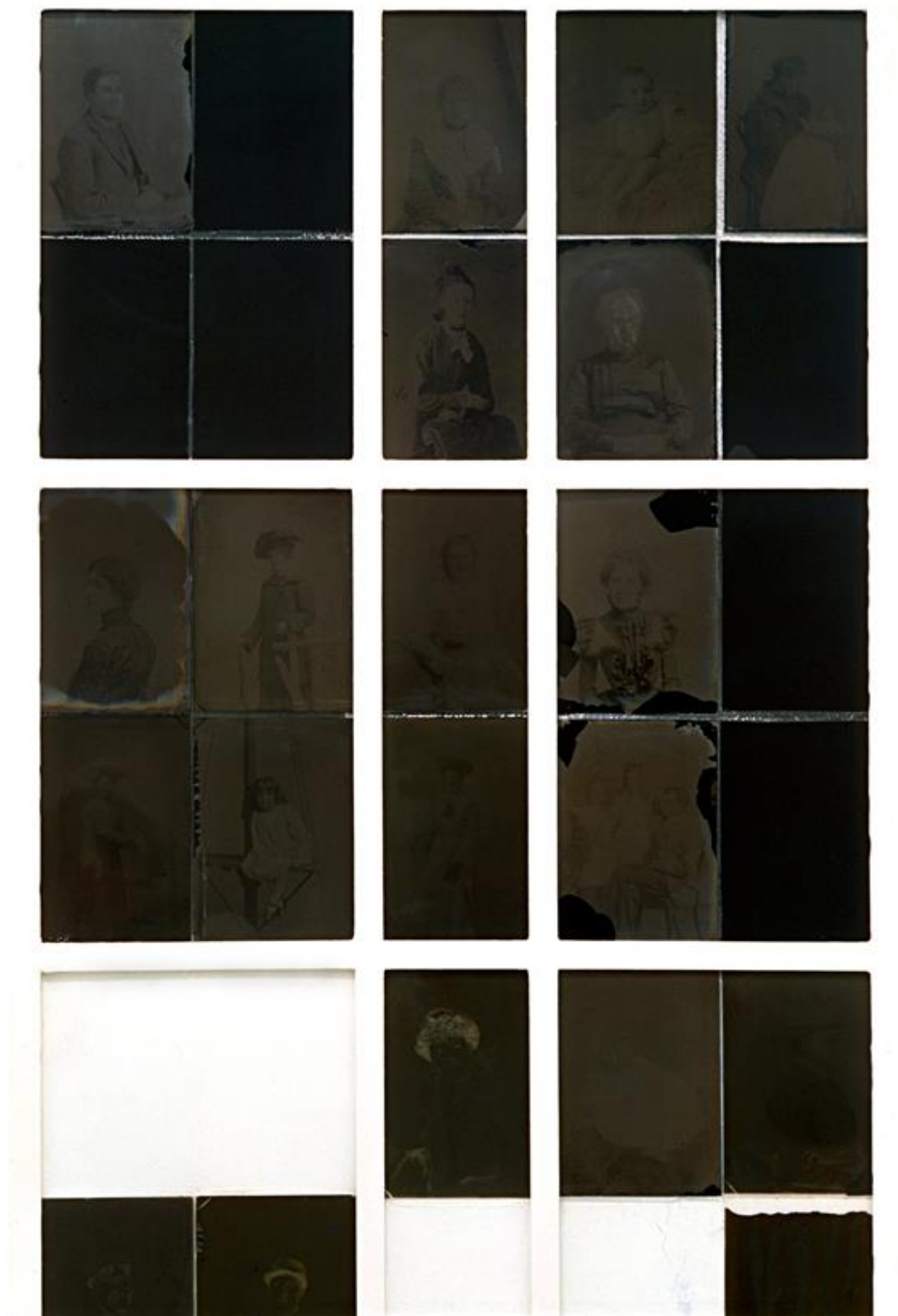
1987 «10 Fotografías» Grande  
Galeria do Palácio das Artes,  
Belo Horizonte  
1986 Sala Arlinda Correa  
Lima, Palácio das Artes, Belo  
Horizonte  
1985 «Desenhos & Outras  
Intoxicações», Galeria do IAB,  
Belo Horizonte

Aquella noche, como cualquier otra en la finca, se encontraban rezando el Rosario en el exterior de la casa, más de un centenar de personas. Al entrar en la casa, Z. vió a la vidente que "de pronto dice que la virgen le está hablando y se dirige, nerviosa, a buscar un libro. Cuando lo encuentra, se abre en la página 136 donde está la fotografía de la virgen, de cuyos ojos comienzan a salir lágrimas de sangre que se deslizan por las hojas del libro". Varias personas acuden a la casa, donde se esparcía un "intenso aroma de rosas" y sacan el libro al porche para que todos puedan ver cómo "las oscuras lágrimas seguían fluyendo".

**Figura 05** – Uma das fotografias que compõem a instalação *In Oblivionem (Mulheres)* na exposição *Cocido y Crudo* (1994), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri, Espanha. Descrição: Imagem de página do catálogo da exposição.



**Figura 06** – Rosângela Rennó, *In Oblivionem (Mulheres)*, 1995. Detalhe da instalação na exposição *Cocido y Crudo* (1994-1995), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri, Espanha. Foto (detalhe): cortesia da artista.



**Figura 07** – Rosângela Rennó, *In Oblivionem (No landScape)*, 1995. Detalhe da instalação na De Appel Foundation, Amsterdam. Foto: cortesia da artista; catálogo da exposição (ISBN: 9073501253).

**Referências Bibliográficas**

AGUILAR, Nelson Alfredo (org.). **22ª Bienal Internacional de São Paulo**: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CAMERON, Dan. Cocido y Crudo. In: **COCIDO Y CRUDO**: exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 14 de diciembre de 1994 - 6 de marzo de 1995: catálogo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ORLANDI, Eni de Lourdes Pucinelli. **Terra a vista – Discurso do confronto**: Velho e Novo Mundo. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008, p.69.

**ROSÂNGELA RENNÓ**: catálogo. Amsterdam: De Appel Foundation, 1995.

## A COR DOS MATERIAIS ESCOLARES E DE PESQUISA NA ARTE DE AGORA

Vagner Godói<sup>1</sup>

A partir da virada do milênio intensifica-se o interesse dos artistas, curadores e museus pelos Processos Educacionais e de Pesquisa, como desdobramento dos processos participativos e de engajamento social pela Arte.

Isso passou a ficar mais evidente com a documenta de Kassel de 2007, em que um dos temas era a Educação, e a Mediação tornou-se uma das preocupações principais de museus e bienais. Essa virada é desdobramento dos processos participativos e colaborativos e de engajamento social e político pela Arte. A documenta 12, de 2007, formulou três perguntas-tema: “É a modernidade nossa antiguidade?”, “O que é a vida crua?”, e “O que pode ser feito?”. Essa última pergunta, dirigia-se a uma solução baseada na Educação. No documento em que há o relato desses três *leitmotifs*, Roger M. Buerger<sup>2</sup>, o curador termina com uma frase que resume bem a questão da Virada Educacional, ideia ainda em gestação, importante tanto para o artista quanto para o museu, os espaços independentes etc., que trabalham dentro desse escopo: “Hoje, a Educação parece oferecer uma alternativa viável para o mal (didatismo, academia) e o mar azul profundo (fetichismo da mercadoria)”.

A instituição e o observador da arte, a partir dos anos 1960, segundo Hal Foster, passam de uma condição unicamente estática e espacial tradicional para uma rede discursiva e social, ocupando outros lugares e contextos, em associação com os movimentos sociais, fazendo com que o campo da arte passe para o campo ampliado da cultura, ou seja, do domínio da antropologia<sup>3</sup>. Na sequência da virada textual dos anos 1970 e da virada etnográfica, dos anos 1980-90, vemos acontecer, a partir dos anos 2000, a virada social, a virada educacional e a virada da pesquisa. Os artistas, tentando lidar com certos problemas da Arte de Agora, como a explosão do sistema-mercado global da arte, rumaram para uma arte de conversa e de diálogo. Poderíamos considerar que somente as pessoas, suas trocas e falas, são o material e meio desse tipo de arte, sobrepondo-se em importância aos objetos, técnicas ou linguagens específicas; por outro lado, percebemos que a Educação e a Pesquisa têm Objetos, Forma e também Cor, fazendo com que trabalhos de temáticas variadas tenham visualidades e materialidades em comum - a cor no tempo e no espaço da pesquisa acadêmica e da sala de aula.

Na fala transformada em formas de Falke Pisano, artista holandês, proposições teóricas são materializadas em mapas, diagramas e esculturas. Formas e cores primárias são vistas em esculturas e livros

<sup>1</sup> Doutorando e Mestre em Estética e História da Arte pelo Museu de Arte Contemporânea da USP (PGEHA). É Professor do IED/ Instituto Europeo di Design - São Paulo.

<sup>2</sup> BUERGEL, 2005.

<sup>3</sup> FOSTER, 2014, p.174.

teóricos - as folhas desses livros também podem ser expostas como obras de arte - e em palestras sobre temas que relacionam matemática e linguística. Uma teoria das cores é esboçada tanto em texto quanto em esculturas de bambu e tecido. As cores básicas de Piet Mondrian são revistas à luz das ideias plásticas e participatórias de Hélio Oiticica, reforçando a indistinção entre as formas, o conhecimento e o modo como as pessoas interagem entre esses dois polos. Em um texto sobre sua produção artística, projetos com *Figures of Speech*, 2006-10, e *The Body in Crisis*, 2011-14, Pisano diz que um artista é parte de uma circulação e transformação constante de linguagens, ideias, formas e relações dentro das mais variadas estruturas e instituições, ativando situações e eventos.<sup>4</sup>

Hélio Oiticica é agora referência forte para um número muito grande de artistas fora do Brasil. O uso construtivo da cor nos Penetráveis se abre para a vivência cotidiana, o lazer e a alegria e são, segundo o artista, da ordem da pureza, mas não no sentido da arte pela arte nem do espiritual ou do político. Em um texto de 1962, o artista diz: “O conceito de forma, pois, toma um sentido totalmente novo nas criações contemporâneas, sendo a realização formal consequência da criação de uma estrutura que se desenvolve no espaço e no tempo”<sup>5</sup>. Hélio Oiticica deixou um corpo teórico e conceitual de muitos textos, notas e reflexões sobre sua obra e artistas de sua época. E o branco do papel com a mancha de texto preto, como em algumas obras de Falke Pisano, faz relação com o papel do livro, de literatura ou teórico.

Os trabalhos pioneiros e mais extremos da Arte Conceitual, como o da Art&Language, fazem o questionamento da visualidade das Artes Visuais, mas tem um resultado visual de folhas brancas com escritos em preto. São trabalhos que ficam no limite, fazem confusão com a Teoria e a Crítica de Arte, ao ponto de nos questionarmos se um trabalho teórico pode ser considerado arte e se um trabalho teórico feito por um crítico ou pesquisador, e não um artista, também pode ser considerado arte. No manifesto do grupo Art&Language, de 1969, lemos: “No âmbito da ‘Arte Conceitual’, fazer arte e fazer um certo tipo de teoria da arte constituem, muitas vezes, o mesmo procedimento”.<sup>6</sup> Tal manifesto é o editorial do primeiro número da revista, editado por Joseph Kosuth e assinado pelos outros integrantes, Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin e Harold Hurrell. Em um texto cíclico de perguntas e respostas do que é e o que pode ser arte ou teoria, e que debate a relação dessa nova arte com o *ready-made* de Marcel Duchamp, abre a possibilidade de uma página de um texto teórico ser exibida como obra de arte, emoldurada: “Suponhamos que um artista exponha um ensaio em uma exposição de arte (como algo impresso pode ser exposto). As páginas são simplesmente dispostas em ordem de leitura atrás de vidros dentro de uma moldura”.<sup>7</sup> O tema da Arte e de sua História tornam-se tema para os trabalhos de Arte Conceitual desse grupo.

---

<sup>4</sup> PISANO, 2009.

<sup>5</sup> OITICICA, 2006, p. 94.

<sup>6</sup> ART&LANGUAGE, 2006, p. 238.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 239.



Jonathas de Andrade resgata o amarelado dos livros antigos. E também dos álbuns de fotografias e das enciclopédias. Depois de suas pesquisas, traz de volta a página dos livros de Paulo Freire ou Gilberto Freyre para a sua arte. A cama de casal é feita a partir de duas camas de solteiro de madeira clara. Os esboços disso estão em um papel vegetal, material usado em projetos, desenho técnico e outros usos científicos. O texto sobre o branco ou a madeira clara está sob os questionários, o texto teórico resgatado, os anúncios de jornais, as narrativas populares e a receita de doce, ou na retroprojeção que pede a participação. As cores do mapa-múndi trazem a nostalgia de uma época anterior ao digital. Os azuis, verdes e cores de terra não são vibrantes, são suaves como as folhas de sulfite coloridas. A pesquisa sobre o Recife é uma pesquisa sobre o Brasil, a América Latina e o periférico.

Em um texto sobre trauma e fotografia no contexto das ditaduras latino-americanas, Márcio Seligmann-Silva fala da convivência do desejo da memória da técnica analógica com o desejo de pós-história das fotografias digitais:

“O desgaste do papel fotográfico e a cor sépia das fotos antigas fazem destas objetos cobiçados, verdadeiros representantes de uma era na qual o tempo ainda podia se inscrever nas bases materiais da fotografia. Se é verdade que o álbum de fotografias, arquivo da memória da família, ainda não está totalmente desbancado, é difícil, por outro lado, imaginar que ele poderá resistir por muito tempo”.<sup>8</sup>

Verificando a morte da fotografia analógica e, sobretudo, da possibilidade de uma fotografia desgastar-se com o tempo por conta das novas tecnologias digitais, Seligmann-Silva vislumbra ainda uma grande vida para esta, só que no campo das artes: “É como se, diante de seu fim, a fotografia analógica se tornasse ainda mais eloquente como uma metáfora ambígua de nossa memória, que é sempre inscrição da presença e de seu apagamento”<sup>9</sup>. Ao mesmo tempo em que se extingue o uso massivo da fotografia analógica, na data simbólica de 19 de janeiro de 2012, o pedido de falência pela Kodak, vemos surgir um interesse crescente pelo aspecto antigo e desgastado, primeiro com a moda da Lomografia, *revival* do uso das clássicas máquinas russas Lomo, e depois com o Instagram, aplicativo para celulares lançado em 2010, e sua febre de selfies e fotos com filtros nostálgicos, feitos de forma automática pelo programa. O formato é quadrado como os das antigas Kodak Instamatic, que Robert Smithson utilizou para fazer, em 1967, as imagens que acompanham o seu texto inaugural sobre os Monumentos de Passaic.

