e a XII

ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE

UNICAMP

INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

CHAA
CENTRO DE HISTÓRIA DA ARTE E ARQUEOLOGIA

museuafrobrasil

GOVERNO DO ESTADO SÃO PAULO
Secretaria da Cultura

OS SILÊNCIOS NA HISTÓRIA DA ARTE

04 a 07 de dezembro de 2017
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
UNICAMP

- ATAS -



imagem: Georges de La Tour. *Le Tricheur à l'as de carreau*, 1635-38. óleo sobre tela - 106 x 146 cm. Musée du Louvre, Paris.

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 : os silêncios na História da Arte (12. : 2017, Campinas, SP)
Atas [do] XII Encontro de história da arte : os silêncios na História da arte, 04 a 07 de dezembro, Campinas, SP / Alexandre Pedro de Medeiros... [et al.], (organizadores.) - - Campinas, SP : UNICAMP/IFCH/CHAA, 2018.
640 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 9788586572760

| CHAA | Centro de História da Arte e Arqueologia

Atas do XII EHA – Encontro de História da Arte

Os Silêncios na História da Arte

04 a 07 de dezembro de 2017
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UNICAMP

Organizadores:

Alexandre Pedro de Medeiros
Doglas Morais Lubarino
Francislei Lima da Silva
Isabela de Oliveira Salinas
Larissa Crivelari Fassis
Letícia Badan Palhares Knauer de Campos
Marcos Pedro Rosa
Marina Silva e Siqueira
Mateus Alves Silva
Samuel Mendes Vieira
Sandra Mara Salles
Silvana Meirielle Cardoso
Stela Politano
Thais Cristina Montanari

1ª edição
CHAA/IFCH – UNICAMP
Campinas, São Paulo
2018

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.

O Silêncio e a Arte parecem de início, opostos. A natureza não verbal e anulada do primeiro é, imediatamente, contrária ao sentido expressivo e eloquente, corriqueiramente, atribuídos aos objetos artísticos. Mas ambos guardam proximidades ontológicas, sobretudo quando tomamos a prática do Historiador da Arte, sempre silente e intimista com os objetos que, em si, necessitam de sua mediação para emitir seus ruídos. A maneira mais evidente dessa proximidade é o Silêncio como forma, na verdade, ele aparece representado ou evocado reiteradamente ao logo da história das imagens, seja materializado como um deus, Harpócrates, ou nas figuras inertes de Piero Della Francesca, louvado na poesia do belga Georges Rodenbach; está, também, nos vazios incomunicáveis da pintura de Hopper, na dimensão mística das cores em Rothko ou mesmo na cadência das tomadas dos filmes de Michelangelo Antonioni.

O Silêncio também assume a forma de omissão. A omissão de determinados temas, culturas, movimentos, artistas ou períodos da História da Arte. Ele pode calar gêneros, raças, tipos físicos e sociais por tiranias de gosto, por preconceitos ou mesmo por modas passageiras. Mas ele também pode se salutar, pois é necessária sua presença na relação/apreensão das obras; como uma experiência sensível, não é menos presente na recepção das obras e afeta seus modos de exposição, basta nos atermos aos recursos sonoros, audiovisuais e discursivos das "megaexposições", ora eles orientam as digressões diante das obras, ora interferem ruidosamente no processo de conexão sensível com o objeto exposto. O silêncio, muitas vezes, está inerente ao processo criativo dos artistas – Como eles são capazes de tornar visível o silêncio? - Longe de ser uma mera ausência de som, o silêncio chama provavelmente também ouvir, expressar, representar.

Comitê Organizador do XII EHA

UNICAMP

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Programa de Pós-Graduação em História – IFCH
Biblioteca Octavio Ianni – IFCH
Gráfica da UNICAMP
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP
Museu Afro Brasil

Professores e colaboradores:
Prof. Dr. Jorge Coli (diretor do IFCH)
Profa. Dra. Patrícia Meneses (Coordenadora do PPGH - IFCH/Unicamp)
Profa. Dra. Cláudia Avolese (IA/IFCH/Unicamp)
Prof. Dr. Gabriel Zacarias (IFCH/Unicamp)
Prof. Dr. Luiz Marques (IFCH/Unicamp)
Prof. Dr. Marcos Tognon (IFCH/Unicamp)
Prof. Dr. Nelson Aguilar (IFCH/Unicamp)

Prof. Dr. Alexandrea Miyoshi (UFU)
Dra. Ana Carolina Maciel (CMU/Unicamp)
Prof. Dr. Dennis Geronimus (New York University - EUA)
Profa. Dra. Fernanda Pitta (Pinacoteca do Estado de São Paulo)
Prof. Jacques Bonnet (Saint-Sever – França)
Josemar Giorgetti (PPGH/IFCH/Unicamp)
Profa. Dra. Juliana Bevilacqua (USP)
Prof. Dr. Kayami Farias (UFU)
Profa. Dra. Leticia Squeff (UNIFESP)
Profa. Dra. Luana Saturnino (IFCH/Unicamp)
Profa. Dra. Paola Jacques (IFCH/Unicamp)
Prof. Dr. Paulo Miyada (Instituto Tomie Othake)
Profa. Dra. Regina Teixeira de Barros (MAC – USP)
Prof. Dr. Ricardo Coelho (UFSJ)
Prof. Dr. Roberto Conduru (UERJ)
Profa. Dra. Valéria Lima (UNIMEP)
Profa. Dra. Valéria Piccoli (Pinacoteca do Estado de São Paulo)

SUMÁRIO

O VISÍVEL E O INVISÍVEL NA OBRA DE ELAINE TEDESCO

Adriane Schrage Wächter *11*

CORPOS EM TRANSITO: CORPOS TRANSVESTIGENERES E O ESPAÇO PÚBLICO

Agrippina Cândido Viegas Pequeno *17*

O DIÁLOGO SILENCIOSO ENTRE O GIRASSOL E O CRÂNIO OU A PAPOULA: CORRESPONDÊNCIAS SIMBOLÓGICAS ENTRE AS VANITAS E OS VASOS DE FLORES DE MARIA VAN OOSTERWYCK

Alcimar do Lago Carvalho *23*

DA NOVA FIGURAÇÃO AO POP EXPANDIDO: APONTAMENTOS SOBRE A PARTICIPAÇÃO DE ARTISTAS BRASILEIROS EM EXPOSIÇÕES DE ARTE POP GLOBAL

Alexandre Pedro de Medeiros *32*

O SURREALISMO E AS MULHERES: UMA ANÁLISE ATRAVÉS DA MODA

Aline Barbosa da Cruz Prudente *40*

MARIA CLARA DA CUNHA SANTOS: UMA CRÍTICA DE ARTE DO SÉCULO XIX

Ana Cláudia de Moura Cabral *50*

SILÊNCIOS E A DITADURA MILITAR NO BRASIL: SINTOMAS NA PROPAGANDA E NA ARTE

Ana Lucia Oliveira Vilela *57*

COLONIZADA, MAS NÃO SILENCIADA: A PERMANÊNCIA DA CULTURA ASTECA NA CONFIGURAÇÃO ARTÍSTICA E ARQUITETÔNICA DO ZÓCALO, NA CIDADE DO MÉXICO

Ana Paula dos Santos Salvat *64*

O ORNAMENTO NA ARQUITETURA ORGÂNICA DE FRANK LLOYD WRIGHT

Ana Tagliari e Eunice H. S. Abascal *71*

A MEMÓRIA DO ETNODESING AFRICANO: PATHOSFORMELN E MNEMOSYNE DE ABY WARBURG NA COLEÇÃO PERSEVERANÇA

Anderson Diego da S. Almeida e Francisco Marshall *83*

CONSIDERAÇÕES SOBRE O INTERIOR DA ESCULTURA-TUMBA: ESCOAMENTOS ATRAVÉS DO INVISÍVEL NA OBRA ESTOCAGEM #8

Anderson dos Santos Batista *92*

OS ESCRITOS CRÍTICOS DE ALAIR GOMES SOBRE ARTE: UMA LEITURA INTRODUTÓRIA

André Pitol *103*

O SILÊNCIO QUE SOBREVÉM À CADEIA SURDA

Antônio Leandro Gomes de Souza Barros *109*

***ARS DIPLOMATICA*: A COLEÇÃO DO MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES (1955 -1970)**

Breno Marques Ribeiro de Faria *116*

A ORDEM DE SÃO JERÔNIMO NAS INICIATIVAS ARQUITETÔNICAS DE DOM MANUEL I (1469 - 1521) DE PORTUGAL: TENTATIVAS DE APROXIMAÇÃO SIMBÓLICA ENTRE PORTUGAL E CASTELA

Camila Cristina Souza Lima *123*

GALLERY OF LOST ART: O MUSEU VIRTUAL E AS RELAÇÕES ENTRE MATÉRIA E LEGITIMAÇÃO

Camila Proto *129*

A MONTAGEM NA PINTURA DE EDWARD HOPPER E NA IMAGEM CINEMATOGRÁFICA: UMA ANÁLISE A PARTIR DO FILME *SHIRLEY: VISIONS OF REALITY*, DE GUSTAV DEUTSCH

Carlos Alberto Donaduzzi *138*

OS SILÊNCIOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA SUL-AFRICANA A PARTIR DE WILLIE BESTER

Carolina de Campos Tornich *144*

ENTRE OS SILÊNCIOS DA HISTÓRIA E AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS: RETRATOS DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE E SUAS CONTEMPORÂNEAS

Caroline Farias Alves *153*

O PIONEIRISMO EM UM ACERVO PAULISTA — DOM DUARTE LEOPOLDO E SILVA E A PRESERVAÇÃO DA ARTE SACRA EM SÃO PAULO

Christian Mascarenhas *165*

A CONCEPÇÃO DO VERBO E O SILÊNCIO DA IMAGEM: A REPRESENTAÇÃO VISUAL DA CRENÇA NA *CONCEPTIO PER AUREM* EM PINTURAS DA ANUNCIAÇÃO DE CRISTO.

Clara Habib de Salles Abreu *169*

CIDADE MODERNA DESVELADA: A PINTURA DE PAISAGEM URBANA EM PORTO ALEGRE (1920-1945)

Daiane Marcon *177*

SOB O SIGNO DO SILÊNCIO NO AMOR À FLOR DA PELE

Dalmo de Oliveira Souza e Silva *189*

CAETANO LUIZ DE MIRANDA UM PINTOR ROCOCÓ NA COMARCA DE SERRO FRIO

Delson Aguinaldo de Araújo Junior *199*

A ICONOGRAFIA DA *MISSA DE SÃO GREGÓRIO*: REALISMO EUCARÍSTICO E IMAGENS MEDIEVAIS

Doglas Morais Lubarino *210*

SILÊNCIOS NA HISTÓRIA (DA ARTE): AS PISTAS DO MAPA DE LOPO HOMEM II, DE ADRIANA VAREJÃO

Eduardo Augusto Alves de Almeida *215*

"FUNDAÇÃO DE SÃO VICENTE", DE BENEDITO CALIXTO: DA COMEMORAÇÃO DO IV CENTENÁRIO DO DESCOBRIMENTO DO BRASIL AO MUSEU PAULISTA

Eduardo Polidori *227*

O SILÊNCIO NA RELAÇÃO ENTRE ARTE E VIDA

Ester Cunha *237*

VICISSITUDES DOS ESPAÇOS AFRO-BRASILEIROS: AS IGREJAS DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS DA CIDADE DE SÃO PAULO E DE SUAS FREGUESIAS

Fabricio Forganes Santos *243*

GEOMETRIA E O DIVINO: UM ENSAIO SORE A ARTICULAÇÃO ENTRE CONHECIMENTO E IMAGEM MEDIEVAL

Felipe Vieira Frazão Silva *250*

LIONELLO VENTURI, EUGENIO BATTISTI E AS OMISSÕES EM SEUS RESPECTIVOS PROJETOS MODERNOS

Fernanda Marinho *255*

FLUXOS METODOLÓGICOS: UMA CARTOGRAFIA VESTIMENTAR DA(O)S PADROEIRA(O)S DO BRASIL

Fuviane Galdino Moreira *262*

VARIANTES DO SILÊNCIO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Gabriel Ferreira Zacarias *271*

O BOSQUE ENQUANTO MASMORRA: ALEGORIAS DA AMBIÊNCIA SELVÁTICA NA PINTURA DE EDUARDO BERLINER

Gabriel Morais Medeiros *280*

ANTONIO ROCCO E AS REPRESENTAÇÕES DA IMIGRAÇÃO

Gabrieli Simões *288*

PRETO NO BRANCO: O MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, O DIRETOR JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA LEITE E A ÁFRICA

Gabrielle Nascimento Batista *296*

A REPRESENTAÇÃO MUSICAL NO INFERNO DE HIERONYMUS BOSCH: ESCRITA E TORTURAS MUSICAIS

Grasiela Prado Duarte *304*

ALBERTO BURRI (1915-1995) E A BIENAL DE SÃO PAULO

Helder Manuel da Silva de Oliveira *314*

ARTE DA FUGA: AS GUERRAS, AS DORES E OS TRAUMAS GERADOS NO CORPO

Hélio Batista de Oliveira Júnior *321*

TRANSPLANTE DA IGREJA DO ROSÁRIO DOS HOMENS PRETOS - São Paulo 1903-1908

Heloisa Rosa Costa Lima *329*

O SILÊNCIO SOBRE A CIRCUNCISÃO: O CORPO DOS JUDEUS NA ARTE RENASCENTISTA

Inácio Schiller Bittencourt Rebetez *333*

TRAMA DE OLHARES: NOTAS SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA CELESTINA NA OBRA DE PABLO PICASSO

Janaína Nagata Otoch *336*

A GRAVURA DE RENINA KATZ EM MOSCOU

João Paulo Ovidio *349*

ALMEIDA JÚNIOR, JAMAIS CAIPIRA

João Victor Rossetti Brancato *357*

NEGRO, MAS BELO: SÃO BENEDITO, O SANTO PRETO DA IDADE MODERNA

Joyce Farias de Oliveira *368*

RETRATOS DO PODER NO RENASCIMENTO: A REPRESENTAÇÃO POLÍTICA DO CARDEAL CRISTOFORO MADRUZZO POR TIZIANO

Leila Soares Rodrigues Campos *376*

OFÉLIA NA FRANÇA DO SÉCULO XIX: DO TEXTO SHAKESPEARIANO ÀS IMAGENS NA PINTURA

Lívia Zacarias Rocha *383*

ATHOS BULCÃO, UMA NARRATIVA NA DÉCADA DE 1940

Luciana Fonseca de Melo Adam *392*

O SILÊNCIO QUE GRITA E O RUÍDO QUE SILENCIA: FRANS KRAJCBERG E EM'KAL EYONGAKPA NA 32ª BIENAL DE SÃO PAULO

Márcia Helena Girardi Piva *402*

HISTORIOGRAFIA E CRÍTICA DE ARTE BRASILEIRA NO SÉCULO XIX: UMA ANÁLISE EM ANAIS DE EVENTOS CIENTÍFICOS DE 2000-2015

Profa. Dra. Maria do Carmo Couto da Silva e Priscila Amorim Coser do Nascimento *411*

A UTOPIA REALISTA DE THORÉ-BÜRGER

Mariana Garcia Vasconcellos *418*

POR UMA ARQUITETURA FLUIDA: UMA ANÁLISE DO VAZIO NA CASA *WHITE U* DO ARQUITETO JAPONÊS TOYO ITO

Marina Pedreira de Lacerda *424*

O NU FEMININO EM SUZANNE VALADON

Marina Silva e Siqueira *437*

O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP COMO DISPOSITIVO PARA SE DISCUTIR O CONTEMPORÂNEO

Matheus Henrique Gonçalves Silva *446*

***MUSEALIAS* DOS MÁRTIRES: A MUSEALIZAÇÃO DOS BUSTOS RELICÁRIOS NO MUSEU DE ARTE SACRA**

Menderson Correia Bulcão *453*

RETRATO DE PRESCILIANO SILVA, POR ANTÔNIO OLAVO BATISTA: A ELEGÂNCIA E OS ATRIBUTOS DE UM PINTOR NO ATELIÊ

Natália Cristina de Aquino Gomes *460*

A CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA: ALGUNS SILENCIAMENTOS E UM AFOGAMENTO

Paola Berenstein Jacques e Dilton Lopes de Almeida Júnior *469*

FOTOMONTAGEM NO BRASIL, PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Priscila Sacchettin *496*

SALOMON SMOLIANOFF: O REI DOS FALSÁRIOS E ARTISTA ESQUECIDO

Rafael Machado Costa *505*

A ARTE NA VIDA: JOHAN HUIZINGA ENTRE AS IMAGENS ARTÍSTICAS E AS IMAGENS HISTÓRICAS

Renato Ferreira Lopes *513*

TENSÕES ENTRE PALAVRA E IMAGEM: O DISCURSO HOMOERÓTICO NA ESCRITA RECENTE DA HISTÓRIA DA ARTE

Ricardo Henrique Ayres Alves *522*

MIGUEL DUTRA E A CULTURA ARTÍSTICA PERIFÉRICA NA PROVÍNCIA DE SÃO PAULO NO SÉCULO XIX

Silvana Meirielle Cardoso *529*

ARTE SACRA EM PORTO ALEGRE: A ANTIGA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

Sofia Inda *540*

OLHAR, SILÊNCIO E PAISAGEM NA ARTE CONTEMPORÂNEA ATRAVÉS DA PRODUÇÃO POÉTICA DE CÁSSIO VASCONCELLOS

Talita Mendes e Edson do P. Pfützenreuter *551*

QUATRO SÉCULOS DE SILÊNCIO: AS PINTURAS PARIETAIS DA CAPELA DE SÃO MIGUEL PAULISTA

Thais Cristina Montanari *560*

CAÇA E CAÇADOR: A TUMBA II DE VERGINA, SUA ICONOGRAFIA E ATRIBUIÇÃO

Thiago do Amaral Biazotto *568*

OSWALD DE ANDRADE ENTRE A NEGRA E JACK JOHNSON: O DISCURSO RACIAL E O MODERNISMO PAULISTA

Thiago Gil de Oliveira Virava *579*

O REALISMO SOCIALISTA NA PINTURA BRASILEIRA: CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS DA HISTORIOGRAFIA NACIONAL

Tiago da Silva Coelho *589*

SILÊNCIOS E VAZIOS: A "ICONOGRAFIA DE VIAJANTES" E O(S) TEMPO(S) DE VER

Valéria Alves Esteves Lima *594*

CEMITÉRIO TAMBÉM TEM ARTE: CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESTUDO DA ARTE TUMULAR NO BRASIL

Vanessa Beatriz Bortulucce *602*

AS GRAVURAS, OS INCUNÁBULOS E A DIFUSÃO DE UM CULTO ANTIJUDAICO NOS ENTORNOS DOS ALPES (1475-1493): A REUNIÃO NA CASA DOS JUDEUS E O SEQUESTRO DO MENINO MÁRTIR SIMÃO DE TRENTO

Vinícius de Freitas Morais *607*

O SILÊNCIO COMO TENSÃO E PRESENÇA NA MÚSICA VÍBORA

Yasmin Pires *617*

O SILÊNCIO DAS ÁGUAS NAS FOTOGRAFIAS DE PAISAGEM DA COLEÇÃO THEREZA CHRISTINA MARIA DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

Solange de Aragão *623*

O SILÊNCIO E A ESTÉTICA NA PINTURA DE EDWARD HOPPER: A ICONOGRAFIA NORTE AMERICANA

Cristina Susigan *630*

O VISÍVEL E O INVISÍVEL NA OBRA DE ELAINE TEDESCO

Adriane Schrage Wächter[1]

Introdução

Nessa pesquisa analiso a ideia de visível e invisível, conceito de Didi-huberman em seu livro "o que vemos, o que nos olha" em relação ao trabalho que contém uma escada a beira da lagoa da artista Elaine Tedesco. A obra de Elaine, considerada paisagem traz o elemento escada, objeto que juntamente com a artista compõe o cenário da praia sul-riograndense que foi registrado por meio da fotografia. A paisagem é um elemento construído dentro da arte, por isso é considerada uma invenção, como explica Anne Cauquelin em seu livro "A invenção da paisagem". Não se sabe exatamente quando ela surgiu, mas alguns momentos em que sofreu influencias de outros elementos como os jardins ou mesmo as pinturas. O seu conceito teria surgido mais fortemente no século XVII com o desenvolvimento da arte flamenga. A paisagem esta relacionada com o espaço e o lugar, que no caso do espaço e local da obra de Elaine Tedesco seria a praia.

A Paisagem

Não há consenso sobre quando efetivamente tenha surgido a paisagem como conceito, mas apenas como isso se deu em alguns locais do mundo. Na Europa como um todo, o conceito nasceu na civilização romana com a introdução dos jardins, espaços descritos por poetas e pintados por artistas apenas para contemplação e deleite dos moradores da cidade, surgindo por fim a palavra que a nomeia. Para alguns historiadores, os afrescos de Giotto foram uma tentativa de iniciação da paisagem na Europa, já com o uso da perspectiva. Esses indícios remotos de uma noção de paisagem, nos dá indícios da formação de um conceito que, no século XVII, se tornaria um dos principais gêneros da arte flamenga.

As noções de espaço e lugar se desenvolvem juntamente com a de paisagem e me detenho aqui nas formulações esboçadas por Michel de Certeau (2007). O autor destaca que "o lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. (...) o espaço é um lugar praticado. (p. 201-202)

O condicionamento da existência da paisagem à percepção (sensorial, afetiva, cultural, histórica) do ser humano que a observa vai se constituindo um ponto importante para os diversos aspectos que o termo paisagem pode conter. Então, esse processo pelo qual o observador passa lhe garante essa "imagem" que se forma do observado e interpretado. Essa "forma" que a paisagem toma é o que fica para cada observador e é

[1] Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação na Universidade Federal do rio Grande do Sul (UFRGS) na linha de História, Teoria e Crítica de Arte

a partir disso que ele poderá julgar conhecer, guardar na memória o que seria uma paisagem para ele. E por esta razão não há apenas uma paisagem, como Javier Maderuelo comenta:

> Mas, para que esses elementos antes nomeados adquiram a categoria de "paisagem", para poder aplicar com precisão esse nome é necessário que exista um olho que contemple o conjunto e que se gere um sentimento, que o interprete emocionalmente. A paisagem não é, portanto, o que está aqui, ante nós; é um conceito inventado ou, melhor dito, uma construção cultural. A paisagem não é um mero lugar físico, senão o conjunto de uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes. A palavra paisagem, com uma letra a mais que paragem, reclama também algo mais: reclama uma interpretação, a busca de um caráter e a presença de uma emotividade. (MADERUELO, 2006, p.38).

Dessa forma, Maderuelo, teórico espanhol, destaca o ponto principal em relação à paisagem: o fato de se constituir como uma construção cultural e portanto variável e ligada a sensações e sentimentos.

As práticas experimentais dos artistas ao longo do tempo transformam as obras de paisagem. Com a entrada das novas mídias e o advento da tecnologia, e o uso cada vez mais forte da fotografia, Anne Cauquelin comenta:

> A paisagem, com a imagem digital, não está mais contra natureza, isto é, em acordo contrastado com seu fundo, não se apóia mais na verdade natural que revela ao mesmo tempo em que a oculta, dada contra, em troca de, equivalente a... É uma pura construção, uma realidade inteira, sem divisão, sem dupla face, exatamente aquilo que ela é: um cálculo mental cujo resultado em imagem pode-mas isso não é obrigatório-assemelhar-se a uma das paisagens representadas existentes. Basta estabelecer as leis para tanto. (CAUQUELIN, 2007, p. 180-181).

Em paralelo a isso, a autora destaca o surgimento de outra paisagem, "que amesquinha os céus vistos através das frondes das alamedas, pelas janelas entreabertas ou acima das cidades elétricas" (p. 178). A paisagem foi dividida, arranjada, construída com arte.

Embora a natureza e sua diversidade esteja sendo destruída pela ação humana, segundo a autora não seria esse o fato que marca o fim da paisagem, e sim, um sistema tradicional de organização formal que desaba em razão da descoberta de espaços infinitos.

Como solução a essa perturbação de nossos referenciais paisagísticos, ou se seguiria trabalhando com seus limites, ignorando a "grande natureza e a cidade superpovoada" (p. 178) refletindo sobre as reproduções fotográficas, o papel, a escrita que ainda possuímos, ou ocupar-se com as superdimensões- os pólos, os desertos e as vastidões de gelo e areia, os territórios virgens que até então sobrevivem. Deixando a natureza terrestre de lado a qual estivemos tão ligados, outra surge e que ainda desconhecemos. Então, Anne Cauquelin prossegue:

> Temos somente a imagem, transmitida por câmeras, dados digitais em monitores, sem ponto de fuga, e ilegível, até mesmo indecifrável para quem não estiver de sobreaviso. A distância que os procedimentos da pintura e da descrição literária gostavam de manter e de apagar vez por vez tornou um obstáculo opaco; não podemos nem mesmo sonhar com paisagens planetárias, podemos apenas conceber intelectualmente que há, sem dúvida, "algo a ser percebido", mas por qual sentido, por qual abordagem, com qual instrumento sensível, que prótese? A própria noção de paisagem é desmontada, ela que devia sua existência às experiências conjugadas da matemática, da física e de uma ideia de natureza primitiva a ser imaginada em certas condições. (CAUQUELIN, 2007, p.179/180).

Segundo a autora, todas as transformações a qual a paisagem vem passando através desse viés sensitivo são notadas também nas práticas paisagísticas, que se tornam mais atentas ao fragmento, com vista "a simular, mais que a construir, a recopiar, mais que a inventar, a plagiar por artifício, mais que a competir" (p. 179). Essa fragmentação de práticas e a reflexão da paisagem sobre si mesma as mantem existindo ao custo de repetições, em contrapartida ao que uma vez foi a invenção da paisagem.

A escada na beira da lagoa

Elaine Tedesco se utiliza da paisagem através de objetos que ela insere no ambiente natural e que serviriam, a um eventual passante, como aparatos para observá-la. Para Elaine, a paisagem se apresenta como um convite a um possível usuário de um objeto deixado na paisagem ou exposto e nos trabalhos de André, como personagem principal. Elaine Tedesco se utiliza de um lugar existente, que são as praias sul-rio-grandenses, para construir suas paisagens através de fotografias, vídeos, projeções. Nos trabalhos "Cabines" e "Observatórios de Pássaros" os aparatos servem tanto como refúgio para o corpo, quanto para captura do olhar do visitante. Na série "Cabines", uma intervenção na paisagem é produzida pelo deslocamento de objetos participantes de instalações realizadas anteriormente pela artista.

Os objetos são deslocados para a área de campos entre a Lagoa dos Patos e Oceano. Em uma dessas intervenções, Elaine transportou uma "caixa-escada-cadeira", como ela mesma diz, para a beira da praia para que fosse fotografada nesse local. Após ser registrada por meio da fotografia, a escada foi deixada na praia para ser levada anonimamente desaparecendo como objeto artístico e existindo apenas como imagem fotográfica.

Ao observar a imensidão da paisagem, do alto de uma guarita de salva-vidas a artista começa a perceber a sensação de isolamento, de um local pouco habitado, parecendo abandonado onde imperava um sentimento de desolação e ao mesmo tempo de refúgio – como sugerem os objetos que designa como cabines, onde a ideia de repouso se torna mais evidente. Ao utilizar as cabines na beira mar, e que sendo objetos que geram estranhamento não só pelo fato do observador entrar nela e pensar que o intuito é observar o mar, no entanto, o observador se voltaria para a sua "paisagem interior". Nas duas situações em que os objetos foram dispostos na paisagem, seja a disposição das cabines na beira da lagoa ou em meio à

cidade, elas possibilitam ao observador um tipo de reflexão que transpõe a relação com o externo e se abre como exercício de autoimersão.

Elaine Tedesco depõe que sua experiência com a paisagem seria dotada de um caráter "mais fenomenológico". Suas obras destacam uma vivência com a paisagem, uma experiência que se dá através da imersão no espaço físico por meio de todos os sentidos. Essa relação de imersão total a que se refere a artista é evidenciada por Merleau-Ponty:

> Basta que eu veja alguma coisa para saber juntar-me a ela e atingi-la, mesmo se não sei como isso se produz na máquina nervosa. Meu corpo móvel conta com o mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no visível. Por outro lado, também é verdade que a visão depende do movimento. Só se vê o que se olha. (...). Tudo o que vejo por princípio está a meu alcance, pelo menos ao alcance de meu olhar, assinalado no mapa do "eu posso". Cada um dos dois mapas é completo. O mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser. (...) O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. (...) Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas, em suas carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofo mesmo do corpo. (PONTY, 2004, p. 16-17).

Dessa forma, experiência e paisagem se unem para construir essa imagem que seria da ordem do visível, a experiência que se faz através do corpo, nesse caso do corpo da artista. Merleau-Ponty destaca que estamos imersos no mundo e sentimos com o corpo, não experienciamos apenas por meio da visão, e é essa outra camada da imagem que pode conter o invisível, tão conceituado por Didi-huberman.

O vazio da Imagem

Em seu livro, "O que vemos o que nos olha", Didi-Huberman nos mostra que o ato de olhar se divide em dois, pois "o que vemos só vale — só vive — em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha" (p. 29).

Quando o autor nos convida para abrirmos os olhos para experimentar o que não vemos, se refere a incapacidade de aprender a imagem em sua totalidade, pois um detalhe parece sempre nos escapar. De um lado, existe aquilo que vejo, o caso, uma paisagem, algo captado a primeira vista. Seriam aspectos dessa paisagem, como a vegetação, a areia, as nuvens, percebidos através de formas que formam o conjunto paisagem. De outro lado, "há aquilo, direi novamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma espécie de esvaziamento" (P. 37).

Esse vazio, essa perda estaria relacionada ao fato de que quando vemos, algo nos escapa, ou seja, quando ver é perder algo. Pensando nesses dois pontos, percebemos que se distingue o que está na imagem e o que não está (o que me olha e não percebo), assim como Barthes escreve acerca de suas fotografias,

especialmente a da mãe que não estando ali, se refere a uma perda ou morte. Na fotografia de paisagem, onde a escada de Elaine está presente, poderíamos optar em ver a obra das duas formas descritas por Didi-Huberman, ou seja, de maneira a delimitar as formas identificáveis primariamente na paisagem e também identificando um elemento que seria um disparador que daria a ver "o que já está na imagem".

Esse vazio, essa perda estaria relacionada ao fato de que quando vemos, algo nos escapa, ou seja, quando ver é perder algo. Pensando nesses dois pontos, percebemos que se distingue o que está na imagem e o que não está (o que me olha e não percebo), assim como Barthes escreve acerca de suas fotografias, especialmente a da mãe que não estando ali, se refere a uma perda ou morte. Na fotografia de paisagem, onde a escada de Elaine está presente, poderíamos optar em ver a obra das duas formas descritas por Didi-Huberman, ou seja, de maneira a delimitar as formas identificáveis primariamente na paisagem e também identificando um elemento que seria um disparador que daria a ver "o que já está na imagem". Dessa forma, o objeto presente na paisagem, a escada, além da artista e de elementos da paisagem seriam os aspectos mais visíveis, além disso, a imagem conteria outros não tão visíveis como a relação da artista com o litoral sul-riograndense. Esse vazio poderia estar relacionado com o invisível.



Figura 01 - *Sem Título*. Madeira e espuma. 160 cm x 60 cm x 60 cm[2]

[2] Insiro essa imagem, que é a obra Sem título, da artista Elaine Tedesco pois me valho dela para analisar algumas questões presentes em Georges Didi-Huberman relativas a visibilidade e invisibilidade.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015

HUBERMAN, Georges Didi. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____ **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

PONTY- Merleau, Maurice. **O Olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

TEDESCO, Elaine. **Sobreposições Imprecisas**/Elaine Tedesco-São Paulo: Escrituras Editora, 2003. (Documento Areal; 4).

ZIELINSKY, Mônica. **Lugares Desdobrados**/Mônica Zielinsky-traduzido por Nicholas Rands.-Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

CORPOS EM TRANSITO: CORPOS TRANSVESTIGENERES E O ESPAÇO PÚBLICO

Agrippina Cândido Viegas Pequeno1

Me chamo Agrippina, tenho 20 anos e sou travesti. Se faz necessário nesse momento que eu me afirme enquanto os dois. É por estas afirmações que eu exemplifico minhas questões. Quando me afirmo enquanto Agrippina, estou subvertendo a política que condiciona a aceitar o nome do meu registro geral enquanto minha identificação. Serei publicada com o nome que escolhi e que, apesar de não legitimado, é o meu nome. Quando me afirmo travesti, desconstruo a imagem que foi concebida para mim ao me afirmar. A imagem negativa que cerca a palavra é perversa e manipuladora, ao falar que eu sou travesti espera-se de mim que me submeta a um estereótipo que é conectado automaticamente com a pratica da prostituição, mas o que não se percebe é que este estereótipo é na verdade uma das condicionantes limitadoras que impedem que as travestis consigam sair da situação de marginalização social assim como da prostituição em si. Se espera muito pouco de nós, e nos é oferecido muito pouco mas para a percepção heterocisnormativa a consequência aqui parece preceder a causa .

Eu decidi que ia fazer um trabalho com um aspecto panorâmico, que pudesse brevemente identificar situações em ambientes específicos que ilustram o problema de acesso que eu, enquanto travesti encontro nos espaços. Procurarei ao máximo limitar o uso de ferramentas teóricas ou referencias eurocentrados para falar. Gostaria de tentar aqui ao máximo fugir da experiência acadêmica tal qual estou acostumada. Pois, como espero vir a demostrar, o condicionamento que se dá pela minha inserção enquanto privilegiada nesses espaços serve também para perpetuar uma exclusão elitista. Quero procurar amparo para minhas palavras na voz das travestis que estão dentro da academia mas também nas que estão fora (o que é ainda infelizmente maioria) . Eu quero cantar Linn da Quebrada, quero ler Amara moira, quero ver Lorenza Bottner. E mais importante quero fazer vocês ouvirem

A universidade

Em 1971 Linda Nochlin escreve seu ensaio *Porque não houveram grandes mulheres artistas?* e este ano eu escrevi um artigo intitulado *Porque não houve grandes artistas travestis*? para repensar a questão colocada por Nochlin. Quando ela fala de grandes mulheres artistas certamente não estaria falando de mim. Apesar de que sou artista e sou mulher.

[1] Graduanda em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Como posso eu enquanto pesquisadora ignorar o fato de que sequer sou vista como uma mulher quando se trata de estudos de gênero? Minha presença não conta? Se Nochlin expõe de maneira clara o privilegio que é te nascido homem, branco, e de preferência de classe média, é preciso hoje expor o privilégio que se tem ao se nascer cis[2]. Privilegio, pois, se coloca de tal forma que cria dispositivos para garantir sua posição como condição normativa. Foram pessoas cisgêneras que criaram o termo trans para patologizar uma condição identitaria que desvia da que era adotada pelo poder hegemônico mas foi preciso que as pessoas trans criassem o termo cis para evidenciar que não se tratava de uma configuração de condição natural vs. condição desviante mas sim de um cenário de dominação que exclui as pessoas trans de se representarem e de terem voz. Não é por acaso que o termo cis só é criado 60 anos após o termo trans ser inventado.

Poder ignorar tais questões e se abstrair em questões teórico-conceituais é, e sempre foi, um privilégio cis, que tiverem seus corpos e subjetividades legitimados nos espaços. Pois para quem tem seu corpo expulso e sua identidade negada pelo cistema[3], as questões teóricas da história da arte como é meu caso parecem não se adequar a realidade. A verdade é que eu posso sim pesquisar qualquer tema que a universidade me proponha, eu assim como vocês sou pesquisadora. Inclusive para a surpresa da cisgeneridade nós travestis de fato pensamos. Mas me recuso deixar que se perpetuem políticas transfobicas dentro da academia. Não é possível tolerar um cenário que me obriga a colocar minha identidade em forma de nota de rodapé, explicando um conceito que parece misterioso ou especifico para pessoas trans.

Digo isso pois, como Amara Moira explicita há uma desigualdade de nomenclatura que acredito ser familiar para todas as pessoas trans, que é justamente a compulsão em nos denominar trans. Ela explica que trans foi um conceito criado pela comunidade médica para designar aqueles que tinham uma doença (é recorrente ver a patologização das identidades desviantes) que as fazia não se identificar com o gênero que lhes foi designado no nascimento. No entanto, este cenário faz sentido somente se acreditarmos na supremacia do genital para a designação de identidades que uma forma de dominância sexopolítica onde o capitalismo biopolítico cria discursos e ferramentas de controle da vida e dos corpos.

> Oras, usam a palavra "trans" a rodo, a mesma gente que se recusa a empregar "cis", e usam porque acreditam que ela diz algo, ainda que não saibam exatamente o quê. Usam porque acreditam que existimos e acreditam que existimos porque já não são capazes de não nos ver, de não nos reconhecer na multidão.[4]

Como então suportar estar num espaço que não foi feita pra você? Pois todos os espaços e instituições foram criados dentro desta lógica heterocisnormativa logo aderem a suas práticas. Como

[2] Cis é a abreviação do termo cisgênero, termo criado para designar as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi atribuído no momento do nascimento.
[3] Termo usado nas discussões transfeministas como forma de trocadilho com a palavra sistema incluindo o termo cis, é usado frequentemente para demonstrar as relações de poder estabelecidas por pessoas cis ao contrario da situação de invisibilização sofrida por pessoas trans.
[4] Amara Moira, O cis pelo Trans, 2017

suportar ouvir dia após dia um nome que não é o seu sendo constantemente usado e sendo obrigada pelo Estado a responder a ele? Pois, mais que a questão da identificação com o nome, a documentação para pessoas trans. traz uma série de complicações burocráticas que são baseadas em políticas sexistas de gênero. Pensemos no seguinte caso, eu quando aprovada para a UFRJ fui obrigada a entregar meu certificado de reservista (documento que comprova que me alistei no exército) pois o Estado me reconhece como homem, ainda que eu não o seja, como então lidar com este cenário? Pode a Universidade nesta configuração ser considerada um espaço inclusivo? A cisgeneridade teima em insistir de que se fala muito em estudos de gênero mas continua a me tratar no masculino.

Há ainda que lidar com o fato de que cisgeneiridade fica perplexa quando descobre que eu posso falar. É preciso que as pessoas trans estejam sempre provando que são dignas da atenção que lhes é dada, pois somos condicionadas a provar nosso valor para só assim termos uma chance de termos nossa produção reconhecida. Por isso, somos empurradas na academia a falar daquilo que "falamos de melhor" : gênero. Não podemos pensar em outra coisa. Pois este rótulo que nos é colado ao renegarmos o futuro que o genital decreta para nós compele nossa produção ao nicho especifico daquilo que abrange apenas um aspecto de nossa subjetividade.

> *Há pessoas trans* fazendo teoria mundo afora, apesar de aqui no Brasil, por todos condicionantes sociais excludentes que conhecemos, estas presenças ainda serem muito pontuais e com pouco poder de decisão: ainda assim, onde estão elas nos referenciais bibliográficos mesmo quando se abordam questões trans?*[5]

O banheiro

Quando fui para o Encontro de História da arte da Unicamp, senti um frio na barriga que frequentemente sinto. Quando cheguei na rodoviária de Campinas precisava ir no banheiro e o medo tomou conta de mim. Esse é o impacto que a constituição fiscalizadora do banheiro impõe, ela impõe uma confirmação estética da identidade. Frequentemente há seguranças que impedem pessoas trans de entrarem em banheiros por questão da passabilidade[6] que aparece sempre de maneira obrigatória. Para entrar no banheiro feminino não bastar ser mulher, é preciso parecer mulher.

Isto porque os estereótipos de gênero que funcionam como mecanismos de controle para o corpo de mulheres cisgêneras operam também no corpo das mulheres trans. Quando falam para uma pessoa trans que ela não se assemelha ao gênero que ela identifica estão supondo que existe um modelo ao qual ela deveria se assemelhar e frequentemente não percebem que este modelo é ficcional. Modelos como este foram criados

[5] Jota Mombaça, Pode um cu submisso falar? 2015

[6] Passabilidade é o conceito de que uma pessoa trans pode se passar por uma pessoa cis, e muitas vezes isto é usado de forma opressora como se ser confundida com uma pessoa cis fosse um objetivo ou um dever das pessoas trans.

para perpetuar o privilégio heterocis ao recorrer ao discurso do natural ou do biológico como fatores determinantes da estruturação da subjetividade

Citando novamente Amara Moira, ela coloca em um outro artigo que há um desejo por parte das pessoas cis em descobrir o que há no meio de nossas pernas. Elas se sentem no direito que querer nos desmascarar como se estivéssemos de algum modo as enganando. Ela diz:

> Existe um genital que ninguém vê, que ninguém tem acesso a esse genital. A não ser que você vá transar com a pessoa, mas a gente acha que vê . E esse genital tem o poder de decretar o futuro para esse corpo. E ai dessa pessoa se ela se desviar desse futuro. Vivemos numa cultura que presume os genitais e queremos que os corpos se adequem a esse genital que a gente não vê, mas que a gente acha que sabe qual é. [7]

Isto é sintomático de uma configuração social onde o órgão sexual (ou como coloca Preciado, o órgão que foi escolhido para ser identificado como o órgão sexual) é o fator de diferenciação entre homens e mulheres onde as pessoas com pênis são identificadas como masculinas e pessoas com vaginas são identificadas como femininas. É isto está enraizado de tal maneira na cultura da sociedade ocidental que existe, como Amara bem colocou, um compulsão em querer descobrir que órgão genital as pessoas trans possuem pois segundo a estética da normatividade, nossos corpos apresentam uma ambiguidade de gênero que só pode ser solucionada ao enfrentarmos o parecer do pênis ou da vagina.

A cartunista Laerte Coutinho demonstra isso muito bem em uma série de quadrinhos que ela desenvolve enquanto passava por seu período de transição. Laerte explicita que pessoas trans precisar exibir uma carteirinha de validão genital para entrarem nos banheiros enquanto pessoas cis não, pois a sociedade consegue deduzir qual seria seu genital enquanto o nosso permanece um mistério .

(Laerte)

A rua

Andar na rua é estar exposta. Exposta ao olhar do outro, vulnerável. Noventa por cento das mulheres trans e travestis estão em situação de rua. Andar na rua para elas é batalhar. Para mim significa girar uma roleta russa. Elas nos olham, vocês me olham. Me encaram até formarem uma decisão nas suas cabeças sobre o que eu sou. Tem barba, é homem. Tem peito é mulher. E eu que tenho os dois?

> Outro tipo de assedio vivido pelas pessoas trans é a metralhadora de olhares que vive toda pessoa trans, você entra num espaço e um monte de pescoços vão virando, procurando você o tempo inteiro. As vezes não são olhares de hostilidade, olhares agressivos. As vezes são olhares curiosos apenas, olhares que querem entender o que você é. Mas nesse desejo de

[7] Amara Moira, O mundo nas palavras trans, 2017

> entender o que você é, esses olhares estão dizendo que você é estranho que você é esquisito, que você não faz sentido. E que eles tem o direito de te olhar até entender o que você é ou deixa de ser. E é nosso dever, nos deixar sermos olhadas.[8]

É nosso dever enquanto pessoas trans sermos pacientes, estarmos dispostas a sermos olhadas e explicar calmamente nossa identidade para o outro. Ser trans é ter o dever de sempre ser professora do outra e saber lida com a ignorância alheia. Afinal, quem mandou ser travesti? Somos vítimas de ter nascido num sistema que nos considera anormais, que nos marginaliza e temos que dar um jeito de lidar com isso. Somos obrigadas a sermos fortes, somos obrigadas a ter coragem. Para mim, conseguir me inserir em um meio acadêmico é de certa forma um alivio, primeiro por ter meu trabalho reconhecido, segundo por saber que talvez exista um futuro para mim que não seja o subemprego, que não seja o não-lugar, que não seja ser morta aos meus 35 anos.

Eu acredito que todas as pessoas trans desenvolvem para si estratégias para lidar com as adversidades pois são obrigadas pela configuração do sistema a estarem a todo momento cientes da sua posição e das barreiras que ela coloca (ou melhor que o cistema coloca).A sociedade não deixa travesti esquecer que ela é travesti. Gostaria de citar agora o exemplo de uma artista que organizou em 2015 uma manifestação na cidade de Belém, Pará que é chave para entender como as pessoas trans conseguem subverter as expectativas do preconceito em formas de potência e reverberação.

A artista em questão adota o nome artístico de Leona,Assassina Vingativa e o seu trabalho se intitula Frescah no Cirio que se trata de uma intervenção que ela faz em um evento muito conhecido da cidade de Belém, o círio de Nazaré. Leona aluga um veículo semelhante aos usados durante a posição com autofalantes e coloca em cima do carro uma travesti vestida de forma alusiva a Nossa Senhora de Nazaré e desfila por algumas ruas. A ação se desdobra depois em imagens usadas na criação de um clipe com uma música criada por Leona onde ela também exibe cenas de manifestações religiosas evangélicas e preconceito contra homossexuais.

Ao realizar essa ação, o caráter cômico que ela produz por vezes ofusca a potencia da mesma, acredito ser de extrema importância observar que esse trabalho dialoga com questões pertinentes as discussões que tentei trazer ao longo do texto, o caráter de normatividade, a dimensão do público. Acho importante ressaltar também que Leona não tem formação acadêmica superior (que é o lugar onde as discussões de gêneros frequentemente encontram espaço) mas demonstra em seu amago como consegue dialogar com sua vivencia.

Para encerrar gostaria de deixar um trecho da música A Lenda de Linn da quebrada:

[8] Amara Moira, O mundo nas Palavras trans. 2017

Ela sabe que pra ter sucesso não basta apensas estudar, estudar, estudar sem parar. Tão esperta essa bichona, não basta apenas estudar. De boba só tem a cara.

Referências Bibliográficas

CROSS, Katherine. I Am Whoever You Say I Am. Disponível em: http://quinnae.wordpress.com/2010/10/01/i-am-whoever-you-say-i-am/ , 2010a.

MOMBAÇA, Jota. Pode um cu submisso falar?. Medium, 2015. Disponivel em <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>Acessado em 19/09/2017.

MOREIRA, Amara. Travesti ou mulher trans: tem diferença? Mídia Ninja, 2017. Disponível em < http://midianinja.org/amaramoira/travesti-ou-mulher-trans-tem-diferenca > Acessado em 20/08/2017.

_____O mundo nas palavras trans. TEDXVolta Redonda, 2017. Disponivel em <https://www.youtube.com/watch?v=WYBkm-9P93E>

_____O cis pelo Trans. Revista Estudos Feministas. Florianopolis, 2017.

NOCHLIN, Linda. Porque não houveram grandes mulheres artistas? São Paulo; Publication Studio São Paulo, 2016. Tradução Juliana Vacaro.

PRECIADO, Paul Beatriz. Manifesto Contrassexual- práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo, N-1 edições 2015.

O DIÁLOGO SILENCIOSO ENTRE O GIRASSOL E O CRÂNIO OU A PAPOULA: CORRESPONDÊNCIAS SIMBOLÓGICAS ENTRE AS VANITAS E OS VASOS DE FLORES DE MARIA VAN OOSTERWYCK

Alcimar do Lago Carvalho1

Aspectos Biográficos

Maria van Oosterwyck (1630-1693) foi uma importante pintora de naturezas-mortas do Século de Ouro dos Países Baixos, tendo se especializado na representação de composições florais realísticas. Nascida em 1630 em Nootdorp, pequena cidade da província da Holanda do Sul, próxima à Delft, foi filha e neta de pastores protestantes, não tendo contraído matrimônio. Segundo Arnold Houbraken (1660-1719), biógrafo da época, ela era "modesta e excepcionalmente religiosa"[2]. Embora não tenha se associado a qualquer guilda de pintores[3], recebeu desde jovem forte influência de Jan Davidsz de Heem (1606-1684), tendo possivelmente trabalhado no estúdio deste famoso pintor em Utrecht, a partir de 1660, por cerca de cinco anos[4]. Maria foi especialmente ativa em Amsterdã após 1670, quando recebeu encomendas importantes de nobres dos Países Baixos e países vizinhos, incluindo os reis Luís XIV de França, Guilherme III de Inglaterra e Holanda, e o imperador Leopoldo I de Áustria. Morre em 1693 em Uitdam, localidade próxima à Amsterdã. Nas poucas linhas dedicadas à van Oosterwyck na sua clássica monografia sobre naturezas-mortas, Ingvar Bergström[5] destaca a presença do girassol no alto de muitos de seus buquês, o considerando quase como uma segunda assinatura da pintora.

Duas Vanitas

A sociedade das Províncias do Norte durante o Século de Ouro pode ser caracterizada pela sua religiosidade. Sob um aparente predomínio Calvinista, temente a Deus e tendo Jesus Cristo como foco de adoração, era possuidora de uma elevada consciência moral e laboral. A classe mais elevada apreciava descobertas científicas, mostrava interesse por objetos raros e curiosos, e colecionava obras de arte, nomeadamente as que se dedicavam aos temas de paisagem, de gênero e de naturezas-mortas, em particular o da Vanitas[6]. Esse termo latino designa um subgênero de naturezas-mortas impregnado de conteúdo simbólico e moralizante, que foca na representação de distintos objetos do cotidiano, que, quando reunidos,

[1] Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro (Professor Titular, Doutor em Ciências)
[2] Taylor, P. (1995). *Dutch flower painting, 1600-1720*. Londres: Yale University Press, p. 49.
[3] Segal, S. (1990). *Flowers and Nature: Netherlandish flower painting of four centuries*. Amstelveen: Hijnk International b.v., p. 220.
[4] https://mariavanoosterwijck.nl/biografie
[5] Bergström, I. (1956). *Dutch still-life painting in the seventeenth century*. Londres: Faber and Faber, p. 220.
[6] Casimiro, L. A. (2015). Vanitas vanitatum omnia vanitas: uma iconografia controversa e inquietante. *Revista Lumen et Virtus*, 6(13): 150-197.

aludem a inutilidade e o vazio da vida, e à própria morte[7]. Esse faz referência ao versículo dois de Eclesiastes 1, onde se lê textualmente: "[...] *Vanitas vanitatum omnia vanitas*" ("Vaidade das vaidades, tudo é vaidade").

Na célebre *Vanitas com Globo Celeste* (1668, *Kunsthistorisches Museum*, Viena) de Maria van Oosterwyck (Figura 1), um crânio humano e um globo celeste estão representados no centro da composição, neste caso em explícita associação[8]. O crânio, coroado por ramos de hera, de uma posição mais inferior, na base de um buquê de flores, está voltado frontalmente para o globo, uma direta referência ao Céu, assumindo indubitavelmente a condição humana no desejo de transcender à morte. Os aros circulares, vertical e horizontal, que sustentam e articulam o globo na sua base, sobrepostos, acabam por formar uma cruz à sua frente, advertindo que só através do Crucificado o Paraíso pode ser alcançado. Outros elementos costumeiros nessas pinturas, como velas, lamparinas, bolhas de sabão, ampulhetas, relógios mecânicos, além de moedas de ouro, joias, instrumentos musicais e itens raros de coleção, levam os seus observadores a meditarem sobre a passagem do tempo e a natureza efêmera das realizações e posses terrenas[9]. A mensagem é clara: a vida é curta e cada ação é importante para se alcançar um lugar no Paraíso[10].

Como uma contextualização textual complementar ao panorama visual estabelecido na Vanitas de van Oosterwyck, está indicada a leitura de Jó 14, anotada em uma folha de papel vincada, representada abaixo de um livro de contabilidade ("*REKENINGH*"), onde o primeiro versículo está parcialmente transcrito: "O homem [, nascido da mulher,] é de bem poucos dias e cheio de dificuldade". Logo acima dessa anotação, pousada na orelha do canto inferior da capa do manuseado livro de contas, uma borboleta *Vanessa atalanta* (L.), de asas abertas, espécie mais representada em pinturas realísticas em todos os tempos[11], rivaliza a atenção com o colorido de suas asas.

Na análoga *Vanitas com Girassol* (coleção particular / *Christie's*, Londres), obra essencial neste estudo, acessada através das bases RKDimages[12] e Maria van Oosterwyck Vermaert Konstschilderesse[13], é oferecida uma espécie de chave para a compreensão da dimensão alegórica desta e, por analogia, de outras das composições de van Oosterwyck (Figura 2). Nesta pintura *sui generis*, de explícita função didática sob o ponto de vista da doutrina da Bíblia da Natureza[14], foi incluída igualmente a representação de uma folha de papel desdobrada com uma lista dos elementos incluídos na composição, aos quais indicações de passagens bíblicas estão associadas individualmente (Figura 3). Diferindo da versão descrita anteriormente, o globo

[7] *e. g.*, Bergström (1956), *op. cit.*, p. 154-190; Schneider, N. (1994). *Still Life*. Colônia: Taschen, p. 76-87; Giorgi, R. (2005). *Angels and demons in art*. Los Angeles: The Paul Getty Museum, p. 189-192.
[8] Chong, A. & Kloek, W. (1999). *Still-life paintings from the Netherlands 1550-1720*. Zwolle: Waanders Publishers, p. 253-255, 286; Taylor (1995), *op. cit.*, p. 46-47; https://mariavanoosterwijck.nl/oeuvre/vanitasschilderijen/a1.
[9] Alpers, S. (1999). *A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), p. 328; Casimiro (2015), *op. cit.*, p. 165-170; Schneider (1994), op. cit., p. 76-87.
[10] Chong & Kloek (1999), *op. cit.*, p. 254.
[11] Dicke, M. (2000). Insects in Western Art. *American Entomologist*, 46(4): 228-236.
[12] https://rkd.nl/explore/images/68076.
[13] https://mariavanoosterwijck.nl/oeuvre/vanitasschilderijen/a2.
[14] Taylor (1995), *op. cit.*, p. 28-42.

celeste está ausente, sendo seu substituto topográfico um girassol, pendido sobre o par de tábuas da Lei com o Decálogo transcrito em hebraico. A área central da inflorescência assemelha-se a um olho, direcionado ao crânio, este, como na Vanitas de Viena, coroado e frontalmente dirigido. No caso específico do girassol ("*Sonnebloem*"), na lista, é indicada a leitura do versículo dois de Malaquias 4 ("Mas para vós, que temeis o meu nome, nascerá o sol da justiça, trazendo salvação debaixo das suas asas...")[15]. É importante observar que esse é o capítulo derradeiro do último livro do Antigo Testamento, e que no trecho indicado a chegada de Cristo, a Luz do Mundo, é anunciada. Por sua vez, a indicação da leitura do versículo 12 de Romanos 5 para o crânio, ("*Doodshooft*"), enfatiza a morte do homem como decorrência do pecado ("Pelo que, como por um homem entrou o pecado no mundo, e pelo pecado a morte, assim também a morte passou a todos os homens, porque todos pecaram")[16].

Girassol como símbolo no século XVII

O girassol, *Helianthus annuus* L., é uma espécie da família Asteraceae proveniente da América do Norte, planta que apresenta uma longa história de domesticação entre os povos da Mesoamérica pré-colombiana[17], para os quais simbolizava o sol, e assim comparado à força vivificante do Grande Espírito[18]. Esse foi introduzido na Europa durante o século XVI durante o processo de colonização do Novo Mundo, juntamente com outros vegetais como a batata, o tomate e o tabaco, dentre os quais foi cultivado ao longo de dois séculos exclusivamente pela sua beleza[19]. As suas inflorescências capitulares são caracteristicamente heliotrópicas, ou seja, seguem a direção do sol durante o dia.

A representação do girassol é frequente em livros de símbolos e emblemas do século XVII, onde imagens associadas a distintas epígrafes ou motes o apresentam fincado na terra, voltado para o sol, quando este se faz presente no firmamento. Esse aparece dez vezes na compilação de emblemas publicada por Henricum Wetstenium de Amsterdã[20], tratado como "*Sonneblom*". No geral, esses convergem para uma significação moral imediata, denotando principalmente adoração e fidelidade[21].

Ao indicar a leitura da passagem de Malaquias à composição de sua *Vanitas com Girassol*, Maria van Oosterwyck agrega uma dimensão religiosa ao simbolismo de adoração contido nas epígrafes mais

[15] seg. Thompson, F. C. (compilado e redigido) (2002). *Bíblia de Referência Thompson* (trad. J. F. de Almeida, 1990; 15ª reimpressão). São Paulo: Editora Vida, p. 867.
[16] seg. Thompson (2002), *op. cit.*, p. 1025.
[17] Lentz, D. L., Pohl, M. D.-L., Alvarado, J. L., Tarighat, S. & Bye, R. (2008). Sunflower (*Helianthus annuus* L.) as a pre-Columbian domesticate in Mexico. *Proceedings of the National Academy of Science of the United States of America*, 105 (17): 6232–6237.
[18] Fărcaş, C. P., Cristea, V., Fărcaş, S., Ursu, T. M. & Roman, A. (2015). The symbolism of garden and orchard plants and their representation in paintings. *Contribuţii Botanice (Grădina Botanică "Alexandru Borza" Cluj-Napoca)*, 50: 189-200.
[19] Egmond, F. (2010). Precious Nature: Rare Naturalia as collector's items and gifts in Early Modern Europe. In: Rittersma, R. C. (ed.). *Luxury in the Low Countries: miscellaneous reflections on Netherlandish material culture, 1500 to present*. Bruxelas: Pharo Publishing, p. 47-65.
[20] [de La Feuille, D.] (1705). *Symbola et Emblemata Selecta*. Amsterdã: Henricum Wetstenium.
[21] Taylor (1995), *op. cit.*, p. 67.

correntes associadas ao girassol, o que já havia sido feito. No emblema de número 49, que trata da citada epígrafe "*Non inferiora secutus*", único que inclui o girassol ("*Chrysanthemum Peruvianum*") no livro de Joachim Camerarius[22], publicado originalmente em 1590, foi acrescido o seguinte epigrama: "*Solis ut hunc florem radiantia lumina versant; dirige sic mentem Christe benigne meam*" [Como a luz do sol irradia sobre esta flor, Cristo benigno, dirige a minha mente]. De forma semelhante, Zacharias Heyns em 1625 ilustra um girassol voltado para o sol para acompanhar o mote "*Christi, actio imitatio nostra*" ("Cristo, modelo para nossas ações"), citando o trecho de João "Eu sou a Luz do Mundo: ..."[23]. Porém, de forma inusitada, no caso da *Vanitas com Girassol* de van Oosterwyck, esse vegetal é indicado a assumir explicitamente o papel divino e superior do próprio sol, plausivelmente substitutivo da função simbólica do globo celeste [com a cruz formada por seus aros] de sua *Vanitas com Globo Celeste*. Assim, de um símbolo para uma alma devota à Deus[24], de forma reflexiva, o girassol assume o próprio papel divino, à semelhança de seu simbolismo primário no Novo Mundo. Nessa tradução religiosa, sob o ponto de vista do Cristianismo, a imagem do girassol pode ser compreendida indubitavelmente como a própria representação botânica de Deus ou do próprio Cristo. Essa metáfora visual ainda se mantém viva, exemplificada na tela *Última Ceia* do moscovita Vladimir Kush (1965-), onde a imagem central de um girassol, ladeado por doze outros elementos vegetais em torno de uma mesa, coroado por um halo de borboletas, assume o papel de Cristo[25].

Conjugado ao seu tamanho que, no geral, é maior que o de outras inflorescências e flores, o potencial icônico do girassol como símbolo superior e positivo parece estar primariamente relacionado à sua forma distintamente circular, melhor representação do macrocosmo, como promulgada por pensadores renascentistas como Nicolau de Cusa (1401-1464): "[...] Deus é uma circunferência ..."[26]. Em termos psicológicos, o ideal de perfeição é o redondo, o círculo, arquétipo que se encontra em todas as civilizações e em todos os tempos[27]. Além disso, certamente esse potencial é reforçado pela impressão psicológica de sua cor predominante, amarelo-laranja, que através de sua luz e calor, relacionadas com energia e vitalidade, incitam sensações de positividade[28].

[22] Camerarius, J. (1654). *Symbolorum et Emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una collecta*. Frankfurt: Johann Ammon., / Centuria I, p. 51.
[23] Segal (1990), *op. cit.*, p. 221.
[24] Taylor (1995), *op. cit.*, p. 65, 67-68.
[25] vladimirkush.com.
[26] Catalá Domènech, J. M. (2011). *A forma do real. Introdução aos estudos visuais*. São Paulo: Summus Editorial, p. 13.
[27] Jung, K. G. (2008). *Interpretação psicológica do dogma da Trindade* (trad. Pe. Dom M. R. Rocha, OSB, 7ª edição). Petrópolis: Editora Vozes, p. 55.
[28] Fărcaş et al., 2015, p. 197; Goethe, J. W. (2013). *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, p. 166; Heller, E. (2012). *A psicologia das cores. Como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: Editora G. Gili Ltda, p. 187.

Analogias entre Vasos de flores e Vanitas

Dentre os 24 buquês de flores em vasos de Maria van Oosterwyck e três de Geertje Pieters (Delft 1636-1712), aprendiz de van Oosterwyck, catalogados por Noud Janssen entre 2007 e 2014[29], os oito exemplos que incluem igualmente um girassol parecem contrafazer as suas Vanitas sob o ponto de vista alegórico. Essa inflorescência, aqui posicionada na parte mais alta de buquês, está sempre em distinta associação com uma flor, papoula ou tulipa na maior parte dos exemplos, onde uma está voltada para a outra, se estabelecendo um par antitético, destacado dos demais elementos da composição.

Tanto no *Buquê com um girassol e uma Vênus ajoelhada* (*Mauritshuis*, Haia)[30] (Figura 4), quanto na *Natureza-morta de flores com um girassol e ervas* (coleção particular / Sotheby's, Nova Iorque), o girassol apresenta-se associado a uma papoula vermelha rajada de branco *Papaver somniferum* L. var. *paeoniflorum* ("*Flemish Antique*" ou "*plenum*") (Papaveraceae), flor que evita o sol[31]. Na única epígrafe relativa ao emblema que inclui a papoula nos livros de símbolos e emblemas consultados, tratada como "*Papavera*" ou "*Maan-koppen*", é ressaltado o medo do rebaixamento ou morte (*Aequari pavet alta minor* LXXVl / 77. *Aequari pavent alta minori*), calcado em uma passagem do *Ab Urbe Condita* de Tito Lívio (59 a.C.-17), livro que conta a história de Roma. Neste, o simples decepar com um bastão dos frutos mais altos das papoulas pelo rei Lúcio Tarquínio, presenciado por um mensageiro, indicou a Sexto, seu filho, assassinar todos os próceres de Gábius, cidade vizinha à Roma, e tomar o seu poder[32]. Tendo em mente esta passagem, aliada aos notórios efeitos do ópio, forte narcótico extraído de seus frutos imaturos (cápsulas), essa flor foi alvo de forte simbolismo negativo nos Países Baixos do século XVII, quando era popularmente denominada *Maan koopen* (cabeça de lua), e associada à noite, ao sono e à morte[33]. Na edição publicada em Amsterdã em 1644 da Iconologia de Cesare Ripa, a personificação do Oeste (*Occidente* / *Westen*) é representada no respectivo emblema como um senhor idoso, de barbas longas e boca amordaçada, o qual aponta para os últimos raios do sol poente com a mão direita e segura três frutos de papoulas com a esquerda, enquanto um morcego, como que saído delas, adentra o céu nubloso[34]. Tal personagem, por sua vez, com obviedade, vem personificar o ocaso da própria vida. No livro de Otto van Veen de 1624 ela aparece relacionada à morte no emblema 91 (*Aditur et oculis clausis*)[35] e à preguiça no 177 (*Otiosum Terminum odi*)[36], onde, respectivamente, ladeiam bustos de personagens com uma cabeça de crânio e com os

[29] https://mariavanoosterwijck.nl/oeuvre/bloemstillevens-boeketten.
[30] Segal (1990), *op. cit.*, p. 220-221; Taylor (1995), *op. cit.*, p. 48-49.
[31] Segal (1990), *op. cit.*, p. 221.
[32] Midraud, C. A. (2007). *História e Tradição no Livro I de Tito Lívio*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras (Dissertação de Mestrado), p. 98; Taylor (1995), *op. cit.*, p. 74.
[33] *e. g.*, Camerarius (1654), *op. cit.*, p. 78; Impelluso, L. (2004). *Nature and its symbols*. Los Angeles: The Paul Getty Museum, p. 111; Segal (1990), *op. cit.*, p. 35; Tapié, A. (2000). *Les sens caché des fleurs. Symbolique & botanique dans la peinture du XVIIe siècle*. Paris: Adam Biro, p. 148.
[34] Segal (1990), *op. cit.*, p. 156.
[35] Veen, O. van (1624). *Emblemata sive Symbola. A Principibus, viris Eeclesiasticis, ac Militaribus, alijsque usurpanda*. Bruxelas: Hubert Antoni, p. 11.
[36] Veen (1624), *op. cit.*, p. 20.

braços cruzados. Em dois poemas alegóricos de Joost van den Vondel de 1644, fica evidente a consideração da papoula, por fugir da luz do sol, como uma antítese do girassol, flores poeticamente representantes da noite e do dia, respectivamente[37].

Alternativamente, no *Buquê de Flores em um Vaso* (*Denver Art Museum*, Denver), assim como no *Vaso de Flores em Urna sobre Lage de Pedra* de Geertje Pieters (*Fitzwilliam Museum*, Cambridge), uma tulipa é a flor escolhida para compor a oposição com o girassol (Figura 5). À semelhança da papoula de suas outras pinturas, essas apresentam as mesmas cores, vermelho rajado com branco, tratando-se de um híbrido igualmente representado nas naturezas-mortas Jan Davidsz de Heem[38]. A tulipa, flor recém-chegada à Europa em meados do século XVI através da Turquia, por sua vez, sendo uma das flores mais apreciadas já no primeiro quarto do século XVII nos Países Baixos, converte-se um elemento corriqueiro nos livros de emblemas, acumulando distintas conotações. Não é à toa que pastores calvinistas a consideravam como mais um perigoso acréscimo ao extenso catálogo de futilidades que estavam subvertendo a ordem da devota República[39]. Bulbos de variedades raras foram levadas à forte negociação e especulação na década de 1630, no contexto da chamada "Tulipomania", chegando a provocar um grande desastre econômico e levar inúmeros especuladores à bancarrota[40]. Dessa forma, quando pintadas a partir dos anos de 1640, passam a estar mais associadas à vaidade (*Vanitas*) e a riqueza (*Fortuna*)[41], assim como à necromancia[42] e a ruína. Mesmo antes desse episódio, essa flor, no contexto de seu colecionamento, estava relacionada ao esbanjamento, como pode ser verificado no emblema que a inclui do *Sinnepoppen* de Roemer Visscher de 1614, um dos livros de emblemas morais mais difundidos em sua época, cujo epigrama "V" anuncia: "*Een dwaes en zijn gelt zijn haestghescheyden*" (Um tolo e seu dinheiro logo se separam)[43].

Assim sendo, a correspondência topográfica entre o par floral, girassol e papoula ou tulipa, destacado na parte mais alta dos buquês, e o globo celeste e o crânio, parceiros na "Vanitas com Globo Celeste" exposta em Viena, é igualmente corroborada sob o ponto de vista simbológico – o divino e o terreno. Embora representantes, em princípio, de distintas modalidades de composição pictórica, as Vanitas e os vasos com girassol de van Oosterwyck, levavam seus contemporâneos a meditarem sobre as mesmas questões. As composições florais descritas, visualmente mais atraentes, funcionalmente não passam de Vanitas suavizadas, adequadas para olhos dos observadores mais sensíveis.

[37] Segal (1990), *op. cit.*, p. 221.
[38] *e. g.*, Segal (1990), op. cit., p. 216.
[39] Schama, S. (2009). *O desconforto da riqueza: A cultura holandesa na Época de Ouro, uma interpretação*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 352.
[40] Meyenburg, B. von (1991). 'Saying it with flowers': The flower as an artistic motif from the late Middle Ages until the Baroque. In: Woldbye, V. (ed.). *Flowers into art: Floral motifs in European painting and decorative arts*. Haia: SDU Publishers, p. 37-56, p. 52; Schama (2009), *op. cit.*, p. 348; Schneider (1994), *op. cit.*, p. 140.
[41] *e. g.*, Camerarius (1654), *op. cit.*, p. 90; Meyenburg (1991), *op. cit.*, p. 54; Schneider (1994), *op. cit.*, p. 140-141; Taylor (1995), *op. cit.*, p. 70.
[42] Tapié (2000), *op. cit.*, p. 148).
[43] Visscher, R. (1614). *Sinnepoppen*. Amsterdã: VVillem Iansz, p. 5.



Figura 1. Maria van Oosterwyck (Noorddorp 1630-1693 Uitdam), *Vanitas com globo celeste* (1668, óleo sobre tela, 73 x 88,5). *Kunsthistorisches Museum*, Viena (Imagem: Wikimedia Commons).



Figura 2. Maria van Oosterwyck (Noorddorp 1630-1693 Uitdam), *Natureza-morta Vanitas com girassol* (1670-1679, óleo sobre tela, 78,7 x 103,2 cm). Coleção particular (*Christie's*, Londres, 2012) (Imagem: RKDimages).

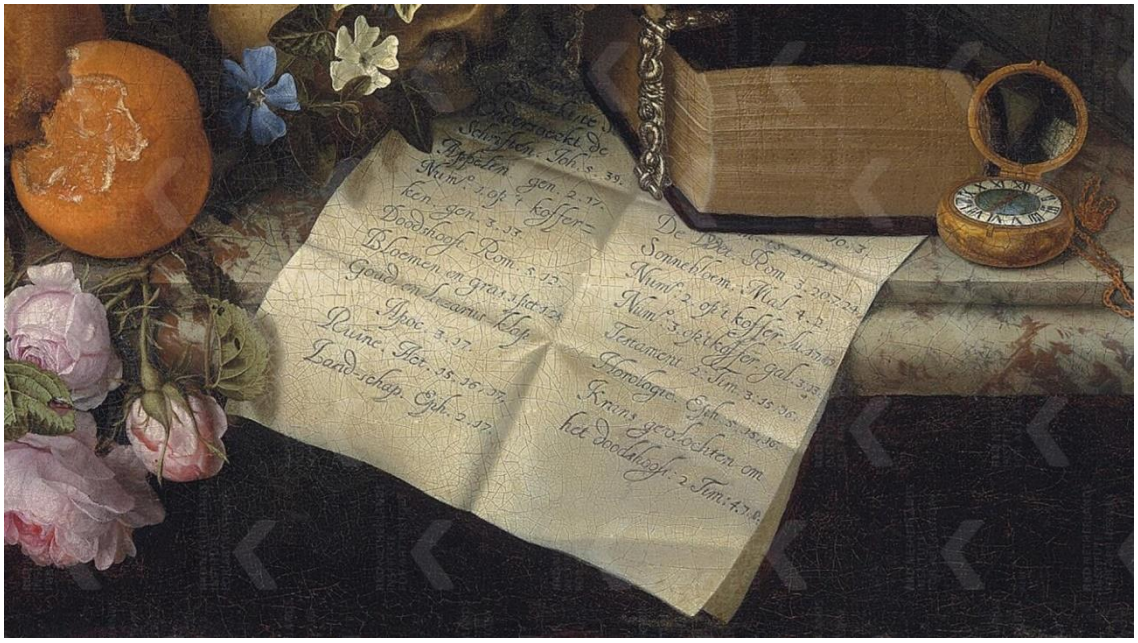


Figura 3. Maria van Oosterwyck (Noorddorp 1630-1693 Uitdam), *Natureza-morta Vanitas com girassol* (1670-1679, óleo sobre tela, 78,7 x 103,2 cm). Coleção particular (Christie's, Londres, 2012), detalhe (Imagem: RKDimages).



Figura 4. Maria van Oosterwyck (Noorddorp 1630-1693 Uitdam), *Um buquê com um girassol e uma Vênus ajoelhada* (s.d., óleo sobre tela, 62 x 47,5 cm). *Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis,* Haia (Imagem: Wikimedia Commons).



Figura 5. Maria van Oosterwyck (Noorddorp 1630-1693 Uitdam), *Buquê de flores em um vaso* (c. 1670, óleo sobre tela, 73,6 x 55,8 cm). *Denver Art Museum*, Denver (Imagem: Wikimedia Commons / Google Art Project).

DA NOVA FIGURAÇÃO AO POP EXPANDIDO: APONTAMENTOS SOBRE A PARTICIPAÇÃO DE ARTISTAS BRASILEIROS EM EXPOSIÇÕES DE ARTE POP GLOBAL

Alexandre Pedro de Medeiros[1]

As exposições de arte têm atuado, especialmente nos últimos trinta anos, como o lugar por excelência de apresentação da arte, onde essa é sentida e apreendida, isto é, não apenas como evento no qual obras são dadas a ver ao público, mas como meio de comunicação de ideias sobre a arte[2], geralmente advindas de pesquisas em história da arte.

Tornou-se cada vez mais frequente pesquisas sobre exposições, que são realizadas por museólogos, sociólogos, economistas e também historiadores da arte a partir de diversas abordagens, quase sempre transdisciplinares, desse evento, apontando para sua função e posição no mundo da arte. As exposições de arte se tornaram, enfática e sistematicamente nos últimos vinte anos, um problema de pesquisa para historiadores, o que resultou em uma extensa bibliografia disponível principalmente em línguas francesa e inglesa, mas ainda escassa em língua portuguesa.

No circuito da arte contemporânea concebida como uma rede de extensa interação, na qual é privilegiado o continente – os papéis e lugares de seus agentes –, no lugar de seus conteúdos intencionais[3], as exposições e seus curadores, os quais atualmente assumiram o papel do crítico, ocupam posição de destaque, pois constituem um dos lados do triângulo formado também pelos artistas e pelo mercado. Ou seja, analisar as exposições atualmente é fundamental para compreender o sistema de comunicação da arte a partir dos agenciamentos de seus curadores.

Nesta via, ressaltamos a série de publicações intitulada *Exhibition Histories* lançada em 2010 pelo centro de pesquisa Afterall, localizado na Central Saint Martins da University of the Arts London, que oferece análises críticas de exposições paradigmáticas de arte contemporânea. Dois volumes dessa série tratam da 3ª Bienal de Havana e de *Magiciens de la Terre*, apontadas pela crítica e pela historiografia da arte como as primeiras exposições verdadeiramente internacionais, das quais participaram artistas dos cinco continentes, e que estão na gênese da virada global da arte contemporânea. De modo geral, o que tem sido chamado de arte global não tem a ver com uma estética que possa ser considerada enquanto tal, mas com o fato de que a arte é um fenômeno global criado, experimentado e compartilhado de maneiras específicas em cada local. Segundo a analogia proposta por Hans Belting, "a nova arte hoje é global, do mesmo modo que a

[1] Doutorando e mestre em História, na área de História da Arte, pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.
[2] GARCÍA BLANCO, Ángela. *La exposición, un medio de comunicación*. Madrid: Ediciones Akal, 1999, p. 46.
[3] CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea*: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 65-66.

rede mundial também é global. A internet é global no sentido de que ela é usada em todos os lugares, mas isso não significa que seja universal em conteúdo ou mensagem"[4]. Ao mesmo tempo, a arte global está envolvida com a problematização e deslocamento do cânone modernista universalista baseado em uma noção de hegemonia artística.

Neste sentido, recentemente duas grandes exposições apresentaram uma revisão da arte pop, promovendo-a como fenômeno global. A primeira, *International Pop*, foi realizada pelo Walker Art Center, com curadoria de Darsie Alexander e Bartholomew Ryan, e esteve aberta para visitação nesse museu de Minneapolis (EUA) de 11 de abril a 29 de agosto de 2015, depois viajou para o Dallas Museum of Art, onde ficou de 11 de outubro de 2015 a 17 de janeiro de 2016 e, enfim, para o Philadelphia Museum of Art, de 24 de fevereiro a 15 de maio de 2016. Já a segunda, *The World Goes Pop*, foi organizada pela Tate Modern de Londres, tendo Jessica Morgan e Flavia Frigeri como curadoras, e pôde ser visitada de 17 de setembro de 2015 a 24 de janeiro de 2016.

O mote das duas exposições foi introduzir ao público – estadunidense e britânico, fundamentalmente – a produção de artistas até então não incluídos no cânone da pop, do islandês Erró à argentina Delia Cancela, da austríaca Kiki Kogelnik ao brasileiro Antonio Dias, entre outros de mais de trinta nacionalidades, e propor diálogos com ele pautados em uma visualidade pop compartilhada que, segundo seus curadores, estava relacionada ao "retorno" à figuração na pintura e à apropriação de imagens, técnicas e materiais dos meios de comunicação de massa.[5]

Assim, ambas as mostras podem ser consideradas "exposições-pesquisa" no sentido atribuído pelo historiador da arte Yve-Alain Bois, "cujo objetivo é o de apresentar objetos por vezes inexplorados, conduzindo o espectador a uma aproximação de questões históricas da arte, mediante leituras diferenciadas do conteúdo exposto"[6].

Deste modo, partindo das obras expostas e dos textos dos curadores presentes nos catálogos, é possível inferir que *International Pop* e *The World Goes Pop* têm como ponto de partida algumas das considerações mais difundidas pela historiografia da arte pop desde meados dos anos 1960, quando estavam sendo publicadas as primeiras interpretações mais sistemáticas do fenômeno. O livro *Pop Art* (1966), organizado por Lucy Lippard, pode ser compreendido como uma leitura da arte pop a partir do vocabulário da arte moderna, ou seja, como movimento e estilo que foi elaborado diversamente a partir de suas diferentes cenas – a pop britânica, nova-iorquina, californiana, europeia ou canadense, como estipulam os

[4] BELTING, Hans. Contemporary Art as Global Art: a critical estimate. In: BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea (Eds.). *The Global Art World*: audiences, markets, and museums. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009. p. 40.

[5] ALEXANDER, Darsie; RYAN, Bartholomew. *International Pop*. Minneapolis: Walker Art Center, 2015. Catálogo de exposição, 11 abr.-29 ago. 2015, Walker Art Center, Minneapolis; 11 out. 2015-17 jan. 2016, Dallas Museum of Art; 18 fev.-15 mai. 2016, Philadelphia Museum of Art, p. 78.

[6] BOIS, Yve-Alain. L'exposition dans la pratique de l'historien d'art. *Art press*, Paris, n. 21, p. 48-53, jan. 2000. (Numéro spécial: Oublier l'exposition), p. 48.

cinco capítulos do volume –, mas que mantém uma certa unidade, considerando-se que todos os artistas compartilhavam do interesse pela apropriação de imagens difundidas pelas mídias, sejam elas de ilustração publicitária, de histórias em quadrinhos ou das fotografias de celebridades publicadas em jornais e revistas[7], assim como pela utilização das técnicas de produção dessas em um meio onde vigoram as regras da arte erudita, suspendendo através de seus trabalhos as definições que opunham cultura de massa e cultura erudita[8]. Contudo, as mostras que estamos estudando retomam essa visão de Lippard com o objetivo de revisitar alguns lugares-comuns referentes à arte pop para logo depois criticá-los. Assim, a pop não será lida na chave do movimento ou do estilo, mas do ethos comum aos artistas da década de 1960 que viviam em sociedades de consumo, pujantes, como os EUA, ou incipientes, como o Brasil; um ethos marcado por grandes mudanças artísticas, sociais e culturais que anunciavam o nascimento do mundo como o conhecemos atualmente.[9]

Além disso, outro ponto muito questionado pelos curadores em seus textos tem a ver com a interpretação canônica da pop como um fenômeno exclusivamente anglo-estadunidense. Neste sentido, diz Lucy Lippard que apesar da unidade estilística entre artistas ingleses, estadunidenses e europeus, a linguagem pop provém essencialmente da cultura dos Estados Unidos, de seus clichês.[10] De modo similar, quase cinquenta anos depois, Hal Foster defende a pop como registro do subjetivo, ou, a partir da psicanálise lacaniana, do real como traumático, tipicamente estadunidense, que está relacionado não apenas às imagens de desastres apropriadas por Andy Warhol, "mas também em sua exacerbação mimética da cultura de massa calculada para manipular o sujeito"[11].

Portanto, criticar essas posições é fundamental para o êxito das exposições em seu escopo de descolonizar a pop e introduzir trabalhos de artistas de fora do eixo hegemônico EUA-Inglaterra, mas ao mesmo tempo isso conduz a um novo cânone, de um pop expandido. Ele surge de um olhar voltado para a heterogeneidade da pop, pois, segundo Jessica Morgan, não é possível falar em uma arte pop universal, mas de várias interações em escala global associadas a uma preocupação comum.[12] No caso de *The World Goes Pop*, a seleção das obras, que não incluiu qualquer menção ao pop anglo-estadunidense canônico – apesar da participação de artistas que circulavam nesse meio: Joe Tilson e Marisol –, e a abordagem dessas, desde um pop político, evidenciam o discurso de sua curadora, que seguiu rigorosamente um programa de revisão histórica da arte a fim de apresentar uma estética pop que, ao estar distribuída em salas temáticas e individuais, mostra sua capacidade de ultrapassar fronteiras não só geográficas, mas também de gênero.

[7] LIPPARD, Lucy (Org.). *A arte pop*. São Paulo: Verbo; Edusp, 1976, p. 9-11.
[8] Ibid., p. 160.
[9] ALEXANDER; RYAN, op. cit., p. 6.
[10] LIPPARD, op. cit., p. 11.
[11] FOSTER, Hal. *The first Pop age*: painting and subjectivity in the art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2012, p. 8.
[12] MORGAN, Jessica; FRIGERI, Flavia (Eds.). *The World Goes Pop*. New Haven and London: Yale University Press, 2015. Catálogo de exposição, 17 set. 2015-24 jan. 2016, Tate Modern, London, p. 16.

Diferentemente, *International Pop* reuniu alguns dos exemplos mais conhecidos da pop britânica e estadunidense com trabalhos de artistas japoneses, italianos, argentinos, brasileiros, entre outros. Assim, a mostra apresentou as produções de Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Andy Warhol ou Roy Lichtenstein como algo mais localizado e menos como os modelos universais da pop. Contudo, ao dispor as obras de acordo com a nacionalidade de seus produtores, a exposição do Walker fez jus às especificidades de seus ambientes sócio-políticos, porém, não favoreceu o embate entre elas, o qual deveria nos sugerir "a indispensabilidade *e* a inadequação das narrativas dominantes do Pop, tal como desenvolvidas no mundo Anglo-Americano"[13].

Logo, essas exposições oferecem soluções, com seus êxitos e equívocos particulares, para uma abordagem complexa da arte pop como fenômeno global. Expandir um cânone não significa apenas redescobrir o trabalho de alguns artistas com o objetivo de incluí-los em um "movimento" ou "estilo" localizável na história da arte, mas passa pela revisão do próprio cânone, de sua configuração, questionando-o enquanto um valor fixo. Sendo assim, é sintomática a problematização levantada por Darsie Alexander e Bartholomew Ryan sobre a aplicação do termo pop para as obras exibidas em *International Pop* e a, decorrente disso, necessidade de reconsiderar tudo aquilo que em arte atende por esse nome: "se o que esses artistas estão fazendo é Pop, e pretendemos que sim, então é um Pop espaçoso, um que deve permanecer uma definição mutável, não moldada e não resolvida"[14].

Contudo, se há uma preocupação manifestada pelos curadores de ambas as mostras de não incorrer em uma generalização "popista", o que ocorre efetivamente é outra coisa. Por um lado, podemos concordar com o historiador da arte David Joselit quando, ao criticar o alicerce das exposições baseado principalmente nas semelhanças visuais entre as peças, diz que elas não convenceram a maioria do público de que aqueles trabalhos estrangeiros[15] são realmente pop. Todavia, por outro, é possível constatar a operação de montagem desse pop expandido como apropriação de cânones locais relacionados à estética pop.[16] Percebe-se isso facilmente nos textos dos catálogos que trata, por exemplo, da experiência brasileira.[17]

---

[13] JOSELIT, David. "International Pop" and "The World Goes Pop". *Artforum*, v. 54, n. 5, jan. 2016. Disponível em:<https://www.artforum.com/inprint/issue=201601&id=56702>. Acesso em: 17 jan. 2018.

[14] ALEXANDER; RYAN, op. cit., p. 8.

[15] Lembramos que as mostras foram realizadas nos EUA e na Inglaterra, berços da arte pop.

[16] Como veremos a seguir, essa relação, no caso brasileiro, ocorre de modo muito matizado.

[17] Participaram de *International Pop* os artistas brasileiros: Antônio Henrique Amaral (*Homenagem séc. XX/XXI*, 1967), Raymundo Colares (*Lateral de ônibus*, 1969), Waldemar Cordeiro (*Popcreto para um popcrítico*, 1964; *O Beijo*, 1967; *A Mulher que não é B.B.*, 1971), Antonio Dias (*Tudo!*, 1965; *O Meu Retrato*, 1966), Rubens Gerchman (*A família dividida – Vasco/Botafogo*, 1968), Nelson Leirner (*Adoração (Altar para Roberto Carlos)*, 1966), Anna Maria Maiolino (*Kehm*, 1967), Antonio Manuel (*Repressão outra vez – Eis o Saldo*, 1968), Cildo Meireles (*Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola*, 1970), Marcello Nitsche (*Aliança para o Progresso*, 1965; *Seta machucada*, 1968), Décio Noviello (*Sem título*, 1968), Hélio Oiticica (*Seja marginal, seja herói*, 1967), Wanda Pimentel (*Sem título – Série Envolvimento*, 1968; *Sem título – Série Envolvimento*, 1968), Claudio Tozzi (*Usa e Abusa*, 1966; *Central de Transmissão*, 1969; *A Subida do Foguete*, 1969), cf. Exhibition Checklist, in: ALEXANDER; RYAN, op. cit., p. 367-370. De *The World Goes Pop* participaram os artistas brasileiros: Raymundo Colares (*Sem Título*, 1969), Antonio Dias (*Acidente no Jogo*, 1964; *Nota sobre a morte imprevista*, 1965), Romanita Disconzi (*Totem da Interpretação*, 1969), Wesley Duke Lee (*O Trapézio ou Uma Confissão*, 1966), Anna Maria Maiolino (*Glu Glu Glu*, 1966), Marcello Nitsche (*Eu quero você*, 1966; *Mata mosca*, 1967), Glauco Rodrigues (*Cântico dos Cânticos – Concha*

De modo geral, esses textos apresentam os trabalhos presentes nas mostras utilizando uma abordagem contextual, justificando a seleção realizada pelos curadores como exemplar das produções locais envolvidas com a pop. Em "Pop and Politics in Brazilian Art", publicado no catálogo de *International Pop*, Claudia Calirman[18] cita a exposição *Opinião 65*, realizada um ano após o golpe civil-militar de 31 de março de 1964 que destituiu o presidente João Goulart e instalou um regime militar, como marco para o reconhecimento de uma nova tendência em gestação na arte brasileira chamada Nova Figuração.[19] Assim, a autora entrará em uma seara terminológica debatida vigorosamente pela historiografia da arte brasileira dos anos 1960. Provavelmente a posição mais enfática nesse debate é a de Paulo Sergio Duarte, que expôs uma série de argumentos em favor de uma nova figuração brasileira e em detrimento de uma *pop art* brasileira. Para isso, o historiador da arte analisa a dimensão pública e política das obras de Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Rubens Gerchman e Antônio Dias[20] a fim de apontar as diferenças entre a nova figuração e a pop, enquadrada a partir de um cinismo, para, enfim, situá-los mais próximos da primeira do que da segunda.[21]

De fato, Calirman busca esmaecer as divergências entre a produção neofigurativa brasileira dos anos 1960 e a pop anglo-estadunidense citando que ambas exploraram temas urbanos, a apropriação de imagens da cultura de massa e "denunciaram o elitismo da "alta" arte enquanto abraçavam a banalidade da vida cotidiana"[22]. Ao empreender suas análises de trabalhos específicos focando a potência política desses, já comentados por críticos e historiadores da arte brasileiros pelo filtro da nova figuração, a autora acaba por reproduzir a interpretação corrente e ambivalente devida, especialmente, ao já citado Paulo Sergio Duarte e também ao discurso curatorial da seminal exposição *Aproximações do espírito pop: 1963-1968*, realizada em 2003 no Museu de Arte Moderna de São Paulo com curadoria de Cacilda Teixeira da Costa que, por sua vez, foi assistente do historiador da arte e curador Walter Zanini na monumental *História Geral da Arte no Brasil*, na qual a pop é apresentada como uma arte sobre signos e sistemas de signos, que trabalha com material pré-codificado (histórias em quadrinhos, fotografias, logotipos), assim compreendida mais como uma forma de pesquisa do imaginário urbano no quadro das novas figurações do que como um movimento[23]. Apesar disso, um dos pontos altos do texto é a relação entre as telas de Andy Warhol exibidas na IX Bienal de São Paulo de 1967, certame paradigmático para os artistas brasileiros na época, e a série de Antonio Manuel *Repressão outra vez – Eis o saldo*, ao mesmo tempo compreendendo a semelhança visual

Shell – série Concha Shell, 1967), Teresinha Soares (*Morra usando a legítima alpargata (Série Vietnã)*, 1968; *Morrem tantos homens e eu aqui tão só (Série Vietnã)*, 1968), Claudio Tozzi (*Multidão*, 1968), cf. Exhibited Works, in: MORGAN; FRIGERI, op. cit, p. 255-260.

[18] Historiadora da arte, curadora e professora na City University of New York. Autora do livro *Brazilian Art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles* (2012), que foi responsável por introduzir ao público acadêmico estadunidense o trabalho mais marcadamente político desses artistas entre 1968 e 1975.

[19] ALEXANDER; RYAN, op. cit., p. 120.

[20] Ao comentar seus próprios trabalhos, esses dois últimos artistas alegavam não estar fazendo arte pop, o que é, aliás, citado por Claudia Calirman.

[21] DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 60*: transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 29-49.

[22] ALEXANDER; RYAN, op. cit., loc. cit.

[23] ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. 2. p. 728-757.

do material serigráfico e dotando as obras de Warhol de uma força política a partir de imagens perturbadoras.[24]

Quanto ao texto de Giulia Lamoni[25], "Unfolding the 'Present': Some Notes on Brazilian 'Pop'", para o catálogo de *The World Goes Pop*, pode-se notar o uso do adjetivo pop de modo crítico, ou seja, são salientadas as especificidades dos trabalhos brasileiros e os termos surgidos nos anos 1960 que tentavam dar conta desses, como novo realismo ou realismo crítico. É necessário ressaltar que a autora retoma[26] uma discussão levantada pela historiadora da arte Sônia Salzstein em um artigo de 2006 que, apesar de breve, já propunha uma revisão da relação brasileira com a arte pop. Diz Salzstein que é possível falar de uma experiência brasileira da pop, "ou que traga à tona a relevância de uma compreensão local para a compreensão da pop como um fenômeno internacional, em que local e global estão miscigenados sem que por isso se vejam destituídos do jogo de tensões mútuas que os alimenta"[27]. Além disso, é destacada no texto a importância das exposições *Opinião 65*, *Nova Objetividade Brasileira* e IX Bienal de São Paulo para a formulação de uma vanguarda artística brasileira ligada ao paradigma neofigurativo[28], assim como as experiências de artistas em espaços públicos[29].

Diante disso, notamos que *International Pop* e *The World Goes Pop* estão enredadas em uma trama que compreende desde mostras que abordaram fenômenos artísticos em sua dimensão global, como *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, realizada no Queens Museum of Art de Nova York

[24] ALEXANDER; RYAN, op. cit., p. 128.

[25] Historiadora da arte, curadora, professora auxiliar convidada na Universidade Nova de Lisboa e pesquisadora das relações entre arte contemporânea e feminismos, sobretudo na América Latina. Em 2014 recebeu bolsa de viagem e realizou pesquisa sobre arte brasileira dos anos 1960 no Museu de Arte Contemporânea da USP.

[26] MORGAN; FRIGERI, op. cit., p. 59.

[27] E prossegue: "Em segundo lugar, cumpre questionar a cidadania euro-norte-americana que tacitamente se atribuiu ao fenômeno pop, como se o ponto de vista da *carência*, isto é, aquele que se constitui privilegiadamente a partir dos países periféricos (ou de experiências culturais periféricas, que podem inclusive formar-se nos 'centros') não fosse a outra face da moeda a dar sentido à modernidade afluente dos países centrais. Aliás, é preciso dizer que um esforço sério de compreensão não deixará de notar que as experiências de fastio e acumulação que a arte pop pressupõe podem ser, também, conforme o ponto de vista, de falta e vacuidade, de sorte que, seja nos países centrais, seja nas regiões periféricas, tais experiências transitam livremente entre si, comutam-se mesmo uma na outra, acumulação e falta sendo, na verdade, nomes diferentes que se pode dar a um único e mesmo processo". In: SALZSTEIN, Sônia. Cultura pop: astúcia e inocência. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 3, n. 76, p. 251-261, nov. 2006. Disponível em:<http://novosestudos.uol.com.br/wp-content/uploads/2017/05/07_cultura_pop.pdf.zip>. Acesso em: 17 jan. 2018, p. 261.

[28] O processo de construção e consolidação da vanguarda artística brasileira nos anos 1960 através das exposições foi discutido por Paulo Reis em sua tese de doutorado, cf. REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de arte* – vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970. 2005. 213 f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005. Disponível em:<acervodigital.ufpr.br /bitstream/1884/2397/1/tese.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2018. A importância da IX Bienal de São Paulo para os artistas brasileiros próximos da pop foi analisada por Liliana Mendes de Oliveira em sua seminal dissertação de mestrado, cf. OLIVEIRA, Liliana Helita Torres Mendes de. *A Pop Art Analisada Através das Representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967*. 1993. 320 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1993.

[29] Sobre essa questão, lembramos a crítica de Aracy Amaral endereçada aos jovens artistas brasileiros participantes da IX Bienal de São Paulo, os quais estariam, segundo ela, renunciando a uma "realidade brasileira" em favor de um "american way of living". Isso estaria explícito na importação do modelo da pop estadunidense e, por conseguinte, pela apropriação de signos urbanos de massa nas obras de Tozzi, Gerchman, Vergara, entre outros, que buscava aproximar o público das artes plásticas. Entretanto, para Amaral, a intenção desses artistas em propagar "a arte para todos ao alcance de todos" não a tornou arte pública. Cf. AMARAL, Aracy. Dos carimbos à bolha [1968]. In: _____. *Arte e meio artístico (1961-1981)*: entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Nobel, 1983. p. 145-149.

em 1999 e que depois viajou para o Walker Art Center, assim como de exposições retrospectivas de "pop local", como a já citada *Aproximações do espírito pop: 1963-1968*, e depois *Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil – Argentina 1960*, realizada em 2012 na Fundación Proa de Buenos Aires. Assim, é possível vislumbrar os trânsitos entre local e global agenciados nessas mostras.

Este texto almejou apresentar apontamentos sobre o debate historiográfico retomado com a participação de artistas brasileiros em exposições de arte pop global, buscando explorar possíveis diálogos entre a produção desses artistas, que nos anos 1960 estiveram, em maior ou menor grau, relacionadas a uma estética pop, dentro e fora das mostras. Além disso, acreditamos que em trabalhos futuros, para um efetivo exame da participação de artistas brasileiros nas mostras em questão, será essencial analisar suas obras, pois elas são a condição de existência das exposições, e mesmo da arte. As análises pretendidas deverão partir da consideração de que quando falamos de uma obra, na verdade, falamos das nossas impressões captadas durante uma exposição. Quer dizer, falar de uma obra é também falar das condições do encontro com ela, porque "a partir do momento em que ela foi exposta –, ela foi progressivamente distanciada e perdeu sua transparência"[30]. Assim, o trabalho passa a não significar mais apenas por si, mas também pelas relações que estabelece com os outros trabalhos no espaço da exposição, pois está inserido em um sistema de interpretações estabelecido pela curadoria.

Referências bibliográficas

ALEXANDER, Darsie; RYAN, Bartholomew. *International Pop*. Minneapolis: Walker Art Center, 2015. Catálogo de exposição, 11 abr.-29 ago. 2015, Walker Art Center, Minneapolis; 11 out. 2015-17 jan. 2016, Dallas Museum of Art; 18 fev.-15 mai. 2016, Philadelphia Museum of Art.

AMARAL, Aracy. Dos carimbos à bolha [1968]. In: _____. *Arte e meio artístico (1961-1981)*: entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Nobel, 1983. p. 145-149.

BELTING, Hans. Contemporary Art as Global Art: a critical estimate. In: BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea (Eds.). *The Global Art World*: audiences, markets, and museums. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

BOIS, Yve-Alain. L'exposition dans la pratique de l'historien d'art. *Art press*, Paris, n. 21, p. 48-53, jan. 2000. (Numéro spécial: Oublier l'exposition).

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea*: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 60*: transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

FOSTER, Hal. *The first Pop age*: painting and subjectivity in the art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2012.

GARCÍA BLANCO, Ángela. *La exposición, un medio de comunicación*. Madrid: Ediciones Akal, 1999.

GLICENSTEIN, Jerôme. *L'art*: une histoire d'expositions. Paris: PUF, 2009.

[30] GLICENSTEIN, Jerôme. *L'art*: une histoire d'expositions. Paris: PUF, 2009, p. 10.

JOSELIT, David. “International Pop” and “The World Goes Pop”. *Artforum*, v. 54, n. 5, jan. 2016. Disponível em:<https://www.artforum.com/inprint/issue=201601&id=56702>. Acesso em: 17 jan. 2018.

LIPPARD, Lucy (Org.). *A arte pop*. São Paulo: Verbo; Edusp, 1976.

MORGAN, Jessica; FRIGERI, Flavia (Eds.). *The World Goes Pop*. New Haven and London: Yale University Press, 2015. Catálogo de exposição, 17 set. 2015-24 jan. 2016, Tate Modern, London.

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

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de arte* – vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970. 2005. 213 f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005. Disponível em:<acervodigital.ufpr.br/bitstream

/1884/2397/1/tese.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2018.

SALZSTEIN, Sônia. Cultura pop: astúcia e inocência. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 3, n. 76, p. 251-261, nov. 2006. Disponível em:<http://novosestudos.uol.com.br/wp-content

/uploads/2017/05/07_cultura_pop.pdf.zip>. Acesso em: 17 jan. 2018.

ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. 2.

O SURREALISMO E AS MULHERES: UMA ANÁLISE ATRAVÉS DA MODA

Aline Barbosa da Cruz Prudente[1]

Introdução

O surrealismo, inicialmente um movimento literário, nasce com a publicação do primeiro manifesto surrealista em 1924 escrito por André Breton (1896 – 1966). Nesta obra, o autor propõe uma busca pela o automatismo psíquico puro para exprimir o funcionamento real do pensamento, seja pela forma escrita, ou de qualquer outra maneira, incentivando o uso desinteressado do pensamento e dos sonhos. Com o passar dos anos, artistas visuais foram sendo agregados ao grupo surrealista, em especial artistas que vinham do movimento dadaísta, como Marcel Duchamp (1887 – 1968), Francis Picabia (1879 – 1953), Max Ernst (1891 – 1976), Man Ray (1890 – 1976) e Jean Arp (1986 – 1966).

Em suas pesquisas, tanto imagéticas, quanto literárias, os artistas e escritores buscavam criar uma beleza convulsiva, definida por Hughes (1991) como "uma beleza de estranheza nascida de encontros inesperados de palavras, sons, imagens, coisas, pessoas"[2]. Em busca de tal beleza, os artistas rompem os limites das artes plásticas e criam objetos, environments[3], além de trabalharem com joalheria e a moda, nestes casos em conjunto com profissionais da área, como veremos adiante.

A história do surrealismo é contada pela maioria dos autores, como se apenas houvesse artistas homens seguindo os conceitos do movimento e contribuindo com textos. De fato, não há nenhuma mulher listada como membro oficial do movimento surrealista original e nem assinando seus manifestos. Porém, havia mulheres na orbita dos surrealistas desde 1924, algumas delas como amigas, amantes ou artistas que buscavam uma identidade artística. O fato é que elas não foram marcadas como essenciais para o desenvolvimento da teoria e prática do Surrealismo e muitas vezes são citadas apenas como "musas" dos artistas homens. No entanto, Chadwick (1991) aponta que nenhum outro movimento teve tantas participantes femininas ativas, tendo sua presença marcado tanto a poesia quanto a arte dos surrealistas homens e os catálogos das exposições surrealistas internacionais de 1935 (Copenhagen e Praga), 1936 (Londres e Nova York), 1938 (Paris), 1940 (Cidade do México) e 1947 (Paris), mas ainda assim, suas histórias foram frequentemente enterradas sob as de artistas homens que ganharam reconhecimento público mais amplo.

[1]Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes – UNICAMP. Pesquisa financiada pela CAPES.
[2]HUGHES, 1991, p. 221, tradução nossa.
[3]Ambientes de exposição que causam a desorientação do expectador. A primeira vez que um *environment* foi mostrado do público aconteceu na exposição Internacional Surrealista de 1938. Este seria um dos primeiros experimentos do que hoje conhecemos por instalação artística.

Sobre a aceitação ou não das mulheres no movimento há controvérsias. Alguns autores afirmam que os artistas surrealistas homens tinham uma boa aceitação destas artistas trabalhando ao lado deles, o que, segundo Oliveira (2008), "constitui um passo de subversão da ordem imperante no romantismo e, mesmo, nos vários movimentos da arte moderna em que mulheres tiveram uma produção artística muito expressiva, cujo valor, na época, foi minimizado"[4]. Confirmando isso há o depoimento de Meret Oppenheim (1913-1985), que não autorizou que a escritora Whitney Chadwick publicasse seus trabalhos no livro *Women Artists and the Surrealist Movement* (1991), pois para ela os artistas homens aceitavam as mulheres sem preconceito. Ela declara que considera o problema da "mulher versus homem" como resolvido dizendo que "quanto ao tema da 'musa', quero dizer: a 'musa' é uma representação alegórica da parte feminina espiritual do homem criativo, o 'gênio'. E o 'gênio' representa a parte espiritual do sexo masculino na mulher criativa, a 'musa'"[5].

As artistas Dorothea Tanning (1910-2012) e Leonor Fini (1907-1996) também eram contrárias à publicação de um livro sobre mulheres surrealistas, mas ao contrário de Oppenheim, por considerarem a obra dedicada apenas às mulheres mais uma forma de as isolarem e perpetuar o seu "exílio". Muitas das artistas, incluindo as duas citadas anteriormente, não se consideravam parte do movimento. Sobre isso Fini declara: "eu era hostil no começo por causa do puritanismo de Breton; também por causa da ignorância paradoxal pela autonomia da mulher - característica desse movimento que pretendia libertar homens"[6].

Uma evidência de que as mulheres realmente foram deixadas de lado na história do surrealismo é o fato de uma das primeiras publicações sobre elas aconteceu apenas em 1973 na revista *Feminist art journal* em um artigo de Gloria Feman Orestein[7]. Posteriormente, em 1977 uma edição especial da revista *Obliques*: *La Femme Surrealiste*, lista e descreve o trabalho de 36 artistas[8]. Podemos concluir que tais estudos acontecem tardiamente se retomarmos a informação de Chadwick de que as artistas mulheres já estavam trabalhando ao lado dos surrealistas homens desde 1924.

No caso da moda surrealista, o seu estudo acontece ainda mais tarde. A aceitação deste tipo de trabalho no campo da arte e sua documentação como parte da história do surrealismo começou a acontecer apenas no final do século XX. Por isso, em muitos livros sobre a história do surrealismo publicados antes do final dos anos 1980 não tratam moda, nem de Elsa Schiaparelli (1890-1973), apesar de publicarem fotos dela e de sua produção, referindo-se à elas como obras fotográficas de Man Ray. Nem mesmo Chadwick engloba

[4] OLIVEIRA, 2008, p. 684.
[5] Carta de Meret Oppenheim para Thames and Hudson, 1984 *Apud* CHADWICK, 1991, p. 12.
[6] "*Lettre à Roger Borderie*" *In* OBLIQUES, 1977, p. 115.
[7] RAABERG, 1991.
[8] As 36 mulheres citadas no livro "Obliques nº14-15 são: Belen, Maya Bell, Bona, Leonora Carrington, Lise Deharmé, Jacqueline Duprey, Aube Elleouet, Josette Exandier, Leonor Fini, Aline Gagnaire, Giovanna, Jane Graverol, Mariane Van Hirtum, Rozeta Hudji, Valentine Hugo, Karskaya, Greta Knutson, Laure, Gina Pane, Annie Lebrun, Georgette Magritte, Manina, Joyce Mansour, Nora Mitrani, Meret Oppenhiem, Mimi Parent, Valentine Penrose, Gisele Prassinos, Karina Raeck, Remedios, Sibylle Rupper, Colette Thomas, Toyen, Isabelle Waldberg, Unica Zurn e Dorothea Tanning.

Schiaparelli entre as artistas negligenciadas pela história do surrealismo. Como veremos adiante, a participação de Schiaparelli foi muito próxima dos artistas surrealistas, tendo criado em conjunto com artistas e os influenciando-os, contribuindo com o movimento.

Arte Surrealista Masculina X Feminina

Os artistas homens concebiam em suas obras uma mulher que era uma mediadora da natureza e do inconsciente para o homem, uma *femme-enfant* (mulher criança), uma musa, fonte e objeto de desejo, incorporação do *amour fou*, e um emblema da revolução[9]. Já as mulheres tratavam de seu próprio universo e sexualidade ao representar figuras femininas.

Segundo Belton (1995), é possível ver diferenças nítidas entre a arte masculina e feminina surrealista, demonstrando que apesar do mesmo vocabulário, suas obras produzem discursos diferentes. Para fazer uma comparação, usaremos as obras *Objetos de Função Simbólica* de Salvador Dali (1904-1989) e de Valentine Hugo (1887-1968). Dali, que foi o inventor dessa categoria[10] de objeto, define que "esses objetos, que se prestam a um mínimo de funcionamento mecânico, estão baseados nos fantasmas e representações suscetíveis de serem provocados pela realização de atos inconscientes"[11]. Alexandrian (1973) complementa dizendo que esses objetos tem a função de exprimir um desejo recalcado ou permite a satisfação da libido. Pala ilustrar esse conceito, Dali cria um objeto constituído por um sapato feminino vermelho, com um copo de leite dentro, um mecanismo com torrões de açúcar e uma substância que se parece com excremento (Figura 1).

O artista descreve o movimento do objeto:

> O mecanismo consiste em mergulhar um pedaço de açúcar sobre o qual foi pintada a imagem de um sapato a fim de observar a desagregação do açúcar e, por consequência, da imagem do sapato, no leite. Vários acessórios (pelos do púbis colados a um pedaço de açúcar, pequeno foto erótica) completam o objeto que acompanha uma caixa de açúcar de reserva e uma colher especial que serve para agitar os grãos de chumbo no interior do sapato.[12]

Ao mexer o açúcar dissolvido no leite, o espectador reproduz o ato da foto, pela semelhança do gesto com o abaixamento do cubo. Para Belton (1995) a obra traz os conceitos de fetichismo, coprofilia e a penetração e dissolução do ato sexual, além da renovação do falo, pelo fato do objeto ser acompanhado por uma caixa de cubos de açúcar sobressalentes.

[9] RAABERG, 1995.
[10] Entre as diversas categorias de objetos estão: objeto encontrado, objeto natural, objeto encontrado interpretado, objeto natural interpretado, *readymade, assemblage*, objeto incorporado, objeto fantasma, objeto sonhado, caixa-objeto, máquina óptica, objeto-poema, objeto móvel, objeto objetivamente oferecido e ser-objeto.
[11] DALI, 1974, p. 149.
[12] DALI, 1977, p. 153.

Ao contrário da obra de Dali que traz imagens escatológicas e fetichistas, Hugo cria uma obra (Figura 2) que parece ser uma "meditação profundamente sentida" e uma alegoria velada de uma mulher particular em uma situação particular[13].

A obra apresenta uma luva vermelha, que simboliza o carnal e a convexidade masculina penetrando a concavidade feminina de uma luva branca virginal, presas por fios em cima de um tabuleiro de jogo verde com tachinhas com pontas vermelhas e brancas. A luva branca segura dois dados, que para Belton (1995), podem ser um sinal do acaso, como também um trocadilho inspirado por uma linha da poesia de Stéphane Mallarmé: "*un coup de dés n'abolira jamais le hasard*" ("um lance de dados nunca eliminará o acaso", tradução nossa). O objeto de Hugo, para o autor, sugere uma inversão do *coup de dé* com *dé à coudre*, que significa "dedal". Tal objeto tem mais uma vez conotação sexual, e ainda um tom de subordinação doméstica, uma alusão "Lautréamontesca" à uma máquina de costura[14]. Outra evidência da subordinação doméstica são as tachinhas vermelhas e brancas prendem as luvas em uma rede de fios.

Em suma, comparando dois objetos semelhantes quanto a catalogação dos surrealistas de "objeto de função simbólica", vemos que enquanto o objeto de Dali remete a conceitos de fetichismo, o objeto de Hugo faz alusão à subordinação feminina, provavelmente aludindo a alguma experiência particular.

Schiaparelli, Dali e um Corpo com Gavetas

Nascida em Roma na Itália, Schiaparelli entra para a alta costura[15] no final dos anos 1920, tendo como seu primeiro sucesso um suéter com estampa de *trompe l'oeil* de laço. Na mesma época, Schiaparelli também lança um suéter com o desenho de esqueleto, como se a pessoa estivesse sendo vista através de uma máquina de raio X. Segundo Papalas (2015) os dois suéteres mostram o início do interesse da estilista em colocar a verdade versus a ficção, a realidade e a "sur-realidade", ou seja, o que está por de baixo do que é visto.

Schiaparelli teve diversas interações com o campo da arte, trabalhando em conjunto com diversos artistas como Jean Cocteau (1889-1963), Leonor Fini e principalmente Salvador Dali. Para Wood (2007), Schiaparelli e Dali "desenvolveram uma série de ideias que iriam alterar radicalmente a maneira em que

[13] BELTON, 1995.
[14] A associação se refere a frase "[...] belo como [...] o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação!" (LAUTREAMONT, 2015, p. 240), muito usada pelos surrealistas para explicar a beleza convulsiva.
[15] Lipovetsky (2015) descreve que após a primeira *Maison* de Worth, " [...] contam-se vinte casas em 1900, 72 em 1925 e 29 em 1937. Em 1910, a alta-costura se constitui como profissão autônoma, com regras estritas estabelecidas pela Câmara sindical da costura: as casas devem fazer costura sob medida, devem empregar pelo menos vinte assalariadas nos ateliês, apresentar duas vezes por ano (coleção primavera-verão e outono-inverno) pelo menos 75 peças vestidas por modelos e oferecer essas mesmas coleções pelo menos 45 vezes por ano à clientela particular." (*ibidem*, p. 149-150)

moda e Surrealismo eram percebidos. [...] o corpo foi remodelado pelo surrealismo e o surrealismo se integrou ao *mainstream* cultural"[16].

A relação de Dali com Schiaparelli foi tão importante para o artista que ele descreve em seu diário que aquela época (1935) não foi marcada

> [...] pelas polemicas no café na Place Blanche, ou pelo suicídio do meu grande amigo René Crevel, mas pelo estabelecimento de costura que estava prestes a abrir na Place Vendôme. Aqui novos fenômenos morfológicos ocorreram; aqui a essência das coisas se tornariam transubstanciadas; aqui as línguas de fogo do Espírito Santo de Dali iriam descer.[17]

A partir deste texto vemos que Schiaparelli é citada como uma mulher artista, da qual o trabalho era mais inovador do que de muitos artistas surrealistas homens. Dali confirma a significativa contribuição da estilista não só para a moda, mas também para a filosofia vanguardista, e em particular, para a ideologia surrealista.

Schiaparelli (2007) também fala da sua relação com artistas, em especial Dali, dizendo que ele era um interlocutor constante. A primeira criação em conjunto com o artista foi o casaco com gavetas em 1936, inspirado em um desenho que Dali fez para Schiaparelli (Figura 3) com os escritos: "terno com gavetas semirrígidas e macias, imitação de material de corrente descascada, puxador de gaveta em carvalho natural. Para Schiaparelli. Seu amigo Salvador Dali, 1936"[18]. Schiaparelli não só transformou o desenho de Dali em um casaco, como fez um editorial com o fotógrafo Cecil Beaton (Figura 4).

No mesmo ano da criação do casaco foi feita a obra *La Vénus de Milo aux Tiroirs* (Figura 5) em que Dali insere gavetas a forma da clássica escultura de Vênus, quebrando com a continuidade do corpo. No lugar dos puxadores há pompons de *fourrure*, que, com sua textura macia e suave, induzem o espectador a querer tatear e abrir as gavetas. Este desejo de tocar se eleva ainda mais pelo contraste gerado entre a maciez do pompom e a rigidez do gesso, além de trazer o conceito de fetichismo[19] para a obra. O conceito de gavetas que saem do corpo aparece ainda diversas vezes na obra do artista.

Schiaparelli também recria a Vênus, ou seja, um modelo feminino de beleza, com gavetas acopladas ao corpo feminino a partir do casaco estruturado, geralmente usado em ambiente de trabalho. Oliveira (2008) compara esta estrutura do casaco com o fato de que durante a Primeira Guerra Mundial

[16] WOOD, 2007, p. 65, tradução nossa.
[17] DALI, 1993, p. 340.
[18] Tradução nossa. Do original: "suit with semi-rigid and soft drawers, material imitation stripped chain, drawer pulls in natural oak - For Schiaparelli. Her friend Salvador Dali, 1936". Fonte: http://www.schiaparelli.com/en/maison-schiaparelli/schiaparelli-and-the-artists/salvador-dali/schiaparelli-bureau-drawer-suit/, acesso 06/06/2017)
[19] Segundo FREUD (1969) "o fetiche é um substituto do pênis da mulher em que o menino outrora acreditou e que não deseja abandonar" (p. 180). O autor ainda explica que um dos fetiches mais comuns são os pés ou o sapato, pela " circunstância de o menino inquisitivo espiar os órgãos genitais da mulher a partir de baixo, das pernas para cima" (*idem*, p. 182). Pelos e veludo se tornam, assim, um símbolo para os pelos pubianos.

(1914-1918) a mulher teve que assumir uma série de trabalhos fora de casa, se inserindo no mundo dos negócios e rompendo com um mundo que antes era exclusivamente masculino. A forma do casaco, portanto, reafirma o novo papel da mulher na sociedade.

Assim sendo, esculpir gavetas num corpo, que foi por tanto tempo modelo de beleza, simbolizam a quebra deste padrão. Além disso, "a abertura das gavetas [...] realiza as etapas dessa tarefa de dar visibilidade a uma outra vida, à vida exterior; a da irracionalidade; para essa mulher de hoje. As gavetas semiabertas deixam entrever que essa outridade está sendo inteiramente adentrada e conhecida."[20]

Apesar de Dali e Schiaparelli fazerem trabalhos visualmente similares, a figura com gavetas toma significados diferentes na obra de cada um. Na obra de Dali, as gavetas são interpretadas como segredos que só podem ser acessados e interpretados através da psicanálise[21], portanto expressa uma mulher que é um objeto vulnerável. Já Schiaparelli coloca gavetas em forma de bolsos em seu casaco que por vezes são falsos e outras, verdadeiros. Com isso, os segredos da mulher estariam a salvo, pois só quem veste o casaco sabe quais bolsos/gavetas são reais e acessíveis e quais são falsos e selados[22]. Desta forma, a mulher representada por Schiaparelli tem autoridade e controle. Como algumas das gavetas/bolsos são verdadeiros e outros são falsos, demonstra ainda a intenção da estilista de subverter a função dos coisas, criando a beleza convulsiva surrealista dentro da moda.

Considerações Finais

A partir dos argumentos apresentados constatamos que, apesar de haver diferentes opiniões, o trabalho de artistas surrealistas mulheres, assim como obras do campo da moda, foram tardiamente incorporados a história da arte. Observamos também que a representação do feminino toma formas diferentes em obras feitas por artistas homens, que consideram a mulher como uma "musa" e muitas vezes em um papel submisso, enquanto artistas mulheres representam seu universo e suas experiências. Analisamos um exemplo na moda, em que Schiaparelli traduz a Vênus com gavetas de Dali para o vestuário, ampliando e modificando o conceito explorado pelo artista, sugerindo uma mulher que é mais do que apenas sua aparência física. O casaco com gavetas chega a ser usado por várias mulheres, principalmente em seu ofícios em escritórios, levando o conceito de beleza convulsiva surrealista para o dia a dia. Cabe citar que o exemplo apresentado é apenas uma das diversas interações da estilista com a arte e não foi um caso único de representação feminina "empoderada"[23] na obra de Schiaparelli, mas tal conceito permeia toda sua produção, tanto no vestuário, como também na criação de acessórios.

[20] OLIVEIRA, 2008, p. 681.
[21] BAXTER-WRITE, 2012, p. 80.
[22] GIBSON, 2003, p. 54 *Apud* PAPALAS, 2015, p. 7.
[23] O "empoderamento" é um termo atual. Apesar de não ser usado na época da estilista, este conceito aparece em suas criações.



Figura 01- Salvador Dali. *Objeto de Função Simbólica*, 1931. (Fonte: BELTON, 1995, p. 260)



Figura 02 - Valentine Hugo. *Objeto de Função Simbólica*, 1931. (Fonte: BELTON, 1995, p. 262)



Figura 03 - Salvador Dali. *Sem Título* (Desenho para Schiaparelli), 1936. (Fonte: http://www.schiaparelli.com/en/maison-schiaparelli/schiaparelli-and-the-artists/salvador-dali/schiaparelli-bureau-drawer-suit/)



Figura 04 –Elsa Schiaparelli. *Desk Suit*. 1936. Fotografia de Cecil Beaton (Fonte: WHITE, 1986, p. 141)



Figura 05 – Salvador Dali. *La Vénus de Milo aux Tiroirs*. 1936. (Fonte: http://www.dalipaintings.com/)

Referências Bibliográficas

ALEXANDRIAN, Sarane. **O Surrealismo** - Trad. de Adelaide Penha e Costa**.** São Paulo, SP: Verbo : USP, 1973.

BAXTER-WRIGHT, E. **The Little Book of Schiaparelli**. Londres : Carlton Books, 2012.

BELTON, R. J. **The Beribboned Bomb**: The Image of Woman in Male Surrealist Art. Calgary, Canada : University of Calgary Press, 1995.

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo.** Rio de Janeiro, RJ: Nau, 2001.

CHADWICK, Whitney. **Women artists and the surrealist movement.** New York, NY: Thames and Hudson, 1991.

DALI, Salvador. **Sim ou a paranoia:** metodo critico-paranoico e outros textos. Rio de Janeiro, RJ: Artenova, 1974.

_____. **Secret Life of Salvador Dali.** [E-book Amazon] Nova York : Dover Publications, 1993.

HUGHES, Robert. **The Threshold of Liberty** in The shock of the new. New York, NY: Alfred A. Knopf, c1991, p. 212 – 268.

LAUTRÉAMONT, Comte de. **Os Cantos de Maldoror**; tradução: Joaquim Brasil Fontes. – Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2015.

LIPOVETSKY, Gilles. **A estetização do mundo:** viver na era do capitalismo artista. Coautoria de Jean Serroy; Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2015.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. **Surrealismo e a Transversalidade do Sentido nos Modos de Vida e de Modas** *in* GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (org.). **O Surrealismo.** São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.

PAPALAS, Marylaura. **Avant-garde Cuts: Schiaparelli and the Construction of a Surrealist Femininity**, Fashion Theory, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/1362704X.2015.1089018> Acesso: 21/06/17.

OBLIQUES: La femme surréaliste, Edições 14-15. França : Editions Borderie, 1977.

RAABERG, G. **The Problematics of women and Surrealism** *In* CAWS, M. A; KUENZLI, R. E; RAABERG, G; *Surrealism and Women*. Cambridge, MA: MIT, 1991.

WHITE, Palmer. **Elsa Schiaparelli**: Empress of Paris Fashion. Nova York : Rizzoli International Publications, 1986.

MARIA CLARA DA CUNHA SANTOS: UMA CRÍTICA DE ARTE DO SÉCULO XIX

Ana Cláudia de Moura Cabral[1]

Introdução

O presente artigo é um recorte oriundo da pesquisa que venho desenvolvendo para o meu Trabalho de Conclusão de Curso no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Essa pesquisa foi fomentada inicialmente devido à notória ausência das mulheres na História da Arte tradicional. Praticamente não encontramos mulheres em nossos livros gerais de História da Arte[2], e essa ausência de artistas mulheres ocorre tanto na historiografia mundial e, como não seria diferente, na historiografia da arte brasileira.

O meu principal interesse passou a ser, então, a investigação de mulheres artistas brasileiras que produziram antes do modernismo – digo isso, pois foi a partir desse movimento que passamos a ter conhecimento de alguns nomes de mulheres artistas amplamente conhecidos, como o de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. A minha curiosidade em saber por que praticamente não temos mulheres na História da Arte brasileira antes de Amaral e Malfatti, modificou-se para: quais eram as mulheres que produziam antes do modernismo? O que produziam? Como produziam? Qual o contexto social que essas artistas estavam inseridas?

Assim iniciei uma vasta busca em fontes primárias, principalmente em jornais e revistas, através da Hemeroteca Digital brasileira disponibilizada pela Fundação Biblioteca Nacional. Para essa pesquisa determinei o período que compreende as décadas finais do século XIX e a procura se deu principalmente por meio da palavra "amadora"[3] visto que era o termo utilizado neste ínterim as mulheres que se dedicavam as artes.

Entre as diversas artistas encontradas, me deparei com o nome de Maria Clara da Cunha Santos. Tive certeza, nesse momento, que eu tinha em mãos o meu tema de pesquisa. Afirmo isso, pois além da sua participação como artista nas Exposições Gerais de Belas Artes do Rio de Janeiro, Maria Clara da Cunha Santos também se dedicou à escrita de críticas de arte, material que até então era praticamente inédito na produção feminina daquele período.

[1] Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), graduanda em História da Arte.
[2] NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora, 2016.
[3] SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008.

As críticas de arte de Maria Clara da Cunha Santos publicadas na revista A Mensageira entre 1897 e 1900

Maria Clara da Cunha Santos, gaúcha, da cidade de Pelotas, nasceu em dezoito de novembro do ano de 1866. Porém, ainda muito jovem, juntamente com sua família, mudou-se para o estado de Minas Gerais. A sua trajetória intelectual de caráter interdisciplinar, ao que tudo indica, começou muito cedo, em Minas Gerais, e prosseguiu muito ativa até o seu falecimento, na cidade do Rio de Janeiro, em 23 de outubro de 1911. Uma mulher que impressionava, e ainda impressiona, por possuir uma capacidade artística e intelectual amplamente variada. Maria Clara dedicou-se à pintura, à literatura – indo da poesia ao conto, da crítica ao jornalismo – e à música –, indo do instrumento ao canto.

No campo literário, entre contos e poesias, Maria Clara também se dedicou ao gênero crônica, o qual interagiu diretamente com o campo da Crítica de Arte e que nos interessa profundamente neste estudo. A principal fonte primária de seus escritos sobre arte e temas culturais de modo geral aqui utilizada é a revista literária *A Mensageira*: dedicada às mulheres brasileiras[4], originalmente publicada de 1897 a 1900, que circulava na cidade de São Paulo. É válido mencionar que as ideias centrais desse periódico estavam vinculadas primordialmente ao engajamento na luta pelo direito de igualdade da mulher, pelo direito à educação, por espaço intelectual, entre outros. O objetivo principal da revista, que era o de fornecer espaço para a produção das mulheres intelectuais da época e levar até as demais o conhecimento, vinha acompanhado de diversas matérias que refletiam o posicionamento e a função da mulher na sociedade.

A coluna Seleção, por exemplo, que vinha normalmente mais próxima do final da publicação, apresentava diversos trechos de pensamentos que refletiam a condição social da mulher. Eram textos, excertos de livros, frases e pensamentos das mais variadas autorias. Abaixo tomamos alguns exemplos[5]:

> Com as mãos sujas de carvão, na cozinha, accendendo o fogo para fazer o almoço do marido, cosendo-lhe a roupa, ammamentando os filhos, varrendo a casa ou enterpretando Chopin; pintando uma aquarella ou amarrando um bouquet, a mulher tem sempre a mesma poesia: a de trabalhar para ser agradavel, util, bôa, para satisfazer uma necessidade moral ou intelectual do esposo e da familia, revelando-se amorosa e digna do doce e pesado encargo que a sociedade lhe destinou.
>
> Julia Lopes de Almeida[6]

> Quereis que vos diga a verdade?
>
> Vós tendes, minhas senhoras, o direito e o dever de protestar.

[4] A Mensageira foi idealizada e dirigida por Presciliana Duarte de Almeida, prima e amiga íntima de Maria Clara, que desempenhou um papel importante na sua formação literária. A revista teve uma edição fac-similar editada no ano de 1987.
[5] A ortografia da época foi mantida em sua originalidade em todas as citações extraídas dos periódicos pesquisados.
[6] A Mensageira, *Do Livro das Noivas*, Ano I, n. I, p. 14, 15 de out. de 1897.

> Porque sois as bellas filhas desta idade, que se illustrou por George Sand e Emilia Girardin, por Mme. de Steal e Harriet Stowe. Ainda mais: porque sois filhas desta magnifica terra da America – patria das utopias, - região creada para a realisação de todos os sonhos da liberdade, - de toda extincção de preconceitos, de toda conquista moral.
>
> A terra que realisou a emancipação dos homens, ha de realisar a emancipação da mulher.
>
> Castro Alves[7]

> O feminismo é a causa mais intuitivamente logica e mais importante para o aperfeiçoamento e engrandecimento da humanidade, que o seculo XIX leva á solução do seculo XX.
>
> Guiomar Torrezão[8]

Podemos destacar também que o primeiro texto de cada publicação geralmente apresentava de modo aprofundado alguma discussão em torno da condição da mulher. Tomamos como exemplo, entre os diversos possíveis, alguns textos: *Falso encanto*[9], de Maria Emilia, que discute a questão da educação da mulher; *A nossa condição*[10], assinado com as inicias M. P. C. D, que assinala a importância da instrução da mulher e a igualdade entre os sexos e teve continuidade em outras publicações da revista; *A primeira avançada*[11], de Presciliana Duarte de Almeida, texto no qual a diretora da revista comenta sobre o engrandecimento e o avanço intelectual das mulheres após o primeiro ano de existência da *A Mensageira*; *Mme. Dreyfus*[12], sem assinatura, que discorre sobre a personalidade forte da esposa do capitão Dreyfus[13] e posiciona-se a favor da inocência do capitão; por fim, *Com ares de chronica*[14], também de Maria Emilia, que assinala o primeiro caso de uma mulher na tribuna judiciaria do Rio de Janeiro, grande conquista realizada pela Dra. Myrthes de Campos.

Por fim, ainda sobre a revista, é de muita valia destacar que ao longo de todas as publicações havia textos reflexivos sobre o papel da mulher na sociedade. Assim como foi mencionada a conquista da mulher no espaço jurídico, em diversas outras notas eram divulgadas as conquistas nas mais variadas áreas, como na ciência e na medicina, por exemplo. Além disso, é interessante ressaltar também que a revista trazia informações sobre as lutas e os avanços que as mulheres travavam em outros países, como o exemplar texto *O suffragio feminino em a Nova Zelandia*[15], sobre o êxito em relação à luta pelo direito ao voto feminino.

---

[7] A Mensageira, *Carta às senhoras bahianas*, Ano I, n. 3, p. 45, 15 de nov. de 1897.
[8] A Mensageira, *Noticias do apparecimento da Mensageira*, Ano II, n. 36, p. 239, 15 de jan. de 1900.
[9] A Mensageira, Ano I, n. 2, 30 de out. de 1897.
[10] A Mensageira, Ano I, n. 4, 30 de nov. de 1897.
[11] A Mensageira, Ano I, n. 24, 30 de set. de 1897.
[12] A Mensageira, Ano II, n. 27, 15 de abr. de 1899.
[13] O caso Dreyfus foi um equívoco do judiciário francês culminando em um escândalo político, ocorrido na última década do século XIX. O oficial de artilharia do exército francês, de origem judaica, Alfred Dreyfus, foi acusado de vender segredos militares. Sua condenação pautou-se em documentos falsos. O escritor Emile Zola, redigiu uma carta aberta ao presidente francês, publicada no jornal *L'Aurore*, de Paris, acusando o exército de ter condenado um inocente de maneira deliberada. (SILVA, Cintia Rufino Franco. O caso Dreyfus, Émile Zola e a imprensa. Contemporâneos: Revista de Artes e Humanidades. Nº 11.
[14] A Mensageira, Ano II, n. 33, 15 de out. de 1899.
[15] A Mensageira, Ano I, n. 5, 15 de dez. de 1897.

Em *A Mensageira*, Santos colaborava periodicamente com a coluna de crônicas intitulada *Cartas do Rio*, na qual noticiava os mais variados acontecimentos da então capital do Brasil, o Rio de Janeiro. A escritora apresentava comentários e críticas sobre o cotidiano carioca, as festas, os progressos da cidade, alguns aspectos políticos e os mais variados acontecimentos culturais, destacando as exposições de Belas Artes, assunto primordial para nossa discussão e ao qual, portanto, dedicaremos toda a atenção.

Maria Clara, em sua crítica de 15 de novembro de 1897, discorre sobre a exposição da Escola ao ar livre, do mestre Parreiras. Santos ressalta neste texto os trabalhos de Alvaro Cautanheda. Sobre os seus trabalhos, ela salienta a realidade presente na pintura do artista. Outra questão interessante abordada é a relevância, para Maria Clara, da individualidade do artista. Percebemos este posicionamento quando ela comenta que "A maneira do Sr. Cautanheda interpretar a natureza é bem diversa da de seu professor. Assim é que eu comprehendo o talento de um artista" e, continua, "abomino a rotina que entendia que o alumno seria a continuação do mestre! Cada um deve pintar como sente, como comprehende e como vê a natureza – a grande mestra"[16]

Em 1898, Maria Clara visita a exposição de pintura do italiano Nicolau Agostino Facchinetti (1824-1900) e de Maria Agnelle Forneiro, que havia sido sua aluna. Podemos notar que Maria Clara, a partir da sua percepção íntima de gosto, aponta o que lhe impressionou positivamente na exposição e destaca a evolução dos trabalhos de Fachinetti. Santos ainda aponta alguns aspectos formais sobre a composição das paisagens, enaltecendo a perspectiva naturalista das composições.

Outra crítica muito interessante de Maria Clara, que merece nossa atenção, também datada de 1898, foi referente à Exposição de Arte retrospectiva, elaborada pelo Centro Artístico. Observemos que nessa crítica Maria Clara vai demasiadamente além de uma crítica puramente impressionista sobre alguma obra ou artista, ela expressa uma espécie de inconformidade com a atribuição superficial de julgamento de qualidade de uma obra a partir do *status quo* do artista, variando de acordo com o fato de o executor já possuir ou não reconhecimento, sem colocar em primeiro plano propriamente a apreciação e/ou análise da obra em si. A crítica trouxe exemplarmente um caso que presenciou nessa exposição, um juízo dirigido a um quadro do artista francês Étienne-Prosper Berne-Bellecour (1838-1910), que diz o seguinte:

> [...]. Outro dia, na Exposição de Arte retrospectiva, brilhantemente organizada pelo Centro Artistico, contemplava, absorta, um quadro lindissimo.
>
> Era o interior de uma sala de luxo, repleta de formosos objectos de arte. Extraordinaria composição em que se encontravam em harmonioso conjuncto, a riqueza do colorido, a luz vibrante e forte de um dia primaveril, o rigor technico dos detalhes e sobretudo a elegancia e naturalidade das figuras. Ao fundo do quadro havia uma janella ampla, francamente aberta e ao longe, muito ao longe viam-se, desenhados com a rigorosa precisão da perspectiva, arvores e arbustos que projectavam no chão deliciosa sombra. Ao contemplar o formoso quadro, esqueci-me de consultar ao catalogo o nome do auctor.

[16] A Mensageira, Ano I, n. 3, p. 36-37, 15 de novembro de 1897.

> Apreciava-o incondicionalmente, como se aprecia o que é bello, o que é digno, que é elevado. De repente resoaram a meus ouvidos palavras ásperas de censura ao quadro. Alguem dizia, bem alto, que nenhum valor encontrava na tela que me enfeitiçava cada vez mais.
>
> D'ahi a pouco, o mesmo critico, reconheceu o festejado nome do auctor do quadro e diz entre assustado e arrependido: Ah! é de Berne-Bellecour, não tinha reparado, é esse um pintor emerito, seus quadros têm grande cotação, etc.
>
> Volto á Exposição, dias depois, e que havia de encontrar? O mesmo critico, embevecido, absorto quasi, a contemplar a tela que dias antes tanto o erritára. E mais surprehendida fiquei quando o vi, em phrases repletas de enthusiasmo, chamar a attenção de um amigo e descrever um por um os detalhes completos do quadro que realmente só o encantou depois de reconhecida a assignatura do pintor.
>
> Ha muito tempo que me preoccupa o coração a dolorosa verdade que o Padre Antonio Vieira, ha tantos annos disse, nesta phrase suggestiva: Não basta que as cousas que se dizem sejam grandes, se quem as diz não é grande.[17]

A última crítica que iremos trazer a conhecimento foi realizada por ocasião da sexta Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro. Retomando a questão da presença feminina sufocada no campo das artes plásticas, conforme comentamos ainda na introdução desse estudo, Maria Clara apresenta o assunto no decorrer de seu texto, ressaltando a importância da participação das mulheres nos salões e comenta que nesta exposição estavam presentes quatorze expositoras; ressaltamos que entre elas participava a própria Maria Clara. Contudo, a crítica é dedicada predominantemente ao artista Almeida Junior. No final do seu discurso, ela recupera a questão do julgamento de valor das obras de arte por parte dos críticos, assinalando a importância de uma crítica sensata e verdadeira.

A contribuição de Maria Clara para o campo da crítica de arte é significativa, como pudemos notar através dos exemplos apresentados. Ressaltamos que, assim como diversos críticos, em sua quase totalidade homens, conhecidos no campo artístico nacional, como Gonzaga Duque, por exemplo, Santos também conviveu e participou ativamente das exposições, dos salões e dos acontecimentos da época, nos deixando, desse modo, informações ricas que podem vir a colaborar de modo relevante com a construção da História da Crítica nacional e, também, com a Historiografia da Arte brasileira.

Considerações finais

Essa pesquisa foi motivada, principalmente, pelo ensejo de dar visibilidade à produção crítica de Maria Clara no campo historiográfico das artes, tendo em vista a singularidade da produção de uma mulher voltada para a crítica de arte no período estudado. Concomitante a essa questão, existe também a ideia de fomentar uma discussão sobre a necessidade eminente de um novo olhar para a História da Arte oficial, que

[17] A Mensageira, ano I, n. 21, p. 321-323, 15 agosto de 1898.

rompa com a história silenciada de muitas mulheres e que reflita sobre os posicionamentos sociais tão responsáveis por essa invisibilidade coletiva a elas imposta[18].

Se ainda hoje as mulheres continuam a enfrentar as barreiras sociais numa sociedade que se diz muitas vezes "tão evoluída", podemos constatar quão laborioso e hostil era o ambiente institucional do entresséculos para as mulheres que rompiam com as amarras do lar e optavam por alguma área do conhecimento, como o fez Maria Clara. Foi justamente com a intenção de descobrir quem eram essas mulheres que produziam no final do século XIX no Brasil, buscando-as nas fontes primárias, principalmente nos jornais da época, que encontramos Maria Clara da Cunha Santos, uma mulher interdisciplinar, que optou não por uma área, mas produziu em diversos campos como a literatura, as artes, a música e a imprensa.

Porém, no presente estudo detivemos nossa atenção para a produção crítica de Maria Clara, voltada para o campo das artes. Tendo em conta a excepcionalidade que era uma mulher escrever sobre arte no período pesquisado e devido, também, à inviabilidade de estudo sobre a sua produção artística, mediante, até então, ao desaparecimento dos quadros por ela produzidos. Sabemos, entretanto, que Santos participou de cinco salões gerais de Belas Artes do Rio de Janeiro no período que compreende os anos de 1897 a 1901.

Até o momento, constatamos que os escritos críticos de arte de Maria Clara foram produzidos especificamente dentro da coluna de crônicas *Cartas do Rio*[19], publicados na revista *A Mensageira*. Comento isso, pois acredito que seja um dado interessante a ser analisado: Maria Clara colaborou com um número muito significativos de jornais na época, porém a maior parte de suas publicações nesses jornais consistia em contos e poesias, talvez por serem gêneros mais facilmente aceitos ao serem escritos por mulheres. Outra questão interessante a se pensar é a inclusão desses comentários críticos em uma coluna de crônicas. Digo isso, considerando alguns pontos: o primeiro deles é referente à condição das escritoras dentro do sistema da época e o segundo é sobre a hierarquização dentro dos gêneros literários[20].

De forma geral, podemos pensar que talvez a opção de Maria Clara por inserir críticas de artes em uma coluna de crônicas possa ter sido uma forma de passar "despercebida" em um sistema ainda opressor ao pensamento e, principalmente, ao posicionamento feminino[21].

Referências Bibliográficas

[18] CAO, Marián López Fernandez. Educar o olhar, conspirar pelo poder: gênero e criação artística. In: BARBOSA, Ana Mae; Amaral, Lilian (Orgs). *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p. 69-85.

[19] Como as pesquisas sobre o trabalho de Santos são tímidas e recentes não podemos afirmar, de forma alguma, que ela não teve comentários críticos sobre arte publicados em outros periódicos, mas a constatação até então é de que essas publicações foram feitas exclusivamente na coluna de crônicas *Cartas do Rio*.

[20] NEVES, Maria Alciene. *Os Brilhantes brutos de Maria Clara da Cunha Santos*. Tese (Mestrado), Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal de São José del-Rei, 2009.

[21] WOOLF, Virgínia. *Profissões para Mulheres Artistas e Outros Artigos Feministas*. Tradução Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM Editores, 2012.

A MENSAGEIRA: revista literária dedicada a mulher brasileira, directora Presciliana Duarte de Almeida. – Edição fac-similar. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado: Secretaria de Estado da Cultura, v. 1 e 2, 1987.

CAO, Marián López Fernandez. Educar o olhar, conspirar pelo poder: gênero e criação artística. In: BARBOSA, Ana Mae; Amaral, Lilian (Orgs). *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p. 69-85.

NEVES, Maria Alciene. *Os Brilhantes brutos de Maria Clara da Cunha Santos*. Tese (Mestrado), Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal de São José del-Rei, 2009.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora, 2016.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008.

WOOLF, Virgínia. *Profissões para Mulheres Artistas e Outros Artigos Feministas*. Tradução Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM Editores, 2012.

SILÊNCIOS E A DITADURA MILITAR NO BRASIL: SINTOMAS NA PROPAGANDA E NA ARTE

Ana Lucia Oliveira Vilela[1]

Duas das características fundamentais do trauma na perspectiva psicanalítica são a repetição e o silenciamento. O traumatizado é aquele que repete angustiadamente e de maneira inconsciente o sofrimento que o evento traumático lhe impôs. Sem conseguir dar forma simbólica, impedido de expressar sua angústia, não lhe resta nada a não ser repetir o evento, seja na forma do sonho, dos sintomas físicos e psíquicos, seja nas formas das práticas sociais. O trauma não é necessariamente individual[2], ele pode ser deixado, tal qual uma estranha herança, às gerações seguintes sob a forma de cultura[3].

Se a anistia aos crimes da ditadura brasileira fora adjetivada como "ampla, geral e irrestrita", assim podemos também adjetivar o silenciamento sobre estes mesmos crimes. A despeito do empenho das vítimas, de seus parentes e amigos de denunciar as violências sofridas num esforço dolorido de elaboração do trauma, parte significativa da sociedade brasileira não conhece nem reconhece os crimes. É patente que aqueles que cometeram tais violências em nome do estado e da sociedade não foram punidos e tampouco se retrataram, seja individualmente, seja institucionalmente. A ditadura que se iniciou em 1964, findou formalmente em 1985 mas continua presente de maneira inconsciente, em determinadas práticas que insistem a se apresentar na sociedade brasileira, perpetuando-se na forma de uma herança maldita deixada às gerações seguintes. Assim a ditadura "não pára de não se escrever"[4] porque continua presente nas práticas sociais como repetição em decorrência de ser uma inscrição ausente, rasurada, portanto, não elaborada na cultura.

Maria Rita Kehl, ao tratar do assunto do trauma social que a sociedade brasileira carrega em razão da ditadura, afirma que a elaboração social ampla deste mesmo trauma seria capaz de curar não apenas as vítimas, mas também os algozes individuais e coletivos ou institucionais[5].

---

[1] Professora da Universidade Federal de Goiás. Doutora em História.

[2] KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. O que resta da ditadura. São Paulo: Boitempo, 2010. P. 124.
Sobre este assunto Maria Rita Kehl discute a possibilidade de uma trauma social: "O sintoma social se manifesta por meio de práticas e discursos que se automatizam, independente das estruturas psíquicas singulares de cada um de seus agentes."

[3] Não poucas publicações recentes destacam as permanências da ditadura na cultura brasileira. Em ao menos dois livros, esta questão aparece já no título:
TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. O que resta da ditadura. Op.Cit.
PINTO, Antônio Costa. *O passado que não passa. A sombra das ditaduras na Europa do Sul e América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

[4] Lacan aborda o tema da relação entre o gozo e o que constituímos por realidade. O Real aparece aí como "o que não pára de não se escrever".
LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 20: mais ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 81.

[5] KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In:TELES. Op. Cit.

As interrogações sobre este período não são escassas. Nosso interesse dirige-se, sobretudo, à produção imagética e audiovisual do período examinada sob a perspectiva das formas traumáticas[6] e sua expressão sintomática.

Fazia parte do processo sempre tortuoso da pesquisa histórica com a qual ora me defronto e que tinha, inicialmente, por objeto o Cinema Marginal brasileiro, assistir a uma grande quantidade da produção audiovisual das décadas de 1960 e 1970, realizadas no Brasil.

Eu estava particularmente interessada, em determinado momento, em tudo o que fora produzido entre os anos de 1966 e 1968, justamente para tentar apreender os acontecimentos no campo da visualidade que precederam o Ato Institucional número 5. Sabe-se que estes momentos anteriores ao AI-5 foram de grande intensidade no que diz respeito à resistência à ditadura na qual questão cultural teve um papel central. Deter o golpe e extinguir a ditadura não eram questões restritas ao campo dos direitos, da economia e da política, mas diziam respeito a uma arena ampliada das relações intersubjetivas e suas formas simbólicas. A pesquisa dirigia-se à configuração ou figuração dessas ideias no campo da visualidade.

Em uma das errâncias entre estes filmes deparei-me com um cinejornal sobre a posse do general Artur Costa e Silva produzido pela Agência Nacional em 1967. O audiovisual tem por título "Posse do Presidente Costa e Silva – Unidos povo, congresso e classe armada"[7] e é bastante tradicional em sua forma e em seu conteúdo.

Uma leitura apressada deste audiovisual nos ofereceria esta perspectiva: o filme expressa e propagandeia o poder que o produziu; ou seja, sustenta a função ideológica por excelência. Tendo sido realizado pela Agência Nacional, o órgão que veio a substituir o antigo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda, criado no primeiro governo Vargas), o cinejornal reafirmaria a legitimidade do presidente que tomava posse e dos poderes que o sustentavam. Assim, o presidente que toma posse, um militar, divide sua presença na tela com as forças armadas; o primeiro personifica o poder e as segundas, seu resguardo e sua fonte, e figuram como presença constante, anônima e vigilante. A frágil aparição popular é instância de somenos importância e apenas referenda o poder.

No Cinejornal da posse de Juscelino Kubitschek e João Goulart[8] em 1956, entretanto, a aparição popular é bastante maior e significativamente mais receptiva e festiva em relação ao presidente e vice

[6] Este texto é um dos resultados preliminares de pesquisa em curso intitulada "Poéticas do Silenciamento: Experiências de Interdito à linguagem nas Ditaduras Latino-Americanas".
[7] Cinejornal disponível em: http://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdentifier=0&_EntityIdentifier=cgiIrLhcYtS3kNefqs_T6UUorUR02qU_HYsqQRwz9HfHDI.&idRepositorio=0&modelo=0 Acessado em 10/12/2016.
[8] Cinejornal disponível em: http://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdentifier=0&_EntityIdentifier=cgi7p_ZMbKHMsy-M9vbWaokyfOiU_Erav2ywpklii7Lgvs.&idRepositorio=0&modelo=0 Acessado em 10/12/2016

eleitos. O título do Cinejornal era *Novo Governo Geral: Cerimônia de posse do presidente Juscelino Kubitschek e do Vice-Presidente João Goulart*, e anunciava tão simplesmente o evento. Ambas diferenças em relação ao cinejornal da posse de Costa e Silva podem ser atribuídas ao fato de que JK e Jango foram eleitos através de eleições diretas e Costa e Silva não. Assim, o Cinejornal precisa apregoar uma união e é o próprio anúncio que indica que a união é, senão falsa, ao menos claudicante.

No cinejornal da posse de Costa e Silva, as imagens ganham sentido alinhavadas pelo texto recitado de uma voz em off que, em sua superioridade quase divina, em seu domínio totalitário do contado, não cede espaço a nenhum outro personagem, nem mesmo à voz do presidente empossado. O texto que a voz recita ambiciona conferir às imagens uma significação que deve ser também consolidada pela música. Unidas, a audição e a visão amalgamam-se com a finalidade de construção de uma percepção e de um sentido, ambos coesos e sem resto, e buscam referendar outra suposta união, aquela para a qual aponta o título do cinejornal, entre o povo, o congresso e "as classes armadas". A voz em off dita o que deve ser compreendido das imagens, fornece uma legenda, *legendum*, que "faz ver qualquer coisa" (BOURDIEU, 1997, p. 26), que produz a lenda da união em torno de um presidente não eleito pelo povo, mas supostamente por ele legitimado, e dos poderes que o sustentam.

Entretanto, isso não é tudo, e alguma coisa que não é apenas referendo ao poder instituído acaba por se expressar no cinejornal. Um sintoma escapa ao discurso do poder como um ato falho. Se está presente no título, o povo escapa à apreensão. Os personagens que figuram no filme vão sendo, sucessivamente, nomeados. A cidade de Brasília, apreendida em vista panorâmica é descrita como "centro nervoso da administração brasileira (e) um dos pontos convergentes das atenções no mundo". A imagem do edifício do Congresso Nacional é acompanhada pela afirmativa "Aqui se levantam os três poderes da república, entre larguezas internas e arranjos arquitetônicos." As frases pomposas e o tom grandiloquente do narrador tratam de garantir que nenhuma interrogação em relação à legitimidade do novo governo seja sugerida ao espectador. O terceiro personagem é o próprio presidente a ser empossado que desce de um carro oficial e "é recebido por autoridades". A quase ausência do povo no registro visual e a exacerbada presença dos próprios aparelhos de registro fílmico e fotográfico é notável. A palavra povo é pronunciada apenas duas vezes. As aparições do povo nas imagens podem ser contadas em quatro vezes. Em contraste, são 5 as aparições das imponentes câmeras de filmagem e seus operadores bem como os fotógrafos no exercício do ofício. Este cinejornal parece recusar as formas clássicas de representação do povo sob totalitarismo tais como as nazistas e stalinistas, onde a multidão feita massa é apreendida de um patamar superior enfatizando uniformidade e unidade, sua posição subalterna e sua individualidade solapada. Aqui o povo pouco comparece às imagens. Sua figura é inteiramente marginal à história que tampouco parece ser conduzida pelo presidente empossado que, se lidera, não se sabe, ao certo, a quem.

Neste cinejornal, curiosamente, ninguém conduz a história. Nem mesmo o presidente que toma posse parece ser uma personalidade central como seria próprio a um personagem da tradicional história política que conduz a história a partir de seus atos. A voz em off não tem nome nem figura, não se inscreve no texto nem na imagem, ou seja, não se inscreve na história e nem tampouco parece conduzi-la, embora pareça reconhecer seus desígnios.

Que poderia nos dizer este vídeo institucional, redundante e chato de todas as maneiras acerca do contexto histórico em que se inscreve? Se ele apenas reafirma o que já se sabe, da tentativa de hegemonia da coalizão capital / forças armadas, porque ele nos interessaria? A questão também é que este filme é ligeiramente incômodo, algo articulado na própria visualidade impede que a mensagem seja expressa com a veemência necessária ao poder ditatorial que representa. É precisamente a escassa e peculiar representação popular que, em um primeiro momento, pode ser vista como um sintoma, ou seja, um recalcado que retorna, e toma seu lugar como que de assalto, sem a aquiescência do consciente. Que o recalcado seja o povo, que se mostra ali, não em sua grandeza subalterna e obediente como no fascismo, mas em uma espécie de flagrante indiferença, eis a questão.

A primeira imagem do povo expressa uma linha divisória. O povo acumula-se à esquerda, contido por um policial. As expressões dos rostos não são perceptíveis. Tampouco o povo aparece como massa. A voz em off anuncia: “Apesar do mau tempo o povo esteve presente manifestando seu entusiasmo à chegada do novo presidente ao Palácio do Planalto para a cerimônia de transmissão do poder.” A aparição popular é tão fugaz que se apaga antes mesmo que a frase que a anuncia termine de ser recitada. E o mau tempo anunciava-se ao povo que, ao contrário do que diz a voz em off, apresenta-se apático aos acontecimentos.

Nossa hipótese inicial, ainda a ser mais completamente testada, é a de que a ditadura brasileira não conseguia forjar, mesmo que de maneira frágil, a identidade popular que nazismo e fascismo lograram. O povo brasileiro, sujeito ao mau tempo, carece de identidade. É apenas uma aparição fantasmagórica, apática e afásica, destituída de caráter positivo e de identidade. A rarefeita aparição popular tem por efeito sublinhar sua ausência, o que Rafael Gatti denomina de catástrofe identitária na qual o sujeito figura como "uma identidade sem corpo, um corpo sem identidade"[9].

Emergiu destas observações iniciais, uma questão subjacente de caráter epistemológico: haveria possibilidade de ler nos documentos, discursos e figuras do poder, sua fratura intrínseca, ou seja, o lugar onde o discurso recalcitra, a imagem perde nitidez e deixa escapar da sua lógica totalitária a singularidade

[9] GATTI, Gabriel. *El detenido-desaparecido. Narrativas possibles para una catástrofe de la identidad. Montevideo*: Ediciones Trilce. SD. P. 50.

que a interroga? Em outras palavras: haveria, no discurso do poder, um ato falho, um sintoma[10] que revelaria uma verdade (ainda que não "a verdade") que a máscara ideológica não fosse capaz de recobrir?

Em 1967, o cinejornal da posse de Costa e Silva ocupa as mesma telas que *Terra em transe* de Glauber Rocha. Nesse filme, o poeta e jornalista Paulo, narra, em *flashback*, a história de um governo populista de esquerda que é golpeado por uma articulação entre o capital nacional, a mídia, as forças armadas e o capital internacional. No comício para eleição de Vieira, o candidato populista de esquerda, o povo carrega cartazes em branco, sem dizeres, silenciosos. Evoluindo como numa escola de samba, o povo canta e dança, enquanto ouvimos a voz do poeta em *off*, acompanhado por uma música clássica que o retira da cena popular: "Dizem que é prudente observar a história sem sofrer. Até que um dia, pela consciência, a massa tome o poder. Ando pelas ruas e vejo o povo magro, apático e abatido. Este povo não pode acreditar em nenhum partido. Este povo alquebrado cujo sangue sem vigor, este povo precisa da morte mais do que se possa supor." Na mesma seqüência, uma professora, também de esquerda, que acompanha o comício, depois de dizer que "o povo não tem culpa", pede a um sindicalista, que fale: "Fala, Jerônimo, fala!". Um outro personagem diz: "Não tenha medo, meu filho. Você é o povo. Fale!" O popular responde, depois de uma prolongada pausa: "Eu sou um homem pobre, um operário. Sou o presidente do meu sindicato. Estou na luta das classes. Acho que está tudo errado. Eu não sei mesmo o que fazer. O país está numa grande crise e o melhor é aguardar a ordem do presidente." Neste momento, o poeta, que avança por trás de Jerônimo, coloca a mão em sua boca, calando-o e olhando para a câmera, e portanto, para a platéia, diz: "Estão vendo o que é o povo? Um imbecil! Uma analfabeto! Um despolitizado! Já pensaram? Jerônimo no poder?". O povo mais uma vez silencia e cede a voz ao jornalista revolucionário. Logo depois, um outro homem nega, em sua fala, que o sindicalista seja "o povo". Diz ele: "Um momento, minha gente! Um momento! Eu vou falar agora! Eu vou falar! Com a licença dos doutores, Seu Jerônimo faz a política da gente mas Seu Jerônimo não é o povo! O povo sou eu que tenho sete filhos e não tenho onde morar!."[11] Para este personagem, os populares em seu redor começam a gritar: "Extremista! Extremista!" Logo depois ele é novamente silenciado; desta vez, pela morte.

[10] Georges Didi-Huberman defende que a prática historiográfica não pode prescindir da psicanálise. Como o historiador e filósofo aponta, a psicologia não esteve distante do campo da História da Arte nem mesmo em Burckhardt que identificava nas obras, "resíduos vitais". Estava também em Nietzsche na forma dionisíaca, dentre outros autores que forma basilares na formação de Aby Warburg. Para Didi-Huberman, entretanto, o sintoma freudiano é não apenas uma fonte mas uma chave de leitura fundamental para a comprensão da obra e dos conceitos de Warburg tais como *Pathosformel* e *Nachleben*. Conforme cita Didi-Huberman, a biblioteca de Warburg seria, para ele, "...uma coleção de documentos sobre a psicologia dos modos de expressão humana." Neste sentido, não se busca uma leitura egóica do indivíduo como nas biografias psicológicas, mas "o retorno do recalcado na imagem". É nesta direção que pensamos aqui a noção de sintoma.
DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 243 - 251

[11] Interessa-nos fazer notar que a etimologia da palavra *proletário*, originária de prole. Segundo o Dicionário Houaiss, na Roma antiga o proletariado era a classe que não pagava impostos e que interessava apenas pelos filhos que gerava. (HOUAISS, 2001, p. 2309).

A incapacidade popular de articular suas vontades em ações é evidenciada e reiterada em "Terra em Transe", à diferença do filme anterior de Glauber Rocha, "Deus e o Diabo na Terra do Sol" no qual o sertanejo mata o coronel, desencadeando toda a espiral trágica dos acontecimentos. A bem da verdade, nenhum dos personagens de "Terra em Transe" é capaz produzir ações com repercussões reais. Na narrativa do poeta Paulo, segundo Ismail Xavier: "Há uma convivência estranha entre o moralismo exacerbado e a observação dos processos segundo uma lógica cerrada que dá pouco espaço para a capacidade de decisão dos agentes."[12]

A fratura no discurso do filme da posse de Costa e Silva somente tornou-se, de algum modo, palpável ou visível para mim, a partir do filme de Glauber Rocha. Também os quadros de León Ferrari e de Mira Schendel, em seu discurso incompreensível, reverberam nos cartazes em branco, à espera de um discurso, que o povo empunha. Destarte, o Cinejornal filme não diz muita coisa além do que pretendia (conscientemente) dizer sem que estivesse inserido numa determinada série, para cumprir com a prática da História da Arte que Argan[13] recomenda. Neste caso específico, entretanto, não se trata de elucidar ou apontar a evolução, aprofundamento ou ruptura com um modelo que se origina e desenvolve, mas antes de uma fricção entre ou de uma relação intersticial, de um acontecimento, concepção ou conceito que acontece no entre uma coisa e outra, entre um filme e outro. Pensar este interstício entre um audiovisual e outro significa também considerar que o cinema configura um pensamento e não tão somente uma expressão. Resulta também em considerar que a tessitura da significação não se produz a partir da decodificação de um significante em significado, mas da relação entre significantes e de sua interpretação possível. As observações sobre este cinejornal, tem por objetivo sublinhar a possibilidade de uma leitura psicanalítica, fundamentalmente, mas não exclusivamente, a partir da noção de sintoma, da produção audiovisual diretamente relacionada ao poder com a intenção de discernir as fraturas em seu discurso.

Três problemas se colocavam no audiovisual da posse e indicavam que algo corroía seu sentido, digamos assim, nominal. A que se deve tal subrepresentação popular na posse de Artur Costa e Silva? A que se deve a pouca centralidade do próprio presidente empossado? Qual o sentido da aparição insistente das câmeras e seus operadores? Nestes termos, pensamos estes aspectos como sintomas de uma ideologia que não consegue se constituir organicamente em linguagem audiovisual, de um povo que não se produz como e na imagem e de atores políticos cujas ações são impotentes. A impotência política, a impossibilidade de fazer-se representar no campo da luta da partilha do produto social, talvez seja a marca mais profunda e traumática da ditadura que já se revelava, não apenas na produção artística contemporânea e crítica ao regime ditatorial mas também em sua própria propaganda.

[12] XAVIER, Ismail. Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012. P. 92.
[13] ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte como História da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte como História da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a Televisão: seguido de a influência do jornalismo e os Jogos Olímpicos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout* . Paris: Éditions de Minuit, 2003.

GATTI, Gabriel. *El detenido-desaparecido. Narrativas possibles para una catástrofe de la identidad. Montevideo*: Ediciones Trilce. SD.

LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 20: mais ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

PINTO, Antônio Costa. *O passado que não passa. A sombra das ditaduras na Europa do Sul e América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SOUZA, José Inácio de. Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência. In: *HISTÓRIA: QUESTÕES & DEBATES*. Curitiba: Editora UFPR, n. 38. p. 43 - 62.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.

XAVIER, Ismail. Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

COLONIZADA, MAS NÃO SILENCIADA: A PERMANÊNCIA DA CULTURA ASTECA NA CONFIGURAÇÃO ARTÍSTICA E ARQUITETÔNICA DO ZÓCALO, NA CIDADE DO MÉXICO

Ana Paula dos Santos Salvat1

Introdução

El Zócalo é o nome pelo qual é popularmente conhecida a principal praça da Cidade do México, cuja denominação oficial, desde 1812, é Praça da Constituição, devido à proclamação da Constituição Política da Monarquia Espanhola ou Constituição de Cádiz, promulgada naquele ano. No Período Colonial, a praça teve outros nomes, tais como, *Plaza de las Armas*, *Plaza Mayor*, *Plaza del Palacio*. Ela começou a ser chamada de "Zócalo" em 1843, quando uma base (*zócalo,* em espanhol) foi construída no centro da praça para receber o monumento à Independência mexicana, o qual nunca foi instalado ali. Com uma área de aproximadamente 39.600 m^2, o Zócalo está, atualmente, entre as quatro maiores praças do mundo, mas suas origens remontam ao período pré-hispanico.

Em 1521, tropas espanholas lideradas por Hernán Cortez (1485-1547), juntamente com grupos indígenas aliados, tomaram e destruíram Tenochtitlan, cidade fundada em 1325 pelos astecas sobre o Lago Texcoco, e que em 1428 tinha assumido o domínio da região do Vale do México, sendo, portanto, considerada a capital do chamado Império Asteca, e uma das maiores cidades do mundo, com cerca de 200 mil habitantes[2], superando as maiores cidades europeias do século XVI[3]. Considerando que a produção escultórica, arquitetônica e literária dos astecas eram idolatria a outros deuses, os espanhóis destruíram esses testemunhos, e Cortez determinou que o centro político-administrativo e religioso da nova cidade fosse construído sobre o antigo centro cerimonial indígena, sobrepondo o novo regime político-cultural ao antigo. Apesar do projeto de se estabelecer ali uma cidade no modelo colonial espanhol com arquitetura europeia, é possível verificar permanências indígenas, as quais dizem respeito ao próprio traçado ordenado da cidade, à monumentalidade de sua arquitetura e à dimensão e uso de suas praças. Essa experiência transcuultural, em especial no México, que formou as cidades latino-americanas, teve grande impacto sobre os espanhóis que absorveram e aplicaram certas soluções urbanas indígenas que ecoaram não apenas no continente americano, mas também além-mar.

No entanto, a historiografia não abordava, até recentemente, questões como os diversos tipos de agência histórica ameríndia, tendo produzido, portanto, um silenciamento indígena em favor do discurso

[1] Doutoranda pelo Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP).
[2] Cf. CARRASCO, 1985, p. 70.
[3] Cf. KOTKIN, 2012, p. 174.

dominante europeu. Essa situação tem mudado nas últimas décadas com o surgimento de uma nova historiografia indígena, que tem proposto modelos explicativos mais complexos para as relações interétnicas e apresentado as sociedades ameríndias como parte do sistema colonial do qual elas são parte constituinte e atuante[4].

Outra contribuição no sentido de desconstruir o eurocentrismo histórico na América Latina, é a produção de intelectuais das ciências humanas, em sua maioria latino-americanos, da corrente conhecida como "pensamento decolonial"[5], os quais rompem com as leituras mais canônicas, questionando o raciocínio dual de centro e periferia imposto pela visão eurocêntrica, sobretudo baseados nas ações da "colonialidade de poder"[6]. A partir desse conceito, a Europa, representada pelo homem branco cristão, colocou-se na posição central na História Mundial, e passou a considerar todas as outras partes do planeta como subalternas e periféricas. Desta forma, todas as ações colonizadoras europeias exercidas sobre o mundo seriam justificadas pela "bandeira" da Modernidade, e seus atores, como libertadores dos povos pagãos da barbárie e promotores do desenvolvimento e do progresso.

Portanto, a abordagem da configuração visual do Zócalo, na Cidade do México, será feita pelo viés teórico decolonial, ou seja, a partir da desconstrução de narrativas eurocêntricas e demonstrando as permanências da cultura e do urbanismo ameríndios de Tenochtitlan na cidade colonial, as quais, ainda hoje, podem ser identificadas.

A cidade asteca de Tenochtitlan

A cosmologia orientava os astecas em relação à sua percepção de tempo, de espaço, o relacionamento do ser humano com a natureza, a conduta e o cuidado do corpo humano, princípios básicos de organização social, religião, mitologia, ritual, mágica, medicina e calendário. Nesse sentido, o desenho da cidade de Tenochtitlan, refletia a ordem que havia no universo: a área foi divida em quatro partes que marcavam as quatro direções do universo, e ao centro, o espaço sagrado, que faria a união vertical com o céu e o inframundo, e era considerado o umbigo do mundo. Separadas por estradas em forma de cruz, as quatro regiões ou bairros de Tenochtitlan, eram Mayotlan, Teopan, Atzacualco e Cuepopan, e no centro estava o recinto cerimonial que era constituído por 78 edifícios, entre eles, o *Templo Mayor*. As praças, no contexto urbano ameríndio eram locais de múltiplos usos, onde eram realizadas celebrações, trocas comerciais e

[4] Cf. SANTOS, 2014, pp. 218-232.
[5] O movimento decolonial, formado por pensadores como Edgardo Lander, Arthuro Escobar, Walter Mignolo, Enrique Dussel, Anibal Quijano e Fernando Coronil, entre outros, publicou um importante documento coletivo do Grupo Modernidade/Colonialidade - grupo desagregado do Grupo de Estudos Subalternos - intitulado "La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales". Cf. BALLESTRIN, 2013, pp. 89-117. Cf. LANDER, 2005.
[6] Termo cunhado por Aníbal Quijano (Cf. QUIJANO, 2005, pp. 107-130).

cerimônias, sendo necessário que fossem amplas para receberem o povo que passava grande parte do tempo ao ar livre.

Grandes estradas foram construídas para ligar a ilha ao continente e aos aquedutos. As três principais, e que permanecem até hoje, são: ao sul, a *Calzada de Iztapalaga* (atualmente, Estrada Tlalpan e Avenida San Antonio Abad); a oeste, a *Calzada de Tlacopan* (atualmente, Rua México-Tacuba), e que se ligava ao aqueduto de Chapultepec; ao norte, a *Calzada de Tepeyácac* (atualmente, Estrada dos Mistérios).

A ocupação territorial era organizada segundo uma hierarquia, na qual as elites sociais ocupavam as áreas mais próximas ao centro, enquanto que o povo ficava nas áreas mais periféricas. As casas das classes privilegiadas eram maiores e construídas com pedras, enquanto que as casas da população mais simples eram feitas de adobe. O edifício residencial mais importante era o palácio real, chamado de Palácio de Moctezuma II, que fazia frente à grande praça e estava ao lado do centro cerimonial.

Foi no auge político e econômico de Tenochtitlan que os espanhóis chegaram, liderados por Hernán Cortez, em 1519, e ficaram impressionados com a dimensão, organização, riqueza e limpeza da cidade. Assim escreveu Cortez ao Rei Carlos V (1500-1558) sobre a cidade de Tenochtitlan:

> Procurarei dar, mui poderoso senhor, um pequeno relato das grandezas, maravilhas e estranhezas desta grande cidade de Tenochtitlán, de sua gente, seus ritos e costumes, assim como da maneira ordeira como a governam (...). Esta cidade é tão grande como Sevilha e Córdoba. As ruas principais são muito largas e retas. (...). Há duas pontes, de vigas muito bem trabalhadas e fortes. Tem muitas praças, onde há contínuos mercados e pontos de compra e venda[7].

Dois anos depois do primeiro contato, os espanhóis e seus aliados indígenas insatisfeitos com os tributos, derrotaram e destruíram Tenochtitlan. No entanto, sobre ela se ergue uma nova cidade.

A Cidade do México Colonial

Cortez determinou que a construção da nova cidade fosse executada sobre os escombros de Tenochtitlan, utilizando as pedras de sua arquitetura. Segundo Michael Smith, "a fundação de uma nova cidade-estado [asteca] costumava começar com a construção de três elementos principais: o palácio real, o templo piramidal, e o mercado"[8], determinando a existência do espaço sagrado, da liderança política e do comércio[9]. Esses elementos permaneceram na Tenochtitlan barroca. O projeto, realizado por Alonso García Bravo (1490-1561) em 1524, baseava-se nas linhas já existentes na cidade asteca, formadas pelos canais e estradas. Os principais elementos do conjunto simbólico arquitetônico, representantes dos poderes da cidade

[7] CORTEZ, 1986, p. 45.
[8] SMITH, 1996, p. 163 apud VAN TUERENHOUT 2005, p. 139, tradução nossa.
[9] Cf. KOTKIN, 2012, pp. 14, 20.

colonial foram construídos sobre os seus equivalentes da cidade indígena. Desta forma, a Catedral Metropolitana e o Sagrario estão localizados muito próximos ao que antes era o *Templo Mayor*; o Palácio Nacional, encontra-se onde antes era o antigo Palácio Real; o mercado, que servia de ponto de encontro social e de negócios, e também era um indicador da riqueza econômica local, foi reinstalado por Cortez na parte sul da praça principal, onde, no início do século XVIII, foi construída sua sede fixa, com dois edifícios de dois andares, denominada *Mercado del Baratillo* ou *El Párian*, projetado por Pedro Jiménez de los Cobos e construído entre 1695 e 1703, sendo demolido em 1843. E, principalmente, no centro desses edifícios de poder, manteve-se a grande praça que agregava todos esses elementos e também funcionava como espaço de múltiplas funções, com atividades e celebrações no âmbito civil, religioso e político. Criou-se, assim, um novo modelo de centro urbano na América Hispânica que estabeleceu uma relação de valor entre as construções e sua proximidade do centro, algo que não ocorria nas grandes cidades europeias, as quais tinham seus edifícios representativos dispersos pela cidade[10], mas já acontecia na cidade asteca, devido à organização social ameríndia que estabelecia a ocupação dos arredores da praça pela elite, disposição que foi mantida pelos espanhóis.

Em 1790, buscando uma renovação Neoclássica da cidade, o novo Vice-rei Juan Manuel de Güemes Pacheco Padilla (1740-1799), segundo Conde de Revillagigedo, contratou o arquiteto Ignacio de Castera (c.1750-1811) para realizar uma grande reurbanização[11]. Como parte desse projeto, a área leste da praça foi gradeada e recebeu quatro portões de ferro, fontes e a estátua equestre do Rei Carlos IV (1748-1819), conhecida como "*El Caballito*"[12], projetada por Manuel Tolsá (1757-1816), então diretor da Academia de São Carlos e instalada no Zócalo em 1803. Com o advento da Independência, a escultura foi removida em 1824 e reinstalada em vários outros locais da cidade, até que, finalmente, foi fixada em frente ao Museu Nacional de Arte em 1979. Na segunda metade do século XIX, o Zócalo abrigou as ideias europeias de arborização e ajardinamento dos espaços públicos, transformando-se em 1866, a mando do prefeito Ignacio Trigueros (1805-1879), em um grande jardim com árvores, bancos de ferro e quatro fontes, bem como um quiosque para apresentação de bandas e orquestras que foi instalado sobre a base (*zócalo*) feita para o monumento à Independência que não chegou a ser instalado ali. A chegada da eletricidade, trouxe os trilhos dos bondes elétricos, que passaram pela praça de 1900 a 1958. No começo do século XX, as árvores foram removidas, mas foram mantidas as fontes e o jardim, e um novo projeto, realizado por Manuel Gorozpe (1868-1925) e Luis R. Ruiz, trouxe para os quatro cantos da praça, em 1921, quatro esculturas de *Pegasus*, do artista espanhol Agustín Querol (1860-1909), as quais, desde a década de 1930,

[10] Cf. PAGE, 2008, p. 46.
[11] Durante essa reforma, no mesmo ano de 1790, foram descobertos dois monolitos emblemáticos astecas sob a praça:a escultura da deusa da Terra, Coatlicue, descoberta em agosto, e a Pedra do Sol ou Calendário Asteca, em dezembro. Ambas hoje estão no Museu Nacional de Antropologia.
[12] Em 1796 foi instalada uma primeira escultura feita de madeira e gesso pintado em dourado antes da instalação da obra de Tolsá em 1803.

encontram-se em frente ao *Palacio de Bellas Artes*, para o qual haviam sido encomendadas e onde primeiro foram instaladas em 1912, antes de irem para o Zócalo. A última e mais radical mudança do Zócalo ocorreu entre 1957 e 1958, quando o Governador do Distrito Federal, Ernesto P. Uruchurty (1906-1997), também conhecido como "Regente de Ferro", tirou o jardim e os monumentos e cimentou toda a praça, colocando a bandeira nacional ao centro, deixando-a com um aspecto de parada militar.

Essa última configuração acabou por facilitar o ajuntamento de grande número de pessoas, tanto para shows e eventos, como para manifestações populares de teor político ou artístico.

Conclusão

O Zócalo, embora bem menor do que o centro cerimonial asteca[13], o teve como base e inspiração, inclusive no aproveitamento dos edifícios ao seu redor e sua funcionalidade, fazendo da praça quase quadrada, um espaço de celebração civil, religiosa e de comércio, além de agregar o principal centro de poder político, fazendo do complexo em si um símbolo de poder. Considerado pelos astecas como o centro do mundo, seu espaço cerimonial era o ponto de partida de suas principais ruas, cujo traçado ainda permanece atualmente com outras denominações. Ao redor da ampla e aberta praça, estão quadras basicamente regulares e ruas retilíneas.

O historiador da arte estadunidense George Kubler (1912-1966), quando publica a primeira edição em inglês de seu livro sobre a arquitetura mexicana do século XVI em 1948, já destacava a permanência indígena na capital mexicana, afirmando que "a Cidade do México reflete ainda as principais formas da capital asteca. Várias ruas centrais seguem o curso dos antigos canais[14]". Ele também apontava para a importância da experiência na Cidade do México para o urbanismo:

> As criações urbanas do século XVI no México tem importância não apenas para a história da colonização espanhola, mas também para a história do urbanismo em geral. Tais obras constituem um dos capítulos mais importantes dentro da história do urbanismo ocidental e incluíram hipóteses nunca antes testadas na Europa, liberdade completa de experimentação, uma expansão incipiente e recursos ilimitados[15].

Não se negam, no entanto, que houveram também transferências e influências dos fazeres e saberes espanhóis na constituição das cidades coloniais hispano-americanas. Mas, o que se propõe, é a revisão da historiografia de matriz europeia que silencia a cultura indígena nesse processo, destacando outras influências de origem também europeias como os acampamentos militares romanos, as ideias racionalistas

[13] Segundo Carlos Chanfón Olmos (1928-2002), arquiteto e professor universitário mexicano, o centro cerimonial asteca seria quatro vezes maior do que a atual praça (Cf. CHANFÓN OLMOS, 1997, p. 212).
[14] KUBLER, 1982, p. 108, tradução nossa.
[15] Ibidem.

da Renascença ou os escritos de Vitrúvio (séc. I a.C.), por exemplo. A esse respeito, Carlos Chanfón Olmos adverte que esses exemplos poderiam ser interessantes antecedentes formais, mas nunca poderiam ser antecedentes culturais, já que os assentamentos urbanos indígenas, cujas principais características eram o planejamento espacial, a escala, o centralismo, a abertura e a ortogonalidade, já existiam muitos séculos antes da chegada dos europeus[16]. Pode-se dizer, conforme afirma Lucía Mier y Terán Rocha que, "a experiência peninsular na criação de cidades é tão importante quanto a influência dos elementos urbanos indígenas que imprimiram sua marca e dotaram as novas cidades coloniais de personalidade própria[17]".

O fato fundamental é que não se pode mais ignorar a transculturalidade na formação das cidades latino-americanas e que esse movimento de adaptação do desenho urbano reflete a situação de uma nova sociedade em formação, como aponta Setha Low:

> A evidência etno-histórica e arqueológica sugerem que a praça colonial evoluiu a partir de influências indígenas e espanholas e modelos que criaram uma nova forma de design urbano. Esta nova forma, a praça americana espanhola mantém elementos arquitetônicos, espaciais e físicos de ambas as tradições, de modo que as tensões culturais de conquista e resistência são simbolicamente codificadas em sua arquitetura[18].

Verifica-se, portanto, que no processo de transformação cultural das novas cidades hispano-americanas houve um processo de transferências de modelos que cruzava o Atlântico nos dois sentidos. Apesar dos espanhóis já estarem implantando a quadrícula na construção das cidades na América, modelo urbano definido por um esquema ortogonal de ruas quadradas ou retangulares com uma praça central, em cujos lados deveriam estar a igreja principal, o conselho municipal e a residência do governante, Tenochtilan já utilizava o modelo ortogonal e a concentração de edifícios de poder ao redor de uma praça de grandes dimensões e diversos usos, rodeada por edifícios de arquitetura monumental, cuja ordenação refletia sua cosmologia. Os espanhóis tomaram o conceito de ordem como símbolo de bom governo, de poder e de controle social pela ordenação espacial.

As diversas modificações pelas quais o Zócalo passou refletem as próprias mudanças da cidade. Embora a presença física do passado indígena tenha se tornado visível e materialmente presente na região sobretudo com as escavações do *Templo Mayor* a partir de 1978[19], o legado de Tenochtitlan sempre esteve

[16] Cf. CHANFÓN OLMOS, 1997, p. 200.
[17] ROCHA, 2005, p. 79, tradução nossa.
[18] LOW, 1997, p. 759, tradução e grifo nosso).
[19] Em 1913, escavações de Manuel Gamio (1813-1960), na esquina das ruas Guatemala e Seminário, trouxeram à luz um dos cantos do *Templo Mayor*, mas as escavações não prosseguiram. Em 1978, funcionários da *Compañia de Luz y Fuerza* que trabalhavam na esquina das ruas Argentina e Guatemala, depararam-se com outro monolito asteca e chamaram os arqueólogos do Instituto Nacional de Antropología e História (INAH), que identificaram a peça como a escultura de Coyolxauhqui, deusa da Lua. A partir daí, deu-se início ao Projeto Templo Mayor, liderado por Eduardo Matos Moctezuma, e à posterior fundação do Museu Templo Mayor no local, em 1987, trazendo fisicamente à tona parte da cidade indígena soterrada.

ali, no traçado ordenado de suas principais vias, na monumentalidade de sua praça principal e arquitetura e na localização de seus principais símbolos de poder.

Referências bibliográficas

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília: Instituto de Ciência Política da Universidade de Brasília, nº 11, pp. 89-117, mai./ago. 2013.

CARRASCO, Pedro. **América indígena / la conquista**. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

CHANFÓN OLMOS, Carlos. **Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos, v2, El periodo virreinal**. México D.F.: FCA: FA/UNAM, 1997.

CORTEZ, Hernan. **A conquista do México**. Trad. Jurandir Soares dos Santos. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986. (Os Conquistadores, vol. 2).

KOTKIN, Joel. **A cidade: uma história global**. Trad. Rafael Mantovani. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

KUBLER, George. **Arquitectura mexicana del siglo XVI**. Trad. Roberto de la Torre, Graciela de Garay y Miguel Ángel de Quevedo. México D.F.: FCE, 1982.

LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Colección Sur Sur.

LOW, Setha M. Architecture and the Spanish American Plaza in Mesoamerican and the Caribbean. **American Anthropologist**, New Series, v. 97, n. 4. 1995, pp. 748-762. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/682595>. Acessado em: 11 nov. 2017.

PAGE, Carlos A. **El espacio público en las ciudades hispanoamericanas: el caso de Córdoba, Argentina: siglos XVI a XVIII**. Córdoba: Báez Ediciones, 2008.

QUIJANO, Aníbal. A colonialidade do poder: Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005, pp. 107-130. Colección Sur Sur. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2017.

ROCHA, Lucía Mier y Terán. **La primera traza de la ciudad de México: 1524-1535**. México D.F.: FCE, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.

SANTOS, Eduardo Natalino. As conquistas de México-Tenochtitlan e da Nova Espanha: guerras e alianças entre castelhanos, mexicas e tlaxcaltecas. **Revista História Unisinos**, v. 18, Nº 2, 2014, pp. 218-232.

*SMITH, Michael. The strategic provinces. In: BERDAN, Francis et all. (Ed): **Aztec imperial strategies**. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1996, pág. 137 - 150.*

VAN TUERENHOUT, Dirk R. **The Aztecs: new perspectives**. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, 2005.

O ORNAMENTO NA ARQUITETURA ORGÂNICA DE FRANK LLOYD WRIGHT

Ana Tagliari [1] *e Eunice H. S. Abascal* [2]

Introdução

Frank Lloyd Wright (1867-1959) foi um dos mais importantes arquitetos norte-americanos no século XX e um dos representantes da Arquitetura Orgânica. Sua herança artística inclui não somente projetos de arquitetura, mas projetos urbanos, mobiliário, artefatos artísticos, tais como vitrais, tapeçarias, painéis, artes gráficas e murais.

Escrito por Frank Lloyd Wright em 1954, o livro *The Natural House* revela a postura humanista do arquiteto norte-americano, preocupado com a economia e qualidade de vida do indivíduo. Neste livro, Wright expõe detalhadamente seus princípios orgânicos que norteiam os projetos das *Usonian Houses*, concebidas a partir da década de 1930.

Ornamento é motivo de discussão do arquiteto em várias páginas. Confrontar o texto do arquiteto, com sua obra construída revela significados inerentes e importantes para uma leitura e interpretação mais profunda.

Muito antes do século XX a questão do ornamento foi tratada, discutida e registrada em Tratados de Arquitetura e Construção como os escritos por Vitrúvio, Alberti e Palladio. Seguindo uma tendência do século XVIII de organizar, catalogar e sistematizar conhecimentos em enciclopédias e catálogos, em meados do século XIX, em 1856, Owen Jones publica o livro "A Gramática do Ornamento", que reúne diversos padrões clássicos de ornamentos de maneira organizada e classificada, configurando o mais célebre repertório de imagens ornamentais, como observa Gilberto Paim (2000, p.18), que desenvolveu uma pesquisa profunda sobre a questão do ornamento.

Alois Riegl no final do século XIX, em 1893, publicou *Questões de estilo: Fundamentos para uma história do ornamento* e organizou uma história do ornamento e padrões ornamentais, e se empenhou em estabelecer uma genealogia destes padrões, segundo Paim (2000, p.38).

O período em que entendemos como Moderno criou condições para novas posturas e entendimentos sobre a questão do ornamento entre arquitetos e artistas. Possíveis restrições no modo de pensar o ornamento promoveram novos olhares criativos sobre a questão.

Muito se escreveu, ou se declarou, sobre a questão do ornamento na Arquitetura Moderna. Um dos textos (uma conferência) mais conhecidos é o de Adolf Loos, "Ornamento e crime", de 1910, que de certa maneira expressava um pensamento da Era Industrial do momento.

[1] Docente do Curso de Arquitetura e Urbanismo e PPGATC FEC Unicamp. Doutora em Arquitetura (FAUUSP, 2012)
[2] Docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e PPGAU Universidade Mackenzie. Doutora em Arquitetura (FAUUSP, 2004)

Ainda no século XIX, e já expressando um pensamento moderno, John Ruskin afirmou que o ornamento era um elemento importante na arquitetura, desde que usado para conferir ao edifício determinadas características sublimes e belas, inspirado na natureza, com materiais apropriados, em locais adequados, e com a função de ensinar a ver e admirar a natureza divina. Além disso, na visão de Ruskin sobre o ornamento, este só teria valor se fosse considerado seu processo de construção, valorizando o trabalho do artesão e reagindo à repetição infinita proveniente da industrialização.

No século XX o ornamento passou por críticas, silêncios e também foi revisitado e debatido em diversas visões. No caso da arquitetura de Wright, o arquiteto escreve sobre o ornamento em seus textos e livros como em sua Autobiografia (1943), e destacamos em especial no livro *The Natural House* (1954). Em seus escritos o ornamento é encarado como uma qualidade inerente aos materiais que compõe o próprio edifício. As combinações entre materiais, cuidadosamente planejadas e desenhadas, de alguma forma compõe e desenham o ornamento em sua arquitetura. Nada é aplicado superficialmente ao edifício, mas é parte integrante do conjunto, configurando assim a continuidade e a plasticidade dos espaços e formas.

O ornamento integrado, segundo o arquiteto, seria simplesmente o padrão inerente ao material, que pode tanto ser visto num edifício como na estrutura de uma árvore ou de uma flor. Para Wright, os materiais deveriam ser usados de maneira a ressaltar suas qualidades, e este se torna o novo ornamento, o orgânico, um padrão abstrato da estrutura própria do material.

Os princípios orgânicos e o ornamento na arquitetura de Wright

O arquiteto pormenoriza as características e os princípios que norteiam sua arquitetura de maneira muito intensa em suas publicações, particularmente no livro *The Natural House*. Destacamos seis princípios de sua arquitetura, que são detalhadamente explicados no livro, são: simplicidade, continuidade, plasticidade, integridade, natureza dos materiais e gramática, que nos esclarece muito sobre a questão do ornamento em sua arquitetura orgânica.

De modo breve podemos sintetizar uma definição destes princípios a partir dos escritos do livro:

Simplicidade**:** Uma expressão direta da qualidade e do que é essencial dos elementos em sua natureza inerente. Diretamente relacionada com a sua integridade e abolição de elementos que não façam parte da gramática do edifício e aqueles que sejam aplicados posteriormente (WRIGHT, 1954. 28).

Continuidade: é a estética e a estrutura do edifício numa unidade completa: "*"But were the full import of continuity in architecture to be grasped, aesthetic and structure became completely one (...)"* (WRIGHT, 1954. p.20-21). E a própria estrutura e os fechamentos do edifício não possuem elementos separados, e todos atuam conjuntamente: *"(...) post and beam in favor of structure continuity, that is to say, making the two things one thing instead of two separated things (...)"* (WRIGHT, 1954, p.47).

Plasticidade**:** é aquilo que notamos quando observamos a forma da casa. Neste caso forma e função é um só (WRIGHT, 1954, p.44-45), uma face estética da realidade física. Em sua obra, plasticidade deve ser vista como uma expressão da continuidade e integridade.

Segundo Wright, seu mestre Louis Sullivan utilizava o termo plasticidade para se referir ao ornamento orgânico de seus edifícios, ou seja, um ornamento que surge simultaneamente com a construção e não é *aplicado* nela. Wright utiliza a mesma ideia, porém agora no edifício como um todo e não apenas no ornamento integrado (WRIGHT, 1954, p.45).

Integridade**:** O conjunto do edifício é uma unidade, onde não há entidades separadas. A simplicidade natural do edifício orgânico se dá pela integração dos elementos que foram concebidos simultaneamente e atuam conjuntamente no todo único (WRIGHT, 1954, p.28).

A integração ocorre quando os elementos arquitetônicos, dos fechamentos à estrutura, atuam e apresentam igual importância: *"Walls made one with floors and ceilings, merging together yet reacting upon each other, the engineer had never met (...)"* (WRIGHT, 1954, p.47). Forma e função tornam-se uma só, tanto no projeto quanto na execução, de acordo com a natureza dos materiais e métodos propostos: *"Form and Function thus became one in design and execution if the nature of the materials and method and purpose are all in unison"* (WRIGHT, 1954. p.50).

Natureza dos materiais**:** O termo *natureza* dos materiais se refere à sua estrutura inerente (WRIGHT, 1954, p.60-61). Os materiais selecionados para compor o edifício irão determinar sua volumetria, as relações com o contorno e, especialmente, as suas proporções (WRIGHT, 1954, p.60-61). Devem ser usados de maneira a ressaltar suas propriedades e qualidades naturais (WRIGHT, 1954, p.116). Os materiais são a fonte de ideias para criação em arquitetura. Segundo Wright, o arquiteto deve aprender a ver o material e utilizá-lo de maneira *honesta*, de acordo com suas características (WRIGHT, 1954, p.49; WRIGHT, 1955, p.101).

Apesar do apreço pelos materiais naturais, Wright tinha conhecimento das qualidades e possibilidades dos materiais de sua época como vidro e aço. O arquiteto defendia a união entre tradição e modernidade[3].

O novo ornamento é um padrão abstrato da estrutura inerente ao material e pode ser manipulado pelo arquiteto de modo a ressaltá-lo (WRIGHT, 1954, p.63). Wright utiliza o termo "padrão natural", mais adequado para definir um padrão abstrato inerente da estrutura do edifício que se faz visível pela habilidosa articulação do arquiteto (WRIGHT, 1954, p.65).

Wright acreditava que todos os materiais têm sua beleza e riqueza visual e que cada um possui sua linguagem e sua mensagem que depende da criatividade do arquiteto para ser compreendida (WRIGHT,

[3] Wright escreveu uma série de artigos para a revista *Architectural Record* tratando da importância de cada um dos materiais modernos e sua importância na arquitetura. Artigos importantes foram publicados no livro **In The Cause of Architecture**. Architectural Record Books, 1975.

1955, p.99). Sua combinação e a harmonia é resultado do estudo da lógica e da sensação provocada por cada um deles, que, segundo ele, afeta a escala e proporção do edifício (1975, p.154). Um trabalho de proporções, escala e harmonia entre os materiais.

Gramática**:** É a relação, organização e articulação formal e manifestação entre os vários elementos que constituem o edifício. É seu discurso, que é definido em grande parte pelos materiais adotados, além da geometria. É a articulação de todas as partes, o seu discurso materializado na forma arquitetônica. Todos os elementos têm relação entre parte e todo, e devem "falar" a mesma língua (WRIGHT, 1954, p.181).

O conjunto estabelece a integridade orgânica que forma a base de uma expressão de gramática consistente em sua arquitetura (WRIGHT, 1955, p.48).

Os princípios de sua arquitetura podem ser resumidos em uma só palavra: *orgânico*. Para Wright, orgânico referia-se a algo intrínseco, uma entidade, onde parte e todo atuam conjuntamente, de acordo com a natureza dos materiais e do propósito do edifício, que deveria transmitir um sentido de unidade (WRIGHT, 1953, p.12-19). O ornamento, orgânico, portanto, é uma característica inerente da construção.

Para o arquiteto, os termos orgânico, natural e integral seriam praticamente sinônimos. Uma unidade indissociável, onde forma e função não se separam: *"(...) the idea of life itself – bodily and spiritually – intrinsic organism. Form and function as one"* (WRIGHT, 1957. In: PFEIFFER, 2008, p.378).

Os materiais deveriam ser usados de maneira a ressaltar suas qualidades inerentes, e este se torna o *novo ornamento*, o *orgânico*, um padrão abstrato da estrutura própria do material, segundo o arquiteto. Cada material com suas propriedades, e sua variedade de combinações qualificam e modificam as formas e a proporção do edifício. Wright afirmou que quando usava o termo "*natural*" se referia à estrutura inerente a cada material, portanto edifícios distintos com mesmos materiais não necessariamente são parecidos ou iguais. Sua beleza dependeria de como o arquiteto os usaria (WRIGHT, 1954, p.48).

Edgard Kaufmann Jr. em seu texto de 1978 *"Frank Lloyd Wright: Plasticity, Continuity and Ornament"* observa que o ornamento na arquitetura de Wright está intimamente ligado aos princípios de plasticidade e continuidade, ou seja, é parte do todo integrado.

A teoria na prática: O ornamento orgânico na obra residencial de Wright

Grande parte da obra construída de Wright são residências. Esta obra arquitetônica residencial é conhecida por se apresentar em três fases: As *Prairie Houses* (1900-1914), concentradas na região do subúrbio de Chicago; as *Textile Block Houses* (1917-1927), no sul da Califórnia, e as *Usonian Houses* (1937-1959), em todo território norte-americano, principalmente nos Estados de Wisconsin, Michigan e Illinois.

Prairie Houses

Segundo Wright (1954), o que o incomodava nas casas do bairro onde morava era, sobretudo, os ornamentos falsos e aplicados. Em sua arquitetura os edifícios deveriam expressar suas próprias funções. Não deveria haver imitações ou falsidades, especialmente no que diz respeito aos ornamentos.

O vidro para Wright, deveria ser empregado em janelas, portas e no teto, eliminando a ideia de caixa fechada. O arquiteto defendia a utilização do máximo de vidros nas paredes para possibilitar a entrada de luz e ar natural. Neste contexto o arquiteto desenvolveu desenhos de vitrais exclusivos para cada projeto de residência.

Wright criou os vitrais coloridos com desenhos geométricos de abstrações da natureza. Os vitrais das residências projetadas por Wright, tema da pesquisa de Thomas A. Heinz (1994), filtram a luz natural e proporcionam uma iluminação diferenciada no espaço interior. São organizados de maneira sequencial, porém nunca como panos de vidro contínuo, o que proporcionava visuais diferenciadas e privacidade ao habitante, como observou Jack Quinan em sua pesquisa sobre a Martin House (2004, p.131).

O vidro possibilita enaltecer o espírito humano com a possibilidade de integração do espaço interior com o exterior, proporcionando ao edifício a sensação de clareza das formas e de liberdade (WRIGHT, 1954, p.53).

Além dos vitrais, na fase *Prairie,* Wright trabalhou de maneira artesanal o desenho e combinação entre os materiais, fazendo de seus ornamentos orgânicos um trabalho artístico.

Textile Block Houses

A segunda fase da arquitetura residencial de Wright é caracterizada pelo uso de blocos de concreto texturizados, particularmente em residências na Califórnia. Esta região representou um novo território para Wright, com clima e disponibilidade de materiais diferentes dos conhecidos em Chicago. Como notou McCarter (1997, p.176), Wright criou o *Textile Block* com a intenção de estabelecer uma linguagem californiana, em que os blocos com a coloração predominante da região proporcionam o isolamento térmico do sol e do calor da região.

As residências *Textile Block* foram construídas com bloco texturizado e perfurado, composto de areia local, cascalho e cimento (WRIGHT, 1943, p.245) com desenhos geométricos criados pelo arquiteto.

Segundo Wright, os materiais naturais deveriam ser usados de maneira a ressaltar suas qualidades inerentes e este é o novo ornamento, orgânico, um padrão abstrato da estrutura própria do material. Cada material com suas propriedades, e sua variedade de combinações qualificam e modificam as formas e a proporção do edifício. (WRIGHT, 1954, p.48).

Usonian Houses

No livro *The Natural House* Wright explora detalhadamente os projetos das *Usonian Houses*. O que notamos é um ornamento muito mais despojado e simples, porém rico do ponto de vista artístico. Como observou Bernard Pyron (1963. p.21), em algumas residências *Usonian* o trabalho nos tijolos expressa um primoroso exemplo de ornamento integrado à estrutura. Nas residências *Usonian*, além das combinações entre os materiais, suas formas e cores, Wright também desenhou abstrações geométricas a serem esculpidas na madeira que atuavam tanto como ornamentos integrados como também na ventilação e iluminação natural do espaço interno. *"Plasticity therefore dictated ornament as one structural or interior quality; its place was intrinsic. Yes. In architecture ornament should be organic in character!"* (WRIGHT, 1957. In: PFEIFFER, 2008. p.402).

A residência Loren Pope (Virginia, 1939) construída com os materiais característicos desta fase, como a madeira e o tijolo, apresenta ornamento orgânico. As tábuas de madeira foram deixadas ao natural, proporcionando um diferencial artístico. As texturas dos materiais naturais produzem desenhos que são filtrados pela luz do sol, tornando o ambiente interno da casa vivo e com movimento, integrado com o ambiente natural exterior.

Na residência Bernard Schwartz (Wisconsin, 1939) o espaço interno é banhado por luz natural filtrada pelas aberturas com desenhos geométricos esculpidos na madeira, e que configuram o ornamento orgânico.

Na residência Stanley Rosenbaum (Alabama, 1939) as diferenças de alturas entre as lajes, decorrente das variações de pé-direito nas áreas sociais e íntimas, proporcionam um grande perímetro para janelas altas (clerestório), onde se encontram os ornamentos orgânicos esculpidos na madeira, e que permitem filtrar a luz natural para o espaço interno.

A configuração do ornamento orgânico ocorre desta combinação de materiais ou entre diferentes como tijolos, madeira, vidro e concreto.

Além disso, nas *Usonian houses*, observa-se também um desenho cuidadoso de Wright nos artefatos artísticos dos ambientes como tapeçarias e mobiliário, que também podem ser considerados elementos importantes deste novo ornamento orgânico.

Discussão e considerações finais

"In our opinion the best architecture is that whose ornamentation cannot be divorced from the structure"
(VIOLLET-LE-DUC, 1995. p.209).

"Here ornament would become a legitimate feature of construction"
(WRIGHT, 1955. p.227).

A partir das leituras, estudos da obra de Wright e visitas aos edifícios, podemos entender que o ornamento orgânico na arquitetura residencial de Wright não poderia ser um elemento aplicado, mas sim algo inerente aos materiais e formas que compõe os espaços.

Enquanto na fase *Prairie* os ornamentos orgânicos estão presentes especialmente nos vitrais das residências, na fase *Textile Block* e *Usonian* os ornamentos estão presentes nas texturas geométricas dos blocos de concreto e nas tábuas de madeira, respectivamente, ou seja, inerente ao material que estrutura o edifício.

Podemos notar que em todas as fases o ornamento orgânico pode ser visualizado nas combinações e encontro entre materiais, planos e elementos, além dos artefatos artísticos como marcenaria, mobiliário, tapeçaria e murais presentes nos espaços e formas das residências.

Os princípios orgânicos explicados pelo arquiteto em seus textos, são a base do entendimento da concretização deste ornamento. Na fase das *Usonian* a continuidade, plasticidade e integridade estão presentes de maneira muito mais evidente. O uso da madeira em grande parte do projeto e também no mobiliário integrado cria condições para que esses princípios sejam concretizados de forma muito clara. Nas *Usonian*, o mobiliário, os fechamentos, a estrutura, os ornamentos orgânicos formam uma unidade indissociável. A plasticidade do projeto pode ser observada em todos os ambientes e espaços, e a integridade consiste não só na unidade deste conjunto como também na integração com o exterior pela grande quantidade de vidro.

Sua simplicidade está presente nas formas, na geometria, proporção, no uso de materiais e suas propriedades, assim como nos ornamentos orgânicos e no modo de organizar os espaços.

A eliminação de elementos considerados supérfluos levou essas residências ao limite da simplicidade, mas sem perder a riqueza dos espaços e formas da arquitetura orgânica. Os ornamentos integrados à estrutura representam um modo sutil e criativo de se conceber artefatos artísticos com simplicidade. Os materiais utilizados por Wright definem a geometria e as proporções da residência.

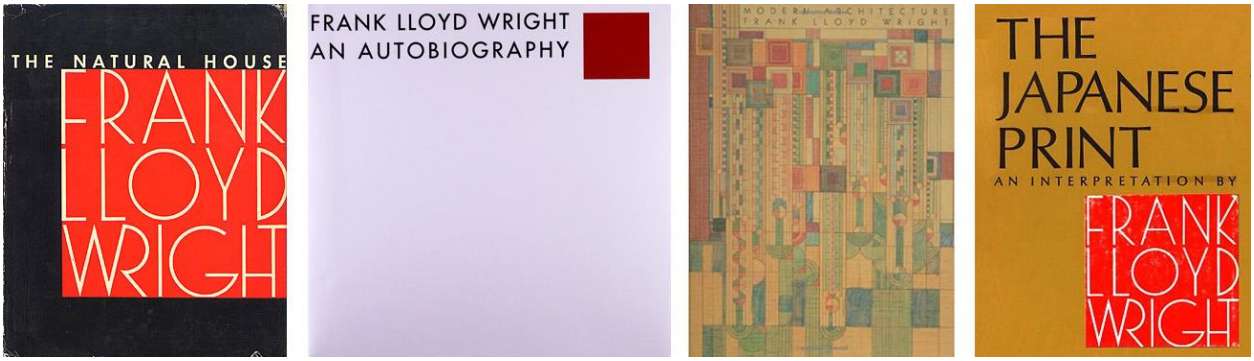


Figura 01: Capas de alguns livros escritos por Frank Lloyd Wright.

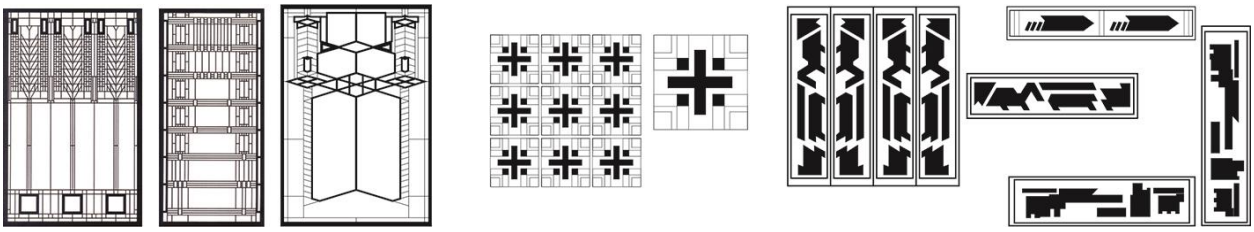


Figura 02: Desenhos dos ornamentos orgânicos nas três fases da arquitetura residencial de Wright. Vitrais *Prairie Houses* Martin e Robie; desenho no bloco texturizado La Miniatura; Desenhos na madeira *Usonian* Pope, Rosenbaum e Schwartz. Fonte: Re-Desenhos Ana Tagliari.

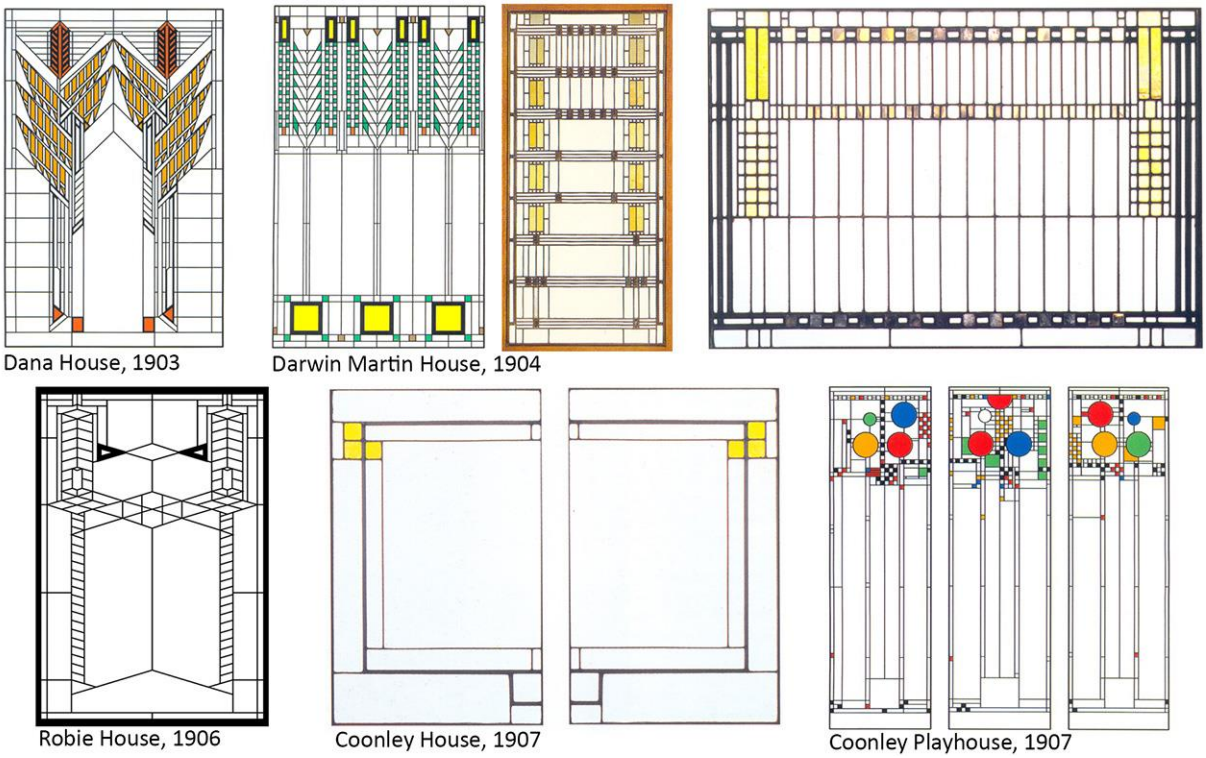


Figura 03: Alguns dos vitrais desenhados para as residências Prairie de Wright. Fonte: Pfeiffer, 1991; Heinz, 1994. Organização da autora.

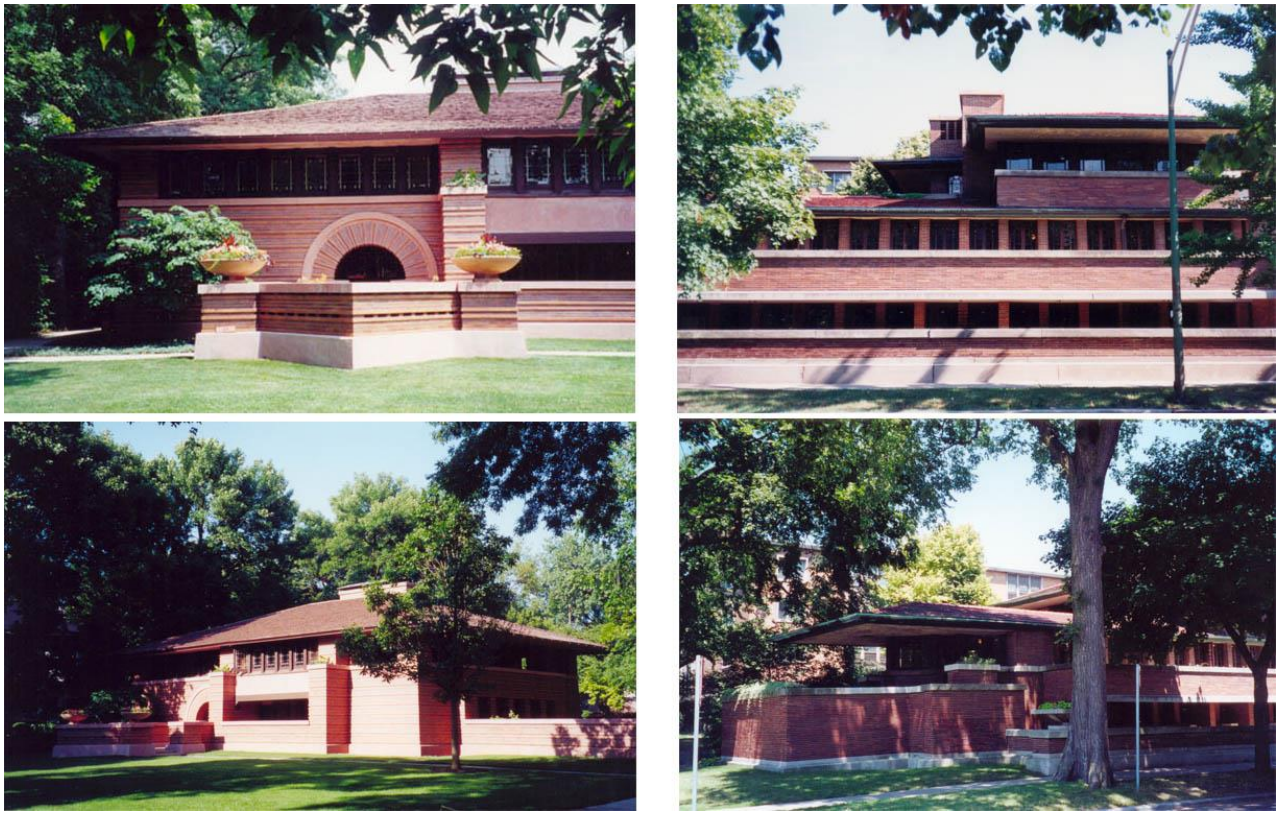


Figura 04: Duas residências *Prairie*. Heurtley House (Oak Park, 1902) e Robie House (Chicago, 1906). Pode-se observar o cuidado e o desenho na combinação dos tijolos e materiais, sequencia de janelas com vitrais. Fonte: Foto Ana Tagliari, 2001.



Figura 05: Blocos das residências da Ennis, Los Angeles, CA, 1924; Freeman House – LA – CA -1923; La Miniatura – Millard House– Pasadena-CA -1923; Storer House – LA – CA – 1923. Fonte: Pfeiffer, 1991.



Figura 06: Fotos da residência Millard, La Miniatura, Pasadena, CA. Fonte: Ana Tagliari, 2010.



Figura 07: Fotos da residência Freeman, Los Angeles, CA. Fonte: Ana Tagliari, 2010.



Figura 08: Fotos da residência Storer, Los Angeles, CA. Fonte: Ana Tagliari, 2010.



Figura 09: *Usonian Houses:* Pope, Jacobs e Rosenbaum. Fonte das imagens: Pfeiffer, 1991.



Figura 10: Sturges House, Los Angeles, CA, 1938. Fonte: Foto Ana Tagliari, 2010.

Referências

HEINZ, Thomas A. **Frank Lloyd Wright Art Glass**. London: Academy Editions / Ernst & Son, 1994.

KAUFMANN Jr, Edgar. "FLW: Plasticity, Continuity and Ornament". **The Journal of the Society of Architectural Historians**, Vol.41, No.3, 1982. p.232-237.

McCARTER, Robert. **Frank Lloyd Wright - Architect**. London: Phaidon Press, 1997.

PAIM, Gilberto. **A Beleza sob Suspeita. O ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

PEVSNER, Nikolaus. **Os Pioneiros do Desenho Moderno: De William Morris a Walter Gropius**. 2ºed. - São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PFEIFFER, B. B. **Frank Lloyd Wright Selected Houses**. Tokyo: A.D.A. Edita Co.Ltd., 1991.

PFEIFFER, Bruce B. **The Essential. Frank Lloyd Wright**. **Critical writings on architecture.** Princeton: Princeton University Press, 2008.

PYRON, Bernard. "Wright's Small Rectangular Houses: His Structures of the Forties and Fifties". **Art Journal**, v. 23, nº 1, 1963, p. 20-24.

QUINAN, Jack. Frank Lloyd Wright's Martin House. Architecture as Portraiture. New York: Princeton Architectural Press, 2004.

TAFEL, Edgar. **Years with Frank Lloyd Wright. Apprentice to Genius**. New York: Dover Publications, 1979.

TAGLIARI, Ana. **Frank Lloyd Wright Princípio, Espaço e Forma na Arquitetura Residencial.** São Paulo: Annablume Editora, 2011. 268p.

WRIGHT, Frank Lloyd. **A Testament.** New York: Horizon Press, 1957.

WRIGHT, Frank Lloyd. **An Autobiography**. London, New York and Toronto: Longmans, Green and Co., 1938. (Edição revisada e ampliada: San Francisco: Pomegranate Communications, Inc, 1943. London: Faber and Faber, and Hyperrion Press, 1945. New York: Horizon Press, 1977).

WRIGHT, Frank Lloyd. **An American Architecture**. Edited by Edgar Kaufmann. New York: Horizon Press, 1955.

WRIGHT, Frank Lloyd. **In The Cause of Architecture**. (coletânea dos artigos publicados na revista Architectural Record entre 1908 e 1928) Architectural Record Books, 1975.

WRIGHT, Frank Lloyd. **The Natural House**. New York: Horizon Press, 1954.

A MEMÓRIA DO ETNODESING AFRICANO: PATHOSFORMELN E MNEMOSYNE DE ABY WARBURG NA COLEÇÃO PERSEVERANÇA

Anderson Diego da S. Almeida1 e Francisco Marshall2

Imagens como cristais: o tempo e a dialética

Em seu livro *Passagens* (2006), Benjamin ressalta que a imagem dialética é construída a partir de movimentos contraditórios. Entre o passado e presente há um choque, por sua vez, um intervalo, instaurando, assim, uma fruição mais dinâmica, o agora é como um relâmpago, uma luz que jamais será apreendida. Dessa forma, a tensão se mantém, e o autor ainda afirma que a imagem se potencializa a partir de relações que se contradizem, chamadas de Outrora (*Gewesene*) e Agora (*Jetzt*).

Benjamin acrescenta que a "dialética da imagem" possui uma particularidade própria, porque atravessa os tempos, imobilizando-os por um momento, funcionando como um tempo turbulento, que contraria a continuidade e instaura um pensamento partidário da descontinuidade. Essa dialética corresponde a uma falta de concordância da imagem consigo mesma, o que conduz, sempre, a uma complexidade de que é portadora, já que sua instabilidade é capaz de promover rupturas que se compõem de memórias sobrepostas. Assim, Benjamin (2006, p. 508) menciona que,

A dialética possui relações com a memória, o que, para Benjamin (2006), seria como constelações, ora se aproximando, ora se afastando, para produzir significações ao inconsciente. O encontro dos tempos torna os acontecimentos históricos mais legíveis e visíveis, uma vez que nos demonstra que o passado retorna ao presente por meio da memória, que se faz presente na imagem, como um "cristal do tempo".

A imagem nos mostra as várias facetas desse tempo ao questionar o presente e estabelecer relações com o passado. É justamente desse conflito que não se fecha que temos o presente emergente da historicidade, da significação sintomática, da experiência e da memória errática.

O papel do historiador deveria ser o de desmontar a história e montar sua historicidade, de interpretar as imagens e não os acontecimentos, ser como um "trapeiro", que busca, nos vestígios, os restos, para criar com esses detritos os verdadeiros objetos da história. O que o autor propõe é repensar a história a partir da dinâmica da imagem dialética, que é um pensamento do fragmento, da memória e da alegoria, o que desestabiliza a noção de tempo linear. Esse é um modo de pensar o tempo de forma não cronológica,

[1] Doutorando em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica de Artes / Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. E-mail: andersondiego.almeida@gmail.com
[2] Pós-doutor em História, com doutorado em História Social. Professor vinculado aos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV e Pós-Graduação em História, na UFRGS.

pois o passado e o presente estão diretamente conectados e produzem um choque, como um relâmpago. Essa luz, entretanto, jamais será apreendida, pois se apresenta em forma de constelações.

A imagem possui várias temporalidades, é de dupla face, como um cristal, desde o momento de sua produção até o de sua análise, e seu arcabouço é velado porque envolve o momento de sua recepção. O que produz uma dinâmica alegórica dissociativa, que possui na memória seu principal elemento e atravessa o campo das sensações. Esse é um objeto importante para se pensar sobre a forma como o tempo se apresenta na história da arte, constituindo-se não como um mero acontecimento do passado, mas em constante devir.

Do ponto de vista do tempo anacrônico, podemos dizer que a imagem instiga nosso olhar, porque é como um "olho voraz" que toca o outro. Essa visão se incorpora ao movimento entre o olho e a boca, a partir do momento em que o olho já não mais vê. Dessa maneira, a palavra dialética se articula com o sintoma e produz algo que ultrapassa o sentido puramente clínico, discutido por Georges Bataille na revista Documents 24 e que Didi-Huberman (1995, p. 358) analisa no livro *La ressemblance*.

A imagem assim se desdobra para além de sua própria visibilidade, logo, a memória do espectador é involuntária e alimenta um compromisso com o futuro, o que faz com que surja outro fluxo de entendimento sobre sua natureza e sua sobrevivência.

Dentro dessa perspectiva, a imagem possui uma energia residual, um vestígio de vida passada, como uma morte fantasmal que triunfa na chamada cultura do Renascimento, uma vez que Aby Warburg, do qual discorremos nos próximos tópicos, vai buscar nos gregos a base para analisá-la. Para ele "o Renascimento é impuro, a sobrevivência seria a maneira warburguiana de denominar o modo temporal dessa impureza" [...] (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 67).

A *Pathosformel* e seus sentidos

Tal como Walter Benjamin pensou a história, a partir da categoria operatória de imagem dialéctica, foi de forma correspondente que Warburg procurou, a partir do conceito de *Pathosformel*, uma representação também "imaginal" da história da arte e é precisamente através delas, como médium, que construiu, pelo método da montagem, o seu Atlas *Mnemosyne*. Warburg concebe a investigação iconográfica e das imagens como uma dinamologia, que tanto Gombrich (1987) como Agamben (2006) esclarecem nos seus textos, a partir dos estudos de Warburg sobre o Renascimento e o modo como ele "olhava" para à Antiguidade.

Warburg entrevê o conceito de sobrevivência, *Nachleben*, uma pós-vida das imagens "quando seus elementos se transportam de uma cultura e de uma época para outra" (BAITELLO, 2010, p. 60), ou seja, uma espécie de etimologia comum rizomática entre imagens. Essa transmissão muitas vezes ocorre por uma

mobilização inconsciente de forças emotivas, movimentos fósseis psíquicos imperceptíveis e ondas de memória. Esses movimentos migratórios de formas, *Pathosformeln*, são "movimentos cristalizados" (MICHAUD, 2013), aparecem de tempos em tempos, não obedecem quaisquer ordem cronológica e, por meio de combinações múltiplas, inclusive contraditórias, agem morfologicamente.

Como um corte e uma incisão profunda nas diferentes camadas de tecidos formadas pelo seu acúmulo, produzidas pela humanidade ao longo das eras, as imagens, antes estratificadas e organizadas em sobreposições, irrompem e se misturam em fluxos e refluxos ininterruptos. Assim pode ser percebida, metaforicamente, a contribuição de Warburg para a história da Arte.

Dessa maneira, podemos concluir que, segundo afirma Samain (2011, p. 40), para Warburg as imagens:

> [...] não são meros 'objetos', nem apenas cortes no tempo e golpes no espaço. São 'atos', memórias, questionamentos e, até, como logo veremos, visões e prefigurações. Se as imagens são nossos próprios olhos, elas são, também, os reflexos e os rastros de uma longa história de olhares que nos precederam, os fluxos e refluxos do presente, as pistas e as antevisões da longa aventura humana.

A vitalidade das imagens não está vinculada apenas às condições necessárias à sua preservação física, mas ao princípio de que possuem uma memória coletiva que supera a própria ação do tempo. A essa memória coletiva presente na imagem não cabem categorizações e seccionamentos históricos ou estilísticos, já que o processo de fluxo ocorre de forma não linear e independe das fronteiras temporais e geográficas.

Daí, esta questão: como resistir e não apagar as chamas vivas contidas nas imagens de nosso cotidiano, neste momento de dilúvio imagético que nos leva, nos arrasta, nos cega, nos silencia e nos afoga? Como fazer reviver as imagens dentro de nós? Como reinvesti-las de seus autênticos valores de uso? É a partir deste contexto diacrônico, imbricado de memória e representações, sem linearidade, que será possível uma leitura da Coleção Perseverança. Aqui, de dois artefatos num universo de mais de 200 peças, ao apresentarmos o Etnodesign africano, como o estudo da forma e dos códigos presentes na plasticidade.

Coleção Perseverança: Etnodesign africano, *Pathosformel* e *Mnemosyne*

Não interessa, no Etnodesign africano, a diferenciação entre tipos de arte, mas o teor simbólico que o objeto artístico carrega. Dentro deste aspecto, o Etnodesign se aproxima da arte através da forma. Esta, que Segundo Herbert Read (1981, p. 69, "é a aparência dada a um artefato pela intenção e pela ação humana". Esta forma é que nos permite a conexão entre a *Mnemosyne* e a *Pathosformel*, de Warburg, com a finalidade de construir uma narrativa, anacrônica, através da memória e a pós-vida das imagens no Etnodesign da Coleção perseverança.

O Atlas Mnemosyne lançou ao universo da história da arte a possibilidade da construção de um olhar alheio aos métodos de catalogação ou a mais formal análise estilística. Esse novo formato de organização de imagens, pensado por Warburg e que integrava a sua biblioteca, consiste em pranchas enumeradas preenchidas por conjuntos heterogêneos de imagens. A maneira como as imagens foram dispostas indicam os trânsitos que os olhares podem percorrer, realizando diferentes leituras.