Mateo López, entre a imitação e o “real”, faz desenhos e mostra as ferramentas mais simples do desenhista e também o seu ambiente, sempre como um arquivo ou coleção: a estante metálica verde, os envelopes, as folhas de colorset, papéis e formulários variados, a mesa de trabalho e a cadeira escolar, a base de corte verde quadriculada. Esses objetos ora são comprados ora são feitos pelo próprio artista, fazem

---

<sup>8</sup> SELIGMANN-SILVA, 2009.

<sup>9</sup> Ibidem.

referência aos objetos do pesquisador ou do estudante, não só o de arte, com as cores encontradas em uma papelaria. Para a Bienal de São Paulo de 2010 López criou a obra “El Palacio de Papel”, hoje no acervo do Instituto Inhotim. Essa obra tem em sua história as idas do artista à Hilsco, uma papelaria que existia desde os anos de 1950 na Rua Martim Francisco, 302, na Vila Buarque, em São Paulo. Juntamente com a Santa Cecília, são bairros com um comércio popular fervilhante e que ainda guardam alguns pontos com um bom tempo de vida. Segundo Ivonne Pini<sup>10</sup>, no processo da obra, a papelaria fechou, o que levou o artista a recriar alguns objetos e modelos originais, baseado em sua memória.

As lojas de antigamente desse comércio cheio de histórias, tem seus móveis, estantes e vitrines feitos de madeiras nobres escuras, em via de extinção, como mogno, jatobá, jacarandá, imbuia. Tanto a Arte quanto o Design de Agora usam móveis de madeira clara, de reflorestamento, o pinus, certos tipos de madeira agrupadas sobre o nome de caixeta, ou as chapas processadas de MDF e compensado. A madeira clara faz relação com um modo social e barato de construir móveis. Podemos considerar não só uma tendência passageira, mas uma visualidade atrelada a uma condição sustentável. Um resumo dessa visualidade escolar e de pesquisa poderá ser vista funcionando em museus e espaços independentes; nos móveis agregadores de pessoas, porque são simples, baratos e sociais. Os materiais escolares, ou mesmo de escritório, comprados em papelaria são baratos e possuem a simplicidade das abordagens exigidas por uma arte que interage e propõe conversas, trocas, diagramas e aprendizagem.

Beto Shwafaty usa placas de madeira e quadros de cortiça como divisórias e aparatos de museografia. Sobre tais placas podem ser colocadas colagens variadas, principalmente relacionadas à pesquisa de um tema histórico ou político. Essas folhas soltas são na maioria impressas em gráficas rápidas ou com impressão digital *fine art* e fixadas com percevejos ou alfinetes. Papeis impressos em tom de cinza em impressoras a laser amontoam-se com variados tipos de documentos, livros e objetos. Fórmulas matemáticas, diagramas e mapas mentais são escritos com giz branco sobre uma lousa de sala de aula.

Com aparência muito semelhante, Simon Fujiwara, assumindo a posição fictícia mista de antropólogo e escritor, faz palestras que relacionam suas experiências pessoais com questões políticas. Suas palestras-performance e o que resta delas envolvem os materiais do pesquisador, mais especificamente do antropólogo e do etnógrafo, reverberando o texto de Hal Foster. Em sua mesa de professor, encontramos caixas com slides e impressões marcadas com diagramas, as fotografias expostas sobre a madeira reforçam um ambiente de comunicação científica; trabalho que explora o gênero Biografia, conectando narrativas pessoais com fictícias, arquitetura, pós-colonialismo e gênero.

O que Hal Foster considera como uma arte *quasi-antropológica*, ou antes, etnográfica, são trabalhos de arte política, geralmente associados aos estudos pós-coloniais, feministas, de gênero e estudos étnico-

---

<sup>10</sup> PINI, 2011.

raciais. Características do artista como etnógrafo são a associação da vanguarda política com a vanguarda artística; e o problema da auteridade, do artista em relação ao outro explorado, subjugado ou como objeto de estudo.

“O que pretendo é propor que na arte de ponta de esquerda surgiu um novo paradigma estruturalmente semelhante ao antigo modelo de ‘autor como produtor’: o artista como etnógrafo. Nesse novo paradigma, o objeto da contestação ainda é em grande medida a instituição de arte capitalista-burguesa (o museu, a academia, o mercado e a mídia), suas definições excludentes de arte e artista, identidade e comunidade”.<sup>11</sup>

Para Foster, o perigo de acontecer uma criticalidade arrogante nessas abordagens etnográficas ocorre quando o jogo ocorre dentro de uma instituição e apenas para iniciados.

Mesma visão parece ser a da artista cubana Tania Bruguera, que de 2002 a 2009 desenvolveu uma escola-arte, a “*Cátedra Arte de Conducta*”. Com antecedentes na Escultura Social de Joseph Beuys e nos workshops “*Art & Knowledge*” de Tim Rollins, este projeto, como outros que criam estruturas ou imitações de escolas não atreladas a instituições, era formado por participantes convidados, não mais observadores, geralmente estudantes cubanos de graduação em arte. Esse projeto surgiu de uma desilusão com o êxito artístico e da situação de diálogo e participação restritos às estruturas institucionais como bienais e museus. Em determinado momento, um artista que participava desse projeto disse que gostaria de começar um projeto de arte-escola, Tania Bruguera questionou-o, sobre a dinâmica que seria ativada. Obteve como resposta que não existiria pensamento ativo e político por trás desse projeto. Segundo Tania Brughera, em uma entrevista contida no livro *Akademie X*, uma Arte Social sem conteúdo, função ou significado (político) faz com que a História da Arte seja considerada somente uma História das Formas. E que a tendência de projetos de escola como arte torna-se banal e vazia quando não existe o entendimento e responsabilidade do significado crítico da noção de escola.<sup>12</sup>

Michel Zóximo utiliza recortes de almanaques científicos dos anos 1965 a 70 para criar ficções artístico-científicas, para que uma história de mistério da Ciência seja contada. Essa Ciência de um tempo não identificado, narrativa próxima das ficções de Jorge Luis Borges, pode ser a Arqueologia, a Antropologia ou a Etnografia, também a Geologia, com ecos de Smithson, ou a Astrologia. Sobre o artista, em um texto curatorial de uma individual ocorrida em julho de 2015 no Santander Cultural de Porto Alegre, o curador Marcio Harum afirma que a reunião das obras atesta a capacidade desse artista de manipular “o conhecimento enciclopédico adquirido com o estudo imagético de fenômenos naturais e científicos”.<sup>13</sup> O filtro da época está presente em seu trabalho na fotografia com aspecto retrô, as colagens, projeções em *slides*, livros históricos e o mapa-múndi tradicional.

<sup>11</sup> FOSTER, 2014, p.161.

<sup>12</sup> GARRET, 2015, p. 66.

<sup>13</sup> HARUM, 2015.

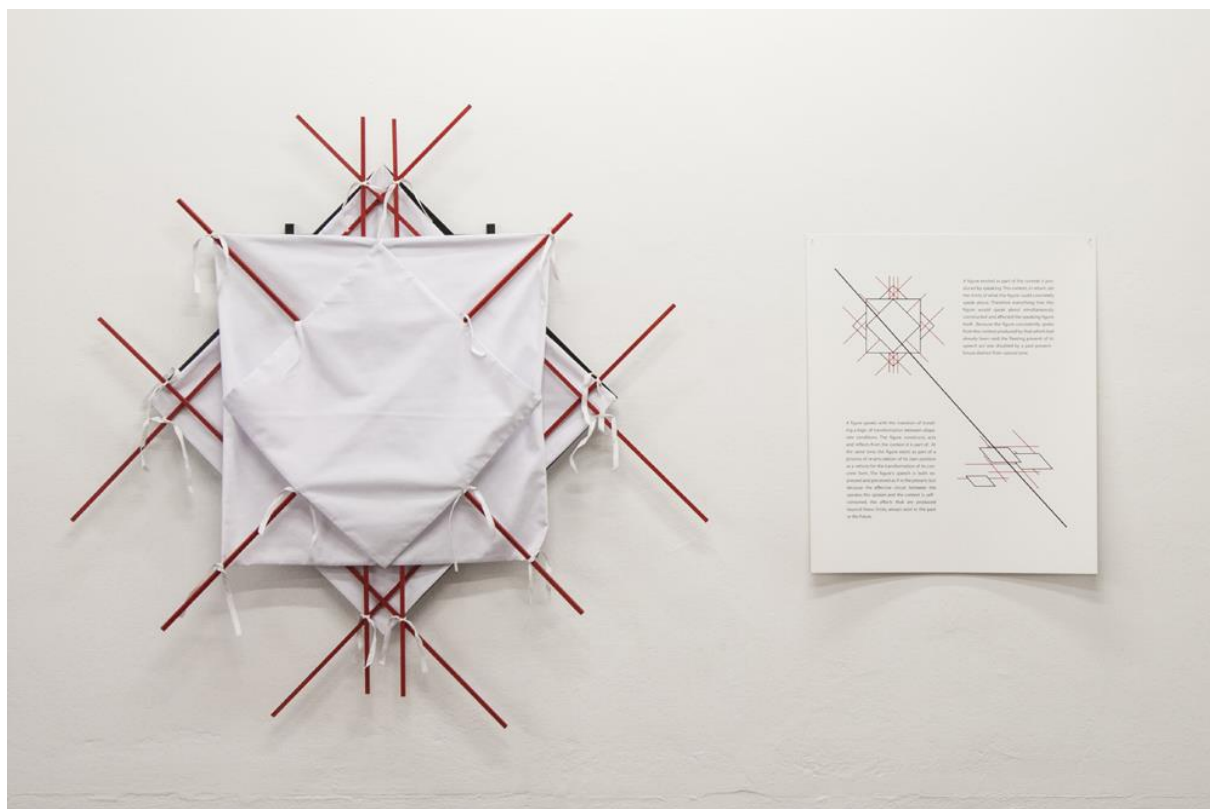
O Google Research financiou uma pesquisa sobre análise computacional a respeito da cor histórica presente nas fotografias antigas digitalizadas. O estudo e o *software* criados por Frank Palermo, James Hays e Alexei A. Efros na Carnegie Mellon, objetiva estimar qual a idade das imagens antigas através de processos de cor, e criar uma classificação por década, analisando tanto o desgaste do tempo como a qualidade tecnológica de dispositivos de variadas épocas. A aplicação disso pode acontecer para estimar quanto tempo tem a imagem fotográfica e também para a criação de filtros com aspecto fotográfico *vintage*. Os pesquisadores não chegam a resolver o problema por completo e indicam a necessidade de desdobramentos em uma pesquisa futura, principalmente sobre imagens históricas monocromáticas.<sup>14</sup>

“Plano energético causal”, de Michel Zózimo, um passado reescrito pela linguagem da ficção científica e da criação de um personagem pesquisador da paranormalidade, e “*Foundations of the Design Substance: Cultural Metaphors to Design a New Future*”, de Beto Shwafaty, uma obra sobre o período socioindustrial dos anos de 1960, visto nas atividades da empresa de máquinas de escrever Olivetti, estiveram na Bienal do Mercosul de 2013, com curadoria de Sofia Hernández Chong Cuy. O tema era “Se o clima for favorável”, pois Porto Alegre é uma cidade com o clima bastante instável, o que abre um campo de estudos sobre o clima emocional e político. A linha de pensamento inclinou-se em uma revisão dos pontos críticos da Arte Conceitual, com um pouco da cor e do clima da época, e com a vinda de obras importantes relacionadas a esse momento da arte. Em alguns casos não era possível saber se a obra era de fato dos anos 1960 e 70, se era atual, ou de que época era, dada a mistura de obras novas e antigas, mas também do fato de haver uma discussão sobre questões inconclusas das obras do período citado, ou por incorporarem temas e visualidades do *vintage/retrô*. Essa 9ª bienal também falava da História da Arte Tecnológica e da Ficção Artística sobre a Ciência.

Podemos perceber na estética de Jonathas de Andrade, Beto Shwafaty, Michel Zózimo, Falke Pisano, Simon Fugiwara e Mateo López, o resgate de uma cor histórica, como se o ápice de nossa civilização tivesse acontecido entre os anos 1950 e 70. A textura e o filtro das fotografias remetem a algo do passado e retomam uma preocupação ou vontade de reprocessar as teorias desse período, as Teorias da Comunicação, Bruno Munari, Hélio Oiticica, Paulo Freire, Augusto Boal, como um retrospecto crítico das questões construtivas e utópicas do modernismo.

---

<sup>14</sup> PALERMO, HAYS e EFROS, 2012.



**Figura 01** - Falke Pisano- Figura 1 (Contexto, Passado, Presente, Futuro), 2009/  
Figuras de Linguagem (Formação de um Cristal), 2009.