A consciência de que as imagens equivalem, segundo Mattos (2006, p. 224), a "arquivos da memória coletiva" fez com que Warburg empreendesse, nos últimos anos de sua vida, a incansável tarefa de inventariar as imagens produzidas pela civilização ocidental ao longo da história. Alheio aos cortes temporais ou às fronteiras geográficas, Warburg organizava as imagens em pranchas a partir de relações mediadas pela memória, reforçando o princípio de que cada imagem traz consigo tanto a memória da sua gênese, mas também a capacidade de agregar novas memórias ao longo de sua sobrevivência, reinserindo-se em novas realidades culturais ou em novos espaços geográficos. Essa fluidez pode ser observada nas pranchas do Atlas *Mnemosyne* a partir da forma atemporal e anacrônica como as imagens são organizadas, como ilustra a prancha 79 (Figura 1).

A composição da prancha de número 79 reúne 22 imagens, todas reproduções fotográficas em preto e branco e apresentando diferentes dimensões. As imagens poderiam ser organizadas sobre a prancha inúmeras vezes, permitindo a cada organização a construção de novos circuitos para a leitura imagética. Logo, o processo curatorial exercido por Warburg para a montagem de cada prancha não ficava limitado à seleção das imagens.

Seu Atlas denominado consiste numa montagem de pranchas, cada uma das quais, por sua vez, consiste num arranjo de imagens justapostas sobre um pano preto, deixando intervalos entre si. A partir de uma seleção de documentos dos mais variados, que iam da "alta" cultura, como reproduções de obras de arte, até a "baixa" cultura, como mapas, fotos de rituais, de objetos indígenas, etc.; Warburg recolhe, tal qual um etnógrafo, elementos de variadas experiências vividas e/ou estudadas por ele do que ele entende por história da arte a partir da realidade.

Nesta montagem, cada pequeno elemento cobra um valor especial. Philippe-Alain Michaud (2013, p. 86) salienta que o objetivo da Iconologia de Warburg seria "(...) não a significação das figuras – esse é o sentido que lhe dera Erwin Panofsky, mas as relações que essas figuras mantêm entre si, em um dispositivo visual autônomo, irredutível à ordem do discurso"

Warburg apresenta os traços comuns nos objetos e nas expressões gestuais das pessoas, que falariam da existência de traços universais próprios a um homem universal primitivo que teria existido, pondo-nos, ao mesmo tempo, em contato com o estranho de outras culturas e épocas. Entre as culturas

existem intervalos geográficos e temporais, intervalos que Warburg representa em suas pranchas através dos intervalos de pano preto entre as imagens.

Ao colocar imagens diferentes lado a lado e com um traço em comum, Warburg nos fala de uma historicidade por intervalos, por camadas de tempo e de espaço. Entre as imagens transmitem-se ondas afetivas, psicológicas, sociais, antropológicas, linguísticas, simbólicas, míticas que "ligam" uma imagem à outra, ligação essa que depende dos significados atribuídos por cada espectador a elas, que assim, constrói sua própria visão da história da arte. Warburg cria uma série de categorias de análise que dão sustentação teórica a sua peculiar apresentação visual da história da arte que fundamentam a sua Iconologia, cuja paternidade foi atribuída, durante anos, a Panofsky. Conceitos como o de "sobrevivência", o quê de outras culturas sobrevive na atual, ou de *Pathosformeln*, formas afetivas, relacionadas aos traços que se repetem, dão à história da arte uma perspectiva impregnada de afetos, que se encontra longe da objetividade.

Em Warburg, verifica-se uma mobilização de fronteiras além do mundo da arte, em direção aos espaços da não-arte. Ele não fica preocupado com o resultado da obra, nem com o começo e o fim, nem com a cronologia linear ou espacial. Diz Cecília Cotrim (2008) que a atualidade da obra de Warburg consiste no estar "entre": entre o presente e o passado; entre o Oriente e o Ocidente; entre a Europa e a América; entre a história da arte e a arte; entre o Um e o Outro. E tudo isto trabalhando com a ideia de alteridade e de diferença.

Assim, Didi-Huberman (2013, p. 406), conclui que "*Mnemosyne* é um objeto de vanguarda por ousar desconstruir o álbum de recordações historicista das "influências da Antiguidade", para substituí-lo por um atlas da memória errática, pautada pelo inconsciente, saturada de imagens heterogêneas, invadida por elementos anacrônicos ou imemorais, assediada pelo tom negro das telas ao fundo, que amiúde desempenha o papel de indicador de lugares vazios, de elos perdidos, de lacunas da memória.

Sendo a memória feita de buracos, o novo papel atribuído por Warburg ao historiador da cultura é o de intérprete de recalcamentos, "vidente" [seher] dos buracos negros da memória. *Mnemosyne* é um objeto intempestivo, por se atrever, na era do positivismo e da história triunfal, a funcionar como um quebra-cabeça ou um jogo de tarô desproporcionais, configuração sem limite, número infinitamente variável de cartas por jogar. Nele, as diferenças nunca são reabsorvidas numa entidade superior: como no mundo fluido da "participação", elas são animadas por suas ligações, descobertas – através de uma experimentação sempre renovada – pelo cartomante desse jogo com tempo.

Faz-se necessário, sob esse cenário, pensarmos o descascamento fenomenológico da imagem, compreendê-las analiticamente de maneira arqueológica, escavando camadas e encontrando uma possível pós-vida da *Pathosformel*, o que apresentamos, a seguir, nas pranchas 1 e 2, através de dois objetos pertencentes à Coleção Perseverança.

A bolsa é formada por figuras geométricas como triângulos, em parte emoldurados, em parte rompidos por linhas em zigue-zague. Confeccionada com miçangas nas cores azul claro, azul escuro, marrom, branca, verde, vermelha e cor-de-rosa sobre tecido de algodão, arrematado em fios de lã vermelha. A bolsa tem como pingentes seis moedas enfiadas em linha de algodão, canutilhos de alpaca, seguis e miçangas azul-marinho – três de cinco centavos da *República del Paraguay* e quatro de 100 réis da República dos Estados Unidos do Brasil. Integra, possivelmente, indumentária dos orixás Xangô e/ou Oxum (ANDRADE, 2015).

O faber possui influência da arte do bordado com miçanga da República dos Camarões, indumentária do século XIX. A ausência de uma das moedas representa a configuração do "Quebra-Quebra" ocorrido em 1912, sendo esta peça um das poucas que não foram queimadas em praça pública, na noite de 1 de fevereiro do referido ano. A geometria, tão presente na arte africana, também é algo que de imediato remete aos códigos étnicos que serviram de inspiração para diversos artistas, dentre eles Picasso e Modigliani.

Figura de caboclo modelada em gesso, totalmente pintada de prateado, com traços relacionados ao romantismo da literatura brasileira. O Caboclo é característico dos terreiros de tradição angolana.

A imagem é de um indígena matando uma cobra. O Etnodesign da escultura permite-nos aproximar sua forma de outras imagens, como podem ser vistas, na prancha 2. Entre as imagens estão um cocar indígena, que segundo apresentado na peça, faz alusão a um índio brasileiro, além das refências que podemos conectar com a *Pathosformel* de Laocoonte, no detalhe da cobra, do lado esquerdo de ambas imagens, e a estrutura corporal do índio brasileiro, retratado por Debret, inspirado em traços europeus.

Possíveis considerações

Aby Warburg concebia a história da arte como uma espécie de "apêndice" da história da cultura. Ou, se quisermos empregar a terminologia que lhe era própria, como parte constitutiva de uma ambiciosa ciência da cultura, entendendo-se por cultura uma espécie de "entidade unitária" composta por "arte, literatura, filosofia e ciência", mas também por "superstições a atividades manuais" (GINZBURG, 1999, p. 48).

Muitas são as funções ou definições atribuídas à imagem: meio de expressão, comunicação, registro histórico, cópia do real, simulacros, entre infinitas outras. Para Flusser (2007), imagens são superfícies que representam algo e como tal, possuem um conteúdo passível de leitura. Estas superfícies (fotografias, pinturas, vitrais ou inscrições rupestres) possuem uma quantidade ilimitada de informações que contam e

carregam o mundo em que vivemos. São, portanto, elementos importantes do processo de comunicação humana.

Este pequeno recorte, de projeto de doutorado, em forma de artigo, cumpre com seu objetivo quando experimenta falar da anacronicidade das imagens e dos diferentes tempos históricos que elas são lidas. A Coleção Perseverança e os dois objetos, apresentados nas pranchas 1 e 2, possuem essa cronicidade quando trazemos à tona o seu Etnodesign repleto de simbolismos e códigos que precisam ser lidos e conectados com outros contextos.

Cada detalhe dos artefatos, escolhidos para a construção desta narrativa, colocado ao lado de outras imagens, permitiu-nos experimentar e compreender o pensamento warburguiano através de uma história da arte repleta de possibilidades, que leva em conta a representatividade e a afetividade intríseca nas memórias. A *Mnemosyne* estabelecida aqui, possibilita a compreensão de que é possível ir mais adiante na *Pathosformel* das imagens, associando-as em novas interpretações.



Figura 1: Prancha 79, intitulada *Messe* (Fonte: SAMAIN, 2011)



Figura 2: Prancha 1 – Bolsa tipo capanga (Fonte: Arquivo Pessoal)



Figura 3: Prancha 2 – Caboblo (Fonte: Arquivo Pessoal)

Referências

AGAMBEN, G. Aby Warburg et la Science sans Nom. In: *Dans*: G. Agamben, La Puissance de la Pensée. p. 107-126. Paris: Bibliothèque Rivages, 2006.

ANDRADE, Fernando Antônio Gomes de. *Legba*: a guerra contra o xangô em 1912. Brasília: Senado Federal/Conselho Editorial, 2015.

BAITELLO JR., Norval. *A serpente, a maça e o holograma*: esboços para uma Teoria da Mídia. São Paulo: Paulus, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Passagens de Walter Benjamin*. TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi; MATOS, Olgária Chaim Feres (Org.). Trad. Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG/Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.

COTRIM, Cecília. *Curso Aventura e Deriva na Arte Contemporânea*. Doutorado em História da Arte. PUC/RJ: Rio de Janeiro, 01/2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____.*La ressemblance informe*: ou le gai savoir selon Georges Bataille. Paris: Macula, 1995.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método. In: *Mitos, emblemas, sinais*: morfologia e história. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

GOMBRICH, E. *An Intelectual Biography*. Oxford: Oxford, 1987.

MATTOS, Claudia Valladão de. Arquivos da Memória: Aby Warburg, a História da Arte e a Arte Contemporânea. In: *II Encontro de História da Arte IFCH / UNICAM*P, 2006. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/DE%20MATTOS,%20Claudia%20Valladao%20%20IIEHA.pdf>. Acesso em: 20 de mai. 2017.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

READ, Herbert. *As origens da forma na arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

SAMAIN, Etinene. As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. In: *Revista Poiésis*, n. 17, p. 29-51, Jul de 2011. Disponível em:< http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis17/Poiesis_17_EDI_Mnemosyne.pdf>. Acesso em: 23 de abr. 2017.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O INTERIOR DA ESCULTURA-TUMBA: ESCOAMENTOS ATRAVÉS DO INVISÍVEL NA OBRA ESTOCAGEM #8

Anderson dos Santos Batista[1]

Introdução

Uma caixa retangular se situa sobre o chão do espaço aberto (fig. 1 e 2). Não há murmúrios nem música. Jaz ali quieta, como se fosse algo morto. Se o espectador não se aproximar, poderia opinar que essa pudesse ser uma caixa que guardaria um pedaço de árvore morta. Porém, a caixa já *é* feita de madeira. Surge o questionamento de que, então, ela guardaria a si própria dentro de si mesma. Criado mudo, aquilo permanece em seu leal apoio ao chão. Inicialmente, o chão pode ser a coisa mais permanente ali, contudo, não, ela ali permanecerá. Está indubitavelmente aderida ao chão.

Projetada em 2016, *Estocagem #8* se apresenta em formato de caixa estocadora, feita de madeira, medindo 22 cm x 22 cm x 100 cm. Dispõe-se no espaço através de sua horizontalidade, de seu aspecto geometricamente cúmplice ao silêncio, ao mistério. Ao ser imaginada como uma caixa que remeteria à ideia de caixão, na qual seria depositada glicerina derretida para que aderisse às concavidades, a obra já se circunscrevia em uma ideia de não-visualidade, de tatealidade, de interioridade. Apresenta uma horizontalidade que solicita espectadores para que se abaixem, para que se curvem rumo ao chão, para que toquem a concavidade untada de glicerina ou para que verifiquem a que se reporta a presença do vidro, bem como o que há por trás de sua presença.

Esse objeto causa estranheza. Os visitantes poderiam se aproximar de forma cautelosa, com semblantes apresentando dúvida ao se perguntarem dentro de si mesmos, se o que está à frente é uma lápide, já que aquele espaço circundante é um cemitério. No momento em que o objeto é inserido no espaço expositivo, instaura-se através do empréstimo conceitual dos elementos das paisagens dos cemitérios que se configuram nesse objeto tridimensional, uma *paisagem-cemitério*. Questão de pertencimento que vem ao encontro da questão de Barthes (1984, p. 26) sobre a qual "a própria paisagem não passa de uma espécie de empréstimo feito junto ao proprietário do terreno".

Como em um cemitério, onde através da necessidade de percurso entre pequenas ruelas e túmulos, empreenda-se uma busca a tal lápide desejada, o público se torna explorador ao percorrer o espaço expositivo circundante à obra, em busca de que apreendam da obra, o que se silencia ao mistério, o material rúptil que é guardado taciturnamente. A partir de um espaço que se configura a partir do empréstimo de um

[1] Atuando como Fercho Marquéz em âmbito artístico, é mestrando bolsista CAPES em Poéticas Visuais pelo PPGAV-UFRGS cujo projeto é orientado pela Prof.ª Dr.ª Maria Ivone dos Santos, sob o projeto de pesquisa 'As extensões da memória: a experiência artística e outros espaços'.

outro cujos donos estão mortos, torna-se um convite para que o percurso exploratório da obra seja não linear, inconclusivo. A obra escultórica, autônoma, distende seja qual for sua atração em relação ao espectador pelo espaço que a circunda. É engrenado um percurso desde o momento inicial do processo artístico até sua apresentação, do qual essa forma atrativa se desvincula restritamente do objeto e desemboca na existência espacial. Esculpir para Giuseppe Penone, segundo Didi-Huberman (2009, p.77-78), "é andar na 'trilha desaparecida', é renunciar às formas previsíveis, é reencontrar um modo de caminhar na inevidência do material informe: 'achar a trilha, percorrê-la, sondá-la, afastando os espinhos, isto é a escultura".

Pensamentos, encanamentos, escoamentos: além-madeira

Toda a claridade exterior da obra, dá lugar a completa escuridão interiorizada no momento de sua feitura e lacração (fig. 3). Lá, está o registro da escuridão daquele momento em que o marceneiro pôs a última tábua de madeira sobre as cinco outras superfícies de madeira já pregadas e à marteladas selou, guardando e mantendo presa hermeticamente. Se há as cápsulas de tempo, dir-se-ia que existem também cápsulas de sombras. Essa escuridão originária do corte do espaço luminoso do mundo através da aplicação da madeira sobre as demais para encerrar a caixa, produziu uma claridade que amputada de sua totalidade, necrosou, decompôs. Escuridão é, pois, o material petrolífero putrefeito do enterro da claridade ao seu avesso espacial.

A escultura no seu *aquém-madeira*, apresenta-se *tumbebunda*, quero dizer, tornada tumba, ao ser especializada, ao ser posta à luz. Seu avesso consequentemente porta a imatéria condensada a partir do momento em que se corta o pedação claro do espaço vazio do mundo através do ato de tampar ou de fechar, pregando-se aquela nas paredes internas da obra, do que antes era amplo e claro, ao que agora é pegajoso, grudento, suado. Processos semelhantes aos petrolíferos vão se formando a partir da sedimentação do escuro ao umedecer a matéria vazia, contraindo para o seu dentro central as paredes do que não se vê. Todas as leis do mundo visível são quebradas para fundar por leis baseadas no último nível de impregnação de sombra, neste caso, a escuridão, uma espacialidade sem teto, nem chão, sem paredes, mas com arestas que ora, sub-repticiamente se apresentam, ora se escondem em um sistema semelhantes a encanamentos que enterrados, escondem em sua escuridão *grão-a-grão-de-terra*.

Nesta tumba, o que se decompõe é o escuro universal retirado do claro específico, e que pelo paradoxo de ao se expor à luz esse processo, há sua camuflagem em um avesso visível que tampa o avesso não-visível. Esta impossibilidade de acesso pelo visual permite com que seja aproximado os processos dessa escuridão de dentro da obra *tumbulária* com os processos inerentes à decomposição humana circunscrita ao interior de caixões, disposta dentro de lápides. Como também, há uma aproximação em relação à essa

impossibilidade da visão interna com algumas características presentes em *Estocagem #8* que prepara aquele que experiencia a obra a partir dessa própria interdição ao olhar.

O material lapidar que estrutura esses dois espaços, o mundo da claridade que cega pelo que se dá a ver e o da escuridão que desafia o exercício do olhar para algo que está embaixo desse, nesse caso, da madeira, é configurado através da junção arbitrária de sua existência, a golpes de ferramentas, bem como, do aprisionamento de uma parte do espaço, da luz e do tempo que se decompõem e descem para o fundo sem assoalho mais baixo. A madeira é aqui solicitada por, justamente, pertencer a esses dois mundos, ou seja, por intermediá-los: madeira é a presença do osso do que morreu. Só algo que para ao se espacializar em um *mise en tombe*, precise intervir entre dois mundos e como ponte ou prego, apresentar-se encravada através deles, já que o que padece de morte não pode permanecer no mundo daquele que padece de vida e esse, naquele.

Porém, o material tumbalizado que separa e divide, também é o material que mantém unidas em relações de contatos e trocas, através de uma porosidade comunicante, concepções de mundo, de existências, a priori contrastantes, já que "a tumba constitui uma barreira que separa a vida da morte, e que as protege uma da outra. Mas também é o lugar em que a vida e morte se encontram. (...) É um 'lugar da memória', como sinaliza o termo grego mnema"[2] (BELTING, 2007, p. 194, tradução minha). Lugar em que escuro e claro se complementam, vivente e moribundo se tocam: silenciosamente, diálogos são perpetrados, material morto é transportado pelos vivos; vivos animam com o tato o material morto. Engana-se ao pensar que o objeto escultórico é silencioso, pois, "a tumba não é só um lugar de repouso, como também o lugar de uma ação: um lugar em que *o tempo da morte* se inventa novamente"[3] (BELTING, 2007, p. 194, tradução minha).

Esse tempo da morte é tempo de devir e se encontra instaurado no momento em que foi vertido nas concavidades presentes na escultura, o material rúptil (fig. 4 e 5). A glicerina passa então a ser o material condutor que convida o espectador que se perde no espaço a se encontrar momentaneamente no contato. Informe, a glicerina logo se exime de quaisquer responsabilidades com aquele com quem se encontra e parte em descida. Vai gordurosamente, *aquém-madeira,* aderindo ao fundo das concavidades e finalmente, escapa do mundo da claridade, vazando por entre as paredes de madeira e pregos rumo ao interior de escuridão: *além-madeira*. Solidifica-se em sua informalidade, ligando os dois espaços, desde a superfície externa da madeira, as concavidades, o interior da obra até o espaço vazio presente na vitrina (fig. 6).

Engana-se ao pensar que só porque a glicerina solidificara, ligando claridade e escuridão, promoveria um caminho concreto de acesso ao escuro. Por sua constante mobilidade na transitoriedade, essa

[2] Citação original: "La tumba constituye una barriera que separa la vida de la muerte, y que las protege una de la otra. Pero también es el lugar donde la vida y la muerte se encontran. (...) Es un 'lugar de la memoria'; como lo señala el término griego mnema."
[3] Citação original: "Pero la tumba no es sólo un lugar de reposo, sino también el lugar de una acción: un lugar en el que *el tiempo de la muerte* se inventa de nuevo."

pois se torna uma armadilha escondida caso o espectador se atenha a esta, levando ao atoleiro de sua impregnação ou à queda livre no inexistente fundo de sua movimentação entrópica natural. Fisicamente impossível, conceitualmente provável, já que esse material, metaforizando os corpos humanos frágeis ante a morte "é o produtor de sua própria morte, da qual não pode se safar, não pode se desligar, porque é constitutiva de seu ser. Leva sua morte guardada. (...) A morte é a ameaça segura. (...) E, apesar de levar dentro de si, não poderá conhecer jamais"[4] (PARFAIT, 1994, p.116, tradução minha).

O objeto artístico então, carrega em sua hermética porosidade a morte. Carrega dentro de si o pensamento de morte, no qual processos entrópicos são desejados para um pensamento que se penetra em decantação. Pensamento em queda-livre suscita vetores descendentes rumo a uma topologia cega. O olhar cego penetra a caixa escura e tateia com sua virtualidade o mundo inverso do anverso. Como flecha projetiva, o olhar cego consegue lançar para dentro o pensamento e nada mais, esse fenômeno não material que penetra o mundo da escuridão. Basicamente, é da caixa escura do espectador, o cérebro, massa cinzenta que encerrada naquela própria que o acesso se funda a partir de uma memória operativa que dispõe do modus operandi de penetração, descida e prospecção.

A massa cinzenta então ativada por curiosidade do que exatamente *Estocagem #8* porta dentro de si, "escava incansavelmente e organiza, dentro do corpo humano, toda uma rede de poços de pontos de vista, de fossos para o olhar (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.27). E através do olhar cego do pensamento que uma caixa adentra na outra: há a transferência via pensamento da caixa cinzenta humana para a caixa que porta a morte: é necessário pôr a cabeça no escuro, é preciso que a cabeça toque, que a escuridão como glicerina derretida penetre pelos poros da cabeça do espectador encerrado dentro da obra. Uma espécie de inversão se instaura aí: pela primeira vez, neste momento, a cabeça e o pensamento não estão mais externos à obra: não penetram a obra. Esses estão agora no meio de espaço inverso ao espaço físico: são as sombras e escuridão que penetram informalmente cada entrada microscópica da matéria ou diria madeira, osso do que morreu, ou melhor ainda a *dura mater* e *pia mater* em busca de sua própria escuridão e vazio.

Porém, o próprio caminho de acesso à caixa que carrega a morte e sua decifração está longe de ser alcançada. Há todo um contexto de armadilha, de miragens, de encruzilhadas infinitas que torna a tarefa desconexa para a caixa cinzenta. Infinitos, abismos e beiras-da-loucura que tornam céu em parede de cânion. O próprio ato de acessar já promove provável aniquilamento do pensante que acessa, não há mais hermetismo que segure o oceano do dilaceramento do que é tido como dado no mundo.

> Mas o crânio é uma caixa, será uma caixa de Pandora: abri-la verdadeiramente resulta em deixar escapar todos os 'belos males', todas as inquietações de um pensamento que se volta a seu próprio destino, a suas próprias dobras, a seu lugar próprio. Abrir

[4] Citação original: "Él es el productor de su propia muerte, de la cual no puede zafarse, no puede desligarse, porque es constitutiva de su ser. Lleva su muerte guardada. (....) La muerte es la amenaza segura. (...) Y, apesar de llevarla dentro de sí, no podrá conocerla jamás."

> esta caixa é assumir o risco de nela mergulhar, perder a cabeça, ser – como por dentro – devorado (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.19).

E ao se mergulhar através do pensamento no interior da obra, na qual mente se insere e é devorada, dir-se-ia que o próprio olho da mente é devorado. Há, pois, uma movimentação de rastejo pelo que não se vê, como um animal de dentro da terra. Avançando e voltando; subindo e caindo, seguindo à esquerda ou ascendendo. Como um rato, existência calcada em um "conhecimento justo do subsolo" (BERNARDES, 2003, p. 22), porta pelos meandros escoantes do que não se vê e do que praticamente não existe sua praticamente cegueira visual. Não transcorre por aí através do olho que vê a claridade, nem o que pensa e experimenta através do mundo claro. É pelo negro que se abre a possibilidade pelo rompimento da racionalidade como caminho do pensamento.

> O caminho rumo ao que não se experimenta, ao que corre ao largo da nossa consciência parece ser um campo fértil para plantarmos as sementes de um raciocínio não-linear, um pensamento que não obedeça a normas de funcionalidade ou produtividade e que nos aproxime de uma experiência que não se mostre polarizada, rigidamente orientada numa ou noutra direção.
>
> Pois é justamente neste campo fecundo, o campo do desenvolvimento entrópico, o campo de conflito entre o real e a aparência de deveres, o campo de rejeito da experiência humana (SEVERO, 2003, p. 74-75).

E nesse espaço que se verte em lugar provido de escuridão que uma concepção de encanamentos vai receber esse pensamento que aniquilado e cego penetra rastejante e subterraneamente por todo um sistema de escoantes. Inúmeras conexões entre seus ligantes e desembocaduras, seus esgotadores que apartam o que sedimenta, o que se precipita e transportadores que lançam para o vazio dorsal, segundo Severo (2003, p. 82), para "os rejeitos de nossas expectativas, os espaços vagos em nossos pensamentos".

Lugar precário se presentifica no que não se vê através da criação mental que ficcionaliza o vazio, que umidificado pela subtração da claridade projeta dentro da obra um mundo. Mundo esse criado por outro mundo presente na mente humana que aponta sentidos provisórios, não semânticos, mas de experiência, de sensação. Criar imagem do que não existe, do que sobra em vacuidade, em mortalidade. Vazio não está diretamente relacionado à morte, mas é perpassado pela matéria através do caminho da entropia que promove, segundo Rosalind Krauss (1999, p. 75, na tradução minha), "o apagamento de distinções que caracteriza o mundo da prática de vanguarda, tal qual o chamado pelo colapso da barreira 'separando arte da vida'"[5], que em *Estocagem #8* está bem presente essa conjunção de vida e morte, vida e arte, dentro e fora,

[5] Citação original: "(...) the erasure of distinctions that characterized the world of avant-garde practice, such as the call for the colapse of the barrier 'separating art from life."

visível e invisível, superfície e profundidade, visão e toque, imagem presente e imagem ficcionalizada por ausência de si.

Ficcionalizar imagens de morte ou apresentá-las é uma das estratégias para se pensar uma imagem da morte que não se dilua na torrente de imagens em que as carrega para sua literalidade vazia, mas pensá-las metonimicamente através da ausência, já que, segundo Belting (2007, p. 178-179, na tradução minha),

> Nela, de maneira paradoxal, conseguimos ver algo que, todavia, não está aí. De maneira similar, uma imagem encontra seu verdadeiro sentido em representar algo que está ausente, pelo que só pode estar aí em imagem; faz com que aparece algo que não está na imagem, mas que unicamente pode aparecer na imagem. (...) O morto será sempre ausente, e a morte uma ausência insuportável, que, para aguentá-la, se pretendeu preencher com uma imagem. Por isso as sociedades conectaram a seus mortos, que não se encontram em parte alguma, com um lugar determinado (a tumba), e os proveram, mediante a imagem, de um corpo imortal: um corpo simbólico com o que podem socializar novamente, até que o corpo mortal se dissolva no nada.[6]

Esse lugar no qual a relação simbólica de vivo com sua morte se localiza na escultura e precisamente em seu interior. Como resistência à invisibilização da morte, também é resistência à visibilização como único meio do contato com o mundo, o que seria neste caso, com a morte. Pede-se, pois, uma escultura que se proponha pensável, não apenas apresentável ao espaço, requerendo para si uma imagem não visual mas imaginável, imaginária. É nisso que o interior da escultura se dá de forma nascente: é pelo recurso da ausência da imagem de uma Morte que se dá ao espectador a opção de se perceber nesse processo de morte e criar para si, nem que provisoriamente, sua própria imagem. E essa imagem formada será talvez, hipoteticamente pela imaginação, uma imagem subjetiva, experienciada: uma imagem-experiência. Imagem que se forma a partir da experiência de tocar, de sentir com as mãos, de tocar com o olhar que se cega à medida em que olha o que não se pode ver, "a imagem do tocar é indispensável ao escultor. Tocar com os olhos e tocar com as mãos. Por extensão, a escultura, esse lugar por onde podemos tocar o pensamento, suscita seu vazio, o invisível do seu visível." (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 13.)

Não apenas para o escultor, compartilha-se para o público essas suscitações em que pelo processo, o escultor se situa. Há um convite de apreensão da exterioridade da obra que se aproxima do processo de feitura do escultor. Espectadores inserir-se-ão neste processo e também esculpirão: com as mãos, desbastarão, alisarão a obra; como também da sua interioridade, já que com a mente, projetarão possibilidades a partir do que não se vê, do vazio, do escuro e torná-las-ão projetadas no espaço mental,

[6] Citação original: "(…) En ella, de manera paradójica, logramos ver algo que sin embargo no está ahí. De manera similar, una imagen encuentra su verdadero sentido en representar algo que está ausente, por lo que sólo puede estar ahí en la imagen; hace que aparezca algo que no está en la imagen, sino que únicamente puede aparecer en la imagen. [...] El muerto será siempre un ausente, y la muerte una ausencia insoportable, que, para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen. Por eso las sociedades han ligado a sus muertos, que no se encuentran en ninguna parte, con un lugar determinado (la tumba), y los han provisto, mediante la imagen, de un cuerpo inmortal: un cuerpo simbólico con el que pueden socializarse nuevamente, en tanto que el cuerpo mortal se disuelve en la nada."

ativando a escultura ao imaginarem o seu interior que se desloca para o lugar do não conclusivo, do não dado através do levantamento de rumores hipotéticos, como por exemplo:

> É mais ou menos como se tampássemos um buraco vazio com uma cúpula vazia: o vazio superior só faz aumentar o vazio vulgar. (...) especula sobre a existência desse vazio, dessa rachura que pode marcar a intrusão, a miscigenação ou a sobreposição da derrelição, da defasagem e da desestabilização historicamente destinado à busca da beleza perfeita, da harmonização das formas da estabilização dos sentidos (SEVERO, 2003, p. 78).

Por isso, é através da solicitação de espectadores ativos mentalmente ou tatilmente que se abre a obra, segundo Mondzain (2015, p. 45) para "esse novo regime do visível que os olhos vão fazer ver" e que "vão endereçar buracos ao olhar que tende para o conhecimento do outro". Outro este que se apresenta perante o objeto aderido a sua horizontalidade posta em tumba, que se apresenta escultura moribunda em sua interdição ao vocalizar, que se decompõe, via desestabilizações materiais da glicerina, mostrando-se como "impotência das mãos em reter os mortos", já que se derrete, liquidifica-se, afrouxa-se sua forma dada como estável.

Didi-Huberman (2009, p. 12), entende como essencial no trabalho de Giuseppe Penone, "pensar a escultura e seus elos com o *être-œuvre* – a incidência interna das formas rítmicas à sua configuração; as proporções da massa interiorizadas e formadas no espaço, dando assim lugar de 'ser' às partes ocultas das obras". E assim, comparativamente, faço ao aproximar o espectador às partes ocultas de *Estocagem #8* a elucubração sobre estas. Proponho um *outro* que indica morte ao eu que ainda vive, apontando para nosso próprio espaço corporal interior, para a carga de validade que já carregamos ao nascermos, ou seja, nossa morte. Isso se faz ao expormos nossos tabus e medos, ao expormos nosso próprio interior que escuro, não visível, carrega também o vazio úmido do corte dos espaços e materiais do mundo a medida em que passamos a existir. Falar de escultura, é falar dos espectadores, é falar do que trazem já consigo. É falar de uma relação de si com o objeto artístico, resultando daí em imprevisíveis possibilidades, num provável contato com sua própria tumba, com sua vida mesma.

Imagens

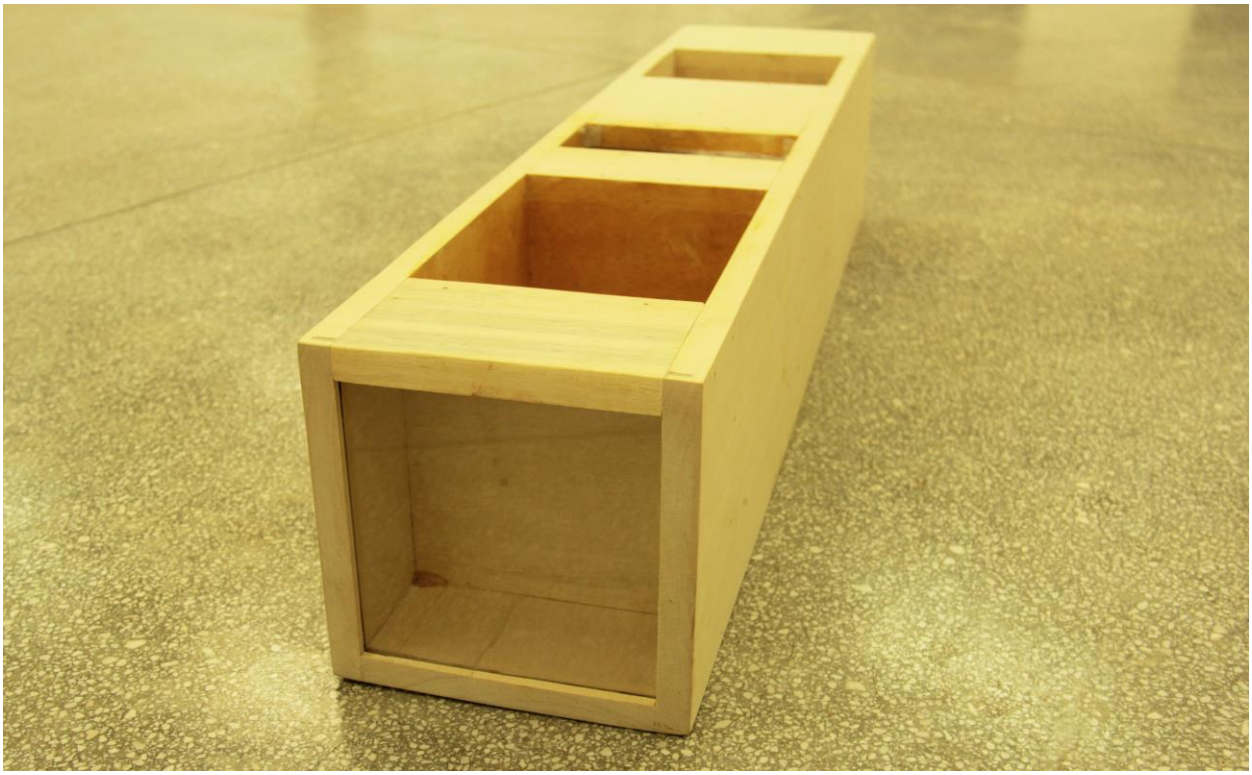


Figura 01 - Fercho Marquéz, *Estocagem #8*. 2016. Matéria-doce estocada em caixa de madeira e vidro, 22 cm x 22 cm x 100 cm. Arquivo pessoal.



Figura 02 - Fercho Marquéz, *Estocagem #8*. 2016. Matéria-doce estocada em caixa de madeira e vidro, 22 cm x 22 cm x 100 cm, 2016. Arquivo pessoal.



Figura 03 - Fercho Marquéz, *Estocagem #8* (Detalhe do interior da obra). 2016. Matéria-doce estocada em caixa de madeira e vidro, 22 cm x 22 cm x 100 cm. Arquivo pessoal.

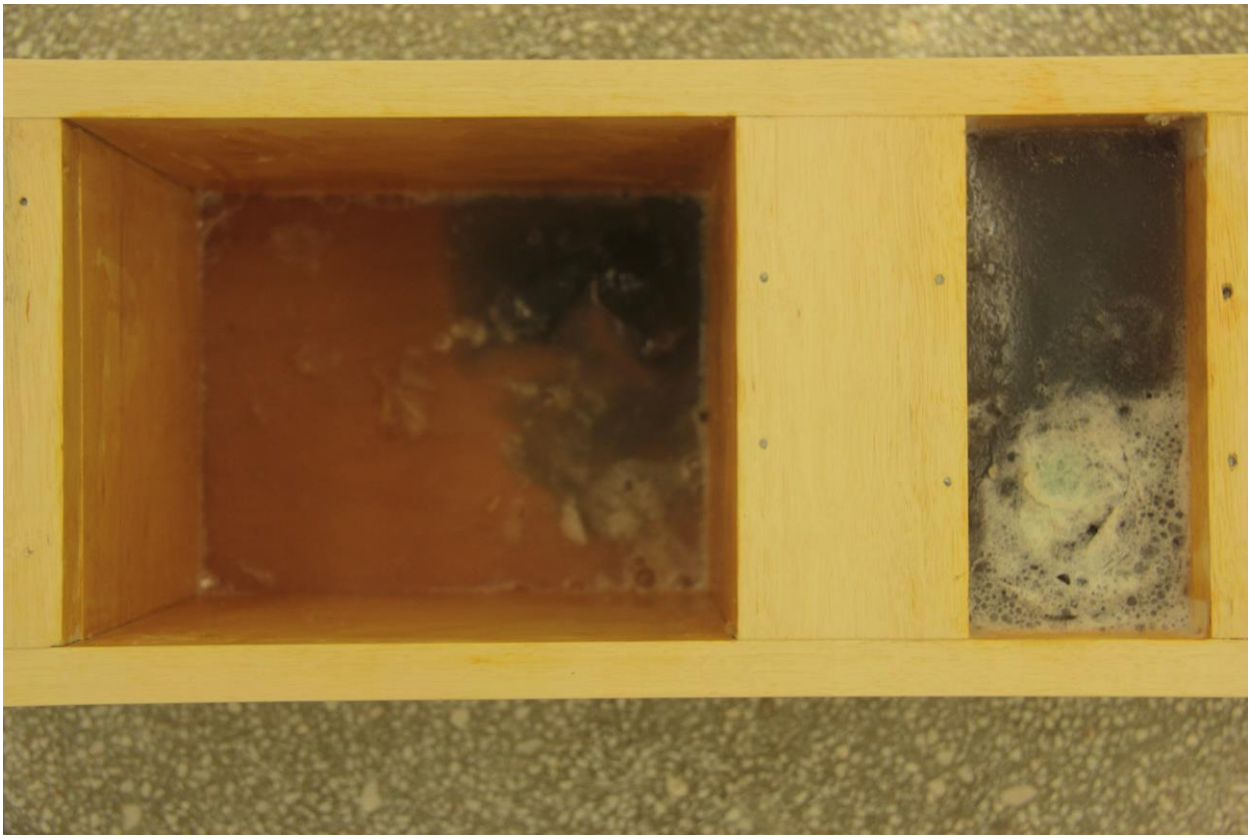


Figura 04 - Fercho Marquéz, *Estocagem #8* (Detalhe de duas concavidades). 2016. Matéria-doce estocada em caixa de madeira e vidro, 22 cm x 22 cm x 100 cm. Arquivo pessoal.



Figura 05 - Fercho Marquéz, *Estocagem #8* (Detalhe de concavidade). 2016. Matéria-doce estocada em caixa de madeira e vidro, 22 cm x 22 cm x 100 cm. Arquivo pessoal.

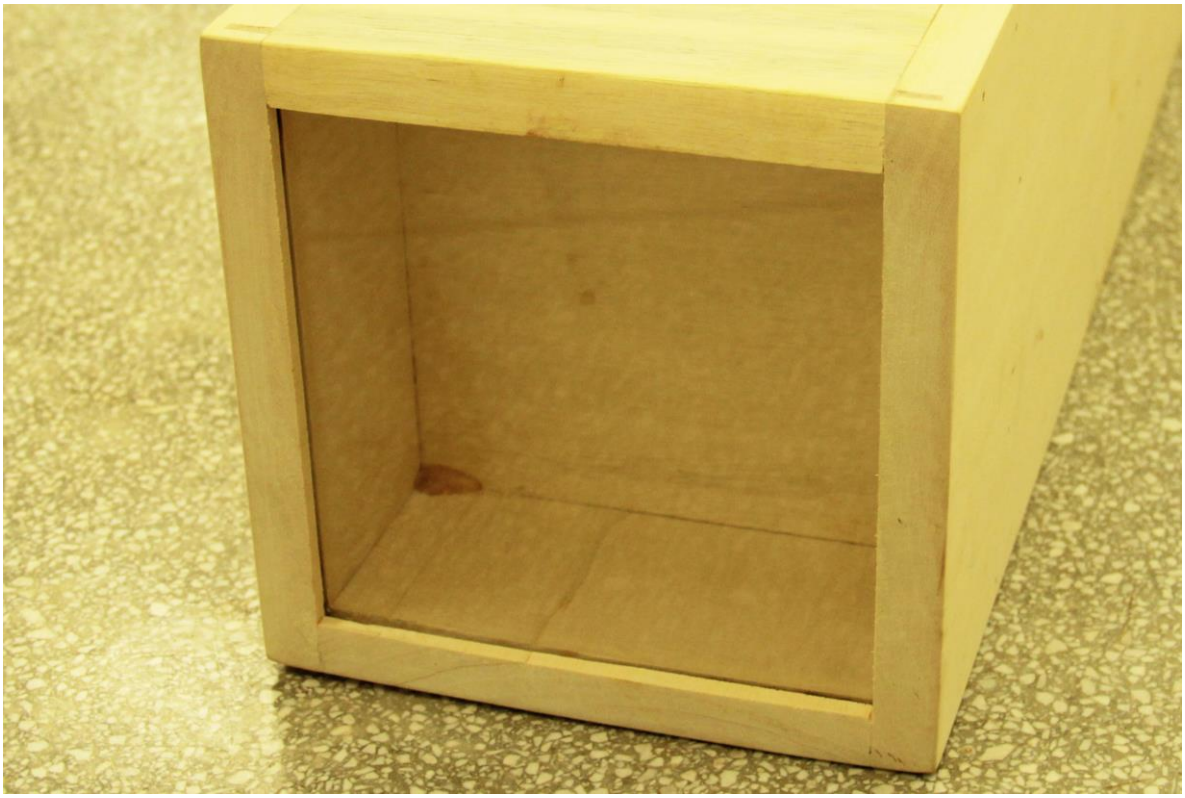


Figura 06 - Fercho Marquéz, *Estocagem #8* (Detalhe da vitrina). 2016. Matéria-doce estocada em caixa de madeira e vidro, 22 cm x 22 cm x 100 cm. Arquivo pessoal.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *A câmera clara*: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATISTA, Anderson dos Santos. *Ruptilidade da vida, ductilidade da morte*. 2016. 68 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

DIDI-HUBERMAN. Georges. *Ser crânio.* Lugar, contato, pensamento, escultura. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

MONDZAIN. Marie-José. *Homo spectator*: ver, fazer ver. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

SEVERO, André. Campo de rejeito. In BERNARDES, Maria Helena. *Vaga em campo de rejeito*. São Paulo: Escrituras, 2003.

OS ESCRITOS CRÍTICOS DE ALAIR GOMES SOBRE ARTE: UMA LEITURA INTRODUTÓRIA

André Pitol[1]

Artista, fotógrafo, engenheiro, cientista, crítico, professor... o surgimento póstumo de Alair Gomes na cena artística brasileira dos anos 1990 teve como eixo principal o pressuposto de que sua fotografia era predominantemente homoerótica. Desde então, a sua permanência no debate parece ter sido paulatina e crescente na consolidação da escolha deste passado do autor.

Esse movimento de visibilização da alteridade nas artes foi bastante amplo e com diversos desdobramentos. No caso do fotógrafo, o reconhecimento que foi a retratação por anos de silenciamento de uma produção potente, gerou também uma homogeneização temática que, em última instância, trouxe à narrativa arte a invenção de um único Alair Gomes; um perfil de artista solitário e apartado do cenário artístico do Rio de Janeiro nos anos 1960 e 1970. Mas, como nos aponta Andreas Huyssen (2014), a formação de uma memória é fundamental para a coesão social e cultural, e a relação que ela estabelece com o esquecimento é uma mistura crucial para o conflito e a resolução de narrativas que compõem nossa vida pública e nossa vida íntima. Nesse sentido, vemos com o caso de Alair Gomes que a mesma atenção dada ao homoerotismo enquanto intimidade reprimida sob a ditadura brasileira, foi a que apartou o atual público de seu trabalho a perceber as nuances da trajetória pública desta figura, exercício imprescindível para compreender a complexidade de sua posição naquele cenário cultural.

Com tal perspectiva em vista, acredito que uma importante via alternativa a essa invisibilidade pública de Alair Gomes na narrativa da arte se dá justamente em realizar uma aproximação com a(s) sua(s) trajetória(s) profissional(is). Nesse sentido, ao invés de expor um percurso que perpasse os diversos temas pelos quais o fotógrafo que hoje conhecemos se interessou – a fotografia, a praia carioca, a sexualidade, o homoerotismo –, proponho aqui uma apresentação breve da produção textual de Alair Gomes, focalizando principalmente a década de 1960. Essa contextualização se dará a partir da análise de um conjunto de textos nos quais ele discorre, explica, critica e indaga obras, artistas, impasses e caminhos da arte e, principalmente, de algumas edições das Bienais de São Paulo.

O recorte proposto perpassa o sentido de público que é parte constitutiva de sua produção escrita sobre arte naquele período. O foco, pois, se dá nos textos publicados. De alguma maneira, este exercício aproxima-se de uma sistematização bastante primária de um conjunto mais amplo de textos escritos por Alair Gomes nas múltiplas facetas de sua trajetória profissional.

[1] Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes. Mestre em História, Teoria e Crítica de Arte. Desenvolveu extensa pesquisa sobre a produção fotográfica de Alair Gomes com os trabalhos *Alair Gomes: fotografia, crítica de arte e discurso da sexualidade* (2013) e *"Ask me to send these photos to you": a produção artística de Alair Gomes no circuito norte-americano* (2016).

*

O primeiro aspecto a ser considerado é a significativa participação de Alair Gomes na imprensa cotidiana, principalmente carioca, com textos publicados em vários jornais e revistas no decorrer dos anos 1960. Um montante que não é desprezível. O caso de *Cadernos Brasileiros (CB)* é singular nesse sentido, pois a revista foi um lugar no qual Alair Gomes realizou várias intervenções críticas, além do fato de que o denominador Estados Unidos foi de interesse comum tanto para o funcionamento da revista quanto de quem nela publicava. Como nos informa Eduardo Tristán (2012), é sabido que a revista era parte de esforços diplomáticos e culturais norte-americanas presentes em países da América Latina[2]. Publicado no Rio de Janeiro entre os anos de 1959 e 1970, *Cadernos Brasileiros* teve sua origem nas atividades do Congresso pela Liberdade da Cultura (CLC), parte das forças de negociações diplomáticas e culturais da Guerra Fria em relação ao Sul.

Num período que vai de 1962 à 1969, Alair Gomes publicou cinco textos, de modo que sua participação pode ser considerada esporádica mas permanente, permeando diferentes configurações editoriais da revista. O primeiro texto de Alair Gomes nos *Cadernos Brasileiros* foi a resenha intitulada "A Universidade do Prof. Vieira Pinto". Publicada em 1962, ele analisa o livro de Álvaro Vieira Pinto[3], *A questão da Universidade*, a respeito do sistema universitário brasileiro[4]. Tendo passado de cientista autônomo para pesquisador da Pós-graduação do curso de Biofísica na Universidade do Brasil, a docência e do ensino científico era um tema de interesse de Alair Gomes. Aliado a isso, estavam seus interesses para com os Estados Unidos (aproximação que se intensificou no passar do tempo), especificamente pela experiência que teve no período em que foi bolsista da Fundação Guggenheim na Universidade de Yale, entre 1962 e 63. A estadia na universidade norte-americana, bem como o trabalho na universidade brasileira, possibilitaram a ele estabelecer comparações e discutir ambos os contextos, tanto em seus aspectos específicos, dos interesses profissionais e universitários, quanto relacionando-os aos acontecimentos sociais e políticos que também influíam na situação universitária. Percebe-se no decorrer do texto que as opiniões do autor são em sua maioria favoráveis aos atores norte-americanos em detrimento da realidade brasileira, embora apontando suas limitações.

Várias das questões tratadas na resenha de 1962 foram aprofundadas no artigo "Os protestos", publicado nos *Cadernos Brasileiros* em 1967. Discutindo comparativamente os contextos brasileiro e norte-americano no que diz respeito aos interesses científicos e universitários, bem como suas relações com os contextos políticos e sociais da época, o texto funciona como uma forma de continuidade ao primeiro texto,

[2] Segundo o autor, "Conhecemos a presença na América Latina de certas práticas próprias da Guerra Fria cultural europeia: o Congresso pela Liberdade da Cultura e suas publicações, o trabalho de propaganda realizado pela USIA[2], a existência de políticas enquadradas no conceito de diplomacia pública (em relação à intelectualidade ou à educação), ou a presença de fundações privadas norte-americanas (TRISTÁN, 2012, p. 53).

[3] Álvaro Borges Vieira Pinto foi um filósofo e teórico carioca que desempenhou papel importante em órgãos de ensino nos anos 1950 e 1960, como a chefia do Departamento de Filosofia do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) desde a sua fundação em 1955.

[4] O livro originou de uma conferência realizada e foi publicada a pedido da União Nacional de Estudantes.

na medida em que retoma ou desenvolve diversos assuntos já apresentados pelo fotógrafo. Naquele período, Alair já tinha acumulado a experiência no exterior, transparecendo seu posicionamento favorável ao contexto norte-americano do trabalho científico e do ambiente universitário.

No período entre os dois textos indicados acima, Alair publica dois outros trabalhos, respectivamente, "O Conceito de Liberdade na Ciência Contemporânea", de 1965, e a resenha publicada em 1967 sobre o livro de Clarival do Prado Valladares, *Riscadores de Milagres: um estudo sobre arte genuína*, do crítico de arte Clarival do Prado Valladares.

E, por último, será o interesse sobre mais uma faceta do mundo norte-americano que Alair Gomes encerra sua participação nos *Cadernos Brasileiros*. Em dezembro de 1969, ele publica a resenha "Understanding Media", sobre o livro *Os meios de comunicação como extensões do homem*, de Marshall McLuhan. O livro havia sido traduzido por Décio Pignatari e lançado naquele mesmo ano no Brasil.[5] Os trabalhos do teórico da comunicação foram de grande importância para as discussões de arte, da mídia e a reprodutibilidade no campo artístico, tanto no exterior como também no Brasil. As contribuições de Alair Gomes acerca de tais questões conduzirão grande parte de sua produção fotográfica, especialmente a relação entre a fotografia e o suporte impresso como espaço para a produção artística.

*

Um segundo aspecto a ser considerado é o importância que Alair Gomes dá às Bienais de São Paulo, reconhecendo o papel que tiveram na modulação e na visão sobre as artes visuais da época. Assim como tais exposições foram imprescindível na transformação do perfil cultural e do horizonte artístico dos anos 1950 – em produções artísticas e trajetórias como as de Lívio Abramo, Marcelo Grassmann e tantos outros –, é necessário exercitar que tal contexto também inferiu, de outras maneiras, em personagens que à época não se relacionavam profissionalmente com as artes, mas cuja visita certamente as mobilizou.

A possibilidade de entrar em contato com artistas e obras nunca antes imaginadas em solo brasileiro jogou luzes sobre um contexto que até então não estava no mapa das artes. A seguinte fala de Alair Gomes é ilustrativa nesse sentido:

> Sobre esse meu fascínio de arte, convém dizer também que eu comecei a ter prática direta, prolongada e relativamente frequente com arte moderna – e, portanto, abstrata, e do figurativo e deformado [...] no período em que comecei a me interessar por arte visual em geral, o Brasil contava em dois anos com um fenómeno absolutamente excepcional que eram a Bienais de São Paulo. A 2ª Bienal de São Paulo, que eu visitei duas vezes, ficando no mínimo uma semana de cada vez, indo

[5] Este e outros livros de Marshall McLuhan, exerceram imensa influência no campo artístico da época, e foi um dos pontos centrais de discussão sobre meios. McLuhan elaborou dois livros com o designer gráfico Quentin Fiore. Alair Gomes correspondeu-se de maneira contínua com Fiore, em conversas sobre as possibilidades artísticas dos suportes impressos, a reprodução impressa em série da fotografia, temas que se aproximam das características dos trabalhos do fotógrafo publicados nos EUA.

> todo dia a Bienal para visitar, talvez tenha sido a maior exposição de arte moderna que o mundo teve.
> [...] O meu contato direto, o meu treino como crítico de arte mesmo começou com arte moderna [e] para a qual as bienais de São Paulo me motivaram tanto, ajudaram tanto a desenvolver o meu gosto, uma leitura relativamente grande talvez de crítica de arte moderna – eu tinha um interesse muito grande por arte moderna com sua predominância sobre a abstração, a deformação de figuras, uma imagem que se afasta de uma maneira muito óbvia do naturalismo fotográfico -, que tudo isso tivesse contribuído também para criar em mim uma certa desconfiança do poder expressivo da fotografia do ponto de vista artístico.[6]

Esse depoimento de Alair Gomes ao colecionador Joaquim Paiva em 1983, ou seja, olhando retrospectivamente para os anos 1950, deixa claro o cenário que procuro apresentar. Sua clareza do fotógrafo ao esboçar quais eram suas considerações sobre a fotografia num período no qual ela não era ainda sua atividade principal. Além disso, o que nos interessa é o papel central que as Bienais de São Paulo têm nos seus escritos sobre arte dos fins dos anos 1950 em diante.

O primeiro texto de Alair Gomes que encontrei sobre a Bienal foi "Impressões sobre a V Bienal de São Paulo", no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em novembro de 1959. Como o autor aponta, "não se trata de uma crítica ortodoxa, mas meras impressões e especulações de um visitante assíduo" na exposição[7]. Para Alair, o ponto principal da 5º edição da Bienal era (e não podia deixar de ser) o assunto da época: o impasse entre a abstração e a figuração. Ele evidencia a predominância da abstração na exposição, apontando que "apenas três ou quatro eram não-abstracionistas (Francis Bacon, Marcelo Grassmann, Jose Luis Cuevas) e só uns poucos mantem um confessado compromisso entre o figurativo e a abstração" (1959, p. 4).

A tentativa do texto mapear brevemente as fontes dessa abstração na arte contemporânea em uma perspectiva histórica, premissa que Alair aponta com uma aproximação com Paul Klee (no lugar de Picasso) e com os expressionistas alemães, belgas e austríacos, e até certo ponto para os *fauves* franceses. Para ele, esses exemplos forneceram elementos abstratos ausentes em Paul Klee, como "o espetacular e a amplidão material da concepção e até mesmo uma maior independência da cor" (1959, p. 4). Com esse repertório, ele afirma que são as características que definem a abstração naquela edição da Bienal a "auto-afirmação, a despeito da angústia e da incerteza, e tentativas de adaptação à misteriosa estranheza de novos ambientes, ou a violentas forças inconscientes" (1959, p. 4). Sua conclusão é inusitada, tendo em vista os rumos que a narrativa da história da arte contemporânea teve no Brasil: "a influência da geometria é apenas uma exceção.

O foco na abstração segue por uma série significativa de pequenos textos publicados em jornais. Em agosto e setembro de 1960, por exemplo, é publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil o texto "Breve estudo de abstração". Como consta na nota introdutória, o trabalho era parte de "uma palestra

[6] PAIVA, Joaquim. *Entrevista com Alair Gomes. 19 de Julho de 1983*. Texto datilografado. Centro de Documentação, FUNARTE – Rio de Janeiro.
[7] Essa prática de escrita, ou essa forma de texto, da perspectiva de um visitante, será retomado em diversos outros textos, como os vários Roteiros de Bienais ou "Rápidos Guias Críticos" sobre algumas edições da Bienal.

de um curso sobre Biologia e Filosofia do Instituto de Biofísica [...] desenvolvido de modo bem geral, mas o autor mesmo julgou que um estudo assim não poderia dispensar um paralelo com a literatura e as artes."[8]

É um texto que procura oferecer sentidos à abstração, como a de um "artifício ou característica do trabalho intelectual – filosófico, científico ou artístico – tanto indispensável quanto perigoso, que abarca tanto a eliminação de certos elementos ou fenômenos, quanto concentração sobre outros. Generalização e particularização" (1960, p. 5)[9]. Depois de levantar esse e vários outros aspectos acerca do tema, o autor aponta que "a abstração acurada é imprescindível em qualquer forma de pensamento avançado ou de especialização, em lógica ou matemática, e mesmo nos casos mais concretos com que lidam a Ciência, a Técnica e a Literatura". Também, "a abstração em filosofia não pode jamais acarretar uma diminuição do senso de realidade, nem pode – o que não seria menos grave – ser empregada de modo a adulterar o pensamento por meio da eliminação de aspectos significativos" (1960, p. 5).

Essa adulteração do senso de realidade possível com a abstração é ponto importante, que nos leva para outros textos onde o autor desenvolve tal questão, como em duas críticas que ele escreve no Suplemento Literário do Diário de Notícias, em 1961. Tanto em "Artes Plásticas na Bienal de 1961" quanto em "O júri da Bienal de 1961 e seus resultados", ele indaga sobre o grau de tensões que o impasse abstração e figuração está chegando, como que se esse impasse já estivesse se exaurindo. Como ele aponta,

> diante de tal situação compreende-se que à pergunta sobre as possibilidades futuras da abstração e da deformação exagerada da figura como meios de expressão e criação artística sobrepõe-se, na verdade, uma outra de importância bem maior: como, e até quando se poderá manter uma civilização cujos representantes de maior sensibilidade – os artistas – ates de tudo revelam sentimentos de perplexidade, insatisfação e estranheza? Por enquanto a própria produção artística, tirando proveito destes sentimentos – tanto do campo abstrato quando no figurativo – representa ainda uma vitória do espirito criador. Mas até quanto seremos capazes de suportar tal tensão?[10]

Uma saída possível que Alair enxerga é "o encontro da abstração expressionista ocidental com a arte caligráfica e o desenho japonese, [que] define talvez a única via, mais ou menos reconhecível, de escape aos impasses e perplexidade presentes" (1961, p. 4). Já no texto sobre o Júri da Bienal, vê-se que o tema da falsificação da abstração retoma como justamente o ponto central desse impasse entre as duas artes. Alair Gomes comenta: "ao que pretenda fazer pintura ou gravura com finalidades simplesmente decorativas, transforma-se a deformação e a abstração em jogos de "efeito" e ignora-se que arte é sempre expressão de

[8] Breve estudo de abstração (I). *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 27.08.1960, p. 5; Breve estudo de abstração (II). *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 03.09.1960, p. 7.

[9] O autor aprofunda seu argumento, incluindo nele que "a abstração é um conceito com aspectos opostos, de caráter dialético. Abstrair significa extrair uma coisa de algum contexto. Entretanto, é exatamente por meio da abstração que isolamos os fatos para concentrar nossa atenção sobre eles" (1960, p. 5).

[10] Artes Plásticas na Bienal de 1961. *Diário de Notícias*. Suplemento Literário. 24.12.1961, p. 4.

um significado intenso e sinceramente vivido – ainda que ele seja precisamente o do desespero da perda do significado das coisas humanas. Atinge-se assim, em cheio a superficialidade, o divertimento vazio e presta-se à arte abstrata e a arte de deformação exagerada o desserviço de apresenta-la às gerações em formação como se ela fosse o passatempo de diletantes e objeto do aguado prazer estético de um público "snob" ou, em outros casos, uma simples brincadeira de horror.

As indagações de Alair Gomes acerca das tensões entre o figurativo e abstração, recebe, como disse, soluções que serão descritas no decorrer de inúmeros outros textos sobre as Bienais, e que, por isso, ultrapassariam o espaço aqui disponível. A proposta foi arriscar novas conexões às características que hoje temos a respeito de seu perfil profissional – como fotógrafo singularmente relacionado ao campo da sexualidade – procurando localizá-lo como um personagem conectado com diversas questões, personagens e instituições que foram atuantes e que contribuíram para o debate crítico e artístico de sua época. Sendo essa uma leitura introdutória, vale finalizar com a certeza de que as possíveis leituras e a construção de novos argumentos entre as artes visuais e a fotografia na produção de Alair Gomes apenas se inicia.

Referências bibliográficas

GOMES, Alair. Impressões da V Bienal de São Paulo. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 21.11.1959, p. 2.

_____. Breve estudo de abstração (I). *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 27.08.1960, p. 5.

_____. Breve estudo de abstração (II). *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 03.09.1960, p. 7.

_____. Artes Plásticas na Bienal de 1961. Diário de Noticias. Suplemento Literário. 24.12.1961, p. 4.

_____. O júri da Bienal de 1961 e seus resultados. Diário de Notícias, Suplemento Literário, 31.12. 1961, p. 4.

_____. A Universidade do Prof. Vieira Pinto. *Cadernos Brasileiros,* n. 14, 1962.

_____. O Conceito de Liberdade na Ciência Contemporânea. *Cadernos Brasileiros,* n. 30, Jul. Ago. 1965, p. 3-17.

_____. Riscadores de milagres. *Cadernos Brasileiros.* Ano IX. n. 41, Mai. Jun. 1967, p. 92-95..

_____. Os protestos. *Cadernos Brasileiros*. Ano IX, n. 6, nov. dez. 1967,

_____. Undestanding Media. *Cadernos Brasileiros*. Ano XI – n. 56, Nov-Dez. 1969, p. 82-87.

HUYSSEN, Andreas. Resistência à memória: usos e abusos do esquecimento público. *Culturas do passado-presente:* modernismos, artes visuais, políticas da memória. Trad. Vera Ribeiro, 1º ed. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio, 2014, p. 155-176.

PAIVA, Joaquim. Entrevista com Alair Gomes. 19 de Julho de 1983. Texto datilografado. Centro de Documentação, FUNARTE – Rio de Janeiro.

TRÍSTAN, Eduardo Rey. Estados Unidos y América Latina durante la Guerra Fría: la dimensión cultural. In: CALANDRA, Benedetta; FRANCO, Marina. **La Guerra Fría Cultural en América Latina:** desafios y limites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas. Buenos Aires: Ed. Biblos, 2012.

O SILÊNCIO QUE SOBREVÉM À CADEIA SURDA

Antônio Leandro Gomes de Souza Barros[1]

No século XVIII, Giambatistta Vico elaborou um novo modelo histórico epistemológico no estudo das obras de arte. Sua *Ciência Nova* é até hoje reconhecidamente inovadora pela investida em desfazer duas cismas: a da suposta irrelevância científica da arte, fosse como ingenuidade de um saber não racional fosse como mera diversão social e popular, ou ainda a cisma da sua suposta sabedoria esotérica, fosse como inalcançável mistério fosse por impossibilidade histórica de compreensão. Vico as desautoriza por considerá-las a ilegítima dupla face de um mesmo uso impróprio: a serventia transcendente da arte, resumida como de uma maneira ou de outra sempre a substituir alguma coisa em seu lugar (cópia, imitação…). No entanto, isso só é possível para ele a partir de uma pirueta metafísica admirável que estabelece o mundo civil como obra inteiramente humana porém ainda segundo uma estruturação transcendente conforme a Providência Divina. Em outras palavras, as realizações humanas seriam obras diretas, resultados práticos do desenvolvimento mental dos homens, produções destes e não mais imitações ou substitutos, ao passo que esse desenvolvimento mesmo se daria de acordo com a guia Providencial, com a estrutura de desenvolvimento dada e exercida pelo divino. Dessarte, abre-se propriamente a linha e o percurso histórico, ou a história das Ideias Humanas – o objeto desta *nova ciência*[2] cujo objetivo era "descobrir os princípios dentro das modificações da nossa própria mente humana". Um projeto extremamente sofisticado e bonito legando uma historiografia estética em que a mente investiga a ela mesma em todos os seus processos fora dela mesma.

A pirueta, no entanto, já não nos surpreende de todo depois das revisões seculares operadas pela mastodôntica ciência hegeliana do espírito e todo seu desdobramento no século XIX. Apesar disso, alguns dos recursos que constroem o edifício labiríntico e barroco da *Ciência Nova* continuam bastante surpreendentes e inovadores – em especial, os princípios do *verum-factum* e do *scire-fare* (ambos retomados da escolástica), bem como a estrutura dos *corsi/ricorsi* (celebrada por ninguém menos que Joyce) e a ressignificação dos mitos como *vera narratio* (fundamental para os investimentos de B. Croce e a tradição historiográfica italiana). Todavia, o que destaco para esta comunicação é com que surpreendente consciência filosófica e intuição histórica Vico insiste ao longo da obra em confrontar-se com as escolas helenísticas que buscaram reverter totalmente o sentido da transcendência na filosofia antiga. É como se, de tempos em tempos, o projeto viquiano precisasse abafar os perigosos ruídos das lógicas e de uma possível estética completamente imanente. Em suma, ela qualifica pejorativamente o atomismo dos seguidores de Epicuro

[1] Doutorando em História/UNICAMP, e bolsista FAPESP.
[2] Em contraponto com as "velhas", isto é, as ciências do mundo natural. Conforme a lógica viquiania, por sua vez, estas só diriam respeito a Deus sendo ele o único autor do mundo natural e, portanto, o único capaz de conhecê-lo na sua totalidade.

como um "concurso cego" e o elemento destinal do estoicismo como uma "cadeia surda".[3] A retórica por si mesma é interessante porque, sem se preocupar em discutir seus respectivos argumentos, ataca na própria corporalidade essas filosofias da imanência ao mesmo tempo com que legitima a própria necessidade de uma consciência transcendente que fosse capaz de ver e de ouvir (e dar sentido) os acontecimentos mundanos – na exata medida da relação entre o seu mundo civil e a Providência Divina. Nesse sentido, e em consideração ao tema deste XII EHA e ao subtema "O silêncio e os discursos nos tratados", propomos pensar um pouco mais sobre a qualificação viquiana do estoicismo, e de sua possível estética antiga, à luz do que desde então se atualizou do entendimento da escola.

Em linhas muito gerais, os adeptos da *Stoa* assumiam que *tudo o que existe é corporal*, e que os corpos são causas, causas uns em relação aos outros, uns para os outros. O Destino, então, seria a ligação de todas as causas no presente cósmico, uma grande cadeia ou encadear sempre atual. Isso era possível por um princípio ativo que permeava toda a matéria passiva dando a cada qual o seu *lógos*, que efetivamente estabelece os limites de um corpo. Todavia, a novidade mais surpreendente é justamente que este princípio ativo, esta ligação era pensada e assumida como também puramente corporal. Portanto, eles tinham sim uma providência ativando e encadeando todos os corpos, isto é, todos os existentes, mas uma providência totalmente natural; a tal ponto que eles puderam por vezes identificá-la a Zeus sem constrangimento ou contradição, mas apenas enquanto elemento divino imanente a todos os existentes. É a isso, essa falta de plano prévio ou elemento transcendente nas relações entre os existentes, o que Vico qualifica de "cadeia surda".

Todavia, das escolas antigas a *Stoa* foi tomada muitas vezes como a mais favorável à arte como um todo. Dentre seus adeptos eram comuns citações de poetas em argumentos filosóficos, além de exemplos positivos e importantes advindos dos processos artísticos (o sábio como ator[4] é possivelmente o mais decisivo deles, mas estava longe de ser o único). A própria história de formação da escola estava intimamente vinculada à arte desde a consulta oracular que marca a chegada de Zenão à Grécia e sua interpretação múltipla. Chegaram, inclusive, a alguns extremos: sustentaram de certa forma que o próprio Homero teria sido filósofo, e Cleantes (seu segundo escolarca) não só escreveu um famoso *Hino a Zeus* como também teria sugerido que a poesia seria um meio ainda mais adequado de expressão de verdades filosóficas.[5] Tudo isso teve grandes consequências no longo desenvolvimento do corpo de estudos e doutrinas da escola – que exporemos aqui resumidamente e na medida do possível. Todavia, o fato mais relevante e primeiro da relação estoica para com a arte é, por assim dizer, a centralidade com que as

[3] 2005: pp. 7, 182-183, e 844.
[4] Teoria longamente exposta por Panécio (originalmente, aluno de Crates de Mallos em Pérgamo (cf. GOURINAT & BARNES, 2013: p.26); e apresentada por Cícero no *De Officiis*, I, xxviii-xxxiii), e que marca uma fundamental atitude artística para com a filosofia como modo de vida. A encontramos repetidas vezes e em variadas e elegantes formas em diferentes autores, como Epicteto (*Manual* 17; *Diatribes* I.29; IV.2; IV.7), Sêneca (*Epístula* LXXVII), e Mco Aurélio (XI.6).
[5] Cf. SÊNECA, *Epístola* 108.10.

questões de expressão e de representação ocupam a estrutura filosófica da escola: o uso lógico das representações.

O problema é que os estoicos afirmam o destino, porém em clara e flagrante oposição à necessidade. Isso é possível graças a uma cisão totalmente nova da relação causal: a separação das causas dos efeitos, ou a invenção de dois tipos diferentes de causalidade. As ditas "simples" se referem às misturas corporais, aos corpos com suas tensões, suas qualidades físicas, suas relações, suas ações e paixões e os estados de coisas correspondentes. Não há, porém, causas e efeitos entre os corpos: todos os corpos são causas, causas uns em relação aos outros, uns para os outros. Em consequência, os estoicos remetem os efeitos aos efeitos e colocam certos laços dos efeitos entre si. Mas não o fazem, absolutamente, da mesma maneira das causas: pois os efeitos são incorporais, isto é, não *existem* mas *insistem* nos corpos, de forma que não são jamais causas uns em relação aos outros. São distribuídos então conforme conjugações de efeitos, em *confatalia* ou causalidade "complexa".[6] É, então, que se apresenta o exercício de liberdade dos *logos* singulares através do "uso das representações". O que acontece entre os corpos, entre os existentes, é o efeito, ou seja, um puro resultado que enquanto incorporal (insistente nos corpos) é envolto ou só *aparece* ao pensar. Como só poderia ser, para os estoicos, assim como para os epicuristas, a origem de nossos pensamentos encontra-se inteiramente na percepção sensível. Não existe ideia inata ou contato com uma realidade inteligível qualquer. Porém, diferente do caso epicurista, eles admitiam que nem todas as impressões sensíveis eram verdadeiras ou confiáveis. Portanto, sua epistemologia era fundada numa complexa "teoria das representações" em que era necessário toda uma artesania dessas impressões para o apuro do conhecimento natural e daquilo que está de fato sob nosso encargo e o que não está.[7] O que resultará numa verdadeira arte filosófica da representação encontrada variadas vezes, por exemplo, nos textos de Epiteto e Marco Aurélio. Um tipo básico de contra-efetuação não exatamente das aparências, mas dos nossos assentimentos a elas, isto é, contra-efetuação das aparições ou impressões, literalmente da *phantasia*.[8] Em outras palavras, temos então que rever a surdez do encadear estoico, posto que à sua aparente força de coação sobrevém um grande exercício de liberdade.

Mais do que isso, através de uma fonte fragmentada redescoberta dez anos após a morte de Vico sabemos agora uma rica gama de detalhes dos desenvolvimentos diretos do estoicismo na crítica de arte. Conforme o "Sobre a Poesia", de Filodemo de Gadara, nos últimos séculos a.C. havia requintadas e

[6] Cf. CÍCERO, *De Fato*, Livro I.

[7] "Pois os estoicos asserem que aquele que tem uma impressão apreensiva [*phantasia kataleptiké*] se fixa na diferença objetiva das coisas com a habilidade de um artesão" (SEXTO: Contra os Matemáticos vii 252). Hankinson ressalta ainda a definição estoica de *tékhne* como um "sistema de impressões exercidas conjuntamente" (in. INWOOD, 2006: p.69).

[8] Obviamente, não se trata então de uma irrealidade ou falsidade ou mentira, mas de um traço (incorporal) do real (que engloba então tantos os existentes quanto os inexistentes). Mas um conceito trabalhado profundamente pela *Stoa* e tornado decisivo para toda a crítica literária e oratória da antiguidade, bem como figura nos estudos estéticos de Hegel, Croce, e do próprio Vico.

acaloradas disputas estéticas entre peripatéticos, epicurista e estoicos.[9] Na visão do autor, estes últimos se fiavam numa posição aparentemente ambígua como meio termo às reivindicações das outras duas escolas da disputa. Em suma, concordavam com os peripatéticos de que o juízo crítico da obra de arte era fundado na percepção sensível, e concordavam com os epicuristas de que o decisivo nesse juízo era o pensar da obra em questão. Ou: discordavam dos primeiros sobre a necessidade de critérios técnicos para a avaliação artística, tomando por base uma regulação prévia de qualquer tipo; e discordavam dos segundos quanto à alternativa apresentada em critérios não-técnicos.[10] Assim, os pensamentos de um poema não seriam julgados neles mesmos, mas também o som dele não seria julgado sem seus pensamentos. Em especial, o que propõe Crates de Mallos é que há sim uma diferença natural (diga-se, imanente e própria à obra, e não à técnica) entre um bom e um mau poema, e que é o ouvido que discerne essa diferença. A obra é avaliada na resposta subjetiva do ouvido, mas com base nos princípios que existem objetivamente no próprio poema (ao invés de fora, regulatórios ou transcendentes) e que são discernidos pelo próprio ouvido. Conforme Asmis, tais princípios são "teoremas" [θεωρήματα] da construção poética, e constituem assim um verdadeiro e imanente "logos" [λόγος] singular da obra.[11] Logo, eles existem naturalmente e suas presenças em poemas é julgada empiricamente pelo ouvido. Paradoxalmente, Crates se posiciona então como um *euphonista* não-técnico.[12] A sutileza é que o "bom som" já não é produção objetiva de uma composição bem arquitetada segundo regras e tecnicidades, mas, ao contrário, o "bom som" é um puro efeito, puro resultado que percorre todos os elementos existentes da composição lhe atribuindo um sentido imanente. Logo, é isto que "sobrevém" à cadeia compositiva, isto que é avaliado e que a avalia. No entanto, não pode ser confundido com pura reação sensória.[13] Trata-se, enfim, de um ponto surdo do ouvido: que pensa a própria articulação do som e do significado (dois corporais estoicos) em um incorporal nunca apreendido mas encarnado, delimitado, abordado. Isto, esse algo, é o sentido: um "princípio" sempre expresso em toda e em cada enunciação, mas sempre silenciado. Sabemos o quanto os antigos faziam caso sobre o sentido da audição, e que os estoicos, em particular, faziam ainda mais.[14] Sem dúvida, ainda haveria muito a observar nesse aspecto. Bastaria talvez lembrarmos a pergunta retórica que encerra a profunda e completa crítica da vida e da prática literária do período neroniano que é a *Sátira I*, de Persius, o mais estoico dos poetas: *vidi, vidi ipse, libelle: auriculas*

[9] Filodemo foi um filósofo e poeta epicurista que viveu no século I a.C., sendo muito próximo de Lúcio Piso e certamente influente na corrente poética que se desenvolverá até fins do império de Augusto. Depois da famosa explosão do Vesúvio em 79 a.C., seus textos só foram encontrados em 1754, na assim chamada Vila dos Papiros, em Herculano, dentre os quais o pequeno grupo de fragmentos mencionado.

[10] Filodemo advoga pelas "noções comuns", uma saída sofisticada para a questão, mas que, infelizmente, para explicá-la devidamente exigiria espaço que não temos aqui.

[11] 1992: 155-156.

[12] Primeiro, uma recusa da proposta da poesia como reprodução de procedimentos técnicos; mas também e consequentemente, recusa da poesia como veículo a serviço da transmissão de qualquer tópico científico ou filosófico, ou mesmo político.

[13] By using the phrase "through perception" (δι΄ αίσθήσεως) Crates makes clear that the principles, however "rational," are judged by an act of perception. He also makes clear that in an act of perception the **mind judges "through" perception**. (ASMIS, 1992: p. 159)

[14] FOUCAULT: 2006, pp.400-422.

asini quis non habet? (*Sat.I*, 120)[15] Contudo, nos limites do texto seria mais oportuno apontar duas outras coisas mais pertinentes.

A primeira é que Crates não era propriamente um filósofo da escola, mas, em oposição aos gramáticos, se declarava um "crítico"; o que se compreende por sua posição contrária aos juízos técnicos e às regulações artísticas (base do ofício dos gramáticos e linguistas de então), mas também como certo distanciamento das posições doutrinárias ou mais dogmáticas da parte dos próprios estoicos, isto é, fazendo do critério não-técnico uma afirmação contra qualquer ingerência moralista ou conceitual dos filósofos da escola sobre os poemas. O conteúdo era sim importante para o pensar do poema, mas apenas enquanto corpo de seu bom som, não como âncora moral ou exemplar para os fins da própria escola.[16] Por outro lado, e sem menosprezar esse distanciamento, é preciso destacar essa oposição rotineira dos estoicos contra os gramáticos: era preciso saber viver ou experimentar a leitura e o lido em vez de apenas discorrer sobre elas "de fora".[17] Ponto extremamente importante, porque à luz da própria lógica da escola, não há nada mais decisivo para o bem viver do que saber experimentar profundamente uma representação enquanto tal para poder jogar com ela na vida prática (ou ainda, na vida enquanto prática, por certo, filosófica).[18] Logo, a segunda observação é que Crates é por vezes reconhecido historicamente como geógrafo, posto que teria criado o mais antigo globo terrestre. Ele teria redirecionado os abusos e insanidades da leitura alegórica dos grandes poemas para a tentativa de através de suas representações atualizar as possibilidades do conhecimento do mundo – assim, por exemplo, a atualização do modelo planetário junto às suas minuciosas leituras de Homero. Portanto, mais do que simples alteração de foco da crítica literária, do reconhecimento moral da *Stoa* para o reconhecimento científico da escola, o que se relevava com Crates era o esforço da crítica e a capacidade das próprias obras em atualizar o real em suas possibilidades, em recolher em si uma *phantasia*, uma operação de redistribuição do sentido das coisas. Enfim, nem como imitação da efetividade das coisas, nem como contra-efetuação das práticas de vida filosóficas. Mas enquanto a circunscrição desse *inefetuável* que percorre os dois lados ao mesmo tempo e sem cessar. O encarnar da superfície como superfície, limite de. Permite ao acontecimento não se confundir com sua efetuação nem diretamente entrar em contra-efetuação. Se na poética Filodemo celebra a posição epicurista da *parrhesia* (franco-falar) como eliminação da distância entre forma e conteúdo;[19] os do Pórtico parecem celebrar não só o cuidado, a atenção e o reconhecimento do vão, mas a própria natureza poética de no expresso expressar o vão, de operar o não-dado.[20] Elevando o som ao inaudível, o visível ao invisível.[21] Talvez devêssemos mesmo tomar

[15] Em trad. livre: "Eu vi, meu livro, eu mesmo o vi: Quem está lá que não tenha orelhas de asno?".
[16] ASMIS, p. 161.
[17] Toda a sátira de Persius, citada acima, é uma afirmação disso. Epicteto, porém, resume assim o ponto: "se eu me ater ao mero poder expositivo, chegamos ao ponto de que eu me transformo num gramático ao invés de um filósofo; apenas neste caso eu interpreto Crisipo no lugar de Homero. Portanto, quando alguém diz pra mim "leia-me Crisipo", acaso eu não possa apontar as ações que não estão em harmonia e correspondência com o seu ensinamento, então eu certamente me sentirei envergonhado." (*Manual*, 49.)
[18] HADOT, Pierre. *O que é a filosofia antiga?* São Paulo: Loyola, 1999.
[19] Ibid: pp. 258, e 263.
[20] Ibid: p. 263.

ao pé da letra Epiteto: "A Ilíada não é nada senão uma *phantasia* de *phantasias* e seus resultados".[22] Os signos são, de fato, indiferentes, até nulos. O decisivo é o algo que lhes sobrevém insistentemente e que só então os configura. Assim, a revisão trágica de Sêneca, que já não quer nenhum acontecimento mas o puro pensar deles, aquilo que acontece nos acontecimentos, o inefetuável do pensamento como aquilo que "não pode ser realizado a não ser por ele e não se realiza senão nele".[23]

É então muito interessante de observar que conhecemos a noção do ator como problema ético dos estoicos a partir de Panécio, um aluno de Crates. Bem como, reconhecer a grande diferença entre essa artesania representativa do sábio ator em relação a rede de artifícios da personagem exemplar que era a Medeia. Aquele atenta para o inefetuável da representação e a opera visando o não-visado, isto é, o próprio ator e o próprio representar. Ele permanece no instante presente enquanto faz o personagem que desempenha reunir todo o futuro e o passado nesse instante. É assim que o ator representa, pois não se identificando nunca ao personagem mantém sempre em vista o estado da representação, como quem enquanto atua não deixa atentar para o posicionamento no palco, ajeita o figurino e corrige uma fala ou jogo de luz. Já Medeia ainda vislumbra o jogo da representação mas justo então é que decide mais se identificar à sua personagem (essa é a crítica de Crisipo contra os platônicos) e então, por mais artifícios que tenha à mão, já não representa mas reproduz, imita, copia simplesmente as suas paixões mais terríveis. Medeia então assume o encadear do destino como coação fatalista (a crítica de Epiteto) ao passo que o sábio ator faz sobrevir a esse encadear o jogo puro da liberdade, jogo do não-audível no som, do não-visível no visto. Ora, e não é com um "terrível" silêncio, providencial, em lugar de lamentos e revoltas celestes que termina a Medeia da revisão senequiana? E, por sinal, um silêncio que nenhum dos personagens escuta.[24]

[21] Mesmo Heidegger (*A Questão da Técnica*) se encantou com a forma com que ninguém menos que Platão o reconhecia afirmando: "Poesia é toda ação que promove a passagem do não ser ao ser" (*Banquete*, 205b).
[22] *Discursos* 1.28.12.
[23] DELEUZE: 2015, p.228.Um detalhe sutil porém fundamental que ilustra e justifica esse tipo de *in media res* da crítica artística segundo Crates encontramos na famosa sentença na abertura do *Manual* de Epiteto (1.5): "Então pratica dizer prontamente a toda *phantasia*: "És *phantasia* e, de modo algum, o *phainomenon*". Sabemos das dificuldades de precisar o significado do último termo. A tradução extremamente cuidadosa e elegante do professor Dinucci o verteu como "o que se afigura" (2012, p.15). Mas ele mesmo explica em todos os pormenores os debates envolvidos e, em especial, as duas leituras diferentes que Hadot estabeleceu para o termo: a) "o que parece ser", significando o objeto como apresentado na *phantasia*; b) "o que o objeto realmente é", significando o objeto representado objetivamente na *phantasia*. (2017 A, p.109) Todavia, qualquer que seja a opção escolhida o que aqui é decisivo é que Crates, segundo Filodemo (ibid: pp.263-265), se diferencia dos demais *euphonistas* justamente por concentrar sua crítica do "bom som" não na composição mas naquilo que lhe sobrevém: não no *phainomenon*, mas no *EPIphainomenon*. Logo, nem efetuação, e nem a contra-efetuação do filósofo estoico, mas a busca pelo próprio inefetuável, apenas pelo *epi*. (ASMIS: pp.143-144)
[24] Cf. GILL: 1983; DINUCCI: 2017 B; e SENECA: 2014.

Referências Bibliográficas

ARRIANO FLÁVIO. *O Encheirídion de Epicteto*. Edição Bilíngue. Tradução do texto grego e notas Aldo Dinucci; Alfredo Julien. São Cristóvão. Universidade Federal de Sergipe, 2012.

ASMIS, Elizabeth. *Crates on Poetic Criticism*. in.: Phoenix, Vol. 46, No. 2 (Summer, 1992), pp. 138-169.

BATINSKI, Emily E. *Seneca's Response to Stoic Hermeneutics*. in: Mnemosyne, Fourth Series, Vol. 46, Fasc. 1 (Feb., 1993), pp. 69-77.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DINUCCI, Aldo. Phantasia, Phainomenon *and* Dogma *in Epictetus*. In: Athens Journal of Humanities and Arts, April 2017 A.

_____. *Sêneca, Epicteto, Medeia e a dissolução do trágico*. In: *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção I*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2017 B, pp. 331-340.

FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GAZOLLA, Rachel. *O ofício do filósofo estóico*. São Paulo: Ed. Loyola, 1999.

GILL, Christopher. *Did Chrysippus Understand Medea?* In: Phronesis, Vol. 28, No. 2 (1983), pp. 136-149.

GOURINAT & BARNES (orgs.). *Ler os estoicos*. São Paulo: Ed. Loyola, 2013.

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

_____. *Philodemus,* On Poems *Book 5*. in: OBBINK (org.). *Philodemus and Poetry*. New York: Oxford University, 1995.

SENECA. *Complete Works*. Delphi Classics, 2014.

VICO, Giambattista. *Ciência Nova*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2005.

ARS DIPLOMATICA: A COLEÇÃO DO MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES (1955 -1970)

Breno Marques Ribeiro de Faria[1]

Esse artigo propõe-se uma apresentação da pesquisa em fase inicial de desenvolvimento no doutorado em Estética e História da Arte. A proposta é analisar a composição e a significação do acervo de obras de arte pertencente ao Ministério das Relações Exteriores brasileiro. As obras e os artistas coligidos para figurar nesse acervo foram chamados a representar o Brasil, tal qual é a função do MRE, e consequentemente, constrói-se um discurso a partir de uma ideia do que é o Brasil artisticamente. O acervo em análise é altamente revelador da postura do Estado brasileiro em relação às artes e à cultura, pois os itens dessa coleção são peças da narrativa oficial produzida pelo órgão responsável pela "imagem" do país externamente.

Uma ideia concebida na Idade Moderna, de que a diplomacia é executada por pessoas que detêm domínio de diversas formas de conhecimento, que são indivíduos eruditos, sofreu adaptações ao longo do tempo.[2] Tanto pelas contingências das relações de poder entre os Estados Nacionais, quanto pelos modos de comportamento social considerados adequados e desejáveis, mas também pelas mudanças no entendimento geral da “cultura”. Porém seu núcleo parece conservar-se até hoje, esperasse da diplomacia inteligência e sofisticação, que o corpo diplomático seja um compêndio de atributos de uma “civilização”.

Reflexo disso é a coleção de arte conservada junto a um corpo diplomático, o acervo artístico do MRE, também conhecido como Itamaraty. Esse possui um acervo que inclui: pinturas, esculturas, desenhos, gravuras e fotografias; além de trabalhos artísticos integrados à arquitetura; e também outros artefatos como mobiliário, tapeçaria e prataria. São itens de diversos períodos cronológicos, sendo os mais antigos duas figuras votivas gregas datadas do século VI-IV a.C., e as peças mais recentes obras de arte contemporânea. Mas a maioria dos itens da coleção é do século XX e predominantemente foram produzidos no Brasil.

Essa coleção sofreu algumas transformações ao longo do tempo, e uma delas foi sua localização geográfica. Hoje uma parte do acervo artístico do MRE faz parte do Museu Histórico e Diplomático, o MHD, no Rio de Janeiro, que ocupa parte do conjunto do antigo Palácio Itamaraty. E a outra parte está em Brasília, compondo a ambientação da atual sede da chancelaria brasileira, no também chamado de Palácio Itamaraty, edificação parte do conjunto da Esplanada dos Ministérios.

[1] Doutorando no Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.
[2] ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2011. 2v.

A temporalidade que pretendemos analisar, dentro da trajetória dessa coleção, abarca o período entre 1955 e 1970. Pois é em 1955:

> Criado como unidade do MRE o Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty pelo Decreto n.º 38.312, de 15 de dezembro, assinado pelo Presidente em exercício, Senador Nereu Ramos, e pelo Ministro José Carlos de Macedo Soares. Nos termos do Decreto de criação, o Museu teria como finalidade "a guarda e exposição pública de móveis, objetos, alfaias e documentos de valor histórico, artístico ou diplomático existentes no Palácio Itamaraty, ou que venham a ser incorporados ao patrimônio [do MRE]"[3]

E em 1970 é quando ocorre a inauguração oficial do Palácio do Itamaraty em Brasília, e a transferência definitiva da sede do MRE. Tendo em vista que a ambientação do Palácio de Brasília permanece praticamente inalterada desde a sua inauguração, ficam assim demarcadas as balizas de uma modelação dessa coleção.

Essa coleção tem uma trajetória anterior e posterior, mas nesse intervalo espaço-temporal ela adquire uma configuração específica, que se mantém e permanece validada até a atualidade. Isso se relaciona a qual é a narrativa paradigmática da "história da arte brasileira", e dentro dessa está a questão do que é a "arte brasileira", de qual é o cânone, ou os cânones, da produção artística realizada no Brasil.

> *Mas por que motivo um Ministério das Relações Exteriores deve ter um acervo de obras de arte?*
>
> O Ministério das Relações Exteriores tem a competência legal de coordenar o Protocolo e o Cerimonial do Estado, e o Palácio Itamaraty é o espaço para a recepção oficial de autoridades e delegações estrangeiras. Seguindo uma tradição que remonta ao antigo palácio da Rua Larga, no Rio de Janeiro, as autoridades são recebidas com o que há de melhor na culinária, no mobiliário e nas artes brasileiras. O acervo do Ministério é uma demonstração da criatividade do povo brasileiro, desde a colônia até os dias de hoje, num panorama que se inicia na arte indígena, passa pelo barroco e chega aos nossos grandes artistas contemporâneos. Sua renovação reflete essa evolução.[4]

A coleção do MRE está conservada em dois imóveis[5], um no Rio de Janeiro e o outro em Brasília. O edifício no Rio de Janeiro é um exemplar de imóvel residencial urbano, da arquitetura neoclássica produzida no Brasil imperial, atribuído ao arquiteto Jacinto Rebelo.[6] No ano seguinte à Proclamação da República, em 1890, o Governo Provisório comprou o Palácio da viúva Maria Romana Bernardes da Rocha, a Marquesa de

[3] CONDURU, Guilherme Frazão. *O Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty*: história e revitalização. Brasília: FUNAG, 2013. p. 35.
[4] http://blog.itamaraty.gov.br/89-uma-importante-doacao-para-o-acervo-do-itamaraty
[5] Em princípio vamos tratar do acervo localizado nas sedes do MRE em solo brasileiro, mas será pertinente a investigação do acervo mantido fora do país. Especialmente a Embaixada em Washington EUA, pelos fortes vínculos diplomáticos, mas adicionalmente pelos paralelos traçáveis entre os acervos.
[6] ESCOREL, Silvia. "O Palácio Itamaraty do Rio de Janeiro", em *Palácio Itamaraty* – Brasília – Rio de Janeiro. São Paulo, Banco Safra, 2002.

Itamaraty. Esse foi a sede do Poder Executivo até 1897, e em 1899 passa a sediar o Ministério das Relações Exteriores.[7]

Pode-se considerar que o início da coleção ocorre durante a administração do Barão do Rio Branco como Chanceler (1902-1912), reverenciado como um período áureo do Ministério. Foram realizadas diversas obras na edificação original, entre elas, o pintor Rodolfo Amoedo foi contratado para uma encomenda em 1906. Ele executou a pintura mural da galeria do segundo andar, com as datas dos acontecimentos que eram considerados pelo "Ministério" como os mais importantes da História nacional.[8] Além disso, Rio Branco ordenou ainda a importação de mobiliário, tapetes, cristais e porcelanas com a intenção de equipar o Palácio.[9] Já a coleção pessoal deixada pelo Barão, que habitava e trabalhava no Palácio do Itamaraty, foi prontamente adquirida durante a gestão do seu sucessor Lauro Müller em 1913. O acervo de objetos que pertenceram ao Barão, além da biblioteca e do seu arquivo particular, é constituído por quadros, gravuras, móveis, tapeçarias, objetos de decoração e esculturas.[10]

Hoje o Palácio do Itamaraty no Rio de Janeiro tem o espaço formatado para cumprir a função de museu, mas o nome que é dado as suas salas permanece em parte o atribuído em uma reforma que ocorreu durante a gestão do Ministro Otávio Mangabeira na década de 1920. Seguindo critérios de utilização como "o Salão de Honra, também chamado Sala dos Embaixadores, ou o Salão de Baile;" ou o critério celebrativo como "as salas Pedro II, Cotegipe, Rio Branco, Cabo Frio, Joaquim Nabuco, Rui Barbosa (rebatizada de Sala General Roca) e Lauro Müller"; e também a partir de alguma característica da decoração do ambiente como "a Sala dos Índios, em razão do papel de parede que a adorna com cenas brasileiras baseadas em gravuras de Rugendas[11], a sala de Música, por ostentar um piano, ou as salas Verde e Amarela, da cor da forração de seda de suas respectivas paredes".[12]

As salas que foram povoadas com objetos de valor histórico e obras de arte compõem a ambientação do edifício. Esse que foi modificado desde a sua formatação original como residência, pelas necessárias adaptações para cumprir suas funções burocráticas e representativas. Dentre as obras estão telas de Jean Baptiste Debret, Castagnetto, Navarro da Costa, Pedro Américo, Vitor Meirelles, Antônio Parreiras, Guido Reni e Franz Prost.[13] O museu começou em quatro pequenas salas no andar térreo do Palácio,[14] e com a transferência das funções de chancelaria para o Palácio do Itamaraty em Brasília, ele pode ganhar a nova

[7] CONDURU, Guilherme Frazão. *O Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty*: história e revitalização. Brasília: FUNAG, 2013. p. 33.
[8] CONDURU, Guilherme Frazão. "Cronologia e história oficial: a galeria Amoedo do Itamaraty", em *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 23, n.º 46, 2010, pp. 281-300.
[9] CONDURU, Guilherme Frazão. Op. Cit. 2013. p. 197.
[10] Idem. p. 216.
[11] O mesmo papel de parede foi utilizado na decoração de um dos ambientes da atual casa do Embaixador em Washington, adquirida em 1934, que foi a sede da Embaixada até a construção de um prédio específico em 1970.
[12] CONDURU, Guilherme Frazão. *Op. Cit*. 2013. p. 214.
[13] Idem. p. 218.
[14] ESCOREL, Silvia. *Op. Cit*, 2002. p. 212.

função de lugar de memória da diplomacia brasileira, mas mantendo o uso protocolar na antiga capital federal.

Já o palácio em Brasília é parte do conjunto arquitetônico e urbanístico do Plano Piloto no Distrito Federal. A sua proposta é do governo de Juscelino Kubistchek (1956 – 1961) e o projeto do arquiteto Oscar Niemeyer. Mas foi no contexto político pós 1964 que foi executado, sendo inaugurado em 1967. Houve interesse pelas obras do novo palácio, o que assegurou sua continuidade e a manutenção da equipe de arquitetos, técnicos e funcionários. Empreitada comandada pelo Embaixador Wladimir Murtinho,[15] Presidente da Comissão de Transferência do Ministério das Relações Exteriores para Brasília, e pelo arquiteto Olavo Redig de Campos,[16] chefe do Serviço de Conservação e Patrimônio do Itamaraty. "A efetiva consolidação de Brasília estava condicionada à transferência do Itamaraty. Mais do que um ministério transplantado, o novo palácio deveria corresponder às expectativas e perspectivas políticas da diplomacia brasileira".[17]

Premeditadamente foi "concebido como edifício que serviria ao propósito de apresentar o Brasil aos visitantes estrangeiros e, portanto, foi construído apenas com materiais nacionais e seus salões abrigam obras apenas de artistas nascidos ou naturalizados brasileiros".[18] O Palácio do Itamaraty contou com a colaboração de cerca de vinte artistas e designers que receberam encomendas de obras especialmente para compor a ambientação da Chancelaria em Brasília entre eles: Burle Marx, Alfredo Volpi, Pedro Correia de Araújo, Bruno Giorgi, Alfredo Ceschiatti, Fayga Ostrower, Mary Vieira, Maria Martins, Sérgio Camargo, Sônia Ebling, Athos Bulcão, Bernardo Figueiredo, Joaquim Tenreiro e Aloísio Magalhães.[19] E o acervo de obras inclui também outras adquiridas também para esse fim, além das que foram transferidas do Rio de Janeiro.

O acervo de obras de arte do MRE desempenha uma função "ornamental" em um sentido muito preciso do termo, está disposto fisicamente para decoração de espaços, mas não de maneira negligente e despretensiosa. Podemos definir a existência deste acervo em uma dimensão intermediária entre o da coleção de um museu de arte e a dos equipamentos uma repartição pública. Pois estes ambientes podem ser entendidos como a "sala de visita" do Estado nacional brasileiro, espaços para recepcionar um público muito específico, os representantes de outros países. É onde o poder Estatal autóctone recebe e o emissário de um poder estrangeiro. Lugares de afirmação do poder, para o qual essas obras não podem ser escolhidas, adquiridas e expostas de maneira leviana, pois elas devem necessariamente corroborar para essa função, a finalidade "cerimonial" destes espaços.

[15] ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. Palácio do Itamaraty: questões de história, projeto e documentação (1959-70). *Arquitextos*, São Paulo, ano 09, n. 106.02, Vitruvius, mar. 2009. p. 2.
[16] Entre outras obras, projetou a chancelaria de Washington.
[17] ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Op. Cit.* 2009. p. 2.
[18] http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/visite-o-itamaraty
[19] http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/notas-a-imprensa/15878-cinquentenario-do-palacio-itamaraty

As obras e os artistas coligidos para figurar nesse acervo são assim chamados a representar o Brasil, tal qual é a função do MRE, e consequentemente, constrói-se um discurso a partir de uma ideia do que é o Brasil artisticamente. Neste caso, a variedade de obras, artistas, estilos e suportes acaba por formar uma versão do que seria a história da arte brasileira oficial, a materialização de um determinado entendimento do que seria a "cultura brasileira". Seriam esses objetos assim, possíveis exemplos do que há de relevante ou simbólico da brasilidade, *a priori*, e por isso estão na coleção, ou, *a posteriori*, por fazerem parte deste acervo. Sendo o processo de produção de sentido recíproco, pois a instituição que abriga o acervo dota os itens de significado, e os itens doam carga simbólica à instituição.

Nesse sentido, também podemos refletir sobre os próprios espaços físicos onde as obras se encontram como prenhes de significados, uma vez que estes são edifícios públicos e tem como uma de suas várias funções a de representar o Estado. Sendo assim, seria possível pensar em um diálogo entre ambos, acervo e edificações, mutuamente construindo significado. A questão que levantamos nessa pesquisa é: houve uma "curadoria" para essa coleção nesses espaços específicos. Obras e edifícios foram selecionados e construídos para um fim especial, ser a manifestação física do Ministério das Relações Internacionais do Brasil.

Um conceito fundamental desta pesquisa é o de "Coleção" como colocado por Krzysztof Pomian.[20] Nesse texto ele faz um exame dos objetos colecionados pelo homem, e começa pela definição que guia a investigação: "uma coleção, isto é, qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local preparado para esse fim, e expostos ao olhar público."[21]

Para estes objetos aponta um paradoxo inicial, eles teriam valor de troca sem ter valor de uso, considerando que mesmo as obras de arte perderiam sua possível função decorativa ao entrarem para uma coleção ou acervo de museu. E ressalta que fazer parte de uma coleção é ser um objeto precioso, e que ter a posse destes é fator de prestígio. Assim passa a ponderar sobre tipos de coleções do período anterior à Idade Moderna e em culturas não europeias: *mobiliário funerário*; *oferendas*; *presentes e despojos*; *relíquias e objetos sagrados*; e os *tesouros principescos*.

Depois desse levantamento de tipos de coleções, Pomian trata do que seria o nexo do colecionismo: *o visível e o invisível*. Seriam os objetos acumulados em coleções "intermediários entre os espectadores que os olham e o invisível"[22], sendo assim "usados para assegurar a comunicação entres os dois mundos, a unidade

[20] Originalmente publicado em 1978 em italiano, e republicado em francês como "Entre le visible et l'invisible", em Collectionneurs, Amateurs et Curieux - Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle.
[21] POMIAN, Krzysztof. « Colecção ». In: Enciclopédia Einaudi. *1. Memória-História*. Porto: Imprensa Oficial – Casa da Moeda, 1985, p. 53.
[22] Idem. p. 66.

do universo"[23]. O autor passa então à questão da *utilidade e significado* das coleções. Ele parte dessa linguagem estabelecida, que ao mesmo tempo opõe e une o visível e o invisível, atribuindo superioridade ao segundo. E sintetiza que:

> De um lado estão *as coisas, os objetos úteis*, tais como podem ser consumidos ou servir para obter bens de subsistência, ou transformar matérias brutas de modo a torna-las consumíveis, ou ainda proteger contra as variações do ambiente. Todos esses objetos são manipulados e todos exercem ou sofrem modificações físicas, visíveis: consomem-se. De um outro estão os *semióforos, objetos que não tem utilidade*, no sentido que acaba de ser precisado, mas que representam o invisível, são *dotados de um significado*; não sendo manipulados, mas expostos ao olhar, não sofrem usura.[24]

Essa categoria de objetos, os semióforos, tem valor de troca por ter significado, por fazer a conexão com o invisível, sendo assim superiores aos objetos úteis, as coisas. Do mesmo modo essa hierarquia está presente nas atividades humanas e nos próprios homens, organizando a sociedade e se projetando no espaço através das edificações e das cidades. Pomian deduz assim que "é a hierarquia social que conduz necessariamente ao aparecimento de coleções"[25], e conclui que:

> um estudo das coleções, e dos colecionadores, não pode fechar-se no quadro conceptual de uma psicologia individual que explica tudo utilizando como referências noções como "gosto", o "interesse" ou ainda "prazer estético". É exatamente o fato o gosto se dirigir para certos objetos e não para outros, de se interessar por isso e não por aquilo, de determinadas obras serem fonte de prazer, que deve ser explicado.[26]

Por fim, tratará das *coleções particulares e os museus*, retomando suas origens na mudança de atitude em relação ao passado ocorrida na Europa a partir do século XIV. Nesse momento uma categoria de semióforos que, "sem ser nova, acede a partir do século XV a uma dignidade que não tinha antes, é constituída por quadros e geralmente obra de arte modernas."[27] De tal modo o artista se torna um personagem chave na estrutura de poder do príncipe.[28] O trabalho artístico pode fazer com que os "feitos" dos detentores do poder durem no tempo, produzindo assim a "glória" para aqueles que fomentem as artes. Por esse motivo tornam-se aqueles que ocupam altos postos na hierarquia social em mecenas e colecionadores.[29] Forma-se assim um novo sistema de produção e consumo de semióforos, "organiza-se a

[23] Idem. p. 67.
[24] POMIAN, Krzysztof. *Op. Cit*. 1985. p. 71.
[25] Idem. p. 74.
[26] Idem. p. 75.
[27] Idem. p. 77.
[28] Mais detalhadamente esse processo é analisado em: WARNKE, Martin. *O artista da corte*: os antecedentes dos artistas modernos. São Paulo, SP: EDUSP, 2001.
[29] HASKELL, Francis. *Mecenas e pintores*: arte e sociedade na Itália barroca. Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. Ed. rev. e ampl. São Paulo, SP: EDUSP: IMESP, 1997.

pouco e pouco, no discurso dos séculos XVI e XVII, um mercado de arte, antiguidades, curiosidades diversas."[30]

Há uma longa trajetória entre a passagem do príncipe mecenas ao Estado provedor de semióforos, na qual a demanda de "estratos médios" faz com que surjam as bibliotecas e os museus públicos. Pomian avalia por fim que: "os museus substituem as igrejas enquanto locais onde todos os membros de uma sociedade podem comunicar na celebração de um mesmo culto."[31]

Para o entendimento aprofundado desta coleção será necessária uma investigação cruzada entre duas dimensões principais: as obras de arte *versus* a instituição que as guarda. Na primeira, uma linha de investigação partirá das especificidades das obras, identificando quem são os seus respectivos autores e inserindo-as em seu contexto de produção. Nesse processo o foco será sobre quais foram os julgamentos conferidos pela crítica e pela historiografia da arte para determinadas amostras, observando a data de entrada no acervo do MRE. Paralelamente objetiva-se retraçar o caminho que conduziram essas obras até o MRE e determinar a posição que elas ocuparam na ornamentação dos ambientes, ressaltando as funções desses espaços na Chancelaria.

[30] POMIAN, Krzysztof. Op. Cit. 1985, p. 80.
[31] Idem. p. 84.

A ORDEM DE SÃO JERÔNIMO NAS INICIATIVAS ARQUITETÔNICAS DE DOM MANUEL I (1469 -1521) DE PORTUGAL: TENTATIVAS DE APROXIMAÇÃO SIMBÓLICA ENTRE PORTUGAL E CASTELA

Camila Cristina Souza Lima[1]

Assim como o Monastério de *San Lorenzo el Real de El Escorial*, imponente edifício que guarda os corpos e a memória dos monarcas espanhóis a partir da dinastia dos Habsburgos, Santa Maria de Belém, grande símbolo nacional português ainda hoje, foi originalmente entregue à Ordem de São Jerônimo, comunidade religiosa exclusivamente ibérica em seu ramo masculino e cuja escolha guarda em si importantes aspectos a serem comunicados sobre a imagem da monarquia em Portugal e Castela. Por isso, nosso intuito nestas breves páginas é apresentar os antecedentes da ordem nesses dois reinos que indicam a novidade e relevância da escolha dos jerônimos por D. Manuel I para guardar seu panteão dinástico.

A Ordem de São Jerônimo surgiu em Portugal e Espanha a partir das experiências de eremitas no século XIV, que se inspiravam no exemplo de São Jerônimo (341-420) no deserto de Calcis[2]. Na Espanha a formação da Ordem dos Monges Jerônimos se deu através da bula papal de Gregório XI em 1373[3]. Frei José de Siguenza, reforça em seus escritos que a ordem nasceu durante o reinado de Alfonso XI, em 1340, e na instabilidade do governo de Pedro o Cruel (1350-1369)[4], o que explica o desejo de muitos homens, principalmente membros da nobreza, de fugir do mundo para buscar a Deus na solidão. A Ordem tem origens paralelas em Portugal e Castela, sendo unificada apenas a partir da ascensão de Felipe II como governante de todos os reinos ibéricos, em 1580.

Muitos mosteiros receberam importantes doações de reis e nobres para suas edificações. Um dos motivos para tais doações e proteção régia se devia ao fato da ordem praticar a caridade através da hospitalidade, o que, aliado à itinerância da monarquia em fins da Idade Média, justificaria a proximidade entre os reis castelhanos e esses religiosos[5]. Também era uma ordem exclusivamente ibérica, o que implicava na vantagem de não precisar lidar com superiores estrangeiros e decisões capitulares adotadas em territórios estranhos aos seus domínios[6]. Além desses argumentos, Américo Castro[7] e Cândido Santos[8]

[1] Doutoranda em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP).
[2] AZEVEDO, C. M.(dir). **Dicionário de História Religiosa de Portugal**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, vol. 3, pp.334-337.
[3] RUIZ HERNANDO, J. A. **Los monasterios jerónimos españoles**. Segovia: Caja Segovia, Segovia, 1997.
[4] SIGÜENZA, J. (1544-1606). **Historia de la orden de San Jerónimo.** Madrid: Bailly Baillière e Hijos, 1907-1909.
[5] RODRÍGUEZ LUNA, D. *Algunos aspectos de la caridad en la orden de San Jeronimo.* In: JAVIER CAMPOS E FERNANDEZ SEVILLA, F. (coord..). **La Iglesia española y las instituciones de caridad**. Escorial: Ediciones Escurialenses; Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2006, págs. 923-950.
[6] Idem.
[7] CASTRO, Américo. **Aspectos del vivir hispânico**. Madrid: Alianza Editorial, 1970.

consideram que a ordem de São Jerônimo apresentou por parte de seus religiosos uma forma de espiritualidade que seria uma primeira experiência da *devotio moderna* na península, menos ritualizada e mais interiorizada, o que seria perceptível pelo número de conversos que teriam ingressado na ordem e que teria favorecido essa forma específica de religiosidade, muito apreciada pelos monarcas.

Em 1373 estabeleceu-se o primeiro mosteiro da ordem, *San Bartolomé de Lupiana*, nas proximidades da cidade de Guadalajara. Trinta e dois anos depois, em 1415, ocorreu o primeiro *Capítulo General* da ordem, no monastério de *Santa María de Guadalupe*. Apresentaram-se nessa ocasião os representantes de todos os monastérios existentes até aquele momento em Castela e Aragão, que já contavam com vinte e cinco casas. Dessas fundações as mais notáveis eram *Lupiana, Santa María de Guadalupe* (Cáceres) e *San Jerónimo de Yuste* (Cáceres), que ganharia especial protagonismo no século XVI, com a escolha de Carlos V de ali passar seus últimos dias. Há também número considerável de mosteiros nas proximidades de Toledo, como *San Jerónimo de Corral Rubio* , *Santa Ana de la Oliva, Santa Catalina de Talavera*. Toledo, importante cidade por ter sido capital visigótica atraía grande número de religiosos e de esforços da monarquia e da nobreza para apresentarem-se nesse centro urbano que guardava a memória dos primeiros governantes cristãos.

Como aponta Checa Gotia, os reis castelhanos costumavam ter aposentos em monastérios durante a Idade Média. A partir do momento em que surgiu a Ordem de São Jerônimo a monarquia passou a aproximar-se desses monges para ter em suas casas aposentos para descanso e retiro. Entre os monastérios que apresentavam aposentos reais devemos destacar Nossa Senhora de Guadalupe, que era dos mosteiros jerônimos mais ricos, por ser um santuário mariano de grande atratividade de fiéis, sendo menos visitado que Santiago de Compostela apenas. Isabel a Católica foi a responsável por criar um palácio para si nesse monastério de grande vulto, cujos vestígios não sobreviveram ao tempo[9].

O mosteiro de Guadalupe foi beneficiado por Juan I de Castela (1358-1390), sobretudo buscando reforçar a imagem espiritual de seu governo. Juan I foi o responsável por entregar esse santuário aos cuidados da Ordem de São Jerónimo. Suas ações buscavam, segundo interpretação de Serrano, reforçar sua imagem de favorecedor da Igreja e de bom governante cristão, imagem que tinha sido enfraquecida após sua derrota contra os portugueses na tentativa o sucessor de Fernando I de Portugal[10]. O Santuário, e depois também monastério, de Guadalupe foi edificado no local onde, segundo a lenda, o pastor Gil Cordero encontrou uma imagem da virgem negra junto ao rio Guadalupe. Em 1337, com favor real de Alfonso XI (1311-1350), a pequena ermida que inicialmente tinha sido construída para abrigar a imagem foi reconstruída como um templo santuário. As visitas ao mosteiro e as narrativas sobre essas visitas dos reis

[8] SANTOS, C. D. **Os Jerónimos em Portugal.** Das origens aos fins do século XVII. Porto: Universidade do Porto, 1980.
[9] CHUECA GOTIA, F. **Casas Reales en Monasterios y Conventos Espanoles**. Madrid: Diana Artes Gráficas, 1966.
[10] SERRANO, C. O. *Devociones Regias Y Proyectos Políticos: Los Comienzos del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid (1390-1430).* **Anuario de estudios medievales**, Madrid, n.43, p.799-832, 2013.

reforçavam a imagem de proteção da virgem aos governantes. Em Portugal outro mosteiro da Ordem de São Jerônimo buscaria ter papel semelhante, ainda que com projeção bastante restrita de sua influência: o mosteiro de Santa Maria do Espinheiro, extramuros de Évora.

Enrique IV (1425-1474), importante promotor da ordem, pai de Isabel a Católica, fundou dois monastérios jerônimos muito importante. Primeiramente *Santa María del Parral*, em Segóvia, claramente para ser um palácio para quando desejasse caçar na região e um espaço de retiro religioso. Também fundo o monastério de *Santa María del Paso*, próximo ao rio Manzanares, local onde o rei[11], que foi transferido pelos Reis Católicos para a Vila de Madrid, em 1502, e finalizado em 1505, sendo renomeado como *San Lorenzo el Real.* Era uma das poucas edificações realizadas nos princípios do século XVI pela monarquia em Madrid.

Devido a sua vinculação com a coroa, *San Jerónimo el Real de Madrid* se tornou um dos principais cenários cortesões, sobretudo após a fixação de Madrid como capital. Seu templo se tornou capela real, por ser a maior do local. Assim, como um dos locais mais importantes da cidade, era centro de atos oficiais da monarquia, como celebrações das Cortes, local de juramento dos Príncipes de Astúrias (o primeiro a realizar o juramento no local foi Felipe II em 1528) e onde se celebravam as exéquias fúnebres da Casa Real. A partir de 1528 passa a ser o local de juramento ao herdeiro do trono por parte da nobreza. Também foi ponto de partida da comitiva real na primeira grande festa de Madrid como capital, que foi a entrada de Ana de Áustria (1549-1580), em 1570, quarta esposa de Felipe II (1527-1598). Também serviu de local de retiro dos reis, com um *Cuarto Real*, construído sob comando de Juan Bautista de Toledo (1515-1567), em 1561. Esses aposentos estariam na gênese do palácio de Felipe IV, *El Retiro*[12].

Enquanto em Castela havia dezenas de mosteiros jerônimos em fins da Idade Média, em Portugal apenas quatro existiam até o reinado de D. Manuel I. Frei Vasco, um dos responsáveis pela fundação da Ordem de São Jerônimo em Portugal, teria se inspirado no contato com eremitas castelhanos para criar as primeiras ermidas em território lusitano e também seguiu o exemplo do reino vizinho quando a ordem surgiu em Castela[13], conseguindo autorização papal de Bonifacio IX para a fundação da ordem, que definiu que seus monges seguiriam a regra de Santo Agostinho e permitindo que se edificasse um monastério no local da ermida de Penha Longa (Sintra/Estoril). Há também referências sobre a autorização para se construir um segundo monastério, São Jerônimo do Mato (Alenquer), que não deixou vestígios de sua edificação. Assim, duas casas muito modestas foram edificadas por frei Vasco, sendo que Penha Longa recebeu mais atenção por ser a casa principal da ordem em Portugal até a fundação de Santa Maria de Belém, em Lisboa.

[11] SIGUENZA, J. Op. cit.,
[12] CADIÑANOS BARDECI, I. *Los claustros del monastério de San Jerónimo El Real*. **Archivo Español de Arte**, Madrid, n.319, p.247-259, 2007.
[13] SANTOS, C. D. **Os monges Jerônimos em Portugal na Época dos Descobrimentos.** Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1ª Ed., 1984. p.134.

Segundo Siguenza, o mosteiro de São Jerónimo do Mato foi edificado na ladeira de uma colina no vale de Alenquer, onde a comunidade religiosa vivia com muita pobreza e os monges sofriam com os tremores de terra da região. Por isso, o edifício foi melhorado por Dom Manuel, mantendo sua simplicidade, mas reforçando a segurança de sua estrutura[14]. Também deu rendas aos religiosos e fez doações de objetos para o culto religioso, fez o retábulo e os órgãos. A partir desse momento, o monarca passou a frequentar esse monastério, tendo um aposento bastante simples para sua permanência, o que demonstrava sua santidade cristã: "El aposento era una celdilla harto pobre, y alli tenia vna cama de madera, que las vsan los frayles, porque es la tierra fría. Guardaron los Religiosos harto tiempo esta cama, en memoria: y como reuerencia de tan pió, y Catholico Principe."[15]

Além dos dois mosteiros, até Dom Manuel foram construídas mais duas casas da ordem: São Marcos, próximo a Coimbra, e Nossa senhora do Espinheiro, extramuros de Évora, que também era um santuário mariano. São Marcos se desenvolveu com grande volume de doações da nobreza, que escolheu seu solo como local de última morada, sendo assim, teve poucos incentivos da monarquia.

Em escala muito menor de atratividade de peregrino, Santa Maria do Espinheiro guardava muitas semelhanças com Guadalupe. A história do mosteiro ligada a um milagre da aparição de uma imagem de nossa senhora em um espinheiro para um pastor, que vendeu seu gado e edificou uma ermida. O bispo de Évora, D. Vasco Perdigão, pediu autorização ao rei, D. Afonso V, para transformar o local em um monastério da Ordem de São Jerônimo, o que foi conseguido na década de 1450[16]. O bispo e o rei favoreceram o local com rendas e privilégios até o dia em que o fundador da casa.

Dom Manuel também beneficia esse mosteiro, com obras que se iniciam no final de seu reinado e são finalizadas por D. João III, momento em que se realizará também a construção do túmulo de Garcia de Resende em seu interior. Por isso o claustro recebeu motivos manuelinos, a saber: elementos simbólicos relacionados às chagas de cristo (coroa de espinhos, por exemplo); armas de Portugal e a esfera armilar, divisa recebida por D. Manuel ainda durante o reinado de D. João II e que seria considerado por muitos cronistas como o prenúncio de seu papel como continuador das obras de seu primo como novo rei. O uso de elementos heráldicos nos edifícios realizados, reparados ou ampliados por D. Manuel seria a forma claramente visível de vincular tais construções religiosas ao poder real.

Apesar de ter apenas quatro mosteiros em território lusitano, sendo Santa Maria do Espinheiro o mais visitado pelos reis para pedirem a proteção da virgem, Dom Manuel I foi um grande incentivador dos jerônimos em Portugal. Em 1496, para transformar o eremitério mandado construir pelo Infante D.

[14] SIGUENZA, J. Op. cit, Tomo I, p. 395.
[15] Idem, p. 395.
[16] MUCHAGATO, Jorge. **O Palácio e Parque da Pena.** Vol. I: O Mosteiro de Nossa Senhora da Pena. Fontes e Bibliografia para apoio à investigação histórica. Sintra: Edição de Parques de Sintra, 2010.

Henrique, próximo à cidade de Lisboa, no litoral, em um mosteiro de São Jerônimo. O pedido foi aceito e confirmado através da bula de Alexandre VI *Eximiae devotionis*, que indica algumas obrigações, como realizar missa cotidiana no local em favor da alma do infante D. Henrique, atender os marinheiros e peregrinos que desejassem se confessar e receber a eucaristia[17].

A relevância adquirida pela Ordem de São Jerônimo no reinado de Dom Manuel I fez com que o monarca também pedisse autorização ao papa para construir ao todo doze mosteiros, mas apenas três foram edificados: Santa Maria de Belém (Lisboa), Nossa Senhora da Pena (Sintra) e o Convento das Berlengas, este último realizado por pedido da rainha D. Maria[18]. Provavelmente o número de mosteiros desejados reforçava seu significado de desejo de expansão da religião associado ao número de discípulos de Cristo. A missão de espalhar o cristianismo pelo mundo também associava tais patrocínios régios à missionação nas conquistas além-mar. Tal simbologia estava expressa na narrativa sobre tais mosteiros.

Sylvie Deswarte-Rosa indica que a escolha da Ordem dos Jerônimos como grupo religioso especialmente favorecido por D. Manuel fazia parte da política de aproximação do monarca com o reino de Castela, realizada nos insistentes casamentos do rei com infantas espanholas[19]. Dom Manuel casou-se com a viúva do príncipe herdeiro D. Afonso, sendo esse casal real jurado herdeiro de Castela. Viúvo de seu primeiro casamento, que durou apenas de 1497 a 1498, o monarca casou-se com a irmã de sua falecida esposa, Maria de Aragão e Castela, casamento que durou de 1500 a 1571, quando esta também faleceu aos 35 anos, deixando muitos descendentes, além de estar eternizada no portal principal da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Belém. D. Maria teria sido grande incentivadora das iniciativas de D. Manuel na fundação do mosteiro das Berlengas e nos reparos realizados em São Jerónimo do Mato. Após sua segunda viuvez, D. Manuel casou-se com Leonor de Castela, sobrinha de suas antigas esposas, irmã de Carlos V, que se tornaria rainha da França por casamento com Francisco I após a morte do rei português.

A política de casamentos de D. Manuel I apresentava a intenção de uma possível união das coroas ibéricas em favor de Portugal. Nesse sentido, o favorecimento da Ordem de S. Jerónimo reafirmava sua postura de voltar-se para península, ao mesmo tempo em que as justificativas para as novas edificações se davam em favor das conquistas ultramarinas. Ao escolher tal ordem para o mais importante símbolo arquitetônico de seu reinado, D. Manuel reforçava o que havia de mais especificamente ibérico na vida religiosa de seu reino, uma ordem exclusivamente peninsular, contemplativa, que não será difundida nas conquistas. No interior desses edifícios o rei se apresentaria em seu caráter sagrado. Dom Manuel explora a imagem de humildade do rei ao edificar um suntuoso monastério em devoção à Virgem, mas com uma sepultura em campa rasa (desejo expresso em testamento e não cumprido).

[17] SANTOS, Cândido Dias. Op. cit.
[18] SANTOS, Cândido Dias dos. Op. cit.
[19] DESWARTE-ROSA, S. *Le Pantheón royal de Belém*. In: GUILLAUME, J. (org.). **Demeures D'Éternité.** Eglises et chappelles funéraires aux XVe et XVIe siècles. Paris: Picard, 2005, pp. 157-198.

A unificação das coroas ibéricas aconteceria um pouco mais tarde, mas em favor do castelhano Felipe II devido à morte do cardeal Dom Henrique, em 1580, após dois anos de indefinições desde o desaparecimento de Dom Sebastião no Norte da África e as disputas de seus possíveis sucessores. Da mesma forma, a Ordem de S. Jerónimo será mais uma vez aquela a abrigar o monarca de toda a península em seus momentos de refugio e em sua morada eterna em *San Lorenço el Real do Escorial*, cumprindo o desejo que D. Manuel vislumbrava para seu próprio reinado.

Referências Bibliográficas

AZEVEDO, C. M.(dir). **Dicionário de História Religiosa de Portugal**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, vol. 3, pp.334-337.

CADIÑANOS BARDECI, I. Los claustros del monastério de San Jerónimo El Real. Archivo Español de Arte, Madrid, n.319, p.247-259, 2007.

CASTRO, A. **Aspectos del vivir hispânico**. Madrid: Alianza Editorial, 1970.

CHUECA GOTIA, F. **Casas Reales en Monasterios y Conventos Espanoles**. Madrid: Diana Artes Gráficas, 1966.

DESWARTE-ROSA, S. *Le Pantheón royal de Belém*. In: GUILLAUME, J. (org.). **Demeures D'Éternité.** Eglises et chappelles funéraires aux XVe et XVIe siècles. Paris: Picard, 2005, pp. 157-198.

JAVIER CAMPOS E FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. (coord..). **La Iglesia española y las instituciones de caridad**. Escorial: Ediciones Escurialenses; Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2006.

MUCHAGATO, Jorge. **O Palácio e Parque da Pena.** Vol. I: O Mosteiro de Nossa Senhora da Pena. Fontes e Bibliografia para apoio à investigação histórica. Sintra: Edição de Parques de Sintra, 2010.

RODRÍGUEZ LUNA, D. *Algunos aspectos de la caridad en la orden de San Jeronimo.* In: JAVIER CAMPOS E FERNÁNDEZ SEVILLA, F. (coord..). **La Iglesia española y las instituciones de caridad**. Escorial: Ediciones Escurialenses; Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2006, págs. 923-950.

RUIZ HERNANDO, J. A. **Los monasterios jerónimos españoles**. Segovia: Caja Segovia, Segovia, 1997.

SANTOS, C. D. **Os monges Jerônimos em Portugal na Época dos Descobrimentos**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1ª Ed., 1984.

_____. **Os Jerónimos em Portugal.** Das origens aos fins do século XVII. Porto: Universidade do Porto, 1980.

SERRANO, C. O. *Devociones Regias Y Proyectos Políticos: Los Comienzos del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid (1390-1430).* **Anuario de estudios medievales**, Madrid, n.43, p.799-832, 2013.

SIGÜENZA, J. (1544-1606). **Historia de la orden de San Jerónimo.** Madrid: Bailly Baillière e Hijos, 1907-1909.

GALLERY OF LOST ART: O MUSEU VIRTUAL E AS RELAÇÕES ENTRE MATÉRIA E LEGITIMAÇÃO

Camila Proto[1]

Gallery of Lost Art: espaço para o inexistente

Ao longo da história, imagens, símbolos e espaços são criados e, mesmo que de forma espontânea, lapidam o que conhecemos por humanidade. As obras de arte, por se configurarem simbolicamente, acabam também por moldar a sociedade e o jeito como o simulacro se configura. O projeto Gallery Of Lost Art se propôs a criar um espaço de reconfiguração para obras que fisicamente não existem mais. É a imaterialidade e o vestígio que norteiam a discussão, e apresentam a questão de como estas obras de arte, mesmo que apenas em registro, foram silenciosamente moldando a história da arte.

O projeto Gallery Of Lost Art, realizado em 2012 através de uma parceria entre a Tate Modern, Channel 4 e ISO Design, de Londres, foi uma exibição virtual que, a partir de registros, fotografias, textos e vídeos, criava acesso à uma curadoria de obras que desapareceram, foram perdidas, roubadas, apagadas, ou que simplesmente não existem mais materialmente em nenhum acervo ou galeria.

> Criado visualmente em um espaço semelhante a um armazém, através do qual o visitante poderia navegar à vontade, The Gallery of Lost Art apresentou essas histórias através de documentos e filmes dispostos em distintas mesas (ou, quando a escala do trabalho justificava, no chão). Juntamente com esses materiais estavam legendas, clipes de som e links para outros recursos. Assim, o espaço virtual ofereceu ao visitante um lugar para engajamento, estudo privado e reflexão. (MUNDY, Jennifer, Tate 2013)

O projeto foi criado sob a demanda de experimentações culturais e educativas da Tate Modern, um braço da instituição londrina Tate que trabalha exclusivamente com arte moderna e contemporânea. A demanda por espaços digitais é crescente no mercado de arte, apesar de ser ainda um nicho não muito explorado pelas instituições. A partir de uma entrevista realizada com o diretor de criatividade da ISO Design, Damien Smith, foi possível compreender quais eram os principais conceitos e desejos da equipe por trás do projeto. Segundo ele:

> O que queríamos discutir era como qualquer obra de arte é feita a partir de memórias. E, ao menos que o trabalho de arte esteja na sua frente, você está olhando para lembranças, esboços, fotografias, a descrição de uma outra pessoa. A partir da ideia de que todas essas obras já não existem mais, compreendemos que as pessoas tinham que criar sua imagem mental de qualquer maneira. (...) Assim, surgiu essa ideia de uma enorme galeria vista de cima, quase como um mapa do Google, em que cada trabalho de arte fosse organizado em

[1] Universidade Federal do Rio Grande do Sul, graduação em Artes Visuais.

> uma mesa. Um crítico descreveu essa ideia como uma cena do crime, onde você tem milhares de pequenos fragmentos como vestígios, e a partir desses fragmentos você tenta criar uma história e até uma fotografia do que estava originalmente lá. Nós gostamos muito dessa configuração como uma metáfora. (...) Então, embora possamos ter criado postumamente um documentário, fotos, ou até entrevistas com os artistas, você ainda nunca conseguirá capturar o trabalho de arte original e seu sentido original. (SMITH, Damien, 2017)

A proposta de trabalhar com obras de arte que não existem mais objetivava exatamente a criação de um formato não tradicional de exibição, em uma plataforma contemporânea e de acesso global. Muito mais que uma exibição virtual, o projeto criou um espaço de debate, pesquisa e informação. Ao relacionar a obra de arte com a memória, se desmaterializa um ideal de contemplação, pois se desvincula a arte do olhar como um fator meramente de observação. Gallery Of Lost Art pretendia mais do que criar esse espaço para as obras não existentes, mas também expandir a relação espectador-obra, a partir de um vínculo com a pesquisa e com a própria "visita", dada em um suporte não físico.

O divagar entre memória e experiência, entre espaço físico e espaço mental[2] e a não necessidade da eternidade para estabelecer na história a sua existência foram as questões que levaram os criadores do projeto a limitarem a sua existência online por apenas um ano. É esta temporalidade que configura o projeto também como obra de arte.

> Uma das coisas que mais gosto desse projeto foi o conceito temporal. Nós dissemos: vamos criar este grande projeto lindo, mas ele só viverá por um ano e depois o destruiremos. E eles adoraram a ideia de que, um pouco como as obras de arte, eles também estariam chamando o projeto de memória. Há fragmentos do projeto perdidos por toda a internet, há revisões, existem culturas de tela, existem vídeos no vimeo. Mas o projeto em si já não existe. (SMITH, Damien, 2017)

O livro consta com textos sobre 40 obras de arte que participaram da exibição online, como a pintura *Betrayal (1940)*, de Frida Khalo, que foi considerada perdida, a instalação *In Search Of the Miraculous (1973-5)*, de Bas Jan Ader, que nunca foi finalizada, ou como a obra *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995 (1995)*, de Tracey Emin, que foi destruída em um incêndio. Ao criar um espaço de exibição para estas obras, se propôs um espaço para o inexistente, e possibilitou uma discussão sobre a relação de legitimação e materialidade, sobre o tempo e sobre possibilidades midiáticas.

O museu virtual e a contemporaneidade

O museu é um espaço destinado à exibição de obras, registros e documentos. Em construção de

[2] O espaço mental não tem nenhuma localização no interior do corpo. Entretanto, sem ele, não há nenhuma consciência. Julian Jaynes sugere que o espaço mental é a metáfora-análoga fundamental do mundo (...). Do mesmo modo, a relação entre a memória e a experiência imediata só pode ser tratada aqui como uma ocorrência óbvia.
MORRIS, Robert. The Present Tense Of Space, Art in America, 1978.

espetáculo, o museu moderno propõe um espaço físico de visita, diálogo e confrontamento entre artista e público, entre obra e interator. São as relações entre objeto, espaço e discurso que compõem o contexto de um museu contemporâneo: a possibilidade de encontro com novas experiências e informações de cunho estético-político.

Com a revolução virtual e o surgimento da internet, gerou-se um novo conceito de espaço. O museu virtual se apresenta como esse não-lugar de possibilidades expositivas, educativas e experimentais para o campo da arte.

(...) de um tradicional espaço físico relacionado à ocupação de um território material, tangível, o museu passou a se deparar com o espaço virtual, material, intangível e também identificado por muitos autores como desterritorializado. (LÉVY, Pierre. 1996)

Essa desterritorialização do espaço virtual possibilita a congregação de pessoas de lugares completamente diferentes a experienciarem um mesmo momento, proposta ou ação. Iniciativas a partir de ações-educativas propostas pelo MoMA, em NY, assim como projetos experimentais utilizando a ciberespaço como local de exibição estão combinando a experiência física do museu com o acesso global de informações.

O projeto Gallery Of Lost Art pretendia ser mais do que uma exibição online em formato de museu virtual: objetivava criar uma experiência de campo, uma relação entre internauta e obra, criando facetas audiovisuais que permitiam o interator se sentir dentro de uma galeria. Contudo, essa relação entre o museu físico e o museu virtual não se dá de forma simples.

O museu de arte passou a ser contestado a medida que os artistas passaram a utilizar novos suportes, tanto físicos quanto conceituais, para a concepção de suas obras, rompendo com o paradigma da contemplação e automaticamente gerando novos empecilhos para a conservação e exposição de suas obras. Assim, o espaço virtual se inseriu no campo da arte como uma nova ferramenta de exibição, documentação e preposição de obras. O espaço virtual, por não possuir barreiras geográficas, se insere em uma dimensão mais democrática do acesso à arte. O museu físico, ao se dispor em formato clássico, propõe um 'ritual' – que muitas vezes é elevado ao nível da contemplação – que dita a experiência museística e também de quem pode usufruí-la. Segundo Nestor Canclini:

> Ao manter 'sagrado' o espaço expositivo e os objetos nele contidos, e 'ao impor uma ordem de compreensão, organizam também as diferenças entre os grupos sociais: os que entram e os que ficam de fora; os que são capazes de entender a cerimônia e os que não podem chegar a atuar significativamente' (CANCLINI, 2003: 47)"

Assim, a possiblidade de espacializar uma exibição de arte em um ambiente virtual torna-se plausível em um contexto onde a instituição deveria pensar na relação direta do acesso e da experiência

entre público e obra. Entretanto, como dimensionar a experiência online? É impossível considerar que o espaço online proponha a mesma experiência que o espaço físico, pois o contato com as obras se dá de forma diferente e menos pessoal.

Projetos como a Gallery Of Lost Art estão sendo explorados pelas instituições como tentativas de criar propostas imersivas e interativas, mas a maioria dos críticos e historiadores da arte compreendem que a experiência real de um museu nunca poderá ser substituída. O Google possui uma interface chamada Google Arts & Culture, que possibilita ao internauta realizar tours pelos mais diversos museus e coleções de arte do mundo. Damien Smith explica:

> Google tem um braço cultural muito interessante que trabalha com museus. O trabalho deles é entrar e fotografar o museu afim de expandi-lo para a internet. Algumas pessoas dizem que isso é brilhante, que agora você pode visitar o Prado pela manhã e o Louvre à tarde, sem sair da sua mesa. Outras pessoas dizem: tenha cuidado, o Google é uma empresa privada, eles sabem como reproduzir versões de alta definição de toda a sua coleção. (SMITH, Damien, 2017)

Existem galerias e museus que já estão digitalizando as obras de arte e disponibilizando-as na internet, como é o caso do Rijksmeuseum, em Amsterdã. Esta iniciativa, chamada de The Right Studio, viabiliza downloads de imagens com alta resolução para qualquer usuário.

Diante destas propostas, a experiência da visitação de um museu e do encontro com a arte é elevada à experiência de possuir obras e reproduzi-las no cotidiano. Devemos sim retirar a obra do espaço expositivo e expô-la em outras plataformas ou espaços, mas a obra de arte deve existir como gatilho, como preposição para o espectador, em uma relação estética-política, e não como um objeto meramente estético ou comercial, existindo em um pedestal no museu ou na parede da sala de estar.

Afinal, até que ponto a arte se dispõe como política ou meramente como objeto estético? É responsabilidade tanto dos artistas quanto das instituições esclarecer para o público estes limites. O museu virtual possibilita novas construções artísticas e culturais, ao mesmo tempo que pode também estar proporcionando o desmonte do que consiste a experiência artística.

Matéria como legitimação: o acervo contemporâneo

A história da arte foi – e é - escrita a partir de acervos, coleções e arquivos. Dentre os estigmas materialistas, o projeto Gallery Of Lost Art apresentou um formato não convencional de exibição, já que a curadoria teve que ater-se apenas à registros e documentações existentes sobre as obras apresentadas. O acervo contemporâneo está tendo que acompanhar a produção dos artistas e, consequentemente, alterar seus modelos clássicos de conservação e documentação.

Em *Fountain 1917*, de Duchamp, é possível visualizar esta complicada relação entre documentação, acervo e história da arte. O famoso urinol de R. Mutt foi uma das obras selecionadas pela curadoria do projeto por ter desaparecido logo após sua primeira – e única – exibição, no Salón des Independents, em Paris. O texto apresentado no livro descreve essa relação de falseabilidade e simulacro quando se concerne à obra de arte que mudou o rumo da arte no mundo: o que se reproduziu de *Fountain 1917* foi uma fotografia, de autoria de Stieglitz, que criou a identidade imagética do que conhecemos e estudamos hoje como a obra que revolucionou o pensar a arte. Assim, a história da arte moderna e contemporânea se desdobrou a partir da ideia de uma obra, da sombra e do resquício do que um dia se apresentou como um ready-made, e hoje se estrutura como memória.

A partir desta obra, é possível observar as relações entre legitimação e acervo, e da necessidade de um objeto físico, mesmo sendo ele um arquivo, para a finalidade da exposição. As obras de arte perdidas, roubadas, rejeitadas ou inacabadas criam esse espaço de tempo imaterial em que a história da arte se perde, mas ao mesmo tempo se constrói.

> Sempre estarão expostos os planos dos artistas, seus esboços, ou até os objetos utilizados durante uma performance, porque o mundo da arte fica muito desconfortável se não há algo a ser adicionado ao arquivo ou à coleção. (SMITH, Damien, 2017)

A reconstrução de obras de arte também é uma questão definida a partir da necessidade da existência material. A própria *Fountain* foi replicada algumas vezes, no intuito de "imortalizar" a proposta do artista. A dúvida segue: até que ponto devemos nos preocupar em 'imortalizar' as obras de arte? Performances e instalações muitas vezes são realizadas com o intuito de existir unicamente naquele tempo-espaço. Para Claire Bishop, esta relação de reconstrução e registro está diretamente ligada ao campo comercial da arte e da cultura:

> Uma vez que a proliferação dos museus e da cultura da arte contemporânea se dá como uma "economia de experiência", a partir do final da década de 1990, se cria um consenso generalizado de que o melhor meio de compreender obras históricas de arte efêmera é através da experiência direta ao invés de documentação fotográfica. (BISHOP, Claire. 2013)

Curioso pensar que, desde o fim dos anos 50, artistas vêm criando obras efêmeras, transitórias e temporais, desafiando os paradigmas curatoriais e expositivos, objetivando um diálogo maior entre a arte e a experiência do espectador. Contudo, ainda se observa uma certa relutância em questões institucionais e de curadoria a cerca de obras que se propõem a não deixarem nenhum resquício de existência.

> É fascinante o fato de que diante de uma era da digitalização, o material original agora é elevado a objeto sagrado. Isso porque há apenas um deles. Essa talvez seja

> uma das razões pela qual o mundos da arte e os curadores estão tão obcecados com o original. Estamos em tempos interessantes. (SMITH, Damien, 2017)

Arte, efemeridade e memória

A arte contemporânea propõe a experiência artística como finalidade da obra, e muitas vezes essa relação se dá sem nenhum registro.

> Bill Drummond é um artista que tem um projeto muito interessante onde ele constrói um coral de 13 cantores a cada lugar do país que ele vai. Toda vez eles são diferentes, e você não tem permissão para gravar a apresentação. Eles apenas se reúnem e cantam uma série de músicas uma única vez. E são sempre 13 pessoas, que não são profissionais. Não há documentação permitida e, novamente, seu princípio é a memória, é sobre estar lá, ou você é um cantor ou o público. (SMITH, Damien, 2017)

Estranho seria pensar em construir a história da arte somente a partir de memórias e vivências. A artista Anya Gallaccio, em 1996, construiu a obra *intensities and surfaces*, que era composta por blocos de gelo empilhados em uma sala de caldeira de uma estação de tratamento de água em Londres. A instalação durou 3 meses, enquanto a escultura derretia e criava jogos de reflexos com a água acumulada.

Apesar de sua materialidade líquida, a obra foi registrada em fotografia, e inscrita na história a partir de seu acontecimento marcante e inovador. No contexto contemporâneo, buscar históricos de obras de arte, instalações ou performances, mesmo que com pouco ou até zero registro, é uma possibilidade, dada a abrangência da internet e os pequenos registros feitos mesmo que não oficializados. Essa rede de documentação e registro automática se dá pelo fato de vivermos em uma era da informação, na qual a nossa própria privacidade se encontra comprometida. Estamos inseridos em um contexto social de arquivagem, onde registros de momentos acabam criando um regime da imagem digital, em que “guardar” é mais importante do que “experienciar”.

Considerando as relações de tempo, existência e matéria, a obra de Christo e Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag* foi inserida no projeto. Assim como outras obras efêmeras, esta obra, inscrita como *transiente*, compõe uma parte da discussão sobre obras que se propunham durar pouco tempo, o que se propunham a ser destruídas, a não existirem como registro material, mas como memória da experiência. A dupla de artistas envolveu o parlamento alemão, o Reichstag, em Berlim, com 100,000 metros quadrados de tecido e mais de 15 quilômetros de fita azul. Segundo a autora, "Durou apenas uma quinzena, mas a audácia conceitual e o impacto visual do Reichtag embrulhado tornaram-no uma das obras mais famosas de Christo e Jeanne-Claude" (MUNDY, Jennifer, Lost Art, 2013).

Estamos evidenciando um novo ciclo de provocações a cerca do espaço. Com Duchamp, vimos o espaço e campo da arte expandindo-se a fim de pensar uma arte não mais apenas formal, mas conceitual e

política. Com a revolução digital, vimos um novo espaço ser criado como ferramenta para a arte e todas as suas implicações físicas. Agora, na era da informação, podemos observar artistas buscando uma nova forma de dialogar com o espaço, com o espectador e com a instituição, ao colocar muitas vezes o corpo receptor meio ao espaço expositivo e fazer da obra de arte, o jogo das suas consequências.

> A Galeria de Arte Moderna, em Glasgow, no momento, é uma das maiores galerias que há na Escócia. Neste ano, uma artista recebeu o espaço e ela decidiu não colocar nada nele, disse que a exposição havia sido cancelada e que estava deixando o espaço livre para qualquer um que quisesse utilizá-lo de qualquer forma. Assim, durante dois meses, está existindo uma enorme galeria vazia. A lembrança dessa obra serão as pessoas rindo sobre isso, pessoas ficando irritadas com isso, relatórios de imprensa.. Meu amigo estava lá no fim de semana com seus filhos, e ele tem vídeos incríveis deles fazendo ginástica na galeria vazia. Assim, a artista terá diferentes respostas e experiências advindas de distintas pessoas sobre o seu trabalho. (SMITH, Damien, 2017)

> Ao remover o que seria tradicionalmente considerado como um objeto de arte, estamos apresentando a galeria como um espaço vazio, dando-nos um momento para questionar o valor de reverter exposição após exibição após a exibição", disse o curador Will Cooper em uma declaração, chamando a exposição de "uma oportunidade incrível". (ArtNet News)

A proposta da artista Marlie Mul dialoga diretamente com as relações citadas acima. A memória, como consequência e também como fonte de criação do espetáculo, é o que gera o conteúdo de registro e é o que documenta e evidencia a obra na história da arte. Apesar de se utilizar do vazio como ferramenta para a crítica institucional, a documentação automática acaba se gerando em decorrência do impacto social e midiático que gera. Assim como a obra de Marlie, o projeto Gallery Of Lost Art concentrou a sua existência na memória daqueles que tiveram acesso ao projeto, apesar de divulgarem diversos registros em formato de vídeos, textos e números para fins de pesquisa.

Essa rede de documentação automática decorrente do ciberespaço e ao consequente acesso à informação pode, apesar de romper com algumas propostas artísticas, gerar espaços de diálogo muito interessantes e de enorme potência estética-política. Assim como o artista contemporâneo Ai Wei Wei se utiliza das redes sociais – Twitter, Facebook - como ferramenta de colaboração, pesquisa e propostas de ação, a Gallery Of Lost Art se utilizou dessas redes de comunicação com o intuito de divulgar o projeto e receber feedbacks das experiências pessoais dos usuários.

> @alexrowse
> Exibição digital incrível, @Tate's Gallery of Lost Art, será perdida em 1 dia e 11 minutos. Gostaria que ficasse para sempre. http://galleryoflostart.com
> 7:47 PM - 2 Jul 2013
>
> @jhtreynolds

> @GalleryLostArt exposição brilhante, pena que está acabando hoje. Vale a pena dar uma olhada.
> 7:02 AM - 3 Jul 2013
>
> @william_ellet
> Galeria muito legal de obras de arte perdidas da Teta irá consumir toda sua tarde se você não tomar cuidado: http://galleryoflostart.com/#/15,0
> 6:12 PM - 15 Mar 2013

Construir uma rede de significações e ações a partir desse sistema automático de documentação também está sendo um nicho explorado pelos artistas. É inevitável fugir da informação que se gera a partir de um trabalho artístico. A crítica da arte se expande na era da informação e toma proporções imensuráveis; a linha entre a crítica institucional e a crítica popular se torna tênue, além de pauta para preposições teóricas. É necessário, então, utilizar-se destas situações para criar novos embates e propor novas formas de registro, crítica e experiência.

Conclusão

Em suma, o projeto Gallery Of Lost Art, que residiu na rede virtual durante o ano de 2012, instaurou diversas questões conceituais sobre o formato de exibição, seu suporte e suas consequências. A pesquisa enfatizou como a não existência das obras apresentadas foi um fator importante para a construção – de forma silenciosa - da história da arte contemporânea.

Foi analisada a relação quase que necessária entre matéria e legitimação: por mais que tenhamos inúmeras produções e provocações artísticas sobre o silêncio que se instaura diante das obras efêmeras, o formato de acervo e exibição segue igual: – ainda que com seus desdobramentos – o clássico arquivamento e documentação de matérias.

A relação entre arte, experiência e memória sofre balizamentos em um contexto em que a memória se torna status social. Mesmo diante das relações de experiência de visita de um museu físico, a *memória de registro* se torna evidência da experiência: é mais importante registrar a música durante o show do que ouvi-la, e ir ao Louvre para ver a Mona Lisa se equivale à ir ao Louvre para assistir uma multidão de flashes e selfies diante à famosa pintura. Registrar o momento parece ser mais importante do que vivê-lo; registrar a existência da obra para a construção da história da arte parece ser mais importante do que vê-la acontecer e entregar-se à experiência.

Assim, nos encontramos meio à uma rede de informações e de imagens des-significadas: bombardeados por conteúdos imagéticos, gerar mais conteúdo torna-se a missão social. O projeto Gallery Of Lost Art se propôs a criar uma experiência distinta daquela obtida na visita do museu: uma experiência de

pesquisa e diálogo, um momento de percepção histórica e pessoal. Um projeto que dialoga com a necessidade da experiência como fruto da obra de arte, ao mesmo tempo que configura a relevância do registro como fonte para a construção da história da arte.

É necessário que as relações entre matéria e legitimação, memória e registro sejam constantemente debatidas para que a arte continue gerando um fluxo de informações, propostas e contradições. Só assim será possível configurar a arte em distintos espaços, quebrar com os cânones e expandi-la cada vez mais diante uma sociedade que valoriza a imagem apenas como linguagem imediata e com valor simbólico esgotado.

Referências Bibliográficas:

BISHOP, Claire. Reconstruction Era: The Anachronic Time(s) of Installation Art. Revisiting When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013. Ed.
Germano Celant. Milan: Fondazione Prada, 2013

CANCLINI, Nestor. Culturas Híbridas. São Paulo: EDUSP, 2013.

J. Mundy and J. Burton, Online Exhibitions. In *Museums and the Web 2013*, N. Proctor & R. Cherry (eds). Silver Spring, MD: Museums and the Web. Published January 31, 2013. Consulted June 16, 2017 .

LÉVY, Pierre. O que é o virtual.1. ed. São Paulo: Ed. 34, 1996.

MORRIS, Robert. The Present Tense Of Space, Art in America, 1978. In: FERREIRA, Gloria. Escritos de Artistas Anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MUNDY, Jennifer. Lost Art. London: Tate Publishing, 2013.

SMITH, Damien. Skype interview, 2017.

https://news.artnet.com/exhibitions/glagow-gallery-of-modern-art-marlie-mul-cancelled-972320

A MONTAGEM NA PINTURA DE EDWARD HOPPER E NA IMAGEM CINEMATOGRÁFICA: UMA ANÁLISE A PARTIR DO FILME *SHIRLEY: VISIONS OF REALITY*, DE GUSTAV DEUTSCH

Carlos Alberto Donaduzzi[1]

> "Viajar em um trem é como viver em um sonho. Um estado intermediário. O passado se foi e o futuro ainda está por vir. [...] os outros passageiros compartilham o mesmo espaço e tempo, o mesmo sonho, tão perto, e ainda, tão distante." (Monólogo da personagem homônima do filme *Shirley: visions of reality*).

O presente artigo busca discutir a intimidade das pinturas do artista norte-americano Edward Hopper (1882 – 1967) com a imagem cinematográfica, sobretudo implicações relativas ao conceito de montagem, não somente enquanto elemento do cinema, mas também da pintura. Com isso, busca-se apontar diálogos entre as obras de Hopper com o cinema a partir da análise do filme *Shirley: Visions of reality* (2013) de Gustav Deutsch, um longa-metragem experimental que conecta treze telas de Hopper em uma narrativa ficcional.

A sensação de que algo está prestes a acontecer presente em obras de Hopper, a relação com o que está fora da tela possibilita pensar o conceito de "fora-de-campo" de Jacques Aumont (2004) em relação às pinturas com o filme de Gustav Deutsch. Essa situação é potencializada pela noção temporal do filme, onde acompanhamos a história ficcional de uma atriz que permanece imutável enquanto percorre décadas da história política e social americana. No filme, percebemos uma transição suave de sintaxes, da pintura até o cinema, passando pela fotografia. Nesse percurso de mutação, cada nova cena inicia-se por um instante de imagem fixa que remete a fotografias que burlam "... sua aparência de imobilidade" (BELLOUR, 1997:103) para adquirir movimento.

Características formais que se aproximam dos planos cinematográficos e de um instante que transborda para fora do quadro favorecem o pensamento de associar a poética de Hopper com o cinema, além da forte indicação de narrativa. Esse olhar de continuidade manifesta a possibilidade de discutir o conceito de montagem, a partir da sua compreensão como ato criativo inerente a todas as artes (EISENSTEIN, 2002). Nesse sentido, busca-se pensar na montagem pelo atravessamento e contágio das linguagens da pintura, da fotografia e do cinema, visando perceber como ocorre a transição e a representação das telas de Hopper em imagens em movimento.

[1] Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV, bolsista CAPES.

Um filme de contágios: pintura, fotografia e cinema

O longa-metragem do diretor austríaco Gustav Deutsch, lançado em 2013, correu o risco, a partir de um olhar menos atento, de passar como uma simples emulação de pinturas de Edward Hopper. *Shirley: Visions of reality* não apenas conecta treze pinturas em uma narrativa que busca dialogar diferentes obras. O filme de Deutsch atravessa momentos impactantes da história norte-americana, como a Grande Depressão e o discurso histórico de Martin Luther King contra a segregação racial nos Estados Unidos. Esse contexto social retratado no filme é o plano de fundo, diga-se ativo e capaz, de influenciar decisões, que conta com uma protagonista inquieta e oposta aos ideais da época. É o olhar do diretor, mas como espectador, que supõe uma possibilidade de narrativa intrínseca nas pinturas de Hopper.

Melancolia, solidão e silêncio são comumente adjetivos associados as telas de Hopper, principalmente as pinturas que destacam momentos da vida urbana, algumas dessas recriadas como *tableau vivant*[2] no filme em questão. Deparar-se com uma de suas telas é sentir o silêncio de um ambiente imóvel. E mesmo quando lá habitam mais de uma pessoa, o sentimento de solitude é potencializado, não há vestígios de comunicação. São olhares vagos, momentos de incerteza, pequenos dramas que retratados de maneira singular evidenciam personagens que parecem presos em suas vidas claustrofóbicas, habitando cenários com elementos mínimos e na maioria das vezes em convívio com uma luz dura e de formas próximas ao surreal, que invade e transborda os ambientes, contaminando e guiando o olhar pelas superfícies das pinturas.

No filme, Deutsch valoriza a presença da luz na construção desses espaços transitórios pelos quais *Shirley* atravessa. Nesses cenários o viver parece suspenso, é como se todo o filme e porque não, as próprias obras de Hopper falassem sobre um estado intermediário. Talvez por isso, como espectadores, pensamos e imaginamos tanto o que as imagens podem contar, o atravessamento material do quadro, a busca por um infinito. Nesse sentido, cabe retomar a ideia de fora-de-campo proposta por Aumont (2004) a partir da tese de André Bazin em "Pintura e cinema". A diferenciação entre quadro fílmico e quadro pictórico, o primeiro de característica centrífuga e a segunda centrípeta, no que diz respeito ao olhar, pode ser entendido se pensarmos a pintura e o cinema como linguagens isoladas, a final, em uma definição geral de quadro, para Aumont, esse é compreendido como algo "que faz com que a imagem não seja infinita, nem indefinida, o que termina a imagem, o que a detém." (2004:112).

Mas, utilizando-se de uma metáfora do próprio Aumont nesse mesmo estudo, "a janela dá a entender o que há, *atrás dela...".* As pinturas de Hopper, por excelência propõem supor o extracampo, o atravessamento da moldura e imaginação do que não é visto. Deutsch vê além da janela a partir de uma troca

[2] *Tableau vivant* é uma expressão Francesa para definir a representação por um grupo de atores ou modelos de uma obra pictórica preexistente ou inédita.

mútua entre pintura e cinema, não só pela aparência, mas pela sensação do olhar. Ainda, nesse ponto de passagem pictórico-fílmico há uma pausa fotográfica, um momento em que tudo em cena converge para o estático. Não é uma tentativa de enganar o olhar, o enquadramento está definido, a ambientação da pintura estabelecida, os atores postos e por frações de segundos de ausência de movimento a sensação de supor uma narrativa a partir de uma imagem fixa se dissolve, e passamos agora a condição de espectadores de um filme.

Essa passagem suave, o tom contemplativo e desacelerado do desenvolver das cenas contrasta com uma narrativa de caráter existencialista, misteriosa e carregada de conflitos que o filme apresenta. Shirley é uma atriz, *outsider* e idealista que se vê obrigada a além da profissão trabalhar também em outras funções. Ao longo do filme e da sua montagem peculiar onde as variações de enquadramentos são mínimas e os movimentos de câmera menores ainda, vamos percebendo todos os motivos de suas inquietações e pensamentos. Na estrutura do filme, os quadros de Hopper não se tocam.

Entre cada *tableau vivant* filmado há um intervalo entre os planos. Em uma visão geral e se assistíssemos o filme sem áudio poderíamos até supor que se embaralhássemos a ordem das pinturas representadas teríamos o mesmo efeito ao final. Porém, esse vazio visual entre cada uma das cenas é o mesmo que as faz se conectarem. Iniciadas e finalizadas por *fades, in* e *out,* longos e suaves, é como se as cenas criadas por Deutsch quisessem nos lembrar que estamos dentro de um museu diante de pinturas de Hopper, e esse vazio nas imagens do filme são os passos e olhares em direção a parede vazia que damos indo em direção a próxima obra. Obviamente, essa é muito mais uma interpretação do que uma sensação, pois nesse momento de distância entre planos uma narração radiofônica contextualiza o momento vivido, indicando assim a relação político-social e a vida pessoal da personagem.

O contexto de crise é bastante importante em toda narrativa, o filme evoca em determinados momentos sentimentos de esperança com o futuro que está por vir. Na penúltima cena, após passar por inúmeras desventuras, Shirley, prestes a definir um novo rumo em sua vida observa os cômodos de uma casa vazia onde ao fundo o som do rádio faz-se ouvir um discurso de tom libertador. Outra vez, como em diversos momentos dessa história, ela direciona o olhar para o horizonte através de uma janela. Seria o típico e possível final feliz? O suspiro de alívio, um breve sorriso e esse parece o momento ideal para a inscrição enorme com as palavras *the end* surgirem na tela. Não, não é isso que acontece, a pintura de Hopper não fala e talvez não permita imaginar finais assim. Após uma transição suave e segundos de escuridão a última cena surge lentamente iluminando a tela de projeção assim como o sol do amanhecer rompe as cortinas das janelas dos vagões de trem. A versão audiovisual de *Chair Car,* óleo sobre tela de 1965 mostra um trem, esse espaço transitório repleto de pessoas que dividem seus silêncios. O cenário perfeito para uma narrativa aberta, sem definições e com a possibilidade de cada espectador desejar o final que preferir. Deutsch

encontrou uma maneira de encerrar o filme assim como Hopper utilizava em suas pinturas, uma moldura rígida que distingue o visto da imaginação.

Hopper e Cinema: atmosfera e montagem

Muitos anos antes de *Shirley: Visions of reality* estrear nos cinemas, inúmeros filmes já haviam, em algum momento, referenciado obras de Edward Hopper, seja a partir de citações puramente visuais, e em outros casos se aproximando também de aspectos direcionados a atmosfera silenciosa característica das obras do artista. Alfred Hitchcock, Michelangelo Antonioni e Wim Wenders são alguns exemplos de diretores que buscaram em Hopper soluções para os conflitos de suas histórias. *Janela Indiscreta*, 1954, de Hitchcock, a *Trilogia da Incomunicabilidade*[3], 1960 a 1962, de Antonioni e *O fim da violência*, 1997, de Wenders são exemplos clássicos, somente desses cineastas, dessa relação íntima e observada de diferentes ângulos que reflete Hopper e o cinema.

Mas qual seria o motivo que invariavelmente, de tempos em tempos, surgem filmes que fazem reconhecer alguns traços *hopperianos*? A resposta mais comum para essa resposta seria enumerar aspectos visuais, como cores saturadas, a presença marcante da luz, as composições e sobretudo o enquadramento. Basta perceber a enorme quantidade de vezes que a óleo sobre tela *Nighthawks*, 1942, já foi recriada e citada em filmes, desenhos animados e obras de arte. Essa aparência cinematográfica que parece surgir do cinema que busca na pintura a sua referência não ocorre ou ocorreu em via única. O próprio Edward Hopper, e textos[4] referentes a sua produção dão conta, era um grande admirador da sétima arte, frequentando com bastante assiduidade salas de cinema. Fato que pode representar uma possível resposta a influência e trocas entre linguagens percebidas ao analisar a relação pintura/cinema em suas obras.

Porém, é preciso ter cuidado em afirmar que Hopper retirava dos filmes suas ideias para pinturas. Analisando sua produção entre os anos de 1920 e 1960 fica evidente que essa troca entre pintura e cinema pode ter influenciado sua produção. Assim, é possível notar nuances que perpassem desde o cinema expressionista alemão até a estética *noir*, destacando também aspectos, ainda que sutis, da pintura metafísica. De maneira simplificada, a expressão dos sentimentos e o caráter psicológico do cinema expressionista, o contraste acentuado e ambientação do cinema *noir*, e o enigmático vazio de luzes e sombras geométricas de Giorgio de Chirico[5] parecem compor um conjunto de detalhes perceptíveis em Hopper.

Nessa análise cabe destacar também o potencial de observação do cotidiano que faz com que as pinturas de Hopper consigam transmitir com intensidade ideias de isolamento, incomunicabilidade,

[3] A *Trilogia da Incomunicabilidade* é composta pelos filmes, *A Aventura*, 1960, *A Noite*, 1961 e *O Eclipse*, 1962.
[4] KRANZFELDER, Ivo. Edward Hopper 1882 – 1967: visão da realidade. Köln: Taschen, 2003.
[5] Giorgio de Chirico (1888 – 1978). Artista vinculado ao movimento conhecido como Pintura Metafísica e considerado um dos precursores do movimento Surrealista. THE ART STORY - MODERN ART INSIGHT. Giorgio de Chirico - Italian Painter. Disponível em: <http://www.theartstory.org/artist-de-chirico-giorgio.htm>. Acesso em: 24 nov. 2017.

desconexão pessoal e solidão. O efeito cinematográfico parece surgir justamente nessa capacidade de representar em somente uma imagem uma densidade de sensações que fazem o espectador buscar o fora-de-campo. Essa potência de perceber um todo, o total de um filme em uma unidade, vai ao encontro de uma percepção de Eisenstein sobre montagem. "Neste caso, cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas como uma dada *representação particular* do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas." (EISENSTEIN, 2002:18).

A afirmação de Eisenstein abre para duas possíveis interpretações se analisarmos o filme de Deutsch através de um pensamento organizado que mantem a obra de Hopper como índice. A primeira remete Aumont e sua citação sobre "material" proveniente de Vsevolod Pudovkin. "O homem tal como fotografado é apenas um material bruto para a composição futura de sua imagem no filme, organizada na montagem." (PUDOVKIN apud AUMONT, 2004:170). Pudovkin, cineasta russo assim como seu mestre e também pensador da montagem Lev Kulechov[6], apresenta essa definição, entendida como simplista por Aumont, mas que vale como disparador do debate em relação a *Shirley: Visions of reality.*

Por essa interpretação, pode ser realizada uma leitura de que o filme parte de um material bruto fornecido por Hopper, no qual o diretor o decompõe, via um roteiro que supõe o fora-de-campo, e volta a compor através de uma narrativa ficcional que rompe a pintura, o índice, se transformando em imagens em movimento, ainda que sem autonomia. Em nenhum momento há intenção de se distanciar de Hopper, ao contrário, o filme parece sobreviver da potência interpretativa que o artista inseriu em suas pinturas, fortalecendo uma montagem que respeita os limites físicos da pintura.

A segunda interpretação em relação ao filme retoma a discussão sobre "tema" apresentada por Eisenstein, que ainda amplia o pensamento, sendo possível resumir pela ideia de uma "... imagem que incorpora o tema." (2002:28). O que se pode observar em *Shirley: Visions of reality*, pensando de maneira isolada, é uma coleção de fragmentos, obras de Hopper, transformadas em coleções de cenas, as pinturas recriadas como imagens em movimento. De maneira independente, cada cena criada por Deutsch contém "a síntese do tema" (EISENSTEIN, 2002:28) e suas justaposições convergem para o todo, o filme.

Eisenstein apresenta uma definição atrelada ao processo criativo que de acordo com a visão desse estudo é pertinente tanto para a interpretação da obra de Edward Hopper quanto para o filme sob análise:

> Diante da visão interna, diante da percepção do autor, paira uma determinada imagem, que personifica emocionalmente o tema do autor. A tarefa como a qual ele se defronta é transformar esta imagem em algumas *representações parciais* básicas que, em sua combinação e justaposição, evocarão na consciência e nos sentimentos do espectador, leitor ou ouvinte a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador. (EISENSTEIN, 2002:28)

[6] Lev Kuleshow (1899-1970) Cineasta russo e teórico do cinema, conhecido pelo método de conflito-justaposição denominado "Efeito Kuleshow".

Shirley: Visions of reality é um filme que surge da percepção de um espectador que investiga e imagina os elementos que Hopper dispôs em suas pinturas. Já como autor, o diretor do filme busca a mesma sensação diante de um novo olhar. Essa característica se efetiva, assim como na obra de Hopper, o filme evoca os mesmos sentimentos, o mesmo silêncio e a possibilidade de supor uma narrativa além quadro. O que não é tão evidente é que isso não ocorre pela aparência da construção detalhada dos quadros ou pela luz rígida, que ao mesmo tempo faz-se estranhar e ser o elemento final de semelhança com a pintura, mas pelos pensamentos invisíveis de *Shirley* que atravessam todas as cenas do filme e amarram a narrativa através das obras de Hopper.

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Editora Papirus, 1997.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002.

KRANZFELDER, Ivo. *Edward Hopper 1882 – 1967: visão da realidade*. Köln: Taschen, 2003.

THE ART STORY - MODERN ART INSIGHT. Giorgio de Chirico - Italian Painter. Disponível em: <http://www.theartstory.org/artist-de-chirico-giorgio.htm>. Acesso em: 24 nov. 2017.

Referência Filmográfica

SHIRLEY, Visions of reality. Direção: Gustav Deutsch. Produção: Gabriele Kranzelbinder. KGP Production: Viena, Áustria, 2013, 93 min, Som, Color, DCP.

OS SILÊNCIOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA SUL-AFRICANA A PARTIR DE WILLIE BESTER

Carolina de Campos Tornich [1]

Willie Bester é um artista sul-africano que tem sua história marcada pelo silêncio. Nascido em Montagu, próximo à Cidade do Cabo em 1956, é filho de mãe *xhosa* e pai classificado como *"coloured"* pela classificação elaborada pelo regime do *apartheid*. Sua origem demonstra uma fuga ao comum, já que na época não esperava-se que houvesse união entre "diferentes". Bester, fruto de tal união, foi classificado como "*other coloured*" e viveu segregado em uma *township* durante toda a sua infância.

Em entrevista realizada em novembro de 2016 para esta pesquisa, ele relata a experiência da segregação como algo que, ao frequentar cada transporte público e áreas de circulação limitadas, gerava pequenos incômodos silenciosos. É difícil ser criança e ao mesmo tempo, elaborar uma crítica ao sistema em que vive. Apenas algo não parecia certo, pois as dúvidas apareciam incessantemente, questionando o porquê da distinção entre ele e os outros.

> Era comum ser excluído, era comum ser rejeitado. Então eu cresci dessa forma. Eu tive que encontrar em mim respostas para o que estava acontecendo. Às vezes você não entende, se você nasceu dentro desse sistema. Parece muito normal. Então você tem que se reestruturar para entender o que acontece à sua volta. O sistema estava estruturado de tal forma a determinar o seu lugar durante a vida toda. Nós costumávamos entrar por entradas separadas, o transporte público era separado. Havia uma estação de metrô, que ia por baixo da estação de trem, com entradas separadas e pontes separadas, tudo separado. Então muito disso era bem difícil, por que você cresce como um ser humano, e de repente você precisa entender todas essas coisas e de alguma forma, bem lá no fundo, você sente que há algo muito errado nisso." (BESTER, 14/11/2016, comunicação pessoal)

Desde criança apresentou aptidões artísticas, as quais empregava na construção de pequenos brinquedos para sua distração, e algumas pinturas. Seu amadurecimento como artista se dá quando volta seu olhar para a crítica ao que acontecia ao seu redor. Esse processo se fortaleceu no convívio com outros artistas, membros de um grupo ao qual se uniu em 1986, denominado Community Arts Project.

Esse grupo promoveu uma série de parcerias internacionais, uma vez que não podiam obter o reconhecimento por seu trabalho dentro de seu país. As galerias e museus sul-africanos estavam destinados a artistas brancos. Essas parcerias foram o que gerou o reconhecimento à obra de Bester, de maneira que ele se tornasse um artista de grande realce no cenário de arte africano e ocidental, realizando exposições solo e grandes coletivas por toda a Europa, África e Estados Unidos.

[1] Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte – Universidade de São Paulo (USP)
Titulação: Mestrado
Agência financiadora: CAPES

A partir de então, Willie Bester tem sua produção pautada nos temas da atualidade. Sua obra consiste, sobretudo, de pintura a óleo combinadas com colagem de materiais mistos, fotografias e esculturas montadas com materiais como metal e objetos do cotidiano inutilizados. A crítica político-social presente em seus trabalhos é uma crítica do silêncio, e expressa a indignação daquilo que, quando criança, o artista não era capaz de analisar.

Uma de suas obras mais marcantes, "Sarah Bartmann", de 1990 (FIGURA 1), é um bom exemplo para demonstrar todas essas características. Sarah foi uma *khoisan* levada para a Europa durante o século XVIII, para ter seu corpo explorado, sexualizado e espetacularizado a partir dos princípios de supremacia racial da época. Depois de ser exposta em praça pública e, mesmo depois de morta, ser estudada e ter partes de seu corpo expostos no Museu do Homem de Paris, só ganhou o direito de voltar para a África do Sul e ser enterrada dignamente após um esforço de Nelson Mandela quando presidente em 1990 e a comoção do primeiro-ministro da França por um poema de uma estudante sul-africana.

No dia em que Bester entregou a obra ao acervo da Universidade de Cape Town, esse poema foi declamado. Após 25 anos da entrega da obra, alunos cobriram a escultura nua de Sarah, entendendo a nudez como mais uma exposição desta mulher e um desrespeito à sua memória. Na verdade, não conheciam o autor da obra ou sua intenção de tributo à personagem. De qualquer maneira, a obra cumpriu ali o objetivo de romper com o silêncio, de gerar indignação e valorizar a história de seu país.

No entanto, ainda que Bester tenha conseguido ampliar internacionalmente o alcance de sua produção, que é atualizada e preocupada com contextos sócio-políticos dentro e fora do país, suas obras figuram em exposições no ocidente que ainda apresentam recortes curatoriais que posicionam obras africanas de contextos diversos em um mesmo bloco, reduzindo a sua importância e desenvolvimento ao longo da história.

Nesta comunicação, apresenta-se dois contextos da obra de Bester em exposição. O primeiro é o contexto de uma exposição local em que a obra de Bester aparece como um fio condutor do discurso de outros artistas. No segundo momento, apresenta-se um exposição do British Museum da qual Bester participa.

"This place, this space" - Diálogos sobre o silêncio entre Willie Bester e artistas sul-africanos sobre a atualidade do país

Entre outubro e novembro de 2016, Willie Bester esteve em exposição na Moór Gallery em Franschhoek, cidade do circuito dos vinhos, próxima a Stellenbosch. "This place, this space", curada por

Candice Cruse e Julia Meintjes (esta última frequentemente contratada para exposições em galerias com obras sul-africanas), foi parte do festival Art Franschhoek[2].

Esta galeria pertence a uma família tradicional nas artes na África do Sul. A dona, Katherine Mc William Smith[3], é filha e neta, respectivamente, dos pintores Peter Moór e Henrik Moór. Henrik Moór viveu na Europa e Estados Unidos e estudou na Slade School de Londres e na Munich's Fine Arts Academy. Peter Moór pintou cerca de 2000 retratos em comissão durante a sua vida na África do Sul. Ele viveu por quarenta anos em Joanesburgo, e outros vinte em Franschhoek.

A galeria foi inaugurada em maio de 2016[4], após uma profunda reforma realizada no imóvel antigo que atualmente recebe as exposições, e possui cinco salas. Vende trabalhos de artistas impressionistas e contemporâneos, e possui uma sessão dedicada aos artistas da cidade. Logo, a galeria estreitou contatos com Willie Bester, o que beneficiou ambos. A nova galeria poderia expor obras de um artista sul-africano renomado e ganhar destaque no circuito artístico, enquanto que Bester teria um espaço próximo à Cidade do Cabo onde expor suas peças. A relação estabelecida entre Willie Bester e essa galeria é curiosa, visto que se encontra localizada em uma cidade essencialmente europeia com a chegada dos huguenotes para o cultivo da uva, um dos pontos mais favoráveis à segregação durante o *apartheid* do mapa sul-africano.

Uma das peças de Bester foi produzida como "site specific" para a Moór Gallery, para ser exposta na fachada do prédio, ao ar livre. A suntuosa escultura, feita em metal, integra a lista de "Trojan Horses" produzidas por Bester. Retomando a história deste conjunto de obras, a produção trata de uma série de eventos por todo o país, mais especificamente o que ocorreu em Athlone, próxima a Cidade do Cabo, em que policiais saíram de caminhões de entrega e mercadorias comuns, onde estavam escondidos, para atacar a população segregada nas *townships*. A analogia feita pelo artista ao Cavalo de Troia resultou na construção dos cavalos, feitos de peças automotivas que adquiriu em ferros velhos. O material escolhido, pela dureza, texturas e cor, fazem referência ao armamento pesado e à truculência dos policiais, que no evento em Athlone matou três garotos sem nenhuma razão. Esta obra específica para a Moór Gallery foi chamada de "Apocalypse Horse" pelo artista, produzida em 2016.

[2] Informações sobre a exposição retiradas do catálogo da exposição e da série de eventos do festival. Apresentação da exposição disponível no link: http://franschhoek.org.za/event/this-place-group-exhibition-at-moor-gallery-franschhoek/. Acesso em 22/06/2017

[3] Informações sobre a galeria disponíveis em http://www.whatsonincapetown.com/post/profile-moor-gallery/. Acesso em 22/06/2017

[4] http://eatwelltraveloften.online/moor-gallery-bordeaux-street-franschhoek/. Acesso em 22/08/2017

"This place, this space", segundo a apresentação da exposição no catálogo, tem por objetivo "desafiar e encantar o espectador enquanto lidam com as respostas de artistas ao nosso complexo país e sociedade" e emergiu desta relação estabelecida com Willie Bester.

> *"This place, this space"* emerged from Moor Gallery's established relationship with Willie Bester. Bester has been creating strongly-coloured, mixed media works since the early 1990s, commenting on the political and social. He has markedly influenced artists depicting the 'spaces' of informal settlements and racial divides using found materials. Having received more recognition in the market outside of South Africa, it is seldom that contemporary exhibitions here include his work. *This place, this space* shows works by artists such as Diane Victor, whose absorbing images emerge from her reactions to events she views as 'disasters' in our society, in conversation with Bester's pieces. Alfred Thoba and Francois Knoetze challenge us on other issues. Desmond Mnyila's quiet studies of places are not only benign. And with works by, amongst others, Heather Gourlay-Conyngham, Philip Rikhotso and Lizza Littlewort, the magnetic generosity of our country's light, climate, and intricate web of people engages us all further in ever-complex spaces. (apresentação da exposição, disponível em: http://franschhoek.org.za/event/this-place-group-exhibition-at-moor-gallery-franschhoek/. Acesso em: 22/06/2017)

A lista completa de artistas participantes segue: Willie Bester, Diane Victor, Lizza Littlewort, Francois Knoetze, Angus MacKinnon, Louis Maqhubela, Heather Gourlay-Conyngham, David Koloane, Joanne Bloch, , Nompumelelo Kumalo, Desmond Mnyila, Helen Timm, Jabu Masuku, Janet Wilson, Derrick Nxumalo, Alfred Thoba, Louise Linder, Thandeka Mathenjwa, Thulile Nyawo, Ncamisile Tembe, Sizakele Mbuyisa e Eunice Geustyn.

A pequena galeria parece fazer crescer uma árvore invisível dentro de si nesta exposição, entendendo Willie Bester como o tronco que mantém a base do diálogo com outros artistas, as ramificações deste tronco, que tratam temáticas similares às dele, políticas ou sociais, ou que abordam outros temas, ou o mesmo tema por outras perspectivas, ou apenas por uma aproximação estética.

Os elementos mais importantes da obra de Bester são: engajamento político, tema das questões sociais, arte como um espelho da realidade atual, retomada de fatos e mártires do *apartheid*, retratos a óleo de cidadãos sul-africanos (mais frequentemente khoisan), cores vivas, crítica ao passado e às desigualdades, uso de materiais inutilizados, técnicas e matérias-primas mistas em um único trabalho (trabalho de composição e reestruturação de elementos para formar um todo coeso e unificado, construção das obras assim se repete nas temáticas, no objetivo do artista em reestruturar na arte as desigualdades e erros históricos de seu país), colagens, o tema da criança que lida com a pobreza e transita em ambientes inóspitos, da infância ausente, o tema da exclusão social, gentrificação, das estruturas de poder e a realidade e o realismo (uso de fotografias coladas nas pinturas, assemblage de elementos do cotidiano) . Em "This place, this space", esses elementos e temáticas estão presentes em obras de outros artistas, e por esta razão, dialogam com as peças de Bester. O espaço desta exposição, apesar de todos os silêncios por trás, é o de falar. Falar de si mesmo e de seu país.

A artista que conversa, talvez, mais diretamente com as obras de Willie Bester é Diane Victor, uma gravurista que retrata a partir de fortes imagens, muitas vezes simbólicas e mitológicas, aquilo que considera como desastres na contemporaneidade da África do Sul. A artista, de Pretória, expôs em Franschhoek 20 gravuras em papel.

A obra "Mind the gap" (2002) (FIGURA 3) trata da pobreza na África do Sul. Durante o *apartheid*, houve um processo de gentrificação profundo em todo o país. Na Cidade do Cabo, o exemplo mais lembrado é o caso do District 6, em que a população não-branca do bairro foi forçada a deixar suas moradias para dar o espaço urbano privilegiado aos brancos.

Na figura, uma mulher caminha, aparentemente sem rumo, com seus pertences em um carrinho de supermercado, como que expulsa e sem um lugar para morar. Imagens de casa aparecem isoladas da figura central nos cantos da obra, pois a personagem não possui acesso a elas.

"Mind the Gap" aproxima-se da temática de uma das obras de Bester exposta em "This place, this space": "Relocation". Na obra, Bester retrata o momento da chegada de um caminhão de mudança para a *township*. Em meio à pintura cheia de cores e elementos da vizinhança pobre, o artista realiza a colagem de fotos de crianças moradoras. A mudança deve-se ao fluxo de pessoas para essas comunidades pobres, fruto do processo de gentrificação e da falta de oportunidades.

A forte expressão da indignação pelos artistas dentro de suas obras é algo recorrente dentro do circuito de arte na África do Sul. Nos museus nacionais e galerias, a maior parcela das obras se importa em recontar e avaliar a história. Dentro deste circuito, consideradas devidamente as suas limitações, os artistas tem um espaço de fala sobre suas angústias sociais e políticas.

O silêncio curatorial da exposição "South Africa: the art of a nation" no British Museum

Entre outubro de 2016 e fevereiro de 2017, o British Museum exibiu uma exposição denominada "South Africa: the art of a nation", curada por Jack e Betsy Ryan. A proposta era reunir trabalhos que remontam a história de 100.000 anos de arte sul-africana, desde peças arqueológicas aos trabalhos contemporâneos. Foram exibidos 200 objetos em ordem cronológica, com o objetivo de "trazer à luz" as realizações artísticas da história do país, segundo o press-release da exposição.

Nesta exposição, Willie Bester participa com a obra "Transition" (1994), feita de meios mistos. Em um vídeo no YouTube[5], o artista apresenta os principais elementos de sua obra, dotada de uma complexidade simbólica. Ele explica que sua obra mostra sua visão sobre o desenvolvimento de seu país,

[5]https://www.youtube.com/watch?v=-RHmzIQPTkc&list=PLg5eD7GnMcpIlVoqBBXV3aNj2OviizIXL
Acesso em 22/01/2018

cujo processo ele chama de "transição". No caso, o processo de transição diz respeito a dar sentido ao que chamam na África do Sul de *New Democracy,* posterior ao regime de segregação. Segundo o artista, a arte "serve à sua voz", e seu processo se constrói a partir de objetos que encontra em lixões e na rua.

Ele explica os elementos da sua obra. O livro inserido nela diz respeito à ideologia imposta às pessoas pelo sistema do *apartheid.* A guitarra ou violão simboliza o sistema, dada a memória do artista em sua comunidade, em que o instrumento musical tinha um papel importante. Os copos dizem respeito ao elemento religioso do *apartheid,* fazendo uma metáfora ao fato bíblico de Jesus Cristo ter sido forçado a beber antes de sua crucificação.

Okwui Enzewor (2003), em seu artigo "The Postconial Constellation", faz uma crítica da globalização como sendo responsável por um achatamento de culturas. A arte neste contexto passa a ser vista de maneira científica e não política, desprovida de história segundo o autor. Enwezor relembra o fato de que a primeira exposição de arte que fez uma tentativa de quebra com a visão eurocêntrica "norteadora", que reduz o Sul e o não-ocidental à esfera do "exótico" e do "primitivo", ocorreu em 1989. Ao voltarmos o olhar para a exposição de 2017 do British Museum, a questão permanece viva e ainda espera por soluções.

Um recorte de 100.000 anos pretende retratar uma nação, cujo território antes de 1488 com a chegada de Bartolomeu Dias era habitada por povos locais. O conceito de nação seria, portanto, meramente geográfico, pois não seria lógico para os primeiros grupos que habitaram o território. Cada obra, em especial as mais contemporâneas, possuem um conceito próprio que está diretamente ligado às críticas sociais atuais e que muito pouco ou nada têm a ver com os objetos rituais e outras peças. Como criticou Enzewor. a história que está por trás da produção artística contemporânea parece apagada.

Outro aspecto é a celebração da arte sul-africana em um dos seus países colonos. Os problemas que afetaram o país e que geram crítica social começaram não no *apartheid,* mas durante todo o duro processo de colonização ao qual foi submetido. Sem uma explicação direcionada a estas obras, perde-se o contexto e a razão desta produção. Nisto reside um grande "silêncio curatorial". Enwezor refere-se ao achatamento das culturas pela globalização, e a arte sul-africana em "South Africa: The art of a nation", aparece reduzida, e deixa claro que um recorte de 100.000 anos é "possível" somente para uma arte não-ocidental. Uma exposição sobre a arte da França dificilmente reuniria pinturas rupestres e pinturas de Monet em uma cronologia.



FIGURA 1 - "Sarah Bartmann" – Willie Bester – 1990 – metal galvanizado



FIGURA 2 - Apocalipse Horse – 2016 – Willie Bester - Metal galvanizado



FIGURA 3 - Mind the gap 1/25 – Diane Victor, 2002, gravura sobre papel, 21 x 28 cm



FIGURA 4 - Relocation – Willie Bester[6], 2013, pintura a óleo, 54 x 104 cm

[6] Imagem de acervo pessoal.

Referências Bibliográficas

ENWEZOR. Okwui. **The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition.** In: Research in African Literatures. Vol. 34, n. 4. Indiana University Press, 2003.

ENWEZOR, Okwui; OGUIBE, Olu. **Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace.** Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1999.

ENWEZOR, Okwui, OKEKE-AGULU, Chika (Organizadores) **Contemporary African Art since 1980.** Bologna, Damiani, 2009.

GONIWE, T., MAJAVU, M. e PISSARRA, M (Organizadores) **Visual Century.** Volume 4, Joanesburgo: Wits University Press, 2011.

KASFIR, Sidney**. Contemporary African Art,** Londres, Thames & Hudson world of art, 1999.

LEE, Donvé. **Willie Bester: art as a weapon.** Awareness Publishing, 2008.

PISSARRA, M (Organizador) **Visual Century.** Volume 3, Joanesburgo: Wits University Press, 2011.

ARTIGOS ONLINE, CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO E PÁGINAS DA INTERNET

Artigo do The Guardian sobre a exposição do British Museum: https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/oct/26/south-africa-the-art-of-a-nation-review-apartheid-british-museum Acesso em 22/01/2018

BUIKEMA, Rosemarie. "The Arena of Imaginings: Sarah Bartmann and the Ethics of Representation". Disponível em: http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/31281626/The_Arena_of_Imaginings.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1495598305&Signature=cXoUKeweC5%2B6kLoZC0%2F%2B1kNyeT4%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DThe_Arena_of_Imaginings_Sarah_Bartmann_a.pdf Acesso em: 20/07/2017

Catálogo da exposição e da série de eventos do festival de Franschhoek: http://franschhoek.org.za/event/this-place-group-exhibition-at-moor-gallery-franschhoek/. Acesso em 22/06/2017

Diane Victor:
http://www.jackimcinnes.net/WritingArticles/1CatalogEssayDianeVictor2010.pdf.
Acesso em 23/06/2017.
https://www.moma.org/collection/works/95157. Acesso em: 23/06/2017)

Exposição "This place, this space": http://eatwelltraveloften.online/moor-gallery-bordeaux-street-franschhoek/. Acesso em 23/06/2017

Press-release da exposição do British Museum:
https://www.britishmuseum.org/PDF/South-Africa-the-art-of-a-nation.pdf. Acesso em 23/01/2018

Vídeo do British Museum sobre a obra "Transition". Depoimento de Willie Bester
https://www.youtube.com/watch?v=-RHmzIQPTkc&list=PLg5eD7GnMcpIlVoqBBXV3aNj2OviizIXL
Acesso em 22/01/2018

ENTRE OS SILÊNCIOS DA HISTÓRIA E AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS: RETRATOS DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE E SUAS CONTEMPORÂNEAS

Caroline Farias Alves[1]

No final do século XIX a percepção da figura feminina se torna múltipla e condizente aos novos espaços ocupados pelas mulheres na sociedade. Inseridas agora nos ateliês particulares e nas instituições oficiais de ensino, as mulheres artistas passam a ser notadas e pintadas em cenas de ateliê, retratos e representações de agrupamentos artísticos.

Sob outra perspectiva, a escolha por se autorretratar pintando no ambiente de trabalho, o ateliê, parece conveniente num período em que a mulher constrói artifícios para se legitimar como artista. Além disso, seu relacionamento com um homem, também inserido no universo cultural e letrado, pode facilitar seus estudos e sua inserção nos meios institucionais da academia e salões de arte. Ao longo do século XX, vemos um proceso onde as mulheres artistas se desprendem da necessidade de se autorretratar em ateliê ao lado de utensílios que revelam a prática de sua profissão. Os retratos ganham uma força psicológica baseada no olhar altivo das artistas que geralmente nos encaram com elegância e refinamento, como no autorretrato *Manteau Rouge*[2], de Tarsila do Amaral, considerado basilar da retratística na arte brasileira.

Apesar do crescimento atual e do desenvolvimento de trabalhos sobre gênero no contexto artístico, muitas questões pemanecem abertas. Para uma melhor compreensão é necessário refletir sobre os diversos aspectos da sociabilidade e do posicionamento feminino nas obras. Como as artistas eram retratadas? De que forma se autorrepresentavam? Como esses retratos eram expostos e recebidos pela crítica? São questões que precisam permear as análises de obras e contextos.

O século XIX nos possibilita observar de forma mais clara e aproximada a representatividade artística feminina. Nesse período se evidencia a atuação das mulheres nos ambientes institucionais e se destacam as cenas de ateliê em que a mulher ocupa a posição de artista, não limitada a modelo[3]. Esse dois elementos devem ser pensados em conjunto, já que, através de uma análise quantitativa breve, percebemos que a presença das mulheres enquanto artistas nos ateliês e nas Academias, impulsionam uma forma mais múltipla de representação do feminino. Relacionar essas reflexões aos oitocentos não resulta em atribuir a esse período, um pioneirismo. Sabemos que, bem antes disso, artistas mulheres já se utilizavam dos retratos como forma de legitimação do caráter artístico.

---

[1] Mestranda do programa de pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora com auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

[2] Tarsila do Amaral (1886- 1973). Auto-Retrato [Manteau Rouge], 1923. Óleo sobre tela, 73 x 60,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes

[3] CARDOSO, Rafael. Intimidade e reflexão: repensando a década de 1890. In.: CAVALCANTI, Ana; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org.). *Oitocentos – Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/Dezenovevinte, 2008, p.470-476.

Ainda no século XIX e no preâmbulo do período de profissionalização institucionalizada de mulheres artistas, a pintura de flores e o gênero natureza morta eram frequentemente relacionados e utilizados pelas artistas que, dentro desses estilos, acreditavam ganhar mais espaço no mercado e nas exposições de arte. Isso se deve aos espaços de formação e a educação feminina que valorizava um aprendizado mais técnico onde as mulheres deveriam aperfeiçoar suas prendas domésticas e praticar os gêneros de desenho e pintura considerados mais femininos pela crítica. Vale lembrar que no contexto brasileiro, a primeira medalha de ouro conquistada por uma mulher nas Exposições Gerais de Belas Artes, foi dada a Abigail de Andrade (1864 - 1891)[4] por Cesto de Compras, em 1884.

No século XVII, a prática de naturezas mortas constituia parte essencial de um contexto bem diferente. Com significados moralizantes e referência a riqueza material, o gênero amplamente disseminado nos Países Baixos e na Espanha, era reflexo de uma sociedade em transformação econômica e em crescimento urbano. Se destacavam artistas que compunham naturezas mortas florais inspirados em textos botânicos, assim como os que se dedicavam a compor banquetes e refeições com alimentos familiares e prataria refinada. Também nesse período, uma tendência era frequente e se formava a partir da junção de dois gêneros pictóricos improváveis: a natureza morta e o retrato. Nesse momento, uma artista se destaca pela quantidade e repetição de seus retratos e referências a sua identidade. Meio a ostras, queijos e taças, é refletido o fazer artístico de Clara Peeters (Figura 1), artista nascida na Antuérpia e alvo de uma recente exposição do Museu do Prado[5].

O uso de sua própria imagem aparente em superfícies reflexivas não foi a única forma escolhida por Peeters para se destacar enquanto artista. Facas com sua assinatura bem como o uso do formato de alimentos com as iniciais de seu nome, nos indicam que a exposição da identidade artística para as mulheres tem um caráter diferenciado. O olhar crítico para as obras esteve por muito tempo indissociável das questões de gênero, justificando diversas polêmicas relacionadas a atribuição de pinturas. Ser retratada ou se autorretratar enquanto artista, se configura muitas vezes como um ato político.

Retornando ao Brasil, esse tipo de representação coincide com o período de concessão de direitos da mulher na Primeira República, como por exemplo, o de ocupar espaços públicos, ambientes de trabalho e universidades. Podemos pensar na representação de mulheres artistas partindo da obra de três conhecidos pintores, Baptista da Costa (Figura 2), Almeida Júnior (Figura 3) e Pedro Weingärtner (Figura 4). Nos três pintores, algo se evidencia. Mesmo sendo pintadas como artistas, as mulheres são anônimas. Nenhuma delas nos encara e só na representação de Almeida Júnior podemos ver a pintura que está sendo produzida, sugerindo uma paisagem. A única artista que não se encontra em ateliê, é a "Mulher pintando" de Baptista

[4] OLIVEIRA, Cláudia de. Cultura, história e gênero: a pintora Abigail de Andrade e a geracão artística carioca de 1880. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul./set. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/co_abigail.htm>.
[5]https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/el-arte-de-clara-peeters/e4628dea-9ffd-4632-85c9449367e86959

da Costa, que segundo hipóteses de Roberto Lins e Ana Paula Simioni[6], é sua esposa Noemi Gonçalves Cruz da Costa, que naquele período, foi artista amadora.

Em Pedro Weintgartner, a artista retratada está com semblante otimista, distraída ao olhar para o exterior do ateliê talvez refletindo sobre os próximos passos de sua pintura. Divergindo do ar descontraído e introvertido, ao chão do ateliê, encontramos sua pasta e estudos avulsos dispersos, além de um panfleto em referência ao Salão de Pintura que, de alguma forma, demonstra uma preocupação profissional. Uma desordem similiar pode ser encontrada no chão do ateliê em Roma[7] do próprio artista, Pedro Weintgartner.

Já em uma outra representação feminina no ateliê, temos novamente a pintora de costas para o espectador da obra. Dessa vez a artista não é uma incógnita e a obra não foi produzida por um homem, mas por Abigail de Andrade (Figura 5). Estando de costas, a artista não permite ser objeto do olhar dando real destaque a sua tela que está em produção e aos objetos encontrados no seu ateliê, iluminados pela luz que entra através da janela lateral. Por essa pintura, Abigail recebe inúmeras críticas positivas, dentre elas, as de Oscar Guanabarino no "Jornal do Commercio" e a de Angelo Agostini, seu mestre e futuro marido.

Um dos grandes destaques dessa representação está no próprio ateliê. Temos referências clássicas de gessos de corpos masculinos, uma pequena Vênus de Milo, pinturas penduradas na parede dentre elas anjos rafaelescos, e uma Madona, todos elementos que demonstram uma preocupação com a tradição e com o treinamento artístico. Dentre as telas penduradas, encontra-se uma obra de autoria da própria artista, a natureza morta já citada "Cesto de compras" que exposta também em 1884, conquista junto com "Um canto no meu ateliê" a Primeira Medalha de Ouro, prêmio que dividiu com Giovanni Castagneto, Thomas Driendl, e Georg Grimm.

Estando no ambiente de trabalho, com referência a sua própria produção, a presença feminina se legitima enquanto artista. Esse recurso foi amplamente utilizado por outros pintores. Segundo a professora Rachel Esner "O acesso ao *atelier*, seja na realidade ou por representação, parece conter a promessa de acesso ao verdadeiro momento da criação"[8]. Fato este resultado de problemas para muitos artistas que pretendiam se distanciar da ideia do trabalho manual já que, para reforçar status, a pintura precisava ser *cosa mentale*.

No retrato de Georgina de Albuquerque (Figura 6) produzido por seu marido, Lucílio de Albuquerque, não encontramos telas dispersas, cavaletes montados ou tintas, não podendo relacionar este, a um retrato em ateliê. A artista não é representada portando sua paleta de cores e pincéis no momento do fazer artístico, ao contrário, a forma como é retratada, sua pose e indumentária completa, sobretudo, luvas e

[6] CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira; PITTA, Fernanda; PICCOLI, Valéria. (Org.). Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca do Estado de São Paulo. 1ed.São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015.
[7] Pedro Weingärtner. Atelier de Pedro Weingärtner em Roma, óleo sobre tela, 1890. 35 x 54 cm, Coleção particular.
[8] ESNER, Rachel. Pourquoi l'atelier compte-t-il plus que jamais ?. Perspective 1 | 2014, publicado em 01 de dezembro de 2015, acessado em 06 de setembro de 2017. URL: http://journals.openedition.org/perspective/4297

chapéu, com uma combinação clássica em preto e branco, demonstram uma sofisticação que poderia estar presente em qualquer dama da sociedade carioca do período. No entanto, existe na composição algo que se compare a tela de Abigail e revela o ofício de Georgina enquanto artista. No plano de fundo, surge como complemento decorativo, sua obra "Árvore de Natal" que, assim como Cesto de Compras para Abigail de Andrade, não é citada de forma aleatória, já que a tela produzida e exposta, obteve elogios da crítica e conquistou medalha de prata na Exposição Geral de 1916.

Uma tela comparável ao retrato de Georgina de Albuquerque pintado por Lucílio, onde se tornam enfáticos aspectos do temperamento e da sofisticação da artista, se sobrepondo a relação manual em que a prática artística está envolvida, é o retrato da escultora paulista Nicolina Vaz de Assis (Figura 7), em 1905, por Eliseu Visconti. Os aspectos que mais agradaram no retrato, foram a "harmonia de cores severas" e a composição do rosto da artista, indicando um espírito superior e uma certa "espiritualidade", nas palavras de Gonzaga Duque[9]. Características que, para Esner se contrapoem ao fazer artístico manual surgindo como justificativa para tornar a prática artística uma forma de magia, logo, o artista seria visto como um ser dotado de intelecto e superioridade. Ainda nas palavras do crítico, o retrato de Nicolina: " Não tem o rosto clássico oval das madonas nem a proporção geométrica dos tipos comuns das belezas convencionas; é, porém, uma cabeça que indica um espírito superior, que se desvia do desenho vulgar dos demais tipos do seu sexo"[10].

Gonzaga Duque continua em sua crítica elogiando a obra de Visconti, comparando com outros retratos onde a distinta pose do retratado se harmoniza com a apurada técnica de grandes mestres como Leonardo, Rafael, Holbein e Ticiano. No início do século XX, o album de fotografias formado por M. Nogueira da Silva é doado (1932) para a Biblioteca Nacional e dentre as poucas artistas mulheres fotografadas, encontramos Nicolina Vaz de Assis no ateliê com seu marido, o escultor português Rodolfo Pinto do Couto.

As relações familiares entre artistas brasileiros no entresséculos eram comuns. Muitos retratos inclusive, são frutos desses laços amorosos, um exemplo pode ser a representação já mostrada "Mulher pintando", de Baptista da Costa, onde o artista, segundo hipóteses, retrata sua esposa. No entanto, ao não nomeá-la, ele a torna anônima, não relacionando sua imagem enquanto pintora a de uma artista real e atuante. Processo também frequente no período, como na representação nomeada "Minha família" (Figura 8), de Manuel Teixeira da Rocha. A mulher atua como pintora em um ambiente praticamente doméstico, que se afirma como tal graças a presença de uma criança, o provável filho do casal.

Essa associação entre relações familiares e retratos, pode também ser pensada a partir da família Visconti. Eliseu não é o único artista em sua família. Em 1902 o artista se casa com a francesa Louise

[9] DUQUE, Gonzaga. SALÃO DE 1905. Kósmos, Rio de Janeiro, set. 1905, n/p.
[10] DUQUE, Gonzaga. Op. Cit. s.p.

Palombe que aprende a pintar durante o casamento e se torna adepta a pintura em aquarela. Louise conquista menções honrosas nas edições do Salão Nacional de Belas Artes em 1925 e 1926, medalha de bronze na exposição de 1928 e medalha de prata em 1934. O casal possui três filhos: Afonso, Tobias e Yvonne. Yvonne, assim como os pais, também se dedicou a arte e casou com o pintor Henrique Cavalleiro.

Eliseu Visconti pintou inúmeros retratos de família, dentre eles, geralmente, Louise e Yvone não são expostas enquanto artistas. A não ser por uma dupla de aquarelas[11], provavelmente realizadas na década de 1930, onde Eliseu se apropria da técnica preferida de Louise e a retrata pintando, em meio a tons azuis e esverdeados. Yvonne Visconti Cavalleiro, quando citada na crítica, é herdeira legítima da emoção de seu pai, o mestre Eliseu Visconti[12].

Ainda sobre relações familiares e agrupamentos artísticos, podemos citar outras obras que se fazem essenciais para a reflexão. Temos a cena[13] pintada por Angelo Agostini representando sua companheira, a já citada Abigail de Andrade, retratada no momento de trabalho, concentrada ao pintar um nu feminino. A modelo parece descansar por trás das cortinas enquanto Abigail é cercada pelos olhares atentos de uma moça, aparentemente também artista, portando sua própria paleta de tintas e pincéis a mão. O autor da cena, seu companheiro Angelo Agostini, está sentado, olhando envaidecido a concentração da artista. Vale lembrar que um dos frutos dessa relação, além das obras, está em Angelina Agostini, também artista.

Em 1903, Helios Seelinger retrata na obra "Boemia" (Figura 9) um grupo de artistas e intelectuais reunidos. Dessa vez no entanto, a representação feminina é a da atriz Plácida dos Santos, além da presença alegórica da própria Boemia. Dentre o grupo de artistas que se encontram nessa reunião noturna para desfrutar o convívio entre seus pares, distantes do ateliê ou do ambiente doméstico e imersos em uma atmosfera que beira descontração e desordem, a única presença feminina permissível, mesmo que de forma discreta na obra, é a da atriz, que naquele período por seu ofício, caminhava em uma linha tênue entre modernidade e promiscuidade.

Mais tardiamente, em 1921, alguns desses artistas se encontram novamente figurando uma composição que se quer mais séria, menos descontraída, já que agora os representados são retratados como professores e membros da Escola Nacional de Belas Artes (Figura 10). Do grupo boêmio sentado próximo a mesa de Seelinger, ainda temos, em uma composição alongada produzida por Arthur Timotheo, Rodolpho Chambelland, Lucílio de Albuquerque e João Timotheo da Costa, dessa vez mais recatados. Em busca da presença feminina, encontramos Georgina de Albuquerque, companheira e esposa de Lucílio, a única mulher inserida na composição. Sua exclusividade na obra não torna este um flagrante surpreendente, ainda

[11] http://www.eliseuvisconti.com.br/Catalogo/Tema/4/Retratos-de-familia.aspx
[12] Referência localizada em: MATTOS, Adalberto. Salão de Bellas Artes. Revista Beira-mar. Rio de Janeiro, ano IV, n.1, 5 de setembro de 1926, p.2.
[13] Angelo Agostini, sem título, Ca. 1888, Coleção particular, Rio de Janeiro.

que o número de artistas mulheres atuantes nesse período tivesse vivenciado um grande aumento. O pioneirismo de Georgina de Albuquerque no cenário institucional era perceptível, já que a artista expunha com frequência, dentro e fora do Brasil, atuou como júri acadêmico e posteriormente, ocupou o lugar de diretora da Escola Nacional de Belas Artes, cargo antes, nunca ocupado por mulheres.

Seguindo as aparições femininas nas representações e retratos de grupo, revelamos elementos significativos sobre a prática e a sociabilidade artística. Pensar como as artistas escolhem se retratar e são retratadas por seus pares, indica de que forma as experiências são apreendidas e aponta para um desejo, por parte das mulheres, de inserção no cenário acadêmico e profissional. O retrato, nesse aspecto, se torna um gênero pictórico fundamental, já que, segundo Shearer West[14], ele tem a tangibilidade de um documento ou de um fato, sujeitos portanto, aos contextos de sua produção, exibição e recepção.

Torna-se portanto, uma opção muito enriquecedora estudar a trajetórias de mulheres artistas através da retratística. É possível localizar na imprensa, retratos da geração de artistas na qual pertencia Georgina de Albuquerque, com mulheres atuantes na primeira república e sem relação direta com o modernismo paulista. Paradoxalmente, em alguns casos, como em Sarah Villela de Figueiredo e Beatriz Pompeu, é mais fácil localizar e conhecer a artista por sua representação do que necessariamente por sua própria produção. Além disso, a partir dos retratos, podemos traçar relações e novas redes de sociabilidade além de proporcionar visibilidade a artistas de práticas diversas e anteriores as modernistas.

[14] WEST, Shearer. Portraiture. Oxford: Oxford University, 2004.



Figura 1. Clara Peeters. Still Life with Flowers and Gold Cups of Honour, 1612. Tinta a óleo sobre madeira, 59.5 x 49 cm. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.



Figura 2. João Baptista da Costa. Mulher pintando, 1890. Óleo sobre tela, 44 x 59,3cm. Museu Mariano Procópio.



Figura 3. Almeida Júnior. Moça pintando, 1894. Acervo Particular.



Figura 4. Pedro Weingärtner. No Atelier, 1884. Acervo Particular.



Figura 5. Abigail de Andrade (1864-1891). Um canto no meu ateliê, 1884. RJ, Coleção Particular.



Figura 6. Lucílio de Albuquerque (1887- 1939), Retrato de Georgina de Albuquerque, 1920. Óleo sobre tela, 146.0 x 97.0 cm. Museu do Ingá, Niterói/RJ.



Figura 7. Eliseu Visconti. Retrato de Nicolina Vaz de Assis, 1905. Óleo sobre tela, 100 x 81,1cm. MNBA/RJ.



Figura 8. Manuel Teixeira da Rocha. Minha família, 1898. Óleo sobre tela, 77 x 53,6cm. MNBA/RJ.



Figura 9. Helios Seelinger. Bohemia, 1903. Óleo sobre tela, 103 x 189,5cm. MNBA/RJ.



Figura 10. Artur Timóteo da Costa. Alguns colegas, 1921. Óleo sobre tela, 45.5 × 170.6 cm. MNBA/RJ. Foto: Caroline Alves.

Bibliografia

CARDOSO, Rafael. Intimidade e reflexão: repensando a década de 1890. In.: CAVALCANTI, Ana; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org.). *Oitocentos – Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/Dezenovevinte, 2008, p.470-476.

CHADWICK, Whitney. Mujer, Arte y Sociedad. 2. ed. Barcelona: Ediciones Destino, 1999.

CHIARELLI, Tadeu; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; DIAS, Elaine. Mulheres Artistas: as pioneiras (1880 – 1930). Catálogo de exposição, 13 junho – 25 out. 2015, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira; PITTA, Fernanda; PICCOLI, Valéria. (Org.). Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca do Estado de São Paulo. 1ed.São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015.

ESNER, Rachel. Pourquoi l'atelier compte-t-il plus que jamais ?. Perspective 1 | 2014, publicado em 01 de dezembro de 2015, acessado em 06 de setembro de 2017. URL: http://journals.openedition.org/perspective/4297

OLIVEIRA, Cláudia de. Cultura, história e gênero: a pintora Abigail de Andrade e a geracão artística carioca de 1880. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul./set. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/co_abigail.htm>.

WEST, Shearer. Portraiture. Oxford: Oxford University, 2004.

O PIONEIRISMO EM UM ACERVO PAULISTA — DOM DUARTE LEOPOLDO E SILVA E A PRESERVAÇÃO DA ARTE SACRA EM SÃO PAULO

Christian Mascarenhas[1]

Este artigo trata de um dos aspectos da pesquisa de mestrado, ainda em fase inicial, que visa investigar as contribuições do acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS-SP) para a história das coleções na cidade e no estado, qual a importância de sua coleção de pintura europeia e de que modo ela pode contribuir com o debate historiográfico e de preservação do patrimônio da cidade de São Paulo.

Aqui será abordado o aspecto que se pode chamar de "colecionismo institucional" de arte sacra promovido de modo pioneiro no Brasil por Dom Duarte Leopoldo e Silva, 1º arcebispo paulista.

Como é bem sabido, o tema da produção artística e sua preservação está indissoluvelmente ligado ao discurso e ao entendimento histórico da sociedade. Em São Paulo, a vanguarda das instituições museológicas cabe no aspecto historiográfico ao Museu Paulista (1895) e, no tocante à produção artística, à Pinacoteca (1905). Dentro desse contexto, a iniciativa isolada de criação de um museu de arte sacra em São Paulo surge como pioneira no país, graças ao trabalho visionário empreendido por Dom Duarte durante as quatro primeiras décadas do século passado, quando esteve à frente do governo da Arquidiocese de São Paulo (1907-1938).

Entender um pouco quem foi esta figura antes de alcançar o episcopado, pode nos ajudar a compreender melhor suas decisões e feitos como bispo através de algumas pistas. Nascido em Taubaté em 1867, Duarte Leopoldo e Silva chegou a iniciar seus estudos na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, mas abandonou o curso. Após isso, acabou optando por farmácia na Faculdade Nacional de Medicina no RJ, curso do qual, após um período de doença também resolveu desistir. Voltou então para a casa dos pais, na época em Caçapava, onde decidiu ingressar no seminário. Famoso por sua erudição, além de padre era também professor universitário. Anos mais tarde, foi nomeado bispo de Curitiba e, dois anos depois, em 1907, escolhido para ser bispo de São Paulo, quando do falecimento do bispo paulista num naufrágio.

Já na primeira década do século XX, aproximadamente a partir de 1908, Dom Duarte começou a reunir, movido por seu impulso de colecionador[2] e admirador de arte, as peças sacras das antigas igrejas e capelas paulistas, da capital e do interior do estado, bem como de outros pontos do Brasil, evitando que essas sumissem ou fossem destruídas frente ao avanço do "progresso" da época e salvaguardando para a

[1] Mestrando em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH-UNICAMP).

[2] Sua coleção particular de numismática com quase nove mil peças é ainda hoje de grande valor, devido ao volume de itens e sua amplitude temporal.

posteridade esse precioso acervo. Seus interesses ficam ainda mais visíveis ao lembrar que ele foi também membro ativo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, de cuja sucursal paulista chegou a ser inclusive presidente.

Infelizmente, ainda não foi encontrada documentação segura relativa à data de criação do Museu da Cúria. No entanto, através das políticas de preservação dos bens da igreja adotadas pelo prelado de São Paulo antes da demolição da antiga Sé paulistana em 1911, já fica evidente o desejo embrionário da criação de uma coleção.

Para compreender esse movimento, é importante lembrar que ele foi o "idealizador" da nova catedral. Na verdade, a ideia já existia, mas foi Dom Duarte quem a materializou na atual construção. Desde meados do século XIX já havia a ideia da necessidade de uma nova catedral, mas o primeiro passo concreto foi apenas em 1912, quando o então arcebispo convoca uma reunião com as pessoas mais influentes da sociedade paulista e cria a comissão pró-catedral[3], que leva a cabo a construção do novo templo.

Naquele momento, Dom Duarte determinou a distribuição das obras de arte e objetos sacros da igreja a ser demolida por diversas paróquias da capital, com o intuito de reuni-los posteriormente em uma coleção unificada, juntamente com as peças que havia recolhido de outras igrejas e capelas. Assim, ele pode ser considerado o primeiro realizador de um museu de arte sacra no Brasil, dando a São Paulo um valioso conjunto, hoje comparável a poucos no país.

O primeiro edifício a abrigar a coleção de forma unificada e institucional foi o prédio da Cúria, situado na época à Praça Clóvis Bevilacqua, no bairro da Sé. Inicialmente neste edifício e, posteriormente num prédio anexo construído ao lado para esse fim, funcionou por meio século o Museu da Cúria Metropolitana ou Museu de Arte Sacra do Arcebispado, criado pelo prelado paulista como uma dependência do Arquivo da Cúria e administrado à época pelo Comendador Francisco de Sales Collet e Silva[4]. Lá, todas as peças foram reunidas num espaço seguro, porém muito pequeno, o que não facilitava sua visitação pública, fato inclusive atestado por Mário de Andrade numa de suas cartas ao SPHAN após visita ao museu em 1943[5], já cinco anos após a morte de Dom Duarte.

O museu que visava salvaguardar artefatos de uso religioso, litúrgico e civil foi constituído para preservar parte importante da memória histórica e artística da cidade, do estado e do próprio país por meio da formação de um rico acervo constituído de arquitetura, mobiliário, pinturas e desenhos, imaginária, prataria e ourivesaria, indumentária e alfaias, livros e documentos raros, presépios e numismática procedentes de São Paulo e diversas partes do Brasil e de outros países.

[3] MATTOS, 1986, p. 41
[4] SOUZA, 2004, p. 434.
[5] Arquivo IEB-USP, Mário de Andrade, MA-SPHAN-151.

A atual instituição, hoje chamada de Museu de Arte Sacra de São Paulo, foi criada em 1969 por meio de um convênio celebrado entre o Governo do Estado e a Mitra Arquidiocesana de São Paulo e é sediada no Convento da Luz[6], um histórico edifício setecentista construído em taipa de pilão que anteriormente já abrigava o Mosteiro das Irmãs Concepcionistas, no bairro da Luz em São Paulo. A transposição do acervo para o Convento da Luz é um importante evento posterior ao falecimento de Dom Duarte, mas consequência de seus esforços. Testemunho da São Paulo colonial, o edifício, assim como o acervo recolhido por Dom Duarte, é um raro exemplar de preservação do patrimônio histórico frente ao crescimento da cidade.

As palavras do Professor Benedito Lima de Toledo são bem expressivas no que se refere ao valor histórico desta obra ímpar da arquitetura paulista:

> O Mosteiro da Luz é o mais eloquente documento da arquitetura colonial que sobreviveu em São Paulo, e sobreviveu com toda a sua integridade. Quem conhece a permanente mutação desta cidade constata que este fato é realmente extraordinário, para não dizer um milagre[7]

. A partir desta fala, destaca-se que não foi por acaso a escolha daquele edifício para abrigar o acervo de arte sacra – com a migração para o Mosteiro da Luz, essas peças são devolvidas a um edifício que pertence à memória do passado colonial. Mais que isso, o que antes era patrimônio exclusivo da cúria, passa a "pertencer" à cidade[8].

Cabe, neste ponto, ampliar rapidamente este discurso para a história da cidade. A escolha feita no final da década de 60 a respeito da transferência das coleções do prédio da cúria para o Mosteiro da Luz, transformando-o em um museu, foi uma decisão importante também do ponto de vista da preservação daquele edifício. Esse viés estratégico assumido dentro da história da preservação paulista influenciou ainda diretamente a própria paisagem de São Paulo, pois o edifício colonial do Convento é restaurado com o intuito de resgatar seus aspectos originais, removendo descaracterizações sofridas com passar dos séculos, e o complexo volta a ser um organismo vivo na cidade, retomando seu significado histórico.

A decisão de recolher aquelas peças e criar um museu de tipologia sacra e religiosa, um movimento inédito no Brasil, constituiu um marco importante na cultura do início do século passado, mostrando uma mudança de atitude em relação ao tema da conservação do patrimônio sacro que merece ser estudada por seu pioneirismo. Através de um pensamento original nos campos do colecionismo e da preservação, o projeto do prelado paulista foi precursor e vai de encontro à reflexão moderna sobre o que deveria ou não ser preservado da destruição e do esquecimento.

[6] Edifício tombado pelo SPHAN em 1943 e cuja construção foi iniciada em 1774 por Frei Galvão. Sua origem remonta a uma primeira capela já mencionada em 1579 numa carta de Anchieta (ARROYO, 1966, p. 3).
[7] BONANNI; SCHMIDT, 1987, p. 37-38.
[8] Do ponto de vista da preservação é interessante perceber que a partir de 1969 aquele patrimônio torna-se condiviso com o governo estadual, que proporciona a salvaguarda e ampliação do acervo.

Por muito tempo, a própria Igreja (através do clero), demoliu os edifícios coloniais para reconstruí-los numa forma considerada mais adequada às exigências modernas, ao "gosto" moderno, por vezes negligenciando seu acervo. Com a migração do museu para o mosteiro da luz, essas peças são devolvidas a um edifício que pertence à memória do passado colonial.

Nas atitudes de Dom Duarte, pode-se ver um projeto inovador para a época e coerente com a modernização da cidade, com a crescente metrópole. Assim, a história da formação dessa coleção abre caminho para a reflexão sobre a história da preservação durante o processo de modernização e a relação desse patrimônio sacro com a própria paisagem paulista.

Referências Bibliográficas

ARROYO, Leonardo. **Igrejas de São Paulo: introdução ao estudo dos templos mais característicos de São Paulo nas suas relações com a crônica da cidade**. SP: Companhia Editora Nacional, 1966.

BONANNI, Hugo; SCHMIDT, Carlos Von (coordenadores). **Museu de Arte Sacra, Mosteiro da Luz**. São Paulo: Ed. Artes, 1987.

COUTINHO, Maria Inês Lopes (org.). **Museu de Arte Sacra de São Paulo**. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2014.

DANTAS, Arruda. **Dom Duarte Leopoldo**. SP: Sociedade Impressora Pannartz, 1974.

GODINHO, Padre Antônio de Oliveira (org.). **O Museu de Arte Sacra de São Paulo**. São Paulo: Banco Safra/Melhoramentos, 1983.

MATTOS, Mons. Sylvio de Moraes. **A Igreja Matriz da Vila de São Paulo e a velha Sé**. São Paulo: Cúria Metropolitana de São Paulo, 1986.

_____. **A nova catedral de São Paulo**. São Paulo: Cúria Metropolitana de São Paulo, 1986.

NETO, Pedro Antonio de Oliveira Ribeiro. **Museu de Arte Sacra de São Paulo**. São Paulo: Gráficas Brunner, 1973.

SOUZA, Ney de (org.). **Catolicismo em São Paulo: 450 anos de presença da Igreja Católica em São Paulo. 1554-2004**. São Paulo: Paulinas, 2004.

A CONCEPÇÃO DO VERBO E O SILÊNCIO DA IMAGEM: A REPRESENTAÇÃO VISUAL DA CRENÇA NA *CONCEPTIO PER AUREM* EM PINTURAS DA ANUNCIAÇÃO DE CRISTO.

Clara Habib de Salles Abreu[1]

O relato da Anunciação de Cristo se baseia, sob diferentes aspectos, no poder da Palavra. O Anjo Gabriel, como emissário divino, vai até Maria para anunciar, verbalmente, que ela será mãe do próprio Verbo Divino que irá encarnar entre os homens. De acordo com o Evangelho de São Lucas:

> [...] 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, [...]; 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 filho, e lhes darás o nome de Jesus. Ele será grande e será chamado filho do Altíssimo. [...] 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. [...] Maria disse então: 'Eu sou a serva do Senhor. Faça-se tudo a mim segundo a tua palavra!' E o anjo a deixou."[2]

Como representar visualmente, no aparente silêncio da imagem, a narrativa sensivelmente verbal da Anunciação do Anjo à Virgem Maria? Na Introdução do seu clássico livro, *Le Detail*[3], André Arasse analisa alguns aspectos da Anunciação de Fra Angelico localizada atualmente no Museu Diocesano de Cortona. Escrita, em latim, em letras douradas da esquerda para direita consta parte da saudação angélica: "*O Espírito Santo descerá sobre ti e a Virtude do Altíssimo te cobrirá com a Sua sombra*". Já a resposta da Virgem "*Que faça-se em mim segundo a tua vontade*", se organiza de maneira quase ilegível, da direita para a esquerda e de cabeça para baixo. Outro detalhe é o fato de Fra Angelico ter eliminado propositalmente da resposta de Maria as palavras "*Fiat mihi secundum*" e as substituído pela presença da coluna, símbolo iconográfico da presença de Cristo.

De acordo com Arrase, o diálogo na pintura de Fra Angelico não fora feito para ser lido, até porque, grande parte dos fiéis naquele momento não era letrada. Segundo ele, apenas a presença visual daquelas letras douradas já suscitava na mente do fiel aquele conhecido diálogo travado entre o Anjo e a Virgem.

[1] Doutoranda em Artes pela UERJ e professora substituta da EBA/UFRJ.
[2] Lucas (1:26-39) In: Bíblia. Tradução Ecumênica. São Paulo: Edições Loyola, 1994, p. 1968 e 1969.
[3] ARASSE, D. **Le détail**. Pour une histoire rapprochée de la peinture. Paris: Flammarion, 1992.

Soluções visuais similares não eram desconhecidas de outros pintores, no intuito de tornar material o mistério invisível da concepção de Cristo no ventre de Maria possibilitado a partir de uma narrativa assencialmente verbal.

A Patrística e a Teologia Medieval, inclusive, contribuíram para a construção de alguns aspectos da iconografia da Anunciação ao apontarem para a crença em uma "*Conceptio per Aurem*", ou seja, para a possibilidade de que a escuta da Palavra do Senhor através do Colóquio Angélico teria permitido a concepção virginal e milagrosa do Verbo Divino no útero de Maria. "*Conceptio per aurem*" é o termo utilizado para designar a crença de que a Virgem Maria teria concebido pelo ouvido durante o anuncio do Anjo Gabriel. Ao ouvir as palavras do Anjo e aceitar sua missão como mãe do filho de Deus, Maria teria concebido o *Verbo Divino*.

José Maria Gonzáles[4] encontra as fontes primárias da crença na "*Conceptio per aurem*" na Patrística e na teologia medieval. Interessante é a posição de Santo Efrém da Síria (307-373) que em um cântico diz que "*Maria tornou visível com o ouvido o Deus invisível que veio [para seu ouvido] na voz do anjo, de modo que o fruto do seu ventre, pelo poder do Altíssimo, veio a encarnar*"[5]. Santo Efrém utiliza uma metáfora sinestésica para demonstrar como o Verbo Divino, invisível e imaterial, se torna concreto a partir da escuta das palavras do Anjo e da consequente aceitação da Virgem em face a sua missão como mãe do filho de Deus.

Gonzáles descreve outra posição interessante ao se debruçar sobre os escritos de São Proclo de Constantinopla (390-446). Segundo o pesquisador, em uma homilia sobre a Encarnação de Cristo[6], São Proclo relata que a natureza divina de Cristo teria se ligado à Sua natureza humana no momento em que a Virgem colocou seu útero à disposição de Deus e o Verbo Divino entrou pelo seu ouvido.

Por vezes, a análise dos textos patrísticos nos faz acreditar que os Padres da Igreja acreditavam que o ouvido da Virgem teria funcionado como uma espécie de canal pelo qual teria entrado, fisicamente, a alma de Cristo. Entretanto, não era essa a intenção desses autores, e muito menos alegar que o embrião de Cristo teria entrado, já formado, pelo ouvido da Virgem. Os Padres da Igreja que fundamentaram a crença na *Conceptio per aurem* trabalhavam com a metáfora de que a escuta da Palavra do Senhor através da mensagem do Anjo teria possibilitado a concepção virginal e milagrosa do Verbo Divino no útero de Maria.

[4] GONZÁLES, José Maria Salvador. *Per aurem intrat Christus in Mariam.* Aproximación iconográfica a la *conceptio per aurem* en la pintura italiana del Trecento desde fuentes patrísticas y teológicas. **'Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones**, 2015.

[5] SANTO EFRÉM DA SÍRIA apud. GONZÁLES, 2015, p.215. Ainda segundo Gonzáles, o mesmo Santo Efrém, em uma exegésis sobre os Evangelhos, alude à "*Conceptio per aurem*" ao contrapor Maria e Eva dizendo que, assim como o pecado entrou no mundo a partir de Eva que ouviu a palavra do demônio, a salvação entrou no mundo pelo ouvido de Maria. Uma reflexão mais completa sobre a contraposição entre Maria e Eva e o papel de ambas no ciclo de queda e Redenção da humanidade serão explorados no subcapítulo seguinte.