**Figura 02** - Jonathas de Andrade. 40 negro bom é um real, 2013.





**Figura 03** - Mateo López. *Nowhere Man*, 2011.

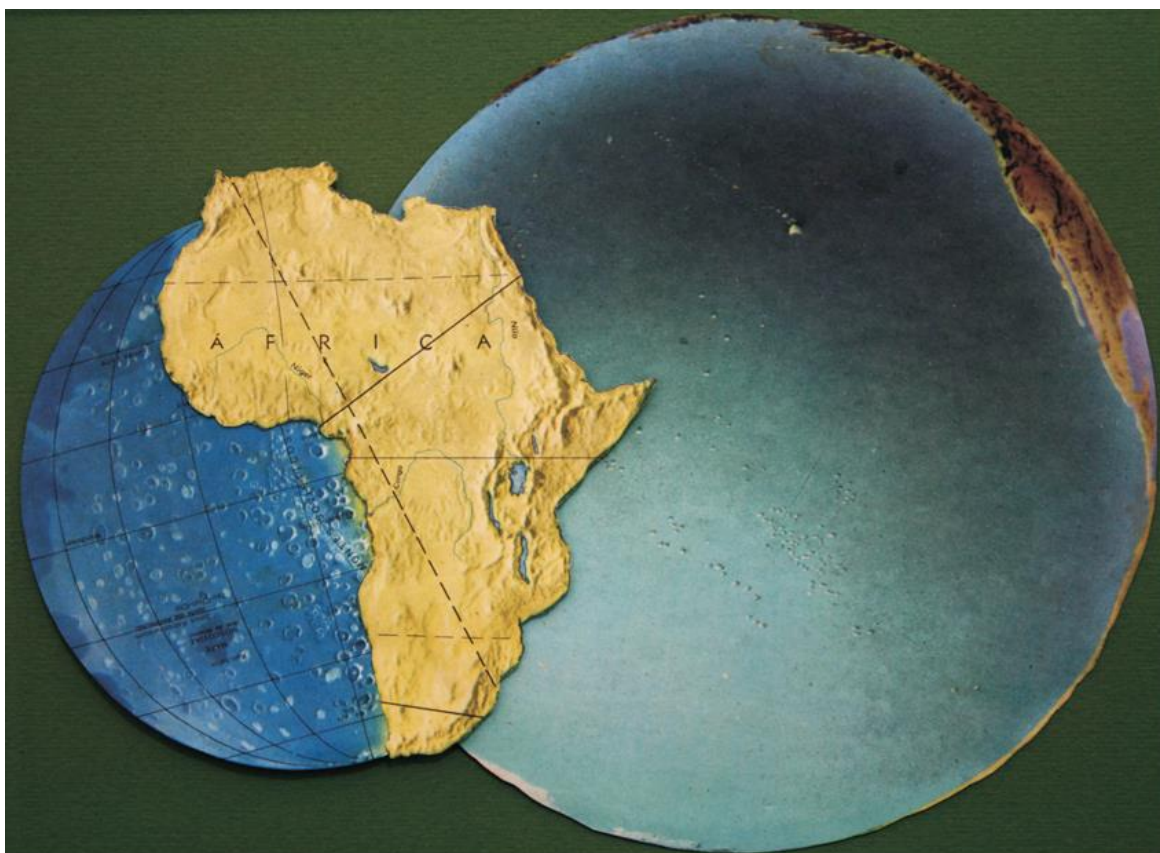


**Figura 04** - Beto Shwafaty. *Museu Impossível das Coisas Vivas*, 2011.





**Figura 05** - Simon Fujiwara. Museo do Incesto. Palestra-performance, 2009.



FLUXORAMA - HIPÓTESE SOBRE A FORMAÇÃO DA LUA

**Figura 06** - Michel Zóximo. Fluxorama - Espaço, 2010.

## Referências Bibliográficas

- ART&LANGUAGE. Arte-Linguagem. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. BUERGEL, Roger M. **Leitmotifs**. 2005. Disponível em: <<http://www.documenta12.de/index.php?id=leitmotive&L=1>> Acesso em: 15 jul. 2015.
- FOSTER, Hal. O Artista enquanto etnógrafo. In: **O retorno do Real**. São Paulo: Cosac-Naify, 2014.
- GARRET, Craig (Ed.) **Akademie X: Lessons in Art + Life**. Londres: Phaidon, 2015.
- HARUM, Marcio. **Estados Ordinários de Consciência**: Texto curatorial Michel Zóximo. 2015. Disponível em: <<https://www.santander.com.br/document/wps/08.06.15-santanderculturalapresenta-segundaedicao2015-projeto-rs-contemporaneo.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2015.
- PALERMO, Frank; HAYS, James; EFROS, Alexei A.: Dating Historical Color Images. In: Fitzgibbon, A., Lazebnik, S., Sato, Y., Schmid, C. (eds.) **ECCV 2012**, Part VI. LNCS, vol.7577, pp. 499-512. Springer, Heidelberg, 2012.
- PINI, Ivonne. Mateo López: Reflections Around Drawing. **Artnexus**, Bogotá, n. 82, p.78-83, set. 2011. Disponível em: <[https://www.artnexus.com/Notice\\_View.aspx?DocumentID=23553](https://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=23553)>. Acesso em: 19 jul. 2015.
- PISANO, Falke. **About artistic production as speech-acts, the performative aspect and questions of efficiency in relation to reflection and transparency**. 2009. Disponível em: <<http://falkepisano.info/about-artistic-production>> Acesso em: 17 jul. 2015.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina. **Temas em Psicologia**, Ribeirão Preto, v. 17, n. 2, p.311-328, out. 2009. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/tp/v17n2/v17n2a04.pdf>>. Acesso em: 16 jul. 2015.

## HISTÓRIA DA ARTE E IDENTIDADE NACIONAL: DIALOGANDO COM ARAÚJO PORTO-ALEGRE

Valéria Alves Esteves Lima<sup>1</sup>

Em 1827, Manuel de Araújo Porto-alegre, nascido na vila de Rio Pardo, RS, em 1806, inicia seus estudos na recém-fundada Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro (Aiba), sendo um dos mais destacados alunos de Jean-Baptiste Debret, responsável pela cadeira de Pintura Histórica. Com ele seguiria para a Europa em 1831, retornando em 1837. Assume, por ocasião de seu retorno ao Brasil, a cadeira antes ocupada por Debret na Academia carioca, onde permaneceu até 1848. Tendo deixado a instituição neste ano, devido a desentendimentos internos, Porto-alegre retornaria à Aiba como seu diretor, em 1854, por indicação do próprio Imperador.

No período em que esteve na França, Porto-alegre foi um dos primeiros brasileiros a integrar os quadros do Instituto Histórico de Paris, fundado por iniciativa de Eugène de Monglave<sup>2</sup>. Muito provavelmente por indicação deste, o nome de Porto-alegre aparece entre os membros da classe de *História das Belas Artes* do Instituto logo nas primeiras de suas sessões, iniciadas em março de 1834.

Foi neste ambiente que Porto-alegre produziu a primeira das peças que constituem objeto de análise na presente comunicação. Trata-se do texto *As artes*, parte integrante do *Resumo da história da literatura, das ciências e das artes no Brasil*, elaborado a seis mãos por Porto-alegre, que assina a parte relativa às artes plásticas e à música, Domingos Gonçalves de Magalhães, que discorre sobre literatura, e Francisco de Sales Torres Homem, responsável pela parte relativa às ciências. Lidos por Monglave, secretário-perpétuo do Instituto, nas respectivas sessões a que pertenciam os autores, o conjunto foi posteriormente publicado na revista do mesmo Instituto e, em 1839, integrou o terceiro volume da obra de Debret, *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*.

Em 1838, ano seguinte ao retorno de Porto-alegre ao Brasil, tem lugar a fundação, no Rio de Janeiro, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, reconhecidamente inspirado na instituição congênere francesa e do qual o artista igualmente participaria como um dos primeiros membros. No terceiro aniversário da instituição, em sessão que contou com a presença do jovem Imperador e sua irmã d. Januária, Porto-alegre leu a segunda das peças aqui contempladas. Data, portanto, de 1841, sua *Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense*, texto recorrentemente referido como um dos primeiros ensaios para uma história da arte brasileira.

<sup>1</sup> Universidade Metodista de Piracicaba (UNIMEP). Doutora em História Social da Cultura (UNICAMP, 2003).

<sup>2</sup> Eugène Garay de Monglave (1796-1873). Escritor, tradutor e político engajado com o ideário liberal, Monglave esteve no Brasil, provavelmente, entre 1820 e 1823, depois de ter participado dos movimentos liberais em Portugal.

Como vimos, os dois textos inserem-se em contextos institucionais semelhantes. Espaços dedicados aos estudos e à reflexão histórica, com destacada atuação política em seus respectivos contextos. A história destas duas instituições aponta para uma profunda identidade de princípios, métodos, objetivos e, sobretudo, de capitais humanos. Seus membros, quando não duplamente representados, faziam parte de um grande círculo de pensadores e atores da vida intelectual e política nos dois lados do Atlântico. É **como membro destas instituições** que Porto-alegre elabora os escritos aqui investigados e é, portanto, no interior desta condição que se pretende encontrar sentidos para as evidências, em seu discurso, do papel que as artes poderiam ter enquanto indicadoras de percepções identitárias da nação brasileira. Considerando que a identidade nacional não é um dado, mas uma construção que se apoia, entre outros fatores, na prática comparativa entre culturas diversas, o caso de Porto-alegre parece oferecer terreno fértil à investigação. Entre seu período de formação e sua atuação profissional, o artista oscilou entre diferentes modelos e perspectivas estéticas e ideológicas. Na política, apesar de levantar a bandeira em defesa do “elemento nacional” e da autonomia do Brasil frente às influências estrangeiras, mostrou-se muito confortável na veste de um liberal moderado que tendeu, segundo algumas interpretações, para uma postura nitidamente conservadora (“dívida” para com os liberais moderados; defesa da Monarquia).

Do ponto de vista estético, formado no neoclassicismo francês pelas mãos de Debret, abraçou a perspectiva romântica durante sua estada na Europa, entre 1831 e 1837. Ao longo de sua carreira, os embates entre uma formação clássica e o pensamento romântico foram uma constante, fornecendo a seus escritos uma complexidade que tem sido frequentemente indagada pelos estudiosos. Homem de letras tão familiarizado com os meios intelectuais europeus, nomeadamente franceses, viu-se na urgência (e no dever) de encontrar saídas próprias à evolução artística em seu país. Semelhante tarefa implicava, naturalmente, em deixar claros os limites da interferência exógena e reforçar o comportamento idiossincrático do elemento nacional. É assim que se pode compreender a iniciativa de sistematizar um conhecimento embrionário a respeito da história das artes no território, indicando obstáculos e estímulos ao seu desenvolvimento. Porto-alegre entendia as artes como corolário das “produções do gênero humano”, tal como expressa em trecho do escrito de 1841:

No teatro das produções do gênero humano, as belas-artes (...) são as últimas que vêm sentar-se nos seus bancos, a par das ciências; elas aparecem ataviadas de toda a sua pompa, e impregnadas das ideias dominantes, como a **última expressão da mente contemporânea**. São mais um termômetro sensível para o filósofo, porque marcam o pensamento da época, e **o contato mais ou menos íntimo com a civilização desta ou daquela nação**<sup>3</sup>.

\*\*\*

---

<sup>3</sup> PORTO-ALEGRE, [1841] 2014, p. 263. Grifos meus.

Em *As artes*, texto que compõe aproximadamente dois terços do *Resumo da história da literatura, das ciências e das artes no Brasil*, Porto-alegre dirige-se ao público do Instituto Histórico de Paris com a proposta de “mergulhar no passado e contemplar de relance a **marcha das artes na minha pátria**”<sup>4</sup>. É urgente lembrar que, naquele mesmo ano e no seguinte, Debret iria publicar os primeiros dois volumes de sua *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, onde pretendia “acompanhar a **marcha progressiva da civilização no Brasil**”<sup>5</sup>. Se Debret, em sua obra, insistia em inserir o país entre as “nações civilizadas”, reforçando o papel dos artistas franceses e dos estrangeiros europeus em geral, para a evolução do território, Porto-alegre parecia agir em consonância com o velho professor, sendo ele mesmo herdeiro da formação por aqueles introduzida no país.

Tratou, inicialmente, de desmontar o que chamava de “romantismo em que se compraz a credulidade europeia”, afirmando que os indígenas não possuíam, absolutamente, a “originalidade poética” que de tão bom grado os europeus lhe atribuíam<sup>6</sup>. Entre outros, parecia responder ao próprio Debret, o qual, no primeiro volume da *Viagem* tratava dos habitantes naturais do país, em quem reconhecia o “o princípio e o germe” de “tudo o que o espírito humano concebeu como ideias filosóficas, elevadas, admiráveis ou mesmo bizarras”<sup>7</sup>. Porto-alegre mostra-se contrário a esta opinião, passando, já no segundo parágrafo, ao que denominava “a parte civilizada” da evolução artística no país. Referiu-se, então, à arte que os colonos portugueses introduziram no Brasil, uma arte de caráter religioso, de elevado padrão, pois estariam já em contato com as manifestações artísticas do alto Renascimento.<sup>8</sup> Esta **primeira fase da história das artes no Brasil** iria, segundo ele, até o momento da chegada da família real, em 1808. Ao discorrer sobre este período, porém, o inicial elogio à qualidade da arte trazida pelos colonos foi logo abafado pelas críticas ao modo como os portugueses submetiam os brasileiros a atividades menores na prática artística e pelos comentários reprovadores da maneira como os colonos tratavam seus “escravos artistas”, manifestando-se contrário ao tráfico de escravos, importante ponto da agenda dos liberais moderados:

O artista mais inspirado não passava a seus olhos de uma máquina mais bem organizada do que outras máquinas; usavam-na com desprezo, enquanto o **mais ignóbil traficante** recebia todas as homenagens; era honroso receber o resultado do **vil comércio**, mas o valor do trabalho mais sublime se colocava abaixo de uma esmola<sup>9</sup>.

A **segunda fase da história das artes no país** teria, então, se iniciado com a chegada da corte, momento em que o Brasil se abria para o estrangeiro e, “com o **estrangeiro** o país reconquistou a liberdade individual”. Aponta, então, a frágil condição dos artistas portugueses chegados com a corte, afirmando que

<sup>4</sup> PORTO-ALEGRE, [1834] 2014, p. 258.

<sup>5</sup> DEBRET, [1835] 1989, vol. II, Introdução.

<sup>6</sup> PORTO-ALEGRE, op. cit., loc. cit.

<sup>7</sup> DEBRET, [1834] 1989, vol. I, Introdução.

<sup>8</sup> Importante lembrar que, no ano anterior, Porto-alegre conhecera Almeida Garrett, em uma de suas passagens por Paris. Talvez por este contato PA tenha se sentido movido a elogiar o nível da arte aqui introduzida pelos portugueses...

<sup>9</sup> PORTO-ALEGRE, op. cit., p. 258-9. Grifos meus.

“os recém-chegados acharam entre os **nacionais** homens muito mais hábeis do que eles (...)”<sup>10</sup>. Pouco a pouco, Porto-alegre vai deixando claro que a presença portuguesa era um obstáculo ao desenvolvimento do “gênio nacional”, o qual, a despeito dela, vinha se destacando e seria cada vez mais impulsionado pelo contato com os “estrangeiros”, paradoxalmente viabilizado pela chegada da corte portuguesa ao Brasil. Porto-alegre passa, então, a associar o progresso das artes e dos “talentos nacionais” verificados a partir deste período, com a chegada da colônia de artistas franceses ao país, em 1816. É imperioso lembrar que vários dos membros que o escutavam inscreviam-se, também, nos quadros do *Institut de France*, lugar de origem da organização dessa colônia<sup>11</sup>. Pareceu-lhe igualmente conveniente associar a presença dos franceses à independência do país, momento em que “novos projetos então se preparam, novos trabalhos se executam, a capital de torna mais bela ainda e **o brasileiro reconhecido** descobre em seu coração uma **nova e mais viva simpatia pela França**”<sup>12</sup>. Naquele momento, Porto-alegre mostrava-se convencido (ou assim queria parecer!) da dívida brasileira para com a França, que teria definitivamente aberto passagem ao “gênio brasileiro”. Ao final da parte dedicada às artes plásticas<sup>13</sup>, Porto-alegre manifestava um ânimo um tanto exagerado com a condição das artes no país, no momento de sua partida para a Europa: “Deixei o Brasil após a abdicação de Pedro I. O entusiasmo pela literatura, pelas ciências e pelas artes era geral. Não creio que tenha diminuído desde então”<sup>14</sup>.