[6] SÃO PROCLO apud. GONZÁLES, 2015, p. 217.

De acordo com Gonzáles, tais analogias simbólicas foram se tornando mais sutis após o século VI, culminando nas engenhosas metáforas de São Bernardo de Claraval (1090-1153)[7].

> Independente de que entre os pensadores cristãos anteriores ou posteriores ao século VI se observem certas diferenças de ênfase em suas respectivas formulações – os primeiros insistindo no ingresso pelo ouvido de Maria; os segundos enfatizando a Palavra emitida pelo Altíssimo no momento de ser escutada pela Virgem –, parece se evidenciar que uns e outros interpretam essa tese em um sentido plenamente metafórico e simbólico: o ouvido de Maria não seria, neste prodigioso episódio, um canal genésico pelo qual teria passado materialmente o hálito/fluido fecundante de Deus Pai/Espírito Santo, nem , menos ainda, o Verbo divino encarnado na forma de embrião ou feto, e sim um canal acústico pelo qual a Virgem recebeu e aceitou de forma imaterial a Palavra de Deus Pai lhe propondo a concepção/encarnação da Palavra (Verbo) de Deus em seu ventre sem detrimento de sua Virgindade.[8]

Ao longo de seu trabalho, Gonzáles transcreve outras fontes patrísticas, teológicas e apócrifas que sustentariam a teoria metafórica de que Maria teria concebido o Verbo Divino ao escutar a mensagem do Anjo Gabriel. Gonzáles também demonstra algumas estratégias utilizadas pelos artistas para representar plasticamente a crença na "*Conceptio per aurem*". De grande intencionalidade simbólica é a Anunciação de Taddeo di Bartolo [Fig. 1] que ocupa a tábua central do políptico da Anunciação com São Cosme e São Damião. A composição da Anunciação mostra o Anjo Gabriel ajoelhado diante da Virgem Maria que com uma das mãos faz um gesto de aparente temor e com a outra segura um livro aberto. Da boca do Anjo emergem as palavras "*Ave gratia plena dominus tecum*"[9] que chegam ao ouvido da Virgem. No alto, a figura de Deus Pai emana de Sua boca raios dourados que simbolizam o "sopro divino" capaz de gerar a vida[10]. O Espírito Santo, em forma de pomba, acompanha a direção dos raios que atingem a Virgem Maria. Nesta pintura, Taddeo de Bartolo materializa plasticamente a crença na "*Conceptio per aurem*" duplamente, através do "sopro" de Deus Pai e da materialização visual das palavras do Anjo, que atingem o ouvido de Maria. Desse modo, a Virgem, pelo poder de Deus Pai e pela aceitação da mensagem angélica, concebe virginalmente em seu útero o Verbo Divino.

[7] GONZÁLES, 2015, p. 221.

[8] T. da a.: "Al margen de que entre los pensadores cristianos anteriores o posteriores al siglo VI se adviertan ciertas diferencias de énfasis en sus respectivas formulaciones –los primeros insistiendo en el ingreso por el oído de María; los segundos enfatizando la Palabra emitida por el Altísimo en el momento de ser escuchada por la Virgen–, parece evidenciarse que unos y otros interpretan esa tesis en un sentido plenamente metafórico y simbólico: el oído de María no sería en este prodigioso episodio un canal genésico por el cual habría pasado materialmente el hálito/fluido fecundador de Dios Padre/Espíritu Santo ni, menos aún, el Verbo divino encarnado en forma de embrión o feto, sino el canal acústico por el que la Virgen recibió y aceptó de forma inmaterial la Palabra de Dios Padre proponiéndole la concepción/encarnación de la Palabra (Verbo) de Dios Hijo en su vientre sin desmedro de su virginidad." (GONZÁLES, 2015, p. 225)

[9] T. da a.: Salve, cheia de graça, o Senhor é contigo.

[10] "O Senhor Deus modelou o homem com o pó apanhado do solo. Ele insuflou nas suas narinas o hálito da vida, e o homem se tornou um ser vivo" (Gênesis 2:7 In.: BÍBLIA SAGRADA. Tradução Ecumênica. São Paulo: Edições Loyola, 1994, p. 26.) Assim como Adão, todos os homens, inclusive Jesus, possuem vida graças ao Sopro Divino. Outras referências bíblicas interligando o sopro divino com a obtenção da vida podem ser encontradas no Salmo 33 (32) e em Ezequiel 37: 9-14.

Além da pintura analisada anteriormente, podemos identificar uma série de Anunciações que materializam plasticamente a crença na "*Conceptio per aurem*"[11]. As representações que mais nos interessam, entretanto, são aquelas que incluem entre os simbolismos da "*Conceptio per aurem*" a iconografia do Menino Jesus sendo lançado em direção à Virgem Maria. Seguindo a tradição de imagens da Anunciação com Deus Pai emanando seu "sopro divino", encontramos uma série de pinturas que incluem no fluxo dos raios luminosos o Menino Jesus entre Deus Pai e o Espírito Santo. Nessas representações, os raios luminosos emanados da boca de Deus Pai não simbolizam unicamente Seu "sopro divino", como também simbolizam a própria palavra de Deus, ou seja, o Verbo Divino que se tornou carne no ventre da Virgem. Encontramos a maior expressão da combinação do simbolismo do sopro divino com a iconografia do Menino Jesus em pinturas espanholas da Anunciação com notáveis influências flamencas[12]. Localizada atualmente no Museu Diocesano de Borja, encontramos uma Anunciação [Fig. 2] que, originalmente, compunha uma das tábuas de um retábulo dedicado à Virgem. A cena se passa em um ambiente fechado, pela janela e porta são vistos, em perspectiva, relances de uma paisagem natural. Dentro dos aposentos, a figura da Virgem, com as palmas das duas mãos viradas para frente diante de livros abertos. Como se tivesse acabado de entrar no ambiente, o Anjo Gabriel se localiza diante da Virgem, partes de sua vestimenta e de suas asas ainda estão do lado de fora da porta pela qual ele teria entrado. Com uma das mãos, o Anjo segura um ramo de lírios entrelaçados com uma faixa na qual podemos ler parte da mensagem "*Ave gratia plena dominus tecum*". Com a outra mão, o Anjo aponta para cima, para a face de Deus Pai que surge no ambiente através de um óculo. Da boca de Deus Pai emergem raios luminosos que incidem na Virgem Maria. Ao longo dos raios se vê o Menino Jesus segurando uma cruz, seguido do Espírito Santo em forma de pomba. A intenção da obra é demonstrar plasticamente que a vida do Verbo Divino é insuflada em Maria, sem pecado, pela vontade de Deus Pai no momento em que ela escuta a mensagem do Anjo Gabriel.

Do mesmo gênero é uma pintura atribuída a um mestre hispanoflamenco [Fig. 3] que faz parte do acervo do Young Memorial Museum em São Francisco. Do mesmo modo a cena se passa no interior dos aposentos da Virgem. Entre o Anjo e a Virgem, está escrita em letras douradas a mensagem "*Ave gratia plena dominus tecum*". No céu, visto através da porta, Deus Pai sopra raios dourados que guiam o Menino Jesus com a cruz e o Espírito Santo em direção à Virgem.

Encontramos uma iconografia similar – com Deus Pai soprando, o Menino Carregando a Cruz, o Espírito Santo, e a mensagem escrita entre o Anjo e a Virgem – em uma gravura alemã [Fig. 4], atestando que esse modelo de iconografia era também conhecido no norte da Europa.

[11] O próprio Gonzáles analisa outras pinturas em seu texto.
[12] A imagem de Deus Pai soprando raios luminosos em pinturas da Anunciação tem precedentes italianos, porém, a combinação dessa iconografia com a iconografia do Menino Jesus ganha sua maior expressão em pinturas espanholas com influências estilísticas flamencas.

Já do século XVI, temos a Anunciação de Alejo Fernández [Fig. 5] Na pintura em questão, o Anjo está diante de Maria, que é representada ajoelhada em um genuflexório diante do livro aberto, com as mãos postas sobre o peito e a face levemente inclinada para baixo em postura de aceitação. Do outro lado do genuflexório, está representado um vaso com os lírios que simbolizam a pureza e castidade de Maria. Entre o Anjo e Maria, uma coluna é atravessada por parte da saudação Angélica que se repete nas outras representações do gênero, "*Ave gratia plena*". No canto superior esquerdo se vê Deus Pai soprando raios de luz que seguem uma diagonal até incidirem na Virgem. Ao longo dos raios de luz encontramos o Menino Jesus segurando a Cruz e o Espírito Santo em forma de pomba.

As obras em questão materializam plasticamente, através de complexas metáforas visuais, o mistério invisível da concepção milagrosa do Verbo Divino no ventre da Virgem Maria no momento em que ela escuta a saudação angélica. A imagem, inicialmente podendo ser interpretada como uma linguagem silenciosa, demonstra através de estratégias simbólicas, suas possibilidades de representar uma narrativa essencialmente verbal na qual o Anjo anuncia à Maria a encarnação da própria Palavra de Deus.



Figura 1: Taddeo di Bartolo. **Políptico da Anunciação com São Cosme e São Damião**, 1409. Pinacoteca Nacional, Siena.



Figura 2: Nicolás e Martín Zahortiga. **Anunciação**, 1460. Têmpera sobre madeira, 130x98 cm. Museu Diocesano de Borja, Espanha.



Figura 3: Desconhecido. **Anunciação**, 1480-1500. Óleo sobre madeira, 153.4 x 94 cm. Museu Young Memorial, São Francisco.



Figura 4: Desconhecido. **Anunciação**, 1445-1450. Xilogravura. Staatliche Graphische Sammlung, Munique (Inv. Nr. 118168).



Figura 5: Alejo Fernández. **Anunciação**, 1520 (ca.). Óleo sobre madeira, 68 x 50 cm. Museu de Belas Artes de Sevilha, Espanha.

Referências Bibliográficas

ARASSE, D. **Le détail**. Pour une histoire rapprochée de la peinture. Paris: Flammarion, 1992.

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

BÍBLIA SAGRADA. Tradução Ecumênica. São Paulo: Edições Loyola, 1994

CHASTEL, A. **Le gest dans l'art.** Paris: Editions Liana Levi, 2001.

GONZÁLES, José Maria Salvador. *Per aurem intrat Christus in Mariam.* Aproximación iconográfica a la *conceptio per aurem* en la pintura italiana del Trecento desde fuentes patrísticas y teológicas. **'Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones**, 2015.

HALL, J. **Dictionary of Subjects and Symbols in Art**. USA: Westview Press, 2008.

MONTAÑÉS, Julio I. González. Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis: Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación. **Espacio, Tiempo y Forma**, Serie Vil, H. del Arte, t. 9, 1996.

CIDADE MODERNA DESVELADA: A PINTURA DE PAISAGEM URBANA EM PORTO ALEGRE (1920-1945)

Daiane Marcon[1]

O surgimento da cidade moderna na paisagem

Retratar uma paisagem através da pintura é um fenômeno moderno: adquire autonomia, conquistando o primeiro plano e se tornando por si só o assunto da obra, no século XVII na região da Holanda, quando surgem as primeiras pinturas que buscam representar de modo descritivo a natureza.[2] O próprio conceito de paisagem, hoje usado em diversas áreas, surge no âmbito das artes para designar esse gênero de pintura.[3] A ideia de paisagem, de observação plástica de um ambiente é, portanto tributária da arte: "Gracias a la pintura, cuando contemplamos un territorio transformado durante siglos por la explotación agrícola lo artealizamos, apreciando en él sus valores plásticos y pintorescos"[4]. A paisagem, então, não é o ambiente natural, mas a transposição artística que se faz a partir da observação de um local, como destaca novamente Maderuelo: "Es la intencionalidad estética puesta en la contemplación la que transforma un lugar en paisaje"[5]. A partir do romantismo, no século XVIII, a observação da natureza e a pintura de paisagem tomam proporções metafísicas com a nova categoria filosófica do sublime ou pendem para um tom de elogio a vida simples em detrimento à modernidade e à industrialização: até aqui é a natureza que protagoniza a pintura de paisagem e muitas vezes, inclusive, carrega um dose de crítica ao presente e à vida urbana. Embora vilarejos e cidades já aparecessem esporadicamente na pintura de paisagem[6], é no século XIX na Europa que o urbano moderno começa a ganhar protagonismo e seu caráter antinatural passa a ser observado com interesse estético e não mais considerado uma consequência torpe do modo de vida de seu tempo.

Uma figura é central para a fixação da proposta de que o belo reside no moderno e para a elaboração de um pensamento que influencia a maneira que será representada a cidade e o presente na pintura a partir dos impressionistas: Charles Baudelaire (1821-1867). A cidade, a vida moderna, a multidão, a velocidade, todas características da modernidade são temas centrais em sua obra poética. Além disso, Baudelaire constitui uma apologia à representação de seu próprio tempo através, também, da produção crítica.

[1] Graduanda do curso de História da Arte. Instituto de Artes - UFRGS.
[2] KERN, Maria Lúcia Bastos. História e Arte: as invenções da paisagem. In: XXVI Simpósio Nacional de. História – ANPUH, São Paulo, 2011. Anais… São Paulo: ANPUH, 2011
[3] MADERUELO, Javier. Paisaje: un término artístico. In: BULHÕES, Maria Amélia. KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). Paisagem: Desdobramentos e Perspectivas Contemporâneas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.
[4] Ibidem, p.13.
[5] Ibidem, p. 17.
[6] Alguns grandes exemplos são as pinturas do veneziano Canaletto, como é conhecido o pintor Giovanni Antonio Canal (1697-1768) e seu aluno e sobrinho Bernardo Bellotto (1721-1780) que também trabalhou essencialmente com a temática da cidade e sua movimentação. Também antes do século XIX, o paisagista britânico Thomas Jones (1742-1803) produz uma interessante série de obras retratando a Nápoles contemporânea.

Baudelaire em diversos textos, mas sistematizado em seu *Pintor da Vida Moderna*, clama pela representação do presente: o artista deveria buscar o belo no que é específico ao presente, no espírito de viver essa época.

> O belo é sempre, inevitavelmente, de uma composição dupla, ainda que a impressão que produza seja una. [...] O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se desejarmos, um a um ou todos juntos, a época, a moda, a moral, a paixão.[7]

O elemento relativo e temporal do belo para Baudelaire está em "extrair da moda o que pode conter de poético no histórico, de **tirar o eterno do transitório**"[8], portanto para ele "A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, e a outra metade é o eterno e o imutável"[9]. A arte para atingir o belo precisa carregar a qualidade essencial do presente, descobrir a beleza misteriosa de seu tempo.

O moderno para Baudelaire é necessariamente urbano – a metrópole é o *locus* da modernidade. O poeta viveu na Paris do século XIX sob a reforma urbana de Haussmann, quando a cidade foi remodelada e modernizada. Essa nova cidade com seus *boulevard* é o personagem central de boa parte de sua obra poética e se tornará tema recorrente na pintura, principalmente a partir de pintores impressionistas como Claude Monet (1840-1926), Camille Pissarro (1830-1903) e Gustave Caillebotte (1848-1894). A partir de então, a cidade e a modernidade, que antes não eram considerados dignos de serem temas da "grande arte", tornam-se recorrentes na produção de artistas dos mais diferentes estilos e suportes.

A experiência da urbanidade moderna em Porto Alegre

As primeiras décadas do século XX marcam o período que a cidade de Porto Alegre passa, assim como algumas outras capitais do país, a viver o sonho do modelo de cidade moderna européia. Da mesma maneira que havia acontecido anteriormente na Europa, os padrões e valores, que antes irradiavam do campo, passam a ter seu centro na burguesia citadina e, assim, surge um novo imaginário que é urbano. Por conta disso, um grande esforço de modernização, capitaneado pelo positivismo do Partido Republicano Riograndense (PRR) se estabelece. A partir de 1910, começa o *boom* da construção civil: uma remodelação urbanística e arquitetônica inspirada pelo modelo haussmaniano – com dimensões bastante limitadas, é claro – está em curso no centro da cidade e se estenderá até a década de 1940.[10] Becos são eliminados, novas e amplas ruas com calçamento e passeio público são abertas em seu lugar, parques e praças são criados e embelezados, imponentes edifícios públicos são construídos e a cidade passa a ter iluminação pública. Com

[7] BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da vida moderna. In: KERN, Daniela (org.). Paisagem Moderna. Porto Alegre: Sulina, 2010, p. 84
[8] Ibidem, p. 94, grifo meu.
[9] Ibidem, p. 95.
[10] PESAVENTO, Sandra Jatahy. Memória Porto Alegre: Espaços e Vivências. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1991.

o aporte desta estrutura e a difusão dos valores burgueses urbanos, também se multiplicam os espaços de sociabilidade e lazer, como cafés, confeitarias, cinemas, teatros. Floresce, portanto, uma vida pública, antes quase inexistente, que tem lugar nas ruas do centro da cidade[11].

No contexto cultural, alguns contatos – talvez influências? – não podem ser deixados de lado. A tendência poética simbolista, na qual Charles Baudelaire foi figura essencial, teve lugar cativo na produção literária do Rio Grande do Sul desde o início do século XX. Mesmo que tenham importado mais a musicalidade e o poder de evocação da escrita do que os temas da modernidade urbana, Baudelaire foi amplamente conhecido e lido pelo círculo cultural da cidade e fez parte da formação artística de poetas gaúchos como Alceu Wamosy (1895-1923), Eduardo Guimaraens (1892-1928) e Marcelo Gama (1878-1915).[12] A popularidade de Baudelaire ainda é notável em 1926, quando nas páginas da *Revista Madrugada* – periódico de breve duração organizado por jovens literatos ligados a tendências modernizantes – são publicados, na sua primeira edição, traduções inéditas de dois poemas de Charles Baudelaire, traduzidos por Eduardo Guimaraens. Ainda na *Revista Madrugada*, há também em diversas edições referência a João do Rio (1881-1921) e seu *A Alma Encantadora das Ruas*. Pode se dizer com segurança, portanto, que pelo menos desde o início do século XX os círculos intelectuais e artísticos da cidade consumiam uma produção que tinha interesse estético na urbanidade moderna, propiciando uma abertura a busca do belo no moderno e no transitório de sua época, como Baudelaire havia postulado. É claro que o frenesi com a nova vida moderna urbana – os cafés, os carros, o jazz-band, o cinema, a vida social movimentada – está presente não só nas páginas da *Madrugada*, mas também nas outras revistas ilustradas com temática mundana[13]: a experiência da modernidade, inédita na região, impacta todo o círculo cultural.

O caso da pintura de paisagem urbana no Rio Grande do Sul (1924 - 1940)

Finalmente, o espetáculo da cidade moderna, assim como havia impressionado e inspirado na Europa artistas de diferentes olhares – de Charles Baudelaire a futuristas e além –, também passa a surgir na pintura no Rio Grande do Sul. Serão enfocadas nesse item três pinturas de paisagem urbana de Porto Alegre da primeira metade do século XX, buscando apontar afinidades nas diferentes abordagens que as obras trazem da paisagem moderna: *Praça da Alfândega* (1924) de João Fahrion, *Abrindo a Av. Borges de Medeiros* (sem data) de Maristany de Trias e *Clube do Comércio* (1940) de Angelo Guido. O recorte temporal não é aleatório: inicia-se com o aparecimento da cidade moderna na obra de Fahrion, acompanha o

[11] Cf. MONTEIRO, Charles. Porto Alegre dos anos 1920: Urbanização, modernidade e novas formas de sociabilidade urbana. In: RAMOS, Paula (Org.). **A Madrugada da Modernidade (1926)**. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2006

[12] Para mais informações sobre o simbolismo no Rio Grande do Sul e a influência de Baudelaire e dos simbolistas franceses conferir: JAHN, Livia Petry. A Influência de Baudelaire na Poesia de Eduardo Guimaraens. **Non Plus**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 30-40, jan/jun 2012.

[13] POSSAMAI, Zita Rosane. O circuito social da fotografia em Porto Alegre (1922 e 1935). Anais do Museu Paulista [online]. 2006, vol.14, n.1, pp.263-289.

período no qual a arte do Rio Grande do Sul passa por uma lenta transição na qual são utilizados procedimentos modernos (principalmente advindos do impressionismo e do pós-impressionismo), porém sem romper com o modelo tradicional do sistema visual dominante e nem com o compromisso com o belo, com a perspectiva e com o realismo. O recorte também acompanha a primeira fase de renovação urbanística de Porto Alegre na qual se estabelece a modernidade: segundo a historiadora Sandra Pesavento (1991) esse processo vai da década de 1920 até meados da década de 1940. Também na história da arte local, na década de 1940 se inicia um novo processo com disputas acirradas sobre a arte moderna e movimentações que levariam a uma pintura modernista com ruptura do modelo tradicional e consequente chegada a abstração. Centramos-nos, portanto, no longo período de transição no qual tanto a urbanidade quanto a arte estão vivendo uma progressiva modernização mas ainda guardam alguma defasagem.

Essas obras, além de proporcionar um breve panorama formal da pintura realizada no período, também testemunham a modernização da cidade a partir da percepção dos artistas. Digo que testemunham e não que registram pois, apesar do referente real a ser representado que nomeia as três obras, a pintura é, evidentemente, sempre a interpretação do artista do visível, mesmo que à obra ele dê o título de um local existente. A pintura é uma construção e o que se vê representado é a percepção do real transpassada por interesses plásticos, sociais, políticos e/ou ideológicos. Sobre essa questão, Meyer Schapiro tece um comentário bastante elucidativo:

> Se por um lado, toda visão é dirigida pelo mesmo processo e sistema orgânico, por outro os indivíduos diferem quanto às condições e aos objetivos de visão selecionados – a que dirigem seu olhar, com que interesse e sentimento, com que capacidade de discriminação, inata ou adquirida. Diferem ainda mais em suas representações do que veem. Representar, como reconhecer e recordar, é um ato que faz uso das experiências dos criadores, de sua cultura, aprendizagem e habilidades artísticas, de seus pensamentos, estados de espírito e disposições emocionais.[14]

Tal constatação é verdadeira sobre todo tipo de representação, porém especialmente necessária de ser destacada ao se tratar da pintura de paisagem, pois mesmo que haja o interesse do artista em retratar de maneira fiel um local específico, sua pintura será influenciada pela percepção subjetiva. Não há, portanto, retrato objetivo: as obras não constituem uma história da modernização da cidade, apenas a tangencia. É com a constatação de que os artistas são inspirados e certamente impactados pela nova experiência da cidade moderna, mas não a retratam objetivamente, que podemos pensar as obras a seguir e as maneiras que os artistas percebem a modernidade e as escolhas que fazem ao transformar essa percepção em pintura.

Após mais de uma década de transformações urbanas na cidade de Porto Alegre, surge finalmente a primeira manifestação, na pintura[15], da modernização e da nova vida urbana – a obra *Praça da Alfândega*

[14] SCHAPIRO, Meyer. Impressionismo: reflexões e percepções. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.27

[15] Nessa análise não estão sendo incluídas as artes gráficas nem a fotografia por ambas terem um contexto específico diferente da pintura nesse momento. Para questões de urbanidade na fotografia cf. MONTEIRO, Charles. **Fotografia e crônica**: a construção de uma visualidade urbana moderna de Porto Alegre nas revistas ilustradas nos anos 1920. ArtCultura, Uberlândia, v. 16, p. 156-

(1924), de João Fahrion (figura 1). Na obra, o artista enfoca a representação na nova vida social da cidade, tão oposta a sociabilidade rural a que o estado estava acostumado e que já havia figurado em pinturas de Pedro Weingartner (1853-1929) como *Kerb* (1892).[16] O espaço de convivência urbana da via pública, cercado por estruturas modernas e habitado pela sociedade elegante contemporânea, são os protagonistas da obra: a praça embelezada, edifícios do estilo eclético, um cinema com seu letreiro e pessoas que circulam por esse local ao pôr-do-sol com seus chapéus na cabeça. A praça em questão – Praça da Alfândega – era a região mais importante da vida *chic*, cultural e política da cidade naquele momento. A obra é realizada em um estilo que remete ao impressionismo: a figuração é clara, porém com uma pincelada mais interessada na síntese do momento do que na descrição minuciosa, a estruturação da imagem é pictórica – se dá através camadas de tinta e não da linha.

Não há dúvidas de que Fahrion está representando uma vivaz cidade cosmopolita a partir de um registro pictórico moderno. Porém, salta aos olhos uma evidente dessemelhança (e, muitos diriam também, defasagem) em relação a obras paulistas do mesmo período que também enfocam a modernidade urbana – o paralelo poderia ser, por exemplo, com a obra do mesmo ano *São Paulo [GAZO]* (1924), de Tarsila do Amaral (figura 2). A dessemelhança reside nos dois critérios: procedimentos formais e escolhas na abordagem da temática.

Tarsila, ligada ao modernismo programático dos paulistas, pinta não um local específico da cidade, como Fahrion, mas uma alegoria da modernidade de São Paulo: o carro, a chaminé, o posto de gasolina, os postes, o arranha-céu, todo o imaginário da industrialização está presente. Trata-se, evidentemente, muito mais de uma vontade de futuro ainda não existente na cidade[17] do que de um testemunho do real, mas mostra uma percepção e desejo tanto de cidade quanto de arte em tudo oposta ao que se vê na pintura do Rio Grande do Sul. Formalmente a obra de Tarsila busca uma adequação à vanguarda europeia, acompanhando o desejo de modernidade da temática, enquanto Fahrion se utiliza de procedimentos já usuais na Europa, provenientes do impressionismo. Embora São Paulo e Porto Alegre naquele momento não tenham uma diferença tão gritante no nível de modernização urbana, é incontestável que há uma enorme discrepância na auto-imagem e no discurso identitário local: São Paulo nesse momento já constrói muito de sua identidade a partir da cidade e da modernização – a locomotiva do Brasil; Porto Alegre, porém, não parece imbuir a imagem da cidade de tanto esforço retórico.

Apesar de Fahrion retratar um local central na modernização da cidade, o artista escolhe não incluir na pintura certos índices elementares de progresso, como o carro e o bonde, embora aquela zona fosse de

166, jul/dez 2014. Para questões de modernidade nas artes gráficas cf. RAMOS, Paula. **A modernidade impressa**: artistas ilustradores da Livraria do Globo - Porto Alegre. Porto Alegre : Editora da UFRGS, 2016.

[16] Pedro WEINGÄRTNER. Kerb (1892). OST. 75 x 100cm. Coleção Particular.

[17] CATTANI, Icléia Borsa. O desejo da modernidade e as representações da cidade na pintura de Tarsila do Amaral. In: KERN, Maria Lúcia Bastos; BULHÕES, Maria Amélia (Orgs.). A Semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

passagem comum de ambos. Além disso, na obra de Fahrion a ênfase da composição está na circulação despreocupada de pessoas, e especialmente na solidão delas mesmo em meio a multidão: o homem que atravessa a rua sozinho e ganha o ponto de maior destaque da composição parece afirmar isso. Apesar da vivacidade da obra, a modernidade se apresenta com um sabor agridoce. Esse caráter duplo do moderno é também algo muito presente na obra de Charles Baudelaire que busca representar tanto o que há de fascinante quanto o que há de melancólico na experiência moderna: fascinante pelo novo, por oferecer possibilidades nunca sonhadas, por poder se mesclar anônimo na multidão como um *flâneur*; melancólico porque tudo isso vem acompanhado de solidão, choque, medo e constante angústia.

Na segunda obra citada, *Abrindo a Av. Borges de Medeiros* (sem data - década de 1930[18]) (figura 3), Maristany de Trias dá seu ponto de vista das obras de reforma urbanas que estavam em curso na cidade. A construção da Av. Borges de Medeiros, com a derrubada de parte de uma colina e construção de um imponente viaduto, foi a maior das obras de remodelação do período, considerada uma cirurgia urbana: a larga avenida tomou o lugar de um antigo beco e, com a planificação do antigo aclive, propiciou a passagem dos bondes na direção da zona sul. Essa grandiosa construção, após causar diversas desapropriações e demolições, foi o grande orgulho do Partido Republicano Riograndense. O artista, que possui algumas outras pinturas com a temática do trabalho (com a presença de espaços de trabalho como o cais e o estaleiro), escolhe retratar o surgimento da nova avenida através da obra e dos operários.

Nesse ponto, é impossível não fazer um paralelo com os murais que Cândido Portinari (1903-1962) pinta, também na década de 30, para o monumento à construção da Rodovia Presidente Dutra (figuras 4 e 5), nos quais também retrata trabalhadores realizando a obra. Além disso, tanto no tríptico de Maristany de Trias quanto nos quatro murais de Portinari são retratadas diferentes vistas do trabalho de abertura de uma via. Apesar dessas coincidências, mais uma vez a obra referente ao Rio Grande do Sul e a do artista de São Paulo não poderiam ser mais dessemelhantes, tanto formalmente quanto na abordagem do tema. Novamente a obra do artista modernista paulista é um tipo de alegoria com forte carga retórica enquanto a obra do Rio Grande do Sul faz referência a uma paisagem específica. Portinari pinta seus operários monumentais, imponentes, trazendo o progresso através de suas mãos, em cenas que tem mais compromisso com um discurso sobre o trabalho do que interesse em retratar de fato o trabalho – são alegorias, abstrações do trabalho. Poderíamos apontar que os murais em questão foram encomendas estatais para justificar a forte retórica, porém trata-se de uma construção recorrente nas obras de Portinari que retratam trabalhadores. As características formais dos murais parecem reafirmar o discurso do progresso: a composição é clara, limpa e controlada, o aspecto geral é de ordem.

[18] O trabalho não está oficialmente datada, porém segundo artigo (AVANCINI, 2014) do historiador José Augusto Avancini trata-se de obra da década de 1930. Será considerada aqui, portanto, como sendo desse período.

Maristany de Trias (detalhe do tríptico na figura 6), por sua vez, retrata o operário durante o trabalho pesado, sem higienização, sem glória: afinal, tratam-se de vistas de uma obra específica e o brutal trabalho de construir o espaço da vida moderna não é limpo e glorioso. Tanto na figuração quanto na forma Maristany reafirma esse interesse de não exaltação: a épica construção da Av. Borges de Medeiros, a tal cirurgia urbana, aqui é vista sem ordenação – o homem, a terra, a pedra, tudo se dilui e se mescla numa coisa só através de sua pincelada, o aspecto geral não é de um ambiente agradável. Construir o progresso tem algo de bruto e inóspito. Numa atitude tipicamente baudelairiana (intencionalmente ou não? Não importa), Maristany encontra seu objeto na matéria do presente, sem tirar sua crueza, através justamente do que seria considerado sem interesse estético. O discurso, porém, não parece ser de simples crítica a modernidade. Há também um fascínio com a obra (a manipulação e a superação do natural operada pelo homem) que transparece tanto por a pintura ser realizada como um tríptico quanto pela grandiosidade com que ela é representada – como nas paisagens românticas que relacionam a natureza com o sublime, aqui a obra é imensa frente aos minúsculos personagens humanos, que poderiam ser engolidos por ela a qualquer momento. O discurso sobre a paisagem moderna, mais uma vez, parece ser duplo: o fascínio e a denúncia.

A terceira obra em questão, *Clube do Comércio* (1940) de Angelo Guido (figura 7) traz algumas mudanças marcantes tanto em relação a urbanidade que é representada quanto em questões artísticas. A obra enfoca a verticalização que começava a se intensificar no centro da cidade – o edifício que dá nome à obra havia ficado pronto no ano anterior. Diferente das duas obras gaúchas já comentadas, aqui Angelo Guido deixa de lado o fator humano em interação com a paisagem que era tão importante nas anteriores: nessa tela o interesse é essencialmente plástico. Com a modernização da cidade – e especialmente com a verticalização – o horizonte se transforma em justaposição de prédios lado a lado e, consequentemente, em rígidos jogos de linhas: é por essas linhas que Angelo Guido se interessa em *Clube do Comércio*. A relação entre as diagonais dos antigos telhados das casas e as sintéticas verticais dos edifícios altos cria uma firme composição geométrica. Sobre essa obra, a historiadora da arte Neiva Bohns aponta:

> Ele tratou as superfícies das paredes banhadas de luz como planos de cor, num processo que poderia levá-lo, com um pouquinho mais de ousadia, a uma composição abstrata. Parece ter freado, por opção de cunho ideológico, seu impulso rumo a uma abstração geometrizada.[19]

O assunto que dá nome ao quadro, o Clube do Comércio, é o prédio mais ao longe que pode ser visto no encoberto horizonte da paisagem construída; ainda assim, por ser verticalizado e monumental, é soberano na paisagem. É curioso que Guido escolhe retratar os fundos do prédio do título, justamente a face não ornamentada: centra-se a atenção em um grande bloco de linhas retas e volumes geometrizados – a distância para uma abstração geométrica é realmente de um passo. As cores que cobrem de maneira quase homogênea os volumes – o rosa, o amarelo e o verde, todos em tons pouco saturados – se relacionam numa

[19] BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Continente Improvável: artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2005.

combinação impecável. No início do presente artigo foi comentada a afirmação de Javier Maderuelo de que a paisagem é a observação do ambiente com intenção plástica: essa obra é veemente nesse sentido ao perceber o espaço de maneira quase formalista; além disso, mostra que a paisagem urbana e a arquitetura, enquanto ambiente projetado, tem uma especial vocação para plasticidade pura – a cidade moderna é abstração.

Como destacou Bohns, o artista, porém, freia o caminho para a abstração e prefere se manter na figuração. E do que trata sua figuração? As surpreendentes árvores no primeiro plano cobertas pela sombra que já se projetou inteiramente sobre elas são seguidas pelo antigo casario no segundo plano, para, então, chegar finalmente nos modernos edifícios imponentes ao fundo: o que se parece enfatizar é a sobreposição e convivência de diferentes espaços e tempos, passado e futuro, que é o que constitui a cidade. É possível também uma leitura de que se trata da natureza e do passado sendo superado pelos artifícios da modernidade. De qualquer maneira, chegamos novamente ao mesmo sabor agridoce, àquele caráter duplo na percepção da modernidade: o fascínio com a majestosidade do enorme volume de linhas retas, afinal é ele que rege e dá a ossatura da firme composição geométrica; e a melancólica presença dessas árvores, comprimidas pelas construções e que, mesmo estando no primeiro plano, perdem sua altivez por serem encobertas pela sombra projetada das construções modernas. Porém, mesmo pisando no freio no último minuto e se mantendo dentro dos parâmetros do sistema visual tradicional, essa obra de Angelo Guido, com sua quase abstração, testemunha a mudança de ares que estava ocorrendo na pintura do Estado.

Portanto, nas três obras de diferentes décadas e diferentes artistas, através de temáticas distintas – a sociabilidade, o trabalho e a pura paisagem construída –, pode ser apontada uma tendência a oscilação frente a modernidade e industrialização, tornada flagrante ao confrontar com a retórica de obras do modernismo paulista. Talvez um dos fatores – entre certamente muitos mais -- que ocasiona esse fenômeno seja o discurso identitário do Rio Grande do Sul nesse período ainda muito construído através do regionalismo, da tradição e do rural. Mesmo que dentro desse recorte temporal o discurso regionalista tenha força especialmente na literatura, e não na pintura, ele tem capacidade de influenciar todo o círculo cultural já que pauta a construção de identidade regional. O elogio e a valorização maior do campo no imaginário local[20] pode instigar uma diferente assimilação e postura em relação a cidade e a modernidade, assim como o discurso de metrópole de São Paulo ocasionou uma auto-imagem que por vezes inflacionava a modernidade da cidade em suas representações artísticas. De qualquer maneira, ir além do diagnóstico e explicar o fenômeno está além do escopo deste artigo.

[20] KERN, Maria Lúcia Bastos. A pintura modernista no Rio Grande do Sul. In: KERN, Maria Lúcia Bastos; BULHÕES, Maria Amélia (Orgs.). A Semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.



Figura 1: João FAHRION (1898-1970). *Praça da Alfândega.* 1924. OST. 64x57 cm. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo - IA/UFRGS (Porto Alegre-RS)



Figura 2: TARSILA do Amaral (1886-1973). *São Paulo [GAZO]*. 1924. 50x60cm. Coleção Particular.



Figura 3: Luiz MARISTANY DE TRIAS (1885-1964). *Abrindo a Av. Borges de Medeiros* (triptíco completo). Sem data (década de 30) . Óleo sobre madeira - 63x40 cm / 63x63cm / 63x 40 cm. Pinacoteca Aldo Locatelli. Porto Alegre – RS



Figura 4: Cândido PORTINARI (1903-1962). *Construção da Rodovia* (painel I de IV). 1936. OST. 96x768 cm. Local indefinido.



Figura 5: Cândido PORTINARI (1903-1962). *Construção da Rodovia* (painel IV de IV). 1936. OST. 96x768 cm. Local indefinido.



Figura 6: Luiz MARISTANY DE TRIAS (1885-1964). *Abrindo a Av. Borges de Medeiros* (parte I do tríptico). Sem data (década de 30) . Óleo sobre madeira. 63x40cm. Pinacoteca Aldo Locatelli. Porto Alegre - RS



Figura 7: Angelo GUIDO (1893 - 1969). *Clube do Comércio*. 1940. OST. 50x60cm. Pinacoteca Barão de Santo Angelo Porto Alegre – RS

Referências Bibliográficas

AVANCINI, José Augusto. **As Pinacotecas Municipais de Porto Alegre**: A cidade na pintura de paisagem. In: XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2014, Uberlândia. Anais..., 2014.

BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da vida moderna. In: KERN, Daniela (org.). **Paisagem Moderna.** Porto Alegre: Sulina, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. **Continente Improvável**: artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2005.

CATTANI, Icléia Borsa. O desejo da modernidade e as representações da cidade na pintura de Tarsila do Amaral. In: KERN, Maria Lúcia Bastos; BULHÕES, Maria Amélia (Orgs.). **A Semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

JAHN, Livia Petry. **A Influência de Baudelaire na Poesia de Eduardo Guimaraens**. Non Plus, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 30-40, jan/jun 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/44953> [acesso em: 07/11/2017]

KERN, Maria Lúcia Bastos. A pintura modernista no Rio Grande do Sul. In: KERN, Maria Lúcia Bastos; BULHÕES, Maria Amélia (Orgs.). **A Semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

KERN, Maria Lúcia Bastos. A emergência da arte modernista no Rio Grande do Sul. In: GOMES, Paulo (Org.). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007

KERN, Maria Lúcia Bastos. **História e Arte**: as invenções da paisagem. In: XXVI Simpósio Nacional de. História – ANPUH, São Paulo, 2011. Anais… São Paulo: ANPUH, 2011.

MADERUELO, Javier. Paisaje: un término artístico. In: BULHÕES, Maria Amélia. KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). **Paisagem**: Desdobramentos e Perspectivas Contemporâneas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

MONTEIRO, Charles. Porto Alegre dos anos 1920: Urbanização, modernidade e novas formas de sociabilidade urbana. In: RAMOS, Paula (Org.). **A Madrugada da Modernidade (1926)**. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2006

MONTEIRO, Charles. **Fotografia e crônica**: a construção de uma visualidade urbana moderna de Porto Alegre nas revistas ilustradas nos anos 1920. ArtCultura, Uberlândia, v. 16, p. 156-166, jul/dez 2014.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Memória Porto Alegre**: Espaços e Vivências. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1991.

POSSAMAI, Zita Rosane. **O circuito social da fotografia em Porto Alegre (1922 e 1935)**. Anais do Museu Paulista [online]. 2006, vol.14, n.1, pp.263-289. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5442/6972> . [acesso em: 02/12/2017]

RAMOS, Paula. **A modernidade impressa**: artistas ilustradores da Livraria do Globo - Porto Alegre. Porto Alegre : Editora da UFRGS, 2016.

SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo**: reflexões e percepções. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SOB O SIGNO DO SILÊNCIO NO AMOR À FLOR DA PELE

Dalmo de Oliveira Souza e Silva[1]

Introdução

> Antigamente, se alguém tivesse um segredo que não quisesse partilhar, subiam uma montanha, procuravam uma árvore, abriam um buraco nela e sussurravam o segredo para dentro do buraco. Por fim, cobriam-no de lama e lá deixavam o segredo para sempre.
>
> (Diálogo do Sr. Chow Mo-wan a seu amigo Ping)

Amor à Flor da Pele (2000) ganhou em Cannes o prêmio de melhor ator (Tony Leung Chiu Wai) e o Technical Grand Prize (pela edição e fotografia). É o sétimo longa-metragem de Wong Kar-wai, apontado no Festival Internacional de Cinema de Cannes por *Felizes Juntos* (1997), foi o primeiro diretor de nacionalidade chinesa a presidir o júri do mesmo festival (2006). No ano seguinte, lançou seu primeiro filme em língua inglesa, *Um Beijo Roubado.* O cineasta integra ainda o movimento chamado de Segunda Nova Onda do Cinema de Hong Kong. Essa geração de cineastas tem como traço comum a ênfase na identidade bastante atípica da região que oscila entre os valores asiáticos e britânicos – o lugar já esteve sob a influência da Grã-Bretanha e, atualmente, é administrado pela China. *Amor à Flor da Pele* tem como pano de fundo as incertezas da cidade dividida entre a tradição chinesa e a modernidade ocidental.

Originalmente, o título *Fa Yeung Nin Wa* (em mandarim, algo como Anos com Flores), recebeu adaptações: internacionalmente, *In the Mood for Love*, inspirado na canção de Brian Ferry. Em Portugal, o filme recebeu o nome de *Disponível para Amar* e no Brasil, *Amor à Flor da Pele*. Para Kar-wai, o título ocidental dizia, sobretudo, do "mood for love" e não sobre o amor (MÜLLER, 2013); tratava das sensações que surgem no instante de aproximação; sobre as brechas entre os acontecimentos. Por essa razão, os demais títulos carregam ambiguidades frente à atmosfera existente no filme. Os personagens centrais não estão disponíveis para amar; nada está "à flor da pele". Talvez, S*ecrets* – título sugerido pelo diretor e não aprovado pelos organizadores de Cannes – fosse o mais apropriado. Os diálogos entre os personagens principais, Sra. Chan, uma secretaria (Maggie Cheung) e o Sr. Chow Mo-wan, um jornalista (Tony Leung), até acontecem, mas eles não dizem; eles guardam segredos.

"O que não é dito", o silêncio adquire tons diversos. Filosoficamente, o silêncio integra os movimentos da vida e, por isso mesmo, torna-se um modo de resistência – algo que se debela aos domínios da oralidade. "A vida se torna resistência ao poder quando o poder toma como objeto a vida". (DELEUZE,

[1] 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.

2005, p. 99). Em *Amor à Flor da Pele,* o silêncio media os afetos, assim como o desejo permeia a trama. O amor de Sra. Chan e do Sr. Chow acontecerá? Quais segredos guardam de seus respectivos cônjuges, dos vizinhos, dos colegas de trabalho e deles próprios? Como entender o segredo que Sr. Chow deixou escondido em um buraco cavado em uma árvore? Sabemos somente que Kar-wai decide omitir as soluções finais. O diretor nos mantém presos no desenvolvimento da trama e não nos dá o desenlace – estamos no contínuo "esperar que as coisas realmente aconteçam".

O "vir a ser" dessa paixão está na trilha sonora, no enquadramento, na fotografia e nos figurinos. Aqui vale destaque aos figurinos impecáveis, assinados por William Chang. Eles desfilam confusamente nos primeiros momentos do filme, particularmente marcando os costumes de uma época. Também merece nota a trilha sonora, de Michael Galasso, com boleros, mambos e músicas populares ocidentais. A canção-tema *Quizás, Quizás*, de Oswaldo Farrés, na voz de Nat Kin Cole rege as dúvidas levantadas pelo enredo do filme.

Como a natureza do cinema continua sendo fundamentalmente visual (DELEUZE, 2005), então, todos esses recursos em *Amor à Flor da Pele* se voltam ao desejo sem contato físico, tão só expresso pelo olhar, pelas atitudes e, especialmente pelo o que "se cala". Para além, do cotidiano banal do casal, Kar-wai inscreve a História: por que recorrer aos anos de 1960? Por que, no final do filme, o documentário sobre a visita de Charles de Gaulle ao Camboja? Assim, a História também se torna segredo na trama.

Nesse sentido, retém-se a atenção em três aspectos: a trama, a fotografia e as motivações históricas. Sob o signo do silêncio, se desvela uma estética, marcada pela contenção dos desejos e pela cumplicidade dos amantes – imersa numa atmosfera criada, sobretudo, pelos recursos cinematográficos.

O duplo traídos/traidores

Nos fins dos anos de 1990, Kar-wai não consegue ir à diante com o projeto de *Summer in Beijing*, um musical aclimatado em Pequim. Nesse período, o governo chinês exigia a análise do roteiro para a produção e filmagens e essa demanda deu de encontro ao processo de criação espontâneo e sustentado pelo improviso do cineasta, sendo assim, depois de algumas tentativas, ele decidiu ambientar sua trama em Hong Kong, nos anos de 1960. Aqui a questão do processo colonial e da ocidentalização da região ressurgiu com força total.

O filme apresenta cenas que acontecem no auge da Revolução Cultural na China – um período de transformações políticas e sociais que agitou o país. Nesse cenário de mudanças, a Revolução mexeu com a vida de muitas famílias e o crescimento populacional combinado à crise econômica do lugar fez com as pessoas precisassem subalugar quartos ou dividir moradias com outras famílias. Neste clima de contensão de

despesas, dois casais (personagens centrais da história) se encontram, se conhecem e, daí, surge o desejo de estarem juntos.

A relação afetiva dois dos cônjuges antagonistas aproxima as partes traídas, no caso a Sra. Chan e o Sr. Chow Mo-wan. Naquele prédio, homem e mulher se tornam próximos pela dor e, ao mesmo tempo, estão separados pelas convenções morais, afinal, eles são casados. Da condição de traídos, gradativamente, tomam ações de traidores (sem a consumação do fato). Assombrados pelo pejo, os traídos/traidores resistem em assumir aquilo que um sente pelo outro – o roteiro do filme dá ênfase à situação.

Aliás, Kar-wai não tinha roteiro pronto; ele criava o filme a partir dos *takes* filmados. A cada tomada, a ideia do filme se adensava (MÜLLER, 2013, p. 66). Sem história prévia, o método de criação de Kar-wai exigiu da equipe, dos produtores e dos atores dedicação absoluta – um trabalho de absorção. Seu trabalho era de um verdadeiro escritor buscando sentido à narrativa que constrói gradativamente através das cenas gravadas.

Retornando à análise do conflito dos protagonistas, eles escondem sua amizade dos outros moradores do prédio; são discretos nos gestos e nas palavras. O distanciamento emocional está sempre entre eles. De fato, onde começa a traição e a culpa daqueles que traem? O tradicionalismo da cultura oriental, os tabus preservados e a vida rotineira fragilizam a relação que intentam construir – eles tornam-se reféns de seu desejo.

No filme, a escolha do sistema narrativo sustentado pela elipse prende o espectador no tempo dos dois personagens centrais. A ausência dos parceiros que traem adensa a supressão de outros sentidos que não sejam os da Sra. Chan e do Sr. Chow. Os "traidores" estão sempre fora-do-campo: "ouvimos suas vozes, vimos fragmentos de seus corpos, supomos sua presença" (MÜLLER, 2013, p. 68). Não conhecemos seus os cônjuges, exceto pelo que dizem deles, pela sua dor e pelos sentidos: não nos dão a vê-los; não nos dão a escutá-los. No fundo, sua existência é mais um segredo.

Esse segredo é mantido pela cenografia e pela fotografia que criam espaços fragmentados e inexatos. O enquadramento da câmera privilegia a visão dos atores a partir das portas, batentes e janelas – nos dá impressão de que os personagens estão dentro de um labirinto. Surpreende-nos a experimentação dos enquadramentos que, por vezes, abandona o primeiro plano. No edifício onde moram poucas palavras eles trocam entre si – somente as mais formais. Seus vizinhos não sabem da aproximação; notam a solidão dos dois e a ausência constante de seus companheiros, mas não conhecem a condição de traídos/traidores.

Em outras cenas, a Sra. Chan e o Sr. Chow encontram-se em espaços reclusos, como restaurantes e, por fim, um quarto de hotel. A maioria dos espaços é cercada pela profusão de texturas nas paredes e de móveis decorativos, demonstrando o horror ao vazio – tão presente nas relações humanas. Em algumas vezes, as ruas vazias à noite também foram testemunhas dos encontros dois.

Nesses espaços, num primeiro momento, os protagonistas tentam entender os motivos que levaram à traição dos seus parceiros (simulam como teriam sido traídos) e, em seguida descobrem afinidades que os une para a escrita de uma história sobre artes marciais. No meio tempo entre uma situação e outra, pesam os preceitos morais de não poderem levar avante aquela amizade em público e tão pouco repetirem o ato de seus cônjuges.

Da novela sobre artes marciais que escrevem em parceria nasce o desejo de estarem cada vez mais juntos. Instala-se, definitivamente, o impasse que o espectador já esperava: estariam eles traindo seus parceiros? O amor dos traídos seria mais ético do que o dos traidores? Ao final, eles também traíram; eles traíram?

Os ambientes fechados/noturnos

Amor à Flor da Pele segue o *modus operanti* de seu diretor: filmado em película (e não digitalmente), levou 15 meses de filmagens. Teve como diretor de fotografia, Christopher Doyle, parceiro de Kar-wai em outros trabalhos, substituído por Mark Lee Ping Bin, nos últimos meses – o que levou a uma ação simultânea: o diretor continuou as filmagens com o elenco e a equipe. Ao mesmo tempo, as imagens gravadas durante as filmagens de 1999 eram editadas. Diversas cenas foram desprezadas na mesa de edição e reaproveitadas no longa-metragem seguinte de Kar-wai, concluído em 2004[2].

Inspirado pela atmosfera do filme *Um corpo de que cai* (1958), de Alfredo Hitchcock, o cineasta equipara seu personagem interpretado por Tony Leung ao de James Stewart, porém, a fotografia parece guardar muitas semelhanças entre os dois filmes. Em ambos, ela envolve os personagens num teor dramático e melancólico, no qual a dramaticidade se materializa em uma gramática visual. No caso de *Amor à Flor da Pele*, existe uma carga intensa de romantismo vinda das cores assinaladas pela presença da luz vermelha e sua gradação tonal, atestando a expressão, como ponto de fuga de uma solidão em conjunto.

As cenas se sucedem, em sua maioria, em ambientes fechados (o prédio, o escritório, a redação do jornal) ou noturnos (o caminho do restaurante de massas, os arredores do prédio, as ruas soturnas da cidade). Os dois personagens parecem presos em lugares pequenos, entulhados e claustrofóbicos. Há um misto de glamour e decadência nesses lugares que, embora, a existência de objetos sugira a presença de muitas pessoas sempre estão vazios.

Tal qual a dualidade do "vazio/cheio" dos lugares, a solidão dos personagens ronda todas as cenas. Eles são casados, mas estão permanentemente sozinhos (a não ser, quando escondidos se encontram). A vida rotineira de nossos personagens mostra-se pelo o acúmulo de objetos e pelo ambiente reduzido que cada um

[2] *2046, o segredo do amor* (2004). Hospedado em um hotel em Hong Kong, o jornalista Mo Wan Chow escreve um livro de ficção científica sobre o futuro enquanto recorda seus relacionamentos do passado e se envolve com suas vizinhas de quarto.

ocupa: ele jornalista, rodeado por mesas, arquivos, telefones, carimbos e máquinas de escrever e, ela secretaria, no seu diminuto escritório, também munida de sua máquina de escrever e papéis.

Em raros momentos emerge a luz do dia, exceção mais forte é a sequência na qual o Sr. Chow conta seu segredo à montanha. Aqui a locação escolhida eram as ruínas históricas do templo Angkor Wat no Camboja. A constante imperiosa é a luz artificial e as cores saturadas – a fotografia é majoritariamente avermelhada e quente – o que dá ares de sensualidade e de algo a ser desvelado. A câmara segue a Sra. Chan a cada plano revelando suas formas, seu caminhar e sua feminilidade – como se o desejo do Sr. Chow estivesse na lente. A visão da bela mulher caminhando, suas costas, seu vestido justo (já dissemos aqui que é digno de nota o figurino escolhido) é, sem dúvida, um plano lírico.

O foco está nos dois personagens – nada divide as atenções com eles, exceto o tempo (a passagem/suspensão do tempo). Ele adquire uma relevância enorme na trama. São muitas as cenas nas quais o relógio se apresenta em *closes.* Justamente a ênfase no relógio quebra de modo categórico a cronologia do tempo. Tudo o que ele não tem é linearidade.

O que tão somente temos é o tempo psicológico dos enamorados – "uma bolha do tempo". Quanto tempo se passou entre a descoberta da traição, a tentativa de entender o adultério, a aspiração por vingança, o florescer da amizade e a paixão contida? Serão dias, semanas, meses ou anos? O ritmo lento do desenrolar dos acontecimentos reforça a suspensão do tempo e nos engana a percepção. Sabemos que o tempo corre. A montagem do filme acena o tempo e o lugar; não desconstrói a noção do "passar do tempo", mas nos perdemos na trama psicológica dos personagens que conflui passado, presente e futuro. O tempo é mais um dos segredos.

O silêncio das intenções

No filme, existe uma linha tênue de movimento de câmara que separa amor e paixão, criando a atmosfera para ações silenciosas marcadas pelos afetos que se sucedem por meio do desejo. Por diferentes momentos, o espectador aguarda a ação mais decisiva de um dos protagonistas: a Sra. Chan dirá algo mais provocativo ou se lançará aos braços do Sr. Chow? Ele conseguirá dizer-lhe sobre sua atração? Os dois personagens ensaiam reações, mas tudo fica nas intenções.

Pelo ritmo compassado do filme, o "desfecho" até é surpreendente. O Sr. Chow anuncia que irá sozinho para Cingapura. Nesse ponto, o espectador aguarda os protestos da Sra. Chan e finalmente, o desenlace daquele amor contido. Não! Ela ressente-se! Não impede que ele vá; ele simplesmente vai, sem cenas que mostre arrependimento ou de tentativa de salvar aquele amor. A personagem não chora; contida, é o universo que a cerca que diz de sua tristeza. A atmosfera incide sobre os sentidos subjetivos e não sobre a

ação (inação) dos protagonistas. O silêncio dos amantes motiva a fuga para Cingapura. Faz com que a separação geográfica seja o desenlace daquele conflito – a solução mais ética.

Antes do fim, a passagem do tempo, da separação entre os dois amantes é sublinhada pela inserção de um filme documental que registra a visita de Charles De Gaulle ao Camboja. Como todas as produções de Kar Wai essa menção não é acaso: esse episódio histórico assinala o término do processo colonialista europeu na Ásia – ele deixa para traz uma influência ocidental que tantas vezes invadiu os cenários e a atmosfera do *Amor à Flor da Pele.* Nesse ponto, o diretor nos coloca que "aquele tempo da Sra. Chan e do Sr. Chow" teve fim. Será essa mais uma intenção silenciosa? A História rompe em meio à narrativa ficcional – tudo se transforma em visão nostálgica de um tempo que não retrocede. No intertítulo que leva ao final do filme, lê-se: "Ele se lembra dos anos passados como se olhasse por uma janela embaçada. O passado é uma coisa que ele vê, mas não toca. É tudo o que ele vê é borrado e indistinto" (KAR WAI, 2012).

Cinco anos, se passam até que o Sr. Chow retorne a Hong Kong e a casa onde viveram. Lá ele não encontra mais seus antigos locadores ou vizinhos. É informado de que agora, no lugar, moram uma senhora com uma criança. Na sequência fílmica, a Sra. Chan aparece na casa onde viveram com uma criança. Seria ela a senhora? Não se tem essa certeza! Até nesse trecho, o espectador ainda tem a expectativa dos "felizes para sempre". O "the end" está na sequência em que o Sr. Chow conta seu segredo ao buraco cavado na árvore – o que aconteceu entre eles que não percebemos? Aqui, o diretor lembra-nos que realmente é um segredo (algo a ser silenciado).

Em suma, em *Amor à Flor da Pele* Kar Wai nos comove pelo silêncio e pelo "não dito". A linguagem cinematográfica conta uma história com economia de palavras e gestos. O espectador/expectador não somente vê ou ouve os protagonistas. Ele sente a atmosfera e vive o conflito por intermédio de todos os recursos audiovisuais que o diretor tem à mão. Todos se completam para nos mostrar a força do silêncio das intenções.



Fig. 1. O jornalista Chow Mo-wan (Tony Leung Chiu Wai) e a secretaria Su Li-zhen (Maggie Cheung), *Amor à Flor da Pele*, 2000. Fonte: http://sublimeirrealidade.blogspot.com.br/2013/05/amor-flor-da-pele.html. Acesso em 13 out. 2017.



Fig. 2. Chow Mo-wan (Tony Leung Chiu Wai) e Li-zhen (Maggie Cheung), no quarto de hotel alugado pelo Sr. Chow para escrever a novela sobre artes marciais, *Amor à Flor da Pele*, 2000. Fonte: http://p3.publico.pt/cultura/filmes/21458/mulholland-drive-e-o-melhor-filme-do-seculo-xxi. Acesso: 13 out. 2017.



Fig. 3. Chow Mo-wan (Tony Leung Chiu Wai) e Li-zhen (Maggie Cheung), nas ruas vazias de Hong Kong, *Amor à Flor da Pele,* 2000. Fonte: https://celluloidwickerman.com/2013/01/07/music-parallels-of-in-the-mood-for-love-wong-kar-wai/. Acesso: 13 out. 2017.



Fig. 4. Chow Mo-wan (Tony Leung Chiu Wai) na redação do jornal, *Amor à Flor da Pele,* 2000. Fonte: http://luiztonon.blogspot.com.br/2015/04/o-amor-e-flor-da-pele-e-eterno.html. Acesso: 13 out. 2017.



Fig. 5. Li-zhen Chan (Maggie Cheung), no seu escritório, *Amor à Flor da Pele*, 2000. Fonte: http://luiztonon.blogspot.com.br/2015/04/o-amor-e-flor-da-pele-e-eterno.html. Acesso: 13 out. 2017.



Fig. 6. O closet do relógio que surge dividindo os tempos na narrativa, *Amor à Flor da Pele*, 2000. Fonte: HEINZ, 2013, p. 95.

Referências Bibliográficas

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Cinéma 2. L´image-temps**. Paris: Minuit, 1985.

_____. **Cinema 1. L´imagem-mouvement**. Paris: Minuit, 1983.

_____. **Foucault/Gilles Deleuze**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

HEINZ, Renata. **Atmosfera em amor à flor da pele de Wong Kar-wai: o filme como experiência.** São Leopoldo: UNISINOS (dissertação), 2013.

KAR-WAI, Wog. **In the mood for love.** Hong Kong: 2012 (Blu-ray: The Criterium Collection, 2012).

JOUSSE, Thierry. **Wong Kar-wai**. Paris: Cahiers du Cinéma/CNDP, 2006.

MÜLLER, Adalberto. Ambiências afetivas em amor à flor da pele de W. Kar-wai. **Ilha do Desterro.** Florianópolis, no. 65, p.p. 63-71, jul./dez. 2013.

CAETANO LUIZ DE MIRANDA UM PINTOR ROCOCÓ NA COMARCA DE SERRO FRIO[1]

Delson Aguinaldo de Araújo Junior[2]

Comarca do Serro Frio: contextualização e aspecto da vida cotidiana

O Brasil é fruto da colonização portuguesa de tradição católica, o qual buscava explorar comercialmente o território. No final do século XVII, a agroindústria do Norte e Nordeste demostrava decadência na cultura do açúcar, e o Império somavam grandes custos administrativos. Para prejudicar ainda mais o quadro econômico, os holandeses invadiram parte do litoral brasileiro, onde a produção dessa cultura ainda se mostrava forte. Após alguns anos, os portugueses conseguiram expulsá-los e eles levaram consigo as técnicas estruturais da monocultura do açúcar para novos territórios, principalmente as Antilhas, tornando-se a principal frente de concorrência da produção brasileira.[3]

A esperança para realimentar o projeto imperial luso, com o declínio dos engenhos, estava nos "pedregulhos" encontrados nos córregos na área central do que viria a ser a Capitania de Minas Gerais, projeto antigo que demorou em torno de dois séculos para ser concretizado.

Os paulistas foram os primeiros exploradores a chegarem à região mineradora, ainda em fins do século XVII, vieram através das "Bandeiras" (método militarizado de caça e escravização dos povos indígenas ou expedições em busca dos metais preciosos). No início do século seguinte, eles encontraram um ouro fosco e escuro misturado ao cascalho no córrego do Tripuí, "cercado pela sequência de picos altíssimos que formam o maciço do Espinhaço."[4] Dessa forma, o "ouro preto" do Tripuí seria a origem da grande migração populacional para a Capitania de Minas Gerais, a partir do séc. XVII. Os exploradores foram minerando os rios da região central, se estendendo do ribeirão do Carmo à região do Sabará nas margens do Rio das Velhas.[5] Foram seguindo o leito dos rios de Vila Rica ao Arraial do Tejuco, "entre a bacia dos rios Doce e São Francisco".[6] Os garimpeiros encontravam ouro miúdo, pedrinhas brilhantes, grãos ou pó, de múltiplas qualidades e quantidades, do "ouro podre ao ouro preto."[7] Com isso, fortunas foram criadas e inúmeros arraiais e vilas coloniais se espalharam nas *Terras das Geraes.*

[1] Essa pesquisa é um desdobramento da dissertação de mestrado, a parte biográfica do pintor Caetano Luiz de Miranda, foi publicado no I Colóquio Patrimônio em Minas Gerais: Preservação e Difusão dos Acervos culturais, realizado em 2017 vinculado ao Núcleo de Estudos de Arte Luso Mineira (NEALUMI) grupo de pesquisa do Instituto Federal de Minas Gerais, campus Ouro Preto. Um texto é complemento do outro.

[2] Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Mestrando em Arte, Patrimônio e Teoria do Restauro.

3 SCHWARCZ, STARLING, p. 109.

4 SCHWARCZ. STARLING, p. 109.

5 SCHWARCZ, STARLING, p. 109.

6 SCHWARCZ. STARLING, p. 113.

7 SCHWARCZ. p. 113.

Obras Realizadas e Atribuídas a Caetano Luiz de Miranda

Caetano atuou mais como copista e menos como cartógrafo, no museu do Ouro em Sabará, Em Minas Gerais encontra-se o Mapa de João Severino Terrabuzzi, de 1814, e a Vista do Serviço Diamantino no Sítio do Monteiro no Rio Jequitinhonha de 1803. Ambos os trabalhos foram documentados a favor desse artista.[8] Ele produziu a *Carta Geographica da Capitania de Minas Gerais,* em 1804 - o original encontra-se no Arquivo Histórico do Exército, no Rio de Janeiro.

A *Carta Geographica da Capitania de Minas Gerais* de 1804, salvaguardada pelo Arquivo Histórico do Exército, com cópia no acervo do Gabinete de Estudos Arqueológicos da Engenharia Militar, Direção de Infraestruturas do Exército, em Lisboa, Portugal, mostra o mapa de autoria de Caetano Luiz de Miranda, individualizada de outras representações da época. Porém, percebesse que o autor utilizou como base o *Mappa Topográfico e Hidrográfico da Capitania de Minas Gerais*, de autor anônimo e sem data, o qual existem três cópias manuscritas, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Mapoteca do Itamaraty e no Gabinete de Estudos Arqueológicos de Engenharia Militar de Lisboa[9].

O Arraial do Tejuco formou-se por volta do séc. XVIII, a partir da mineração, alimentando significativamente a partir da descoberta dos diamantes, tornando-se arraial – freguesia em 1817. Na planta de 1784 do Arraial do Tejuco de Antônio Pinto de Miranda, pai de Caetano Luiz de Miranda, são representadas oito capelas com população maior do que a sede da Comarca.[10]

Ambos os mapas mostram significativa semelhança, estando ambos na mesma escala, com a mesma projeção cartográfica *Carta Plana Quadrada,* com os mesmos erros de geografia física referente a alguns rios representado. Ambos os mapas categorizam "cidades, Vilas cabeças de Comarcas, Vilas Paroquiais e Capelas. O mapa anônimo registra apenas uma povoação da capitania na categoria de arraial, o Tejuco," - por sua vez, o mapa de Miranda faz referência a 45 arraiais, na sua maioria na Comarca do Serro Frio,[11] região de familiaridade do cartógrafo.

Acredita-se que o Mapa de Miranda tenha copiado o anônimo, mesmo sendo esse último sem datação precisa. Miranda melhorou a latitude e longitude de três regiões quando em comparação ao mapa similar, provavelmente o cartógrafo teve acesso a novas informações, o que lhe permitiu corrigir os erros do anônimo, que por sua vez, pouco provável este teria copiado erroneamente as informações corretas do mapa de 1804.

[8] SANTOS; MIRANDA. p. 412.
[9] SANTOS; CINTRA; SEABRA. p. 9, 17.
[10] SANTOS; CINTRA; p. 15.
[11] SANTOS; CINTRA; SEABRA. p. 15.

Nesse contexto, Miranda produziu uma cópia de qualidade, "com alterações e correções a propósito da localização das povoações e outros elementos geográficos, bem como da toponímia."[12] O Mapa do Cartógrafo Caetano L. Miranda traz, ainda, uma bela iluminura, destacando no mapa, porém, perdendo informações da região de Bambui onde está representado a iluminura. O sombreamento constante em mapas do século XVIII pode ser observado nas pinturas da Igreja de Matozinhos, no Serro, e demais pintura de Caetano, demostrando similaridade com técnicas da cartografia de época.

Pintou duas sibilas em 1799, para cobrir os altares da Igreja de Nossa Senhora das Mercês em Diamantina.[13] Com as festividades da produção da fábrica de ferro, foram feitos carros alegóricos com seis pinturas documentadas[14]. No museu dos diamantes em Diamantina, a um oratório pintado e assinado[15] bem ao gosto Rococó, próximo ao estilo das pinturas da Igreja de Matozinhos do Serro, "um Retrato de Maria Antonieta e um Ecce Homo assinado, obras pertencentes ao acervo de familiares."[16] A pintura do Forro da Sacristia da Igreja de São Francisco de Assis de Diamantina de 1795, e as pinturas de Forro e laterais da Igreja do Bom Jesus de Matozinhos, 1797, Pintura da Nave da Igreja Matriz de Santana em Inhaí distrito rural de Diamantina.[17]

A igreja Matriz de Santana no distrito rural de Inhaí é uma região de acesso bastante difícil ainda nos dias atuais, ficando a 55 quilômetros da sede. Parte desse trajeto é de estrada de terra, nesta igreja periférica ao eixo central do circuito dos diamantes. Acredito que Caetano trabalhou com uma oficina, haja vista a fatura dos quatro anjos laterais - a moldura bem inferior aos *putti* da igreja de Matozinhos no Serro. Porém, a trama da pintura é toda da paleta desse artista.

Para o forro da capela-mor pode-se ter ocorrido à participação conjunta de Caetano e o guarda-mor José Soares de Araújo. Esse artista, proveniente da cidade de Braga, deixou na região significativa produção pictórica, documentada, de estilo Barroco. (fig. 10) A trama do forro da capela-mor repete o gosto de falsa arquitetura, mas a figura humana é semelhante às de Caetano.

A Drª Myriam Ribeiro Oliveira (1978, p.35), ao analisar e comparar as pinturas da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, em Diamantina e os da Igreja Matriz de Santana[18], em Inhaí, a primeira de autoria documental do guarda-mor e o forro da capela-mor da segunda atribuída. A pesquisadora traz a hipótese de ter pintado o forro de Santana com outros artistas. A Drª Myriam enfatiza a fatura dos anjinhos[19].

[12] SANTOS; CINTRA; SEABRA. p. 26.
[13] SANTOS; MIRANDA. . p. 412.
[14] FILHO. p.70, 71.
[15] SANTOS; MIRANDA. p. 413.
[16] SANTOS; MIRANDA. p. 413.
[17] SANTOS; MIRANDA. p. 412.
[18] Esta pesquisa da Professora Myriam Ribeiro, foi de grande importância, por ter sido pioneiro e por levantar algumas hipóteses, as quais se reafirmaram com trabalhos mais recentes de Selma Miranda e Antônio Fernando.
[19] RIBEIRO, 9. v. 10. p. 27-37. p. 35.

A pintura humana dos anjos diamantinenses da igreja do Carmo não passou despercebido pelo olhar criterioso da Drª Myriam Ribeiro. Anos mais tarde, a mesma impressão teve o olhar dos Doutores Selma Miranda e Antônio Fernando. Como a pesquisa da pintura do Norte de Minas ainda está em uma fase embrionária, a contribuição da Drª Myriam foi perceber que nos tetos barrocos de José Soares de Araújo, havia a paleta de outro artista. No detalhe da representação dos personagens, por sua vez Selma e António, com as primeiras informações da pioneira pesquisa, avançaram um pouco mais, comparando com a paleta de Caetano Luiz de Miranda.

Percebe-se que ocorreram oficinas bastante marcadas e distintas nessa região, sendo uma sob a supervisão do guarda-mor e outra sob a orientação de Caetano. Elementos do teto do Carmo de Diamantina se repetem na Igreja de Inhaí. Recentemente pude perceber que o trama da Igreja Matriz de Couto de Magalhães de Minas é uma cópia direta dessa última matriz. Ambos os forros são bastante parecidos, no quesito da falsa arquitetura e da figura humana. Acredito que as oficinas trabalharam juntas sob a supervisão desses artistas, nessas pinturas. "Presença do mesmo tipo de anjinhos graciosos (...) já fizera anterior aparição nos balcões da nave do Carmo de Diamantina."[20] Enfatizando que como o artista barroco ditou tendências e gostos próprios no Norte de Minas, já no fim de sua vida produtiva, recebeu colaboração de Caetano. Esse, independente do primeiro artista, seguiu outro estilo, o Rococó, analisado nos próximos capítulos. É perceptivo que ambos os artistas atuaram em vertentes estilísticas distintas, porém, nada impede de terem trabalhado juntos. O guarda-mor era bem mais velho que Caetano e José Soares arrematava as obras e passa a aparecer nas documentações de épocas, porém, na sua equipe estaria o jovem Caetano. Mais tarde com a morte do primeiro, o Miranda passa a fazer toda a trama das pinturas de teto, já sob um novo gosto, sendo que a grande maioria das igrejas já estavam prontas, com ornamentação barroca, não tendo muito o que se pintar. A grande obra de Caetano é a Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos do Serro, a qual se insere na tipologia de arte total, dialogando com a talha, a pintura e a escultura.

Nessa mesma vertente foi pintado o teto da Sacristia da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Diamantina, sendo essas as duas grandes empreitadas executados por Caetano. Já não havendo muito o que se executar no eixo central da Capitania. No testamento da Irmá do artista, Eufrasia de Miranda Aguiar, percebe-se claramente que Caetano era um grande empreendedor, estando mais interessado nas lavras dos diamantes do que pintar tetos de igreja. Nesse contexto, o testamento mostra um homem muito rico, de uma fortuna considerável, voltando para formação cultural como atesta sua biblioteca em vários idiomas.

As joias, as roupas e objetos de adorno demonstram que Caetano era da alta elite do Tejuco, lembrando que fora eleito para exercer cargos públicos entre várias funções administrativas que exerceu. Mesmo cheio de tarefas que dariam muito mais lucro nunca deixou seu gosto pelas pinturas, pelos infinitos

[20] RIBEIRO. p. 27-37. p. 36.

quadros de cavalete que atestam o inventario, como vimos pela tela de Maria Antonieta, a qual não tivemos acesso a não ser por colaboração do acervo compartilhado da Drª Selma Miranda, provavelmente grande parte dessas obras de cavalete era de sua autoria. Quando se compara o testamento desse com o do Mestre Ataíde que no eixo central da Marqueê, desenvolve considerável número de pinturas, observa-se que Caetano alcançou riqueza muito superior comparada ao Mestre ouro-pretano, pois diversificou sua função não ficando focado na produção de tetos. Mas é na Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos de Couto de Magalhaes de Minas de 1808 onde-se percebe como esse grande e notável empreendedor chegou com seu estilo próprio através de seus discípulos e oficina.

A pintura da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Couto de Magalhães de Minas chama a atenção pela qualidade e erudição da pintura, em região tão remota de difícil acesso ainda nos dias atuais, em relação ao centro da capitania Vila Rica ou a sede da Comarca Vila do Príncipe. Infelizmente, a igreja está abandonada à própria sorte. O IPHAN ou a administração arquidiocesana não tem feito nada para proteger tão rico acervo da nossa cultura pictórica.

O teto ainda está ladeado por pinturas parietais, as quais sofrerem intervenções de "melhoria" onde foram passadas camadas de verniz, mas a atenção do espectador é direcionada para o teto, talvez pela simplicidade do conjunto ornamental o teto destaca ainda mais. Provavelmente José Soares trabalhou com uma grande oficina, agrupando principalmente os pintores, sendo ele o "empresário" responsável por arrematar as obras Magnani[21].

O Dr. Rodrigo Mello Franco de Andrade, atribuiu, a partir de pesquisas documentais, a pintura da capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis de Diamantina ao artista mulato Silvestre de Almeida Lopes.[22] Como essa pintura tem semelhança direta e incontestável com a pintura da capela-mor de Matozinhos do Serro, atribuiu-se esta última ao mesmo autor. O Dr. Rodrigo sustentou sua atribuição à documentação de 1763, 1764 e 1765, da Irmandade de São Francisco, que favorecia a Silvestre, a execução de obras de pintura para a irmandade. O professor Carlos Del Negro, percebeu o equívoco que o Dr. Rodrigo havia cometido, pois de fato havia documentação atestando a produção do artista, e na igreja existe a pintura, porém, a documentação não trata da atual pintura da Igreja, porque na época do documento nem havia a Igreja dos Irmãos Franciscanos em Diamantina. Esses estavam alojados na igreja de Nossa Senhora do Rosário da mesma cidade.

O professor Del Negro percebeu o equívoco referente a data da documentação analisada pelo Dr. Rodrigo, e, dessa forma, parte do problema havia sido solucionado, mas o anonimato das pinturas prevalecia - se Silvestre não fez a pintura quem havia produzidos? O problema foi solucionado com o olhar criterioso da arquiteta Drª Selma Miranda e do Dr. Antônio Fernando, que atuou durante vários anos com laudos

[21] MAGNANI. p. 104.
[22] SANTOS. p. 416.

Técnicos para o IPHAN / MG. A solução veio a partir de obras documentadas de Caetano Luiz de Miranda. Esse artista fez e pintou um oratório de significativa beleza que se encontra no museu do Diamantes, em Diamantina,[23] o qual tem grande correlação com a estampa de Andrea Pozzo.

Além do oratório assinado na base, a Drª Selma e Antônio Fernando tiveram acesso à cartela "Vista dos Diamantes" com documentação que atesta a obra em favor do artista. Essa encontra-se no museu do Ouro em Sabará, Minas Gerais, e foi adquirida com a bisneta do artista, proprietária do quadro de Maria Antonieta. A partir dessas obras documentadas, ambos os pesquisadores fizeram comparação estilística com as pinturas da Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos. Como o forro dessa igreja é idêntico ao forro da Sacristia da Igreja de São Francisco de Assis de Diamantina, solucionou-se o enigma da autoria dessas pinturas.

Caetano também pintou a capela-mor da Igreja do Bom Jesus de Matozinhos na cidade do Serro, como já enfatizado, nas paredes laterais dessa igreja esta representado a Adoração dos Pastores, e a Adoração dos Reis Magos, a referida pintura da Natividade tem suas origens na pintura do italiano Sebastiano Conca, que foi fielmente copiado pelo artista lusitano André Gonçalves. A mesma pintura foi copiada para estampa e circulou em Minas Gerais, sendo reproduzida na cidade do Serro, Alvorada de Minas e Tiradentes.

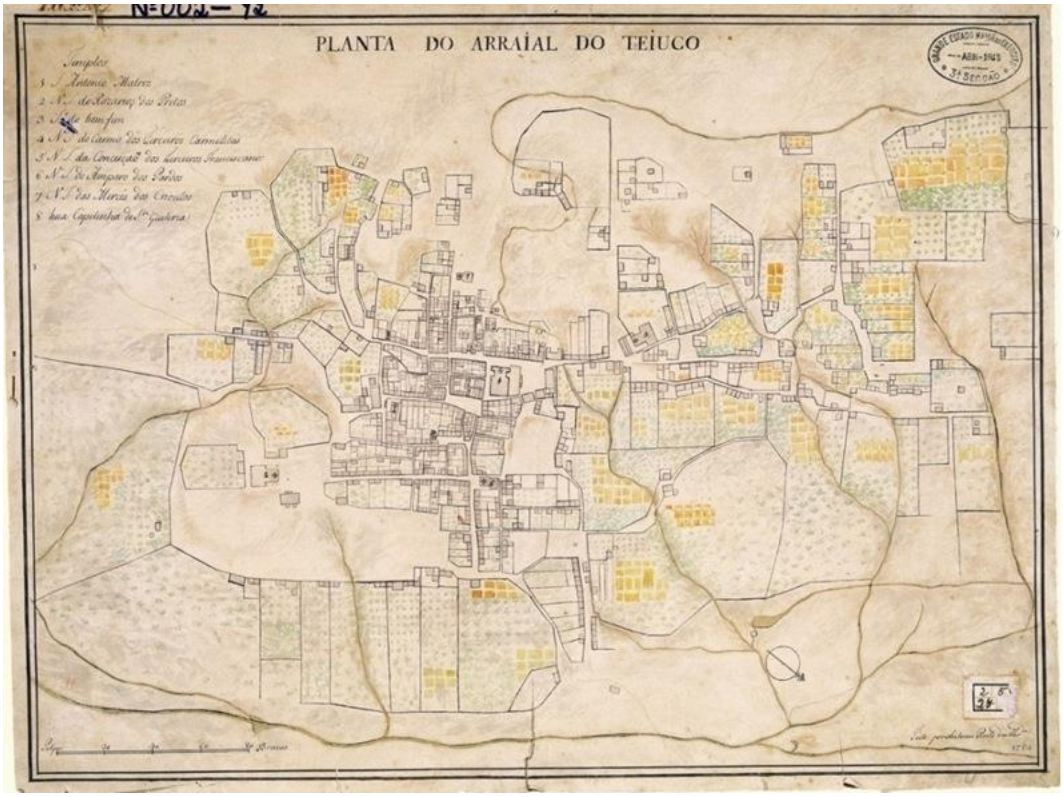


Figura 1 - Planta do Arraial do Tejuco, 1784.
Fonte: Arquivo Histórico do Exercito

[23] SANTOS. p. 416.



Figura 2 - Vista do Serviço Diamantino. 1803 – Museus do Ouro Sabará Autoria: Caetano Luiz de Miranda Fonte: Delson Junior. 2014.



Figura 3 – Carta Geographica da Capitania de Minas Gerais, Autor: Caetano Luiz de Miranda, 1804, com pormenor da iluminura do mapa.Fonte: O original se encontra no Arquivo Histórico do Exército, Rio de Janeiro.



Figura 4 - Pintura da Nave da Igreja Matriz de Santana de Inhaí distrito de Diamantina Atribuído: Caetano Luiz de Miranda e sua oficina Foto: Delson Junior / 2014



Figura 5 - Pintura da Capela mor da Igreja Matriz de Inhaí distrito de Diamantina. Foto: Delson Junior. 2014. Nessa pintura se observa a qualidade erudita da falsa arquitetura e a qualidade alcançada pela figura humana, com grande similaridade a pintura da Igreja Matriz de Nossa Senhora na cidade de Couto de Magalhães de Minas, curioso que ambas igrejas estão periféricas em relação ao eixo central do Circuito do Diamante.

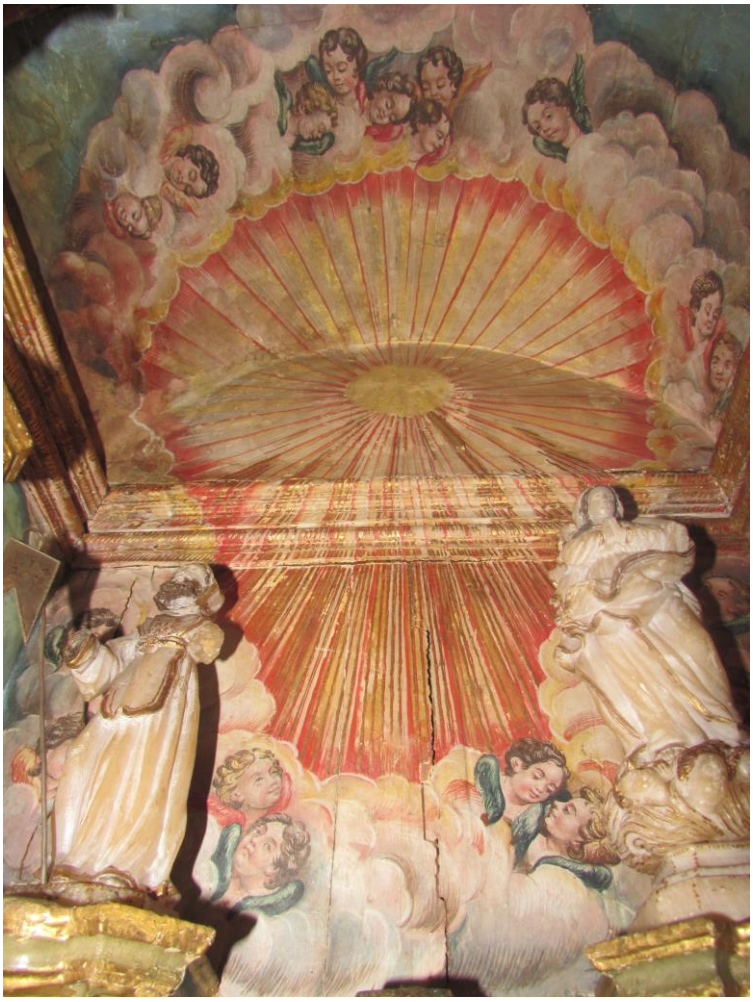


Figura 6 - Por menor do interior do oratório. Museu dos Diamantes – Diamantina Autor: Caetano Luiz de Miranda Fonte: Delson Junior. 2015**.**



Figura 7 - Detalhe de São Lucas na Adoração dos Pastores, Capela do Bom Jesus do Matozinhos (1797). Autor: Caetano Luiz de Miranda Fonte: Delson Junior, 2009



Figura 8 – Pintura do Teto da Capela-mor representando o encontro da imagem do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos na praia do Norte de Portugal. Foto: Delson Junior. 2015. Autor: Caetano Luiz de Miranda.



Figura 9 – Pintura do Forro da Capela-mor da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo do Serro. Foto: Delson Junior. 2015.

Referências Bibliográficas

FILHO, Aires da Mata Machado. *Arraial do Tejuco, Cidade de Diamantina*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Minas Gerais, monumentos históricos e artísticos: Circuito do Diamante. *Revista Barroco*, Belo Horizonte, n. 16, p. 171-179, 1995.
OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Pintura de perspectiva em Minas colonial. *Revista Barroco*, Belo Horizonte, 1978-9. v. 10. p. 27-37. p. 35.

MAGNANI, Maria Cláudia. José Soares de Araújo: um artista completo (Diamantina, século XVIII). *Saeculum* - Revista de História, João Pessoa, jan./jun. 2013. p. 83 – 104.

SANTOS, Antônio Fernando Batista dos; MIRANDA, Selma. Artistas pintores do Distrito Diamantino: revendo atribuições. In: IV COLÓQUIO LUSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 4, 1992, Salvador. Atas... Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1992, v. 1, p. 411-428.

SANTOS; CINTRA; SEABRA. A Carta Geographica e o Mappa Topografico e Idrografico da Capitania de Minas Geraes, p. 9, 17.

SANTOS, Antônio Fernando Batista dos; MIRANDA, Selma. Artistas pintores do Distrito Diamantino: revendo atribuições. In: IV COLÓQUIO LUSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 4, 1992, Salvador. Atas... Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1992, v. 1, p. 411-428.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil*: uma biografia. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015.

A ICONOGRAFIA DA *MISSA DE SÃO GREGÓRIO*: REALISMO EUCARÍSTICO E IMAGENS MEDIEVAIS

Doglas Morais Lubarino[1]

A iconografia conhecida como a *Missa de São Gregório* é um motivo ainda pouco conhecido e estudado. No presente trabalho, buscamos apresentar alguns pontos de nossa pesquisa de doutorado em curso. Para tanto, descreveremos a iconografia em questão, atentando-nos à sua diversidade de elementos. Em seguida, analisaremos um grupo de iluminuras francesas. Explanaremos, igualmente, sobre algumas noções teológicas sobre a Eucaristia – que nos parecem estar imbricadas às funcionalidades dessa representação. Por fim, refletiremos brevemente sobre a trajetória dessa pesquisa e algumas conclusões (ainda que provisórias).

Dominique Rigaux, professora na universidade de Grenoble, na França, aponta que o *topos* iconográfico da *Missa de São Gregório* surgiu por volta do século XIV[2]. Essa iconografia figura um milagre eucarístico manifestado durante uma missa: a aparição ao celebrante, São Gregório Magno, de Cristo (normalmente chagado e portando somente o perizônio). Essa representação crística, comumente, está sendo elevada por anjos, surge de um túmulo atrás do altar ou simplesmente está sobre essa mesa. Já a figura de São Gregório é representada no momento da elevação (ou do cálice ou da hóstia) ou de mãos postas. Em determinadas representações, São Gregório utiliza o *triregnum*, e em outras imagens a tiara papal é sustentada por algum auxiliar da missa, está sobre a mesa do altar ou ainda pode ser elevada por um anjo.

Essas imagens geralmente apresentam os *Arma Christi*. Trata-se de figurar distintos objetos que representam os sofrimentos do Cristo em sua Paixão. Os *Arma Christi* são figurados como objetos como os cravos, a coroa de espinhos, a cruz. Igualmente, há também outras formas de representação, por exemplo, o galo que faz alusão à negação de Pedro ou as moedas que fazem referência a traição de Judas.

Para melhor compreender a iconografia que acabamos de descrever faz-se necessário entender que esse *topos* é fruto de uma tradição figurativa que contém, de certa maneira, várias iconografias amalgamadas em uma única representação. Desse modo, propomos uma análise comparativa entre algumas imagens da *Missa de São Gregório*. Analisaremos um conjunto de iluminuras francesas produzidas do século XV. Buscamos, com essa série, sintetizar algumas das variações existentes nas características formais e estilísticas da iconografia em questão na imagética medieval.

[1] Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP. Doutorado em História (AE História da Arte). Bolsista da FAPESP.
[2] RIGAUX, Dominique. « Autour de la Messe de Saint Grégoire. Visée pastorale et réalisme rurale ». IN : BÉRIOU, Nicole (org.). *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident*. Paris: Institut d'Études Augustiniennes, 2009, p. 951.

Iniciamos a análise por uma inicial ornamentada (Le Mans BM, ms. 0254, f. 057) de um missal datado de 1495. Esse livro litúrgico está atualmente conservado na *Bibliothèque Municipal du Mans* (região noroeste da atual França). Trata-se de uma inicial "T" que é a primeira letra do *Te igitur* – oração que principia a liturgia eucarística. Nessa imagem, o Cristo surge diante do celebrante e de dois acólitos que estão segurando a casula de São Gregório no momento da elevação da hóstia consagrada. Aqui, a tiara papal está sobre a mesa do altar. Ao fundo vemos diversos *Arma Christi*.

Uma segunda representação da iconografia que estudamos está presente, igualmente, na letra inicial do *Te igitur* (Clermont-Ferrand BM, ms. 0072, f. 007). Trata-se de um breviário romano para uso em Rodez (região sudoeste da atual França), datado de 1472 e conservado na *Bibliothèque Municipal de Clermont-Ferrand* (região central da atual França). Nessa imagem, há elementos semelhantes aos da iluminura anterior, como a posição do *triregnum* e a presença da hóstia ornamentada nas mãos do celebrante. Contudo, há somente um auxiliar, nesse caso um acólito ceriferário.

Já na inicial ornamentada de um missal para o uso em Rouen a letra habitada pela *Missa de São Gregório* é a "P" (Rouen BM, ms. 0308, f. 003) . Aqui, trata-se da conclusão do *Canon Missæ*, ou seja, a última frase da *Doxologia "Per onima sæcula sæculorum"*. Nessa imagem que tem seu suporte conservado na *Bibliothèque Municipal de Rouen*, distintamente das imagens anteriores, o celebrante utiliza a tiara papal e está com as mãos postas. Nesse caso, vemos que o Cristo é sustentado por um anjo enquanto seu sangue cai no cálice da missa. Diferentemente das iluminuras precedentes, pois no breviário conservado em *Clermont-Ferrand* há uma pala sobre o cálice da missa e na imagem de *Le Mans* não visualizamos esse objeto litúrgico.

O último exemplo que explanaremos é a iluminura de um livro de horas para uso em *Langres* (Besançon BM, ms. 0141, f. 066). Nessa imagem, que tem seu suporte conservado na *Bibliothèque Municipal de Besançon*, a tiara papal, distintamente das outras imagens, está sustentada por um anjo. Um elemento – que muito interessa à nossa investigação – é a representação do sangue do Cristo vertendo de seu lado aberto para o cálice da missa. A figuração desse elemento, evidentemente, faz referência direta ao realismo eucarístico. A representação, desse modo, tem uma forte carga simbólica, uma vez que equipara o sangue do Cristo ao vinho consagrado.

Dessa forma, a presença da *Imago Pietatis*, dos *Arma Christi* e outros elementos que acabamos de analisar nas imagens da *Missa de São Gregório* revelam uma relação dessa iconografia com a Paixão de Cristo. Um dos raros pesquisadores a debruçar-se sobre as origens da *Missa de São Gregório*[3], Michel Heinlen, professor da Universidade do Texas, propõe que a incorporação desses elementos está ligada à defesa eclesiástica da presença real de Cristo nas espécies consagradas. Segundo o autor, é a partir do século

[3] HEINLEN, Michael. "An Early Image of a Mass of St. Gregory and Devotion to the Holy Blood at Weingarten Abbey". *Gesta* 37/1, 1998, p. 55-62.

XI que as imagens que tratam de milagres eucarísticos começam a surgir na Europa, justamente no momento em que a teologia de realismo eucarístico começa a se fortalecer. Essas primeiras representações trazem o Cristo "frequentemente como uma criança ou como um belo bebê[4]".

Contudo, a figuração infantil do Cristo é gradativamente transformada em uma imagem que remete aos suplícios da Paixão. Ainda conforme Heinlen, essa alteração é compreendida pela afirmação do realismo eucarístico que intensificou um interesse crescente no sofrimento de Cristo. A Igreja legitima a afirmação da presença física do Corpo de Cristo no altar e, ao mesmo tempo, a literatura devocional e os sermões zelosamente estimulavam as pessoas a meditar no sofrimento de Cristo. Além de discussões teológicas, alterações na liturgia eucarística contribuíram na associação do realismo eucarístico e a Paixão de Cristo:

> A mudança das imagens do Cristo triunfante para as do Cristo sofredor durante a Idade Média era paralela às mudanças na liturgia. À medida que a missa passou a ser vista como uma repetição real do sacrifício do Cristo, as imagens começaram a enfatizar as qualidades humanas, e não redentoras, de sua morte[5].

Segundo a argumentação do autor, é possível constatar com o decorrer da Idade Média uma ligação entre a Eucaristia e o mistério da Paixão que reafirma a presença física e não simbólica do Cristo nas espécies sacramentais. A Igreja procura fazer uma ligação entre o Cristo que viveu na Terra e o sacramento eucarístico. Essa união quer reforçar que o Cristo não está presente somente espiritualmente, mas com seu corpo material nas espécies sacramentais. Com isso, a celebração eucarística transforma-se em uma espécie de repetição literal da Paixão, pois, em cada missa, o Cristo se sacrifica novamente para a salvação da humanidade, doando-se nas espécies sacramentais da Eucaristia. E é através desse sacrifício, ocorrido em cada liturgia eucarística, que se torna possível aos cristãos a sua salvação.

Ainda sobre a problemática da representação de Cristo e de alterações litúrgicas que ressaltam a relação entre a Paixão e o realismo eucarístico, interessa observar a análise de Émile Mâle[6]. Debruçando-se sobre as representações crísticas francesas do final da Idade Média, presentes em manuscritos do século XIV e XV, ele propõe a existência de quatro tipos de figuração de Cristo na sua Paixão, sendo um deles a representação do Cristo na *Missa de São Gregório*. Segundo Mâle, esse último tipo foi a representação mais frequente na França[7]. Ele aponta, igualmente, que não só na iconografia, mas na liturgia medieval é possível constatar a devoção à Paixão de Cristo, já que: "É no século 14 que, no conjunto de textos litúrgicos da Idade Média, começa a parecer hinos à lança ou a coroa de espinhos que irão se multiplicar até o século XVI[8]."

[4] Idem *ibidem*, p. 59.
[5] Idem *ibidem*, p. 60.
[6] MÂLE, Émile. *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*. Paris: Librairie Armand Colin, 1908.
[7] Idem, *ibidem*, p. 96 : « *Des quatre façons de figurer le Christ de pitié, la dernière [la Messe de saint Grégoire] a été de beaucoup la plus usitée en France* ».
[8] Idem *ibidem*, p. 98.

Avançando ainda mais em sua análise, Mâle aponta outras representações iconográficas que remetem à Paixão, do mesmo período e geografia, indicando que esse conjunto de representações são um símbolo eucarístico.

Detendo-nos tanto na argumentação de Mâle quanto na de Heinlen, podemos notar uma complexidade dos diálogos criados entre as imagens da *Missa de São Gregório* e a celebração temporal da missa, que reforçam a ideia de realismo eucarístico através de uma associação com o mistério da Paixão.

Essas múltiplas narrativas criadas através das variações de elementos iconográficos foram inicialmente observadas em um estudo anterior, no decorrer de nosso mestrado. Essa investigação, desenvolvida no Departamento de História da Universidade de São Paulo, teve como objeto de estudo uma pintura retabular titulada *O Juízo Final e a Missa de São Gregório* (nº de registro MASP 428P) obra atualmente conservada no MASP. A análise dessa pintura pautou-se no estudo de sua materialidade e proveniência e, sobretudo, em suas funcionalidades através de estudo comparativo com outras pinturas do mesmo período. A ausência de pesquisas aprofundadas sobre esse painel levou-nos a questionar algumas questões sobre sua proveniência e, a fim de analisar essa problemática, realizamos, na Universidade da Borgonha, França, um estágio de pesquisa. Naquela oportunidade, além de aprofundarmos o escopo de nosso trabalho e darmos base substancial ao projeto de doutorado, notamos a existência de um número significativo de imagens da iconografia da *Missa de São Gregório* que, apesar de sua relevância histórica e artística, ainda não foram frutos de pesquisas detalhadas. Na maior parte dos casos, encontramos nas plataformas de pesquisa *online* somente a reprodução dessas imagens acompanhadas de sua datação e proveniência. Com a finalização da dissertação, observamos o potencial da pesquisa que ali tomara corpo.

Mesmo com essas nuances nos aspectos formais, que dão mostra da riqueza da iconografia da *Missa de São Gregório* e, ao mesmo tempo, a sua complexidade de estudo, percebemos tanto pelos elementos que remetem à Paixão quanto pelo milagre eucarístico a estreita relação que essa representação tem com o terceiro sacramento cristão. Dessa maneira, podemos entender que a iconografia em questão está inserida em um círculo de produções imagéticas que tem, como objetivo principal, afirmar a ideia da presença real de Cristo na hóstia.

Através das informações fornecidas pela bibliografia e da análise das obras, é possível compreendermos uma relação entre a Paixão de Cristo e a reafirmação do sacramento do pão na iconografia que estudamos. Deste modo, as imagens selecionadas são objetos culturais que evidenciam em sua materialidade e em sua iconografia o espaço que o sacramento eucarístico começa a ocupar no seio da sociedade medieval, e sobretudo, na França no final do século XV. Assim, podemos compreender que, além de um objeto de culto, a união de diversos elementos que remetem à Paixão de Cristo aponta-nos a uma plausível função das representações da *Missa de São Gregório*: propagar, reforçar e fortalecer a concepção do realismo eucarístico.

Referências Bibliográficas

BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal*. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008.

BONNE, Jean-Claude. "À la recherche des images médiévales". *Annales* ESC 46/2, 1991.

FRANCASTEL, Pierre. *La figura y el lugar. El orden visual del Quattrocento*. Caracas: Monte Avila Editores, 1969.

HEINLEN, Michael. "An Early Image of a Mass of St. Gregory and Devotion to the Holy Blood at Weingarten Abbey". *Gesta* 37/1, 1998.

MÂLE, Émile. *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*. Paris: Librairie Armand Colin, 1908.

MARQUES, Luiz (coord). *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*. São Paulo: Prêmio, 1998.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien* (tome seconde). Paris: PUF, 1959.

RIGAUX, Dominique (org). *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident*. Paris: Institut d'Études Augustiniennes, 2009.

RUBIN, Miri. *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda áurea: vida de santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Tradução: Hilário Franco Júnior.

SILÊNCIOS NA HISTÓRIA (DA ARTE): AS PISTAS DO MAPA DE LOPO HOMEM II, DE ADRIANA VAREJÃO

Eduardo Augusto Alves de Almeida[1]

As histórias da humanidade são contadas por meio de rastros e arquivos. Constituem-se daquilo que resta dos apagamentos, esquecimentos e silenciamentos do vivido. Uma parcela ínfima da imensurável totalidade da vida sobrevive ao tempo. Por isso a natureza da história é lacunar,

> resultado de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé. O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu. É ao descobrir a memória do fogo em cada folha que não ardeu, onde temos a experiência [...] de uma barbárie documentada em cada documento da cultura[2].

Uma tarefa do historiador seria esta: investigar reminiscências da cultura e buscar, na sua memória, a barbárie que a produziu. "O artista e o historiador teriam, portanto, uma responsabilidade comum, tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória)"[3].

Ao longo desse movimento de trazer aos olhos, cabe perguntar: a arte visual pode colocar em xeque as narrativas hegemônicas da humanidade e insurgir com versões, personagens e perspectivas outras? Romper com certa ordenação do passado e do presente, sugerir desvios e linhas de fuga, abrir fissuras na solidez dos fatos? Ajudaria a pensar o que há de ficcional na História? Daria a ver apagamentos que produzem regimes estético-políticos?

Minha hipótese é que sim: alguns trabalhos de arte podem provocar as certezas estabelecidas, abalar as estruturas, ouvir os silêncios. Essa hipótese se fundamenta na obra de Adriana Varejão, em especial no seu Mapa de Lopo Homem II[4], criado a partir da apropriação de uma cartografia portuguesa do século XVI na qual a artista intervém com o artifício das feridas e tentativas de sutura. Incisões numa dada realidade colonialista que deixam ver não uma verdade por detrás, mas as infecções daquilo que permanecia oculto sob a pálida superfície do banal. Como se as feridas da história ainda não tivessem cicatrizado e agora

[1] Doutorando do Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo. Pesquisa realizada com bolsa CAPES sob orientação da profa. Dra. Eliane Dias de Castro. Email do autor: *edualmeida@artefazparte.com*
[2] DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real, 2012, p. 211.
[3] DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real, 2012, p. 214.
[4] Adriana Varejão pintou uma primeira versão do mapa em 1992, intitulado simplesmente Mapa de Lopo Homem. Durante o transporte para uma exposição, poucos anos depois, a pintura sofreu avarias e foi dada como destruída. A artista pintou o Mapa de Lopo Homem II em 2004, o qual permanece em sua coleção particular.

inflamassem. Como se uma força silenciada quisesse irromper de dentro da pintura. Como se as cinzas do passado ardessem outra vez.

Tais questões emergem como pistas a serem perseguidas. É esse o caminho investigativo que proponho aqui: descobrir aonde o mapa nos leva com a sua violentada imagem de mundo, suas ordens e subversões.

Abrir o mapa

Lopo Homem, cartógrafo e cosmógrafo português, produziu uma das primeiras imagens do novo mundo em 1519. Seu mapa mostra a África no centro e a Europa fora do eixo convencional, ambas rodeadas por um gigantesco continente, como se América, Antártica e Oceania fossem uma só terra, extensão da Ásia e das tão almejadas Índias. Trata-se de uma tentativa inicial de localizar as regiões recém-descobertas, com a função política de organizar os interesses de expansão do reino de Portugal, e hoje sugere certo imaginário da época, num misto de ciência e misticismo.

> A grande utopia sempre foi chegar ao controle perfeito na projeção gráfica; o realismo na representação, de modo que um bom mapa desse conta de tudo aquilo que não se conseguisse ver com os olhos. Por isso, mapas sempre se comportaram como documentos ideológicos, uma vez que corresponderam não só aos desenhos, mas também às projeções políticas das nações que os encomendavam[5].

Em seu Mapa de Lopo Homem II, Adriana Varejão recupera aquela antiga cartografia e interfere na imagem, abrindo feridas e expondo a sua carne. A artista põe em questão valores e crenças que formaram o imaginário brasileiro, assim como o próprio sentido de construção da história por meio das imagens. Com a materialidade da arte, ela acessa a imaterialidade da cultura e sugere a impossibilidade de inscrição do real.

Podemos dizer que Adriana profana a história maior, contada pelos colonizadores, que requer para si o estatuto de verdadeira, oficial, comumente aceita. Como alternativa, ela sugere histórias outras, menores, experimentadas na carne e impressas nos corpos.

Adriana se volta ao passado para pensar o hoje. Ela diz: "sou uma artista contemporânea com preocupações atuais. As figuras da história que utilizo, apesar de recorrentes, são moldadas para um tempo presente. Faço uso da paródia, de arremedos"[6]. O que nos leva a perguntar: qual é o papel da arte na escrita, na crítica e nas reescritas da história? Que conhecimentos podem advir das suas imagens? De que maneira as

[5] SCHWARCZ; Lilia M.; VAREJÃO, Adriana. Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão, 2014, p. 308.
[6] VAREJÃO, Adriana; HERKENHOFF, Paulo. Adriana Varejão: fotografia como pintura, 2006, p. 30.

imagens, especificamente as pinturas, tocam a tessitura da experiência viva que persiste, insiste e sobrevive no tempo? Que inquietações dessa ordem estão implicadas no Mapa de Lopo Homem II?

Aliás, entre tantos trabalhos de Adriana Varejão, por que olhar para esse? Porque seu mapa apresenta uma espécie de método, no sentido de que a temática é ampla e aberta. Outras pinturas que compartilham semelhanças com ele, como as duas intituladas Filho Bastardo, são mais literais e esmiúçam particularidades daquela temática geral sugerida pelo primeiro; elas mostram cenas de violências diversas aplicadas pelos colonizadores homens a mulheres índias e negras. Uma predominância da questão do feminino misturada à religiosa, racial, militar, cultural etc.

Adriana possui também uma série de trabalhos com o prenome Extirpação do Mal. São pinturas que sugerem procedimentos cirúrgicos, numa relação com a medicina que já era antecipada pelas suturas do mapa, e que têm origem em obliterações encontradas pela artista num mosteiro de Salvador, como veremos adiante.

Existe ainda um procedimento metodológico no Mapa de Lopo Homem II que é também processo criativo: a evisceração da tela. Pela qual a pintura se traduz no corpo vivo em cuja superfície a história está impressa, impregnada, incorporada como uma tatuagem. Ao rasgar a pele, Adriana ataca o que é próprio do registro científico documental, representado pela cartografia, com seus métodos iluministas de "medir, descrever e classificar a natureza como forma de dominar o mundo"[7].

Real encarnado

Mas primeiro convém pensar na relação entre imagem, história e real. Vimos que a natureza da história é lacunar, uma vez que pouco sobrevive ao esquecimento. Portanto, "cada vez que depomos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição"[8]. Uma força poderosa contrariou o desaparecimento ao qual tudo está fadado. Essa força contribui com alguma narrativa da humanidade. É dever do historiador perseguir as pistas que levam ao como, ao por que, ao quando e ao quem de tal força, que quase sempre são plurais, complexos e um pouco inexatos. Mas invariavelmente estão relacionados com o poder e o possível.

Para exercer o seu poder, essas forças incidiram sobre os possíveis da vida, tornando parte deles impossíveis de se realizarem, num processo de submissão que produz outra espécie de desaparecimento. Digo outra espécie porque não se trata daquele desaparecimento lacunar, relativo ao que não sobreviveu na memória dos homens, mas a um desaparecimento perverso, provocado pela opressão, pelo descaso, pelo

[7] VAREJÃO, Adriana; HERKENHOFF, Paulo. Adriana Varejão: fotografia como pintura, 2006, p. 22.
[8] DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real, 2012, p. 210.

autoritarismo, pelo policiamento higienista e/ou moralista que frequentemente se exerce para silenciar as insurgências daquilo que está vivo, que é menor e que se inflama sob a superfície domesticada da existência.

Se dermos uma dobra no que Didi-Huberman propõe, encontraremos um dever ainda mais exigente do historiador: investigar os desaparecimentos que sustentam as evidências, os discursos, os conhecimentos. Desaparecimentos que sobrevivem ao extermínio, às extirpações e às demais violências exercidas por aquilo que é hegemônico. E que não estão nas lacunas, mas nos próprios arquivos da História, nas entrelinhas das suas narrativas legíveis e legitimadas. Pois tampouco o que sobreviveu está completamente dado, explicitado, evidente. Além do silêncio do que desapareceu há os silêncios implícitos: o não dito, o censurado, o tabu, o insignificante, o desprezível, as vozes menores sufocadas por autoridades.

Encontramos aí uma tortuosa dificuldade, pois esses invisíveis são também um pouco indizíveis e impensáveis; porém, uma vez dispostos numa cadeia de produção de subjetividades, eles sustentam visibilidades, dizibilidades e pensabilidades. Em outras palavras: tais como as forças hegemônicas que os reprimem, esses mecanismos de subjetivação revelam ao mesmo tempo em que educam a não ver, falam ao mesmo tempo em que educam a não ouvir, pensam ao mesmo tempo em que educam a não questionar. Eles mantêm em operação dispositivos que são, necessariamente, máquinas de governo[9].

Os desaparecimentos que habitam o fora da linguagem e que, portanto, não se inscrevem, talvez sejam os pontos em que os arquivos falham. É para eles que devemos olhar. São os pontos de acesso ao real, se pensarmos que o real da arte não está na realidade dos homens, mas justamente no que escapa desse enquadre, no que fica fora do quadro e não pode ser representado. Um real de raiz lacaniana, como pensa Hal Foster, que o trata como o assimbólico; "de fato, ele é definido desse modo, como a negativa do simbólico, um encontro faltoso, um objeto perdido"[10]. Inapreensível na ordem da linguagem, o real a antecede e dela sempre escapa. Como diz o próprio Lacan, "a linguagem está aí. É um emergente. Agora que emergiu, jamais saberemos quando nem como começou, nem como era antes que fosse"[11]. Tudo o que conhecemos do real pré-linguagem é aquilo que supomos pelo retorno a ele, a saber: pela sugestão que a ele reconduz. A realização de uma obra na linguagem visual seria, assim, uma espécie de falha em que o real se faz imagem. Por sua vez, é porque ele falha que entrevemos a sua existência, apresentada na forma do semblante, como uma espécie de entidade fantasmática.

Quando Adriana Varejão lacera a pintura, ela parece apontar para esse real; como se apontasse para fora do discurso, dos signos e símbolos e assim denunciasse, justamente, a fragilidade deles. Frágeis no sentido de que, acaso intimados, eles não sustentarão a autoridade da verdade absoluta; são estruturados ficcionalmente, e aí deveria ter origem a sua potência. A artista aponta para esse desvio, como se deixasse os

[9] AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?, 2009, p. 46.
[10] FOSTER, Hal. O retorno do real, 2014, p. 137.
[11] LACAN, Jacques. O simbólico, o imaginário e o real, 2005, p. 24.

domínios da linguagem para se aproximar da carne viva. Isso porque, nas palavras de Herkenhoff[12], "sua obra trabalha com a carne da pintura, a carne da linguagem, a carne da História", e não apenas com a pintura, a linguagem e a História.

Para tanto, ela não precisa recorrer à carne "verdadeira", como fazia Artur Barrio, por exemplo. Sua matéria é assumidamente ficcional; um artifício que não pretende destruir o campo das representações pictóricas e transformar a pintura em objeto concreto, como fizeram a Lygia Clark neocroncretista e o Lucio Fontana espacialista. Adriana Varejão retoma o *modus operandi* do Barroco, seus dramas, demasias e cenografias, e o expande para o entorno da pintura; então, não apenas o quadro é assumido como território ficcional, mas o mundo que o acolhe também, com suas construções simbólicas dispostas numa estrutura narrativa de tempo, espaço, enredo, personagens e linguagem. Dispostas, enfim, numa estrutura própria da História e suas histórias. Assim o mapa, entendido como um dispositivo científico que em certa medida se confunde com a realidade do território, deixa ver o que tem de invenção, criação e ilusão.