\*\*\*

Quando toma da pena para escrever a *Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense*, Porto-alegre está longe da confiança anunciada em 1834. Em 1841, não restam dúvidas de que o autor falava de outro lugar. Dando prosseguimento às suas atividades como professor de Pintura Histórica na Academia, tornou-se também membro atuante do IHGB (1838) e, assumiu, por intermédio de Paulo Barbosa da Silva, mordomo do paço imperial e político alinhado ao liberalismo moderado do ministro Aureliano Coutinho<sup>15</sup>, a condução dos trabalhos de cenografia e figurino para a festa de coroação de d. Pedro II. Apesar do sucesso na órbita imperial, Porto-alegre indispunha-se com frequência com seus colegas na Academia e viu o quadro que preparava sobre a coroação do Imperador (no qual começou a trabalhar também em 1841) preterido a favor da versão apresentada pelo francês François Moreaux, num episódio até hoje bastante controverso da história da arte no Brasil<sup>16</sup>.

---

<sup>10</sup> Ibidem, p. 259.

<sup>11</sup> Para maiores detalhes sobre as relações da vinda da colônia de artistas franceses para o Brasil e as instituições francesas, ver: LIMA, 1994; SCHWARCZ, 2008 e DIAS, 2009.

<sup>12</sup> PORTO-ALEGRE, op. cit, p. 260.

<sup>13</sup> Uma segunda parte do ensaio está dedicada ao “caráter da música brasileira”.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 261.

<sup>15</sup> Integram, todos, o grupo chamado, a partir dos anos 1840, como “fação áulica”.

<sup>16</sup> Sobre esta polêmica, ver artigo de SQUEFF, 2007.



As intrigas político-artísticas em que se envolveu dão o tom de sua *Memória*, segundo momento em que o artista-literato dedicava-se a escrever sobre a história das artes no Brasil. No momento em que o IHGB comemorava seu terceiro aniversário e diante do Imperador recém-coroadado, Porto-alegre destacava o árduo caminho da “marcha do espírito humano”, que

**se manifesta por um desenvolvimento oscilatório e transições**, que ao primeiro correr de vista arrepia as mentes acovardadas; mas aprofundada em todos os seus elementos componentes, ela nos apresenta um **resultado lisonjeiro para a civilização**, que é comprovado pela análise comparativa dos séculos<sup>17</sup>.

Afirma que, mesmo diante das intempéries, “o **embrião de uma nova forma** (...) aparece, luta e se engrandece, produz uma revolução, que **regenera o povo**, e **lhe abre as portas para um futuro brilhante**”<sup>18</sup>. As *Memórias* serviram, antes de tudo, para que Porto-alegre manifestasse seu incondicional apoio ao monarca, colocando em suas mãos a responsabilidade pela escrita de uma nova página da história das artes e das ciências no país. O último parágrafo deste ensaio é emblemático das esperanças depositadas no jovem Imperador: “na vossa juventude já vos circulais da auréola brilhante das ciências e das artes: escrevei cotidianamente essas páginas de glória; **todo o futuro é vosso** (...)”<sup>19</sup>.

O texto parecia também ter a intenção de focalizar o Rio de Janeiro como centro fomentador e difusor da cultura e das artes, bem como destacar os “talentos nacionais”. Para isso, tratou de apresentar a emergência de uma *escola fluminense*, que contou com 8 artistas atuantes no Rio de Janeiro colonial, evidências, segundo ele, do latente talento artístico entre os nacionais. Destes, apenas o primeiro – Frei Ricardo do Pilar<sup>20</sup>, o mais antigo entre os pintores históricos ali tratados, não era natural da província do Rio. A ação destes artistas comprovava, aos olhos de Porto-alegre, que as experiências do passado artístico nacional deveriam integrar o horizonte de expectativas da jovem nação, conduzida pelo jovem Imperador, a quem cabia não deixar que aquele passado, recuperado pelos argumentos do autor, se perdesse para os mais novos: “a geração presente não está totalmente **degenerada**; moço como sois, podeis abarcar este Império de um extremo a outro, e levá-lo ao **nível das nações mais nobres**”<sup>21</sup>. Percebe-se, assim, que as ideias nacionalistas de Porto-alegre se definiam em relação aos parâmetros colocados pelas “nações mais nobres”, convicção que o levou a buscar equilibrar as contradições e oscilações que marcaram a história da arte no país e o complexo perfil de seus executantes e gestores.

Por fim, um outro aspecto destes ensaios aponta para uma faceta de grande significação para o estudo do período, ainda a necessitar de estudos mais aprofundados. Trata-se do papel da religião na elaboração de narrativas identitárias para o Brasil oitocentista e para outras jovens nações americanas. Como vimos, Porto-

<sup>17</sup> PORTO-ALEGRE, [1841] 2014, p. 263.

<sup>18</sup> Idem.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 266.

<sup>20</sup> Membro da OSB. *Colônia*, c. 1635 — *Rio de Janeiro, 1700*.

<sup>21</sup> Idem.

alegre associa o início das artes no país à matriz religiosa que traçou o perfil da colonização portuguesa. Marcada por este espírito, as artes estariam então associadas a uma das ideias que constituíram os espaços de experiência do passado nacional:

O nosso passado se acha representado por duas ideias mescladas, uma sublime e a outra ordinária: a religião e o tráfico: ele tinha os olhos no céu e as mãos na terra; o heroísmo da religião era entrecortado pelo cálculo do comércio. Do primeiro temos os seus representantes nessas torres altivas que se elevam nos ares [as torres das igrejas coloniais]; do segundo, a corrupção que nos ficou...<sup>22</sup>

### Referências Bibliográficas

- ARAÚJO PORTO-ALEGRE: *singular e plural*. 2014. Julia Kovensky; Leticia Squeff (organizadoras). São Paulo: IMS. Catálogo de Exposição.
- DEBRET, Jean-Baptiste. 1989. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. 3 vols. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp.
- DIAS, Elaine. 2009. *Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.
- FARIA, Maria Alice de O. 1970. *Brasileiros no Instituto Histórico de Paris*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado.
- LIMA, Valéria A. E. 1994. *A Academia Imperial das Belas -Artes: um projeto político para as artes no Brasil*. Dissertação de Mestrado, IFCH-UNICAMP.
- PINASSI, Maria Orlanda. 1998. *Três Devotos, uma Fé, nenhum Milagre*: Nitheroy, Revista Brasiliense de Ciências e Artes. São Paulo: Fundação Editora da Unesp.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. 2008. *O sol do Brasil*. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João. São Paulo: Companhia das Letras.
- SQUEFF, Leticia. 2004. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto-alegre (1806-1879)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- \_\_\_\_\_. 2007. Esquecida no fundo de um armário: a triste história da Coroação de D. Pedro II. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 39, p. 105-127.

---

<sup>22</sup> Idem.

## MARIA PARDOS NO SALÃO DE 1917: DOIS NUS

Valéria Mendes Fasolato<sup>1</sup>

*Dalila* [fig. 3] e *Estudo de nu* [fig. 4] estiveram na EGBA de 1917. Maria Pardos, artista amadora, anuncia-se como discípula de Rodolpho Amoedo. A ideia de analisar estas obras, no contexto do salão de 1917, surgiu ao formatarmos uma tabela<sup>2</sup>, construída com dados das participações da artista entre os anos de 1913 a 1918, objetivando visualizar a trajetória da pintora. Houve uma crescente de premiação nos três primeiros anos (1913-1915), seguido da lacuna de premiações entre os anos 1916 e 1917. Em 1916 a artista levou para o salão sete obras e não recebeu prêmio, já em 1917 leva apenas duas. Daí surge nossa questão principal: o que motivou Maria Pardos levar dois nus para o salão de 1917?

Obras de dimensões semelhantes: uma cena bíblica e uma academia. A narrativa do primeiro possibilita mostrar sua capacidade de compor uma cena, com elementos importantes para a representação proposta: o nu, a indumentária, a tesoura e o homem vencido ao fundo. O segundo, um nu total, provavelmente com a intenção de afirmar: “Vejam, sou capaz de pintar uma academia também!”

Segundo Saldanha<sup>3</sup> (2010, p. 137), encontrar nu na produção de uma artista mulher desse período era um sinal de sua ambição na profissão. Trabalharemos com a hipótese do julgamento comparativo de sua produção com a de Regina Veiga, outra promissora aluna de Amoedo, feito pela crítica e articulistas anônimos. O fato deu-se em 1916<sup>4</sup>, trata-se da Exposição “Pardos e Veiga” na Galeria Jorge com catálogo<sup>5</sup> (Capa de Rodolpho Amoedo). Expor neste espaço denotava grande prestígio, o espaço diferenciado onde grandes nomes incidiram. Uma obra, ao passar pela Galeria Jorge, e pelo rigor de Jorge de Souza Freitas (dono da galeria), tornava-se consagrada.

Tarasantchi escreve sobre a legitimidade do espaço como ambiente para discutir, comentar e aprender sobre arte. Segundo a autora, era o “único local onde o colecionador podia abastecer-se de obras de arte, tanto estrangeiras como nacionais, sem ter de esperar as individuais”.<sup>6</sup> Para Carlos Rubens, a Galeria Jorge “não era apenas uma casa onde o amador culto podia adquirir um quadro. Era mais. Era uma escola, um

<sup>1</sup> Doutoranda em História pelo PPGHIS-UFJF, bolsista CAPES, e-mail: [vm.fasolato@bol.com.br](mailto:vm.fasolato@bol.com.br).

<sup>2</sup> Ver tabela em: FASOLATO, Valéria Mendes. As representações de infância na pintura de Maria Pardos. 2014. Dissertação (Mestrado em História) – UFJF, Juiz de Fora, MG, p. 34. Disponível em: <<http://goo.gl/HJKgFP>>

<sup>3</sup> SALDANHA, Nuno. **José Malhoa**. Tradição e Modernidade. Scribe, 2010, p. 137.

<sup>4</sup> Em 1916 ocorreu à celebração do centenário do ensino artístico no Brasil. A comemoração levou o júri a permitir grande aceite de trabalhos para a exposição. O fato contribuiu para que os artistas, insatisfeitos com a disposição de seus trabalhos no salão, buscassem outro meio para expor suas obras. Dessa forma, Regina Veiga e Maria Pardos se uniram para realizar a exposição na Galeria Jorge.

<sup>5</sup> Agradecemos ao Douglas Fasolato pela localização do catálogo e pelo presente à esta pesquisa adquirindo-o e disponibilizando-o para consulta.

<sup>6</sup> TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Oscar Pereira da Silva**. São Paulo: Empresa das Artes/Sociarte, 2008, p. 56.

lugar onde mestres e discípulos, amadores e curiosos, todo o grande público, podiam ir ver as últimas novidades dos salões”<sup>7</sup>.

A foto [fig. 1] pertencente à coleção do Museu Mariano Procópio é registro do evento na Galeria Jorge. A Exposição “Pardos e Veiga” data de 13 de outubro de 1916. As impressões dadas pelo jornal *O Paiz* são sintéticas, porém trazem aspectos para entender a querela:

Os trabalhos da Sra. Regina Veiga têm o traço de um realismo forte e compõem-se, em sua maior parte, de estudos do “nu”. A Sra. Maria Pardos é temperamento mais retraído, mais sentimental, seus quadros de “nu” apresentam sob forma discreta, exibindo igualmente paisagens interessantíssimas. São dois contrastes, duas tendências. A Sra. Regina Veiga vem aperfeiçoando recentemente seus estudos em Paris e a Sra. Maria Pardos é antiga premiada de nossos “salões”.<sup>8</sup>

Alguns problemas colocados: o domínio técnico e a quantidade de nus levados a público, de Regina Veiga, e, o temperamento retraído, sentimental, os poucos nus, discretos de Maria Pardos<sup>9</sup>. A nota seguinte contribui para nosso argumento, novamente comparando as duas artistas, com outro comentário sobre o nu.

Na Galeria Jorge (...). O que **fere sobremodo a atenção do visitante, é que, tendo ambas feito seu curso de pintura sob as vistas do mesmo mestre, apresentam temperamentos distintos, traços de personalidade inconfundível.** É o melhor elogio que se poderá fazer à maleabilidade artística, de Rodolpho Amoedo, capaz de bem encaminhar tendências de arte diversa, sem lhes perturbar a feição de característica. A Sra. **Regina Veiga** reflete, nos quadros que expõe, um realismo vigoroso, forte, arrojado, bem amoldado na tendência da escola moderna, **sem obediência a preconceitos sociais e morais. Seus trabalhos são quase todos estudos do ‘Nu’.** Na inspiração da Sra. **Maria Pardos**, transparece uma **tendência idealista, mais doce e mais suave**<sup>10 11</sup>.

A palavra “fere” intensifica a comparação entre as artistas, sobre os “temperamentos distintos, traços de personalidade inconfundível” ressalta a habilidade do mestre, Rodolpho Amoedo, na condução de aparente diversidade. A crítica ainda observa a quantidade de nus na obra de Regina Veiga já Maria Pardos é de “tendência idealista, mais doce e mais suave.”

<sup>7</sup> *apud* MORAIS, 1995, p. 113.

<sup>8</sup> *O Paiz*. Artes e Artistas – Exposição de Pinturas. Rio de Janeiro, sábado, 14 de outubro de 1916. Ano XXXIII – n. 11. 695, p. 4.

<sup>9</sup> A obra *Esquecimento* foi difundida na imprensa. Freire (1916), numa retrospectiva dos cem anos da arte nacional brasileira (1816-1916), discorre sobre o que chamou de quarto período (1889-1916) desse “Um Século de pintura”. Maria Pardos é incluída entre os “novos” e citada entre os premiados nas EGBA dos anos de 1913, 1914 e 1915. Em seu anexo incluiu “Retratos, quadros e autógrafos”, de vários artistas, entre as obras reproduzidas em sua publicação escolheu três de Maria Pardos: *Sem pão, Esquecimento e Conciliadora*.

<sup>10</sup> Grifos nossos.

<sup>11</sup> Gazeta de notícia, 14 de outubro de 1916. Binóculo, p. 5.

Flexa Ribeiro fez suas impressões sobre a exposição dez dias após a inauguração, suas palavras validam a hipótese levantada. Descreve o processo de adequação do nu pelo artista, e depois do texto introdutório, discorre diretamente sobre as artistas.

**O “nu” está lançado com vigor, largueza e segurança de desenho; há, talvez, espessura no modelado, o que empresta tanto quanto de solidez aos relevos da “academia”. – É interessante a pastoral, onde a expressão de Daphnis é de uma ingenuidade toda instintiva, e os contornos se fundem na harmonia geral.** É tudo de muito agrado. – Há um estudo de cabeça – retrato de expressão, - e um pequeno “nu”, além da Odalisca<sup>12</sup>, dos desenhos a preto e branco, em que a pintora acentua as suas reais qualidades de artista que se sente a sua originalidade de firmar definitivamente. A senhora Regina Veiga é uma inteligência muito viva; e o seu temperamento é decisivo em amar as coisas através da cor. Sua alma sente que toda a natureza é luz.<sup>13</sup>

Para discorrer sobre Maria Pardos reservou o último parágrafo onde expõe sua comparação com a outra artista. Flexa ressaltou o domínio do nu em Regina Veiga e descreve todos os problemas de Maria Pardos. Evidencia a dependência de Maria Pardos e seus problemas técnicos de composição e aplicação de cor.

**Nem todas as qualidades pedagógicas são facilmente transmissíveis e assimiláveis. Das duas alunas de R. Amoedo, a senhora Maria Pardos é a que mais se apoia no professor. Ainda se ressentem, em parte, das lições recebidas, certas de suas telas[...]** As ‘pochades’, não me parecem de grande felicidade: uma há mesmo em que a coloração é dura, os tons não se fundem, e a superfície plana se me apresentou postíça: além disso, a figura não tem perspectiva aérea.<sup>14</sup>

Sem ilustração no catálogo, usamos a foto do evento e a da *Revista da Semana* para montarmos uma tabela [fig. 2] estabelecendo uma comparação visual entre as obras das artistas corroborando com as notas analisadas.

O primeiro paralelo estabelecido acontece entre as obras *Esquecimento*, de Pardos e *Odalisca* de Veiga, dialogam por se tratar de representações orientalizadas. O segundo entre *Chiquinho* e *Daphnis e Chlôe*, representações de adolescentes, composições tematizadas. Nestas duas primeiras encontramos certo equilíbrio entre as representações. Nas duas comparações seguintes nota-se o tratamento “retraído” de Pardos e a “maturidade” de Veiga. Nos paralelos finais podemos ver dois *seminus* masculinos de Maria Pardos e duas academias femininas de Regina Veiga.

<sup>12</sup> Grifos nossos.

<sup>13</sup> RIBEIRO, Flexa. In: A notícia. 23, 24 de outubro, 1916. Rio de Janeiro. Ano XXIII, n. 292. p. 3. Disponível em: <<http://goo.gl/QbGBjf>> Acesso: 03/06/2014.

<sup>14</sup> Idem.

Todos os indícios levam a crer que Maria Pardos, motivada pelas críticas, decide investir em pinturas de nu intencionando mudança da opinião da crítica sobre sua produção. O gênero de pintura que se dedica no salão de 1917 é o nu.

A pintura *Dalila*<sup>15</sup> [fig. 3] apresenta a mulher, personagem traidora, da história bíblica de Juízes 16. A narrativa escolhida pela artista é a da *Femme Fatale*<sup>16</sup>; Dalila está centralizada na composição, seios à mostra e genitália coberta com tecidos nas cores: branco e rosa. Um panejamento opaco e curto e outro transparente e longo, presos como saia por um cinturão trabalhado com pedrarias. Há também joias nos pulsos e tornozelos, brincos pendurados nas orelhas.

O enquadramento permite vê-la de corpo inteiro na posição frontal, seu peso é sustentado pela perna direita, enquanto a outra perna está afastada. Apóia apenas a ponta do pé esquerdo no chão, projetando o joelho, da mesma perna, flexionado, chamando a atenção para a coxa esquerda proporcionando uma fenda provocativa.

Seu tronco serpenteado pela movimentação da personagem ao abrir a cortina à sua esquerda com a mão direita permitindo a entrada de luz, proporcionando uma penumbra. O ambiente é misterioso, a claridade vinda da janela ilumina apenas seu tronco: parte de seu rosto, seio e ventre, a parte mais trabalhada. O entorno é todo escuro, aguçando a curiosidade do observador.

O olhar da mulher para fora da cena, numa pintura no tamanho de 130 x 76 cm, perto do tamanho natural, é um convite a uma aproximação física do espectador, seu corpo está seduzindo, porém, o olhar é desafiador, pois sua mão esquerda apresenta a tesoura. Sansão aparece no segundo plano do lado direito da tela, deitado de costas, representado da cabeça até a cintura, nu à sombra da mulher, dormindo, fraco e vencido. Colocado na penumbra, somente depois de uma aproximação, com a entrada do olhar mais profundo na obra, é possível visualizá-lo. Ele é a prova de sua sagacidade. A tesoura, para além do elemento necessário para situar a personagem, assim como tecidos e adornos, aparece como ferramenta de perversidade.

Maria Pardos investiu nestas duas representações. Encontramos em sua produção pictórica estudos [fig. 5 e 6] destas duas obras, evidenciando sua busca por destaque. O resultado foi contrário as intenções da artista. Em 1917, ao expor seus dois nus, Maria Pardos não recebeu prêmio. No mesmo ano Regina Veiga foi premiada por um retrato, levando a pequena medalha de prata<sup>17</sup>. Mas como foram recebidos os nus no Salão de 1917?

<sup>15</sup> Maria Pardos, *Dalila*, óleo sobre tela, 130 x 76 cm, 1917. Imagem disponível em: VALE, Vanda Arantes (coord.), FAPEMIG e UFJF. **A Pintura Brasileira do séc. XIX: Museu Mariano Procópio**. CD-ROM, 1995.

<sup>16</sup> *Femme Fatale* é a mulher que manipula seus amantes aos sabores de seus interesses, os envolve num perigoso jogo de sedução em que as regras são estabelecidas por ela.

<sup>17</sup> Ata da sessão do Conselho Superior de Belas-Artes realizada em 28 de agosto de 1917, p. 7. (Acervo do Museu D. João VI). Regina Veiga recebeu a pequena medalha de prata pelo trabalho de n. 210 – Retrato.



Monteiro Lobato<sup>18</sup> em artigo na *Revista do Brasil* escreveu: “A Sra. A. Prados [sic] [Maria Pardos] afouta-se a dois nuzões de truz, uma *Dalila* cor de panarício, e outro nu de fogo, *capplonchico*”. Trata-se de nada mais, nada menos que o polêmico Monteiro Lobato. Na primeira, ressalta o tom esverdeado, quando a define: “uma Dalila cor de panarício”<sup>19</sup>. Panarício é uma inflamação da pele adjacente à unha, acompanhada por infecção e formação de pus, de tom esverdeado, o que compromete negativamente o trabalho. Já a outra pintura, *Estudo de nu* [fig. 4], Lobato o define como “nu de fogo, *capplonchico*”, comparando-o ao vermelho utilizado pelo pintor Miguel Capplonch, criticado anteriormente: “Já Capplonch surge com dois esboços feitos a lacre vermelho – a Guerra e o Trabalho”<sup>20</sup>. Ressaltado seus problemas com o colorido e confirmando a pista de Monteiro Lobato, outro jornal ressaltou:

A Sra. Maria Pardos é representada por duas telas – uma figura e um estudo de nu – o segundo cheio de reflexos vermelhos, revelando uma artista atacando dificuldades de técnica e enfrentando problemas de cor: o pequeno defeito que se nos afigura em uma das pernas não prejudica o efeito do quadro.<sup>21</sup>

A opinião de Bueno Amador traz outro dado, chamou atenção aos “dois trabalhos, dos quais o Estudo de nu se destaca com mais segurança da composição.”<sup>22</sup> Não comentou sobre o colorido e observou o crescimento relativo à composição. Outras duas críticas à Maria Pardos expostas na Galeria Jorge acabam reforçando o que vimos até aqui, neste caso não especificamente sobre estas duas pinturas. A primeira não esteve favorável à pintura da artista. Foi a de José Antônio José no jornal *O Paiz*<sup>23</sup>. O autor não a considera artista ao relatar suas percepções sobre seus trabalhos. Escreve que “é uma discípula esforçada, expondo os seus exercícios de composição”<sup>24</sup>. Também escreve sobre a sua “preocupação de pintar direitinho”<sup>25</sup>, o diminutivo dá uma ideia de esforço medíocre. Continua dizendo que o fato de pintar “direitinho” é “preocupação louvável e tão necessária e tão difícil”<sup>26</sup>, mas, logo em seguida, escreve claramente que lhe falta criatividade. Reconhece, portanto, pelo apoio dado por Rodolpho Amoedo, que “O mestre nota-lhe os progressos”<sup>27</sup>. Com esta última frase indica que está em desenvolvimento. Em relação à Regina Veiga tem uma opinião mais favorável, escreve que já “começa a ser uma artista”<sup>28</sup>.

É evidente o esforço profissional de Maria Pardos para a exposição de 1917, nota-se que estava disposta a se desenvolver na carreira como pintora. Percebemos sua tentativa de triunfo naquele universo

<sup>18</sup> LOBATO, Monteiro. O “Salão” de 1917. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano II, n. 22, p. 171-190, out. 1917, n. 22. Disponível em: <<http://goo.gl/fsvXGc>> Acesso em: 18 set. 2012.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Exposição Geral de Belas Artes. Jornal do Comércio, 11 de setembro de 1917. AEL/UNICAMP.

<sup>22</sup> Bueno Amador, *Jornal do Brasil*, 17/08/1917.

<sup>23</sup> JOSÉ Antônio José. *O Paiz*. Pall-Mall-Rio. Rio de Janeiro, domingo, 22 de outubro de 1916. Ano XXXIII – n. 11. 703, p. 2.

<sup>24</sup> Idem.

<sup>25</sup> Idem.

<sup>26</sup> Idem.

<sup>27</sup> Idem.

<sup>28</sup> Idem.



artístico ao dialogar com a tradição determinada. Sua *Dalila* [fig. 3] além de nu também carrega temática histórica, uma cena bíblica, seguramente trabalho de grande fôlego. Estava mesmo disposta em desconstruir sua imagem como recatada e discreta apresentando dois nus, e nada mais.

Ao analisar os dois nus expostos EGBA de 1917, perceber o investimento de Maria Pardos em sua carreira como pintora. Buscou por reconhecimento, com a possibilidade de demonstrar domínio. Não são obras capazes de representar grande importância para a história da arte brasileira, porém para a história das mulheres artistas e suas trajetórias traz contribuições. Leva-nos a indagar sobre a representação do corpo feminino, questões não levantadas durante o texto, mas constatações para discussões futuras. Em seu trabalho, Maria Pardos pinta o corpo feminino assim como os homens. Nestas duas pinturas apresentadas o corpo feminino é foco de representações díspares: em *Dalila* [fig. 3] como tipo da *femme fatale*; no *Estudo de nu* [fig. 4], a modelo é foco de *voyeurismo*. Mesmo sendo *Dalila* [fig. 3] uma *femme fatale*, ainda corrobora com um discurso moralizante, da mulher considerada como perigo. Pintar nus compreendeu as estratégias de ascensão na carreira da pintora, porém o resultado não foi positivo: as pinturas causaram crítica negativa e a não obtenção de prêmio.



**Fig. 1:** Foto da inauguração da Exposição Regina Veiga e Maria Pardos na Galeria Jorge, 13 de outubro de 1916.

Acervo fotográfico do MMP.

Tabela de comparação visual das pinturas das artistas em ocasião da Exposição “Pardos e Veiga”, na Galeria Jorge, 1916.	
Maria Pardos	Regina Veiga
	
	
	
	

**Fig. 2:** Tabela de comparação das pinturas de Maria Pardos e Regina Veiga.



**Fig. 3:** Maria Pardos, *Dalila*, óleo sobre tela, 130 x 76 cm, 1917, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG.



**Fig. 4:** Maria Pardos, *Estudo de nu*, óleo sobre tela, 130, 2 x 80,1 cm, 1917, , Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG.





**Fig. 5:** *Dalila* com estudos



**Fig. 6:** *Estudo de nu* com estudos

## Referências Bibliográficas

BORNAY, Érica. *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, 5ª Edição, 2004.

BUENO, Amador. Belas-Artes. O Salão de 1917. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 de agosto de 1917. AEL – UNICAMP – *Jornal do Brasil* – MR/3530.

CAMPOS, Letícia Palhares Kanuer de. *Corpos Subjugados – O masculino como vítima impotente da beleza fatal das mulheres*. Atas do EHA – pp. 186 a 194, Campinas, 2013.

DAZZI, Camila. “Augusta Meretrix” – Decadentismo no Meio Artístico Brasileiro Finessecular. 19 & 20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_messalina.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_messalina.htm)>

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A MULHER QUE ELES CHAMARAM FATAL*. ROCCO, 1996.

FASOLATO, Valéria Mendes. *As representações de infância na pintura de Maria Pardos*. 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/ppghistoria/files/2014/01/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Val%C3%A9ria-Mendes.pdf>>

\_\_\_\_\_. *Maria Pardos: Sonhadora e impressionável*. In: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira... [et al.]. *Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014. p. 230-239.

FORMICO, Marcela Regina. *A “Escrava Romana” de Oscar Pereira da Silva: sobre a circulação e transformação de modelos europeus na arte acadêmica do século XIX no Brasil*. – Campinas, SP: [s.n.], 2012. Dissertação de mestrado.

FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura – Apontamentos para a História da Pintura no Brasil, de 1816 a 1916**. Rio de Janeiro: Typografia Rohe, 1916, p. 519.

GONZAGA DUQUE, Luiz. *A Arte Brasileira 1863 -1911*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. – Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995 – (Coleção: Arte: Ensaios e Documentos), pp. 180 a 201.

JÚNIOR, Martinho Alves da Costa. *Fin-de-siècle: luxúria, morte e prazer*. VI EHA, Campinas 2010.

LOBATO, Monteiro. O “Salão” de 1917. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano II, n. 22, p. 171-190, out. 1917, n. 22. Disponível em: <<http://goo.gl/fsvXGc>> Acesso em: 18 set. 2012.

MORAIS, Frederico. **Cronologia da Artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

PEREIRA, Ana Carolina de Souza; GEN, Gabriella de Amorim. *Oscar Pereira da Silva e suas representações do feminino*. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/artistas/ops\\_feminino.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/ops_feminino.htm)>

SALDANHA, Nuno. **José Malhoa**. *Tradição e Modernidade*. Scribe, 2010, p. 137.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Oscar Pereira da Silva**. São Paulo: Empresa das Artes/Sociarte, 2008.



## AS MULHERES E A LUZ NA OBRA DE UMBERTO BOCCIONI

Vanessa Beatriz Bortulucce<sup>1</sup>

A presença feminina na vida e na obra do artista italiano Umberto Boccioni (1882-1916) não se restringiu somente aos seus casos amorosos (como, por exemplo, seu envolvimento com Ines, modelo para muitas de suas obras); sua mãe e sua irmã são frequentemente lembradas e mencionadas em seus diários, cartas e demais textos. As mulheres foram figuras tão importantes na vida de Boccioni que a sua obra – independentemente de estar situada em sua fase pré-futurista ou não – está impregnada de referências ao universo feminino, direta ou indiretamente. Assim, este texto pretende, através de um percurso por algumas de suas pinturas, desenhos e esculturas, traçar um itinerário da poética do feminino em sua obra, e de como o tema da mulher auxiliou no desenvolvimento de suas pesquisas sobre a representação da luz e sua relação com os corpos e o ambiente.