A própria Adriana explica:

> sempre me interessei em criar ficções históricas, em reescrever e me inserir como agente da história. [...] Tanto os mapas quanto a azulejaria sempre tiveram para mim um papel de documentos históricos com base nos quais eu poderia trabalhar. [...] Meu território transitava principalmente entre a história e a antropologia, e menos sobre a pintura em si. [...] Meu suporte, no entanto, sempre foi a pintura. Eu pintava o papel em que se inscrevia a história[13].

A ficção é o mapa que se traça sobre o território: uma sistematização, síntese, representação necessariamente parcial, insuficiente, faltosa. Que não consegue ser viva como a experiência, mas a revive, recria, interpreta, representa e reapresenta, toma-a para si e teoriza, desenha contornos, acumula camadas, esquematiza estrategicamente conforme seus jogos de poder.

Obliterações

Para Adriana Varejão, a experiência viva se imprime na pele, desenhando um mapa sobre o território, assim fica à mostra aos outros corpos da humanidade, cada qual com o seu trecho de história. A artista conta que as tatuagens começaram a aparecer quando notou as obliterações sofridas na azulejaria do convento de São Francisco, em Salvador. Imagens que representavam o mal, como faces demoníacas, caveiras, a medusa, mamilos etc. estavam riscadas dos azulejos[14]. Como, por que, quando e quem realizou tais ocultações? Que processos estético-políticos se operaram ali?

[12] VAREJÃO, Adriana; HERKENHOFF, Paulo. Adriana Varejão: fotografia como pintura, 2006, p. 41.
[13] VAREJÃO, Adriana; HERKENHOFF, Paulo. Adriana Varejão: fotografia como pintura, 2006, p. 20.
[14] VAREJÃO, Adriana; HERKENHOFF, Paulo. Adriana Varejão: fotografia como pintura, 2006, p. 35.

Esse questionamento aparece nas ironias da série Extirpação do Mal, cujos títulos são complementados pelo nome da técnica, visando manter a saúde – da arte? Da humanidade? Da História? Extirpação do Mal por Incisura, Extirpação do Mal por Revulsão, Extirpação do Mal por Overdose etc. Que mal é esse a ser arrancado do corpo e da imagem? Quem o determina? Quais subjetivações, quais jogos de poder, quais diretrizes atravessam essas decisões? O que acaba silenciado, ocultado, não questionado? Que História se constrói a partir desses fatos? Quais histórias não se inscrevem? Se não se inscrevem, são ainda histórias? De que maneira essas não inscrições sustentam aquela construção?

Os trabalhos de Adriana põem em xeque os métodos de produção da história passada e presente, assim como os seus lugares comuns. Como ela mesma explica:

> critico também as projeções de clichês, como em Mêlée de Guerriers Nus, em que as figuras animalizadas dos índios, sua "selvageria" sem alma, criam uma justificativa para o seu Holocausto. Esse processo se repete no campo da política internacional e continua a ocorrer diante de nossos olhos. Mudaram apenas os nomes. O selvagem de outrora pode ser o atual terrorista[15].

As linguagens científicas, sejam cartográficas, médicas ou antropológicas, entre outras, vão aos poucos sendo apropriadas, transtornadas, profanadas. Elas se despem da assepsia e confessam suas ficções, a saber: os moralismos, os autoritarismos, os interesses políticos. Adriana Varejão obtém esse efeito por meio de procedimentos variados, que de alguma maneira já podiam ser entrevistos na primeira versão do Mapa de Lopo Homem, pintada em 1992: a transposição de um trabalho e de uma linguagem alheios, a evisceração, as tentativas de sutura. Ela vai, assim, subvertendo forças, revertendo jogos de poder, reinventando histórias. Como a própria artista diz, "os desenhos científicos não me trazem qualquer informação em si. Interessa-me criar novos conteúdos 'à maneira' deles e, a partir deles, iniciar uma outra narrativa, mais delirante. Trata-se, muitas vezes, de dar voz ao que não foi dito"[16].

Didi-Huberman sugere que o historiador da arte recupere as cinzas do passado que chegaram até nós, e que a princípio parecem inertes. "É preciso acercar o rosto [...]. E soprar suavemente para que a brasa, sob as cinzas, volte a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo"[17].

À sua maneira, é o que Adriana Varejão faz nos interstícios da História da Arte: ela reaviva a chama dos fatos e dados que parecia extinta, reabre os arquivos, atacando as aparências domesticadas, superficiais, e assim revive a experiência no corpo da obra. "Qualquer citacionismo não é mero embarque [...], mas um trabalho de compreensão da espessura da história e do seu processo de condensação e troca",

[15] VAREJÃO, Adriana; HERKENHOFF, Paulo. Adriana Varejão: fotografia como pintura, 2006, p. 31.
[16] VAREJÃO, Adriana; HERKENHOFF, Paulo. Adriana Varejão: fotografia como pintura, 2006, p. 23.
[17] DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real, 2012, p. 216.

explica Herkenhoff. Para quem "a obra de Varejão trata da interação de planos de representação: a história da arte serve para rever criticamente a pretensa totalidade da história que molda e é moldada pela arte"[18].

Eu acrescentaria que o seu trabalho de pintura é da ordem da visibilidade, portanto, do mesmo modo como a carta náutica original de Lopo Homem, ele está fadado a reiterar modos de ver, pensar e dizer, ao mesmo tempo em que tem o potencial de reordenar imaginários, forças e fragilidades. Adriana aposta na própria pintura. Pois tornar visíveis os imaginários, apresentando aquilo que têm de ambíguos, suspeitos, paradoxais, talvez seja um primeiro passo para fazer a história falar e tornar os silêncios perceptíveis.



Figura 1 – Adriana Varejão. *Mapa de Lopo Homem II*. 2004.

[18] HERKENHOFF, Paulo; VAREJÃO, Adriana. Adriana Varejão: pintura / sutura, 1996, p. 5.

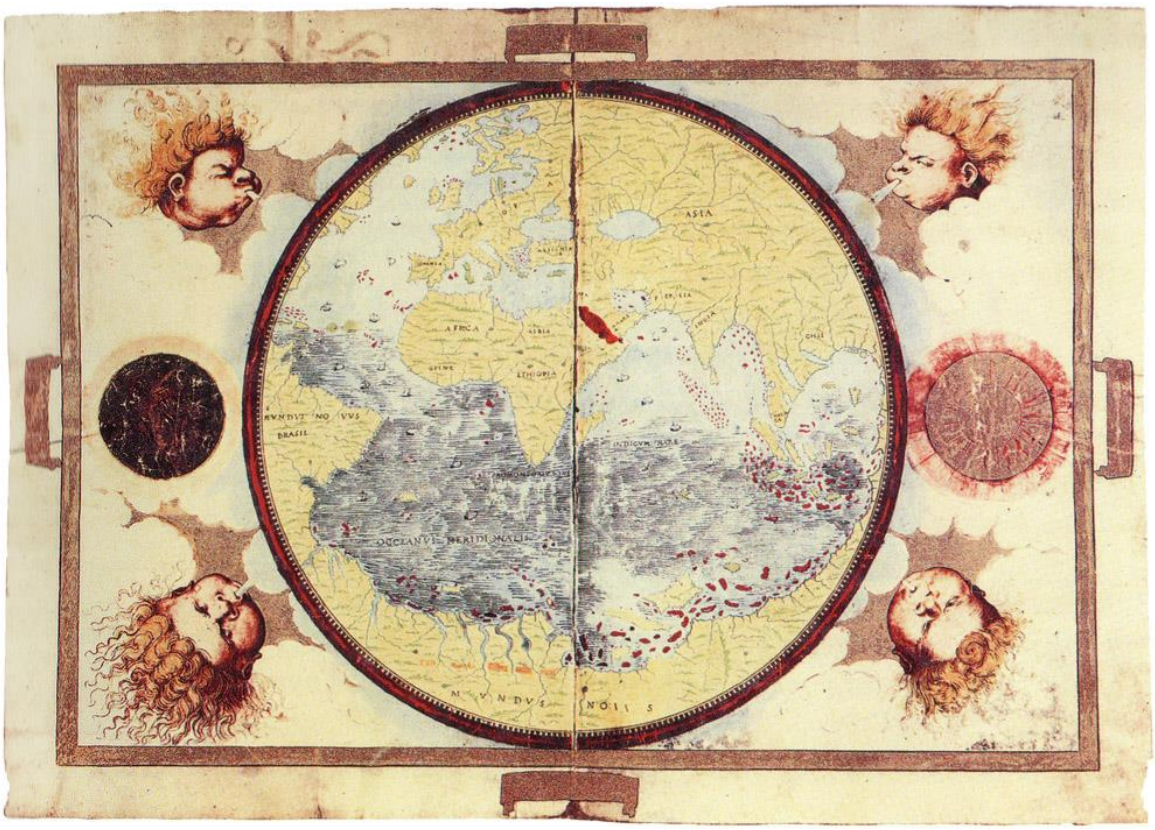


Figura 2 – Lopo Homem. *Mapa-mundo.* 1519.

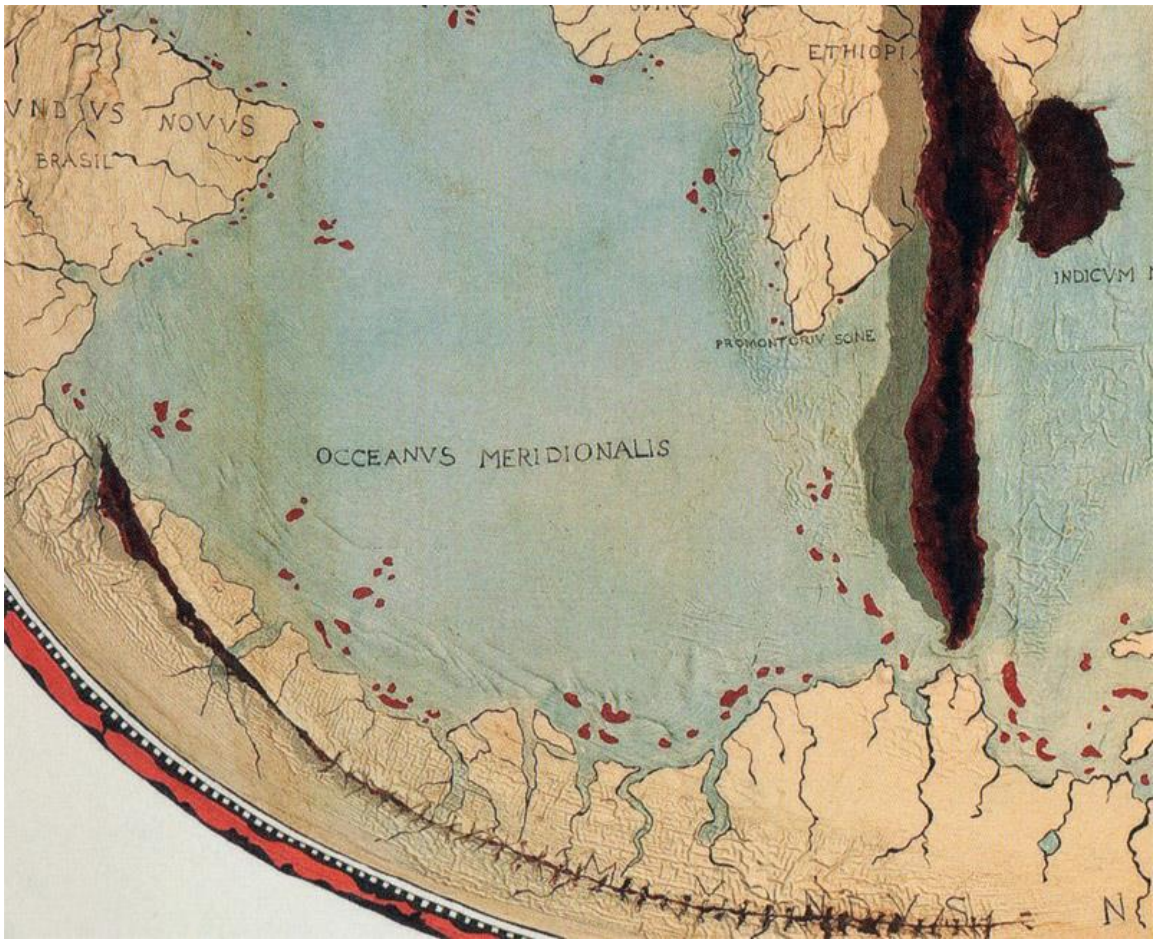


Figura 3 – Adriana Varejão. *Mapa de Lopo Homem II*. 2004. (detalhe)



Figura 4 – Adriana Varejão. *Filho bastardo.* 1992.



Figura 5 – Adriana Varejão. *Filho bastardo II. Cena de interior*. 1995.

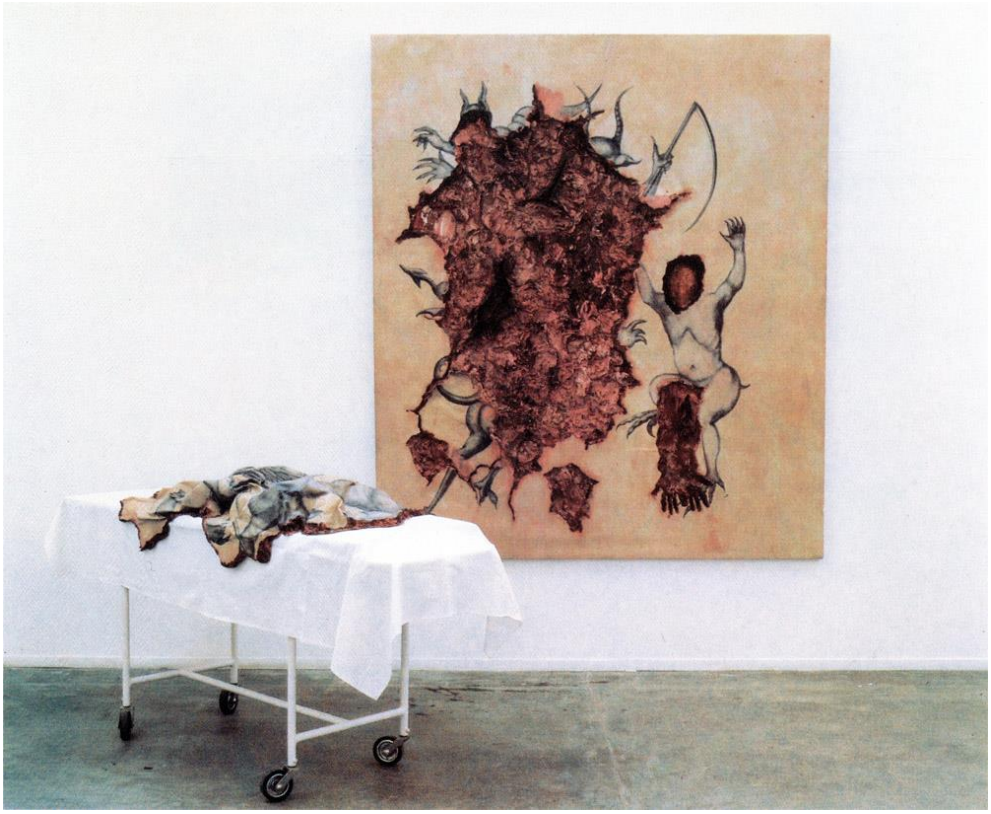


Figura 6 – Adriana Varejão. *Extirpação do mal por incisura*. 1994.

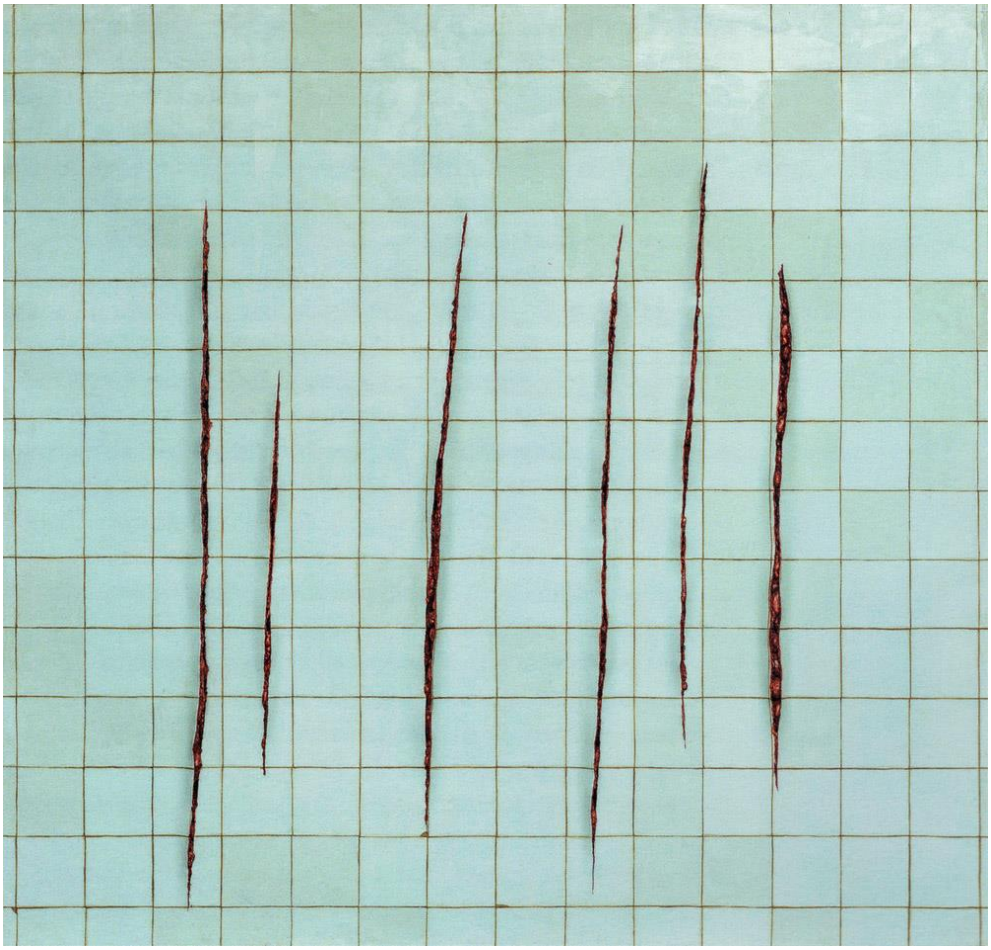


Figura 7 – Adriana Varejão. *Parede com incisões à la Fontana.* 2000.

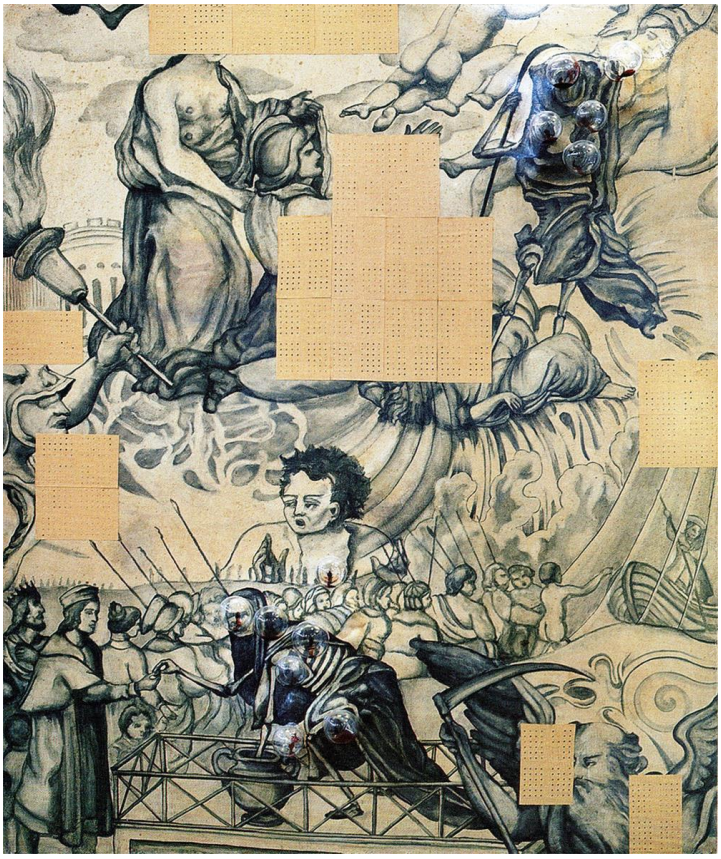


Figura 8 – Adriana Varejão. *Extirpação do mal por revulsão*. 1994.



Figura 9 – Adriana Varejão. *Extirpação do mal por overdose*. 1994.



Figura 10 – Adriana Varejão. *Mêlée de Guerriers Nus – Redux*. 2005.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? In: AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009. p. 25-51.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **Pós**, Belo Horizonte, v. 2, p. 204-219, Novembro 2012.

FOSTER, H. O retorno do real. In: FOSTER, H. **O retorno do real:** a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 123-158.

HERKENHOFF, P.; VAREJÃO, A. **Adriana Varejão:** pintura / sutura. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996.

LACAN, J. O simbólico, o imaginário e o real. In: LACAN, J. **Nomes-do-Pai**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p. 9-53.

SCHWARCZ, L. M.; VAREJÃO, A. **Pérola imperfeita:** a história e as histórias na obra de Adriana Varejão. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

VAREJÃO, A.; HERKENHOFF, P. **Adriana Varejão:** fotografia como pintura. Rio de Janeiro: Artviva, 2006.

"FUNDAÇÃO DE SÃO VICENTE", DE BENEDITO CALIXTO: DA COMEMORAÇÃO DO IV CENTENÁRIO DO DESCOBRIMENTO DO BRASIL AO MUSEU PAULISTA

Eduardo Polidori[1]

Introdução

A "Fundação de São Vicente", de Benedito Calixto, foi incorporada à coleção do Museu Paulista em novembro de 1900. Por representar o contato inicial entre Martim Afonso de Souza e os líderes indígenas Tibiriçá e Caiubi no momento da fundação da capitania de São Vicente, a tela foi mobilizada ao longo do século XX como parte da construção do imaginário político bra-sileiro, tomando a experiência paulista como referencial. Teceremos algumas reflexões sobre as condições de sua inauguração e exibição durante as festas do IV Centenário do Descobrimento do Brasil em São Vicente até a doação para o Museu Paulista, à época dirigido por Hermann von Ihering. As considerações ora apresentadas derivam da pesquisa "Fundação de São Vicente, de Benedito Calixto: composição, musealização e apropriação (1900-1932)" em desenvolvimento junto ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Pau-lo.

A "Exposição Artistica e Archeologica" de 1900

Entre abril e maio de 1900, na cidade de São Vicente, a "Sociedade Commemoradora do IV Centenário da Descoberta do Brazil" organizou e realizou a exposição comemorativa prevista como parte das programações previstas.[2] Por noticiar cotidianamente seus preparativos, o jornal *Cidade de Santos* informa que a inauguração, devido ao mau-tempo, fez com que fosse adiada para o dia 20 de abril.

Os objetos e coleções foram alocados em três salas da "Escola do Povo", além do espaço exterior do edifício. Um destaque seria a "Fundação de São Vicente" [FIG. 1], declarava *O Esta-do de São Paulo*, "a grande tela histórica de Benedicto Calixto", finalmente inaugurada, sob a presença de autoridades e jornalistas, quando da solenidade de abertura da própria exposição.[3]

Sua descrição se deu nos seguintes termos:

> "Um grande quadro historico de B. Calixto, denominado O Desembarque, e medindo 4 metros de comprimento por 2 de altura." e representando "(...) [a] Apresentação dos chefes indígenas Tibiriçá e Cáa-Uby, por João Ramalho e Antonio Rodrigues, ao primeiro

[1] Mestrando em Museologia (PPGMUS/USP) e bolsista da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo.
[2] *Estatutos da Sociedade Commemoradora do IV Centenário da Descoberta do Brazil*, Capítulo I, Artigo 2º, p. 02.
[3] *O Estado de S. Paulo*, 21 de abril de 1900, p. 02.

> donatario da capitania de S. Vicente, no intuito de conferenciar sobre a posição a escolher para a futura povoação. (...).".[4]

A anônima retórica panegírica imputava-lhe o mérito de ser uma fonte de verdade histó-rica melhor do que a provida por "A Partida da Monção" (o.s.t., 390 x 640 cm, 1897), do ituano José Ferraz de Almeida Júnior, e por "A Primeira Missa no Brasil" (o.s.t., 268 x 356 cm, 1860) de Victor Meirelles de Lima.[5] De breve passagem pela cidade, a escritora espanhola Eva Canel, cuja impressão também foi registrada pelo *Estado*, opinava que a obra deveria ser enviada para a "grande exposição de Paris", referindo-se à Exposição Universal de 1900.[6] [FIGS. 2 e 3]

A tela fora exposta logo na primeira sala, conjuntamente ao retrato do navegador portu-guês Martim Afonso de Souza (o.s.t., 200 x 130 cm, 1900), também da autoria de Calixto, e da carta enviada por Victor Meirelles ao pintor em 1892, onde opinava sobre a composição plásti-ca.[7] Fica evidente o célebre pintor catarinense atuar sobre a "Fundação de São Vicente" como autenticação de suas qualidades artísticas, certificação que alavancava potencialmente a imagem de Calixto em relação à comunidade à qual se reportava. [FIG. 4]

Já o retrato de Martim Afonso de Souza desperta no espectador o vínculo imediato com a "Fundação de São Vicente", onde o mesmo personagem ocupa uma posição destacadamente cen-tralizada e à altura de quem a observa. A indução do olhar cumpre, nesse sentido, função imedia-ta evidente: destacar o navegador em relação aos demais personagens presentes na composição de grande formato.

A escolha de Calixto em evidenciar Martim Afonso, no entanto, estava possivelmente re-lacionada com a querela relativa a biografia de João Ramalho, levantada por José Luiz Alves no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em abril de 1899, mas discutida efetivamente pelos membros do IHGSP apenas a partir de 1902.[8] A disputa estava circunscrita ao debate sobre a sua idade, cuja incerteza levava à hipótese de que teria desembarcado no Brasil em 1490, precedendo as expedições cabralina e colombiana: no limite, a ocupação do território americano poderia ter se iniciado pelas praias paulistas.

Durante os últimos anos da década de 1890 o debate permanecia em aberto, portanto, e suscitava certa precaução mesmo na representação plástica: na "Fundação de São Vicente", João Ramalho aparece de frente para Martim Afonso e de costas para o espectador. Segundo Cylaine Maria das Neves, Calixto, que também escrevia sobre a história paulista e vicentina, foi o único a conferir destaque à figura do navegador.[9] Notório é que o pintor optou por representar as mes-mas personagens em posições trocadas, alguns anos

[4] *Cidade de Santos*, 21 de abril de 1900, p. 01.
[5] *O Estado de São Paulo*, 16 de março de 1900, p. 01.
[6] Idem.
[7] Acervo de Celso Calixto Rios, a quem agraço o acesso e a concessão de imagens.
[8] Cf. CAPELATO, M. H. R. et FERRETTI, D. J. Z. João Ramalho e as origens da nação: os paulistas na comemoração do IV centenário da descoberta do Brasil . IN: **Revista Tempo**, v. 08.
[9] NEVES,C. M. das. **A Vila de São Paulo de Piratininga. Fundação e Representação.** São Paulo: Annablume; FAPESP; 2007. p. 195-220.

depois, em "João Ramalho aponta o cami-nho de Piratininga a Martim Afonso de Souza" (c. 1912), atualmente pertencente ao Palácio de São Joaquim, no Rio de Janeiro. Naquele momento, a "questão ramalhista" já havia sido resolvi-da no IHGSP, reabilitando a figura de João Ramalho na historiografia. [FIG. 5]

É imperioso notar, além disso, que a participação de Martim Afonso na fundação da capi-tania vicentina era um consenso entre os historiadores de fins de século.[10] Mesmo Calixto, ape-nas cinco anos antes, quando da publicação de "Villa de Itanhaen", asseverava ter sido o navega-dor português responsável (tão somente) pela fundação de São Vicente, cabendo exclusivamente aos padres jesuítas os louros pelo assentamento no planalto piratingano:

> "A povoação de S. Paulo teve o seu começo em fins de 1553 e foi exclusiva-mente fundada pelos jezuitas, que só chegaram ao Brazil em 1549, na compa-nhia de Thomé de Souza. O Martim Affonso que tão intimamente se achava ligado à história da fundação de S. Paulo, de commum accordo com os jezuitas, nas luctas que se travaram entre as duas povoações de Santo André e S. Paulo, nos assaltos constantes que esta povoação soffreu dos Mamelucos, não é Mar-tim Affonso, o Donatario, porém, Martim Affonso Tibiriçá, nome que adoptou no baptismo este valoroso chefe indigena, que tantos e importantes serviços prestou aos colonisadores de S. Vicente, e aos fundadores de S. Paulo - os jezuitas.".[grifos nossos].[11]

Celebrar o descobrimento do Brasil em São Vicente era celebrar a própria experiência da participação do território paulista na formação do Brasil. Ao contrário das programações levadas a cabo na capital federal, a comemoração vicentina fora organizada por uma associação particular agremiada exclusivamente para homenagear a memória do Descobrimento, mas cujos *Estatutos* firmavam, logo em seu primeiro artigo, o compromisso em erigir um momento público em homenagem aos fundadores da capitania de São Vicente.[12] Conforme notou Paulo César Garcez Marins, esse "malabarismo" espacial e temporal era útil à afirmação simbólica das elites paulistas, sobretudo pelas crises e instabilidades enfrentadas no governo federal. [13]

Na edição especial do semanário *Vicentino*, de maio de 1900, o professor Carlos Escobar foi responsável por apresentar aos leitores a história do descobrimento do Brasil. O elogio à capi-tania de São Vicente é seguido por uma minuciosa descrição da obra de Calixto, reproduzida a seguir:

> "(...) A tela de Benedicto Calixto, exposta na Escola do Povo, descreve divina-mente a alliança dos gentios. Ahi ão da tela ao Museu Paulista vemos Ramalho e Tebyriçá, com os

[10] Ibidem.
[11] CALIXTO de Jesus, B. **A Villa de Itanhaén. Segunda povoação fundada por Martim Affonso de Souza**. Santos: Typ. do Diario de Santos, 1895. p. 09-10; para uma posição contemporânea distinta, cf. IHERING, H. von. *Historia do Monumento do Ypiranga e do Museu Paulista* . IN: *Revista do Museu Paulista*. São Paulo: Typ. a Vapor de Hennies Irmãos, 1895, p. 01.
[12] *Estatutos da Sociedade Commemoradora do IV Centenário da Descoberta do Brazil*, Capítulo I, Artigo 1º, Parágrafo 2º, p. 02.
[13] MARINS, P. C. G. Nas matas com poses de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia**.** IN: **Revista do IEB**, n. 44, fev. 2007. p. 87.

> índios da Borda do Campo, em attitude pacifica, ao lado de Martim Affonso e de seu sequito, combinando a fundação da villa de S. Vicen-te.".

Consoante ao que fora publicado no *Cidade de Santos*, a tela é tomada como fonte de ver-dade histórica. A recepção da imprensa encampa uma narrativa que privilegia o contato pacífico entre portugueses e indígenas. Mobilizada pela Sociedade Commemoradora como um emblema, a imagem da tela foi amplamente difundida, como nos informa os agradecimentos d'*O Paiz* pelo recebimento do diploma de sócio-honorário:

> "(...) entre inscripções referentes a factos historicos salientes da vida da Nação Brazileira, nos primeiros tempos, estão reproduzidos os dois conhecidos quadros: A fundação de S. Vicente, de B. Calixto e a Partida da Monsão, essa obra prima do pranteado pintor brazileiro Almeida Junior. (...)".[14]

Um segundo exemplo são as cartas enviadas pela associação, cujo timbre reproduz a figu-ra de Piquerobi e seu grupo, também representados no quadrante inferior direito da tela. [FIG. 6] Fica evidente, portanto, que a Sociedade Commemoradora adotou a imagem da obra como parte de seu repertório identitário e simbólico, tornando-se consequentemente seu principal agente de difusão e circulação no período anterior à entrada no acervo do Museu, prática que se desdobrou, entre outros, também em livros didáticos e cartões postais.

Após o encerramento da exposição, em 13 de maio de 1900, não localizamos informações precisas sobre o paradeiro da tela, sendo provável que tenha ficado em posse de Benedito Calixto até o momento da doação e do envio para o Museu Paulista, sobre o que discorreremos a seguir.

A "Fundação de São Vicente" no Museu Paulista

Quem abrisse *O Estado de São Paulo* na manhã de 11 de novembro de 1900 não demora-ria a se informar sobre a chegada da "Fundação de São Vicente" ao Museu Paulista que, desde a véspera, esperava visitantes na sala B-11.[15]

No dia seguinte, em ofício a Bento Bueno, secretário do interior, o diretor Hermann von Ihering informou a recepção da obra e, ao mesmo tempo, cobrava o envio do documento que for-malizava a doação da tela ao Governo do Estado, para que a tela fosse registrada na coleção.[16] É von Ihering quem nos informa também que o local de exibição da tela fora escolha de Benedito Calixto, que provavelmente acompanhou sua entrega, desembalagem e instalação.

[14] *O Paiz*, 31 de agosto de 1900, p. 02. Ressaltamos que o diploma não foi localizado.
[15] Cf. *O Estado de S. Paulo*, 11 de novembro de 1900, p. 01 e *O Commercio de S. Paulo*, 11 de novembro de 1900, p. 01.
[16] *Ofício de Hermann von Ihering a Secretaria do Interior*, 12/11/1900. Fundo Museu Paulista, pasta 74. O documento aparece registrado com o número 91 no *Livro de Registros de Protocolos Enviados do Museu*, p. 30-31.

Embora a Sociedade Commemoradora tenha enviado a "Fundação de São Vicente" como agradecimento ao Governo do Estado pelas verbas votadas para a realização das comemorações do IV Centenário, é lícito inferir sua entrada extra-oficial nas dependências do Museu.[17] Um mês depois, em 15 de dezembro, Bento Bueno encaminhou a carta assinada pelo capitão Gregório I. de Freitas, então presidente da associação, atestando a doação da:

> (...) grandiosa tela histórica representando a Fundação da Capitania de São Vicente, cellula mãe não só do Estado de S. Paulo, como da Patria Brasileira, a qual tela foi pintada pelo artista nacional B. Calixto por en-commenda desta Sociedade para commemorar-se o Quarto Centenario do Descobrimento do Brasil. (...)".[18]

A carta faz ecoar, por sua tonalidade retórica, a tentativa de afirmação simbólica a que nos referimos anteriormente a partir do agenciamento da participação paulista na formação histó-rica do Brasil, tomando a povoação vicentina como epicentro do processo de ocupação do terri-tório brasileiro. Suas largas dimensões e a temática essencialmente celebrativa da história de São Paulo fazem supor que o seu destino final, o Museu Paulista, estivesse previsto desde o processo inicial de encomenda.[19]

Na sala B-11 encontravam-se expostas as coleções de mineralogia e paleontologia, o que validaria certa incompreensão sobre os sentidos relacionais partilhados entre objetos de natureza essencialmente distinta. É absolutamente pertinente, no entanto, recobrar que a "Fundação de São Vicente" fora alocada ali como escolha pessoal de Calixto, parecendo-nos plausível descar-tar qualquer hipótese que imprima ao fato qualquer indício de aleatoriedade, casualidade ou in-gerência de von Ihering em relação às coleções de história no Museu.[20]

Ainda que o *Guia pelas Collecções do Museu Paulista* (de 1907) informe sobre os obje-tos em exposição na sala B-11[21], interessaria notar, cumprindo nossos propósitos mais imediatos, a homologia semântica que permite observá-los como parte de um mesmo conjunto: a formação e ocupação histórica e natural do território paulista e brasileiro. A função da sala B-11 era, se-gundo o que pudemos constatar, informar e instruir o visitante a perceber o processo natural e humano que condicionou a formação do Brasil, sempre a partir do Estado de São Paulo, como instruía o artigo 2º do decreto nº 249, o Museu seria dedicado à "história natural e cultural do ho-mem".[22]

---

[17] *Correspondência de Benedito Calixto com a Sociedade Commemoradora*. Cf. Fundo IHGSP/APESP – pasta nº 240.
[18] *Oficio da Sociedade Commemoradora da Descoberta do Brasil ao gabinete da Presidência do Estado de São Paulo*, 11/12/1900. Fundo Secretaria do Interior/APESP.
[19] THUILLER, J. Le problème des "grands formats". IN: **Revue de l'Art**, n. 102, 1993.
[20] Cf. BREFE, A. C. F. **O Museu Paulista: Afonso Taunay e a Memória Nacional (1917-1945)**. EDUNESP, Museu Paulista da USP, 2003. p. 90, n. 04: "*É o caso, por exemplo, da tela Fundação de São Vicente, de Benedito Calixto, disposta na sala B11, dedicada à mineralogia e à paleontologia. Além de pedras e fósseis, a tela ainda divide espaço com pequenos quadros representando gêiseres e paisagens de antigas épocas geológicas (!), como pode ser constatado pela descrição da sala presente no Guia pelas Collecções*".
[21] *Guia pelas collecções do Museu Paulista*, 1907, op. cit., p. 102-104.
[22] Decreto n. 249 de 26 de julho de 1894. IN: Acervo histórico/ALESP.

Essa troca complementar de sentidos remete ao sentido da obra de Calixto em reafirmar o destaque da história colonial vicentina frente à unidade nacional celebrada em 1900. Além disso, seria fundamental observar também a centralidade da natureza na composição da tela: é o litoral que agencia a chegada da "civilização europeia" e o encontro pacífico com os indígenas. A fun-dação é, nesse sentido, um ato essencialmente conciliatório, quiçá diplomático.[23]

A natureza seria a mediadora e a provedora desse encontro. Essa exaltação consistia em um *topos* retórico recorrente no discurso ufanista fortemente presente entre os articuladores da comemoração do IV Centenário do Descobrimento, como anteparo à desconfiança ainda muito presente em relação ao governo republicano.[24] A tela "Fundação de São Vicente" cristaliza a re-presentação de um litoral exuberante, pacífico e pacificador, convergindo com o discurso da So-ciedade Commemoradora. Enfim, a cordialidade entre o português e o indígena guarda uma assi-metria em relação ao processo de expansão da lavoura e da ferrovia em fins do século XIX, mar-cado pela violência em relação à população indígena.

As trocas e comunicações de sentidos mapeadas a partir da "Fundação de São Vicente" elucidam as redes de agentes envolvidos na formação da coleção de história do Museu Paulista, bem como o mapeamento dos grupos de interesses atuantes na emolduração do imaginário políti-co paulista e brasileiro ao longo do século XX, processo que justificou o presente estudo de caso, cujo objetivo foi fomentar e contribuir com a problematização da dimensão política dos acervos museológicos públicos.



Figura 01: Benedito Calixto. *Fundação de São Vicente*. Óleo sobre tela, 385 x 192 cm, 1900. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Crédito: Itaú Cultural

[23] ALVES, C. F. **Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano.** Bauru, SP: EDUSC, 2003, p. 216.
[24] WANDERLEY, M. da R. **Jubileu Nacional: A Comemoração do Quadricentenário do Descobrimento do Brasil e a Refundação da Identidade Nacional (1900)**. Dissertação de Mestrado: IFCH/UFRJ, 1998, p. 128 e 158.



Figura 02: José Ferraz de Almeida Júnior. *Partida da Monção*. 1897. Óleo sobre tela, 390 x 640 cm. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Crédito: Itaú Cultural



Figura 03: Victor Meirelles de Lima. *Primeira Missa no Brasil*. 1860. Óleo sobre tela, 268 x 356 cm. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Crédito: Itaú Cultural



Figura 04: Benedito Calixto. *Retrato de Martim Afonso de Souza*. 1900. Óleo sobre tela, 200 x 130 cm. Acervo da Prefeitura Municipal de São Vicente. Crédito: Amauri Alves.

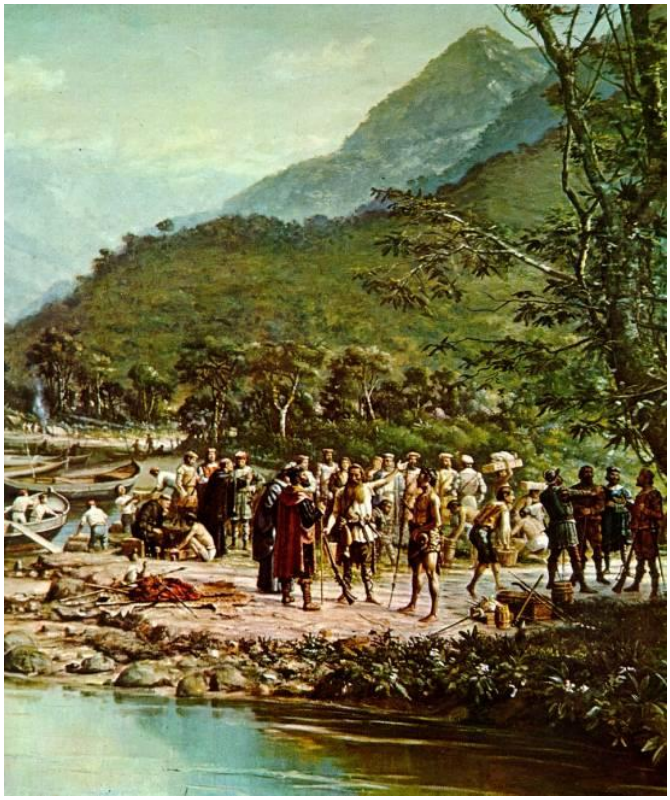


Figura 05: Benedito Calixto. *João Ramalho aponta o caminho de Piratininga a Martim Afonso de Souza*. c. 1912. Óleo sobre tela. Acervo do Palácio São Joaquim, RJ. Crédito: Multirio. www.multirio.rj.gov.br.



Figura 06: *Correspondência timbrada da "Sociedade Commemoradora do IV Centenário da Descoberta do Brazil."*. Fundo: Secretaria do Interior, 1900-1902. Acervo ALESP. Crédito do autor.

Referências Bibliográficas

ALVES, A. M. de. A. **O Ipiranga apropriado: ciência, política e poder.** *O Museu Paulista 1893-1922.* São Paulo: Humanitas, EDUSP, 2001.

ALVES, C. F. **Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano.** Bauru: EDUSC, 2003.

ANDERSON, B. **Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo.** (Trad. Denise Bottman). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BREFE, A. C. F. **O Museu Paulista – Afonso Taunay e a memória nacional.** São Paulo: Editora UNESP, Museu Paulista, 2005.

COLI. J. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Editora SENAC de São Paulo, 2005. (Série Livre Pensar, 17).

COSTA, A. M. da et SCHWARCZ, L. M. **1890-1914: No tempo das certezas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FERREIRA, A. C. **A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940).** São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FIGUEIREDO, B. G. et VIDAL, D. G. (orgs.) **Museus. Dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna.** Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. (Coleção Patrimônio, 5).

FIGUEIRÔA, S. F. M. **Modernos Bandeirantes: A Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo e a exploração científica do território paulista (1886-1931).** Dissertação de Mestrado. FFLCH/USP, 1987.

GAGLIARDI, J. M. **O indígena e a República.** São Paulo: EDUSP, Hucitec, SEC-SP, 1989.

GEARY, P. J. **O Mito das Nações. A invenção do nacionalismo.** São Paulo: Conrad, 2005.

HOOPER-GREENHILL, E. **Museums and the Interpretation of Visual Culture.** Routledge: New York, 2000.

LIMA JR., C. R. **Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional.** Dissertação de Mestrado. IEB/USP, 2015.

MARINS, P. C. G. Nas matas com poses de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia**.** IN: **Revista do IEB**, n. 44, fev. 2007.

MATOS, O. N. de. **Afonso Taunay, historiador de São Paulo e do Brasil. Perfil biográfico e ensaio bibliográfico.** São Paulo: Museu Paulista da USP, 1977. (Coleção Museu Paulista, série ensaios, vol. 01).

MENESES, U.T.B. Pintura histórica: documento histórico? IN: Museu Paulista – USP (org.). **Como explorar um museu histórico (material didático).** São Paulo: Museu Paulista - USP, 1992.

_____. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. IN: **Anais do Museu Paulista**, SP, v. 2, jan/dez, 1994.

MONTEIRO, M. C. S. **Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva: trajetórias de uma imagem urbana.** Dissertação de Mestrado, FAU-USP, 2012.

MORAES, F. R. de. Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering. IN: **Anais do Museu Paulista**, v. 16, n. 01, p. 220-221.

NERY, P. **Arte, pátria e civilização. A formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo. (1893-1912).** Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo, 2015.

NEVES,C. M. das. **A Vila de São Paulo de Piratininga. Fundação e Representação.** São Paulo: Annablume; FAPESP; 2007.

OLIVEIRA, L. L. **A Questão Nacional na Primeira República.** São Paulo, Brasiliense, 1990.

OLIVEIRA, Maria Alice Milliet de (org.). **Benedito Calixto: memória paulista.** São Paulo: Banespa/Pinacoteca do Estado, 1990.

PICCOLI, V. (org.) et al. **Coleções em Diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca de São Paulo.** São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016.

SCHWARCZ, L. K. M. **O espetáculo das raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

STUMPF. L. K. **A terceira margem do Rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras.** Dissertação de Mestrado. IEB/USP, 2014.

SOUZA, Marli Nunes de (org.). **Benedito Calixto: um pintor à beira mar.** (catálogo) Santos: Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, 2002.

THUILLER, J. Le problème des "grands formats". IN: **Revue de l'Art**, n. 102, 1993.

WANDERLEY, M. da R. **Jubileu Nacional: A comemoração do quadricentenário do Descobrimento do Brasil e a refundação da identidade nacional (1900).** Dissertação de Mestrado. UFRJ, 1997.

O SILÊNCIO NA RELAÇÃO ENTRE ARTE E VIDA

Ester Cunha[1]

Na contemporaneidade observamos diversos artistas que se utilizam do silêncio como mote artístico/poético de suas composições. Nosso objetivo é apontar a potência da utilização do silêncio na abordagem de distintos elementos dentro do contexto no qual se inserem e os desdobramentos múltiplos dessa utilização. Temos como metodologia de pesquisa os estudos de John Cage acerca do silêncio/ruído, bem como a apropriação da realidade cotidiana em produções artístico-contemporâneas que se utilizam do silêncio em suas proposições.

Em seus oitenta anos de vida, Cage produziu uma obra que influenciou muitos artistas, tendo lecionado na Black Mountain College para nomes como o artista Allan Kaprow, entre outros. Suas obras são consideradas como precursoras para o happening e seu trabalho com a apropriação do cotidiano trouxe grandes contribuições para uma aproximação entre arte e vida. Na produção de Cage destacam-se sua utilização do silêncio como forma de inserir os ruídos ambientes em seu trabalho composicional. Em sua experiência em uma câmara anecóica – espaço construído para vedar a entrada do som externo, de modo a reverberar apenas a produção ocorrida dentro da câmara – tendo permanecido sozinho e em silêncio, Cage relata ter ouvido dois sons: o de seu sistema nervoso e de sua circulação sanguínea[2]. Esses dois sons são presenças constantes na vida de qualquer ser humano, mesmo quando relegados a uma impercepção devido ao grande volume sonoro externo ao qual estamos expostos, ainda assim os sons do nosso corpo não deixam de nos acompanhar. O experimento de Cage resulta na compreensão de que o silêncio, como é compreendido - como ausência de sonoridade -, não existe para o ser humano.

O silêncio na obra de John Cage

Em sua vasta produção Cage se utilizou da colagem de sons, do acaso e da indeterminação. Sua investigação sobre a dimensão física e psicoacústica do silêncio e do ruído ocupam uma posição central em sua produção. Sua obra icônica, a peça 4’33” (quatro minutos e trinta e três segundos) concebida em 1952 consiste na retira da produção sonora proporcionando a percepção da presença de outros sons, relegados à impercepção. Em sua execução, o pianista David Tudor sobe ao palco, em uma sala de concerto, senta-se ao piano e sua única ação é o levantar e fechar do tampo do piano em três momentos, após 33”, 2’40” e 1’20”, após esse tempo Tudor abre o tampo do piano pela última vez e sai do palco. O tempo total dessa

[1] Mestre em Estudos Contemporâneos da Arte pela Universidade Federal Fluminense e Bacharel em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

[2] CAGE,1973, p.8.

performance é de quatro minutos e trinta e três segundos, tempo em que a sonoridade como tosses da plateia, seus movimentos na cadeira, ou seja, a expressão sonora de seu desconforto, entre outros sons externos são ouvidos a partir da ausência de uma sonoridade advinda do palco, produzida pelo pianista.

Nesse caso a 'produção' é o próprio ambiente sonoro. Em 4'33" Cage estava tratando da relação entre silêncio/ruído, na instância da produção x ausência de produção pela figura do artista, mas estava primordialmente propondo a incorporação de dados do cotidiano na arte. Com essa apropriação Cage se utilizava do acaso como instância de arbítrio sobre o que soa, compreendendo que não havia como controlar ou mesmo prever o resultado de cada apresentação, numa aproximação com o próprio fluxo de acontecimentos da vida cotidianos. Para Cage "[...] o propósito da música sem propósito seria conseguido se as pessoas aprendessem a ouvir. Que quando elas ouvissem, deveriam descobrir que preferiam os sons da vida cotidiana àqueles que hoje ouviriam nos programas musicais"[3]. A obra 4'33" não é, portanto, uma negação da música, e sim uma afirmação da onipresença sonora[4], ela reforça a antiga sabedoria hindu, de que: "a Música transcorria permanentemente e que ouvir era como olhar por uma janela para uma paisagem que não deixava de existir quando a gente parava de olhar"[5].

A crítica de arte Susan Sontag afirma que "o silêncio nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença"[6], o que evidencia que o silêncio, seja qual for o contexto, está sempre lidando com um outro elemento. Sontag afirma que assim como o silêncio não existe, também não existe o espaço vazio, já que "na medida em que o olho humano está observando, sempre há algo a ser visto. Olhar para alguma coisa que está vazia ainda é olhar, ainda é ver algo"[7]. Nesse sentido, o silêncio surge como uma metáfora, com a busca de algo a mais, como pré-condição para uma "visão asseada"[8].

O silencio e o espaço vazio

Na utilização do ruído e do silêncio em produções artísticas, observamos que o silêncio é um elemento empregado em contextos diversos, visando diferentes intenções. Sua presença é percebida em contextos políticos, em situações espirituais com intuito transcendental, além de ser utilizado em contextos onde adquire significados estéticos e conceituais, entre muitos outros. Assim como o vazio, na arte o silêncio se fez presente em momentos em que se fez algo a menos almejando algo a mais, em diversos momentos, o novo esteve relacionado a um esvaziamento do antigo, para que então pudesse se tornar presente. Esse esvaziamento pode ser entendido como parte fundamental da adição de novos elementos. Como exemplos, podemos buscar momentos da história da arte em que o esvaziamento aparece de modo

[3] CAGE, 2013, p 135.
[4] NYMAN, 1999, p. 26.
[5] CAGE, 2013, p. 122.
[6] SONTAG, 1987, p.18.
[7] Ibidem.
[8] Ibid. p. 235.

explícito. Um desses momentos se dá com o trabalho do pintor suprematista Kasimir Malevitch, com obras como e com o trabalho do artista neoplasticista Piet Mondrian. Esses artistas precisaram eliminar qualquer vestígio da ilusionista tridimensionalidade para obter os resultados desejados, lidando com o espaço real, a bidimensionalidade da tela.

Sobre esse esvaziamento, ou eliminação, é pertinente a reflexão de Ferreira Gullar sobre a estrutura compositiva e a redução de elementos em seu texto Teoria do Não-Objeto, escrito em 1960: "Mondrian limpa a tela, retira dela todos os vestígios do objeto, não apenas a sua figura, mas também a cor, a matéria e o espaço que constituíam o universo da representação: sobra-lhe a tela em branco"[9]. Segundo o crítico, a redução dos elementos pictóricos e plásticos foi uma "necessidade real no processo crítico da pintura moderna", um caminho para uma nova arte, por ele considerado uma evolução[10].

Com nos exemplos citados, percebe-se que na utilização da redução há um esforço claro de se preservar aquilo que se reduz. Ao analisar a pintura americana das décadas de 1940-50 no ensaio Arte nos Estados Unidos, o crítico Clement Greenberg observa a ênfase dada ao branco e ao preto, buscando-se o emprego do contraste. O esforço para a preservação desse contraste "é empreendido, neste como em outros casos, isolando e exagerando aquilo que se quer preservar"[11].

O emprego do isolamento e da redução também ocorre no trabalho dos artistas minimalistas, como na obra de Sol LeWitt, com suas estruturas modulares que se apresentam próximas à estética empregada no trabalho de Cage. Essa aproximação é observada através da abolição de diferenças, e pode ser melhor compreendida através da reflexão do artista e teórico David Batchelor, que em seu livro Minimalismo explica: "Quando, em 1965, o artista retirou a pele de suas estruturas, não suprimiu o espaço interno em favor da pura exterioridade, mas aboliu a distinção entre o dentro e o fora, pelo recurso a uma forma de linearismo"[12]. Essa mesma abolição é encontrada na obra de Cage, que mescla o som de fora e de dentro da sala de concerto, tornando ambos uma única coisa, indissociáveis.

Quando Cage faz uso do silêncio, estratégias de esvaziamento, eliminação, redução, exagero, preservação e isolamento estão presentes, reunidas. O trabalho com o silêncio poderia ser chamado de "ruído" já que, na verdade, é este - o oposto do silêncio - o elemento trabalhado. Cage esvazia o sentido musical, elimina a produção harmônica e melódica, reduz a sonoridade ambiente, isola o ruído e, dessa forma, exagera-o. E preserva esse som - o ruído - ao deslocá-lo de seu contexto.

[9] GULLAR in COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p.238.
[10] Ibid. p. 239-240.
[11] GREENBERG, 1996, p.226.
[12] 1999, p.36.

Silêncio e Oralidade

Na história ocidental podemos constatar que anteriormente à utilização da escrita, o sentido da audição era mais vital do que a visão, numa época em que todos os conhecimentos, a voz das divindades, a história das tribos, ou seja, toda a informação e saberes, eram passados de geração a geração oralmente. No Ocidente, a partir da Renascença com o desenvolvimento da imprensa e da pintura em perspectiva, o ouvido cede lugar para os olhos. Essa alteração representou tanto a obtenção de informação através da visualidade quanto estimulou uma desatenção à realidade acústica.

> Na Antiguidade, a vida era apenas silêncio. O ruído não nasceu antes do século XIX, com o advento da máquina. Hoje o ruído reina supremo sobre a sensibilidade humana.... Na atmosfera triturante das grandes cidades, bem como nos antes silenciosos ambientes rurais, as máquinas criam hoje um tal número de ruídos variados que o som puro, com sua pequenez e monotonia, não consegue despertar qualquer emoção [...][13]

Michel de Foucault em seu estudo *Outros Espaços* afirma que "o espaço em si tem uma história na experiência Ocidental, e é impossível esquecer o nó profundo do tempo com o espaço"[14]. Concluímos que não existem espaços neutros, o espaço, portanto, caracteriza-se por relações de proximidade entre certos pontos e elementos, por posicionamentos. A grande diversidade da contemporaneidade resulta que as relações de posicionamento estabelecidas se apresentem como um acúmulo desordenado, exprimindo o próprio caos característico de nossa época. O homem se encontra em meio a esse acúmulo absorvendo as alterações sofridas pelo espaço e respondendo aos estímulos e excessos aos quais está inevitavelmente exposto.

Arte e Espaço

No campo artístico diversas proposições abordam a relação entre arte/espaço. Sobre essa relação pesquisador Francesco Careri discorre que a cidade apresenta distintas abordagens para cada grupo, em que podemos identificar uma cidade banal para os dadaístas, uma cidade entrópica para os artistas da land-art, uma cidade inconsciente e onírica para os surrealistas, e ainda uma cidade lúdica e nômade para os situacionistas[15].

O ponto em comum entre todos eles é a postura de contra-fluxo, frente ao movimento caótico característico do espaço urbano. Um exemplo de contra fluxo é a figura do *flâneur*. Walter Benjamin - um dos principais comentadores da obra de Baudelaire - apresenta o *flâneur* como um observador da vida

[13] RUSSOLO apud SCHAFER, 2001, p. 161.
[14] FOUCAULT, 2003, p. 413.
[15] Grupo formado na década de 60 com o intuito de transformações político e social que pregava uma redefinição da arte moderna a partir de reconfigurações territoriais. Os Situacionistas viam na Deriva um modo de subversão fundamental para a superação dos modelos em vigor do espaço urbano.

moderna, e a *flanêurie* como um meio de apreensão do espaço urbano. O *flâneur* tanto se insere na cidade, como se mantém a parte dela, numa ambiguidade que nos remete ao efeito do grande crescimento da cidade na vida humana. O *flâneur* possui uma percepção diferenciada, uma maior consciência, que o distingue do restante da multidão.

Nesse sentido podemos olhar para as produções artísticas que lidam com a apropriação da realidade cotidiana com a leitura de John Cage de que função da arte seria um despertar para a realidade da vida que vivemos, devendo o artista, portanto, trabalhar nesse sentido e nessa direção[16].

O *flâneur* é um leitor da cidade, através do seu flanar transforma a espaço em um objeto a ser percebido. Sua percepção se dá de modo espontâneo, como algo intrínseco ao próprio ato de caminhar, sem um compromisso de capturar a cidade, nem tampouco um estar contemplativo - próprio da observação distanciada-, uma vez que o indivíduo *flâneur* é um elemento que compõe o espaço. Entretanto, ao longo das transformações sociais com o processo civilizatório ocidental podemos observar a criminalização do flanar e o enquadramento do tempo como um elemento subordinado ao mercado. No cotidiano urbano o flanar passa a ser encarado tanto como uma atividade de vagabundagem, quanto algo perigoso por ser realizado de modo desatento nas ruas do espaço público.

O Silêncio em Deslocamentos

Em *The Leak* de Francis Alÿs, artista que faz de suas caminhadas pelo México o ponto de partida de uma produção que mescla pintura, desenho, fotografia, vídeo e ações. Para os trabalhos *The leak* e *The Green Line* Alÿs realiza um pequeno furo numa lata de tinta dentro do espaço do museu, saindo em seguida para as ruas enquanto a tinta escorre marcando seu percurso. Pelo trajeto percorrido é criado um rastro conectando o museu ao espaço urbano, alastrando a cor de dentro do museu para as ruas da cidade, e deixando um vestígio do percurso do seu corpo. No momento em que caminha o artista tanto cria uma intervenção na cidade, quanto se apropria da mesma. Acerca do ato de caminhar, Alÿs afirma ser esse "um dos nossos últimos espaços íntimos"[17].

O trabalho *The Green Line,* que possui o subtítulo *Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic* foi realizado em 1995 durante a estadia do artista em São Paulo, e posteriormente em 2004 a ação foi realizada na cidade de Jerusalém. Outros trabalhos de Alÿs como *Fair Tale* (1995), e *Paradox of Praxis 1 (Sometimes Making Something Leads to Nothing)* cohe que o artista caminha e o fio é puxado. Nessa ação, a linha se transforma em rastro enquanto Alÿs caminha pelas ruas. Já em *Paradox of Praxis,* o artista caminha empurrando um grande cubo de gelo pelo chão, que derrete e diminui progressivamente de tamanho ao longo do percurso. A ação

[16] TOMKINGS, 1968, p.73.
[17] BORRIAUD, 2009 p.109.

contínua do artista empurrando o cubo de gelo, revela um trabalho inútil, um esforço em vão, uma vez que o rastro deixado pelo gelo é uma marca fugaz, feita pela água, que rapidamente evapora e desaparece. A mesma efemeridade pode ser percebida na presença do corpo na cidade, uma presença que ocupa o espaço e o preenche, para logo desaparecer no caos urbano, deixando vestígios que assim como o cubo de gelo se dissolvem com a ação do tempo. No vídeo realizado como registro, a ação se encerra com a imagem do gelo completamente derretido, transformado em uma pequena marca de água.

Concluímos que a abordagem do silêncio dialoga com o dado próprio da realidade cotidiana, assim como a inserção da arte em ambientes comuns pressupõe um maior engajamento social. Nesse sentido, podemos também concluir que as propostas artísticas que envolvem a caminhada priorizam a experiência. A ausência da materialidade implícita da proposição de Alÿs traduz a reconfiguração dos elementos constituintes da arte, com alterações do papel do artista, do público e do espaço. Essas alterações na produção artística podem ser analisadas em consonância com alterações no âmbito social, evidenciando o dinamismo na relação entre o humano e a realidade cotidiana, e seus desdobramentos na produção de sentido na arte e na vida.

Referências Bibliográficas

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CAGE, John. **De Segunda a um ano**. Tradução de Rogério Duprat; revista por Augusto de Campos. 2. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

_____ **Silence**. Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Ditos e escritos III** - Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 411-422.

GREENBERG, Clement, **Arte e Cultura: Ensaios Críticos**. São Paulo: Ática, 1996.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea**. Revan: Rio de Janeiro, 1999.

NYMAN, Michael. **Experimental music**: Cage and beyond. New York: Cambridge Uni-versity Press, 1999.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto no nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução Marisa Trech Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SONTAG, Susan. **A Vontade Radical**. Companhia das Letras, São Paulo, 1987.

TOMKINS, Calvin. “John Cage”. In: **The bride and the bachelors**: five masters of the avant garde. New York: Penguin Books, 1976.

VICISSITUDES DOS ESPAÇOS AFRO-BRASILEIROS: AS IGREJAS DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS DA CIDADE DE SÃO PAULO E DE SUAS FREGUESIAS

Fabricio Forganes Santos [1]

A religião e a escravidão foram dois instrumentos imprescindíveis para a concretização dos propósitos da Coroa Portuguesa nos seus processos de colonização na América. O objetivo final era a extração das riquezas e a consequente geração de lucros para o Rei, contudo o acordo estabelecido com a Ordem de *Christo*, principal instituição a financiar as navegações[2], teria como uma das premissas a implantação da fé católica nas colônias através da evangelização dos novos povos. Também o lucro teria motivado o ingresso do reino de Portugal no continente africano, contudo a conversão ao catolicismo, neste caso, faria parte do plano de salvação fundamentado em bases teológicas, estando o processo de rapto e envio dos negros para os portos brasileiros caracterizado como a primeira etapa do purgatório.

Os negros foram apresentados a Nossa Senhora do Rosário pelos dominicanos ainda na África, e em Portugal criaram uma confraria para suas práticas católicas na Igreja do Convento de Santo Domingo[3]. A devoção ao rosário teve sua origem na aparição da Virgem Maria a São Domingos em 1208, cabendo, portanto, aos dominicanos a propagação desta prática, bem como a divulgação dela entre os religiosos e devotos leigos. Aos africanos, a semelhança do rosário com o "*opelê*", instrumento de adivinhação dos sacerdotes de "*ifá*", favoreceu a aceitação deste objeto místico principalmente por parte dos negros bantos, corroborando para o êxito das estratégias de evangelização idealizadas pelo Rei de Portugal, e favorecendo sobretudo as investidas das tropas portuguesas na África a partir do reino do Congo.

A chegada dos negros no Brasil coincidiria com as diferentes fases da economia colonial brasileira, historicamente tendo início com a temporalidade da cana de açúcar na região do Nordeste. Sendo assim, embora já existissem negros escravos atuando como mão-de-obra em vilas da região sudeste, o primeiro grande contingente africano chegaria para suprir as demandas das atividades agrícolas em Pernambuco, Alagoas e Bahia. A Igreja no Brasil, sob o regime do Padroado, contribuiria com o rei de Portugal na conquista de seus objetivos econômicos, e ainda que o clero tivesse para com o negro uma aparente preocupação no resgate de sua alma, o intuito maior era usufruir ao máximo dos serviços do escravo também em benefício das ordens religiosas. Somado a isto, a escassez de sacerdotes impossibilitaria um maior controle acerca da constância da fé destes cristãos novos, e os poucos padres em geral dedicavam

[1] Arquiteto e Urbanista pela Universidade Católica de Santos - UNISANTOS, docente no Museu de Arte Sacra de São Paulo – MAS-SP e pesquisador das Irmandades Negras pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU USP

[2] Cf. HOONAERT, Eduardo. *A Igreja no Brasil-colônia (1550-1800).* São Paulo: Ed. Brasiliana, 1994, pp. 12.

[3] TINHORÃO, José Ramos. Os negros em Portugal. Lisboa: Editora Caminho S.A., 1988.

maior tempo para atender as necessidades dos brancos,[4] restando aos negros o ingresso às irmandades como alternativa para suas práticas devocionais.

A igreja católica, com seus severos métodos durante o embarque dos negros ainda na África, após a imposição do batismo, os exortava a "não se deixarem levar pelas antigas práticas", compulsoriamente os incluindo em um novo meio cultural, a caminho de um lugar distante onde aprenderiam as "coisas da fé". Contudo, ainda que houvesse a expectativa de se apagar a herança cultural destes negros a partir da imposição de uma nova crença, é incontestável que as identidades se revelariam no solo brasileiro quando estes africanos se encontrassem com outros negros de mesma origem, principalmente nos espaços das irmandades. Existiam divergências causadas pelas diferenças identitárias, contudo o negro escravo acabou compreendendo que, mesmo que as irmandades não lhe conferissem igualdade social com os brancos, elas seriam um privilegiado espaço de liberdade. Além da sociabilidade, as irmandades também poderiam resolver uma questão fundamental da tradição africana que era o culto aos mortos, concedendo aos escravos um lugar digno para suas sepulturas o que, de acordo com suas crenças, proporcionaria uma passagem segura do mundo dos vivos para o mundo dos ancestrais.[5] Certamente esta necessidade justificou a rapidez na adesão de alguns escravos às irmandades, e assimilar em maior ou menor dose a cristianismo passou a ser uma decisão particular de cada irmão.

No Brasil, a devoção a Nossa Senhora do Rosário seria introduzida pelos padres jesuítas e, à medida que os escravos chegavam havia a implantação de Irmandades Negras nas cidades, seguindo o modelo da confraria portuguesa na elaboração de compromissos, incluindo no caso brasileiro a reponsabilidade pela construção dos lugares de culto. Nas cidades brasileiras, o traçado urbano colonial contribuiria para reafirmar o papel que o africano escravo teria na sociedade da época. Ainda que alguns negros cativos alcançassem a liberdade por intermédio de cartas de alforria, teriam que conviver nos ambientes condicionados a todos de sua cor, uma vez que somente à sociedade branca estaria reservado o que a cidade poderia oferecer de melhor. Tal regra seria aplicada também as capelas ou igrejas das Irmandades dos Homens Pretos cuja implantação e a arquitetura não deveria ofuscar a igreja matriz, geralmente destinada às confrarias dos brancos.[6]

A construção das capelas e igrejas das irmandades ficaria a expensas dos irmãos, bem como o cemitério em que eram sepultados. Além destes imóveis construídos a partir da arrecadação de esmolas por parte dos irmãos negros, a irmandade ainda era proprietária, com direitos civis reconhecidos, dos "*animais de sela, imagens, utensílios e mobiliário dos seus respectivos templos."*[7] A respeito da riqueza arquitetônica destes prédios, o conjunto poderia variar em decorrência do tempo que a edificação levaria para ser

[4] LEITE, Serafim. História da Companhia de Jesus no Brasil (1938). São Paulo: Edições Loyola, 2004. 4 V.
[5] ALTUNA, Raul Ruiz de Asúa. *Cultura Tradicional Bantu*. Luanda: Editora Paulinas, 2014.
[6] Cf. TIRAPELLI, Percival. *Arquitetura e urbanismo no Vale do Paraíba: do colonial ao eclético*. 1. ed. - São Paulo: Editora UNESP/ Edições Sesc São Paulo, 2014, pp. 180.

[7] Cf. SALLES, Fritz Teixeira. *Associações religiosas no ciclo do ouro*. Universidade de Minas Gerais – Belo Horizonte, MG. 1963, pp. 22

construída, da importância econômica do local em que estava situada, ou mesmo das estratégias que estavam à disposição dos negros na obtenção dos recursos necessários para a execução do projeto. No Brasil, o cristianismo com influência africana avançou inclusive até os quilombos ou redutos dos escravos foragidos, tornando estes lugares importantes espaços do catolicismo afro-brasileiro nas áreas mais longínquas do país. Sendo a escolha pelo catolicismo nestes esconderijos algo opcional, esta religiosidade atestaria a adesão da grande parte dos negros à essa modalidade religiosa, sugerindo que os esforços na arquitetura das Igrejas da Irmandades de Homens Pretos teriam como meta a preservação física de espaços de resistência inseridos nos centros das principais cidades.

Ainda que a quantidade de negros a cidade de São Paulo fosse insignificante quando comparada as cidades do Rio de Janeiro, Minas Gerais ou Bahia, ainda no século XVIII se deu a criação da primeira irmandade de negros. O documento que registra este fato é um pedido ao Rei de um sino e ornamentos para um altar, dando a entender que as atividades da Irmandade dos Homens Pretos de Nossa Senhora do Rosário já aconteciam desde 1721 em uma igreja cuja localização não se sabe.[8] Posteriormente, em 1725 o ermitão Domingos de Mello Tavares conseguiria autorização do Arcebispado da Bahia para a construção da igreja, localizada em um terreno próximo a igreja dos beneditinos, dentro do triangulo religioso paulista.

Além da vila de Piratininga em outras duas freguesias também seriam implantadas irmandades para os escravos durante o segundo quartel do século XVIII. Na freguesia de Nossa Senhora da Conceição a descoberta de lavras no século XVII havia direcionado um contingente de escravos para atividades mineradoras corroborando para a organização da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos por volta do ano de 1720, cuja capela já estava erguida no ano de 1757 data em que, de acordo com os documentos da Cúria Diocesana, foi usada como matriz.[9] Perto dali, na freguesia de Nossa Senhora da Penha, importante ponto de parada no caminho para Minas, outra confraria de escravos se organizava desde 1755 para a construção de seu templo, autorizado em 1802 pelo vigário de São Paulo. [10]

Embora construídas com um intervalo de aproximadamente 50 anos, as três igrejas preservaram certas características revelando uma possível tendência na tipologia arquitetônica, técnicas construtivas e composição plástica do interior das capelas. Ainda que não haja imagens que retratem o interior destes edifícios, os documentos pesquisados reforçam algumas particularidades imanentes em ambas edificações, revelando o acabamento rústico resultante do uso de matérias mais baratos em contraposição a pouca ou inexistente presença de pinturas devido ao alto custo de tais trabalhos, e a opção pela disposição de santos

[8] Cf. ARROYO, Leonardo. *Igrejas de São Paulo: introdução ao estudo dos templos mais característicos de São Paulo nas suas relações com a crônica da cidade*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954, pp. 204

[9] Cf. Livro 02.04.052, Contas da Irmandade de N.S. do Rosário dos Homens Pretos da Freguesia de N. S. da Conceição de Guarulhos, 1784 - 1809. Arquivo Arquidiocesano de São Paulo

[10] O auto de ereção datado de 16 de junho de 1802 encontra-se no Livro de Patrimônio 002 – 01.02.003. P. 214. no Arquivo Arquidiocesano de São Paulo. O livro de Assentamentos dos Irmãos de Nossa Senhora do Rosário da Penha de França anota nas primeiras páginas o pagamento de um homem de nome Antônio, no ano de 1755, informação que constata a existência desta Irmandade já neste ano. Livro de Assentamento da irmandade de N.S. do Rosário dos Pretos. 1755-1880. Livro 01. 04-02-044 do Arquivo da Diocese de São Miguel Paulista, SP.

negros nos altares dos templos, destacando São Benedito em um altar lateral e Nossa Senhora do Rosário no altar principal, orago este que em todos os três casos, a despeito das devidas dificuldades financeiras, portava uma coroa em prata.

Após a elevação de São Paulo a categoria de cidade, a partir do segundo quartel do século XVIII, no momento da criação do Bispado de São Paulo teve origem o cisma entre a igreja paulista e os negros escravos. O primeiro bispo, Dom Bernardo Rodrigues Nogueira, já em 1750 apoiava as investidas do governador Luís Mascarenhas contra os quilombos existentes nas proximidades de São Paulo, estando de acordo também com outras medidas que a sociedade tomava contra os negros africanos como a proibição das danças e jogos e a cobrança arbitrária de Rs 0$320 réis como pagamento dos escravos aos párocos na encomendação de defuntos.[11]

Ainda na primeira década do século XIX a Irmandade do Rosário da região central de São Paulo ampliaria seu poder econômico, estando entre os 20 proprietários de patrimônio imobiliário da cidade, e no quarto lugar entre os religiosos possuindo 8 imóveis.[12] Quanto aos negros da Irmandade da freguesia de Guarulhos, estes também organizariam um importante patrimônio composto de joias e imóveis que eram alugados a brancos e negros libertos da freguesia; no inventário datado de 1833, além dos reajustes no valor dos alugueis de casas e de um terreno contiguo a capela, são relacionados entre as joias três coroas de prata e um "*hum rozario de ouro contendo huma cruz com 55 graos de ouro de boa grossura e setenta e hum disto mais fino*", o que de certa forma comprova que os negros irmãos desta confraria haviam adquirido um importante patrimônio se for levada em consideração a economia do local onde estavam.[13] Em contraponto a estas duas irmandades, no inventario dos negros confrades da Penha, além das imagens de São Benedito e de Nossa Senhora do Rosário, estariam relacionados uma coroa e um crucifixo de altar em prata. A boa articulação dos negros de São Paulo chamaria a atenção da Câmara Municipal que, planejando reformular o traçado urbano, decidiria em 1858 incluir os terrenos da igreja e suas casas, decisão que se consolidada no ano de 1872 quando ficou determinado que o terreno do Rosário bem como seus imóveis eram de "utilidade pública". Somado aos interesses do governo local, as novas diretrizes do Concilio Vaticano I teriam seus ecos na igreja paulistana que apoiaria tal medida objetivando o enfraquecimento das irmandades dos negros leigos.

As cidades brasileiras nas primeiras décadas do século XX sofreriam intervenções consideráveis no traçado urbano utilizando, em alguns casos, os modelos europeus na expectativa de eliminar o passado colonial e trazer a modernidade ao país imprimindo novos padrões de higienização, o que motivaria a expulsão dos negros das regiões privilegiadas das cidades. Em São Paulo, o primeiro alvo foi a Igreja de

[11] Cf. SOUZA, Ney de. *Catolicismo em São Paulo: 450 anos de presença da Igreja Católica em São Paulo*. São Paulo: Editora Paulinas, 2004. Capitulo 5.

[12] Cf. BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. *Tecido urbano e mercado imobiliário em São Paulo: metodologia de estudo com base na décima urbana de 1809*. Anais do Museu Paulista, V-13, N-1. Ano 2005.

[13] Cf. Livro 04.02.071, Inventario da Irmandade de N.S. do Rosário dos Homens Pretos da Freguesia de N.S. da Conceição de Guarulhos 1833-1892, pp. 10. Arquivo Arquidiocesano de São Paulo.

Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos localizada próximo ao centro da cidade, executando o que havia sido decidido pela Câmara Municipal no final do século XIX; o terreno da igreja, do cemitério e das casas seriam desapropriados, e os negros proprietários seriam ressarcidos com certa quantia em dinheiro e o projeto arquitetônico do novo templo. Em 1903 o Largo passaria a se chamar Praça Antônio Prado, e no ano seguinte a pedra lançada no Largo do Paissandu selaria o novo lugar da Igreja da Irmandade dos negros, inaugurada apenas em 1907 com arquitetura seguindo o modelo vigente na época, o ecletismo. As plantas baixas com os traçados urbanos do final destas primeiras décadas revelam as regiões de interesse imobiliário e econômico, colocando em xeque os edifícios das igrejas das irmandades dos negros que aí se localizam, ora apontadas e ora ignoradas pelos desenhistas.

O traçado da cidade de Guarulhos também contribuiria para a expropriação dos terrenos dos negros do Rosário ainda nas primeiras décadas do século XX. O ingresso dos imigrantes europeus e os processos de "modernização" aplicados ao urbanismo da cidade de São Paulo motivariam a Câmara Municipal de Guarulhos a propor reformas na região central, corroborando para a criação de uma comissão de reforma. Tal grupo, composto pela elite guarulhense, solicitaria no ano de 1928 a reconstrução da capela de Nossa Senhora do Rosário uma vez que o templo encontrava-se em ruínas ameaçando desabar. Não obstante, ofereciam o terreno da igreja e outros contíguos para o alargamento da rua o que além de "trazer embelezamento e melhoramento local" seria de "elevada utilidade para o transito público". No dia 16 de maio de 1928 a Câmara promulgaria a lei n° 78 concedendo auxílio de Rs 10.000$000 réis para a reconstrução do templo, quantia paga ao vigário da paróquia para a compra de um terreno, elaboração de projeto arquitetônico e construção do novo templo.[14]

Em oposição às adversidades ocorridas nestes dois templos das irmandades negras, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário da Penha de França conseguiria se preservar em sua integridade física, recebendo apenas ajustes na fachada decorada com padrões decorativos da época, ou anexos que possibilitariam novos usos ao edifício. A única intervenção no tocante as atividades religiosas seria a vigilância dos padres Redentoristas, recém-chegados em São Paulo e orientadores espirituais desta igreja desde o ano de 1905, que vez ou outra intervinham nas formas de culto ou nas atividades realizadas pela irmandade, alterando o orago no ano de 1934 para São Benedito.[15]

Uma nova Igreja de Nossa Senhora do Rosário seria construída na região central de Guarulhos ainda na década de 1930. Contudo, o lugar da antiga igreja seria ocupado pelo Clube Recreativo de Guarulhos, organização administrada por uma família de origem italiana. O neoclássico foi o modelo utilizado tanto para este prédio quanto para a nova igreja que em 1940 passaria a se chamar Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Fátima, apagando definitivamente a presença negra do patrimônio religioso desta cidade.

[14] OMAR, Elmi H. *Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos em Guarulhos. Identidade, Cultura e Religiosidade.* São Paulo, Editora Navegar, 2013.
[15] Cf. anotação do Livro de tombo da Paróquia da Penha SM 0695, localizado no Arquivo da Diocese de São Miguel Paulista, SP.

Em São Paulo a Câmara Municipal novamente teria como alvo a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, argumentando a necessidade de reformulação do traçado viário daquele entorno e a opção por implantar no largo do Paissandu uma estátua do Duque de Caxias, projeto do artista italiano Victor Brecheret vencedor de um concurso público realizado na década de 1940. As negociações dariam a Irmandade um novo terreno no bairro da Barra Funda, mas, problemas políticos encerraram a questão e então a igreja se manteve neste local. No ano de 1953 o prefeito Jânio Quadros acataria a sugestão de um grupo de políticos da época, criando o concurso para a estátua da Mãe Preta, escultura do artista Júlio Guerra que, embora tenha sofrido críticas na época devido as linhas delicadas que a mulher apresentava, foi instalada no Largo do Paissandu na tentativa de recriar uma ambiência com elementos que pudessem reforçar o caráter africano da praça.

As intervenções urbanas e arquitetônicas influenciaram diretamente as atividades religiosas e culturais dos negros ao redor das Igrejas de Nossa Senhora do Rosário. Na região central paulista, as inúmeras tentativas de expulsão da população negra contribuíram para o esvaziamento da irmandade e redução das atividades religiosas. Concorrendo com este grupo, os irmãos locados na Igreja do bairro da Penha sofreriam com as interdições dos padres redentoristas, impossibilitados de realizar suas festas e celebrar suas missas inculturadas. Em Guarulhos, a substituição do orago por uma Virgem portuguesa incitaria a realização dos festejos negros e das congadas em um bairro muito distante do centro, evento realizado até o ano de 1959 conforme relatam os documentos eclesiásticos.

As últimas décadas do século XX seriam importantes para as discussões acerca do patrimônio paulista das irmandades negras. Em 1982 o CONDEPHAAT decretaria o tombamento da Igreja de Nossa Senhora do Rosário da Penha de França, instrumento legal que contribuiria para a preservação da integridade desta edificação, a única que se manteve em seu lugar de origem. Em Guarulhos, as reformas urbanas na região central no ano de 2008 contribuiriam para a descoberta de ossadas atribuídas aos negros sepultados na igreja e no cemitério da Irmandade do Rosário. Em 2012 seria aberto processo no CONDEPHAAT para o registro da Igreja do Paissandu como lugar de memória da população escrava negra.

Referências bibliográficas

ALTUNA, Raul Ruiz de Asúa. *Cultura Tradicional Bantu*. Luanda: Editora Paulinas, 2014.

AMARAL, Raul Joviano. *Os pretos do Rosário de São Paulo: subsídios históricos*. - São Paulo: Alauco, 1953.

ARROYO, Leonardo. *Igrejas de São Paulo: introdução ao estudo dos templos mais característicos de São Paulo nas suas relações com a crônica da cidade*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954

BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. *Tecido urbano e mercado imobiliário em São Paulo: metodologia de estudo com base na décima urbana de 1809*. Anais do Museu Paulista, V-13, N-1. Ano 2005.

HOORNAERT, Eduardo. *A Igreja no Brasil-colônia (1550-1800).* São Paulo: Editora Brasiliana, 1994.

LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil* (1938). São Paulo: Edições Loyola, 2004. 4 V.

OMAR, Elmi H. *Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos em Guarulhos. Identidade, Cultura e Religiosidade.* São Paulo, Editora Navegar, 2013.

SOUZA, Ney de. *Catolicismo em São Paulo: 450 anos de presença da Igreja Católica em São Paulo*. São Paulo: Editora Paulinas, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Os negros em Portugal*. Lisboa: Editora Caminho S.A., 1988.

TIRAPELLI, Percival. *Arquitetura e urbanismo no Vale do Paraíba: do colonial ao eclético*. 1. ed. - São Paulo: Editora UNESP/ Edições Sesc São Paulo, 2014.

GEOMETRIA E O DIVINO: UM ENSAIO SORE A ARTICULAÇÃO ENTRE CONHECIMENTO E IMAGEM MEDIEVAL

Felipe Vieira Frazão Silva[1]

O presente trabalho busca construir algumas hipóteses sobre os possíveis sentidos propostos pela figuração da forma geométrica na imagem gótica, sob a forma posta por um estudo de caso manifesto como objeto de análise. Na invectiva das nossas investigações admite-se o entendimento que nenhuma das conclusões são determinantes, mas sim, se somam de maneira escalar e dialética, compondo os seus mais diversos desdobramentos e não buscam edificar nenhuma teoria essencialmente formalizante.

Ao observarmos o folio 15 do manuscrito do século XIV *Ci nous dit* – que possui este nome dado a frequência que se introduz o seu diverso conteúdo textual, e não por uma nomenclatura dada por um título veiculado pelo próprio manuscrito – nos deparamos com figuração da cena de circuncisão de Cristo. A centralização da ação na imagem é clara, porém, ao lado esquerdo da imagem está uma das figurações que alimentaram a discussão da historiografia especializada sobre o manuscrito – como é o caso da obra publicada em 2011, sob a organização de Christian Heck, *L'image médiévale et la culture des laïcs au XIVe siècle: les enluminures du manuscrit de Chantilly* (HECK, 2011). Nesse espaço se identifica uma forma geométrica, um triangulo, que irrompe, transgredindo a simetria posta pelo cenário que conta com dois sacerdotes de cada lado, do suporte que repousa o Cristo. O elemento conector, a articulação entre a imolação e a forma geométrica, se dá por uma figura que reforça o desequilíbrio da imagem: uma ligadura que é estabelecida pelo ato de direcionar os olhos as linhas que definem a forma geométrica é parte da tese que identifica esse momento como a associação entre a pedra angular (HECK, 2011, pág.91) e a confirmação da *quididade* messiânica do menino, do elemento sacrificante, que está constituído na imagem da circuncisão, e que encontrará na sua apoteose especular a esse momento o fim de sua narrativa.

A despeito das inúmeras considerações descritivas que poderiam ser tecidas sobre o objeto em questão, é possível perceber o suscitar de maneira ainda mais estridente, um traçado que determina a forma tão simples que enfatiza o indeterminado; a utilização a forma geométrica, em um arco alegórico-analógico incomumente intenso aplicado na imagem gótica[2], que se aproxima no traçar dos acidentes sensíveis da matéria – ou a interpelação mimética vinculada a esta, realizada pelo fluxo de intencionalidade dos artistas e comitentes. Vemos aqui a imagem aplicada a um espaço operacional que se utiliza da alegoria como um elemento maior preponderância, mais próximo de manifestações imagéticas mais recuadas no tempo, como

[1] Graduando em História pela Universidade de São Paulo.

[2] Como vemos em muitas produções, a qualidade mimética dos objetos pertencentes na imagem medieval é posta, assim como propõe Pierre Francastel (FRANCASTEL, 1992, pág. 137), como "distinta de duas aparências" mais ligados a "processos mnemotéticos" A despeito das problemáticas advindas das questões que podem eclodir dessas afirmações, vemos no Gótico do século XIV já uma possível valorização da mimesis na dimensão da *ymago* medieval.

as românicas. Dessa maneira, nos utilizaremos das operações da inter-relação entre os elementos da imagem, relacionando-a com o cenário intelectual do período; já que o *artifex* e o copista, homens letrados, comumente participavam desse contexto. Evitando o curto circuito vazio que pode ser realizado entre os intelectuais e a produção de manuscritos, a imagem aqui deve ser posta aqui não como espaço deticado a necessária representação, ou a mobilização de significantes que determinam um repertório cristalizado, mas sim na imagem, assim como define Jacques Rancière (RANCIÈRE, 2003, pág. 13), enquanto operação.

Os textos neoplatônicos, de autores como Plotino e Ovídeo, consideram o universo organizado por uma estratificação trina em camadas postas pela composição que encontrava a sua elevação máxima, ocupada pelas ideias etéreas, a mais baixa, que copava o mundo natural e o elemento do meio, composto pelas formas matemáticas e seus entes – e lê-se aqui, como formas matemáticas como formas geométricas (ZAITSEV, 1999).[3] Assim, encontramos, no interior da formulação neoplatônica, corrente que conduz a transmissão um dos arcabouços epistemológicos de extrema relevância, e de larga adoção, durante todo o período, coloca a geometria em um espaço médio entre os dois descritos. O vocabulário latino atrelado a palavra *medium* não é posto apenas no domínio das determinações espaciais, um elemento de postulação do que está delimitado, mas também tem efeito do de transmitir a mediação entre espaços. A primeira hipótese aqui tecida para a figuração em imagem da forma geométrica referente a univocidade eterna em um espaço médio, entre a carne frágil e a existência absoluta, posta pelo triangulo a sua forma mais elementar. Dessa maneira, este momento reforça o Cristo quanto na sua relação com o Deus encarnado, substancialmente enformado, modula o lugar onde o Criador se encontra no corpo da criação.

A medialização posta pela forma corpórea, que não se dá como abstração tão profunda, se manifesta como elemento passível a ser captado pelo aparelho cognitivo do receptor, é parte de uma dialética que se dá dentro dos elementos que compõem a própria imagem: a forma é algo da contemplação dupla, não apenas pelo leitor do livro, mas também pelos elementos que são figurados realizando ações no interior da própria imagem. A observação da forma geométrica, realizada por um dos componentes dos componentes da cerimônia, é responsável por criar um dispositivo que a coloca em evidência, na função de edificar um distúrbio consciente, uma fratura formal que na disposição dos componentes do processo figurado. Esse é mais um componente crucial do compendio vinculado a uma *topoi* organizadora da geometria medieval: a associação à "demonstração". A *Demonstracio*, no seu sentido medieval, não é uma operação de um produto dedutivo, uma relação direta realizada pelo sequenciamento lógico de fatores em comum a uma expressão,

[3] A circulação desses textos, tal qual a sua frequência, encontrava, durante o século XIV, uma determinada cristalização. Essa tradição textual, em substancialmente medieval, pode ser alocada desde o dito *renascimento carolíngio* que foi responsável pela compilação desses textos, passando por momentos como o da tradução de Boécio dos *Elementos* de Euclides (GILSON, 2001, pgág. 195 – 200), passando pelo movimento da mnemotética durante o século XII, que é responsável pela revisão desses textos e pela tradução de suas versões em língua árabe, até a consolidação da escolástica, posta de maneira mais saliente durante o século XIII um contingente de intelectuais que constituiriam os seus maiores expoentes – dentre eles Tomás de Aquino .

mas sim, o que encontramos em *Geometria I*[4], um procedimento relacionado a praticidade colocada pela circunscrição de um limite. O apontamento da função da imagem geométrica pode ser dado aqui, com a vinda do messias, e na sua *figura* – no sentido Auerbachiano – de um mártir definitivo, na definição que modula a passagem dos testamentos, no estabelecimento do Salvador, e por consequência, da cristandade em si.

Assim como coloca John Duns Scotus (1266 – 1308), a posição da geometria é essencialmente relacional, ligada às suas teorias sobre óptica é por meio da operação comparativa elaborada com as imagens que gesta a geometria e a imagem do mundo sensível, que vemos a imbricação capaz de descrever esse mundo de acidentes a partir de *eidos* flexível, pois não está ligada diretamente ao problema da existência dos objetos (LAGERLUND, 2011, pág. 636). Á esse arcabouço formulaico se estabelece a uma relação hermenêutica, que busca a compreensão do mundo por meio de sua apreensão essencial: uma redução. Assim, a redução sendo um processo ontológico organiza, por meio dessa operação formal de comparação, a organização de uma ontologia das formas, na comparação do indivíduo – hipostasiando pelo o corpo do Cristo – e o todo – a noção de *universaliza*. Essa relação entre o particular e o todo, é componente fundamental da força da ontologia nas acepções medievais da filosofia antiga, que um se se monstra receptáculo efetivo para realizações como a própria prova ontológica da existência divina de Anselmo (1033 – 1109), uma das teses fulcrais para filosofia medieval.

A operação disposta pela comparação, realizada pela interpolação do olhar, de sons ou da escrita, que dispõe um esquema de modalizações esquemáticas, como é o caso do quiasma possui raízes profundas e frequentes nas formulações medievais, tanto nas suas manifestações em imagem quanto nos textos. O que vemos no expediente de um observador que olha para forma geométrica, que se mostra como *figuração* articulada pelo próprio sacerdote judeu e que medializa o contato com o divino encarnado, é nesse sentido, um quiasma constituído pelos significantes e observadores. No interior da *decus* que viabiliza o quiasma enquanto operação vemos, além de ser o *chi* a primeira letra da palavra em questão e também a primeira em Cristo na sua variante em língua grega, há uma afinidade direta para com a letra X em latim e o formato da cruz. É comum também encontrarmos o padrão quiasmático nas construções das metáforas e elaboração de ensinamentos moralizantes nas obras de autores como Boécio, Anselmo e Dante – como monstra o trabalho de Robert MacMahon (MACMAHON, 2006). O procedimento que envolve o quiasma nesses autores segue a influência neoplatônica medieval, descreve o regime operativo A B B A, também pode ser visto como parte de um ciclo, tal qual as órbitas delimitadas pela racionalidade do demiurgo. Como um ciclo, a alegoria que poderia ser aplicada neste caso versaria sobre uma possível dispersão e retorno, criação, queda e salvação, em um movimento cíclico que, a partir das Sagradas Escrituras, se torna previsível. O ciclo, cuja sugestão formal sugestiona círculo em si, também age sobre um arcabouço que comumente é atrelado à

[4] Composto fragmentário de 26 manuscritos que romanos que compunham a sobrevivência medieval da obra romana *Corpus agrimensorum Romaum* (ZAITSEV, 1999, pág. 4).

perfeição divina, como é posto por Ovídio, mais um expoente do neoplatonismo cristão cuja produção era de grande circulação nos meios intelectuais medievais.

Nesse sentido o quiasma aparece aqui como um recurso formuláico procedural que se opera não somente na disposição intra-imagem, mas também, em uma relação dialética com o observador, em um procedimento que não o aliena da imagem, mas o internaliza em seu funcionamento. A esse movimento de cruzar-se com o olhar, da imagem que olha para si mesma, e para olho espectador meio pelo é atingido por ela vemos um processo comum, um veiculador de um conflito de olhares. O conflito, presente em nosso estudo de caso, então é agenciado não somente pela imagem que remete diretamente a um eixo signico diretamente acessível por meio de seus significantes; como seria o caso do triangulo que seria descrito apenas como forma geométrica, no interior de geomatismos buscam a forma pura. Mas aqui o triangulo tem, na sua forma, um desvio paláxico que conta com a visão do autor para que seja consolidado, ele será a *mídia* ontológica, prova do messianismo real frente aos descrentes, frente ao imolador que prefigura a execução do martírio que marca a finalidade do novo testamento, na cena com o presente sacrificante sagrado sustenta o início e todo da trajetória do Salvador infante.

A partir da operação quiasmática, no núcleo da heurística ontológica, modulada pela geometria, se busca aqui a primazia da exposição de um trajeto superlativo em direção à confirmação do Cristo enquanto messias, na confecção efetiva de uma imagem que a não apenas representa, mas operacionaliza uma legitimação da divindade do corpo cristico. O que as gera, ao contrário, é apenas uma ação hipostática, onde o todo se insere no particular, mas do particular que se desdobra para todo, em uma ação que nos revela, neste estudo de caso, uma possível face de uma cognição medieval que se deixa revelar por meio das imagens.



Figura 1: A circuncisão de Cristo e a Pedra Angular ms 26, fol.15v

Referências Bibliográficas:

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GILSON, Etinne. *A filosofia da Idade Média* Gilson. São Paulo: Martins Fontes, 2013

HERCK Christian (Org.). *Le Ci nous dit. L'image médiévale et la culture des laïcs au xive siècle: les enluminures du manuscrit de Chantilly*. Turnhout : Brepols, 2012.

LAGERLUND, Henrik (Org.). *Encyclopedia of Medieval Philosophy: philosophy between 500 and 1500*. Londres: Springer, 2011.

McMAHON, Robert. *Understanding the medieval meditative ascent : Augustine, Anselm, Boethius, and Dante.* The Catholic University of America Press: Washington, D.C. 2006.

ZAITSEV, Evgeny A. "The Meaning of Early Medieval Geometry: From Euclid and Surveyors' Manuals to Christian Philosophy". *Isis*, Vol. 90, No. 3, p. 522-553, 1999.

LIONELLO VENTURI, EUGENIO BATTISTI E AS OMISSÕES EM SEUS RESPECTIVOS PROJETOS MODERNOS

Fernanda Marinho [1]

A presente comunicação pretende propor uma breve reflexão a respeito dos paradigmas modernos na historiografia artística italiana, especificamente em *Il gusto dei primitivi*, de Lionello Venturi e em *L'Antirinascimento*, de Eugenio Battisti. Tal comparação se justifica na compreensão de ambas as obras como exemplares de uma corrente historiográfica italiana alternativa. Venturi propunha uma revisão dos alicerces da legitimada perspectiva artística clássica a partir de uma análise dos mestres primitivos distante da perspectiva vasariana. Battisti, por sua vez, sugeria uma análise do século XVI italiano através das suas manifestações culturais consideradas periféricas. Destacaremos algumas das características subversivas que acomunam ambos os livros, no entanto, objetivamos, acima de tudo, propor uma reflexão sobre as seguintes omissões em seus respectivos projetos modernos: a desconsideração do caráter anticlássico do maneirismo nas análise de Venturi e a supressão, nas análises de Battisti, dos Macchiaioli florentinos.

Em 1924 nascia Eugenio Battisti em Turim. Dois anos depois, na mesma cidade, Venturi publicava a primeira edição de *Il gusto dei primitivi*, um livro marcado por uma difícil recepção entre os críticos de arte, céticos em acolher o caráter anti-italiano da obra. Na época, Venturi lecionava na Universidade de Turim e estimulava a estética impressionista entre artistas como os que formaram o *Gruppo dei Sei Pittori*. Esta Turim do entreguerras, marcada por um comprometimento cultural sem paralelos na Itália daqueles anos, apresenta-se como um prelúdio do percurso militante de Battisti. Foi neste contexto turinense que Battisti conheceu Venturi, no entanto, foi em Roma, a partir de 1950, onde publicaram alguns trabalhos em conjunto [2] e onde Venturi orientou a tese de aperfeiçoamento de Battisti sobre a fortuna crítica de Michelangelo (1952). Battisti publicou *L'Antirinascimento* em 1962, em Roma, um ano após a morte de Venturi, na mesma cidade.

Devido à brevidade desta comunicação, reduziremos a nossa comparação a dois aspectos metodológicos conferidos nos livros em questão. O primeiro consiste na concepção da história da arte inserida no âmbito da história da cultura, levando ambos os autores a contestar noções como o de gênio, no caso de Venturi, e o de vanguarda, no caso de Battisti. Tanto o gênio quanto a vanguarda indicariam, segundo os mesmos, a desconexão do artista com o seu próprio tempo e relegariam a um artista ou a um grupo deles os maiores feitos de sua época. Contra tais interpretações, Venturi promove o conceito de gosto, resgatando-o da sua original contraposição ao gênio, como declarado a seguir:

[1] Pós-doutoranda UNIFESP, FAPESP

[2] Por exemplo: *La Pittura Italiana*, pela editora Skyra (1950), um catálogo da mostra sobre Picasso (1953) e a *Enciclopedia Universale dell'Arte* (1955).

> Antes que o conceito de crítica estética fosse amadurecido como o é agora, o gosto era contraposto ao gênio, o primeiro apto a jugar e o segundo a produzir. Mas a estética moderna acabou por identificar gosto e gênio, esvaziando o conceito de gosto de todo o seu conteúdo particular. [3]

Objetivando estimular na história da arte uma perspectiva alternativa àquela estruturada a partir das biografias dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos, *Il gusto dei primitivi* consiste, desta maneira, não apenas em uma análise dos mestres do *Trecento* e *Quattrocento* italianos, mas principalmente do gosto por eles fundados e dissipados na história da arte. Por esta razão, o último capítulo do livro de Venturi é dedicado aos *Primitivi e l'arte dell'Ottocento*.

Battisti em um tom aproximado àquele de Venturi, questionou-se a respeito da noção de vanguarda quando escreveu:

> Pessoalmente, acredito não ter sido correto quando em Vicenza, há alguns anos, sugeri que o maneirismo coincidisse com movimentos de vanguarda durante o renascimento. A cultura é sempre criada por movimentos e mestres de vanguarda, mas junto a muitos outros eventos culturais. É esta complexidade de fenômenos que deve ser melhor questionada. [4]

Ao indagar o epíteto de vanguarda renascentista dado por ele mesmo ao maneirismo, Battisti afirma que a cultura não deve ser compreendida a partir apenas dos seus protagonistas. O que deveríamos investigar é como determinado contexto cultural promove os seus respectivos destaques. Neste sentido, *L'Antirinascimento* trata justamente do âmbito periférico da cultura renascentista, desgarrado da história da arte narrada pelos grandes mestres.

O segundo aspecto metodológico que os acomunam são suas respectivas perspectivas anacrônicas que, objetivando estimular uma revisão do passado, recorreram às experiências artísticas modernas e contemporâneas. Venturi viu nos Impressionistas franceses a sensibilidade necessária para valorizar os primitivos e, assim, reestruturar a história da arte italiana. Indica em Cézanne a mesma unidade artística encontrada em Giotto.

> E nada melhor que o confronto de uma paisagem de Cézanne com uma paisagem de Giotto possa nos dar a exata impressão da comum tendência em determinar a construção das massas e o seu volume, em procurar o fenômeno sintético sem nenhuma preocupação com a semelhança com a natureza, em obter o efeito tridimensional por pura intuição sem seguir

[3] VENTURI, Lionello. *Storia della critica d'arte*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1964 (2°edizione), pp. 29 e 30. "Prima che il concetto di critica estetica fosse maturato come lo è ora, il gusto era contrapposto al genio, il primo atto a giudicare, il secondo a produrre. Ma l'estetica moderna ha finito per identificare gusto e genio, svuotando il concetto di gusto di ogni suo particolare contenuto."

[4] BATTISTI, E. *L'Antirinascimen*to. Nino Aragno Editore, 2005 (1° ed. 1962), p. XXVII. "Personalmente, penso di non essere stato esatto quando a Vicenza, qualche anno fa, ho suggerito che il manierismo coincidesse con movimenti di avanguardia durante il rinascimento. La cultura è sempre creata da movimenti e maestri d'avanguardia, ma insieme a molti altri eventi culturali. È questa complessità di fenomeni che deve essere indagata meglio".

> nenhuma regra de perspectiva. [5]

Battisti, por sua vez, encontra na arte conceitual uma analogia com a arte maneirista e barroca, sugerindo que através da primeira possamos indicar uma metodologia reveladora à segunda:

> Há sempre muito que se aprender com as artes contemporâneas, não apenas pelo o que nos mostras de novo, mas pelo modo no qual revelam um novo método de crítica e pesquisa. A arte conceitual, um dos recentes movimentos criativos, reconhece à imagem mental prioridade em respeito à sua realização material em pintura ou escultura. Nada de inédito neste aspecto se se pensa nas inflamadas discussões sobre a importância da ideia artística durante o Maneirismo e o Barroco. Mas na nossa situação atual, na qual a melhor definição de arte que se dá é aquela de 'comunicação', é animador, talvez seja mesmo bom sinal de elitismo, sentir alguém afirmar que a arte é pura invenção conceitual. [6]

Tais metodologias de caráter anacrônico de Venturi e Battisti se entrecruzam nas suas respectivas análises sobre Goya e as poéticas renascentistas continuadas no *Ottocento*. Venturi identifica a força primitiva de Goya na renúncia da anatomia e na escolha por uma imitação brutal da realidade para obter uma revelação luminosa de forma e cor. A respeito de *Maya*, de Goya, Venturi escreveu:

> Aflorar em primeiro plano, sem composição transversal, falta de *chiaroscuro* e de relevo plástico, representação dura e incisiva, imersão da plenitude da cor, renúncia da anatomia e, por fim e sobretudo, deselegância na imitação da realidade para alcançar uma revelação luminosa de forma e cor: tudo isso não foi feito a partir da arte do quinhentos, tudo isso é real, autêntico primitivismo. [7]

Battisti, por sua vez, afirma que "os românticos acolheram muito melhor que os pintores do barroco e do rococó a hereditariedade do antirrenascimento" [8], indicando no "capricho" da linguagem artística de Goya a herança do *Cinquecento*.

As razões que levaram Venturi a considerar Goya como o "autêntico primitivismo" e Battisti a

[5] VENTURI, L. *Il gusto dei primitivi*. Zanichelli Bologna, 1926, pp. 323-324. "E nulla meglio del confronto di un paesaggio di Cézanne con un paesaggio di Giotto può darci la esatta impressione della comune tendenza a determinare la costruzione delle masse e il loro volume, a cercare il fenomeno sintetico senza nessuna preoccupazione della somiglianza con la natura, a ottenere l'effetto tridimensionale per pura intuizione senza seguire alcuna regola prospettica"

[6] BATTISTI, Eugenio. "Nell'acqua chiara e sopra l'erba verde...". In: Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio. A cura di Giuseppa Saccaro del Buffa. Leo S. Olschki, 2004, p. XIII: "C'è sempre molto da imparare dalle arti contemporanee, non solo per quel che di nuovo ci mostrano, ma per il modo in cui svelano un nuovo metodo di critica e di ricerca. L'arte concettuale, uno dei recenti movimenti creativi, riconosce all'immagine mentale priorità rispetto alla sua realizzazione materiale in pittura o scultura. Nulla di inedito sotto questo aspetto, se si pensa alle accese discussioni sull'importanza dell'idea artistica durante il Manierismo ed il Barocco. Ma nella nostra situazione odierna, in cui la migliore definizione che si dà di arte è quella di 'comunicazione', è rincuorante, forse è persino buon segno di elitismo, sentire qualcuno affermare che l'arte è pura invenzione concettuale.".

[7] VENTURI, L. *Il gusto dei primitivi*. Zanichelli Bologna, 1926, p. 317. "Affiorare al primo piano, senza composizione transversa, mancanza di chiaroscuro e di rilievo plástico, segno duro e incisivo, immersione della gioia del colore, rinunzia di rapporti anatomici, e infine e soprattutto goffaggine nella imitazione della realtà per ottenere una rivelazione luminosa di forma e colore: tutto questo non c'era stato affatto nell'arte dal cinquecento in poi, tutto questo e reale, autentico primitivismo".

[8] BATTISTI, E. *L'Antirinascimento*. Nino Aragno Editore, 2005 (1° ed. 1962), p. 466."Che i romantici abbiano raccolto, assai meglio che i pittori del barroco e del rococò, l'ereditarietà dell'antirinascimento, è indubbio".

compreendê-lo segundo sua "validade dramática" parecem indicar a sensibilidade de ambos os historiadores da arte às formas artísticas fundadas mais sob os motores íntimos da criação do que sob premissas clássicas, mais sob formas intuitivas do que capturadas do natural, compreendendo assim a produção artística como um constante embate entre forças internas e externas, entre as determinações e imposições sociais do meio artístico e os impulsos da criação.

No entanto, veremos a seguir, como tal embate que estrutura as perspectivas historiográficas de Venturi e Battisti assume concepções diversas em seus respectivos livros. Apesar de *L'Antirinascimento* não se tratar de uma proposta substitutiva ao termo maneirismo, nem mesmo pretender resolver suas querelas historiográficas, é evidente que Battisti está interessado no caráter anticlássico das formas maneiristas em prol de uma interpretação não áulica do Renascimento. Em contrapartida, em 1926, Venturi mostrava-se ainda muito distante da concepção battistiana ao classificar o maneirismo como um dos principais danos do legado clássico.

> E o pior que pôde fazer a influência clássica foi próprio atribuir de novo ao artista um dever científico, alcançar uma verdade universal racionalmente demonstrável. Até que as cognições científicas, intrusas na arte, fossem descobertas pessoais do artista que as empregava, essas foram sempre acompanhadas de um impulso sentimental, de tormento, de alegria e talvez de desesperação, que confrontava as cognições científicas e as tornava artísticas. Mas quando elas foram assim bem estabelecidas, quando o esforço ou tormento ou transfiguração pessoal não foram mais necessários, então a arte se encerra em uma prática técnica. E se chamou 'maneirismo', por condenar toda forma de arte que não fosse racionalmente estudada sobre a natureza, sem perceber que o fenômeno do maneirismo foi produzido não pela deficiência do estudo da natureza, mas pelo estudo excessivo e excessivamente racional. Este foi precisamente o maior dano da influência clássica, a causa do fim da Itália no império do gosto. Até que classicismo e naturalismo, comumente procedentes, não operassem esta catástrofe, o gosto italiano não teve confrontos, e foi o gosto dos 'primitivos'. [9]

Tal interpretação de Venturi mostra-se pouco sensível às então recentes leituras do maneirismo como exercido por Alois Riegl, Max Dvořák e Walter Friedländer, como um objetivo artístico positivo livre das interpretações pejorativas, como aquelas conferidas em *Il Cicerone*, de Jacob Burkhardt (1855). Apesar de divergentes, as interpretações de Riegl, Dvořák e Friedländer do *Cinquecento* italiano questionavam as premissas clássicas através de uma perspectiva historiográfica mais atenta às qualidades intrínsecas às épocas em questão. Perspectiva essa continuada em *L'Antirinascimento*, mas suprimida em *Il gusto dei*

[9] VENTURI, L. *Il gusto dei primitivi*. Zanichelli Bologna, 1926, pp. 69-70 "E il peggio che potè fare l'influsso classico fu proprio di assegnare di nuovo all'artista un compito scientifico, di raggiungere cioè una verità universale razionalmente dimostrabile. Sino a che le cognizioni scientifiche, intruse nell'arte, furono scoperte personali dell'artista che le adoperava, esse furono sempre accompagnate da uno slancio sentimentale, di tormento, di gioia e magari di disperazione, che intorbidava quelle cognizioni scientifiche e le rendeva artistiche. Ma quando esse furono così bene stabilite che lo sforzo o tormento o trasfigurazione personale non furon più necessari, ecco allora l'arte finì in una pratica tecnica. E la si chiamò 'manierismo', per condannare ogni forma d'arte che non fosse razionalmente studiata sulla natura, senza accorgersi che il fenomeno del manierismo era stato prodotto non da deficienza di studio della natura, ma da studio eccessivo ed eccessivamente razionale. Questo fu appunto il danno maggiore dell'influsso classico, la causa della fine d'Italia nell'imperio del gusto. Fino a che classicismo e naturalismo, concordemente procedenti, non operarono questa catastrofe, il gusto italiano non ebbe pari, e fu quello il gusto dei 'primitivi'".

primitivi, onde, como lemos, Venturi interpreta as formas maneiristas como tecnicamente exageradas e excessivamente científicas. Percebemos aqui que Venturi foi capaz de encontrar nos impressionistas franceses e nos macchiaioli florentinos a força antitética cultural que inspirara o seu projeto de revisão historiográfica e de fundação de um alicerce moderno, mas não foi capaz de reconhecê-la em sua própria cultura renascentista.

Vale ressaltar que a difícil abertura das fronteiras culturais italianas de então atrasaram a chegada dos estudos revisionistas a respeito do Maneirismo já iniciados na Alemanha e na Escola de Vienna. Desta maneira, podemos afirmar que as fontes de Venturi, do início do século XX, eram muito mais escassas do que àquelas de Battisti, da segunda metade do mesmo século.

Battisti encerra seu livro com o capítulo *Anticlassicismo e Romanticismo*, no qual equivale as disputas artísticas do *Ottocento* às do *Cinquecento*, procurando alargar a compreensão da cultura quinhentista italiana como originária de diversas correntes modernas da história da arte. No entanto, apesar do foco de seu livro ser a cultura italiana, neste último capítulo desvia-se dela como a flecha escapada do arco. Atribui ao *Cinquecento* italiano a origem de uma autêntica força expressiva artística continuada apenas a partir do *Ottocento*, mas não identifica a sua retomada dentro da própria Itália.

> [...] para reencontrar qualquer coisa de semelhante ao antirrenascimento é necessário dar um salto de dois séculos e chegar propriamente ao romantismo; a Goya, grande pintor de bruxas e monstros; a Géricault, retratista dos loucos; a Delacroix, visionário; a Millet, poeta dos camponeses. [10]

Na sua busca pelas manifestações culturais de oposição, Battisti parece não encontrar no *Ottocento* representantes entre seus conterrâneos. Diversamente ocorre com Venturi, que destacou nos Macchiaioli florentinos a presença do autêntico primitivismo conferido entre os artistas do *Trecento*. Em uma comparação entre um retrato de Fattori e outro de Terborch, Venturi escreveu:

> A esposa toscana de 1861 perante à senhorinha holandesa do seiscentos, assim como a pintura de Fattori perante àquela de Terborch, é uma impressão de ousadia perante uma impressão de exatidão.
>
> Mas depois de ter reconhecido o valor artístico de ambas as pinturas, é também necessário admitir que o estilo de Fattori é mais coerente, mais imediato, mais rigoroso. Na delicadeza holandesa existe uma sabedoria, uma prudência, que lisonjeia e alegra, como valores sociais. Fattori não os conhece, mas a sua inspiração brilha com uma luz mais intensa e mais viva, o seu estilo é mais simples e, portanto, mais sintético. O aspecto primitivo da arte é jorrado com uma força que surpreende. [11]

[10] BATTISTI, E. *L'Antirinascimen*to. Nino Aragno Editore, 2005 (1° ed. 1962), p. 466. "[...] per ritrovare qualche cosa di simile all'antirinascimento, bisogna saltare a piè pari due secoli, e giungere proprio al romanticismo, a Goya, grande pittore di streghe e di mostri, a Géricault, ritrattista di pazzi, a Delacroix, visionario, a Millet, poeta dei contadini".

[11] VENTURI, L. *Il gusto dei primiti*vi. Zanichelli Bologna.1926, pp. 311-312. "La sposa toscana del 1861 di fronte alla damina olandese del seicento, così come la pittura di Fattori di fonte a quella di Terborch, è un'impressione di ardimento di fronte a una

Todas as grossas pinceladas dos Macchiaioli, todas as manchas expressivas deixadas em suas telas e tão saudadas por Venturi, são assim esquivadas aos olhos de Battisti que tanto procurou as "imperfeições" que macularam as linhas retas da tradição. Nem sequer uma linha ou nota de rodapé.

Podemos afirmar, contudo, que a busca pelas manifestações artísticas de resistência configura no percurso crítico tanto de Venturi quanto de Battisti como um horizonte fixo. A diferença que os separa, porém, é o que consideravam por resistência, ou melhor, contra qual *status quo* se opunham. Reconhecer o valor dos Macchiaioli para Venturi significava reconhecer na arte italiana a mesma universalidade artística exaltada pelos Impressionistas e contrapostas às massivas tendências acadêmicas italianas. Apesar do evidente caráter francófilo do seu projeto moderno podemos dizer que a sua luta política era majoritariamente territorial, tendo sido um dos doze acadêmicos italianos a negar o juramento de fidelidade ao fascismo, em 1931.

Battisti, por sua vez, também antifascista, militou em uma Itália recém formada república. A batalha historiográfica de *L'Antirinascimento*, no entanto, inseria-se no contexto da reformulação cultural italiana pós-fascismo orientada pela desconstrução de noções como modernidade, nação e história. Mais do que problematizar as perspectivas clássicas concernentes ao Renascimento italiano, o livro de Battisti questionava a perspectiva dos vencedores, aproximando-se da corrente historiográfica da micro-história. Os Macchiaioli, portanto, não pareciam ser tão representativos da resistência cultural a qual Battisti mirava sua pesquisa.

O primitivismo de Venturi resulta, assim, tanto da oposição à majoritária tendência clássica da historiografia artística italiana quanto da oposição ao resgate do classicismo na cultura fascista, como por exemplo exercido pelo movimento do Novecento. A proposta de Battisti, por sua vez, também atrelada, em certa extensão, aos ecos do fascismo, encarava o necessário desafio da reformulação da identidade nacional pautando-se no processo desconstrutivo da sua história. Desconstrução essa que consistia em olhar para o passado do monumental Renascimento a partir de uma perspectiva de oposição, indicada na inserção do prefixo anti, e que se estendia na ambição de transformar o antirrenascimento em antieuropa. [12]

impressione di assestatezza. Ma dopo aver riconosciuto il valore artistico di ambedue le pitture, è pur necessario di convenire che lo stile di Fattori è più coerente, più immediato, più rigoroso. Nella delicatezza olandese, c'è una sapienza, una prudenza, che lusingano e allettano, come valori sociali. Fattori non li conosce, e però la sua ispirazione brilla di luce più intensa e più viva, il suo stile è più semplice e quindi più sintetico. L'aspetto primitivo dell'arte ne sgorga con una forza che sbalordisce".

[12] Giuseppa Saccaro del Buffa em "Eugenio Battisti (Torino 14.12.1924 – Roma 18.11.1989). Una breve biografia". In: Arte Lombarda. Rivista quadrimestrale di storia dell'arte. Milano: Vita e pensiero, 1994, n° 110-111, 3/4, p. 198, alude a esta sua vontade: "La 'nuova frontiera storiografica' che egli intravvedeva, avrebbe richiesto, sosteneva ora, di trasformare L'Antirinascimento in Antieuropa".

Referências Bibliográficas

BATTISTI, E. *L'Antirinascimen*to. Nino Aragno Editore, 2005.

BATTISTI, E. "La lotta culturale durante il Cinquecento e le avanguardie". In: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 10, 1968.

BATTISTI, E. "Per un ampliamento del concetto di manierismo". In: *Annali dell'Istituto Storico ítalo germânico in Trento*, 1977. Bologna: Società Editrice il Mulino, 1978

BATTISTI, E. "Tendenze della Storiografia Italiana". In: *IV Convegno Internazionale di Studi Italo – tedeschi: La storiografia nel mondo Italiano ed in quello tedesco: stato e problemi attuali nel quadro dell'unità culturale europea*. 17-23 Abril 1963. Istituto Culturale Italo-tedesco in Alto Adige-Merano. Deutsch-Italienisches Kulturinstitut in Südtirol – Meran. Via Cassa di Risparmio - Nr. 20 – Sparkassenstrabe.

DEL BUFFA, Giuseppa Saccaro. "Eugenio Battisti (Torino 14.12.1924 – Roma 18.11.1989). Una breve biografia". In: *Arte Lombarda. Rivista quadrimestrale di storia dell'arte*. Milano: Vita e pensiero, 1994, n° 110-111, 3/4.

DRAGONE, Angelo. "Lionello Venturi a Torino: Gualino e i 'Sei'". In: *Da Cézanne all'Arte Astratta. Omaggio a Lionello Venturi*. Milano: Ed. Mazzotta, 1992, pp. 88 – 118.

GOMBRICH, Ernst. "Il gusto dei primitivi. Le radici della ribellione". Testo della conferenza tenuta il 19 settembre 1984 nella sede dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. Napoli: Bibliopolis 1985.

VENTURI, L. *Il gusto dei primitivi*. Zanichelli Bologna, 1926.

VENTURI, Lionello. *Storia della critica d'arte*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1964.

FLUXOS METODOLÓGICOS: UMA CARTOGRAFIA VESTIMENTAR DA(O)S PADROEIRA(O)S DO BRASIL

Fuviane Galdino Moreira[1]

Introdução

Aqui se discute o papel das vestes das padroeiras dos Estados brasileiros para a representação identitária dos espaços geográficos nacionais. Mentges[2] se direciona ao Renascimento para nos mostrar o conselho dado aos marinheiros e navegantes da época, que consistia no uso das cartas geográficas ilustradas por vestimentas locais ou "nacionais", ou na anexação de suas coleções de cartões de vestimentas.

A partir disso, este artigo conecta o vestuário à arte sacra e à geografia cultural. Na corrente geográfica, já se questiona como identificar uma cultura e como compreender os limites de sua extensão e as formas que têm a sua inserção em certos espaços. Aproximamo-nos do conceito de cultura como uma construção social que, "[...] feita de palavras, articula-se no discurso e realiza-se na representação,"[3] pois os homens têm necessidade de atribuir aos lugares certas significações. As formas de as vestes das esculturas sacras configurarem certos territórios acarretam uma característica identitária às roupas das padroeiras estaduais e nacionais.

Assim, o artefato têxtil de uma escultura sacra, em seus tipos de representações, identifica uma rede de ligações entre o santo, o devoto e o contexto sócio-político que vigeu na devoção estabelecida em determinado espaço. Diante da necessidade de o ser humano orientar-se e reconhecer-se, as relações do indivíduo com o território dizem respeito aos primeiros aprendizados culturais que não cessam de se desenvolver, segundo Claval[4]. Nesse sentido, as esculturas católico-cristãs, por meio de suas roupas, nos auxiliam na concepção do espaço de uma cidade, um Estado ou um país.

Padroeiro(a)s: Territórios de Identidades

A existência de padroeiras é uma tradição que remonta ao fim da Antiguidade, estendendo-se até o século XVII, com características locais e sem qualquer controle da instituição pontifícia. Seu processo de regulamentação e padronização só começou em Roma, a partir do início do pontificado de Urbano VIII,

[1]Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
[2] Ibid., 2016.
[3]CLAVAL, P. **A geografia cultural**. 3. ed. Florianópolis: UFSC, 2007, p. 13.
[4]CLAVAL, P. (2007).

quando a Santa Sé assumiu o controle do patronato de cidades e reinos, até então organizados segundo modalidades amplamente livres[5].

No que concerne à procedência das padroeiras no Brasil, acredita-se que algumas esculturas vigentes não tenham sido feitas neste país, por exemplo, a padroeira de SC., N. Sra. do Desterro, correspondente a um conjunto escultórico datado de 1902 (figura 01), que provém do Tirol (Áustria); a padroeira do AM, N. Sra. da Conceição (figura 02), datada de 1850, e oriunda da Itália; e a padroeira do ES, N. Sra. da Penha (figura 04), vinda de Portugal. Ela teria chegado ao Brasil em 1569 (CONHECENDO..., Acesso em: 27 jan. 2018), e sido "inaugurada em 1570" (ROWER, 1958, p. 44).

De acordo com Etzel[6]: "São brasileiras todas as imagens que no decurso de sua história tiveram assento nos locais de oração de nossa terra, e aqui foram objeto de devoção dos fiéis, não importando qual tenha sido sua origem". Portanto, a devoção religiosa confere à imaginária sacra uma afinidade de consolidação identitária com o local onde é cultuada. Ortiz[7] indica que há algo em comum nas interpretações do que conhecemos como brasilidade: "a existência de uma cultura brasileira e de uma identidade nacional". Essa brasilidade acaba se configurando também na imagem de N. Sra. Aparecida, padroeira do Brasil, encontrada em 1717 (figura 03).

O culto à imagem de escultura "mestiça" que, atualmente, em 2018, porta em sua veste as bandeiras do Brasil e do Vaticano reflete a criação ideológica de uma identidade deste país, uma vez que na década de 30, no governo de Getúlio Vargas, a ideia de mestiçagem aparecia ressignificada, num cenário em que N. Sra. Aparecida foi proclamada padroeira brasileira em 1931, questão que será aprofundada ao longo de nossa tese de doutorado.

Cartografia cultural naArte Sacra

Instrumento de ampliação territorial e organização ocupacional, a cartografia serve de suporte a diversas ciências e tecnologias. Como mapa, a cartografia expressa informações práticas e eficientes sobre as manifestações técnicas e estilísticas da imaginária religiosa, tanto num âmbito quantitativo quanto no qualitativo. Por isso, apresentamos a relação das vestes com os territórios brasileiros, a partir da(o)s padroeira(o)s deste país, como mostra o mapa vestimentar cartográfico[8](mapa 01),.

Nesse mapa, observa-se que cada característica estrutural e estilística das padroeiras estaduais e nacional são apresentadas por meio de símbolos que funcionam como códigos de identificação. E aqui,

[5]DELFOSSE, A. Le patronage immaculiste des Pays-Bas: une consécration manquée. In: AXELLE, G. et F. B, (dir.). Des saints d'État? Politique et sainteté au temps du concilie de Trente. Paris, PUPS. **Collection Roland Mousnier 56**, 2012, p. 107-118. Disponível em: <https://www.academia.edu/3588442/Le_patronage_immaculiste_des_Pays-Bas. Acesso em: 7 fev. 2017.
[6]ETZEL, E. **Imagem sacra brasileira.** São Paulo: Melhoramentos, 1979, p. 29.
[7]ORTIZ, R. Imagens do Brasil. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília: Universidade de Brasília, n. 3, 2013, p. 615-616.
[8]Mapa elaborado em parceria com o geógrafo Jerônimo Amaral de Carvalho.

discorremos sobre alguns deles. O triângulo vazado representa as imagens de talha inteira policromada, característica da(o)s padroeira(o)s destes Estados: RS[9]; SC[10]; MG[11]; GO[12]; BA[13]; PI[14]; RJ[15]; MA[16]; e PE[17], além da padroeira de Maceió, visto que em AL há 3 padroeiras: uma para cada Diocese, embora ainda não se tenha encontrado muitas informações sobre as outras duas. A(o)s padroeira(o)s do PR[18], RO[19] e AC[20] são feitas de gesso policromado, com complementação de vestes, representadas pelo triângulo marrom, com um triângulo ao centro. Frisamos que os nomes da(o)s respectiva(o)s padroeira(o)s podem ser consultados nas referências supracitadas.

A(o)S padroeira(o)s do CE[21] e da PB[22] são feitas de gesso policromado, vistas a partir do primeiro triângulo da lista de legendas. É importante ressaltar que outra escultura também é considerada padroeira da PB, dessa vez, pela população desse Estado: trata-se, também, de uma N. Sra. das Neves, que é a única imagem de vestir e de roca, apresentada no mapa pelo quadrado verde com uma estrela ao centro.

Quanto ao Estado do AM, a padroeira (figura 02) tem rosto, mãos e pés feitos de madeira policromada, fibras vegetais no tronco, e possui vestido e manto em tecido encolado, de técnicas mistas; no mapa, ela é apresentada por um triângulo verde, com uma bolinha preta ao centro.

As características mostradas no mapa nos remetem a Etzel[23]: "Este país imenso, com núcleos populacionais distantes entre si, no decorrer dos séculos criaria características regionais", que de certa forma também influenciariam na sua imaginária. No caso das esculturas de talha inteira policromada com complementação de vestes, somente a do Brasil (feita de terracota), e a do DF, (feita de madeira), também

[9]HUTTNER, E. Solicitação de informações sobre o padroeiro do Estado do RS. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <EHuttner@pucrs.br> em 9 mar. 2017.
[10]VICENTE, T. S. Solicitação de informações sobre a escultura original da padroeira de SC, N. Sra. do Desterro. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <comunicacao@catedralflorianopolis.org.br> em 16 fev. 2017.
[11]SANTUÁRIO N. SRA. DA PIEDADE, PADROEIRA DE MG. Disponível em: <http://www.santuarionsdapiedade.org.br/nossa-senhora-da-piedade.php>. Acesso em: 6 mar. 2017.
[12]CANÇADO, Maria de F. S. Documentos. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <fatimacancado@hotmail.com> em 4 mar. 2017.
[13]IRMANDADE DA CONCEIÇÃO DA PRAIA. Solicitação de informações sobre a escultura original da padroeira da BA, N. Sra. da Conceição. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <jorgefigueiredo.ap@uol.com.br> em 7 mar. 2017.
[14]FREITAS JUNÍOR, P. D. de. Solicitação de informações sobre a escultura original da padroeira do PI. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <pedrodiasdefreitasjr@yahoo.com.br >em 17 fev. 2017.
[15]ARAÚJO, Fred. Padroeiro do RJ. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <derf.araujo@hotmail.com> em 8 mar. 2017.
[16]PARÓQUIA E SANTUÁRIO DE SÃO JOSÉ DE RIBAMAR. PADROEIRO DO MA. Disponível em: <http://www.santuarioderibamar.org>. Acesso em: 7 mar. 2017.
[17]BASILICA DO CARMO RECIFE. Solicitação de informações sobre a escultura original da padroeira de PE, N. Sra. do Carmo. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <reitoria@basilicadocarmorecife.org.br> em 3 mar. 2017.
[18]RIBEIRO FILHO, N. Pesquisa do Santuário Est. N. Sra do Rocio. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <nrfilho54@gmail.com> em 7 mar. 2017.
[19]SILVA, N. Solicitação de informações sobre a escultura original da padroeira de RO N. Sra. de Nazaré. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <nazarefsilva@hotmail.com> em 9 mar. 2017.
[20]CATEDRAL N. SRA. DE NAZARÉ. N. Sra. de Nazaré. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <catedralnossasenhoradenazare@gmail.com> em 6 mar. 2017.
[21]SECRETARIA DA CURIA ARQUIDIOCESANA. Pesquisa – São José. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <curia.sec@arquidiocesedefortaleza.org.br> em 6 mar. 2017.
[22]MORAES, A. N. Sra. das Neves. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <augustoufpb@hotmail.com.br> em 3 fev. 2017.
[23]ETZEL, 1979, p. 79.

uma N. Sra. Aparecida[24], possuem essa característica com as bandeiras do Brasil e do Vaticano em sua ornamentação. No ES, a padroeira (figura 04), é uma imagem de vestir, cujo panejamento (2018) traz as cores da bandeira desse Estado.

Pretendemos que estudos mais aprofundados acerca dessa imaginária sejam instigados a partir dessa representação cartográfica, de caráter temático, levando-se em conta que esta pesquisa a que nos propomos aqui busca acenar para uma nova forma metodológica de estudo das vestes das esculturas sacras. Ademais, realçamos que ainda não foram encontradas informações sobre a(o)s padroeiros dos Estados de SE, MT, MS, RR e de duas Dioceses, em AL, como já mencionamos.

Considerações Finais

O estudo das vestes da imaginária brasileira a partir de uma nova metodologia vinculada à geografia e à Cartografia Cultural proporciona o conhecimento das características técnicas e estilísticas das padroeiras dos Estados brasileiros, contribuindo para um maior entendimento da Arte sacra nacional. Além disso, identifica influências entre os territórios deste país e de outros países, para além de Portugal e Espanha, a exemplo das padroeiras de SC e AM.

Baseando-nos no projeto cartográfico vestimentar da renascença, adequamo-lo aos fluxos metodológicos para a organização das características vestimentares das(os) padroeira(o)s nacionais. Enfatizamos a função identitária que a(o)s padroeira(o)s exercem nos territórios deste país, refletindo sobre os modos de funcionamento das imagens e acerca da valorização das vestes no âmbito da história cultural.

Vemos a possibilidade de que, tal como no Renascimento, em relação às coletâneas de vestimentas e de moda, as roupas das padroeiras em estudo possibilitem construções e representações espaciais, desenhadas numa conjuntura cultural e política. Concluímos com o que Mentges afirma sobre as esculturas sacras[25]: “pela vestimenta, o corpo e, no fim das contas, as pessoas são descritas e conhecidas em relação ao espaço preciso”.

[24]GALVÃO NETO, Padre J. F. Imagem de N. Sra. Aparecida. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <pefirmino@gmail.com> em 9 mar. 2017.
[25]MENTGES, 2007, p. 3.



Figura 01 – N. Sra. do Desterro, padroeira de SC.
Fonte: Arquidiocese...(Acesso em: 8 mar. 2017).

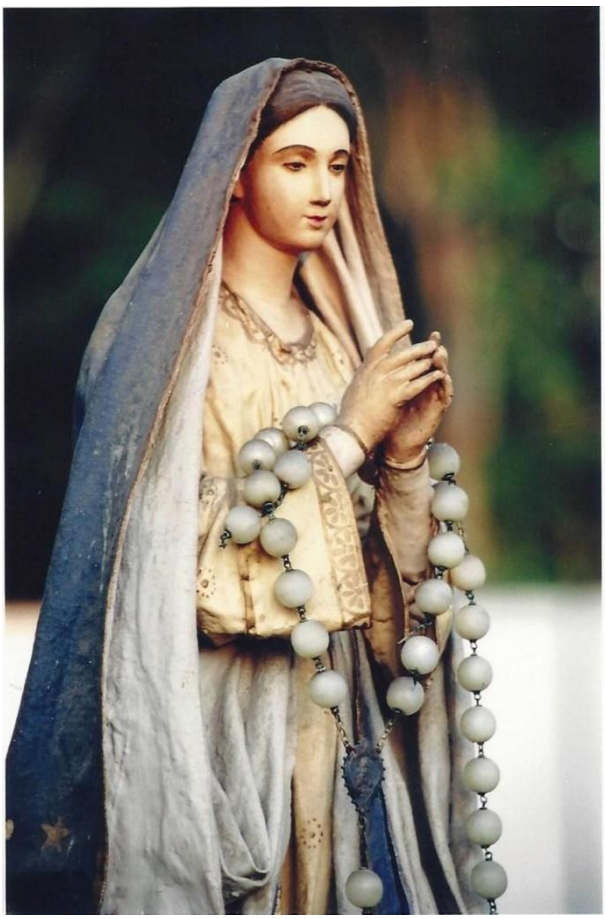


Figura 02 – N. Sra. da Conceição, padroeira do AM.
Fonte: Secretaria...(Acesso em: 1 fev. 2017).



Figura 03 – N. Sra. Aparecida. Frente e sem o manto.
Fonte: Alves (2005, p. 132).



Figura 04 – N. Sra. da Penha, padroeira do ES.
Fonte: Santana (2013). (Acesso em: 6 mar. 2017).



Mapa 01 – Mapa vestimentar cartográfico.

Referências Bibliográficas

ACADEMIA MARIAL. N. SRA. DO ROCIO. Disponível em: <http://www.a12.com/santuario-nacional/formacao/detalhes/nossa-senhora-do-rocio>. Acesso em: 6 mar. 2017.

ALVES, A. M. F. de Q. **Pintando uma imagem Nossa Senhora Aparecida – 1931**: Igreja e Estado na Construção de um Símbolo Nacional. 2005. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Dourados, 2005.

ARAÚJO, F. Padroeiro do RJ. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <derf.araujo@hotmail.com> em 8 mar. 2017.

ARQUIDIOCESE DE FLORIANÓPOLIS. Padroeira de Florianópolis, N. Sra. do Desterro, é celebrada na Catedral. SC, 16 fev. 2011. Disponível em: <http://arquifln.org.br/detalhe_00500.php?cod_select=5184&cod_002=5> . Acesso em: 8 mar. 2017.

ASCOM BASÍLICA SANTUÁRIO DE NAZARÉ. Solicitação de informações sobre a escultura original da padroeira do PA – N. Sra. de Nazaré. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <ascombasilicadenazare@gmail.com> em 6 mar. 2017.

BASILICA DO CARMO RECIFE. Solicitação de informações sobre a escultura original da padroeira de PE – N. Sra. do Carmo. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <reitoria@basilicadocarmorecife.org.br> em 3 mar. 2017.

CANÇADO, Maria de F. S. Documentos. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <fatimacancado@hotmail.com> em 4 mar. 2017.

CATEDRAL N. SRA. DE NAZARÉ. N. Sra. de Nazaré. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <catedralnossasenhoradenazare@gmail.com> em 6 mar. 2017.

CLAVAL, P. **A geografia cultural**. 3. ed. Florianópolis: UFSC, 2007.

COLENY, F. Solicitação de informações sobre a escultura original da padroeira do PA – N. Sra. de Nazaré. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <ascombasilicadenazare@gmail.com> em 6 mar. 2017.

CONHECENDO O CONVENTO. Disponível em: < http://conventodapenha.org.br/conhecendo-o-convento/>. Acesso em: 27 jan. 2018.

CONVENTO DA PENHA. 450 anos de história. Vila Velha, ES. Disponível em: <http://conventodapenha.org.br/historico>. Acesso em 6 mar. 2017.

DELFOSSE, A. Vêtir la Vierge: une grammaire identitaire. In: Quand l'habit faisait Le moine. Une histoire du vêtement civil et religieux em Luxembourg et au-delà. Bastogne, 2004. Musée en Piconrue. **Catálogo de exposição**. 2004. p.199-208.

_____. Élections collectives d'un 'Patron et Protecteur'. Mises en scène jésuites dans les Pays-Bas espagnols. In: DOMPNIER, Bernard (dir.): Les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque. **Actes du colloque international du Puy-en-Velay** (27-29 octobre 2005), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009, p. 243-259. Disponível em: <http://orbi.ulg.ac.be/bitstream/2268/785/1/Catholicisme%20baroque.pdf>. Acesso em: 6 fev. 2017.

_____. Le patronage immaculiste des Pays-Bas: une consécration manquée. In: AXELLE, G. et F. B. (Dir.). Des saints d'État? Politique et sainteté au temps du concilie de Trente. Paris, PUPS. **Collection Roland Mousnier 56**, 2012, p. 107-118. Disponível em: <https://www.academia.edu/3588442/Le_patronage_immaculiste_des_Pays-Bas_une_cons%. Acesso em: 7 fev. 2017.

ETZEL, E. **Imagem sacra brasileira.** São Paulo: Melhoramentos, 1979.

FIGUEIREDO, J. Solicitação de informações sobre a escultura original do padroeiro do AP – São José. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <jorgefigueiredo.ap@uol.com.br> em 7 mar. 2017.

FREITAS JUNÍOR, P. D. de. Solicitação de informações sobre a escultura original da padroeira do PI. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <pedrodiasdefreitasjr@yahoo.com.br >em 17 fev. 2017.

GALVÃO NETO, Padre J. F. Imagem de Nº Sra. Aparecida. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <pefirmino@gmail.com> em 9 mar. 2017.

HUTTNER, E. Solicitação de informações sobre o padroeiro do RS. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <EHuttner@pucrs.br> em 9 mar. 2017.

IRMANDADE DA CONCEIÇÃO DA PRAIA. Solicitação de informações sobre a escultura original da padroeira da BA N. Sra. da Conceição. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <jorgefigueiredo.ap@uol.com.br> em 7 mar. 2017.

MENTGES, G. **Pour une approche renouvelée des recueils de costumes de La Renaissance**. Une cartographie vestimentaire de l'espace et du temps. Apparence(s), Lille, p. 1-2, 2007. Disponível em: < http://apparences.revues.org/104>. Acesso em: 23 set. 2016.

MORAES, A. N. Sra. das Neves. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <augustoufpb@hotmail.com.br> em 3 fev. 2017.

MUSEU DE ARTE SACRA DE SP. Solicitação de informações sobre o padroeiro de SP. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <lia@museuartesacra.org.br> em 8 mar. 2017.

NATIVIDADE, S. de. Solicitação de informações sobre a escultura original da padroeira de TO N. Sra. da Natividade. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <simonedenatividade@hotmail.com> em 25 fev. 2017.

ORTIZ, R. Imagens do Brasil. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília: Universidade de Brasília, n. 3, p. 609-633, 2013.

PARÓQUIA E SANTUÁRIO DE SÃO JOSÉ DE RIBAMAR. PADROEIRO DO MA. Disponível em: <http://www.santuarioderibamar.org>. Acesso em: 7 mar. 2017.

ROWER, F. Basílio. **O Convento de N. S. da Penha do Espírito Santo**. Petrópolis: vozes, 1958.

RIBEIRO FILHO, N. Pesquisa do Santuário Est. N. Sra do Rocio. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <nrfilho54@gmail.com> em 7 mar. 2017.

SANTANA, R. Primeira imagem de N. Sra. da Penha tem mais de 400 anos. **G1, ES**, 13 abr. 2013. Disponível em: < http://g1.globo.com/espirito-santo/festa-da-penha/2013/noticia/2013/04/primeira-imagem-de-nossa-senhora-da-penha-tem-mais-de-400-anos.html > Acesso em: 9 mar. 2017.

SANTOS, H. R. A. de A. Solicitação de informações sobre a escultura original da padroeira de AL. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <hatamy-ramon@hotmail.com> em 20 fev. 2017.

SANTUÁRIO N. SRA. DA PIEDADE, PADROEIRA DE MG. Disponível em: <http://www.santuarionsdapiedade.org.br/nossa-senhora-da-piedade.php>. Acesso em: 6 mar. 2017.

SECRETARIA DA CATEDRAL METROPOLITANA DE MANAUS. Solicitação de informações sobre a escultura original da padroeira do AM. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <secretaria@catedralnsconceicao.org> em 01 fev. 2017.

SECRETARIA DA CURIA ARQUIDIOCESANA. Pesquisa – São José. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <curia.sec@arquidiocesedefortaleza.org.br> em 6 mar. 2017.

SILVA, F. G. R. da. Solicitação de informações sobre a escultura original dos padroeiros do RN. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <Flavioguedes2@hotmail.com> em 8 mar. 2017.

SILVA, N. Solicitação de informações sobre a escultura original da padroeira de RO N. Sra. de Nazaré. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por < nazarefsilva@hotmail.com> em 9 mar. 2017.

VICENTE, T. S. Solicitação de informações sobre a escultura original da padroeira de SC N. Sra. do Desterro. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <comunicacao@catedralflorianopolis.org.br> em 16 fev. 2017.

WALTER SEMINARISTA. N. Sra. do Amparo. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <walterseminarista@gmail.com> em 9 mar. 2017.

VARIANTES DO SILÊNCIO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Gabriel Ferreira Zacarias[1]

Há sem dúvida diversas formas de se pensar o silêncio na arte. Ele pode ser compreendido como aquilo que não é dito, porque não precisa ser dito, permanece como subentendido; ou pode ser aquilo que não pode ser dito, que é interdito, por inflexão de uma lei. A interdição pode ser fruto da ingerência de uma autoridade externa ao campo artístico. Mas é preciso lembrar que a arte também possui sua própria normatividade, não menos complexa, e que regula internamente seus silêncios. Aqui seria necessário distinguir entre os silêncios da forma – a regulação dos modos aceitos de apresentação da arte – e os silêncios de conteúdo – o que pode ou não ser representado pela arte. Há ainda os silêncios que concernem os modos de produção da arte – quem, onde e quando, pode produzir objetos reconhecidos como arte. Esse se redobra em nosso âmbito, o da História da arte, que estabelece quais pessoas, obras e acontecimentos merecem ser relembrados, deixando o resto ao silêncio do esquecimento. Evidentemente, as fronteiras desse silenciamento estão em constante movimento, em razão das disputas que animam tanto a prática artística quanto a escrita do historiador. No que diz respeito a arte contemporânea – aquela que vai da segunda metade do século XX aos dias atuais – o silêncio foi *à tour de rôle* arma, alvo, inimigo.

O desenrolar da arte do século XX pode ser entendido como um constante processo de renegociação da normatização de seu campo, o que fez com que essa franja de silêncio de forma e conteúdo, os interditos do que e como representar, fossem progressivamente reduzidos até seu aparente desaparecimento. Claro que não sem conflitos. O *Nu descendo as escadas* (fig.1) de Duchamp foi recusado por seus colegas cubistas, apesar de sua forma moderna, porque retomava um tema clássico. De maneira oposta, sua célebre *Fonte* (fig. 2) foi igualmente recusada, por ser dessa vez moderna demais, ousando uma ruptura com a noção tradicional de objeto artístico que precisaria de algum tempo para ser digerida pela arte. Quando o foi, já não havia mais como sustentar uma validade ontológica do objeto artístico, ou uma qualquer materialidade artística quintessencial. Assim, três décadas mais tarde, Pierre Restany advogava de maneira enfática a herança do ready-made como precursora de uma nova forma de se fazer arte, a incorporação de objetos da realidade no campo da arte podendo alargar-se indefinidamente em prol de uma nova concepção sociológica da expressão, uma expressão direta da realidade, não mais centrada na psicologia do artista. A via reivindicada por Restany nas artes plásticas, pode ser aproximada daquela percorrida por John Cage no campo da música. Antigo aluno de Schorenberg, mas grande admirador de Duchamp – com quem teria mais tarde longa amizade – Cage havia começado, desde a década de 1940, a introduzir objetos entre as cordas do piano para buscar novas sonoridades. Mas não foram suas composições em piano preparado, e sim sua peça silênciosa, 4’33’’, apresentada em 1952, que marcaram a entrada do

[1] Professor do Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas. Pesquisador com financiamento FAPESP.

ready-made na música. As proximidades de Cage com a filosofia Zen nos levam erroneamente a ver nessa peça um elogio ao silêncio. Longe disso, em 4'33'', o silêncio se torna, na verdade, uma arma contra a normatização do campo musical. Assim como o ready-made de Duchamp, ela serve a implodir as fronteiras que separam a arte de seu exterior. O silêncio de Cage era a fissura pela qual os sons do quotidiano podiam ingressar no campo da música. Seu resultado: um alargamento do material musical semelhante aquele produzido pelo ready-made nas artes plásticas – como demonstrado na obra do grupo de Restany.

Coincidência histórica das mais curiosas, no mesmo ano em que Cage fazia do silêncio uma arma para diluir as fronteiras habituais da música, um desconhecido jovem de 21 anos ensaiava o mesmo gesto no âmbito da mais recente das artes, o cinema. Em um cineclube de Paris, Guy Debord apresentava o primeiro filme sem imagens, que imergia seu público na escuridão da sala com longas sequencias silenciosas, sem imagens ou coluna sonora. Ao contrário porém do que aconteceria com Cage ou com os Novos Realistas, não se tratava aqui de alargar as fronteiras da arte, mas sim de sair de seus limites. O silêncio era agora uma arma para matar o objeto, impedir a primazia do olhar, interromper a relação contemplativa e incitar os espectadores à ação. Tratava-se, em suma, de combater o "velho princípio do espetáculo: a não-intervenção", como diria mais tarde seu autor. Para acabar com a relação contemplativa era preciso acabar com a primazia do objeto – fosse ele feito pelo o artista, à maneira clássica, ou recuperado da realidade, pouco importava. Os situacionistas foram em direção a uma arte efêmera – a arte de situações – em ruptura com os espaços artísticos institucionais, aberta para a cidade e a vida quotidiana. Não obstante, no intuito de dar uma forma transmissível à suas experiências, chocaram-se com as mesmas aporias. Uma arte efêmera só poderia ser reconhecida como arte se transformada de alguma maneira em objeto, quer sob a forma da representação da experiência encerrada, quer sob a forma de instruções para que a experiência pudesse ser repetida. A recusa do objeto permaneceu intransigente, ainda mais quando informados pela teoria marxista, os situacionistas reconheceram no movimento de fixar em um objeto uma atividade humana fluida, o processo mesmo da alienação na sociedade produtora de mercadorias[2]. Dessa forma, a ausência do objeto foi cedendo lugar a teoria, que acabou por se tornar o verdadeiro objeto produzido pelo grupo em suas revistas e publicações[3]. Isso andava de par com a percepção de que qualquer transformação permanente na relação entre a arte e seu exterior – isto é, entre a arte e a vida corrente – não poderia ocorrer a partir da arte. De onde a famosa diretiva hegeliana de Debord, apresentada por ocasião da última exposição situacionista, em 1963 – "Superação da Arte". (fig. 3)

O abandono do objeto em prol da teoria não implicava porém necessariamente no abandono da arte, como viria a demonstrar poucos anos mais tarde a arte conceitual. A defesa que Kosuth faria mais tarde da arte conceitual como demonstrando o caráter inescapavelmente autoreferencial da arte é disso um exemplo

[2] Ver Guy Debord, *La Société du spectacle* (1967), Paris: Gallimard, 1992, §35.
[3] A teoria veio nesse sentido ocupar o lugar vago deixado pela recusa do objeto, como pude constatar no artigo "Le rôle de la théorie dans l'art de Guy Debord", *Marges: revue d'art contemporain*, n.22, Presses Universitaires de Vincennes.

marcante. Em recusa completa de qualquer aproximação com a filosofia e sua pretensão de enunciar o não-dito, Kosuth concebia a arte conceitual em analogia à matemática e à lógica formal. Para ele, a arte seria tautológica, cada obra de arte não sendo mais do que uma afirmação de si mesma enquanto arte[4].

Mas as ideias de Kosuth eram *suas* ideias sobre a arte conceitual. Para outros, a liberação vis-à-vis do objeto encetava justamente a possibilidade de atravessar as fronteiras da arte. Para se ter um exemplo disso, basta olharmos para a América Latina. No contexto político repressivo vivido pelo continente à época, os artistas encontraram no caráter eminentemente linguístico da arte conceitual uma arma para enfrentar o silêncio imposto por regimes ditatoriais que controlavam de maneira rígida o que podia ou não ser enunciado. Para nós brasileiros acorre logo a mente a imagem das cédulas de Cildo Meirelles, com a frase "Quem matou Herzog?" (fig.4), parte de seu projeto *Inserções em circuitos ideológicos*. Mas podemos pensar, antes disso, na paradigmática exposição "Tucuman Arde" do Grupo de Vanguarda argentino, em 1968. Segundo declarado em seu manifesto, para além de evidenciar a miséria da região, seu objetivo era confrontar uma "Operação Silêncio" por parte das autoridades ditatoriais, que estavam fazendo de Tucuman um balão de ensaio na avançada contra a mobilização das classes trabalhadoras. Nesses exemplos a arte conceitual parece reencontrar o germe radical da anti-arte, como sintetizado na nota do uruguaio Luis Camnitzer, "dada – situacionismo / tuparamos – conceitualismo"[5].

Também nos grandes centros a arte conceitual teve um desdobramento crítico, na chamada arte de crítica institucional, que teve como alvo sobretudo os pressupostos silenciosos operantes nas instituições artísticas e no mercado da arte. Hans Haacke é certamente um dos nomes incontornáveis dessa vertente, tendo problematizado as relações das instituições com seus patrocinadores (como na célebre *MoMA Pool* sobre o governador Rockfeller, 1970), o processo de aquisição de suas obras (como no *Projekt '74*), ou ainda a constituição de seu público (suas diversas enquetes, até recentemente na Bienal de Veneza de 2015). Mas seus trabalhos tiveram frequentemente alvos externos à arte. Quando, em 1971, sua exposição no Solomon Guggenheim Museum foi censurada, ocasionando a demissão de seu curador, Edward Fry, isso se deu em razão da obra *Shapolsky et al Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System as of May 1, 1971* que expunha a imoral especulação imobiliária nos bairros miseráveis de NY, capitaneadas pelo "*slumlord*" Harry Shapolsky. Thomas Messer, diretor do museu responsável por cancelar a mostra, afirmou à época ao NY Times: "Eu sou inteiramente a favor de denunciar os *slumlords*, mas não acho que o museu seja o lugar certo para isso"[6].

Com o passar do tempo, porém, as instituições artísticas parecem ter se tornado cada vez mais receptivas a obras desse tipo. Se o intento dada/situacionista de diluir permanentemente as fronteiras entre

[4] Cf. Joseph Kosuth, "Arte depois da filosofia" (1969), in: *Escritos de artistas, anos 60/70*, G. Ferreira e C. Cotrim (orgs.), RJ: Zahar, 2006.
[5] Cf. A. Alberro e B. Stimson (ed), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, 1999.
[6] Entrevista publicada no *New York Times*, em 7 de Abril de 1971.

arte e vida malogrou, a preservação da arte como esfera autônoma de normatividade própria proporcionou um espaço onde interditos sociais podem ser enunciados, fazendo-a desveladora de silêncios. Uma vez que as aspirações vanguardistas acima mencionadas repousavam ainda sobre a crença num horizonte emancipatório, que parece ter se tornado anacrônico ao menos em suas aspirações totalizantes, esse parece ser o principal sentido em que se pode falar hoje sobre o uso silêncio na arte contemporânea. Restaria, agora, o recurso ao campo da arte como espaço heterotópico no qual outros enunciados seriam possíveis.

Para que tenhamos uma ideia dessa situação atual, vou evocar alguns exemplos retirados da última Documenta de Kassel, realizada entre junho e setembro de 2017, e objeto da pesquisa que desenvolvo atualmente[7]. Dirigida por Adam Szymczyk, a Documenta 14 teve por título "Aprendendo com Atenas", com parte da exposição ocorrendo na capital grega. Não à toa, uma das obras mais reproduzidas e comentadas na imprensa foi o *Parthenon of Books* de Marta Minujín. Instalado em plena Friedrichplatz, a cópia em escala real do Parthenon de Atenas, cujas estruturas de metal eram recheadas de livros, não poderia passar desapercebida. (fig.5) Tratava-se, na verdade, de uma nova montagem de trabalho criado originalmente pela artista em 1983 na Argentina. Em sua primeira montagem, o *Pathernon dos livros* era uma resposta direta ao final da última ditadura militar argentina. E não apenas pela escolha do ícone grego, que pretendia celebrar o retorno da democracia. Mas sobretudo porque os livros que ornavam a construção eram livros previamente confiscados pela polícia do regime ditatorial. O fim do silenciamento imposto pela censura militar tinha sua apoteose na desmontagem da instalação, quando os livros previamente apreendidos eram recolocados em circulação, sendo distribuídos ao público. O mesmo procedimento foi retomado agora em perspectiva global. O Parthenon mais uma vez reconstruído veio ocupar a praça central de Kassel. Dessa vez, porém, os livros não eram exemplares diretamente confiscados, tampouco restringiam-se a uma única ação de censura. Antes da exposição foi lançada uma chamada para que pessoas de todo o mundo enviassem "livros proibidos" – isto é, livros que já haviam sido objeto de censura em algum lugar e em algum momento. Assim, poderíamos encontrar lado a lado em uma mesma coluna livros de Karl Marx, Maxim Gorki, Franz Kafka, J. D. Salinger, Alfred Döblin – livros que sofreram censuras em locais e momentos diferentes – além dos recorrentes exemplares de *Das Guantanamo Tagebuch*, de Mohamedou Ould Slahi. Esse último, diário de um detento preso na Bahia de Guantanamo, parecia constituir o principal liame com o presente, isto é, com a forma atual de regime de exceção que se incarnou na prisão do exército americano para onde afluem as presas de uma suspensão normativa em escala global. Mais uma vez, ao final da exposição, o ritual de desmontagem se repetiu, com os livros sendo distribuídos ao público. Há de se questionar aqui sobre a pertinência da repetição do gesto. Na primeira montagem da obra a distribuição de livros garantia ao público acesso a obras que haviam sido confiscadas naquele mesmo território pouco tempo antes. Já na segunda, livros em diferentes línguas eram distribuídos a visitantes de proveniências variadas. Um livro proibido em um país poderia ser entregue a um visitante de outro país onde o mesmo livro é comumente editado. Nada

[7] "Arte em tempos de exceção: a Documenta de Kassel na era da Guerra ao Terror", projeto de pesquisa financiado pela Fapesp.

garantia uma restituição da voz, uma reparação da censura, como no caso anterior. Ademais, as transformações dos meios de comunicação e o avanço das tecnologias digitais, que deslocaram os paradigmas de circulação de conteúdos escritos tanto quanto as formas respectivas de silenciamento, parecem não ter sido levadas em consideração nessa nova montagem da obra.

A obra de Maria Eichhorn, ocupando destacada sala no segundo andar da Neue Galerie, apresentava traços comuns com o trabalho de Minujín. Encontrávamos ali obras de arte e, novamente, livros confiscados, dessa vez pelo regime nazista. Mas o projeto de Eichhorn ia muito além dos objetos ali apresentados, anunciando na verdade a criação de um instituto, batizado em homenagem a historiadora da arte francesa Rose Valland, e tendo por escopo "investigar questões fundamentais sobre a propriedade de obras de arte, propriedades imobiliárias, bens financeiros, empreendimentos, objetos móveis, artefatos, bibliotecas, trabalhos acadêmicos e patentes que foram roubados de proprietários judeus na Alemanha ou em territórios ocupados durante o período nazista"[8]. O espectro dos tipos de propriedade consideradas é, como se vê, amplo, e a investigação pretende auxiliar na recuperação de propriedades roubadas desde 1933 e por vezes ainda não restituídas. A grande estante de livros situada no centro da sala da Neue Galerie (fig.6), por exemplo, apresentava livros pertencentes à Biblioteca Municipal de Berlim que, após investigação, revelaram-se pertencentes originalmente a judeus deportados. Assim como no caso de Minujín, o trabalho de Eichhorn também depende da contribuição do público. O lançamento do projeto foi acompanhado da publicação de uma chamada aberta ("*Open Call: Unlawful Ownership in Germany"*[9]) convidando o público a contribuir com informações sobre o assunto. O Instituto repousa finalmente sobre a colaboração de intelectuais e pesquisadores de diferentes áreas e se propõe durável para além da exposição. O projeto encontra-se na esteira dos últimos trabalhos de Maria Eichhorn que abordaram o problema da reparação histórica, como *Restitutionspolitik / Politics of Restitution,* de 2003. Não obstante, é de se notar que a ideia de reparação de uma experiência histórica traumática se confunde sem maiores nuances com a simples restituição de propriedade, essa entendida nos limites habitualmente definidos pela lei. Um limite da obra talvez esteja justamente em não propor um questionamento sobre as contradições inerentes aos paradigmas normativos que tornam possíveis a conversão e reconversão entre formas de propriedade legais (*lawful*) e ilegais (*unlawful*). Vale lembrar que a reflexão sobre o caráter paradoxal do funcionamento constitucional do Estado de Direito, que institui em seu corpo normativo a própria possibilidade de sua suspensão, foi a força mestre do pensamento de Giorgio Agamben sobre o Estado de Exceção – reflexão que não pode hoje ser ignorada quando se aborda o período nazista.

Ainda sobre o período nazista, encontrávamos, também na Neue Galerie, o trabalho do polonês Piotr Uklanski, *Real Nazis*. A obra dialogava diretamente com um trabalho precedente de Uklanski, *The Nazis*, de 1998. Esse consistia em uma investigação sobre a representação comumente feita do nazismo no

[8] http://www.rosevallandinstitut.org/about.html
[9] http://www.rosevallandinstitut.org/opencall.html

cinema, sobretudo norte-americano. Com uma série de *stills* retirados de grandes produções cinematográficas, Uklanski fazia-nos perceber o quanto, mesmo se transformados nos vilões históricos de Hollywood, os nazistas foram representados de maneira glamorizada, através de atores elegantes com olhares penetrantes e expressões assertivas. Em *Real Nazis*, Uklanski contrastava a representação ficcional com as imagens reais, compondo um amplo mural de 203 fotografias. (fig.7) Se por vezes as imagens reais pareciam contrapor o registro ficcional, mais incomodas eram as proximidades que revelavam-se entre a autorrepresentação nazista e a posterior representação ficcional. Entre os muitos rostos, ficcionais ou reais, de anônimos ou de personalidades do poder nazista, havia porém aquele de um jovem piloto da Luftwaffe que chamava a atenção dos conhecedores da arte do século XX. Ali figurava o jovem Joseph Beuys, que após sofrer um acidente de avião ao serviço da aeronáutica alemã, teria a experiência transformadora sobre a qual basearia toda sua obra futura. Como frequentemente narrado pelo artista, após abatido na Criméia, ele teria sido salvo por tártaros que, encontrando-o na neve, envolveram seu corpo em feltro e gordura. Esses dois materiais passaram a ser característicos da obra do artista. Para recordá-lo, o visitante teria apenas de caminhar até a próxima sala da Neue Galerie, que é permanentemente dedicada ao trabalho de Joseph Beuys. Através de um detalhe – pois a foto de Beuys não ocupava local de destaque no interior do mural – a obra de Piotr Uklanski reconectava a história do nazismo com a história da arte, constituindo também uma intervenção crítica no espaço que abrigava a exposição. Apontando para o caso de Beuys, a obra sinalizava que os silêncios da história nem sempre são frutos de uma ausência discursiva – confisco e apreensões, como nos casos de Eichhorn e Minujín – mas podem advir também do recobrimento por novos discursos, como no caso da automitificação promovida por Beuys.



Figura 01 – Marcel Duchamp, *Nu descendo as escadas, nº2* (1912). Óleo sobre tela, 146 x 89.2 cm. Philadelphia Museum of Art.



Figura 02 – Marcel Duchamp, *Fonte*, 1917. Foto de Alfred Stieglitz.



Figura 03 – Guy Debord, *Diretiva nº3 (Superação da arte)*, 1963, óleo sobre tela, coleção particular.



Figura 04 – Cildo Meirelles, *Inserções em circuitos ideológicos* (1970-1975) – *Projeto cédula*, 1975.



Figura 05 – Marta Minujín, *The Parthenon of Books* (2017), Aço, plástico e livros, 19.5 × 29.5 × 65.5 m, instalação temporária, documenta 14, Kassel.



Figura 06 – Maria Eichhorn, *Rose Valland Institute* (2017). Biblioteca de livros pilhados pelo regime nazista e adquiridos pela Berliner Stadtbibliothek em 1943.



Figura 07 – Piotr Uklanski, *Real Nazis* (2017), 203 fotografias em impressões cromogênicas, 48.7 × 33.4 cm, 110 × 160 cm.

O BOSQUE ENQUANTO MASMORRA: ALEGORIAS DA AMBIÊNCIA SELVÁTICA NA PINTURA DE EDUARDO BERLINER

Gabriel Morais Medeiros[1]

> *Como havia de se sentir seguro o celerado que o crime para lá conduzia com uma vítima! Estava em casa, fora da França, num país seguro, no fundo de uma floresta inabitável, num reduto dessa floresta no qual apenas os pássaros do céu poderiam chegar, e no fundo das entranhas da terra. Ai, mil vezes ai! à infeliz criatura que, em tal abandono, se encontrasse à mercê de um celerado sem lei nem religião* [...]. *Não sei o que vai acontecer por lá* [...].[2]
>
> SADE

Este trabalho propõe, em termos gerais, uma interpretação da categoria de ambiência do bosque/floresta/parque na recente produção pictórica de Eduardo Berliner (RJ, 1978). Chamamo-la categoria de ambiência por considerarmos os ícones que compõem esse tipo de cenário um motivo alegórico[3], com claves sêmicas constantes, que surgirão em determinadas obras do artista, compondo um sistema iconográfico coerente. Buscaremos concluir, através de uma perspectiva transdisciplinar, que o motivo do bosque recobre-se de significações de opressão: enclausuramento, flagra e violência sexual, por exemplo. Em específico, nossa atenção direcionar-se-á à obra *Tronco* (2015)[4], e às relações que esta estabelece com os quadros *Perna* (2014) e *Unicórnio* (2011).

Em termos de referentes, *Tronco* retrata um plano de conjunto[5]. Uma menina adentra a clareira de um bosque. A floresta parece maciça e sombria, todavia convidativa: conferimo-lo pelo espaço de penetração, semelhante a um arco ogival[6], composto por duas árvores que cercam a garota. Trata-se de uma espécie de umbral. A personagem aparenta ser bastante jovem, e usa roupas que reclamam puerilidade. Numa palavra, o clima geral é de isolamento e silêncio. E também de certo repisamento: a temática do

[1]Mestrando em Artes Visuais: Fundamentos Teóricos no Instituto de Artes (UNICAMP). Licenciado em Letras pela UNICAMP (2010). Agência financiadora (a partir de fevereiro de 2018): CAPES.

[2]Cf. SADE (2006: 53).

[3]"Chamamos alegoria um texto que constitui em sua integralidade uma metáfora. São exemplos as fábulas, os apólogos, as parábolas etc" (FIORIN, 2016: 35). Entendemos que a ambiência selvática signifique integralmente outra coisa, em Berliner, sob sistemas de significação semelhantes, que possam ser descritos.

[4]A reprodução da obra pode ser encontrada no portfólio oficial do artista, disponível em https://www.casatriangulo.com/media/pdf/eduardo_berliner_portfolio_2015_web_2.pdf. O acesso deu-se em julho de 2017. As outras obras que mencionamos neste trabalho foram extraídas do mesmo endereço, em momentos diversos.

[5]De acordo com a classificação de Joly sobre planos fotográficos (JOLY, 2000: 151).

[6]A emolduração intra-pictórica, a partir dos ícones da folhagem, foi um recurso bastante utilizado pelos pintores do séc. XIX (especialmente os românticos), de Caspar David a Constable. Deste último, lembremos que *A catedral de Salisbury vista pelo jardim do Bispo* (1821-2) baseia-se nesse tipo de enquadramento interno: os ícones das copas das árvores frondosas coroam a agulha da catedral gótica. A obra pertence ao MASP-SP. Cf. HOSSAKA (2008: 332).

infante sozinho na floresta tem seus quês de clichê, e talvez, inclusive, de *kitsch*. Esta, contudo, é outra discussão. Voltemos à descrição.

As cores são esfriadas e terrosas, verossímeis, naturalistas, congruentes com a ambiência. As folhagens, de verde enegrecido, abrem-se pouco, em cinzentos; o sol é frágil, a luz é difusa e poente. Marrons de verde mortiço sugerem um musgo viçoso, à direita, úmido de sóis fracos. Rosas dessaturados perdem a vivacidade, mais ao centro. O tronco, à esquerda da caminhante, por sua vez, é um elemento dissonante, em termos colóreos. É mais amarelado, ainda que de amarelo muito gasto; é de valor mais alto, de tons mais ascendentes. Aglutinado ao branco brilhante do vestido da menina, o claro-escuro que essa tora demarca parece sugerir uma outra luz, uma luz focal[7], que vem da direção do visionador. Uma luz mais intensa, mirada. Por essa razão, uma escópica voyeurística[8] (aguçada pelo fato de que a observada está de costas, evidentemente) é o que se extrai dessa disposição formal. Tenhamos isto em mente.

Antes de estabelecermos novas considerações sobre *Tronco*, passemos aos outros dois óleos.

Distingue-se como ambiência de *Perna* um bosque anoitecedor, crepuscular. No primeiro plano, uma figura estranha, em forma de coxa, joelhos e canela, que parece de carne ou de plástico imitador de pele, envolve um homem amarrado, como uma placenta. Esse homem, em posição fetal, traja uma máscara que remete a um bovino, ou a um bode chifrudo. A perna-envoltório possui um rosto, uma fenda bucal semelhante a uma incisão no joelho, ou a uma cicatriz de cesárea; parecem compor-lhe o corpo, também, uma cabeçorra de menino lívido, que brota de um dos seus flancos, e um braço, que emerge do outro lado, por sobre o homem aprisionado.

A conotação grotesca e surrealista da tela facilmente trava numa mesma clave fundo e figura: o bosque noturno torna-se cenário metaforizador do inquietante, do bizarro, do suspeito, do incômodo. Essa potência sígnica, velhamente metafórica, deixa evidente que a composição da ambiência não é meramente um elemento acessório, mas sobretudo um cerne narrativo, adensador do estranhamento, em Eduardo Berliner. O bosque também parece funcionar como um *espaço-receptáculo*: as árvores ao fundo dão a impressão de que a figura bisonha, no primeiro plano, encontra-se hermeticamente isolada de caminhos ou atalhos que lhe deem acesso. Em outras palavras, o bosque engendra o monstruoso, ou resguarda-o, no mínimo. O bosque absconso protege algo maligno e monstruoso, dificilmente visível e encontrável: trata-se

[7] "Luz direccional", para JOLY (2000: 143).

[8] A frequente aparição dos ícones vítreos na pintura de Eduardo Berliner adensa, ademais, as discussões entre voyeurismo e flagra, em sua iconografia. Tome-se como exemplo a vitrine em *História natural* (2011), o vidro expositor em *Baleia* (2014) e *Vidro* (2016) e o vidro-escotilha (que revela algo inquietante) em *Falsa coral* (2012).

de um mal aurático[9], portanto. Em Berliner, essa articulação entre o bosque e o maligno parecerá de natureza fabular-axiológica, é possível dizer[10].

Não podemos afirmar que o eixo hermenêutico dessa malignidade advenha do velho arquétipo do mundo natural, desconhecido, bárbaro, ermo, incontrolável, em oposição ao âmbito do conforto, do lar, do território doméstico. Em Berliner, o mundo civilizado é também inquietante. De certa maneira, até mais, ao menos sob o escopo quantitativo, já que se conhecem, do artista, mais telas que tematizem ambiências com marcas de civilização do que aquelas cujo cenário possua apenas conotações de natureza virgem. Por isso, o bosque apenas metaforiza o inquietante, não sendo sua fonte necessária. O bosque tão-só dispõe e evidencia, como uma vitrine o faria, a figura surrealística e antropomorfizada, em *Perna.* O inquietante impregna sobretudo as figuras, e não os arredores, os fundos. Estes permanecem banais: lugares quaisquer.

Logo, o inquietante berlineriano está mais para um absurdo à *Metamorfose*[11] do que à *Na colônia penal*[12]. Afinal, no pintor brasileiro, comumente, como na repisada narrativa de Gregor Samsa, o *Unheimliche*[13] emerge à contraluz de um meio banal. Em *Na colônia penal*, no entanto, o cenário é que é, em si, inquietante e absurdo, embora abrigue tipos banais e burocráticos. A banalidade das personagens, nesse processo de manutenção cínica do *equilíbrio psicológico* diante de um cenário de pesadelo demencial, torna-se, ela mesma, reiteradora do absurdo, paradoxalmente. De um absurdo banal.

Tomemos outro exemplo. Em *Unicórnio* a ambiência do arvoredo reaparecerá, só que em clave diversa da que temos em *Tronco* e *Perna*. Nestes, refrisamos, o plano de conjunto não contém marcas urbanas ou quaisquer sinais civilizacionais, e admite-se que o cenário sejam terrenos ermos, solidões vazias. Em *Unicórnio,* no entanto, o espaço não se isolará do mundo civilizado: a obra retrata um parque urbano. Aos fundos, notamos um corredor, em seus exercícios rotineiros. Um tronco trava-nos abruptamente o olhar, no primeiro plano[14].

O incômodo natural desse visionamento impedidor[15] é estimulado pelo fato que ele encobre, ainda, algo inquietante: um dorso masculino oculta-se atrás dele, e parece recurvar-se em direção a uma criança, num gesto de abordagem possivelmente criminosa. Fora o corredor ao fundo, longínquo e vaporoso, ambos (abordador e menino) estão a sós. As figuras, de imediato, projetam diante do visionador uma semântica de denúncia e flagra, por um lado, e de espionagem silenciosa, voyeurística, por outro. A criança também

[9]Cf. BENJAMIN (2017: 17).
[10] A respeito dessa possibilidade axiológica , uma colocação: Eduardo Berliner foi o ilustrador de uma edição das fábulas de Esopo, publicada pela extinta editora Cosac-Naify. Cf. ESOPO (2013). Evidentemente, a associação entre discursos de morigeração e o trabalho pictórico do artista é ambígua e duvidosa, no entanto.
[11] Cf. KAFKA (2000).
[12] Cf. KAFKA (2001).
[13] Cf. FREUD (2013: 295).
[14]A tela *Jarro* (2012) apresenta o mesmo recurso.
[15]Um efeito similar -- emanado da configuração de um tronco de árvore em primeiro plano – pode ser conferido em *O senhor Eugène Pertuiset, caçador de leões* (1881), de Manet. Sobre a espacialidade da obra (pertencente ao acervo do MASP-SP), leia-se HOSSAKA (2008: 246).

dispara, parcialmente, essas conotações: aparece de perfil, com expressão distraída ou indiferente, com um chapéu-touca (ou melhor, pedaços de esparadrapo, aparentemente, que sustentam um chifre) de unicórnio. Apesar dessa tranquilidade aparente, encontra-se numa situação sem escapatória. Será talvez vitimada. O que nos autoriza a dizê-lo é o intertexto com outras obras do artista, para além da iconografia do quadro em si.

As antigas simbologias a respeito do unicórnio[16], do mundo animal, da virgindade casta, da pureza cristã, da clausura e, consequentemente, dos seus opostos (do defloramento, do crime, da perversão, do mundo humano, da fuga) são facilmente, com laivos de obviedade, evocáveis aqui. Tais meandros não nos interessam, entretanto.

Interessa-nos o fato de que o ambiente arbóreo, convidativo ao isolamento (mesmo se encerrado por um contexto civilizado) é, agora, amarrado claramente a uma dinâmica da violência; existe, portanto, uma continuidade narrativa com a argumentação que tentamos desenvolver. Em Berliner, o bosque ligar-se-á sempre a veiculações negativas (o inquietante, o monstruoso, a abordagem, a possível violência, o grotesco; o bosque é, ademais, uma espécie de masmorra, hermeticamente fechada). Se natural ou artificial, se autêntico (uma floresta) ou vicário-simulado (um parque), não importa. Essa categoria de ambiência distancia-se do pitoresco, das amenidades e das pacificações, do cronotopo de uma natureza refugiadora, de um *locus amoenus*. A questão é que não existirá, na obra desse pintor, uma ambiência permeada de arvoredos que se aclimate docemente, e conceda uma alternativa ao angustiante e ao malévolo.

Logo, parece haver um ponto de dissonância entre a associação imediata e cabal que se possa fazer entre a ambiência florestal nos velhos e arquetípicos contos de fada e o cenário selvático, urbano e não-urbano, em Eduardo Berliner[17]. Naqueles, a dialética do espaço selvático permeava-se de forças maléficas e benfazejas[18], e adentrar no bosque era adentrar o desconhecido: a liberdade e o perigo, a desaparição mortífera ou a surpresa do encontro com uma prodigiosa maravilha[19]. Em Berliner, o bosque ilustra apenas as forças malfazejas, ainda que estas, como vimos, não pertençam de forma autóctone, necessariamente, a essa ambiência, sendo, tão-somente, postas por ela em melhor evidência (bosque como masmorra e vitrine de tortura). Essas considerações anulam qualquer perspectiva de *viagem iniciática rumo à floresta* que o ícone infantil e os ícones da ambiência poderiam suscitar, no caso de *Tronco*. Cancelam sua potência

16 Cf. RONNBERG (2012: 696).

17 Devemos, portanto, ler com certo cuidado a afirmação de Alcino Leite Neto: "[...] um arquétipo das histórias infantis, que ele [Eduardo Berliner] decidiu materializar no quadro [...]" (LEITE NETO, s. d., n p.).

18 Na narrativa infantil-maravilhosa *Os três homenzinhos na floresta*, por exemplo, compiladas pelos irmãos Grimm, a maldade e a perfídia de duas personagens são punidas por duendes do ermo, que funcionam como uma espécie de repositor *cármico*. "A falsidade da madrasta e de sua filha foi revelada nesse dia, e elas foram levadas à floresta para serem devoradas pelos animais selvagens". O mundo ermo-florestal, maravilhoso, é um espelho axiológico do mundo civilizado, baseado na lei, na razão e na instituição religiosa. A diferença, no entanto, é que a justiça da natureza, enquanto prodigiosa, parece não tardar nem cometer erros (GRIMM J. et GRIMM, W., 2012: . 80).

19 De acordo com KAPPLER (1994: 154-5): "uma maravilha, no sentido lato do termo, é uma coisa que espanta por não pertencer ao ordinário [...]". O maravilhoso, tão comum nas narrativas de viagem, pertence à experiência sagrada de conhecimento do mundo. "O real é o sagrado por excelência".

arquetípica, ainda que possam manter, nos códigos do pintor, uma ambiguidade axiológica (que remete aos contos maravilhosos), como já dissemos.

Alongado do arquetípico, o bosque, em Eduardo Berliner, afasta-se, de certa maneira, de todos os cronotopos folclóricos e idílicos (reenfatizemos). Por extensão, afasta-se, também, de todos aqueles cronotopos encontráveis nos silvedos sombreados das novelas de cavalaria. Diz BAKHTIN (1990: 269): "[No romance de cavalaria], o acaso tem o atrativo do maravilhoso e do misterioso, ele se personifica na imagem de fadas boas e más [...] à espreita nos bosques, nos castelos encantados etc.". O futuro da personagem de *Tronco*, conferimos, não depende da maravilha da sorte ou do medo do azar, no caminho da floresta. Nessa perspectiva, seu futuro já está determinado previamente por alguma força abstrusa. Poderemos dizer que esse futuro será um presente de aberração-deformação, flagrável em *Perna*; ou será o instante da abordagem perniciosa, suscitável por *Unicórnio*. De certa maneira, *Unicórnio* e *Perna* são dois futuros semelhantes, em tempos e locais diferentes, que se abaterão sobre a menina desbravadora de *Tronco*. Berliner denuncia-o, se bem que sem nos revelar, exatamente, quais as forças engendradoras desses futuros devastadores. Por isso somos levados a uma contestação essencial, que aqui não destrincharemos: a poética de Berliner é de denúncia ou de contemplação voyeurística?

Em *Perna* e *Unicórnio*, o bosque é, nitidamente, um espaço aporístico, de implícita carceragem. No caso de *Tronco*, as sensações de clausura parecem recobrir-se de ironia, devido ao fato de a floresta ser-nos, comumente, metáfora de liberdade. A menina que adentra o matagal, mais uma vez, não se direciona rumo à penumbra desconhecida, transcendente. A jovem ruma em direção ao conhecido e ao imanente, ao lento e organizado abatedouro e ao reiterado espaço da mutilação, que parece ser a tônica das repetitivas estruturas de tortura que Berliner constrói, frequentemente, em sua pintura. Sendo o bosque alegoria da prisão, esta prisão é, em si, também alegoria da violência sexual e da pulsão sexual perversa, portanto. As telas *Imóvel* (2009) e *Tubulação* (2012), por exemplo, figuram essas estruturas de tortura (em cronotopos diversos da *aventura no bosque* ou do *ócio no parque urbano*) cujas vítimas, para Berliner, são silhuetas infantis, sempre. Dessa maneira, o bosque é o pano de fundo mutável por trás de um motivo permanente, em sua pintura: a destruição inexorável e cínica da infantilidade.

Estabelecidas as conclusões principais, atentemos, finalmente, a uma nuance. Em se comparando as três obras aqui discutidas, notemos que a categoria de ambiência do bosque (civilizada na forma de um parque ou jardim, erma na forma de solidão periférica) tende ao frio, aos tons inóspitos. Logo, ocorre um distanciamento estilístico dos lugares-comuns da natureza brasileira[20], nos trabalhos do pintor carioca. Ao associar os ícones selváticos a um tempo de frio, de crepúsculo, de manhã nascente e de enevoação[21],

[20] À maneira de uma tradição pictórica que remonta a Taunay, por exemplo. Cf. *Vista da Mãe D'Água* (1850). Pode-se ler sobre a obra em http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6078/vista-da-mae-dagua. Acesso em fevereiro de 2018.

[21] Confira-se, por exemplo, o bosque no óleo sobre capa de caderno *Névoa* (2016). Trata-se da única pintura de Eduardo Berliner em que a ambiência é protagonista, sem quaisquer referentes antropozoomórficos.

Berliner separa sua pintura de uma narrativa sobre a brasilidade tropical. Para empreender tal distanciamento, faz-se-lhe necessário, contudo, recorrer a outros lugares-comuns: os que dizem respeito à simbologia dos arvoredos nórdico-setentrionais[22].

Poderemos, assim, estabelecer um dialogismo iconológico entre o motivo da criança no bosque, em *Tronco*, e as figuras infantis hesitando, possivelmente maravilhadas, diante da bocarra florestal, em Edvard Bergh[23], por exemplo. Só que narrativas bastante avessas entre si advirão dessas duas perspectivas sobre os arvoredos, insistimos. O que seria, no Romantismo germânico e escandinavo, um umbral do mistério transcendental (a floresta, por extensão, é portal do sonho e de Deus), em Berliner torna-se um *contra-umbral* sisífico e banal, sem aura[24], realístico e abrigador da violação e do eterno retorno (a floresta será vetor de brutalidade cotidiana e atemporal, paradoxalmente). No sistema pictórico do brasileiro, a ambiência florestal é somente um aparato cênico, algo como o *campo de jogo* de uma das "muitas formas de se destruir um ser humano", conforme pontuava BATAILLE (2015: 120) a respeito da obra sadiana.



Figura 01 - Eduardo Berliner. *Tronco* (2015). Óleo sobre tela, 30 x 71 cm.

[22] Berliner baseou sua exposição *Corpo em muda* (galeria Casa Triângulo, São Paulo, 2016) na obra *A desumanização*, de Walter Hugo Mãe. A ambiência da narrativa é a Islândia rural. Cf. HUGO MÃE (2014).

[23] Cf. *Na floresta* (1868), de Edvard Bergh. Fonte:http://www.europeana.eu/portal/pt/record/2048005/Athena_Plus_ProvidedCHO_Nationalmuseum__Sweden_ 1805.html . Acesso em julho de 2017.

[24] Falamos apenas de *Tronco*, aqui. A monstruosidade aurática de *Perna* não existe na obra de 2015.



Figura 02 - Eduardo Berliner. *Perna* (2014). Óleo sobre tela, 280 x 240 cm.



Figura 03 - Eduardo Berliner. *Unicórnio* (2011). Óleo sobre tela, 190 x 245 cm

Referências bibliográficas:

BATAILLE, G. *A literatura e o mal*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1990.

ESOPO. *Fábulas completas*. São Paulo: Cosac-Naify, 2013.

FIORIN, J. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.

FREUD, S. *O inquietante*. In: *Obras completas* vol. 14. São Paulo: Cia. Das Letras, 2013.

GRIMM, J.; GRIMM, W. *Contos maravilhosos, infantis e domésticos*. São Paulo: Cosac-Naify, 2012.

HOSSAKA, L. [coord.]. *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*, vol. 2. São Paulo: Prêmio editorial, 2008.

HUGO MÃE, W. *A desumanização*. São Paulo: Cosac-Naify, 2014.

JOLY, M. *A imagem e os signos*. Lisboa: edições 70, 2000.

KAFKA, F. *A metamorfose*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

_____. *Na colônia penal*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.

KAPPLER, C. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

LEITE NETO, A. *A pintura inquietante de Eduardo Berliner*. Disponível em http://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/texto/45/. S. d., n. p.

RONNBERG, A. [org.]. *O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas*. Colônia: Taschen Books, 2012.

SADE. *Os 120 dias de Sodoma ou A escola da libertinagem.* São Paulo: Iluminuras, 2006.

ANTONIO ROCCO E AS REPRESENTAÇÕES DA IMIGRAÇÃO

Gabrieli Simões[1]

Este artigo tem por objetivo levantar algumas questões pertinentes no que diz respeito à iconografia da imigração a partir da obra "Os emigrantes" [Fig. 01], de Antonio Rocco, pertencente à Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Em primeiro lugar, ao nos referirmos à "imigração" estamos lidando com a temática do deslocamento humano, que por vezes na história foi responsável por experiências de trauma e luto provocadas por situações sociopolíticas ou econômicas insustentáveis. Tomamos aqui como referência os estudos da psicanalista Miriam Rosa, da Universidade de São Paulo[2], sobre as especificidades dos sujeitos imigrantes, e para quem, no caso das migrações, o luto se apresenta como "saudades da terra natal", em que o sujeito não se reconhece em suas perdas, pois é absorvido em um modo de produção alucinante ou degradante. Portanto, tomamos como ponto de partida a consideração de que as obras dos artistas que retrataram esta temática, sobretudo os que, assim como Rocco, também foram imigrantes, são, obviamente, importantes gestos expressivos, mas também testemunhos deste trauma.

O deslocamento humano e seus impactos na vida em sociedade são temas ligados à preocupação com o social que alguns artistas manifestaram, sobretudo a partir do século XIX. No Brasil, a história da imigração se funde à história nacional. Para além da questão da ocupação portuguesa e do fluxo de africanos traficados para a escravidão, a imigração foi parte fundamental da formação não só da mão de obra, como da sociedade brasileira. Ao final do século XIX, quando a abolição já despontava num horizonte próximo, a necessidade de mão de obra barata atraiu – com incentivos do próprio Estado – majoritariamente aqueles que, fugindo de guerras na Europa e da miséria que estas acentuavam, procuravam um local em que pudessem sobreviver.

Antonio Rocco faz parte de um grupo de artistas que se debruçaram sobre o tema da imigração e que compõem um amplo movimento de representação da realidade buscando a objetividade. Pobreza, fome, miséria e trabalho são alguns dos cenários escolhidos para retratar a vida humana, muitas vezes no seu limite, à margem da cultura burguesa ascendente na Europa e em suas colônias. Assim, a imigração era potencialmente um terreno para a arte chamada naturalista.

Por naturalismo entendemos um tipo de pintura que se desenvolveu concomitantemente ao movimento de Émile Zola na literatura, nas últimas décadas do século XIX, e que foi bastante explorada

[1] Mestranda em História da arte pelo IFCH - Unicamp.
[2] ROSA, Miriam Debieux. "Migrantes, Imigrantes e Refugiados: a Clínica do Traumático". ***Revista de Cultura e Extensão USP,*** São Paulo, v. 7, p. 67-76, 2012.

pelos autores Celestine Dars e Edward Smith no livro *Work and Struggle: the painter as witness*, de 1977. Na pintura, o movimento, de caráter internacional bastante homogêneo, seria marcado pela preocupação em descrever e situar socialmente os objetos apresentados. Para o historiador da arte Jorge Coli, a temática do naturalismo, perfeitamente circunscrita, esteve associada a aspectos humildes, duros e revoltantes da vida humana e se manifestou numa prática que dispôs dos instrumentos picturais adquiridos e dominados e numa técnica muito erudita e precisa[3].

O italiano Antonio Rocco, nascido em Amalfi, em 1880, assim como muitos de seus conterrâneos e contemporâneos, seguiu o fluxo de emigração do começo do século XX e mudou-se para o Brasil em 1913. Formado pelo Instituto de Belas Artes de Nápoles, escola marcada especialmente pelo estudo de paisagem, o pintor, e professor, frequentemente tem as décadas iniciais de sua produção analisadas como uma "primeira fase" naturalista/realista, engajada com questões sociais. Dentre estas obras está "Os emigrantes", um óleo sobre tela produzido em 1910 e adquirido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1918.

Na cena podemos um ver um grupo errante. Caminham para a mesma direção de frente ao espectador e quase em tamanho real. Dessa maneira, quem observa se coloca no caminho dos emigrantes, que ascendem a um movimento de quase "sair da tela". O corte de uma das figuras humanas à esquerda desloca o enquadramento da cena e dá destaque a um portão à direita, que pode ser pensado como metáfora para o "o fechar" de portas da pátria mãe aos seus filhos emigrantes ou "o abrir" de portas do país de destino. A condição de deslocamento também se manifesta na ausência de paisagem ao fundo. Não sabemos precisamente para onde o grupo está indo, ou de onde está vindo. Numa situação em que a questão identidade se coloca em evidência, como é a imigração, os limites do próprio reconhecimento são visíveis, tanto para quem observa a cena que não sabe – exceto pelo título da obra – se é o momento da chegada ou da partida, quanto para os próprios personagens.

A repercussão da obra de Rocco no Brasil é notável. Em sua exposição individual em 1918, em São Paulo, o Palacete Prates recebeu pedidos para que as quatro salas, com centro e vinte quadros, estivessem abertas para visita das 18h às 21h, além de seu horário normal. Mesmo com tamanha aceitação do público paulistano, não apenas faltam estudos sobre sua obra, tanto no Brasil, quanto na Itália, como, de maneira geral, a representação visual da diáspora italiana entre os séculos XIX e XX foi pouco investigada. Segundo o historiador Alexander Miyoshi, a ausência destes estudos deve-se ao fato de os grandes movimentos populacionais não terem sido um dos assuntos mais retratados pelos realistas sociais, embora houvesse potencial para sê-lo[4]. O tema da imigração também foi pouco explorado na literatura italiana, mesmo coincidindo com uma tendência literária compromissada com a exposição das questões sociais como foi o

[3] COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*: reflexões sobre a pintura no século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp. 287-9.
[4] MIYOSHI, Alexander Gaiotto. "Os Emigrantes, de Antonio Rocco: retrato de quem veio", *Boletim* (USP. Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas em Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas), v. 1, p. 85-102, 2012.

realismo. Uma das questões que poderia explicar esse silêncio com relação a um tema tão importante, inclusive na formação da identidade da Itália recém-unificada, seria justamente o trauma, uma vez que, ainda segundo Rosa, "a fixação ao instante traumático promove uma resposta subjetiva bem específica: o silencio, a mordaça da palavra" [5].

Mesmo assim, é possível dialogar "Os Emigrantes" de Rocco com algumas das obras que retrataram essa temática e foram produzidas no final do século XIX, quais sejam: *"Emigranti"* (1894), de Rafaello Gamboni [Fig. 02], "G*li emigranti*" (1896), de Angelo Tommasi [Fig. 03] e *"Gli emigranti"* (1896-98), de Noè Bordignon [Fig. 04].

Nas quatro obras supracitadas destaca-se o momento da *partenza,* o instante de deixar a terra natal, marcado por melancolia, tristeza e lamentação. No caso de Gamboni e Tommasi, a espera pelo navio que fará a travessia. No caso de Bordignon e Rocco, a condição errante dos migrantes. Neste último, as cores terrosas, somadas às expressões e olhares desviantes e cabisbaixos (com exceção dos olhos do garoto), reforçam o estado melancólico de desesperança dos personagens remetendo-nos a uma esfera dramática de sofrimento.

Gostaria de chamar a atenção na análise destas obras para um recorte que também se mostra carente de estudos: a iconografia da mulher migrante. Segundo a historiadora italiana Maila Pentucci, no geral, a história da imigração foi considerada sempre uma história dos homens, sobretudo pelo papel passivo atribuído à mulher. A decisão de partir frequentemente é explicada como reservada ao componente masculino da família. Assim, a mulher esteve, inclusive juridicamente, condenada à invisibilidade. No entanto, a experiência de mobilidade teria modificado o comportamento feminino e, sobretudo, influenciado e pesado sobre a vida material, nas relações trabalhistas e familiares[6].

A subordinação feminina no movimento migratório seria possível, principalmente, pela reprodução do estereótipo de uma mulher dependente e improdutiva. Porém, trabalhos, como os da historiadora Cleci Eulalia Favaro, "Imagens Femininas" [7], mostram que as mulheres, sobretudo do norte italiano, de estratos sociais menos favorecidos, estavam habituadas a exercer atividades remuneradas dentro e fora do espaço doméstico. Com isso, a transferência para a América deve ter promovido profundos abalos no processo de construção do "eu", uma vez que essa mulher que se deslocou teve que caber no estereótipo de "boa mulher".

[5] ROSA, Miriam Debieux; BERTA, Sandra Letícia; CARIGNATO, Taeco Toma, ALENCAR, Sandra. "A condição errante do desejo: os imigrantes, migrantes, refugiados e a prática psicanalítica clínico-política", *Revista Latinoamericana de Psicopatia Fundamental*, São Paulo, v. 12, n. 3, p. 497-511, setembro 2009, p. 502.

[6] PENTUCCI, Maila. "Identità femminile e Grande Emigrazione. Donne che partono e donne che restano tra le colline marchigiane e la Pampa argentina", ***Diacronie, Studi di Storia Contemporanea: Storia transnazionale e prospettive transnazionali nell'analisi storica***, N. 6, 2|2011.

[7] FAVARO, Cleci Eulalia, *Imagens Femininas:* contradições, ambivalências, violências. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

Favaro cita uma publicação de *La Libertà* (semanário que deu origem ao "Correio Riograndense"), de 1909, editada em italiano e português na cidade de Garibaldi, na qual estava descrito o decálogo de uma "boa mulher". Entre outras coisas, estão como "virtudes" femininas: "não discutir", "não pedir dinheiro", "fazer com que a última palavra seja dele" e "ser companheira" [8], ou seja, atributos que reforçavam a importância de não perturbar o marido. Assim, vemos que, para a mulher, pesava a validação de seu comportamento pacífico perante o outro sexo. Bem como para muitos recém-chegados, sobreviver implicava fundamentalmente ser reconhecido como "bom imigrante", o que significava ser pacífico e trabalhador.

Nesse sentido, reforçou-se sobre a mulher uma série de estigmas e, sobretudo, a exigência da maternidade como fonte de produção de força de trabalho, uma vez que as famílias de imigrantes necessitavam de seus filhos para lavrar a terra. Não por acaso, podemos perceber, nas representações da mulher migrante, a tão conhecida figura da *mamma italiana,* sobre quem recaía o discurso do sacrifício e da renúncia em prol da família.

Nos cenários descritos por Tomasi, Gamboni, Bordignon e Rocco o que vemos são trabalhadoras, pobres, mães, entre o sofrimento e a luta pela sobrevivência, marcadas pelo cansaço e a esperança de uma vida melhor rumo ao desconhecido. O melodrama familiar, recorrente nas obras em questão, invariavelmente inclui a figura feminina como personagem essencial nas perspectivas destes pintores. Para Favaro, o imaginário da *mama* era constantemente alimentado pela idealização a ser atingida. Podemos ver, por exemplo, em uma passagem de 1916 de um periódico italiano, também da cidade de Garibaldi, chamado *Il Colono Italiano*, a descrição de que "o coração da mãe é uma fonte inexaurível de contínua solicitude; ela ama seus filhos acima de qualquer coisa no mundo, mais do que a si mesma" [9].

Esta perspectiva também está presente no olhar dos fotógrafos do início do século XX. São muitas as fotografias de chegada de imigrantes nos portos e hospedarias de diferentes lugares da América em que podemos observar a recorrência de mulheres retratadas junto a seus filhos[10]. A de Lewis Hine [Fig 05], por exemplo, mostra uma mãe e seus filhos chegando ao porto de Nova York, em 1905. Diversas vezes estas imagens partilham de ângulos similares aos das pinturas do final do XIX, no sentido em que enfatizam a melancolia feminina e a maternidade, o que seria mais um componente importante na construção do estereótipo da "mulher-mãe" migrante, que viria a ganhar, na década de 1930, uma obra que cravou no imaginário coletivo uma face: a fotografia *Migrant Mother* (1936), de Dorothea Lange [Fig. 06].

No entanto, é necessário colocar à luz uma questão de gênero: sobretudo nas pinturas, à mulher cabe a esfera do sofrimento e a posição de mãe, enquanto que, ao homem, cabe a luta e o guiar pelos novos caminhos. Há um sofrimento masculino muito menos associado à lamentação, sendo esta retratada como

[8] Idem, pp. 116-117
[9] *Il Colono Italiano*, Garibaldi, 30 de novembro de 1916, p. 1. Apud in FAVARO, op.cit.
[10] Pesquisa realizada no acervo digital do Museu da imigração de São Paulo e Allinari Archives (http://www.alinariarchives.it/it/search).

própria da condição feminina. Tal diferença pode, inclusive, ser analisada como um *topos* da história de arte, se pensarmos em o Juramento dos Horácios (1784), de David, por exemplo, e em toda uma tradição de representação da melancolia e fragilidade feminina em diálogo com a potência masculina, acabando por reforçá-la.

Pensando ainda que, no caso de Rocco, a criança que encara o futuro – e o espectador – é um garoto do sexo masculino, esse imaginário se reforça. A criança é a pessoa que sente o deslocamento de forma diferenciada, pois crescerá longe das suas raízes e formará sua identidade no conflito do deslocamento. Esta figura é a única que na obra olha, literalmente, para frente, metáfora do futuro. A potência do olhar infantil é grande: coloca o espectador diante do sofrimento mais genuíno que se pode ter e, mais uma vez, está associado à possível força masculina diante da situação adversa.

A análise das imagens aqui abordadas e de suas relações, portanto, acontece no sentido de entender a importância e os impactos que a difusão visual de arquétipos sobre a mulher migrante, especialmente italiana, teve na formação de um imaginário coletivo. Além disso, a partir dos apontamentos feitos aqui, mostra-se ainda necessário investigar como os artistas da época abordaram as diferentes visibilidades e produções de sentido para as representações femininas e masculinas, aliado a uma concepção de pintura que trabalha, essencialmente, com as vicissitudes da história humana, ao invés de glorificar as noções de nação, progresso e povo.



Figura 01: Antonio Rocco, *Os emigrantes*, óleo s/ tela, 202 x 231 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Figura 02: Rafaello Gambogi, *Emigranti*, 1894, óleo s/ tela, 146 x 196 cm, Museo cívico Giovanni Fattori, Livorno.



Figura 03: Angelo Tommasi, *Gli emigranti*, 1896, óleo s/ tela, 262 x 433 cm, Museo Nazionale d'Arte Moderna, Roma.



Figura 04: Noè Bordignon, Gli emigranti, 1896-98, óleo s/ tela, 174 x 243 cm, Montebelluna, Veneto Banca Holding – particular.



Figura 05: Lewis Hine, *Italian immigrants arriving at Ellis Island,* 1905, Biblioteca Pública de Nova York.

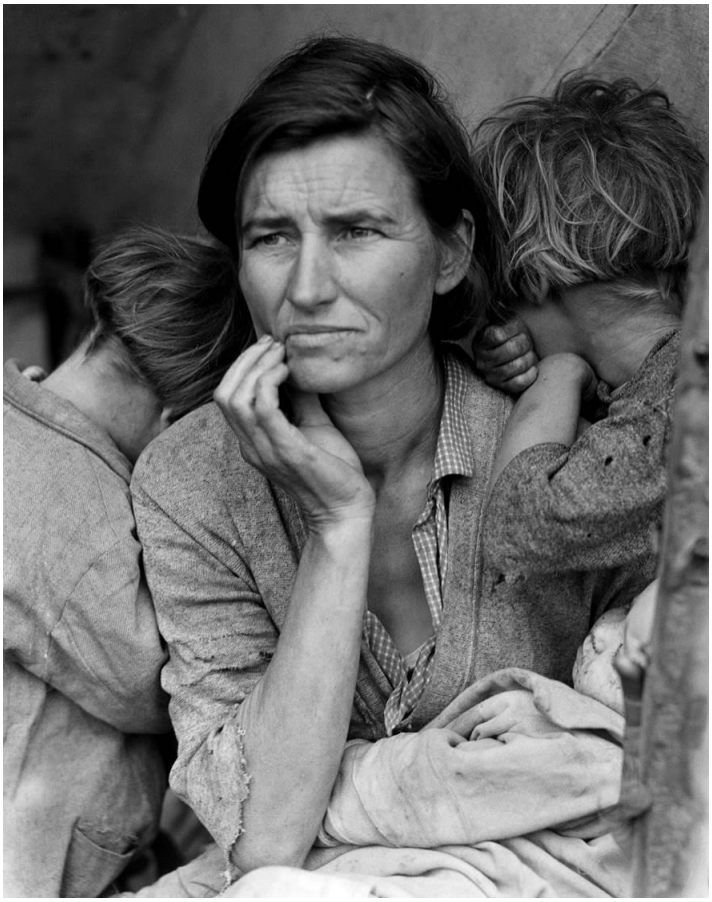


Figura 06: Dorothea Lange, *Migrant Mother*, 1936, Gelatin silver print, 28.3 x 21.8 cm, MoMa, Nova York.

Referências Bibliográficas

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*: reflexões sobre a pintura no século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FAVARO, Cleci Eulalia, *Imagens Femininas:* contradições, ambivalências, violências. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

LUCIE-SMITH, Edward; DARS, Celestine. *Work and Struggle:* the painter as witness 1870-1914. Londres: Paddington Press LTD, 1977.

MIYOSHI, Alexander Gaiotto. *"*Os Emigrantes, de Antonio Rocco: retrato de quem veio", *Boletim* (USP. Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas em Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas), v. 1, p. 85-102, 2012.

PENTUCCI, Maila. "Identità femminile e Grande Emigrazione. Donne che partono e donne che restano tra le colline marchigiane e la Pampa argentina", *Diacronie, Studi di Storia Contemporanea: Storia transnazionale e prospettive transnazionali nell'analisi storica***, N. 6, 2|2011.**

ROSA, Miriam Debieux; BERTA, Sandra Letícia; CARIGNATO, Taeco Toma, ALENCAR, Sandra. "A condição errante do desejo: os imigrantes, migrantes, refugiados e a prática psicanalítica clínico-política", *Revista Latinoamericana de Psicopatia Fundamental*, São Paulo, v. 12, n. 3, p. 497-511, setembro 2009.

ROSA, Miriam Debieux, "Migrantes, Imigrantes e Refugiados: a Clínica do Traumático". ***Revista de Cultura e Extensão USP,*** São Paulo, v. 7, p. 67-76, may 2012. ISSN 2316-9060. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rce/article/view/46597>. Acesso em: 27 jan. 2018.

PRETO NO BRANCO: O MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, O DIRETOR JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA LEITE E A ÁFRICA

Gabrielle Nascimento Batista[1]

Em junho de 2016 participei de uma oficina no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), na cidade do Rio de Janeiro, cujo nome era "O Museu Nacional de Belas Artes e seu acervo: contribuições para o ensino da Arte na Educação". O objetivo da oficina era discutir o papel do museu, bem como apresentar a história do MNBA e as suas obras, propiciando ao docente estratégias pedagógicas para trabalhar em sala de aula. Para alcançar tal finalidade, as oficinas eram ministradas nas galerias de modo que o grupo em formação pudesse ter contato direto com as obras expostas.

Nesse sentido, fomos direcionados à Galeria de Arte Brasileira do Século XIX, às Galerias de Arte Moderna e Contemporânea, além das Salas destinadas às exposições temporárias. O desafio era olhar para as obras de Victor Meirelles, Pedro Américo, Eliseu Visconti, Modesto Brocos, Anita Malfatti, Portinari, Tarsila do Amaral, entre outras, e criar planejamentos de aula a partir de nossas áreas de interesses e atuações. Conduzida pela pergunta "onde está o negro no MNBA?"[2], elaborei o tema da minha apresentação baseada no que há algum tempo investigo, que é pensar o lugar que os negros foram imaginados nas narrativas visuais da história do Brasil.

Uma das obras do MNBA mais significativas para ilustrar as teorias raciais do pós-abolição é a obra Redenção de Cam[3], de Modesto Brocos, de 1895. Essa obra está situada no final da Galeria de Arte Brasileira do Século XIX e nos ajuda a compreender como o Brasil se forjou como uma comunidade imaginada, que se desejava branca e civilizada, como a Europa, na transição do Século XIX para o Século XX.

"Quando você se coloca diante desta obra, o que vê?", perguntou-me um dos ministradores da oficina, já ciente do meu interesse nos assuntos étnico-raciais. Se antes os negros estavam praticamente ausentes, na Galeria de Arte Brasileira Moderna a figura do mestiço é evidente. É nesse sentido que a obra

[1] Graduada em História da Arte (UFRJ), com especialização em História e Culturas africanas, pelo Instituto de Memória Pretos Novos. Atualmente, mestranda em História e Teoria da Arte (PPGAV/ UFRJ). Bolsa fomento: CNPq.

[2] No artigo "Canibalismo da memória: o negro no museu brasileiro", Myrian Sepúlveda dos Santos faz uma breve reflexão sobre o negro no MNBA e conclui, a partir da seleção de obras expostas pelo Museu, que o negro está silenciado dentro da instituição. Segundo a autora, o MNBA continua a apresentar os discursos do passado, sem a preocupação de alterar os sentidos atribuídos inicialmente. Ver: SANTOS, 2005.

[3] A imagem foi apresentada em 1911, no I Congresso Mundial das Raças, por João Baptista de Lacerda, diretor do Museu Nacional entre 1895 e 1915, como ilustração da tese do branqueamento. Segundo Lacerda, apesar do Brasil ser uma nação composta por raças miscigenadas – o Censo de 1872 aponta que a população negra e mestiça totalizava 55% do total –, no decorrer de um século, por volta do ano de 2012, a população negra estaria reduzida a zero e os "mulatos" não seriam mais que 3% do total.

de Modesto Brocos funciona como uma espécie de anunciação do espetáculo da miscigenação que se forjava no pensamento brasileiro, no qual se acreditava que através da hibridação da raça branca com a raça negra, se construiria uma raça superior para a nação.

Thomas Skidmore (2012) afirma que apesar das interpretações europeias serem pessimistas a respeito da mestiçagem, na versão brasileira a miscigenação teve um papel positivo na ideologia nacionalista. Em seu estudo sobre a tese do branqueamento, o autor revela que os intelectuais brasileiros acreditavam que a miscigenação não geraria seres degenerados, pelo contrário, a população se tornaria cada vez mais branca, tanto cultural quanto fisicamente. Lilia Schwarcz (2012) vai ao encontro de Skidmore quando alega que esse branqueamento significava, sobretudo, eliminar a herança africana da identidade e do imaginário brasileiro. Ainda que milhões de negros africanos tenham sido trazidos da África para serem escravizados no Brasil, investiu-se no apagamento dos vestígios africanos na história e na cultura brasileira. De acordo com a autora, a partir dos anos 1930, no discurso oficial, o mestiço vira nacional ao lado de um processo de "desafricanização" de vários elementos culturais, simbolicamente clareados.

Isto posto, minha proposta final na oficina era produzir um jogo de tabuleiro onde eu estimularia os visitantes do Museu a passearem pela história do Brasil a partir do acervo do MNBA, visitando obras cujos artistas fossem negros ou os negros estivessem representados iconograficamente. Na busca por essas obras e levando em consideração as que não estavam expostas, fiz um levantamento com base nos catálogos e no site da instituição. Não tenho a intenção de apresentar o resultado da pesquisa aqui, mas indicar que, primeiro, foi a partir desse exercício investigativo que cheguei à Coleção de Arte Africana do MNBA. Segundo, a problemática deste trabalho é justamente tentar responder como a coleção africana se insere no imaginário nacional e nas discussões de identidade, levando em consideração o que já foi discutido aqui a respeito do apagamento das memórias negras na história oficial brasileira.

A África no Museu Nacional de Belas Artes

A coleção africana é um dos exemplos de produções realizadas por mãos negras e que não está exposta nas galerias do Museu, entretanto, quando acessamos a página da internet do MNBA, lemos:

> A coleção de arte africana compreende 111 obras e reúne um conjunto representativo tanto da cultura material africana como, por outro lado, reflete uma das matrizes fundamentais para a compreensão da cultural nacional brasileira. Durante a gestão do segundo diretor do Museu Nacional de Belas Artes, José Roberto Teixeira Leite, foram adquiridas algumas coleções fundamentais para se entender uma nova maneira de conceber o que deve ser o acervo do museu. Em 1964, na referida gestão, 101 das 111 obras que integram a coleção de arte africana passaram a fazer parte do acervo do museu, comprado do diplomata Gasparino da Mata e Silva. Com clara unidade geográfica, exceto por poucas peças, a coleção tem

> representações exemplares das culturas Ashanti, Baulê, Senufo, entre outras, com especial destaque para a produção material Yorubá[4].

Em suma, o pequeno texto me conduziu à formulação de uma série de reflexões, como: em um país como Brasil, cujo discurso de identidade nacional foi elaborado a partir de uma política de branqueamento, o que estimulou a compra da coleção africana? Quais eram as concepções de África e de arte negra nos discursos institucionais do MNBA, no período em que a coleção foi adquirida, em 1964? E sobre o diretor, quem foi José Roberto Teixeira e qual foi essa nova concepção de acervo elaborada durante sua direção?

Quanto o lugar da coleção no museu, uma das possibilidades para compreender o sentimento de pertencimento ou de estranhamento do MNBA em relação à arte africana é refletir sobre a história da fundação do museu, da formação de sua coleção e de sua relação com os cânones europeus. Uma das hipóteses é justamente essa narrativa dicotômica, das belas-artes – o patrimônio definido como autêntico e tradicional em 1937 – e das artes não ocidentais que se pode entender os conflitos e tensões gerados na gestão de José Roberto Teixeira Leite devido à incorporação da coleção africana no acervo do museu.

Nestor Garcia Canclini (1994), ao discorrer sobre o patrimônio cultural e o imaginário nacional, diz que o patrimônio serve para unificar uma nação, sustentar sua identidade e o diferenciar de outros grupos. No entanto, ele é sempre definido pelos setores dominantes que ditam o que é superior e o que merece ser conservado. O museu é, portanto, um espaço significativo para investigar os discursos de identidade nacional, pois como afirma Benedict Anderson (2012), os museus são lugares de memória e de esquecimento. Aquilo que está exposto, assim como o que não está, não é acidental, mas resultado de escolhas políticas.

Com relação ao conceito de tradição, Eric Hobsbawm (1997) afirma que geralmente se trata de uma invenção legitimada institucionalmente, tendo por objetivo incorporar valores e comportamentos definidos por meio da repetição em um processo de continuidade em relação ao passado. O patrimônio definido como tradicional e autêntico no MNBA, por exemplo, foram as obras de padrões estéticos hegemônicos, sempre associados às tradições europeias e à ideia de erudito.

Entretanto, na consulta dos textos dos jornais dos anos de 1961 a 1964, percebeu-se que os termos tradicional e autêntico tiveram seus significados totalmente alterados ao se referirem ao acervo do século XIX do MNBA e às artes das culturas não-ocidental. Canclini (1994) chama atenção para isto e, baseado em Walter Benjamin, diz que esses termos são invenções modernas e transitórias. Nas narrativas sobre arte africana, por exemplo, os termos tradicional e autêntico estavam associados à ideia evolutiva de culturas em extinção, de comunidades isoladas e "primitivas". Mas, no caso das obras do Século XIX, os termos

[4] Disponível em:<www.mnba.gov.br>.

serviram justamente para distingui-las como obras de valor excepcional, testemunhas do país civilizado que o Brasil desejava se tornar.

A respeito da história do MNBA, o museu foi inaugurado em 1937, durante o governo de Getúlio Vargas, no prédio construído para ser a sede da Escola Nacional de Belas Artes, no mesmo contexto da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). No Decreto-Lei n° 378, de 13 de janeiro de 1937, fica claro a função que cada museu deveria exercer na salvaguarda das relíquias e das obras de artes pertencentes ao patrimônio do país. Enquanto o Museu Histórico Nacional deveria destinar-se "à guarda, conservação e exposição das relíquias referentes ao passado do país", o MNBA estava destinado "a recolher, conservar e expor as obras de arte", cooperando assim com as atividades do SPHAN. Sobre o SPHAN, é dito que sua finalidade é promover "o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional" [5].

De acordo com Maria Cecília Fonseca (2003), e indo de encontro com o pensamento de Nestor Garcia Canclini (1994), o patrimônio cultural definido pelo SPHAN não pode ser entendido apenas como uma ingênua seleção de obras de arte. Na realidade, o patrimônio distinguido como oficial nos permite mapear os conteúdos simbólicos que foram definidos como formadores da nação e da identidade cultural brasileira no contexto da política nacionalista do Estado Novo. O MNBA, portanto, deve ser pensado a partir desta ótica: ele foi idealizado para ensinar a população a conhecer fatos e personagens do passado, orientando-a na direção do progresso e da civilização.

A respeito do acervo do MNBA, a instituição reuniu principalmente as coleções relativas ao século XIX, constituída a partir da coleção artística trazida por Dom João VI, do acervo de Lebreton e das produções dos membros da Academia Imperial de Belas Artes, em especial as obras premiadas anualmente. Sobre a organização política do museu, Oswaldo Teixeira foi o primeiro diretor do MNBA e dirigiu a instituição por 24 anos, entre o período de 12 de maio de 1937 a 15 de junho de 1961, privilegiando as narrativas que evocavam as obras tradicionais do passado[6].

Para entender as mudanças que ocorreram na estrutura do MNBA, inclusive a troca de direção, no início da década de 1960, é relevante levar em consideração o contexto mundial no âmbito da cultura. De acordo com Julião Letícia (2006), no pós-segunda guerra Mundial, face ao processo de descolonização da África e dos debates promovidos pelos movimentos minoritários, excepcionalmente o movimento negro, os museus iniciam um processo de reformulação, preocupando-se em tornar um lugar mais democrático e dinâmico. Essa reestruturação era resultado das discussões da UNESCO que sugeria que os museus

[5] Para a consulta do texto original e completo, acessar: < http://www2.camara.leg.br/>.

[6] Oswaldo Teixeira estudou no Liceu de Artes e Ofícios e na Escola Nacional de Belas Artes. Conquistou o prêmio de viagem ao exterior na 31ª Exposição Geral de Belas Artes de 1924. Foi professor e crítico e, segundo consta nos jornais da época, tinha opiniões polêmicas sobre arte moderna – inclusive sendo chamado de antimodernista – entrando em constantes conflitos com artistas modernistas, no final do seu mandato.

preservassem a memória de grupos sociais diversos; e também da reivindicação de países e grupos de tradição não-europeia, na desconstrução da noção hegemônica de patrimônio nacional.

No Brasil, por exemplo, nesse mesmo período os movimentos internacionais passam a formular críticas à atuação do SPHAN, identificando-o como elitista e alheio aos debates e às inovações no campo das políticas. É nesse sentido que o Presidente Jânio Quadros promove mudanças na organização administrativa do MNBA. Dentre elas, Oswaldo Teixeira é desligado da direção do museu e José Roberto Teixeira Leite é indicado para substituí-lo, com a incumbência de renovar – atualizar, modernizar e dinamizar – o espírito do museu e torná-lo mais moderno, adequando-o à nova realidade dos museus no mundo.

Houve, por parte da crítica, algumas hesitações em relação a essa indicação, considerando "um atentado à arte clássica brasileira". Em uma das notas no *Jornal do Brasil*, o escritor Manuel Bandeira escreve sua posição:

> A mocidade de Teixeira Leite, o seu gosto pelas formas mais vivas da arte inquietam um pouco, mas se ele compenetrar do que representa na evolução das artes o patrimônio do passado, poderá corresponder plenamente ao crédito de confiança que lhes estamos fazendo, que lhe fez, nomeando-o, o presidente Jânio Quadros[7].

O artista e crítico Ferreira Gullar também se posiciona, entretanto, com muito mais confiança do que Manuel Bandeira.

> A substituição do sr. Osvaldo Teixeira obteve a mais entusiástica repercussão nos meios artísticos nacionais, nos quais o MNBA era dado como uma instituição perdida e sem função (senão a de emprestar, intermitentemente e mediante súplicas, suas salas para a Seção Moderna do Salão Nacional)[8].

Durante o curto período de sua gestão, de junho de 1961 a outubro de 1964, realizou inúmeras transformações no MNBA, dentre elas ampliou o acervo da instituição, adquirindo coleções de arte negra, popular e indígena, inaugurando, em 1964, no terceiro andar uma sala especial para exposições permanentes desses objetos.

Sobre a arte negra, além de objetos afro-brasileiros, como esculturas do artista Agnaldo dos Santos, adquiriu uma coleção de arte africana, do adido e colecionador Gasparino da Mata e Silva[9]. Justifica que a

[7] BANDEIRA, Manuel. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 mai. 1961.
[8] GULLAR, Ferreira. A presença do Museu Nacional de Belas Artes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 out. 1961.
[9] Na década de 60, em meio às transformações que a sociedade brasileira enfrentava, principalmente relacionada à política de aproximação entre Brasil e o continente africano (Política Externa Independente), Gasparino Damata atuou durante um ano como secretário do embaixador Raymundo Souza Dantas, em Gana, e foi durante esse período que montou a sua coleção africana avaliada em dez milhões de cruzeiros. Entretanto, vendeu-a, em janeiro de 1964, para o MNBA por dois milhões de cruzeiros, na condição do seu nome ser atribuído à coleção.

aquisição destas coleções não nasceu de um impulso, mas inseriu-se dentro de um projeto idealizado por ele, que objetivava tornar o Museu não só o das belas artes, mas de todas as artes, com representação dos diversos segmentos étnicos que contribuíram para a formação da nacionalidade brasileira, "para desespero dos pobres conservadores nada habituados com aqueles horrores …" (LEITE, p. 257). Portanto, uma inovação que se opunha à constituição de 1937, mas que em parte resgatava algumas das ideias pluralistas do anteprojeto do SPHAN de Mário de Andrade, escrito em 1936 e descartado pelo Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde Pública[10].

Segundo Teixeira Leite, seu plano não era transformar o MNBA em outro Museu de Arte Moderna, mas torná-lo um museu moderno de arte, ao contrário do que fizera Oswaldo Teixeira:

> Oswaldo Teixeira se achava [no museu] desde a sua criação, em 1937. Pintor de orientação conservadora, em 24 anos de gestão fizera, é inegável, muitas coisas boas, como as grandes retrospectivas de Giovanni Battista Castagneto e Eliseu Visconti, mas cometera o erro de transformar o museu em baluarte da resistência acadêmica, opondo-se com tenacidade a qualquer tentativa de renovação artística[11].

Em 1962, José Roberto Teixeira Leite ofereceu um curso de arte africana no Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos e publicou na *Revista Senhor* uma matéria sobre a África, em parceria com o escritor Cândido Mendes de Almeida. Já em 1964, Teixeira Leite promoveu uma série de eventos no MNBA com temáticas relacionadas à África, como exposições, exibições de filmes, cursos e seminários. E convidou intelectuais negros brasileiros e africanos, como Abdias Nascimento e o presidente do Senegal Leopold Sedar Senghor, para dirigi-los.

Quanto à agenda negra elaborada pelo diretor, podemos entendê-la a partir do autor Paul Gilroy (2012), quando propõe, baseado nas dinâmicas da modernidade, a criação de um sistema de comunicação, de fluxo, contatos e trocas culturais entre os negros na diáspora. A ideia de museu como "zona de contato", tal como proposta por James Clifford (2006), também se apresenta produtiva para o entendimento da história do MNBA no contexto da gestão de Teixeira Leite. Segundo o autor, esse conceito pode ser aplicado quando os museus agem como espaços sociais de encontros e intercâmbios culturais.

No dia 1 de abril de 1964, o governo de João Goulart foi deposto a partir de um golpe de Estado, instalando-se no Brasil um regime militar. O ano de 1964 foi também o ano em que o diretor José Roberto Teixeira Leite foi afastado do cargo, no dia 8 de outubro, sendo acusado pelo Ministro da Educação, Flávio Suplicy de Lacerda, de ter aplicado verbas "sem Plano de Aplicação devidamente aprovado", sendo substituído pelo pintor Alfredo Galvão, que se manteve no cargo por mais 6 anos (1964-1970).

[10] Ver: ANDRADE, 1981, p. 43.
[11] LEITE, 2009, p. 252.

Como apresentado, foram muitos os conflitos enfrentados por José Roberto Teixeira leite entre 1961 e 1964, enquanto diretor do MNBA. A começar pelos empasses a respeito do que deveria ser exibido e preservado. Durante três anos, por exemplo, o diretor respondeu judicialmente por tentar interromper os Salões de Arte nas galerias do MNBA, por considerar o evento ultrapassado ao contexto da década de 1960.

Não cabia, naquele momento, frente às demandas das transformações do mundo, continuar atribuindo um único papel ao museu, que era destiná-lo a ser um espaço vocacionado para pedagogia nacionalista. O MNBA teria que esperar por mais 30 anos para ampliar os discursos sobre o patrimônio do Museu: em 1994, sob a coordenação de Dinah Guimaraens, inaugura-se no MNBA a Galeria Mário Pedrosa, a partir do projeto do Museu das Origens, idealizado por Mário Pedrosa para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1978. O projeto tinha como objetivo propor um espaço onde reunisse obras dos diversos segmentos da arte e cultura brasileira, incluindo arte indígena, negra e popular lado a lado com a arte europeia. Não seria, com antecedência, o que se esforçou em fazer o diretor José Roberto Teixeira Leite em sua gestão?

O que se percebeu é que entre 1961 e 1964, o MNBA transformou-se em uma grande arena de conflitos por disputas de memórias e debates sobre os discursos oficiais (tradição e as demandas do mundo contemporâneo), pela tentativa de ampliar a noção de patrimônio e, sobretudo, por confrontos pela representação de identidades.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo.* São Paulo: Companhia das letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. Cartas de trabalho. Brasília: MEC/SPHAN/Pró-Memória, 1981.

CANCLINI, Nestor Garcia. *O Patrimônio Cultural e a Construção Imaginária do Nacional*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: Iphan, n. 23, 1994.

CLIFFORD, James. *Museus como zonas de contato.* Periódico Permanente, n° 6, 2016, p.1-37.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *Para além da Pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural.* In. ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (org.). Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro.* Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Museu Nacional de Belas Artes: os anos de chumbo.* In. Anuário do Museu Nacional. Nova Fase. Rio de Janeiro, volume 1, 2009.