A mulher está presente na obra de Boccioni como prostituta, como componente da massa urbana que se agita ao redor dos monumentos e dos cafés, como dançarina, como amante, como irmã, como *beata* pensativa e inspiradora, e como mãe, neste caso, entendida em seu caráter duplo: genitora e força cósmica. Mesmo na sua fase futurista Boccioni não renunciou a temática, preferindo concentrar-se em modos inéditos de interpretação das formas, mais do que enfatizar as temáticas tipicamente modernas e industriais.

As primeiras tentativas de Boccioni em inserir-se no campo artístico realizam-se nos desenhos, onde nos deparamos com uma grande variedade temática: estudos de anatomia, paisagens, retratos, cópias dos grandes mestres. Contudo, estes primeiros anos, entre 1903 e 1909, são marcados por telas, desenhos e pastéis que mostram um interesse particular pelas figuras femininas, especificamente aquelas próximas de seu cotidiano: a irmã Amélia e a mãe Cecília, Virginia, sogra de Duilio Cambellotti, e a tia Colomba Boccioni Procida. Boccioni realizou inúmeros esboços livres de silhuetas de homens e mulheres, homens caminhando, mulheres costurando e mulheres diante da janela. O desenho a lápis *Jovem que Costura (Giovane che cuce)*, de 1902, é a primeira obra conhecida que representa uma mulher próxima à janela – tema emblemático da poética do artista – absorta em suas atividades de costura. A obra revela um estudo atento das relações entre luz e sombra e o desejo de obter uma composição complexa, e embora apresente uma rigidez do traço ainda perceptível, atesta o interesse do artista pelas relações entre luz e ambiente. Obras como os pastéis *A irmã que trabalha (La sorella che lavora)*, *A Senhora Sacchi (La Signora Sacchi)*, *A mãe que trabalha (La madre che lavora)*, e o desenho feito a caneta *A mãe com o crochê (La madre con l'uncinetto)*, todas realizadas em 1907, participam do mesmo universo temático do desenho de 1902.

---

<sup>1</sup> Graduada em História (Unicamp, 1997), mestre em História da Arte e da Cultura (Unicamp, 2000), doutora em História Social (Unicamp, 2005). Possui pós-Doutorado pela FFLCH-USP (2013). Docente na Universidade São Judas Tadeu (São Paulo –SP).

Em linhas gerais, esta temática da janela possui suas raízes modernas no trabalho de artistas como Jean-François Millet, por exemplo, mas também pode estar ligada a algumas fontes do século XIX mais próximas de Boccioni, como as telas de Angelo Morbelli (1853-1919) que retratam, por exemplo, mulheres idosas costurando próximas a luz que emana das janelas. As figuras femininas, posicionadas em sua maioria junto à janela, atestam um já forte interesse do artista pelo estudo dos efeitos luminosos na construção do volume e da modificação da cor.

O interesse pela modelagem, pela perspectiva e pelas variações cromáticas são tópicos de profundo interesse para o jovem Boccioni, no momento envolvido pela presença da atmosfera pictórica italiana do final do século XIX, pela experiência divisionista e pelos estudos da relações entre cor e luz. Se o tema de indivíduos próximos a fontes de luz nos remete a Morbelli, são Previati e Segantini que atraem profundamente o artista, intrigado pela representação pictórica da luz e de seus efeitos no espaço.

Assim, a temática da figura feminina próxima a uma janela permite a Boccioni exercitar estas capacidades plásticas da luz, em seus potenciais de cor, e, posteriormente, de linha. Neste sentido, merecem destaque as telas *Romance de uma costureira (Romanzo di una cucitrice, 1908)*, *A Senhora Massimino (La Signora Masimino, 1908)*, e *Três Mulheres (Tre donne, 1909)*.

Já na sua fase futurista, Boccioni encontrou no Futurismo a possibilidade de aplicar, explorar e desenvolver uma poética de relações entre o ambiente e os corpos humanos a partir de valores como o dinamismo e a simultaneidade. Era preciso reinterpretar a luz, o seu efeito nos corpos, e a dissolução dos mesmos ao integrarem-se no ambiente, criando um novo diálogo. Contudo, antes de voltar-se para uma abordagem específica da relação entre corpo e velocidade, o artista volta-se para a temática estática das mulheres próximas de janelas e balcões.

O objetivo de Boccioni consiste em atribuir características totalmente renovadas à luz e à atmosfera. Nos seus desenhos podemos notar sua tentativa em visualizar a luz e a atmosfera como sólidos. O caráter transformador da luz é determinante neste sentido. No que concerne a presença deste elemento dentro da obra geral de Boccioni, duas observações são fundamentais: a primeira, de que a luz é representada com uma ampla gama de tons em sua pintura. Isto deriva da experiência impressionista francesa (absorvida tardiamente pela Itália), que passa a enxergar a luz não mais em termos de branco e a sombra em termos de preto, criando, pelo contrário, o luminoso multicolor, aplicando esta concepção também aos efeitos de sombra. Esta nova percepção está profundamente ligada a ideia de pensar a atmosfera – o que determinará muito da sua poética futurista.

A segunda observação refere-se a representação da luz em termos de linha, com ausência de cor, como vemos nos desenhos e nas esculturas de Boccioni. Esta linha, no desenho, pode ser parede, dobra de tecido, sacada, esquadria de janela, luz, ambiente, a mesma linha, de mesma qualidade, de mesma intensidade. É

ela, em termos técnicos, a grande responsável pela criação de um espaço único, que agrega o interior e o exterior. A linha torna o mundo tangível; trata-se de uma linha-força, criadora da relação de igualdade entre a figura e a atmosfera.

No desenho, esta luz é criada com traços firmes e rigorosos, de qualidade idêntica àqueles que constroem a carne da cabeça ou o metal da esquadria da janela. Ela torna-se material e tangível na tentativa de ser compreendida como fator fundamental na construção e na percepção dos seres e objetos, exercendo papel vital na construção da imagem. Esta “cientificidade” da luz não exclui sua qualidade empática e subjetiva, que se alia às mais diversas formas que constituem o cenário do “estar no mundo”, o mundo onde o homem moderno percebe e interage intuitivamente com seu ambiente.

A representação e uso da luz que podemos verificar em suas telas de 1908 e 1910, imbuída de um caráter espiritual e metafísico, herdeira da obra de Previati, transforma-se em uma “outra luz”, em obras realizadas a partir de 1911: transcende os limites da mera sugestão, torna-se menos difusa e cada vez mais obrigatória na constituição dos planos e dos volumes. A luz passa, cada vez mais, a ter qualidades de linha, e assume uma importância especial na estruturação de uma obra.

A tela *Ídolo Moderno (Idolo Moderno)*, realizada em 1910, inaugura seus estudos sobre a relação figura e luz dentro do grupo futurista. Nela, vemos uma mulher, e não um homem, como o grande ícone das ruas, dos cafés, das luzes noturnas. A mulher como cultura de massa era inseparável da definição de Boccioni sobre a vida moderna. As cartas que ele escreve para a mãe e a irmã em ocasião de sua primeira visita a Paris nos mostram um viajante fascinado com as roupas e atitudes femininas, seus risos, sua maquiagem e seus chapéus coloridos. Trata-se de uma mulher arquetípica, tal como a figura de sua mãe, com a diferença de que, neste caso, ela é anônima. Não sabemos seu nome, nem suas intenções; seu sorriso, perturbador como aquele da *Gioconda* de Da Vinci, é iluminado pelos raios de luz que emanam dos globos de vidro nas ruas, ressoando o manifesto de Marinetti *Matemos o Luar! (Uccidiamo Il chiaro di luna)*, de 1909, bem como a tela de Balla *Lâmpada em Arco (Lampada ad Arco)*, 1909-1911). Realizado ainda com a técnica divisionista, a figura feminina e os globos de luz, seriam, dois anos mais tarde, transformados em linhas-força nos desenhos e esculturas do artista. *Ídolo Moderno*, com seus raios de luz que emolduram e abraçam a figura, situa-se entre *Três Mulheres* e *O Riso (La Risata)*, realizada um ano depois. A tela de 1910, em suma, é a representação da modernidade em sua forma humana.

Do mesmo ano de *Ídolo Moderno* é o desenho *Contraluz (Controluce)*. Trata-se de uma obra fundamental, pois ao mesmo tempo em que acena um adeus a um tipo de representação, acolhe um novo momento na poética do artista; o desenho encontra-se no limite entre uma figuração simbolista, respirando a última lufada de um ar romântico, e o prenúncio de uma nova maneira de olhar e representar o mundo visível que será desenvolvida por Boccioni. Alguns estudiosos afirmam que esta obra seria uma primeira

ideia para a escultura *Fusão de Cabeça e Janela* (*Fusione di Testa e Finestra*), de 1912<sup>2</sup>. O que ocorre neste caso é que a escultura citada trata do mesmo tema que o desenho, mas torna-se necessário esclarecer que em 1910 Boccioni não está pensando em produzir escultura. O que existe aqui, portanto, é apenas a constatação de que os temas que constituirão a poética escultórica do artista já estão presentes anteriormente em seus desenhos e em suas pinturas. Em *Contraluz*, a incidência luminosa que apenas define áreas claras e áreas escuras na superfície do desenho, dois anos depois, em outros desenhos, será a responsável por alterar estruturalmente a percepção de um corpo ou objeto, captando uma nova impressão do mundo sensível.

Estudar os efeitos do ambiente na figura e vice versa, em um tema estático por excelência, torna-se um objetivo sólido para o Boccioni futurista, que em 1912 está envolvido na elaboração mais apurada de sua linguagem visual, aprofundando sua pesquisa pictórica e inaugurando a escultórica, mergulhando nas questões acerca das qualidades físicas da matéria. Ele toma o gênero do retrato e alarga os seus limites representacionais usuais na história da arte: destrincha e alonga as possibilidades como se trabalhasse com uma massa elástica, concentrando-se na obtenção de efeitos plásticos até então inéditos ou pouco estudados. Cada linha torna-se uma possibilidade, uma nova chance para que uma ampliação perceptiva ocorra. O que o artista fará neste período é “escancarar a janela” que está ao lado da senhora Massimino da tela de 1908, e deixar entrar a atmosfera. “Abrir esta janela” representa o fim de uma fase e o início de outra. Principalmente no ano de 1912, o tema da figura feminina próxima da janela saturará a obra de Boccioni em todos os níveis – pintura, escultura e desenho.

Boccioni está procurando um arranjo de composição que o permita conceber uma imagem na qual o espaço externo e o interno, que acontecem em esferas distintas, possam coexistir simultaneamente, como alguém que pudesse vê-las oticamente mas não de modo literal no espaço. O artista une os dois ambientes fisicamente, no intuito de obter uma síntese universal de todos os componentes do quadro, do desenho, da escultura. Assim, a figura na janela tornar-se-á figura + janela, já que os elementos da imagem são agora pensados em conjunto, comunicantes e determinantes. Tema estático *a priori*, a mulher próxima à janela não se apresenta mais como uma mera imagem de uma cena imóvel, tranquila, reflexiva, valores tradicionais ao gênero do retrato. Boccioni quer pensar esta imagem de outro modo, de uma maneira não mais concebida segundo um valor passivo, mas ativo – é justamente este o novo e especial atributo de suas cenas construídas. Os elementos da imagem que a constituem passam a dialogar entre si a partir do momento em que compartilham as suas forças, quando conseguem realizar um intercâmbio de experiências plásticas que determinam a constituição de uma nova cena e, conseqüentemente, de uma nova reflexão a respeito da mesma.

Dois pinturas de Boccioni exemplificam estas considerações: *Construção Horizontal* (*Costruzione Orizzontale*) e *Matéria* (*Materia*), ambas de 1912. Este ano assinala a inserção de Boccioni na prática

---

<sup>2</sup> CALVESI, Maurizio, e COEN, Ester, *Boccioni – l’opera completa*. Milano: Electa, 1983, p.304.

escultórica, elaborando o seu Manifesto técnico da escultura futurista e migrando para este suporte os mesmos temas que já estavam sendo exaustivamente trabalhados no plano bidimensional.

O repertório de temas na escultura de Boccioni é bastante semelhante aos de sua pintura, principalmente as esculturas produzidas em 1912. Suas primeiras obras neste suporte registram um trabalho que é mais predominantemente caracterizado pela adição plástica do que pela síntese. Esta constatação justifica o termo “barroco” dado por vários autores às primeiras esculturas do artista, devido ao acúmulo de materiais e às adições plásticas. Nestas primeiras esculturas podemos notar uma aproximação maior dos temas desenvolvidos em sua pintura, como a mãe, a mulher na janela, a cabeça de mulher.

A concepção da matéria como aquela que permeia todos os espaços, anulando a ideia de vazio, pode ser vista nas esculturas do artista a partir de 1912: nas obras Cabeça+Casa+Luz (*Testa+casa+luce*) e Fusão de Cabeça e janela (*Fusione di testa e finestra*), elementos até então considerados “invisíveis”, como a luz e a atmosfera – e portanto representados não em suas qualidades materiais, mas em seus efeitos – aparecem plasmados solidamente, adquirindo aspectos táteis como relevo e textura. Logo, o conceito de matéria do artista elimina a ideia de vazio e de intangibilidade na representação pictórica, uma vez que o uso da luz e da atmosfera em suas obras adquiriu um valor novo.

A luz, que se torna mais sólida, mais “tátil”, passou a ser uma constante em sua escultura. Ela chega a participar inclusive do título para a escultura Cabeça+Casa +Luz, onde notamos que, para o artista, a luz é tão material quanto uma cabeça ou um objeto. O conjunto escultórico é extremamente semelhante com o quadro Matéria, de 1912; a figura possui a mesma posição da figura da tela, e a presença de uma casa que parece alojar-se logo acima de sua cabeça parece ilustrar a seguinte afirmação de Boccioni, expressa no catálogo de sua primeira exposição de escultura: “Alargando então a concepção do objeto escultórico a uma resultante plástica de objeto e ambiente se terá a necessária abolição da distância que existe, por exemplo, entre uma figura e uma casa distante a duzentos metros.”<sup>3</sup>

Na maioria dos desenhos e obras realizadas por Boccioni em 1912, possuímos um cenário base que se repete constantemente, com algumas variações de técnicas e estilo: identificamos um espaço externo, construído pelo artista e evocado na maioria das vezes pela arquitetura construída pelo homem – eis a “cidade que sobe” – que penetra na cena em primeiro plano, interagindo com a figura da mulher que se impõe a nós. No alto da cabeça da figura a luz nasce como um pequeno triângulo que parte da parte de trás, ou seja, da cena exterior. Ao fundo, vemos as casas, os edifícios, as visões simultâneas.

Em outros desenhos deste período, Boccioni concentrou sua atenção na cabeça humana, sem representar mais a janela. De mulher+janela verificamos, agora, mulher+ambiente. Na maioria destes desenhos a simplificação estrutural ocorre no sentido de obter uma redução dos elementos da cena aos seus

---

<sup>3</sup> In GAMBILLO, Maria Drudi; FIORI, Teresa. *Archivi del Futurismo*. Vol I. Roma: de Luca, 1958, p. 120.

aspectos essenciais, geométricos. Embora o raciocínio de síntese na obra de Boccioni é notado com maior força em 1913, quando ele se ocupa especificamente em representar o movimento humano, já podemos perceber, em alguns dos desenhos de 1912, sua procura por uma cena que possa ser construída de forma um pouco mais sintetizada.

Já Fusão de cabeça e janela imprime os mesmos elementos básicos constitutivos da obra supracitada, mas desta vez a cena é uma espécie de *zoom* das obras anteriores. Nesta escultura identificamos uma figura humana, representada até a altura do busto, junto com uma esquadria (real) de janela, que se comunica com um pedaço do balcão. Nesta obra polimatérica, além do gesso, encontramos a presença do vidro (que brinca de ser o olho da figura e que, estranhamente, nos remete aos rostos das pinturas de Munch), metal, crina de cavalo. A falta de integração resultante entre estes materiais paralisa todo o potencial para a ação. É a partir destas experiências que suas esculturas subsequentes sofrerão modificações, e estas acontecem graças à substituição de materiais *readymade* por trabalho criativo. Em outras esculturas do artista, o gesso, empregado sozinho, prestou-se melhor às ideias do artista sobre a interpenetração dos planos.

Vazios e Cheios Abstratos de uma Cabeça (*Vuoti e pieni astratti di una testa*) e Antigracioso (*Antigracioso*) concentram-se na cabeça humana, onde o artista deposita os efeitos da luz e da atmosfera – aqui, a referência direta a janela é descartada pelo artista. O diálogo que o artista trava com a estética cubista pode ser verificado em Vazios e Cheios de uma Cabeça. Nela, encontramos a sua preocupação em determinar o desenvolvimento de um objeto no espaço através de uma percepção de volumes. Boccioni inclui, nesta peça, os “vazios” e os “cheios” provocados pela matéria, responsáveis pela modificação da percepção da figura. O “prolongar-se de um corpo no raio de luz que o golpeia e o entrar de um vazio no cheio que lhe passa adiante” cria planos côncavos e convexos que definem o perfil “como valor em si, [e] cada perfil contém o aceno de outros perfis (precedentes e sucessivos) que formam o conjunto escultórico.”<sup>4</sup>

Em suma, a escultura de Boccioni, que passa da qualidade de adição para aquela de síntese, manteve fortemente presente o tema da figura feminina, que, conforme apresentado neste artigo, pode ser identificado em seus primeiros desenhos e pinturas. Dentro da sua atividade escultórica, a poética do feminino culmina na série de figuras que caminham, cuja única sobrevivente é Formas únicas da continuidade no espaço, de 1913. Aqui, a luz, a atmosfera e o corpo humano fundem-se em um único organismo, parte humano, parte ciborgue, ultrapassando a distinção de gênero: acolhendo tanto o Homem que Caminha de Rodin quanto a Vitória de Samotrácia, o ser de Boccioni antecipa a poética do homem-máquina que seria desenvolvida, sob diversos ângulos, pelos integrantes do movimento na década seguinte<sup>5</sup>. O tema da mulher junto à janela e

<sup>4</sup> BOCCIONI, Umberto, Prefácio para o catálogo da Primeira Exposição de Escultura Futurista, in GAMBILLO, Maria Drudi; FIORI, Teresa, *Op. Cit.*, p. 119.

<sup>5</sup> Emily Braun nota que o progresso de Boccioni em direção a uma abstração que emerge a partir de um diálogo com a forma feminina, está presente na obra do artista até mesmo quando está ausente – como, por exemplo, no caso do gesso Formas únicas da continuidade no espaço (*Forme uniche della continuità nello spazio*), que alude a Vitória de Samotrácia. Cf. BRAUN, E. “Vulgarians at the gate”, in *Boccioni- Materia, Op. Cit.*, p.13.



balcões, tal como uma crisálida, preparou a emergência, desde os primeiros desenhos do artista, do homem-luz, do homem-ambiente, a síntese do orgânico e do espaço, liberta, finalmente, das conceitualizações aprisionantes.

## **O CONFLITO ENTRE EXPOSIÇÃO E CONSERVAÇÃO: A ILUMINAÇÃO E AS CONSEQUÊNCIAS NA VISUALIZAÇÃO DAS CORES E NA DEGRADAÇÃO DOS MATERIAIS DAS OBRAS DE ARTE.**

*Vera Regina Barbuy Wilhelm<sup>1</sup>*

Este artigo tem como objetivo destacar os efeitos causados pela iluminação intensa e inadequada das obras de arte em exposição, a degradação dos materiais componentes das obras e a sua repercussão visual e estética.

A iluminação como um dos itens essenciais do projeto de concepção da exposição deve permitir a valorização das obras de arte e dos espaços expositivos, realçando possíveis aspectos cenográficos e estéticos propostos pela curadoria. Além disso, ela deve se adequar aos diferentes tipos de objetos ou obras, mantendo íntegra a sua materialidade e garantindo a estabilidade necessária para que não ocorra a degradação do acervo.

A coexistência harmônica entre as funções da iluminação, como a visibilidade, o realce, a valorização de cores e texturas e a conservação das obras expostas, nem sempre é possível de se obter, caso não haja, um bom planejamento da exposição, projeto de iluminação e o reconhecimento da importância dos aspectos técnicos que nela devem ser considerados e prevalecerem. Somente assim serão minimizados os danos causados pela exposição das obras de forma inadequada.

Independentemente do tipo de exposição, se de longa duração, temporária, ou itinerante as questões relativas à iluminação devem ser cuidadosamente pensadas e avaliadas, principalmente em função da diferente sensibilidade dos materiais quando expostos à luz.

Isso reflete a necessidade do envolvimento de diferentes profissionais na elaboração da exposição para que o seu sucesso possa ser alcançado.

A evolução permanente de materiais e equipamentos, exige dos profissionais a constante atualização e a adequação às novas formas de exposição e de conservação das obras do acervo.

Pesquisadores da área de conservação têm a alguns anos procurado monitorar os danos causados nas obras de arte e sugerir métodos de controle para evitar as degradações dos acervos.

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Goiás – UFG. Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> do Curso de Museologia.

## A exposição

O número de exposições em instituições museológicas e culturais tem crescido significativamente nos últimos anos, exigindo cada vez mais a adoção de procedimentos de gestão, logística e a adoção de medidas técnicas que permitam a segurança das obras e a sua estabilidade no espaço expositivo.

A exposição é a materialização das idéias, um instrumento, que torna evidente o processo de comunicação elaborado para difusão, de acervos, obras de arte, ou outros bens culturais, com a finalidade de atingir um determinado público alvo a partir de um objetivo pré-estabelecido. Através dela permite-se que o público tenha acesso aos acervos institucionais ou aos bens que se pretende divulgar.

É através da exposição e dos recursos nela utilizados que se estimula o público a uma reflexão sobre determinados temas, destacando diferentes interesses que podem ser artísticos, históricos, culturais, etc. Essa atividade pode ocorrer com ou sem a assessoria técnica de uma equipe de mediadores<sup>2</sup>.

A exposição consiste em um trabalho que é gerenciado por um profissional que articula os diferentes profissionais e competências com a finalidade de atingir um objetivo específico que é o da difusão do conhecimento e o estímulo à reflexão. Portanto, como resultado de um processo ela exige, então, um bom planejamento para alcançar o seu sucesso.

A exposição é geralmente desenvolvida pelo profissional que se ocupa da curadoria<sup>3</sup>, que pode ser um historiador da arte, um museólogo<sup>4</sup>, ou mesmo uma pessoa que tenha profundo conhecimento do assunto, do tema a ser abordado e do acervo a ser trabalhado.

Independente do tipo de exposição como a de longa duração, a temporária ou a itinerante, os profissionais nela envolvidos, em conformidade com suas atribuições, devem assumir o compromisso de garantir a segurança e a preservação da obra ou do acervo exposto. As diferentes etapas de realização de uma exposição como: a definição do conceito, ou do discurso expositivo, o planejamento, a concepção expográfica, a montagem, a manutenção e a ação educativa, exigem a participação de diferentes profissionais.

A conscientização da necessidade de um trabalho interdisciplinar se alterou principalmente, nos últimos quinze anos, em função do aumento da demanda e do grau de profissionalização das pessoas envolvidas com museus e exposições, situação essa já alcançada em algumas de nossas grandes cidades.

---

<sup>2</sup>“A mediação designa a ação de reconciliar ou colocar em acordo duas ou várias partes, isto é, no quadro museológico, o público do museu com aquilo que lhe é dado a ver.” DESVALLÉES, André MAIRESSE, François Editores. Conceitos Chave de Museologia. Tradução e comentários SOARES, Bruno Brulon e CURY, Marília Xavier. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo : Secretaria de Estado da Cultura, 2013, p.52.

<sup>3</sup> Ibid. p. 33. Os autores apontam as diferenças existentes no uso de determinados termos como curadoria e curador no contexto museológico.

<sup>4</sup> Na legislação de regulamentação da profissão<sup>4</sup> consta como atribuição deste profissional. **Lei nº 7.287, de 18 de dezembro de 1984**, artigo 3º que define como atribuições do museólogo, no inciso II, planejar, organizar, administrar, dirigir e supervisionar os museus, as exposições de caráter educativo e cultural, os serviços educativos e atividades culturais dos museus e de instituições afins.

Na elaboração de uma exposição devem participar o curador, o museólogo, o designer ou o arquiteto o conservador /restaurador, a equipe de montagem, da ação educativa/os mediadores, e a equipe de manutenção.

A luz na exposição desempenha um importante papel não só como recurso de valorização do objeto, com a iluminação focal e de destaque para elementos de composição da obra como a sua forma, cor, volume, etc, mas também, como recurso de efeitos cenográficos que possam existir. Um bom projeto deve prever todos esses requisitos e principalmente considerar também a necessidade de projetar uma iluminação que não seja prejudicial às obras expostas.

Este processo envolve diferentes etapas que foram aqui divididas para melhor compreensão, mas que ocorrem às vezes simultaneamente e não apenas de maneira sequencial: A primeira etapa é a de concepção, da escolha do tema, do desenvolvimento do conceito, da pesquisa, onde ocorre a participação do Curador, do Museólogo e do Conservador.

A segunda etapa é a do planejamento, que envolve a concepção do espaço físico e expositivo cuja presença do curador, do museólogo, do arquiteto/ou designer, do conservador é extremamente importante.

A terceira etapa é a da execução, com a montagem, instalação de mobiliário, dos elementos gráficos da comunicação, dos equipamentos e posicionamento das obras, que deve envolver o museólogo, o arquiteto/designer, o conservador, a equipe de montagem, de manutenção e desmontagem que são essenciais para a implantação, o funcionamento e a segurança das obras e do acervo.

### **A conservação em exposições de arte**

As instituições culturais e de arte devem inserir na sua política institucional os preceitos básicos da conservação preventiva como define o ICOM CC, 2008<sup>5</sup> que estão relacionados a todas as medidas e ações cujo objetivo é evitar ou minimizar futuras deteriorações ou perdas. A conservação preventiva é uma atividade que deve ser pensada também em todos os estágios da exposição, pois é realizada no entorno do bem, na área circundante a ele, de modo a produzir condições que não causem interferências na sua aparência física nem na sua estrutura material.

A presença de um conservador-restaurador é de extrema importância para que sejam asseguradas as informações técnicas necessárias para a correta manutenção da segurança física do acervo e se mantenha íntegra a materialidade das obras.

---

<sup>5</sup>Documento *ICOM-CC, Resolution on Terminology for Conservation*, cuja tradução para o português se encontra publicada pelo Boletim Eletrônico da ABRACOR – número 1. Junho de 2010 com o título de Terminologia para Definir a Conservação do Patrimônio Cultural Tangível. Tradução feita a partir da resolução adotada pelos membros do ICOM CC durante a XVª, Conferência Triannual, Nova Delhi, 22-26 de setembro de 2008.

Reconhecemos, todavia, que é reduzido o número de profissionais com a formação específica para tal fim, principalmente em determinadas regiões de nosso país, já que as realidades são diversas. Isso, muitas vezes acaba se refletindo diretamente nas instituições e no modo como os acervos são expostos.

Contudo, esforços devem se realizados por todo profissional envolvido tendo em vista garantir a viabilização das exposições e as condições mínimas exigidas para a conservação.

Ao elaborar uma exposição devemos considerar as possíveis causas e os efeitos gerados pelos principais agente de degradação que podem ser inseridos de forma geral em alguns grupos como: agentes biológicos; agentes físicos e químicos; e agentes antrópicos. Todos determinantes das condições ambientais onde as obras serão expostas.

Michalski<sup>6</sup> elenca 10 agentes de degradação (forças físicas; roubo e vandalismo; fogo; água; pragas; poluentes; luz, ultravioleta e infravermelho; temperatura incorreta; umidade relativa incorreta e dissociação) como causadores de inúmeras degradações em obras. Apesar dos vários agentes mencionados será abordado aqui somente o caso da luz.

A luz na exposição desempenha um importante papel não só como recurso de valorização do objeto com a iluminação focal e de destaque para elementos de composição da obra que incluem a sua forma, a cor, o volume, a textura, etc, evidenciando detalhes, mas também, como recurso de efeitos cenográficos. Um bom projeto deve prever todos esses requisitos e principalmente considerar a necessidade de projetar uma iluminação que não seja prejudicial às obras expostas.

Em seu texto, “*The Dilemma: Seeing Versus Saving*” Michalski<sup>7</sup>, destaca a importância da luz para a visão dos objetos expostos, demonstra a importância de se realizar um balanceamento entre a luz necessária para a visualização das obras ou objetos e seus detalhes e a perda do valor da obra gerada pela degradação ocorrida em função da sua necessidade de constante exposição. Menciona ainda que, existe o dilema ético de se considerar o direito ao acesso a visualização das obras pela geração de hoje e a igualdade de direito ao acesso da visualização das obras pela geração futura.

O prejuízo para as obras pode ocorrer muitas vezes quando elas estão sob a ação da luz intensa ou inadequada. Portanto, um equilíbrio entre exposição e conservação deve ser buscado, já que a luz é a causa mais frequente de danos às obras.

O que então caracteriza a luz? A luz é uma forma de energia eletromagnética chamada de radiação. A luz visível é definida como a faixa de energia do espectro eletromagnético para o qual nossos olhos são

---

<sup>6</sup>MICHALSKI,S. Preventive Conservation and Risks Agents of deterioration. Disponível em: <<http://canada.pch.gc.ca/eng/1444330943476>>. Acesso em: 23 dez. 2015.

<sup>7</sup>Tradução do título “O dilema: ver versus conservar” MICHALSKI,S. In: *Agents of deterioration: Light Ultraviolet, Infrared*. Disponível em:< <http://canada.pch.gc.ca/eng/1444925073140>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

sensíveis, se situa na faixa de 400 a 700 nm (nanômetros)<sup>8</sup> e corresponde as várias radiações coloridas. A cada cor corresponde a um comprimento de onda.

O espectro eletromagnético é composto por outras radiações como a ultravioleta (UV), de 10 a 400 nm a infravermelha (IV)<sup>9</sup> de 100.000 a 700 nm que também são prejudiciais para as obras.

As radiações do espectro eletromagnético atuam de forma diferente em relação aos materiais que compõem as obras. A energia pode ser absorvida pelas moléculas que compõem os materiais e gerar uma quebra de ligações e um rearranjo dos átomos causando o enfraquecimento do material ou podem de acordo com o tipo de molécula acarretar em reações químicas. Esse processo tem implicações e é chamado de deterioração fotoquímica.

A oxidação dos vernizes, ou seja, o escurecimento das resinas naturais cujos resultados ficam evidentes na apreciação das obras é um processo que ocorre em função das reações fotoquímicas.

O escurecimento dificulta a leitura da imagem da obra e dos detalhes que ela apresenta.

Os materiais mais susceptíveis a ação da luz são os materiais orgânicos (papel, madeira, pergaminho, têxteis, fibras, etc) ou aqueles que apresentam superfície com cor.

Existem duas fontes de luz que devem ser avaliadas quando se pensa em conservação na exposição. A primeira é a luz visível, a luz natural (os raios solares), ou a invisível, a ultravioleta (UV) e a infravermelho (IV). A segunda fonte é a artificial com diferentes tipos de lâmpadas como: as lâmpadas incandescentes, as lâmpadas fluorescentes, a iluminação de fibra óptica (geralmente aplicada a vitrines) e as lâmpadas de LED, etc. A escolha deve ser orientada em função do tipo de efeito que se quer alcançar e do grau de sensibilização da obra a luz.

As fontes de luz naturais devem ser evitadas em espaços expositivos, principalmente se atingem diretamente a obra, já as artificiais devem ser pensadas e escolhidas a partir de vários fatores.

As fontes artificiais produzem luz a partir de temperaturas diferentes, as lâmpadas incandescentes a partir de (2780K) e as lâmpadas halógenas (3000K), com o aumento da temperatura, mais branca se torna a luz e melhor é a reprodução de cores, característica essencial para apreciação das obras.

Isso não ocorre com as lâmpadas fluorescentes cuja luz é gerada não pela emissão de corrente elétrica que aquece um filamento metálico como ocorre com as incandescentes, mas pela reação química que ocorre quando a corrente elétrica passa por um tubo a vácuo contendo gases e, portanto, elas não apresentam

---

<sup>8</sup> A unidade nanômetro (nm) equivale a um milímetro dividido por um milhão. OGDEN, Shereilyn. A proteção contra danos provocados pela luz. In: Projeto CPBA: Meio Ambiente 14 a 17, 2ª ed. Rio de Janeiro: 2001, p. 13.

<sup>9</sup> Abreviação dos termos usados na literatura técnica em inglês *ultraviolet (UV)* e *infrared (IR)*. Se adotado os termos em português as abreviações ficam ultravioleta (UV) e infravermelho (IV).



bom índice de reprodução de cor. Apesar de serem muito encontradas em várias salas de exposições, as lâmpadas fluorescentes, são encontradas em instituições de pequeno porte e/ou com espaços adaptados.

A iluminação de fibra ótica usa como fonte a lâmpada dicróica que é um tipo de lâmpada halógena, mas com a vantagem de não emitir o calor já que a lâmpada não está próxima das obras nem dos objetos, mas se concentra na caixa de onde partem os cabos de fibra. O que é direcionado para a obra é somente a luz e não a energia.

Algumas fontes de luz são responsáveis por emitir radiações ultravioleta (UV) e infravermelho (IV), que não são visíveis, mas são danosas. A cada radiação está associado um comprimento de onda e uma frequência. Quanto maior o comprimento de onda menor a frequência e menor são os danos.

A radiação ultravioleta (UV) é a mais prejudicial, pois corresponde a uma faixa do espectro eletromagnético que apresenta menor comprimento de onda e uma maior frequência. Portanto, maior energia capaz de provocar reações fotoquímicas levando a consequente fragilização do material assim como ao amarelecimento e ao desbotamento da cor.

A radiação infravermelha (IV) apresenta maior comprimento de onda e menor frequência, portanto, menos energia e capacidade de excitar as moléculas. O material da obra ou objeto absorve a energia ocasionando o aquecimento do objeto.

A luz pode ser tanto natural como artificial e a sua incidência nas obras pode ser extremamente prejudicial gerando efeitos cumulativos. No caso da luz natural a incidência direta de raios solares deve ser evitada, pois ela também apresenta raios ultravioletas (UV) que são danosos aos materiais componentes das obras.

Michalski<sup>10</sup> evidencia que são menos significativos os danos de desbotamento das cores causados, pela incidência de radiação UV, do que os danos causados pela fragilização do material e amarelecimento. Todavia sabemos que o desbotamento tem que ser considerado já que também altera a estética da obra e a perda gradativa de sua imagem, comprometendo a apreciação da mesma.

Os danos causados pela luz nas obras dependem de vários fatores: da intensidade de energia que atinge a obra; do tipo de energia que atua sobre a obra; da sensibilidade do material constituinte da obra; da fonte de luz e do tempo de duração da energia sobre a obra.

Os objetos tem níveis diferentes de sensibilidade à radiação e são afetados pelas radiações visíveis (luz visível) e pelas radiações invisíveis ultravioleta (UR) e infravermelho (IV). Cada tipo de material exige condições de luminosidade diferente.

---

<sup>10</sup>MICHALSKI, Stefan, *Agent of Deterioration: light, Ultraviolet and Infrared*. Disponível em: <http://canada.pch.gc.ca/eng/1444925073140>>. Acesso em: 19 out. 2015.

Os materiais mais sensíveis a exposição à luz são os de origem orgânica como o papel, têxtil, fibras, aquarelas, plumária e fotografias. Outros que apresentam sensibilidade um pouco menor são as pinturas a óleo, têmpera, madeira policromada e os menos sensíveis são os minerais, pedra, cerâmica desde que não apresentem pinturas superficiais.

### **Visualização das cores a degradação dos materiais e controle de danos**

Há alguns anos pesquisadores vem procurando monitorar os danos causados nas obras de arte e sugerir métodos de controle para evitar as degradações dos acervos.

Existem diferentes métodos que podem ser utilizados para o controle da intensidade ou incidência de luz em uma obra.

A primeira providência é evitar a incidência de luz natural principalmente em obras sensíveis à luz compostas por materiais orgânicos e que apresentam superfície com policromia. É essencial também pensar no posicionamento das fontes de luz que devem permanecer distante dos objetos, evitando, assim, um eventual aquecimento da superfície.

As cortinas, venezianas, persianas ou mesmo alguns painéis de proteção disponíveis atualmente podem ser usados em instituições sem grandes recursos. As janelas, vitrines ou áreas com vidro podem receber filtros que absorvam a energia UV ou podem se usadas chapas difusoras em luminárias, com filtros quando a fonte de luz não é a adequada como as lâmpadas fluorescentes. Existem também os sensores que controlam o tempo que a luz permanece acesa na exposição.

O tempo de exposição das obras deve ser pensado e reduzido evitando danos maiores, alguns mobiliários usados na expografia, como vitrines ou mesas expositoras com gavetas, também funcionam como protetores neste caso.

Além disso, o uso da fonte correta e a realização de um monitoramento e medição da incidência de luz e da radiação ultravioleta (UV) que é a mais prejudicial são essenciais para se estimar a relação do tempo de exposição e do risco de danos. Cada fonte de luz emite um tipo de luz diferente. A amplitude dos danos causados pela luz depende de vários fatores, dentre eles: a intensidade da energia, ou seja, a quantidade de radiação que atinge a obra/objeto; a sensibilidade do material do qual a obra ou objeto é constituído; o tipo de energia que atinge a obra; a fonte de luz; e o tempo/duração que a energia atua sobre a obra/objeto. Os danos são cumulativos e irreversíveis.

Segundo Michalski<sup>11</sup> deve-se medir não a intensidade de energia UV que atinge diretamente a obra, mas medir a energia UV em relação à intensidade de luz visível emitida pela fonte.

A proporção de radiação UV que existe na luz visível é medida em  $\mu\text{W/l}$  (microwatts por lúmen), e se adota como valor máximo de emissão  $75 \mu\text{W/l}$  que é o valor emitido por uma fonte de luz incandescente.

Qualquer valor acima deste comumente gerado por fontes como lâmpadas halógenas e fluorescentes exige que sejam utilizados recursos para filtrar a radiação ultravioleta (UV) e minimizar a ação sobre as obras.

Em relação ao infravermelho (IV) a preocupação com a medição é significativamente menor, pois os danos são por aquecimento e não se comparam aos gerados pela energia ultravioleta (UV).

Pode-se estabelecer uma relação entre o tempo de exposição da obra e a intensidade de energia que atinge a mesma. Quanto maior a intensidade de energia menor deve ser o tempo de exposição. Todavia uma intensidade menor também pode causar o mesmo efeito se a obra for exposta durante muito tempo.

Segundo DRUZIK e ESHOJ (2007)<sup>12</sup> se conhece a ação da luz sobre os materiais já a muito tempo, mas um estudo mais aprofundado sobre a permanência das cores iniciou-se no século XIX e somente no século XX é que os pesquisadores buscaram quantificar o índice de esmaecimento ou desbotamento das cores (corantes e pigmentos) na tentativa de melhor adequar o controle de luz na exposição para objetos e para o público.

Um cálculo estimativo de danos em obras causados pela ação da luz em exposições podia, até início dos anos 2000 ser feito de maneira rápida pela régua de cálculo desenvolvida por pesquisadores do Canadian Conservation Institut<sup>13</sup>, atualmente a régua foi substituída pelo instrumento de cálculo de danos provocados pela luz, o “*Light Damage Calculator*”. Os novos recursos tecnológicos têm sido desenvolvidos e incorporados na área pelos pesquisadores e disponibilizados para auxiliar a comunidade de conservadores e profissionais de museus nas decisões sobre o tempo de exposição e o tempo estimado para que ocorra a degradação do material.

Como visto, os tipos de danos causados podem variar do desbotamento da cor, causado pelas reações fotoquímicas que geram uma alteração na aparência da superfície da obra; a oxidação de vernizes, provocada pela ação da luz sobre as resinas usadas, causando o amarelecimento ou escurecimento dos

<sup>11</sup>MICHALSKI, Stefan. *Quantifying Light, Uv and IR*. In: *Agent of Deterioration: Light, Ultraviolet and Infrared*. Disponível em: <<http://canada.pch.gc.ca/eng/1444925073140>>. Acesso em: 19 out. 2015.

<sup>12</sup>DRUZIK, James e ESHOJ, Bent. *Museumlighting: its past and future development In: Museum Microclimates*. T. Padfield & K. Borchersen (eds.) National Museum of Denmark, 2007. Disponível on line:<[http://natmus.dk/fileadmin/user\\_upload/natmus/bevaringsafdelingen/billeder/far/Museum\\_Microclimate/Proceedings/musmic150.pdf](http://natmus.dk/fileadmin/user_upload/natmus/bevaringsafdelingen/billeder/far/Museum_Microclimate/Proceedings/musmic150.pdf)>. Acesso em: 15 out. 2015.

<sup>13</sup>A régua de cálculo que era comercializada no mercado já não existe mais e foi substituída pelo novo método o “*Light Damage Calculator*” que usa um programa desenvolvido para este fim. O programa permite estimar o cálculo dos efeitos da luz no esmaecimento do objeto. Informação proporciona a orientação para o planejamento do tempo de exposição da obra de acordo com sua sensibilidade a luz.

vernizes, sendo que as resinas mais susceptíveis a esse processo são as resinas naturais (dammar, mastic, etc); o craquelamento da pintura ocorrido pelo aquecimento constante das obras; e o amarelecimento do papel gerado pela degradação dos compostos dos materiais (lignina).

Atualmente como consequências das pesquisas, estudos na área de iluminação realizada por cientistas da conservação<sup>14</sup> temos o reflexo das novas perspectivas já evidentes em alguns museus no exterior, que já estão realizando projetos para executar a troca de suas fontes de luz, que em sua grande maioria são constituídas de lâmpadas halógenas, pelas lâmpadas de LED<sup>15</sup>.

O objetivo é de alcançar maior eficiência energética, aumentar a vida útil da lâmpada, permitir melhor visibilidade e apreciação de detalhes das obras, bem como da reprodução de cores, já que as lâmpadas LED garantem uma melhor reprodução de cor, além de preocupar-se com conservação dos materiais.

### **Considerações finais:**

Pensar no uso da luz em exposições é pensar em inúmeras possibilidades de explorar criativamente suas potencialidades e seus impactos visuais, além de considerar as vantagens que ela oferece, mas também de ponderar os perigos que ela pode provocar se não forem considerados alguns princípios técnicos básicos de conservação.

Os conflitos gerados pela exposição prolongada das obras às condições desfavoráveis ou com fontes de luz não adequadas podem provocar danos cumulativos e irreversíveis. Portanto, planejamento, projeto, monitoramento e controle são essenciais para obtenção das boas condições de conservação das obras em exposição.

Os diferentes materiais que compõem as obras variam em sensibilidade à ação da luz. Os mais sensíveis são os orgânicos (papéis, plumária, têxteis, fibras) e aqueles que apresentam superfície com policromia (aquarelas, pinturas, etc) exigindo uma atenção maior para que não sofram nenhum tipo de desbotamento, escurecimento e fragilização ao serem expostos, principalmente em função das reações fotoquímicas que eventualmente possam ocorrer.

A adoção de medidas de conservação preventiva em exposições nos museus e em outras instituições culturais é a forma mais adequada de se garantir as necessidades de estabilidade e longevidade da obra e ao mesmo tempo de possibilitar o acesso do público aos acervos.

---

<sup>14</sup> Cientistas e Pesquisadores das renomadas Instituições Internacionais de Conservação ou mesmo dos Grupos de Trabalho (GTs) do Conselho Internacional de Museus, Comitê de Conservação (ICOM-CC).

<sup>15</sup> LED (*light emitting diodes*)

**Sites consultados**

<http://www.connectingtocollections.org>

<http://www.cci-icc.gc.ca/>

[https://www.getty.edu/conservation/our\\_projects/science/lighting/cas.html](https://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/lighting/cas.html).

<https://www.museodelprado.es/>

<http://www.nga.gov/>

<http://www.amnh.org/>

---