LETÍCIA, Julião. *Apontamentos sobre a história do Museu*. In.: Cadernos de Diretrizes Museológicas: caderno 02. Brasília: Minc: IPHAN: Demu, Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura / Superintendência de Museus. 2006, p. 19-32.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Canibalismo da memória: o negro nos museus brasileiros*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: IPHAN, n. 31, 2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____, Lilia Moritz. *Nem preto, nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco. Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

A REPRESENTAÇÃO MUSICAL NO INFERNO DE HIERONYMUS BOSCH: ESCRITA E TORTURAS MUSICAIS

Grasiela Prado Duarte[1]

Seu nome era Jeroen van Anthoniszoon Aken, porém utilizava o pseudônimo Hieronymus Bosch. Há dúvidas a respeito da data de seu nascimento, estima-se que seja em meados do século XV (1450). Hieronymus Bosch nascera na cidade de ‘s-Hertogenbosch, de onde emprestou seu nome, também conhecida por Bois-le-Duc, localizada no Brabante.

Bosch nascera numa família de pintores, e em 1481, aproximadamente, já trabalhava como autônomo. Alguns anos depois o pintor ingressou em um grupo, no qual permaneceu até sua morte, chamado irmandade de Nossa Senhora, filiada à Catedral São João, em ‘s-Hertogenbosch. Hieronymus Bosch morrera em 1516, como fora encontrado nos registros da irmandade de Nossa Senhora. Os trabalhos de Bosch colocam-se no divisor de águas entre a mentalidade religiosa da Idade Média e o Humanismo do Renascimento. Suas tendências moralizantes derivam da tradição popular dos séculos XII a XIV, e são uma expressão de fé completamente condicionada pelo medo da danação, e traduzida pelas mentes férteis dos artistas, numa representação de contínua luta entre o homem e seu reflexo pecaminoso, que aparece trajado numa infinidade de formas: o diabo, monstros, seres fantásticos, meio-homem e meio-fera, entre outros.[2]

O repertório essencial das obras Hieronymus Bosch consiste nas figuras de Deus, Diabo, anjos, e os demônios do inferno, especialmente no tocante ao Juízo Final[3]. Não há equilíbrio destes dois extremos, a escuridão predomina no “Juízo Final” de Bosch, mesmo no volante correspondente ao Paraíso, pois vemos anjos caindo para o abismo, tentação Adão e Eva, seguido do pecado original e expulsão do Éden.

O Paraíso num retábulo do Juízo Final era mais comumente retratado pela ascensão dos escolhidos aos céus, como é observado em obras similares de alguns de seus conterrâneos, Weyden, Memling, van Eyck.

Seu “Juízo Final” datado de 1482, aqui analisado, é um exemplo de sua expressão moralista de uma humanidade sem chance de redenção, pois não há salvação de seu ponto de vista, todos os julgados têm destino certo para o tormento eterno.

[1] Universidade Federal de São Paulo; Mestranda.
[2] BENEZIT. 2006, p. 906.
[3] SILVER. 2009, p. 2.

Nossa atenção se volta diretamente ao Inferno, observado no volante direito do Tríptico "Juízo Final", e mais especificamente aos castigos infligidos pelos demônios aos pecadores.

Dentre as punições ali vistas, exploraremos as de caráter musical, por assim dizer. Não há como dizer se de fato todos aqueles demônios representados tocando instrumentos de sopro e cordas estão com intuitos musicais, mas podemos supor que sons emanam destes instrumentos, assim como o canto de uma das almas condenadas, no plano inferior esquerdo do painel, onde uma mulher lê e entoa uma partitura indicada por um dos demônios ao seu lado.

O que se nota ao vermos tal cena da representação da mulher cantando e os demônios tocando e também cantando, é que tal ação musical agrega caráter de punição, tortura até.

Dentro deste parâmetro da tortura musical, há outro painel do Inferno também de Hieronymus Bosch, no tríptico "Jardim das Delícias Terrenas", onde todas as funções de tortura e punições infligidas aos pecadores são de caráter musical. Algumas sugestões das razões do uso de instrumentos musicais como objetos de tortura em obras de Bosch são, por exemplo, que tal punição é apropriada e destinada aos menestréis viajantes por sua discordante musicalidade. Outros autores examinam a cena como a representação da *Luxúria*, "música da carne"[4]. Segundo Holsinger a questão da tortura musical é matéria amplamente conhecida no cotidiano medieval, e complementa que Bosch não utilisou as possibilidades mais radicais e espectaculares que essa tradição poderia ter oferecido a ele[5].

Quanto à funcionalidade punitiva da música no fim do século XV e começo do XVI, utilizada então por Bosch, nos colocamos a par da opinião de Herzfeld-Schild, que aborda a questão penal musical como parte do sistema judicial do período, em algumas regiões dos Países Baixos. A autora aborda obras de dois artistas, Brueghel e Wierix[6], os quais ilustraram a questão da tortura musical da forma como era conhecida no período, e também anteriormente, em carater de exibição e humilhação pública. Os punidos eram colocados em espécies de pequenas jaulas no alto de pilares, conhecidas também como pelourinhos, postas à vista de todos em ruas, e tinham instrumentos musicais presos a suas mãos e pescoço. Para citarmos mais um exemplo passível de tal punição, Fischer expõe que a ação poderia ser vista como analogia à quebra da harmonia e equilíbrio dos sistemas legais existentes.[7]

No exemplo da imagem pintada por Brueghel, vemos um homem num desses pelourinhos, atado a um instrumento de cordas que aparenta ser uma espécie de violino do século XVI. Já na gravura de Wierix, o punido encontra-se no pelourinho, preso a um instrumento de sopro que é aparentemente uma charamela, predecessora do oboé.

[4] HOLSINGER. 2001, p. 255
[5] Id., p. 257.
[6] Pieter Brueghel, pintor oriundo dos Países-Baixos (1525 – 1569); Hieronymus Wierix, gravador de origem flamenga (1553 – 1619).
[7] HERZFELD-SCHILD. 2013, p. 16. *apud* H. Fisher, 1971.

Neste molde legal da punição com uso de instrumentos musicais podemos caracterizar uma das torturas vistas no Inferno de Bosch, como a mulher executando ao canto uma partitura, auxiliada por um dos demônios, como parte de uma punição conhecida da comunidade, com valor judicial, que não apenas forçava o ato de tocar um instrumento, neste caso, cantar, como era uma exibição pública para humilhação e sujeito a linchamento alheio.

Seguindo a análise da tortura no Inferno do "Juízo Final" de Bosch, observamos as funções musicais no painel da tortura através dos executores demoníacos, que, neste caso, tocam instrumentos musicais e cantam, atormentando os banidos. A variedade de instrumentos é composta por uma charamela, um alaúde, uma espécie de gaita de fole, uma lira, um tambor, uma flauta doce e um clarim.

Esta é a lista dos instrumentos, porém, consideramos, nesta obra, que o fator tortura é caracterizado pelos instrumentos tocados próximos ao castigado, assim como a própria execução da partitura cantada pela alma condenada e por um dos demônios. Neste ínterim podemos agregar a charamela, a gaita de fole e o alaúde, que se encontram diretamente conectados à condenada, porém o alaúde não está sendo tocado naquele momento. Em termos de instrumentos comuns no medievo, a gaita de fole era o instrumento popular universal[8], a charamela, com seu som dito "rude", agudo e penetrante[9], segue para o contexto mais popularesco também. O alaúde, conhecido desde o século IX, foi trazido à Península Ibérica pelos conquistadores árabes, mas só se espalhou pelo restante da Europa pouco antes do Renascimento[10]. Considerando o caráter intenso dos sons da gaita e da charamela, e a posição em que observamos que a segunda se encontra no painel do Inferno de Bosch, direcionada bastante próxima ao ouvido da cantora, conclui-se que sua função de tormento está em progresso, visto que será um som persistentemente eterno.

Leva-se em conta que estes instrumentos próximos à cantora estejam, de certa forma, atrapalhando sua leitura e execução musical, o que causaria um tipo de tormento também.

Partitura

O "Juízo Final" de Bosch, sendo uma obra de fins do século XV, e tendo sido copiada por Lucas Cranach no começo do XVI, podemos analisar a partitura nos padrões da época e fazer uma leitura parcial do que vemos nela. Utilizaremos as observações possíveis de serem visualizadas.

Trata-se de um excerto musical escrito em um tetragrama[11], sobre o qual a notação se estende encabeçada por clave de Do na terceira linha. Foi feita uma transcrição nos moldes de

[8] GROUT; PALISCA. 2007, p. 92.
[9] SUMMERS; O'ROURKE-JONES. 2013, p. 34.
[10] GROUT; PALISCA. 2007, p. 92.
[11] Tetragrama: Pauta com quatro linhas.

notação moderna para podermos visualizar mais facilmente o contorno melódico composto.

Desta forma observamos determinadas passagens e intervalos[12] que julgamos relevantes para a análise.

Na sequência de notas que foram transcritas, as passagens entre a décima quinta para a décima sexta, e da décima sexta para a décima sétima, há o intervalo conhecido como trítono[13], três tons inteiros, que neste trecho está escrito de forma melódica, ou seja, consecutivamente. Na posição da décima terceira nota, há o mesmo intervalo, porém escrito de forma harmônica, executado simultaneamente.

O trítono é um intervalo dentro do qual se encontram três tons inteiros, que por volta do século IX passou a ser conhecido como um problema na música, por causar efeito de dissonância e ser de difícil execução para vozes. Por esse motivo passou-se a não utilizar o trítono em composições, sendo banido dos termos musicais competentes da época, que, neste caso, era a própria Igreja Católica[14]. Séculos mais tarde já havia sido caracterizado como o "*diabolous in musica*", e utilizado por compositores como Gesualdo e Monteverdi para representar forças malignas através da música.[15]

Ao compararmos o que observamos neste excerto com composições de autores do período em questão, fim do século XV e início do XVI, não captamos um sistema tão similar às composições do período.

A escrita em tetragrama e contorno melódico remetem ao estilo composicional do cantochão, canto litúrgico oficial da Igreja Católica Apostólica Romana. Estilo muito conhecido pelo nome canto gregoriano, associado a um dos compositores mais notórios desta modalidade, Papa Gregório Magno, século VI. O uso do cantochão permaneceu ao longo dos séculos evoluindo e modificando-se, e até hoje é executado em certos rituais e cerimônias litúrgicas[16].

A imagem da pintura, mesmo com aproximação cuidadosa, não permite que enxerguemos todos os detalhes escritos na partitura, desta forma nossa análise foi basicamente uma transcrição das notas visíveis em suas respectivas linhas. Infelizmente foi impossível a leitura do texto, porém, levando-se em conta a proximidade do excerto com o cantochão, é possível que esteja em latim, idioma oficial para este tipo de composição.

Foi observada também alguma semelhança do suporte em que se encontra a partitura, para com livros litúrgicos do medievo. Consideramos esta relação como outra referência aos ritos eclesiásticos por

[12] Intervalo: espaço entre duas notas.
[13] Trítono: três tons inteiros.
[14] BURNS. 2016. Artigo disponível em: <http://mentalfloss.com/article/77321/brief-history-devils-tritone> (consulta ao site em 28 de novembro de 2017).
[15] CARREIRO; MIRANDA. p. 10. Artigo disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/artigocomposcomautoria_2862.pdf> (consulta ao site em 26 de novembro de 2017).
[16] GROUT; PALISCA. 2007, p. 50.

conta da exclusividade com que se encontrava este tipo de manuscrito no período. Era privilégio de poucos uma coletânea de cantos num livro adornado.

Observamos, então, uma mistura de elementos litúrgicos, como um manuscrito contendo cânticos que tendem à referências monásticas, com instrumentos de sonoridade intensa, uma cantora, do sexo feminino, que não condiz com o cantochão, pois são sempre vozes masculinas e, uma composição que não se adéqua totalmente às regras do estilo, como o uso do trítono. Relembrando a questão dos instrumentos, no plano central do painel, uma criatura sobra com seu traseiro um instrumento citado anteriormente como um clarim, ou trombeta, que tinha finalidade solene, usado apenas para a nobreza[17], o que podemos relacionar ao anúncio e aparição do próprio Diabo surgindo de um pequeno prédio no plano inferior do painel.

Há uma inversão de papéis nesta representação, que pode ser interpretada como a própria quebra da harmonia e da ordem civil e religiosa consumada com o visual infernal deste painel.

Com relação à questão musical, considerando-se que a região onde hoje se encontra a Bélgica e o extremo noroeste da França, eram morada da maioria dos grandes compositores nortenhos de finais do século XV[18], estima-se que houve o contato de artistas de outras guildas, como Bosch e Cranach com obras destes músicos e mesmo com obras mais antigas. O que poderia explicar elementos musicais presentes nas obras destes artistas.

Tal relação entre a pintura deste período e região com a música de mesmo período e região encontra-se numa obra de pintura, uma réplica sobre tela derivada do original perdido, atribuído à Bosch, do qual existe um esboço preparatório, chamada "O Concerto no ovo". Nesta obra de pintura há um grupo de cantores seguindo atentamente à partitura musical, cuja composição foi identificada como obra de Thomas Crécquillon, que foi mestre da corte de Carlos V. [19]

[17] Id., p. 92.
[18] Ibid., p. 170.
[19] Grandes Mestres – *Bosch*. 2011, p. 40



Figura 01 - Hieronymus Bosch. "Juízo Final". Painel lateral direito – Inferno. Akademie der bildendenKünste, Viena.



Figura 02 - Hieronymus Bosch. "Juízo Final". Painel lateral direito – Inferno. Akademie der bildendenKünste, Viena.



Figura 03 - Brueghel, 1559 - detalhe de pintura. Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin. Imagem do artigo de Marie-Louise Herzfeld-Schild.

Figura 04 - Wierix, em torno de 1569 – detalhe de gravura. The Metropolitan Museum of Art.
Imagem do artigo de Marie-Louise Herzfeld-Schild.



Figura 05 - Detalhe – Partitura - "Juízo Final". Painel lateral direito – Inferno. Akademie der bildendenKünste, Viena.



Figura 06 - Detalhe da partitura enfatizado em vermelho. Painel lateral direito – Inferno. Akademie der bildendenKünste, Viena.

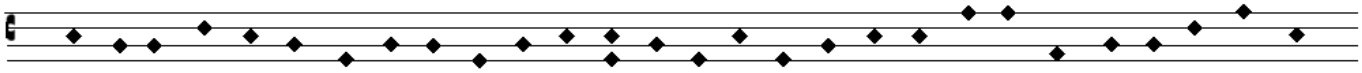


Figura 07 - Partitura transcrita para um modelo visual mais limpo.

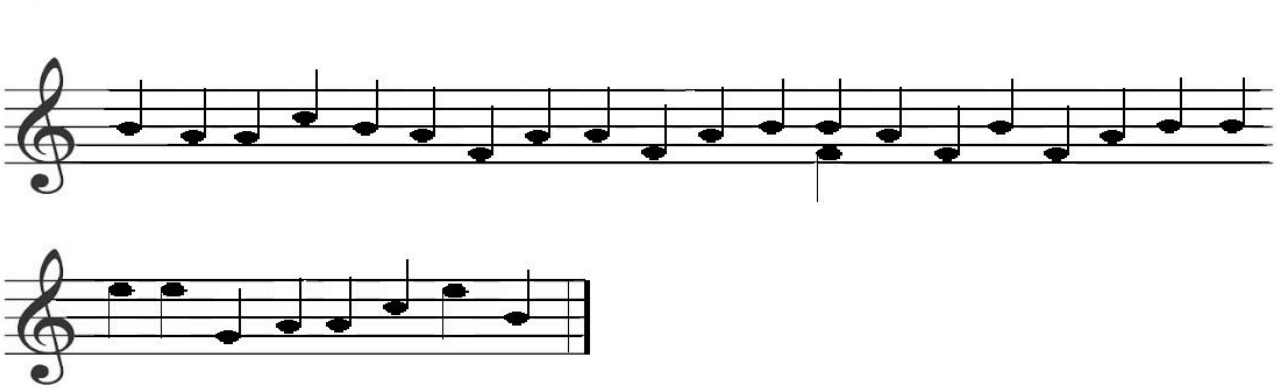


Figura 08 - Transcrição da partitura para uma notação moderna.

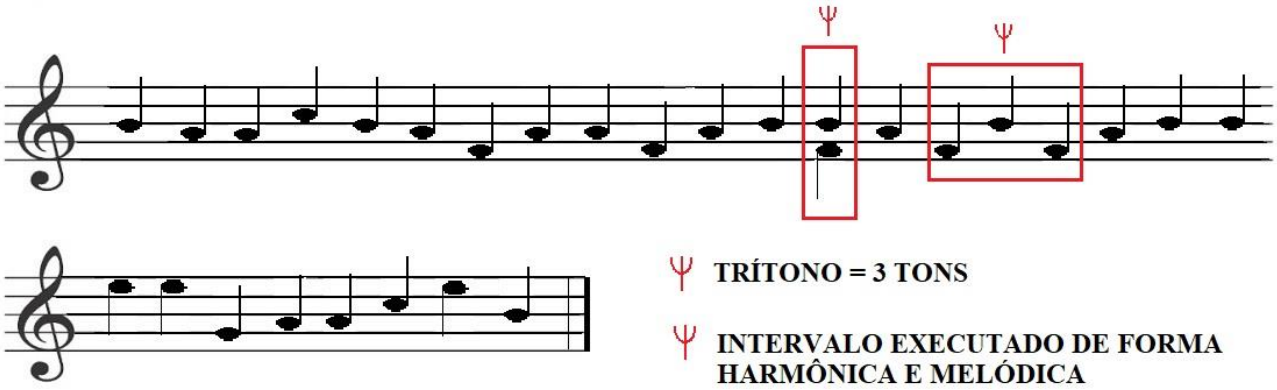


Figura 09 - Trítono.

Referências Bibliográficas

BENEZIT, E. *Dictionary of Artists*. Vol. 2. Paris: Gründ, 2006.

BOSCH, Grandes Mestres – *Bosch*. São Paulo: Abril Coleções, 2011.

BURNS, Janet, 2016. *Brief history of devil's tritone*. Artigo disponível em: <http://mentalfloss.com/article/77321/brief-history-devils-tritone> (consulta ao site em 28 de novembro de 2017, às 20h30).

CARREIRO, Rodrigo; MIRANDA, Suzana Reck. *Representações sonoras do diabo no cinema: vozes múltiplas e músicas mínimas em 'O Exorcista'*. p. 10. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – COMPOS. Artigo disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/artigocomposcomautoria_2862.pdf> (consulta ao site em 26 de novembro de 2017, às 19h00).

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

HERZFELD-SCHILD, Marie Louise. *'He plays on the pillory'. The Use of Musical Instruments for Punishment in the Middle Ages and the Early Modern Era*. Artigo Científico em *Torture*, volume 23, 2, 2013, p. 16. *apud* H. Fisher, 1971.

HOLSINGER, Bruce. *Music, Body, and Desire in Medieval Culture: Hildegard of Bingen to Chaucer*. Stanford University Press, 2001.

QUÍRICO, T. *A representação do Juízo Final como imagem devocional.* XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis, SC, 2015.

_____. *A representação do Cristo juiz em pinturas toscanas do Trecento ao Cinquecento*. Revista Concinnitas (UERJ), n. 23, vol. 2, 2013.

_____. *As funções do Juízo final como imagem religiosa.* 2010. Disponível em: <www.academia.edu/1063139/As_funções_do_Juízo_final_como_imagem_religiosa>. Acesso em: 20/08/2016.

SILVER, L. *Jheronymus Bosch and the Issue of Origins*. Journal of Historians of Netherlandish Art. Vol. 1, Issue 1. 2009.

SUMMERS, David; O'ROURKE-JONES, Ruth. *Music: The definitive visual history*. New York: 1st American Ed, 2013.

ALBERTO BURRI (1915-1995) E A BIENAL DE SÃO PAULO

Helder Manuel da Silva de Oliveira[1]

O presente texto visa apresentar um estudo explanatório sobre as participações do pintor italiano Alberto Burri (1915-1995) na Bienal Internacional de São Paulo. Para isso, analisaremos sua presença nas exposições de 1955, 1959, 1965 e 1979, tendo como principal fonte os textos publicados nos catálogos produzidos pela Bienal. Nessas quatro Bienais, Burri participou com 34 pinturas. Juntas, elas formam um conjunto significativo por possibilitar, uma análise de sua produção artística, apresentada no país, quanto uma avaliação do debate artístico sobre abstração informal, entre Brasil e Itália.

Alberto Burri: biografia e produção artística

A poética de Alberto Burri é marcada pela sua experiência na 2ª Guerra Mundial, quando troca a medicina pela pintura[2]. Associado àquilo que se convencionou chamar de *Informal*, isto é, um tipo de arte na qual "a ausência de relação com o objeto intensifica os tons expressivos" (ARGAN, ANO: 537), realizou sua primeira exposição individual, em 1947, na *Galleria La Margherita*, em Roma; consolidando sua trajetória artística, já em meados dos anos 1950. Mais do que explorar as possibilidades de uma abstração lírica, em um contexto de desolação na Europa pós-guerra, Burri ampliou a discussão sobre pintura, ao utilizar materiais não tradicionais em seus trabalhos, como sacos de aniagem (juta), pedaços de madeira, aço laminado e plástico. Ao incorporar esses materiais como pesquisa artística, Burri transformou o suporte da pintura em um campo de ação física, no qual costura, fura e queima o plano do quadro.

Alberto Burri e sua presença na Bienal de São Paulo

As obras apresentadas nas bienais de São Paulo incluíram diversos exemplos desse tipo de pintura marcada pela experimentação de materiais: *Sacchi* (*Sacos*), a sua série mais conhecida, na qual usa sacos de aniagem remendados e costurados; *Legni* (*Combustões Madeiras*), na qual pedaços de madeira são queimados pelo artista; *Ferri* (*Ferros*), feito a partir de aço laminado; e *Combustioni plastiche* (*Combustões Plásticas*), série na qual usa chapas de plástico que são queimadas.

[1] PUC-Campinas, Mestre em História da Arte, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, SP.
[2] Alberto Burri se formou em Medicina e trabalhou como médico pela Itália, na Segunda Guerra Mundial. Em 1943, após ser capturado na Tunísia, pelas forças britânicas, Burri foi levado para Hereford, Texas, um campo de prisioneiros de guerra, no qual passou a praticar a pintura.

Bienal de 1955

A primeira bienal na qual Burri participou foi a III Bienal Internacional de São Paulo, em 1955. Nesta exposição Burri expôs 05 obras (III Bienal Internacional de São Paulo, 1955, p. 188) produzidas entre 1953 e 1955. Apesar de nenhuma delas ter sido reproduzida no catálogo, sabemos que nesse período, Burri estava experimentando obras que podem ser vinculadas a série *Sacchi*. Segundo Sergio Milliet (III Bienal Internacional de São Paulo, 1955, p. XXXVII), o debate artístico apresentado na Bienal apontava para a presença de arte abstrata e arte figurativa, sem que nenhuma dessas correntes prevalecesse: "Como nas exposições anteriores, tem-se ainda nesta III Bienal de São Paulo a impressão de que a polêmica entre abstratos e figurativos continua sem solução conciliatória" (MILLIET, 1955: XXXVIII).

Em outro texto presente no catálogo da III Bienal e assinado pelo crítico Antonio Bento, a presença da arte figurativa e não-figurativa também se apresentou como uma discussão das diversas tendências da arte moderna. No que se refere a abstração, esta é compreendida pelo crítico como uma "linguagem plástica de caráter internacional" (BENTO, 1955: 11) com forte crescimento entre os artistas brasileiros, desde a I Bienal. Dando continuidade ao seu argumento, ele aponta que:

> "... o desenvolvimento atual da arte abstrata no Brasil, [advém] como consequência direta: 1.°) de sua ascensão na Europa e nos Estados Unidos, notadamente depois da segunda guerra mundial; 2.°) das condições favoráveis, criadas no país, pela divulgação que a Bienal de São Paulo tem feito da obra dos mestres não-figurativos e do papel que eles representam na criação plástica da atualidade" (BENTO, 1955: 12).

Percebemos aqui, que Antonio Bento levanta uma pequena discussão sobre a prática da abstração no país e seu diálogo com a produção internacional, embora não diferencie a produção geométrica da *informal*. Assim como não o faz Sergio Milliet.

Esse ponto de vista do diálogo entre arte figurativa e não figurativa é corroborado por Umbro Apollonio (1955:181) no texto sobre a representação italiana, conforme citação abaixo:

> "O critério que orientou a Seção Italiana da Junta de Peritos da Bienal de Veneza ao organizar a representação italiana na III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, inspirou-se ao intento de apresentar, mediante expoentes de várias gerações, as tendências mais qualificadas da arte nacional, a saber, os que disputam a "*querelle*" sempre viva entre a arte figurativa e não-figurativa" (APOLLONIO, 1955:181).

Se essa arte não-figurativa é abstração geométrica ou informal não é relevante no contexto mais amplo da discussão tratada nos textos do catálogo, pois ela fica em segundo plano em relação ao debate arte figurativa e não-figurativa. É nesse contexto de discussão que Apollonio descreve a produção de Alberto Burri:

> "Entre os pintores mais novos não há nenhum reflexo surrealista. Alberto Burri, nascido porém em 1915, ainda pode evocá-lo de certo modo, conquanto se lhe junte a determinante abstrata. Seus trabalhos não são *collages*, mas antes exemplos de aplicação polimatérica [...]. A experiência que ele apresenta, embora desconcertante, sabe atrair sobretudo pela angustiosa aflição, que torna absurda qualquer análise e impede todo contacto com a realidade objetiva" (APOLLONIO, 1955: 186).

Na citação acima, Apollonio levanta dois pontos significativos para a compreensão da produção de Alberto Burri: (a) o uso de vários materiais em seus trabalhos, e (b) as sensações que a obra desperta no observador. O primeiro ponto nos permite destacar a experimentação de Burri exposta na Bienal, a partir de obras que lidam com materiais não convencionais. O uso de sacos de aniagem (juta), de pedaços de madeira, do aço laminado e do plástico e consequentemente da maneira como ele os trabalha em um suporte indica um questionamento sobre o que é uma pintura. O segundo se relaciona ao impacto sensorial que a obra de Burri provoca no observador. Em diversas obras da série *Sacchi*, os sacos de juta rasgados e remendados projetam do seu fundo a cor vermelha, impactando pela sua associação ao corpo retalhado e costurado. Essa interpretação é comumente vinculada à experiência de Burri como médico na 2ª Guerra, que por sua vez remete ao contexto histórico europeu, no caso italiano, do pós-guerra.

Bienal de 1959

Alberto Burri voltou a participar da Bienal de São Paulo, em 1959; desta vez, com um número um pouco maior de pinturas. No total são 12 obras produzidas, entre 1956 e 1959. O conjunto de obras é composto pelas séries *Sacchi* (*Sacos*), *Ferri* (*Ferros*), e *Legni* (*Combustões Madeiras*). Essa experimentação de Burri com materiais não convencionais aponta para uma discussão sobre o próprio ato de pintar, no qual o material se apresenta, tanto como possibilidade de interferência física no plano da tela quanto como força expressiva que apresenta uma dimensão crítica da condição humana, como nos coloca Apollonio:

> "A matéria acolhe a sugestão com que se quer resgatar a fadiga da expressão, mas nunca fala por si mesma, desfrutando o uso de equívocos e de ambiguidades poéticas. Eis então que uma presença perturbadora paira sobre essa matéria e torna-se significativa, destruindo-lhe a fatigante concretização. Estruturas neoplásticas, vestígios dadaístas, uso magistral do *collage*, são para Burri somente termos de referência para um processo que tem outras origens, além da continuação dum rumo artístico, que, aliás, criou com esses meios novos, instrumentos de resgate da condição humana, como ela se apresenta num momento histórico de profunda incerteza" (APOLLONIO, 1959: 506).

Aqui novamente o autor se refere a questão da matéria e as sensações que a obra de Burri desperta no observador. O tom da fala do autor é uma interpretação da desolação; da destruição e do ataque ao plano da pintura presente no trabalho de Burri. Essa força expressiva da abstração está vinculada ao direcionamento artístico presente no contexto italiano, como nos aponta a citação abaixo:

> "Acontece então, devido especialmente aos artistas nascidos depois da metade da segunda década, que, se verifica da maneira mais segura a liberdade de não desfrutar alusões objetivas, e eles já não se entregam, a título nenhum, ao uso instrumental de formas já gastas" (APOLLONIO, 1959: 504).

O contexto artístico brasileiro não é diferente. Em texto apresentado por Paulo Mendes de Almeida, no catálogo da V Bienal de São Paulo, este enfatiza a presença da abstração como uma grande força, conforme notamos abaixo:

> "Efetivamente, a grande quantidade do material aceito se inscreve nas linhas gerais do abstracionismo. E se é apreciável o número de artistas concretistas, nota-se ser diminuto o contingente de figurativistas, sobretudo no setor da pintura e da escultura. [...]. O que a exposição reflete portanto, é a própria orientação dominante entre os artistas do país – e não uma possível predileção dos membros componentes do Júri, os quais, pelo contrário, adotaram por norma a aceitação, em principio, de quaisquer das tendências vigorantes no atual panorama das artes plásticas em todo o mundo" (ALMEIDA, 1959: 42).

Observamos que a leitura feita por Almeida nos dá sua compreensão de abstração vinculada com a produção dos artistas concretistas, o que significa dizer, abstração geométrica. Mas ao verificarmos a relação de artistas brasileiros participantes, vemos que há muitos nomes vinculados a abstração com caráter expressivo, como Yolanda Mohalyi (1909-1978), Wega Nery (1912-2007) e Iberê Camargo (1914-1994).

Bienal de 1965

Em 1965, Burri tem sua terceira aparição na Bienal de São Paulo. A VIII edição traz "uma ampla exposição pessoal de Alberto Burri" (DELL'ACQUA, 1965: 285), com 15 obras do pintor, produzidas, em sua grande maioria, no início dos anos de 1960. Há um destaque especial para a série *Combustioni plastiche*, (ou como nomeada no texto, *Plásticos*) que, inclusive, teve uma obra reproduzida no catálogo – *Grande Vermelho PR*, 1964 (vinil sobre tela, 200 cm x 180 cm). Dell'Acqua apresenta Burri da seguinte maneira:

> "No que se refere à obra isolada e tão original de Alberto BURRI, a exposição que aqui lhe está dedicada abrange principalmente os últimos *Plásticos*, embora incluindo também uns

> exemplares dos antecedentes e já famosos *Sacos*, *Madeiras*, *Ferros*. Para entender a significação dos Plásticos e geralmente de toda a pintura de Burri - que na verdade "não é pintura, mas regeneração da matéria, ativação da inércia..." (Cesare Brandi) - convém considerar a sutil interpretação crítica recentemente fornecida justamente por Brandi. Aqui basta notar que se o *Informal*, como orientação já se afigura prestes ao seu ocaso, mantém, todavia, na evolução dos seus protagonistas mais autênticos - entre os quais figura Alberto Burri - a singeleza e o vigor dos seus primeiros motivos" (DELL'ACQUA, 1965:285).

Observamos que a citação acima nos permite destacar dois pontos: (a) o uso da matéria para a compreensão dos *Plásticos* e, (b) o ocaso da pintura *Informal*. O primeiro ponto reforça a opinião de Apollonio (1959:506), já citado neste texto. A prática de Burri de experimentar em sua pintura materiais não tradicionais é um ponto extremamente significativo da produção do artista italiano. Isso o coloca como um dos principais artistas a ampliar a discussão da pintura e questionar o próprio ofício do pintor, a partir dos anos 1950. E o segundo, remete ao fim de uma produção artística pautada pela abstração expressiva em prol de outra que não se interessa pela prática da pintura e da escultura tradicionais. A arte entendida como contemporânea, já se apresentava como grande força, nas Bienais do período.

No que diz respeito do debate apresentado no texto sobre a representação italiana, Dell'Acqua observa que:

> "A seleção dos artistas italianos que neste ano figuram em São Paulo não corresponde a uma perspectiva crítica unilateral; e também não tem por fim, dentro dos seus limites necessariamente restritos, resumir todos os aspectos mais significativos da arte italiana de hoje. Porém, a multiplicidade das atitudes e das pesquisas que caracterizam a situação atual se reflete de certo modo na estrutura do pavilhão, que consta duma ampla exposição pessoal de Alberto Burri; duns grupos de trabalhos de seis diferentes escultores, entre os quais se encontram artistas particularmente autorizados e desde há muito conhecidos; e enfim da participação de numerosos jovens pintores e gravadores, quase todos desconhecidos em São Paulo, testemunhos de orientações e sugestões que se delinearam além do *Informal* e como alternativas dele" (DELL'ACQUA, 1965: 285).

A citação indica a existência de uma escolha baseada na diversidade da arte italiana do período, tendo Burri como principal artista. Essa variedade acolheu, não só artistas vinculados a arte *Informal*, mas também de outras correntes artísticas, além de se preocupar em apresentar artistas desconhecidos do público

brasileiro. E, sendo Burri, um artista tradicionalmente vinculado a arte *Informal*, temos aqui um espaço de discussão da presença deste tipo de abstração no país.

BIENAL DE 1979

A última participação de Alberto Burri com sua produção pictórica ocorreu em 1979, em uma Bienal que teve uma proposta diferente. Nas palavras de Luiz Fernando Rodrigues Alves:

> "Nosso objetivo foi o de reunir, em uma só mostra, aqueles que, durante 28 anos, receberam os maiores prêmios e continuaram trabalhando, sofrendo alterações, pesquisando, transformando- se, mas, de modo geral, continuaram a ocupar no mundo das artes o lugar que lhes compete" (RODRIGUES ALVES, 1979:17).

Opinião corroborada pelo Conselho de Arte e Cultura:

> "Depois de quatorze Bienais Internacionais, ao chegar ao vigésimo oitavo ano de existência, a Fundação Bienal de São Paulo, através do Conselho de Arte e Cultura, decidiu que chegara o momento de se processar um levantamento dos caminhos percorridos pelos laureados ao longo destes vinte e seis anos, que abrangem o período de 1951 a 1977" (CONSELHO DE ARTE E CULTURA, 1979:18).

Deste modo, o nome de Burri fez parte desta Bienal devido as premiações[3] que recebeu em 1955 (prêmio aquisição, III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Fundação Bienal), 1959 (prêmio aquisição, V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Fundação Bienal) e 1965 (grande prêmio, VIII Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Fundação Bienal). As duas obras de Burri expostas nesta Bienal faziam parte da série *Cellotex*, na qual usava painéis de isolamento da marca Celotex[4], e foram produzidas em 1977. Não temos certeza se essas obras realmente vieram para o Brasil, bem como não sabemos ao certo se a Bienal adquiriu alguma obra do artista. Independente disso, uma coisa é certa, a sua presença na Bienal constata a importância de sua obra, em solo nacional, em um período muito fértil da obra do artista italiano.

[3] Um levantamento inicial, feito no Arquivo Histórico Wanda Svevo, na Fundação Bienal de São Paulo, não finalizado, pois a pesquisa ainda está em andamento, identificou a existência de divergências sobre as informações referentes às premiações de aquisição dos trabalhos de Burri.

[4] Celotex: marca de painéis feitos de fibras vegetais prensadas, muito usados para isolamento acústico. A textura fibrosa do material permitia efeitos de textura por meio da retirada de camadas, provocando o seu descascamento.

Conclusão

As participações de Alberto Burri nas Bienais de São Paulo nos proporcionam visualizar uma produção pictórica pautada pela experimentação com materiais não convencionais. Ao realizar uma pintura, onde costurar, queimar, furar e soldar são práticas incorporadas ao ato de pintar, Burri questiona o próprio meio e torna-se um importante exemplo do campo ampliado da pintura. Sua consequente premiação demonstra a importância da Bienal de São Paulo para o mundo, tanto como um evento capaz de fazer com que as representações internacionais demonstrassem interesse em participar com seus principais artistas quanto nacionalmente, ao promover um diálogo artístico contemporâneo para o público brasileiro.

No que diz respeito aos debates artísticos promovidos por meio das comissões que selecionavam as obras e artistas que participariam das Bienais bem como do júri de premiação, podemos observar que, tanto na Itália quanto no Brasil, estes dão continuidade aos debates internacionais, isto é, uma presença marcante da abstração que se abre em duas possibilidades: (a) geométrica e, (b) informal ou lírica.

Referências Bibliográficas

50 ANOS BIENAL DE SÃO PAULO. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

ARGAN. G. Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

III BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. São Paulo: EDIAM, Edições Americanas de Arte e Cultura, 1955 [Catálogo geral da exposição].

V BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. São Paulo: s/ e, 1959 [Catálogo geral da exposição].

VIII BIENAL DE SÃO PAULO. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1965 [Catálogo geral da exposição].

XV BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1979 (Catálogo geral da exposição).

Arquivos

Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, SP.

ARTE DA FUGA: AS GUERRAS, AS DORES E OS TRAUMAS GERADOS NO CORPO

Hélio Batista de Oliveira Júnior[1]

Com a efervescência do Manifesto Futurista Italiano (1909), de Marinetti em Paris, vários artistas e poetas em seus guetos buscaram romper através da leitura de manifestos/poesias com as tradições europeias da pintura, escultura e representação. Obtendo experimentações das vanguardas europeias do século 20, o corpo ganha um espaço e passa a ser trabalhado no *hapenning*, na arte corporal chegando na performance. O corpo vem sendo investigado e representado pela história da arte revelando as suas condições psicológicas; explora a sua complexidade da mecânica dos efeitos através do pensamento sensível. A arte não somente é representada, como inicia o processo de envolvimento com o seu entorno, dado o momento em que os artistas operam de um modo mais crítico com relação aos trabalhos produzidos por eles.

Estudos antropológicos abordam o corpo como um objeto da cultura, contudo como um potente produtor de sentido e não apenas um mero receptáculo de símbolos culturais, ou seja, enfatiza o corpo como um produto e ao mesmo tempo contestador e criador de novos valores e regras. O corpo então passa a ser sujeito de experiências individuais e coletivas, se tornando agente dessas experiências e produz significados auxiliando na constituição de novas subjetividades e novas formas do sujeito.

A história da arte do século 20 enunciou diversos termos/conceitos com relação à constituição da imagem e o pensamento do corpo. As ações performáticas foram vistas como um meio de intensa liberdade de expressão dos artistas, uma ideia chamada de antiarte ou ações contracultura. Os anos 60 e 70 ficaram conhecidos como as décadas da radicalidade na arte da performance; corpos fragmentados, disformes, questionadores, transgressores, políticos surgiram no contexto do pós-guerra, incentivados pela demasiada indústria científica e da morte proferida pelos nazistas na Segunda Guerra Mundial (1939-1945). A onipresença do choque e a violência imposta pela tecnologia na modernidade fizeram com que a cultura abalada se manifestasse através de seu inconsciente ótico.

Os pensamentos e as discussões sobre a violência e a dor perpassam as mais variadas linguagens artísticas entremeando a nossa sociedade com o intuito de investigar alguns pontos críticos rastilhados de pólvora que foram deixados para trás, e que vez ou outra ressurgem nas produções artísticas da performance. O ícone do corpo violado remete sem filtros a crueza da barbárie da sociedade, refletindo sobre a espetacularização do entretenimento sangrento e violento da contemporaneidade, ponderando alguns fatos históricos, culturais, econômicos e sociais enfatizando a barbárie humana.

[1] Artista e mestrando em Arte e Cultura Visual na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Graduado em Artes Visuais, pela mesma instituição, bolsista CNPq.

Os traumas gerados e empregados ao longo do tempo nos permite fazer algumas correlações e compreender algumas atitudes dos artistas da performance dos anos 60 e 70; contudo os que trabalhavam com o imaterial no intuito de tornar incorporal ou tentar explicitar de alguma forma o vazio, o lugar, o tempo e o exprimível. Conforme sugere a pesquisadora Veridiana Canezin (2014)[2] a agressividade não é considerada apenas efeito da frustração da satisfação, resultado das irremediáveis coerções impostas às pulsões sexuais, produzida como reação pela impossibilidade de a pulsão obter gratificação. A agressividade é, eminente, uma força autêntica, originária da pulsão de morte, e deve ser considerada como o grande entrave para o desenvolvimento da sociedade, que se vê constantemente ameaçada pela desintegração.

Corpos históricos: sujeito/impulso e objeto de criação

Em suma, a maioria dos artistas experimentou os seus gestos e suas pesquisas no entorno dos limites do homem contra a natureza, sobretudo pelos traumas das guerras, suas terríveis consequências puderam ser constatadas tanto nas produções do Oriente ao Ocidente. Grupos surgiram neste período fazendo uso da radicalidade nas suas experimentações; no Japão, os artistas do grupo Gutai[3], experimentaram novas formas e ações que propiciassem discussões e reflexões sobre o momento pelo qual estavam vivenciando e, sobretudo embaralhando a instituição da arte pelo e através do corpo. Trabalhos artísticos surgiram e foram para além dos códigos do movimento, liberados de expressão estética como contribuição para o conhecimento através do impulso vital do sujeito criador.

Influenciados não somente pela invasão do mercado capitalista estadunidense que gerou um novo universo simbólico no Japão, geridos pelas pinturas gestuais (tomando como principal referência o artista expressionista abstracionista estadunidense Jackson Pollock), o artista Saburo Murakami (1925-1996) em seu trabalho *Paper Break Throug* (1956) (fig. 01), experimentou atravessar uma série de folhas de papel, rompendo com o suporte pictórico, em outras ações Murakami, coberto de tinta se jogou na tela de forma violenta atribuindo crítica acerca da violência simbólica que seu país sofreu. Numa outra série de trabalhos, o artista Kazuo Shiraga (1924-2008) com o seu trabalho *Chimeisei Tetsutekisen* (1961) (fig. 02), aparece pintando com os pés sobre a tela estendida no chão exemplificando ali a radicalidade não somente com a forma, mas também com o rompimento da retiniana pintura de cavalete.

Artistas que abriram a perspectiva de corpos como possibilidade e conduta política, na medida em que o pessoal é político, lugar onde o corpo encontra o particular e sua dimensão social é produzida e dotada

[2] GUIMARÃES, V. *Eros e o destino culturante da pulsão*. Goiânia: Ed. UFG, 2014. p. 132.
[3] O grupo Gutai tem sua formação em 1954, dele participam Jiro Yoshihara, Sadamasa Motonaga, Shozo Shimamoto, Saburo Murakami, Kazuo Shiraga, Seichi Sato, Akira Ganayama e Atsuko Tanaka. Eles fazem performances em constante diálogo com a pintura e demais experimentações. Para mais detalhes ver: Mellin (2008)

de sentidos. Em Viena, os Acionistas Vienenses[4] como forma crítica e direta desenvolveram radicais e violentos trabalhos de ataque fazendo o uso de seus próprios corpos, todavia na manifestação e na crítica ao bravo estado pós-fascista vienense. A arte estava conjugada com a vida desses artistas que sofreram na sua própria existência, os males ao acompanhar as consequências da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) tão avassaladora e que extinguira milhões de pessoas. Arte da fuga que utilizou o corpo como principal suporte, anunciou trabalhos frutos da assustadora violência e rituais que tinham como principal objetivo utilizar a dor como possível efeito purificador.

Os Acionistas Vienenses e o Grupo Gutai utilizam a premissa e o seu momento de contextualização para lançar seus corpos para a prática, enquanto meio político significa que existe uma negociação de uma nova composição estética que visa materializar essas novas formas de enxergar o mundo, sobretudo criticá-las, a arte se torna política no momento em que artistas buscam se arriscar e materializam uma nova forma de mundo, operando pela ressignificação de seus discursos afetivos, sensoriais e corporificados.

Em suma, os Acionistas Vienenses em seus trabalhos contestavam e criticavam com veemência a religião católica muito vigente na Áustria. O trabalho do acionista Hermann Nitsch (1938 -) intitulado *Action Blood Organ* (1962) (fig. 03), onde demais participantes são convidados para participar do seu "ritual" em meio a muito sangue envolvendo o sacrifício de animas, sobretudo cordeiros, animal que simbolicamente remete a divindade cristã. Hermann Nitsch recentemente esteve na Tasmânia (Austrália) em 2017 no Festival Dark Mofo, acionando mais um de seus trabalhos regados a muito sangue e polêmica.

Nestes artistas citados a relação entre arte, vida e imagem é analisada, pela violência e risco das ações com os próprios corpos, pelas incessantes repetições e ações de longa duração, pelos limites contestados, pelas críticas abordadas e pelos diversos fatores explorados. Indo ao encontro do que o pensador Glusberg aponta a performance como uma fonte de numerosos "fantasmas psicológicos e sociais que tocam a interioridade do sujeito e põe em crise a sua estabilidade que se fundamenta na repetição normalizada de convenções gestuais e comportamentais."[5]. Acerca da expressão dos corpos dos artistas da performance , segundo a pesquisadora Christine Greiner:[6]

> [...] os corpos são expressivos de dois modos amplamente opostos: alguns agindo sobre o corpo do observador, engendrando pensamentos sobre sensação, dor e até mesmo a morte; e

[4] O Acionismo Vienense enquanto um grupo dogmático e, de certo modo, fechado, se desenvolveu em Viena em 1965, sendo protagonizado pelos artistas austríacos Herman Nitsch, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler e Günter Brus, e pelos escritores Gerhard Rühm e Oswald Wiener. Como um predecessor da body art, o acionismo vienense se comparado com outros movimentos como os happenings, performances caracterizou-se como a forma mais violenta e agressiva de tratar o corpo no âmbito artístico de seu tempo. Para mais detalhes ver: Mellin (2008).

[5] GLUSBERG, J. *A arte da performance.* São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates, 2011. p. 65.

[6] GREINER, C. *O corpo: pistas para estudos indisciplinares.* São Paulo: Anablume, 2005. p. 20.

> outros atuando sobre a mente do observador conjugando pensamentos sobre projeção, transformação e metamorfose. O que está em questão são as diferentes representações do corpo, entendido como objeto não sistematizável e as imagens que são geradas a partir de respostas não conhecidas, sobretudo as viscerais, as não verbais e aquelas que buscam possíveis formas de coerência racional do corpo. Ele acaba mostrando que dor e metamorfose têm sido os principais geradores de conceitos no mundo contemporâneo.

O uso da dor como munição

Os impulsos sádicos, analisados através da interiorização dos sacrifícios, recebem influências da cultura da pulsão de morte tentando dominar o objeto de amor e infligir-lhe dor. De acordo com o pensador Schilder[7]:

> O indivíduo pode se identificar com o objeto, tornando-se sádico contra si próprio e, neste caso, terá se tornado masoquista. Pode investir o objeto do poder supremo de infligir dor e apreciar o fato de ficar inteiramente sob seu poder. O sadismo é um desejo parcial, um componente da sexualidade. Na fase narcisista, quando não há um mundo externo real, o sadismo e o masoquismo não tem significado. Na fase da libido oral, há uma enorme agressividade que não se importa com a existência do objeto havendo praticamente só o objetivo de destruí-lo.

A arte do corpo munida dos seus limites é filha de uma cultura da pulsão de morte e do culto dessa pulsão artistas com ações radicais apresentaram as suas produções cerceadas de mitologias e lendas que a crítica de arte alimenta generosamente, porém geralmente são traduzidas de outras formas. Um local onde Eros e Tânatos se envolvem e fazem as suas moradas. A arte da dor dotada de choque e violência se transforma num martírio, passa pelo sofrimento, pela morte para assim garantir a vida e resulta de um inconsciente ótico da nossa sociedade que a todo tempo tenta retraçar as suas fronteiras. O limite da dor evidencia um corpo que se expõe absolutamente ao sujeito, não pensa ou não quer saber se a cada ato de autoflagelação ou a cada nova "pancada" em qual medida esse sujeito se torna mais claro e potente perante as suas ações e contestações.

Esse tipo de arte está distante de querer conceder algum tipo de resposta as nossas atuais intempéries, ou daquilo que esteve muito breve num passado, se pararmos e analisarmos que a Ilíada, obra literária de Homero que se encontra na base de pesquisa de inúmeros trabalhos no decorrer da história da arte, busca retratar aspectos "rubrosos" e sanguinários das guerras. As tragédias gregas também em muitos

[7] SCHILDER, P. *A imagem do corpo*. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 108.

sentidos encenavam a dor, seja ela física ou pela perda até mesmo pela privação; narradas e encenadas anunciando aspectos da arte cristã onde, todavia narrava o martírio e a dor extrema daquela época.

A representação da dor na literatura e na história da arte surgiu como noções relevantes aos conceitos de "belo" e "harmonia". Aqui o nosso diálogo pode ser feito ao pensarmos sobre possíveis desfalques e quebras de identidades e conceitos, onde somos ensinados a repensar as violências urbanas, sociais, políticas e tecnológicas. Ao encontro das palavras de Schilder[8]:

> O indivíduo desenvolve uma concepção de um instinto de morte primário, afirma que o indivíduo que tem uma tendência à autodestruição, que consiste no masoquismo primário, e caso as tendências libidinais não tentassem preservar a unidade do organismo, o indivíduo caminharia para a morte. Estas desviam a tendência destrutiva da pessoa para o objeto, e a tendência à agressão, ao impulso sádico, aparece O instinto de morte, o instinto destrutivo, é o desejo do ego, anteriormente chamado de tendência à autopreservação, e se torna destrutivo quando não é neutralizado por uma quantidade suficiente de libido.

Utilizo nesta pesquisa da premissa que as guerras, a sua demasiada violência, a retirada do homem do pedestal, e o início dos estudos da psicanálise apontam para os possíveis traumas e problemas gerados na sociedade que passa a conviver com estas sofríveis e catatônicas imagens nas quais representavam a dor e o sofrimento naqueles que não tiveram escolha de cerceamento da paz e foram dizimados aos milhões no decorrer da história. O que de acordo com Nasio (2009) ao considerar que "a dor física resulta da irrupção violenta de grandes quantidades de energia que atingem o centro do eu, onde se situam os neurônios da lembrança, isto é, no nível do inconsciente"[9] . A dor no corpo se inscreve no inconsciente, nos neurônios da lembrança.

Quebras de estados psíquicos apresentando vínculos entre a dor, sublime e o feio. Traumas por muitas vezes sentidos não somente no corpo, mas também no imaterial sendo apontados não mais no corpo, mas no incorporal, herdados através do código genético maternal ou pela retina dos olhos resultando nos acúmulos e transbordamentos geridos pela máquina do corpo.

A dor física ou psíquica de acordo com Nasio (2009) é um fenômeno de limite impreciso entre o corpo e a psique, o eu e o mundo, ou ainda entre o funcionamento do psiquismo e a sua desregulação. A dor da comoção fica marcada no inconsciente e retorna com sensações insuportáveis vividas e outrora revivê-las em outro lugar que não na memória consciente, a dor corporal é uma forte revivescência de uma dor primordial. O que nas palavras de Nasio[10]:

[8] SCHILDER, P. *Opus. cit*., p. 109.
[9] NASIO, J.-D. *Meu corpo e suas imagens*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. 2009. p. 101.
[10] NASIO, J.-D. *A dor física. Uma teoria psicanalítica da dor corporal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. 2008. p. 35.

> A dor corporal não se deve mais apenas a uma lesão e ao transtorno que a acompanha, mas também ao imenso esforço do eu para defender se contra esse transtorno. Assim, a dor física torna se a expressão de um esforço de defesa, mais do que a simples manifestação de uma agressão dos tecidos.

Artistas que de forma crítica e política com os seus impulsos vitais enquanto sujeitos criadores doaram as suas matérias (corpos), para a prática da performance, com o intuito de demonstrar de forma representativa e crítica dando sentido a sua existência, acessando e liberando suas memórias hereditárias, escancarando aquilo que os seus antepassados sofreram nos *fronts* de batalhas das guerras e os seus transbordamentos internos. Artistas que transformaram as "ordens" de um circuito de arte aportado/amedrontado pela mídia sensacionalista e conservadora que ainda nos tempos atuais demonstra interesse em silenciar diversos trabalhos da arte da performance que de forma mais direta exprimem dor, subversão e limites físicos.

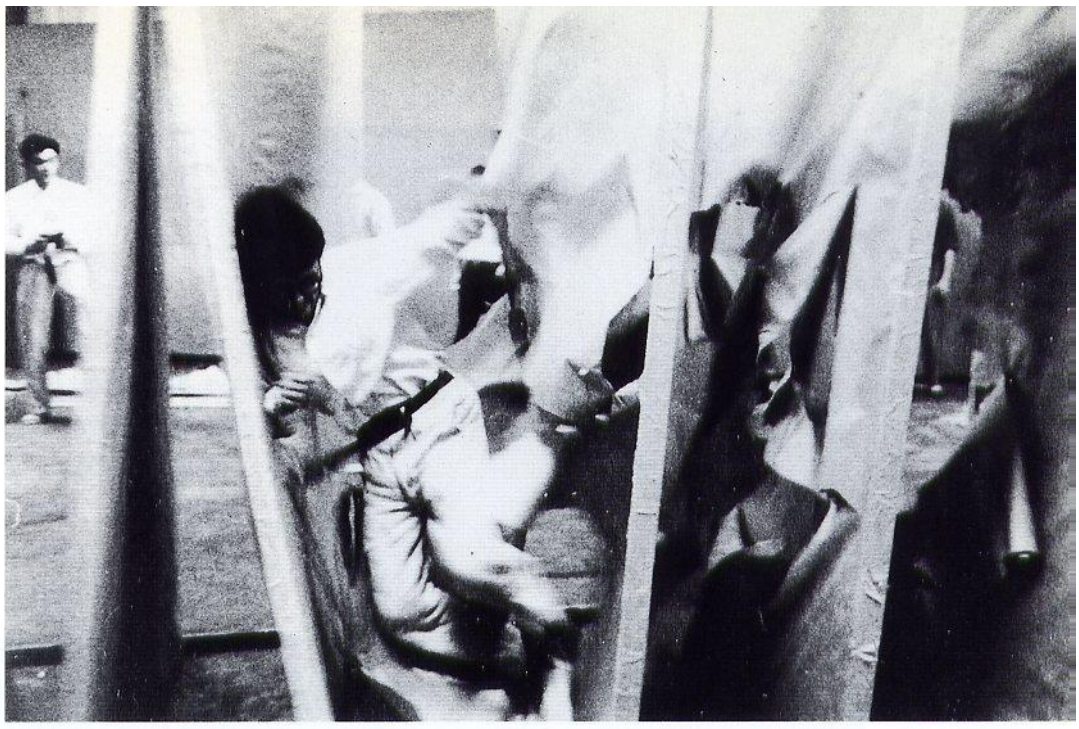


Figura 01 - Saburo Murakami, Paper Break Throug, 1956. Performance.



Figura 02 - Kazuo Shiraga, Chimeisei Tetsutekisen, 1961.



Figura 03 - Hermann Nitsch, Action Blood Organ,1962. Performance.

Referências Bibliográficas

GLUSBERG, J. *A arte da performance.* Tr. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates, 2011.

GREINER, C. *O corpo: pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo: Anablume, 2005.

GUIMARÃES, V. *Eros e o destino culturante da pulsão*. Goiânia: Ed. UFG, 2014.

SCHILDER, P. *A imagem do corpo* / Tr. Rosanne Wertman. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

MELIN, R. *Performance nas artes visuais.* Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

NASIO, J.-D. *A dor física. Uma teoria psicanalítica da dor corporal* / J.-D. Nasio; Tr. André Telles e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. 2008.

_____. *Meu corpo e suas imagens* / J.-D. Nasio; Tr. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. 2009.

TRANSPLANTE DA IGREJA DO ROSÁRIO DOS HOMENS PRETOS - SÃO PAULO 1903-1908

Heloisa Rosa Costa Lima[1]

Apontamentos e Perguntas:

A cidade é um texto, é composta por uma linguagem materializada que tem sua própria História, fornece seus próprios documentos de análise. A Igreja de nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos é simultaneamente o texto materializado, a memória e a identificação da população negra inserida no centro de São Paulo. Na fundação desse grande centro urbano, a população negra já lutava para que esse espaço também a representa se, no presente ela não é algo incrustado dentro de uma paisagem já natural, é fonte de identificação.

O intercâmbio entre o presente e o passado faz com que essa pesquisa esteja ao mesmo tempo vinculada ao campo da História e também ao campo do patrimônio material, pois o objeto de pesquisa não é uma invenção apenas do passado, mas, também, ganha relevância e se recria no presente.

Objetivo dessa pesquisa é abordar como se deu o processo de transplante da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, dentro de possíveis chaves de análise, como a de resiliência, a relação de interesses entre a igreja e a irmandade e as modificações que ocorriam na cidade de São Paulo. Uma possível porta de entrada seria análise da interação das divergências internas dentro da irmandade, com os conflitos externos que interagem até culminarem na construção da igreja, no Largo do Paissandu.

Por um lado, a Igreja foi reconstruída no Largo do Paissandu pela irmandade, após cinco anos de sua demolição, é possível que se pense em um processo de resistência, luta, no entanto, o fato da construção da igreja estar inserido no estilo arquitetônico eclético, faz com que esse processo seja contraditório, pois se mescla em uma trama de acontecimentos que envolvem fatores culturais, que estão em intensa transformação. Pensando nesses fatores, uma possível abordagem é por meio do conceito de hibridismo cultural, conceito que tem traduzido em si, tantos outros conceitos como o de sincretismo, miscigenação, religião, reconversão de saberes, todos esses inscritos na dinâmica da modernidade, pois a história das identidades nos revela:

> Partir de que identidade é algo em permanente construção e reconstrução, algo em transito é partir da premissa de que a História dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articuladas pelos grupos em relatos que lhes dão coerência, dramaticidade e eloquência (CANCLINI, 1997. p.74)

[1] Graduada em História pela PUC Campinas. Heloo.isa@hotmail.com

O processo de transplante dessa igreja baseada foi em um processo harmonioso, mas também conflituoso (POLAR, 1997, p.11). Não apenas no que diz respeito ao confronto Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e autoridades da cidade de São Paulo, mas também nos próprios entrelaçamentos que estão inscritos dentro da própria irmandade, para depois partimos para o entendimento dos conflitos que estão inscritos na relação da igreja com o projeto da cidade de São Paulo, a inserção da igreja dentro da paisagem, a adoção do estilo eclético, ao invés, do barroco clássico. Sobre a localização da igreja do Paissandu -qual o simbolismo desse lugar?.

Em segundo lugar, discutir a questão da memória desta transposição no modo como os grupos sociais interagem com a igreja na atualidade mostra a importância desse monumento para os estudos de patrimônio, pois após a instalação da igreja no Largo do Paissandu foi construído outros monumentos que são hoje referências para a população negra, dentre eles, está à estátua da Mãe Preta, monumento que foi construído ao lado da igreja, na segunda metade do século XX. Fato que demonstra a importância desse estudo tanto para o campo da História, como para o de Patrimônio.

Outra questão, que se faz central nessa análise é a da construção dos templos para as irmandades, pois como afirma Silva, a imponência da arquitetura das igrejas para o funcionamento das irmandades da população de origem africanas todas eram “bem equipadas e ornamentadas”, no qual revela a importância das igrejas para os negros, enquanto símbolo de prestígio e espaço de vivencia religiosa e social. (SILVA, 2000, p.168).

Qual a importância da construção de um novo templo com outro estilo arquitetônico? Pensando que o estilo barroco era adotado por grande parte dos grupos sociais do período, por que a troca do estilo barroco pelo eclético, posicionamento presente tanto nas classes hegemônicas, como nas classes populares? Essas são algumas das questões que estão envolvidas no processo de transplante da igreja.





Fonte: <.http://www.saopauloantiga.com.br/nsdorosario-dos-homens-pretos/> acesso em 09/02/2018

Referências Bibliográficas

AMARAL, Raul Joviano. **Os Pretos do Rosário de São Paulo**. São Paulo: Editora João Scortecci. 1991. 253p.

BENEDETTI, luiz Roberto. **Os Santos Nômades e o Deus Estabelecido**. Um estudo sobre religião e sociedade. São Paulo: Paulinas, 1983. 215 p.

BOURDIEU, Pierre. **Economia das trocas Linguísticas**. São Paulo. Edusp. 2008. 192 p

CANCLINI. Néstor García. **Culturas Híbridas.** Estratégias para entrar e sair da modernidade. Universidade de São Paulo, 2006. 385 p.

CAMPOS, Candido Malta. **Os rumos da cidade**: Urbanismo e Modernização em São Paulo. São Paulo: Senac SP,2002. 660 p.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. 304 p.

FABRIS, Annateresa. **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Editora Studio Nobel. 1987. 296p.

FONSECA, Maria Cecília L. Fonseca. **O patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC- Iphan. 2005. 296 p.

FABRIS, Annateresa. Arquitetura Eclética no Brasil: cenário da modernização. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 1, n. 8, p.131-143, jun. 1993. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v1n1/a11v1n1.pdf>. Acesso em: 31 maio 2017.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. **Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1979. 158. p

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. A cidade e o quilombo: objeto, patrimônio e documento. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p.207-221, jul. 2014.

KOCH, Wilfried Koch. **Dicionário dos estilos arquitetônicos**. São Paulo: Editora Martins Fontes,1996. 91p.

LOPES, Ana Carolina Louback; DOMINIQUE, Anita R. Tan de. **Largo do Paissandu**: Intervenção com Inclusão. São Paulo: Fauusp, 2002. 103 p. Disponível em:<http://www.fau.usp.br/depprojeto/labhab/biblioteca/teses/lopes_tfg_paissandu.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2017.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. A fotografia como documento- Robert Capa e o Miliciano Abatido na Espanha: Sugestões para o estudo histórico. **Revista Tempo**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 14, p.131-151, set. 2002. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg14-7.pdf>. Acesso em: 31 maio 2017.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. História e imagem: iconografia/iconologia e além. **Novos Domínios da História**, São Paulo, v. 1, n. 6, p.243-262, dez. 2012. Disponível em: <file:///C:/Users/Eloysa/Downloads/Ciro_Flamarion_Cardoso_org._-_Novos_Domi (2).pdf>. Acesso em: 31 maio 2017

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.45, n 23, p.11-36, jul. 2003. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf>. Acesso em: 31 maio 2017.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. MORFOLOGIA DAS CIDADES BRASILEIRAS Introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. **Revista Usp**, São Paulo, v. 20, n. 30, p.144-155, jun. 1996. Disponível em:<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25914/27646>. Acesso em: 31 maio 2017.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. O Campo do Patrimônio Cultural: Revisão de Premissas. In: I FÓRUM DE PATRIMÔNIO CULTURA, 2009, Ouro Preto. Anais 2. Ouro Preto: Iphan, 2009. v.1, p.25 - 39.

O SILÊNCIO SOBRE A CIRCUNCISÃO: O CORPO DOS JUDEUS NA ARTE RENASCENTISTA

Inácio Schiller Bittencourt Rebetez

Se a igreja católica celebrou a circuncisão de Jesus como o início da salvação da humanidade, os artistas do Renascimento nunca evidenciaram os efeitos desse acontecimento. Da mesma forma, outras personagens judaicas do Antigo e do Novo Testamento, como Isaac, David e João Batista, foram sempre representados na Renascença com prepúcio, de maneira contrária, portanto, à própria narrativa bíblica.

As origens da postectomia são discutíveis, mas o que interessa aqui é a circuncisão como prática religiosa judaica. Esse mandamento aparece já no primeiro livro da Torá, o Gênesis, no momento em que Deus oficializa sua aliança com o patriarca Abraão. A aliança consiste na seguinte lei: "Será circuncidado em vós todo varão. E circuncidareis a carne de vosso prepúcio, e será por sinal de aliança entre Mim e vós. E com idade de oito dias será circuncidado, entre vós, todo varão (...)" (Gn 17: 10 – 11). A aliança com a divindade ocorre no corpo do israelita, sendo tão importante que equivaleria à observância de todas as leis da Torá. A pena imposta ao transgressor denomina-se *Caret*, isso é, a expulsão da comunidade: "E o varão incircunciso, que não circuncidar a carne de seu prepúcio, essa alma será cortada de seu povo; Minha aliança quebrou" (Gn 17: 14).

Dos quatro evangelistas, Lucas (2: 21) é o único que menciona a circuncisão de Jesus, que ocorreu no seu oitavo dia de vida, como era ordenado. No início do cristianismo, houve grandes discussões sobre quais das leis judaicas deveriam ser observadas pela nova religião. O apóstolo Pedro não apenas pretendia manter os costumes antigos como exigia a circuncisão dos pagãos que queriam se tornar cristãos, enquanto que o apóstolo Paulo defendia que os pagãos que quisessem aceitar o Cristo precisavam unicamente do batismo e da circuncisão do coração, isso é, uma circuncisão simbólico – espiritual. O debate foi vencido por Paulo, e de toda a Lei de Moisés o cristianismo manteve apenas as proibições sexuais e a interdição de se comer alimentos destinados aos deuses pagãos.

Ainda que Paulo tenha insistido inúmeras vezes em suas epístolas que os cristãos abandonassem a prática, desde ao menos a metade do século VI a igreja católica havia instituído a "Festa da Circuncisão". Realizada em primeiro de janeiro, isso é, oito dias após o Natal, ela celebrava o início da Salvação, uma vez que fora a primeira ocasião em que o Messias havia oferecido seu sangue à humanidade. A submissão de Jesus ao pacto de Abraão ainda bebê deveria ser entendida como um presente voluntário de seu sangue, prefigurando e iniciando o sacrifício da Paixão. E o fato da circuncisão no judaísmo ser feita no oitavo dia relacionaria a postectomia de Jesus com sua Ressurreição, uma vez que o Cristo ressuscitou no domingo, um

após o Shabat (sétimo dia). Segundo Steinberg, com a circuncisão do Salvador a "Encarnação é verificada, a Paixão iniciada e a Ressurreição pressagiada". Essas ideias foram exploradas por muitos teólogos e exposta aos fieis na forma de sermões.

No Renascimento, portanto, essas reflexões já haviam sido exploradas por alguns séculos. Fra Angelico foi o primeiro artista do período a representar a cena, em um painel feito por volta de 1451 – 52 e que se encontra hoje no Museo di San Marco. O sacerdote aproxima duas pedras (ou dois objetos metálicos) do pênis da criança, enquanto Maria e José o seguram. O Menino olha para cima e ergue os braços aos céus, como se tivesse consciência de que esse sacrifício fosse parte de um plano divino. No Quattrocento, o episódio também foi tratado por Mantegna, no tríptico dos Uffizi, e por Signorelli, em um painel da National Gallery de Londres.

É de se estranhar, portanto, que Jesus tenha prepúcio em nas obras renascentistas, seja na Itália, seja na Europa setentrional. Aqui não são necessários exemplos uma vez que *todas* essas obras seguem esse padrão. Seria difícil argumentar que a totalidade dessas representações tinham como objetivo mostrar o Cristo antes de seu oitavo dia de vida. Poder-se-ia argumentar que nem todos os artistas dessa época possuiriam uma preocupação em mostrar o corpo humano de maneira realista, seja por influência do neoplatonismo ou por outras questões. Mas mesmo Caravaggio representou Jesus criança com prepúcio na *Madonna dei palafrenieri* (Galleria Borghese), o que revela que mesmo no Seicento houve essa recusa em mostra-lo como um judeu.

O fato de outras personagens hebraicas terem sido representadas como jovens ou adultos incircuncisos reforça a hipótese de que os renascentistas optaram por não mostrar essa marca fundamental. O mais evidente e famoso exemplo é o *Davi* de Michelangelo. Mas Donatello e os seguidores de Mantegna também mostraram o mais importante rei judeu como um adulto com prepúcio na escultura do Bargello e em um pequeno quadro do Kunsthistorisches Museum de Viena, respectivamente. Neste museu há ainda um painel feito pelo próprio Mantegna do *Sacrifício de Isaac* em que o adolescente também aparece incircunciso, mesmo que antes desse episódio fundamental da narrativa bíblica a Torá tenha dito que Abraão circuncidou seu filho predileto quando este completou oito dias de vida (Gn 21: 4). O mesmo se observa em todas as obras que mostram João Batista nu, ainda que o Novo Testamento também relate a remoção de seu prepúcio (Lc 1: 59).

É difícil acreditar, como alguns supuseram, que esses artistas não possuíssem a habilidade técnica de representar o genital masculino sem o prepúcio. A resposta a essa questão deve ser encontrada nos modelos clássicos que serviram de inspiração para a representação da nudez no Renascimento e no horror dos antigos gregos e romanos à postectomia, sentimento que foi herdado pelos italianos modernos. Além disso, esses artistas não estavam preocupados em narrar os eventos de maneira cronológica. No tondo de

Piero di Cosimo no Toledo Museum of Art de Ohio, por exemplo, a Virgem adora o Menino enquanto lê a epístola de Paulo aos hebreus. Do ponto de vista histórico, isso seria impossível, uma vez que o apóstolo escreveu essa carta quando adulto e ainda seria uma criança na pintura de Piero, tendo nascido poucos anos depois de Jesus. Nessas pinturas, é como se as ideias no Novo Testamento penetrassem nas épocas anteriores a ele. Sabe-se que na Renascença os mitos e narrativas pagãos foram cristianizados; o mesmo pode ser dito sobre o corpo judaico. Este foi representado no Renascimento não em concordância com a história e a realidade física dos hebreus que habitavam o continente europeu naquele momento, mas de acordo com os valores dos cristãos que estavam produzindo aquela arte.

Referências Bibliográficas

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.

STEINBERG, Leo. *The sexuality of Christ in the Renaissance and in modern oblivion*. Chicago e Londres: Chicago University Press, 1996.

TORÁ – A LEI DE MOISÉS. São Paulo: Editora e Livraria Sêfer, 2001.

TRAMA DE OLHARES: NOTAS SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA CELESTINA NA OBRA DE PABLO PICASSO

Janaína Nagata Otoch[1]

Comecemos por um desenho do início da carreira de Pablo Picasso, *El Portal* (fig 1), publicado em 1901 em *Arte Joven*, uma revista de artes e literatura cujo diretor artístico era o próprio Picasso, um jovem de então 18 anos. De pronto, nos arrebata o olhar fulminante de uma mulher que abre a porta de um estabelecimento às escuras e nos encara de maneira fixa. 69, a inscrição fincada no canto superior direito do desenho, nos remete a um conteúdo erótico, a um ambiente de bordel. O olhar da personagem rebate diretamente no anseio daquele que observa, colocando-o como um potencial cliente, prestes a adentrar o recôndito ambiente. Ao fundo, uma escada apenas visível conduz a um clarão através do qual é impossível enxergar mais que uma silhueta. Essa silhueta é característica de uma típica personagem da literatura espanhola: A Celestina.

Figura notável do livro *Tragicomedia de Calisto e Melibea*, atribuído a Fernando Rojas[2] e publicado pela primeira vez em 1499, a Celestina é uma personagem destacada na história da literatura espanhola. Caracteriza-se por sua condição deliberadamente ambígua: trata-se de uma velha cafetina, que atua como facilitadora em relações sexuais ilícitas, possuindo, além da função de "terceira", cinco outros ofícios: costureira, fabricante de perfumes e cosméticos, mestre de fazer poções e restaurar a virgindade e um pouco de feiticeira. O primeiro, conforme descrito no livro de Rojas, serve para encobrir todos os demais. Em sua condição de mulher e velha, ligada à corrupção sexual e possivelmente à bruxaria, é uma figura às margens da sociedade, sendo referência do imoral, condenável e maligno. Não obstante, em sua humilde condição de costureira, transforma-se em um personagem influente de seu entorno social, sobretudo por conseguir adentrar a vida privada de seus vizinhos, seja através de sua lábia, seja através de magia.

A Celestina aparece em diversos trabalhos da juventude de Picasso, notadamente no período de 1898 a 1906. Quase sete décadas depois, reaparece com força em algumas de suas obras maduras, destacando-se em um grande número de gravuras da série Suite 374, de 1968. Essas obras evocando a Celestina integraram uma edição francesa do livro de Rojas, publicada em 1971[3]. Em 1972, pouco antes da morte de Picasso, a figura da Celestina ainda aparece com vigor em alguns desenhos de marcado conteúdo sexual. Não é de se espantar que Picasso fosse um grande admirador de *La Celestina*: segundo seu biógrafo

[1] Mestranda em Artes Visuais -História, teoria e Crítica de Artes, pela Universidade de São Paulo

[2] A obra é conhecida também como *La Celestina*, e é atribuída quase em sua totalidade ao bacharel Fernando Rojas. No entanto, as primeiras edições do livro não contêm o nome do autor. Possui duas versões, sendo a primeira intitulada *Comedia de Calisto e Melibea*, e a segunda *Tragicomedia de Calisto e Melibea*, com mais atos que a anterior e um desfecho distinto.

[3]Pablo PICASSO ; Fernando de ROJAS ; Editions de l'Atelier Crommelynck, Paris, France ; Fequet et Baudier, Paris, France ; Atelier Crommelynck, Paris, France. Essa edição contou com uma tiragem de 350 exemplares.

John Richardson, o artista a conhecia desde a adolescência, senão antes, e foi um colecionador de edições antigas do livro, a mais antiga dentre elas em sua coleção sendo datada de 1601.

Não obstante sua admiração pela obra de Rojas, Picasso nunca ilustra em estrito senso a *Tragicomédia*. Voltemos à ilustração descrita anteriormente: trata-se de um desenho publicado numa revista literária, e acompanha, sem estritamente ilustrar, um conto do escritor e artista catalão Santiago Rusiñol chamado *El Patio Azul.* O conto relata a experiência de um pintor que pede licença para pintar o jardim de uma casa e descobre que lá vive uma garota de quatorze anos, tuberculosa. Ao invés de pintar o jardim, o pintor começa, secretamente, a pintar a garota, que avista desde a janela. Começa um intenso jogo de olhares entre os dois: ele a observa, ela se exibe. Terminado o retrato, a menina morre.

Ora, o conto não faz qualquer menção à Celestina. De modo semelhante, o desenho de Picasso não se refere especificamente a nenhuma das passagens do livro de Rojas. Desta maneira, estabelece-se uma relação indireta entre temáticas distintas: o pintor e sua modelo, o par voyeurismo/exibicionismo, a morte e as cenas de prostituição mediadas por uma "terceira", a Celestina.

Pois bem, o desenho *O Portal,* de 1901, refere-se não somente à tradição literária castelhana, como também evoca uma tradição pictórica anterior. Cenas de prostitutas acompanhadas e aconselhadas por velhas Celestinas têm precedentes na história da pintura espanhola. Alguns historiadores, por exemplo, defendem que a obra *Mujeres en la Ventana,* (fig. 2) de autoria do pintor sevilhano Bartholomé Esteban Murillo, datada do período de 1655-1660, seria uma cena de prostituta e Celestina[4]. Pouco mais de cem anos depois de Murillo, o pintor aragonês Francisco José de Lucientes y Goya retratará, diversas vezes, a figura da Celestina. A pintura *Maja y Celestina en el Balcón,* (fig. 3) de 1812, retrata uma jovem quase de corpo inteiro, apoiada no balcão de ferro de uma varanda observando a rua. Porta uma vestimenta cinza com detalhes em ouro e decote marcado. À sua esquerda, distanciada do suporte de ferro, uma Celestina de olhar pícaro carrega um rosário dentre as mãos. À direita, a composição se fecha com uma cortina, e o fundo escuro do ambiente - sem móveis nem detalhes visíveis - não permite saber de que estabelecimento se trata.

Ambas as obras de Murillo e Goya[5] caracterizam-se por retratar uma mulher jovem, mais próxima ao observador, em um plano ligeiramente elevado, situada no limite entre o ambiente público e o privado,

[4] Ver D, ANGULO. Murillo y Goya", Goya núms. 148-150 (1979) págs. 210-73, e Murillo, l, pág. 451-455, para um resumo e avaliação do argumento, onde são recolhidas diversas observações do século XIX e interpretações contemporâneas que se referem às protagonistas dessa obra de Murillo como duas cortesãs.

[5] Tanto Murillo como Goya eram pintores conhecidos por Picasso já no ano de 1901. De acordo com o relato do pintor argentino Francisco Bernareggi, que havia estudado com Picasso na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre 1897 e 1898, os dois passavam oito horas por dia no Museu do Prado estudando e produzindo cópias de pinturas e, em seguida, iam ao Círculo de Bellas Artes desenhar a partir de modelos nus. Conforme disse Barnareggi, neste período, já reprovavam os copistas de Murillo, como relatado em [5] PRO, Diego. Conversaciones con Bernareggi, Tucumán, 1949, pág. 21. E se, por um lado, Murillo não aprazia a Picasso, Goya figurava dentre suas principais referências. Entre as cópias que fazia em sua juventude, existe conservada uma de *Bien tirada está*, Capricho 17 de Goya. Repare-se que tal gravura trata-se justamente de uma imagem de uma prostituta acompanhada e aconselhada por uma Celestina.

que se coloca numa linha tênue entre o mostrar-se e o esconder-se. Seja numa janela ou num balcão, seu olhar direto pode endereçar-se a um transeunte, a um possível freguês ou ao próprio espectador. Seu apelo direto convoca ao olhar; um olhar que implicada também, para o possível observador, um deixar-se ver, sujeitar-se à mirada atenta de uma jovem ou ao olhar sagaz de uma Celestina. Repare-se sua semelhança com a ilustração de Picasso *El Portal*, na qual o convite ao espectador constitui-se igualmente em elemento fundamental para a dinâmica da imagem.

Uma das obras mais conhecidas de Picasso retratando a "terceira" é o célebre retrato que leva seu nome, *La Celestina*, conhecido também por *La Tuerta* (fig. 4). Nele, uma Celestina pálida, em tons de azul, lança um olhar esquivo. Mais jovem que a personagem literária, a figura retratada leva um olho cego, albino e esbugalhado, ausente na alcoviteira do livro. Este olho tampouco aparece nos três desenhos preparatórios que antecedem a pintura. No primeiro estudo (fig. 5), a terceira é apenas uma presença discreta sentada ao fundo de um local público onde se encontram Picasso e seu amigo catalão Sebastián Junyer-Vidal. Não obstante sua discrição, tem um porte perturbador: desde o canto escuro do estabelecimento, sua silhueta delineia-se à contraluz, e seu olhar direciona-se à dupla de amigos, perdendo-se em seguida em uma atmosfera indeterminada.

No desenho seguinte, a Celestina vai aos poucos tornando-se protagonista, passando a ocupar o primeiro plano. Posicionada frontalmente entre os perfis de Junyer-Vidal e uma mulher de chapéu, a personagem assume imediatamente a função de mediadora. Não há nenhuma troca de olhares ente os retratados, que parecem vincularem-se apenas pela posição que ocupam no quadro (fig. 6). Vidal e a moça tampouco olham em direção ao espectador, ambos direcionando sua visão para um elemento externo à esquerda da imagem. A Celestina, por sua vez, lança uma mirada dúbia: enquanto seu olho esquerdo direciona-se ligeiramente à direta, evitando o contato direto com o espectador, seu olho direito, cego, aponta para uma direção incerta. Inicialmente, parece espreitar um vazio indefinido, mas logo se percebe que este olho se volta ao observador, em um rumo certeiro. A mirada do órgão cego intercepta o único cruzamento de olhares em potencial, e ainda assim, paradoxalmente, nos sentimos olhados. A cegueira, portanto, confere à cena um ar inquietante, uma vez que não elimina a ameaça do olhar, mesmo que ressalte aquilo que foge à visão.

No último desenho preparatório (fig.7), intitulado *Autorretrato pintando La Celestina,* Picasso dedica-se ao retrato da terceira. Nele, o artista, e a Celestina se encaram sentados, ambos com uma expressão de aborrecimento. A trama de olhares, presente de distintas maneiras nos desenhos preparatórios, aqui configura-se na relação entre o pintor e a modelo como campo de batalha.

A junção destes três esboços nos coloca diante da seguinte situação: o primeiro pauta a intimidação de ser olhado; no segundo, a ameaça do olhar feminino segue vigente, protagonizada pela cegueira

intimidadora; por fim, no terceiro, o pintor afronta a Celestina com a ação de pintar. Mais uma vez, embaralham-se os papéis do ativo e do passivo: a Celestina não é, como modelo, um mero objeto de apreciação, mas é, antes, a figura que lança o olhar, que amedronta e submete o pintor à sua perspicaz observação. Através da pintura, no entanto, o artista combate sua posição de vulnerabilidade, reestabelecendo-se como construtor da narrativa através da virilidade implícita na ação de pintar. E, por fim, os desenhos preparatórios desembocam no retrato *La Celestina*, no qual a personagem perde o tom amedrontador que possui nos estudos.

No retrato de 1904, a Celestina cega, em toda sua singularidade, é a única figura representada, e, portanto, o principal motivo do quadro. O protagonismo dessa personagem é, no entanto, uma característica bastante peculiar e específica desta pintura. Em grande parte das obras em que aparece, a Celestina delineia-se no limite do imperceptível. É o caso, por exemplo, de *Harém* (fig. 8), pintura de 1906, datada de uma viagem de Picasso ao vilarejo de Gósol, nos Pirineus Espanhóis. Em *Harém*, quatro jovens nuas são representadas em cenas de higiene íntima, banhando-se ou penteando os cabelos. À direita, uma figura masculina de aspecto colossal segura um *porrón*, num misto de gozo dionisíaco e deleite voyeurístico. No fundo, entre a quina das paredes, delineando uma espacialidade comprimida, Picasso adiciona uma Celestina de traços rabiscados, agachada e encurvada, com a aparência que remete à de uma faxineira segurando um balde. Sua feição exaurida e maltrapilha confere à pintura uma sensação de derrocada frente ao regozijo da figura masculina e ao ambiente de doce erotismo impregnado por sutis tons de rosa e pela singela descontração dos nus femininos.

Harém é apontada por importantes especialistas em Picasso como um trabalho que antecede questões importantes para a concepção da famosa pintura *Les Demoseilles D'Avignon*, de 1907, uma das obras mais célebres de Picasso[6]. Em relação às *Demoiselles*, ao discorrer sobre a "identidade" de uma das prostitutas da pintura, William Rubin, ex-curador de pintura do Museu de Arte Moderna de Nova York, escreve:

> Picasso had, to put it mildly, no sympathy with old women. This animus may well have played a role in the metamorphosis of the crouching whore of the *Demoseilles* into a kind of monster who reembodies the squarting procuress of *The Harem*, and more pointedly – especially in the view of the displacement of her left eye- the aged, on-eye whore and procuress of 1903, *Celestina*. (RUBIN, 1995, pp. 63)
>
> [Picasso não nutria, para dizer o mínimo, qualquer simpatia em relação a mulheres idosas. Este ânimo pode ter desempenhado um papel na metamorfose da prostituta agachada de *Demoseilles* em uma espécie de monstro que revive a alcoviteira de cócoras de *Harém*, e,

[6] William Rubin, em seu estudo *The Genesis of Les Demoseilles D'Avignon*, de 1994, assinala: "If there is any single point in Picasso's career at wich the subjects that eventually filter into de *Demoseilles* clearly begins to germinate. It was during the artist stay at Gósol, in 1906." (RUBIN, 1994, pp. 35). [Se há algum momento singular da carreira de Picasso no qual as temáticas por fim se decantam em *Demoseilles* começaram a germinar, foi precisamente durante a estadia do artista em Gósol, em 1906]. Tradução livre da autora deste texto.

> mais incisivamente – especialmente em relação ao deslocamento do olho esquerdo- a velha cafetina e prostituta de um só olho de 1903, *Celestina*][7]

Ora, nesta passagem Rubin insere a figura da Celestina em sua genealogia de *Les Demoseilles D'Avignon*, obra que ocupa um lugar privilegiado nas narrativas sobre Arte Moderna. Debruçando-se sobre ela, grande parte da literatura mais influente atribuiu a Picasso a fama de grande mito que possui até os dias de hoje. O debate acerca deste quadro forjou noções relevantes sobre estilo, individualidade, virilidade, etnocentrismo e sexismo, que são até os dias de hoje revisitadas em sucessivos empenhos de revisão e desconstrução.

Picasso pintou *Demoseilles* em 1907, com 26 anos. Muitos anos mais tarde, aos 85 anos, volta-se outra vez à representação da Celestina. Entre abril e agosto de 1968, produz a série de gravuras *Suite 347*, na qual a terceira aparece em um grande número de estampas. Nesta série, de desinibida feição pornográfica, diversas temáticas e problemáticas exploradas em sua juventude ressurgem, articuladas em diversos níveis a um vasto repertório de referências colhidas da tradição artística ocidental. Em Suite 347, Picasso faz alusões a Rafael, Michelangelo, volta-se ao tema do pintor e da modelo, retrata haréns ingrescos, majas, Celestinas e mosqueteiros, oscilando livremente entre alusões à história da arte e da literatura e imagens de explícita vulgaridade.

Dentre as mais de trezentas gravuras que compõem a *Suite 347*, Picasso escolheu, em 1971, sessenta e seis estampas para integrarem uma edição de colecionador de uma versão francesa da Tragicomédia, *La Celestine*.

A passividade das mulheres é recorrente em muitas das obras que compõem *La Celestine* de Picasso, de maneira mais ou menos explícita. Enquanto a jovem figura feminina aparece completamente nua ou seminua em todas as estampas, o homem é retratado quase sempre vestido, com exceção de três gravuras, nas quais aparece despido. É quase sempre um mosqueteiro, com trajes negros e índices de sua condição como fidalgo ou aristocrata, tais como chapéu, bota, capa e cavalo. Sua vestimenta refinada esconde a totalidade de seu corpo, e tal resguardo contrasta com o corpo feminino, que transparece espontaneidade em suas rebuscadas contorções. Na maioria das estampas, as jovens mulheres são banhadas por uma luz branca, e configuram o único ponto da gravura onde a cor do papel deixa ver-se. Seu contraste em relação às outras figuras, que são em geral construídas através de manchas negras, por fortes contrastes volumétricos, elevam-nas ao elemento mais chamativo da composição, conferindo-lhes um lugar de destaque, e, ao mesmo tempo, exibindo-as como objeto primeiro de visualização. A representação da mulher em sua nudez submissa, contrapondo-se à do homem que, em sua posição privilegiada de observador, carrega a máscara da

[7] Tradução livre da autora deste texto.

civilização, pressupõe o constructo de certa superioridade masculina. O papel dos personagens é quase sempre o mesmo: a figura feminina é fixada como um objeto a ser visto e exibido para um espectador em posição privilegiada, de gênero masculino. Nós, espectadores, olhamos essas mulheres, tal como os mosqueteiros as miram, e, ao mesmo tempo, os vemos observando-as. Somos os voyeurs do voyeur.

Não obstante, a presença da Celestina relativiza nossa posição elevada como espectadores anônimos na cena, e, portanto, privilegiados. Em grande parte das estampas que compõem a série, a Celestina é uma presença discreta que aproxima-se formalmente dos personagens masculinos por sua construção através de sombras negras, distinta da linearidade das figuras femininas. Seu olhar, ao mesmo tempo em que transparece gozo em observar as cenas de sexo, direciona-se a nós, possíveis observadores. Desta maneira, nos expõe enquanto voyeurs, nos submetendo à mirada alheia. Corrompe, assim, nossa sensação de superioridade oculta, produzindo um anti-clímax, uma interrupção abrupta do regozijo do olhar.

A figura da Celestina aparece na obra de Picasso até pouco antes de sua morte. Em abril de 1972, um ano antes de seu falecimento, o artista produz estampas nas quais alcoviteiras são associadas à figura do artista francês Edgar Degas. Em *Degas at a brothel I (fig. 9),* Picasso retrata o artista francês de perfil, todo vestido, em uma posição semelhante à dos clientes de suas próprias monotipias. Aqui, Degas é representado através de um artifício barroco, podendo ser tanto uma pintura como uma presença observadora por trás da janela. O pintor tem um olhar relutante em relação à exposição de três prostitutas nuas, que direcionam-se, de maneira ambígua, tanto a Degas como ao próprio espectador, devido à contorção de seus corpos. Ostentam seus seios, ânus e vagina de maneira desinibida. Degas possui uma fisionomia relativamente realista, se comparado com a ornamentação rebuscada das figuras femininas. Por trás, ligeiramente deslocada do centro da composição, Picasso adiciona uma Celestina, que faz um apelo direto ao espectador, estendendo as mãos num gesto similar ao de cobrar dinheiro. Seu gesto escancara a posição do observador enquanto sujeito oculto.

Alguns pesquisadores defendem que nestas gravuras, Degas atua como um alter ego de Picasso. Em *The Genesis of Les Demoseilles D'Avignon,* por exemplo, Rubin escreve:

> In his last years, Picasso drew many 'rêveries'that meld associations to Celestina and the Demoseilles, to Degas's brothel monotypes in a kind of 'retroactive' critique of his 1907 masterpiece. In some of these, Degas acts as a kind of alter ego of Picasso [...]. In others, Picasso depicts quite graphically his horror of the sexuality of old whores in the etymological sense of *putain* as the 'putrid woman'. (RUBIN, 1994, p. 63)
>
> [Em seus últimos anos de vida, Picasso desenhou muitas 'rêveries' que fundem associações à Celestina e às Demoseilles com as monotipias de bordel de Degas, em uma espécie de crítica 'retroativa' a sua obra-prima de 1907 . Em algumas destas 'rêveries, Degas atua como uma espécie de alter ego de Picasso [...] . Em outras, Picasso retrata graficamente seu

> horror à sexualidade de prostitutas velhas, no sentido etimológico de *putain*, como 'mulher pútrida'.] [8]

Em seu argumento, Rubin atesta uma identificação de Picasso em relação a Degas, ao passo que demarca o horror do artista pela sexualidade da Celestina enquanto mulher velha. Richardson, por sua vez, demarca uma visão bastante distinta em relação à representação da Celestina nas produção madura de Picasso. Em sua biografia sobre o artista, escreve:

> Al final de su vida, Picasso fantaseó con la idea de que era un pintor-novelista y se puso a "rescribir" la obra de Rojas en una serie de grabados (parte de la llamada *Suite 347*) . Estas extravagantes variaciones sobre la obra del siglo XV incluyen, entre muchas otras cosas, la transformación de la vieja y voyeurista Celestina en el viejo y voyeurista Picasso. (RICHARDSON, 1995, p. 288) [9]

Nesta passagem, Richardson não atribui a Picasso qualquer repulsa em relação à Celestina; pelo contrário, atesta uma identificação entre o artista e a personagem através do ato voyeurístico. A diferença entre as duas visões de Rubin e Richardson evidencia a complexidade de papéis que essa figura desempenha na obra madura de Picasso. Em grande parte das estampas em que aparece, a terceira está coberta por uma capa que esconde quase seu corpo inteiro e é desprovida de quaisquer atributos sexuais, assumindo sempre um jogo em relação à sexualidade alheia. Muitas vezes ocupa um lugar bastante discreto nas imagens, postando-se entre as sombras. Nestas estampas, nas quais a Celestina transparece um deleite voyeurístico que confere certa cumplicidade ao ato amoroso, pode haver, de fato, uma identificação entre o artista e a personagem.

Em contrapartida, algumas estampas parecem plasmar, efetivamente, certo horror à Celestina. Em *Degas at a Brothel* (fig. 5) a alcoviteira é retratada plenamente em sua velhice, repleta de rugas. Se, nas imagens anteriores configurava tão somente um vulto sem qualquer caracterização individual, nesta, leva feição grotesca. Seus traços angulosos contrastam com as linhas curvas e adornadas que caracterizam as prostitutas. Além disso, a Celestina contrasta por ser o ponto mais escuro da composição. Seu sorriso maléfico e suas as mãos estendidas em direção ao espectador evidenciam um gesto cobiçoso.

As distintas visões em relação à representação da Celestina na obra madura de Picasso evidenciam a refinada elaboração dessa personagem. A trama de olhares estabelecida pela figura da "terceira" institui uma complexa articulação de papeis, na qual os valores de ativo e passivo associados às figuras masculinas e femininas por vezes se afirmam e por outras se desestabilizam. Se, por um lado, as obras que retratam a Celestina incitam o espectador, tal como o voyeur, a olhar o corpo de jovens prostitutas, também o sujeitam

[8] Tradução livre da autora deste texto

à observação de uma terceira. O apetite do olho é, dessa forma, contraposto à ameaça do olhar. Assim, Picasso plasma sua visão da Celestina como uma figura de mirada voyeurística, atenta e imbuída de sagacidade.



Figura 01 - Pablo Picasso. El *Portal*, 1901. Recuperado de http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/artejoven/id/3/rec/2. Consultado em julho de 2015



Figura 02 - Bartholomé Esteban Murillo. *Mujeres en la Ventana*, c. 1655 – 1660. Óleo sobre Tela 49x41cm. National Gallery of Art Collection



Figura 03 - Francisco José de Goya y Lucientes. *Maja y Celestina al Balcón*, c. 1808-1812. Óleo sobre tela. 116x108cm

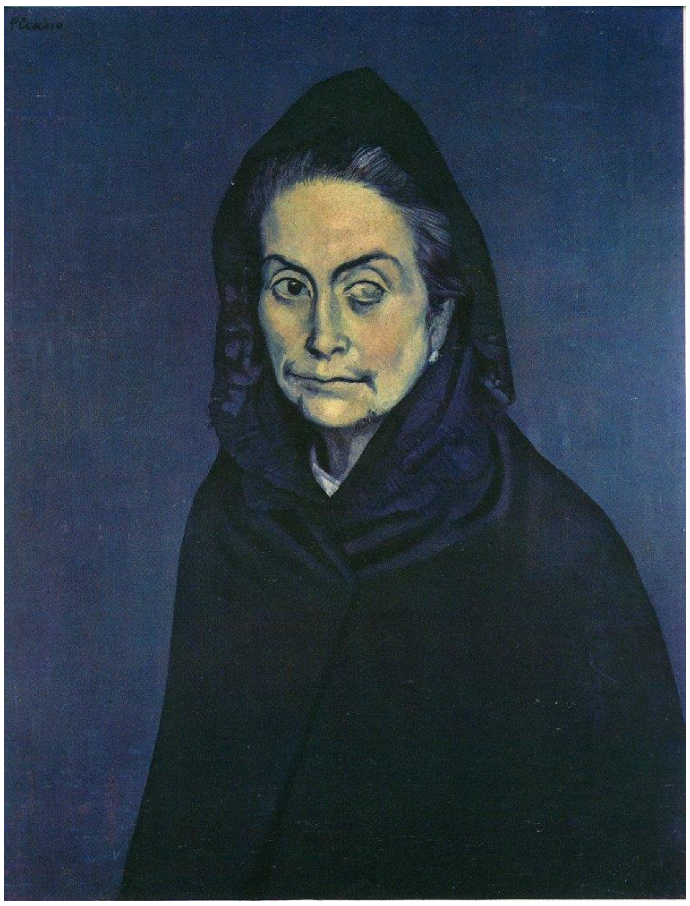


Figura 04 - Pablo Picasso. *La Celestina*, 1904. Óleo sobre tela, 74,5 x 58,5 cm. Don de M. Fredrik Roos, ancienne collection Max Pellequer, 1989, MP1989-5. © Succession Picasso 2013. Cliché : RMN-Grand Palais / Droits réservés.



Figura 05 - Pablo Picasso. *Picasso et S. Junyer-Vidal assis pres de Celestine* c. 1904. 13x10cm. Desenho. Coleção Privada



Figura 06 - Pablo Picasso. *Celestina's Croqui.* 23x23cm. Lápis Conté e lápis de cor sobre papel. Paradeiro Desconhecido



Figura 07 - Pablo Picasso. *Autorretrato Pintando La Celestina.* 20x28cm. Desenho. Paradeiro desconhecido



Figura 08 - Pablo Picasso. *El Harén*, c. 1906. Óleo sobre tela. 154x110cm. © Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York



Figura 09 - Pablo Picasso. *Degas at the Brothel.* Gravura em Metal. 37x49,5cm. Cortesia da Galerie Kornfeld Bern

Referências Bibliográficas

ANGULO, Diego. Murillo y Goya. Goya Revista de Arte, Madri, n. 148-150, p. 210-213, 1979.

BERHEIMER, Charles. Degas Brothels: Voyeurism and Ideology. *Representations,* Special Issue: Misoginy, Misandry and Misanthropy, Berkeley, v. 20, p. 158-186, Outono de 1987.

CROWLING, Elisabeth. *Picasso Looks at Degas.* New Harven: Yale University Press, 2010.

DAIX, Pierre. *Picasso Criador: Sua vida íntima e sua obra.* Porto Alegre: LPM, 1989.

PALAU I FABRE, Josep. *Picasso:* Life and Work of the Early Years, 1881-1907. Oxford: Phaidon, 1981.

PRO, Diego. *Conversaciones con Bernareggi*. Tucumán, Imprenta López, 1949.

RICHARDSON, John. *Picasso*: una biografia, 1881-1906, Volume I. Madri: Alianza Editorial, 1995.

ROSEBLUM, Robert. *Ingres.* Paris: Cercle d'Art, 1968.

RUBIN, William, SECKEL, Hélene, COUSIND, Judith. *The Genesis of 'Les Demoiselles d'Avignon'.* Nova York: Museum of Modern Art/Abrams, 1994.

STEINBERG, Leo. Philosophical Brothel. *October*, Vol. 44 (Primavera, 1988), pp. 36.

TOUSSANT, Hélène. *Le Bain Turc d'Ingres.* Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1971.

A GRAVURA DE RENINA KATZ EM MOSCOU

João Paulo Ovidio[1]

Durante o processo de pesquisa levantamos textos referentes às gravuras de Renina Katz (1925), sobretudo do período das obras de tendência social, realizados entre as décadas de 1940/50. Tal material contribui para analise da recepção da crítica diante a produção artística, como também trouxe a luz informações referente à artista, muita das quais foram suprimidas de sua biografia pelas mais diversas razões. O currículo, fração que contempla as atividades profissionais de alguém, tem como característica apresentar um percurso editado, onde se escolhe o que mostrar ou omitir, ou seja, trata das relações entre memória e esquecimento. Portanto, o presente artigo busca abordar um episódio, a exposição de Renina Katz em Moscou, mostra realizada em 1955, a qual foi amplamente acompanhada pela Imprensa Popular e ignorada por muitos outros críticos e jornalistas, até mesmo posteriormente pelos pesquisadores interessados em escrever a respeito da trajetória da artista.

Diante o número expressivo de escritos reunidos, catalogamos os textos conforme a fonte, autoria e data. Tornou-se possível perceber o interesse do periódico carioca, Imprensa Popular, em acompanhar a mostra da artista e seus desdobramentos em Moscou, visto que de janeiro a julho de 1955 o jornal publicou em suas páginas o total de 7 reportagens referente ao assunto. Além do periódico carioca, a revista paulista Fundamentos em sua 37º edição também publicou um texto sobre a mostra, intitulado Vitoriosa exposição de Renina Katz em Moscou[2], o uso do adjetivo indicada no título a pretensão em afirmar o sucesso das obras no exterior. A revista em questão apresenta em sua capa a gravura Camponesa Espanhola Morta[3] (Fig. 1), escolha que propicia destaque a artista e contribui para divulgação do seu trabalho. Ambos os periódicos integraram a imprensa comunista brasileira (TORRES, 2011, p.1624), contribuindo para difundir os ideais de intelectuais da esquerda, tal similitude nos permite argumentar como determinados acontecimentos recebem diferente níveis atenção devido às circunstâncias e interesses políticos, ademais a situação incita questionar a condição uníssona com que a exposição foi tratada.

Em outubro de 1954, poucos meses antes da exposição em Moscou, a revista norte-americana *Masses & Mainstream*[4] dedicou algumas páginas a série Retirantes de Renina Katz, sendo a Imprensa Popular a responsável por divulgar o interesse dos marxistas estadunidenses nas xilogravuras da artista brasileira. No dia 19 de novembro, a coluna de Artes Plásticas do periódico carioca publicou a matéria

[1] Graduado em História da Arte (EBA/UFRJ). Membro do grupo de pesquisa Experiências da Arte Moderna e Contemporânea no Brasil.

[2] O artigo publicado da revista Fundamentos apresentou de modo crítico os comentários realizados pelo artista Dementy Shmarinov, também presente na publicação da Imprensa Popular.

[3] No álbum Antologia Gráfica (1977) a gravura foi renomeada para Morte no laranjal.

[4] Presente na **Masses & Mainstream**. Nova Iorque, v.7, n.10, out. 1954.

Gravuras de Renina nos EE.UU[5], a qual foi constituída por texto panorâmico das conquistas dos gravadores brasileiros, especificamente os comprometidos com as temáticas sociais, seguido de tradução de alguns comentários referente a obra da artista, trechos retirados da revista norte-americana. Segundo a *Masses & Mainstream*, Renina Katz é "uma importante artista brasileira", assim como sua série "descreve com grande fôrça o terrível movimento dos camponeses brasileiros fugindo da zona flagelada pelas sêcas e pela exploração dos senhores feudais". E se a comunidade intelectual norte-americana se deteve a tratar de uma única série, os soviéticos demonstravam interesse mais amplo, pois formaram uma sessão onde foram postas em questão as diversas temáticas exploradas pela artista, como também discutiram o realismo socialista a partir das obras expostas.

Composta por 22 peças, nomeada oficialmente como Camponeses sem terra: Os Retirantes, a artista descreve a série como uma "experiência muito útil (...). O tema, ligado às terríveis condições de vida da população camponesa do norte e do nordeste, que já atraiu tantos romancistas, nada tem de simples."[6] Tal temática não atraiu somente os literatos, dado que muitos artistas plásticos também a abordaram, dentre os quais podemos destacar o nome de Portinari, importante referência para Renina. Conforme a própria artista (KATZ, 1997, p.10) Portinari foi o autor do texto de apresentação de sua primeira mostra individual, em 1949, como também escreveu para o catálogo em 1953, que: "Renina Katz está na primeira linha entre os jovens artistas brasileiros de maior talento. Dotada de inteligência que lhe faculta discernir o caminho seguro e não o mais fácil, seu trabalho já lhe assegura um futuro vitorioso."[7] O pintor comenta sobre um futuro vitorioso para a jovem artista, ao passo que coube à revista Fundamentos anunciar a concretude do anseio de Portinari: Renina tornou-se uma artista vitoriosa. E se no final dos anos 40 a gravura ela ainda era uma promessa, a participação nos salões permitiu atingir a maturidade esperada pela crítica de arte, destacando-se na década de 1950 entre os artistas modernos.

No final do primeiro parágrafo do texto "Gravuras de Renina nos EE.UU", o autor não identificado da Imprensa Popular comenta sobre a exposição dos artistas gaúchos, membros do Clube de Gravura, em Moscou, e ressalta o entusiasmo da crítica internacional diante dessas obras. Tal mostra antecedeu a individual de Renina, que por sua vez foi sucedida por uma coletiva de arte mexicana[8], constituindo desse modo um encadeamento de discussão na União Soviética acerca da arte social de dois grandes países da América Latina, Brasil e México. Assim sendo, o intercâmbio cultural possibilitou aos soviéticos a apreciação de três exposições com perfis diferentes, sendo a primeira demarcada por regionalismo gaúcho,

[5] Gravuras de Renina nos EE.UU. **Imprensa Popular**. Rio de Janeiro, 19 out. 1954. Artes Plásticas. p.4.
[6] Retirantes e Salineiros em xilogravura. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 1,2,3 jan. 1954. p.4.
[7] Artes Plásticas. **Folha da Manhã**. São Paulo, 06 set. 1953. Caderno Único, p.4. A mostra inaugurou o salão do térreo da Escola Nacional de Belas Artes, o qual foi construído em comemoração ao 137º aniversário da instituição.
[8] A mostra de arte mexicana ocorreu dois meses após a individual de Renina Katz, contou com cerca de 300 obras, divididas entre gravuras, litografias e fotografias. Participaram dessa exposição os artistas Leopoldo Mendez, A. Salsa, Pablo O'Higgins, Alberto Beltrán, Arturo García Bustos, entre outros membros do *Taller de Gráfica Popular*.

seguida de uma pautada na perspectiva de um único sujeito, e por fim uma mostra delimitada por geografia, a arte de determinado país.

Inaugurada no dia 15 de janeiro de 1955, na Casa Central dos Artistas, a mostra individual foi organizada pela União de Pintores Soviéticos e a Seção de Belas Artes da Sociedade de Relações Culturais com o Estrangeiro (VOKS). Renina expôs 50 obras de diferentes séries, as quais se dividiam entre peças de xilogravura, linoleogravura e desenhos[9]. Essa exposição permitiu aos membros da Academia de Artes da URSS e aos críticos de arte a conhecerem uma parcela das temáticas sociais exploradas pela artista, desdobrando-se em uma conferência realizada no dia 28 de janeiro no próprio local, onde foram discutidas questões formais e literárias. A comunidade artística soviética solicitou que o debate fosse taquigrafado a fim de transmitir o conteúdo a artista brasileira, um ato que permitiu não somente a ela, como também os leitores da Imprensa Popular, terem acesso às opiniões sobre tais obras. O principal objetivo era dar estimulo para o aperfeiçoamento da arte de Renina Katz, assim como entusiasmar outros artistas a criarem obras comprometidas com as causas humanas. Tal posicionamento nutre o embate entre os artistas adeptos da figuração versus os da abstração, compreendido como a querela das artes plásticas no Brasil dos anos 50.

A abertura da conferência ficou a cargo do artista Dementy Shmarinov, membro efetivo da Academia de Belas Artes da U.R.S.S, responsável por presidir o debate. De acordo com o artista soviético, "as artes plásticas brasileiras desenvolveram-se (...) numa tensa luta dos pintores progressistas de tendências realistas com as modernistas decadentes. Esta luta é, em geral, característica da arte da maioria dos países da América Latina"[10]. Adiante, Shmarinov comenta sobre os membros dos Clubes de Gravura, os quais "se propuseram uma tarefa extremamente complexa – refletir com veracidade a vida, partir em busca da forma realista, lutar contra as influências modernistas e por um vasto público". Em seguida, o artista louva o compromisso dos gravadores em tratar das questões nacionais, atitude que colabora para difusão e discussão dos problemas socioecnômicos enfrentados no país.

Para Shmarinov a gravura intitulada Fome e Frio[11] (Fig. 2) era a melhor obra, na qual Renina havia representado uma mulher de cócoras envolvida por um xale, onde o vestuário deixava amostra somente os olhos cabisbaixos da personagem. O volume por baixo do tecido nos permite imaginar as duas mãos unidas próximas da boca, uma tentativa de se esquentar do frio, ao passo que o menino ao lado desprovê de agasalhos, e em ato pedinte segura em sua mão direita um recipiente. Em vista disso, torna-se possível a partir do título interpretar a criança e a mulher como alegorias da fome e do frio. A artista costumava ir aos

[9] O escritor Jorge Amado foi o responsável por levar a arte de Renina Katz para Moscou. Vale salientar a colaboração entre o escritor e a artista no ano anterior, 1954, quando Renina Katz realizou uma série de doze gravuras para ilustrar edição francesa do romance Subterrâneos da Liberdade.

[10] Uma arte simples e sincera. **Imprensa Popular.** Rio de Janeiro, 29 abr. 1955. Notícias, Artes Plásticas, p.4.

[11] Renomeada no álbum Antologia Gráfica como Retirantes, essa gravura integrou importantes certames nacionais e internacionais, entre os quais merece destaque a 18ª Bienal de São Paulo (1985) - Expressionismo no Brasil.

finais de semana na Estação do Norte para desenhar, foi nesse local onde encontrou as motivações para a série Retirantes, aliás, a gravura admirada por Shmarinov partiu de um esboço realizado na Estação. O artista soviético ainda comenta sobre Pernoite, outra gravura da série Retirantes, na qual as pessoas são representadas de modo aglomerado na carroceria de um caminhão, os quais se encontram em migração rumo à capital, pois acreditam conquistar melhores condições de vida nesse novo lugar. A força dessa gravura consiste "na economia de meios e no máximo de expressão", conclui o presidente da conferência.

Coube ao gravador soviético, A. M. Laptev, dar continuidade ao debate, no entanto, esse inicia a fala em posição defensiva, alegou ser difícil abordar uma arte da qual se têm pouco conhecimento. Laptev propôs emitir observações gerais, mas durante a comunicação passou a se dedicar a uma categoria específica, analisa os retratos. Na opinião do gravador soviético, as gravuras apresentadas por Renina Katz em Moscou "são marcadas, em primeiro lugar, pela percepção nítida da realidade circundante", ou seja, ela revela através de sua obra a situação de miséria por qual passam inúmeros brasileiros. Em relação aos retratos é notada a repetição em interpretar as figuras humanas, os meios de representação indicam a necessidade de aperfeiçoamento, em vista disso Laptev sugere a Renina variar a disposição dos personagens, composição da cena e as escalas. Esse foi um dos poucos artistas a tratar dos desenhos, os descreve como lânguidos e confusos, de composição arrítmica, assim sendo justifica o desinteresse por parte dos soviéticos. Do mesmo modo o mestre Vladmirir Favorsky demonstra preferência pelas gravuras em relação aos desenhos, pois declara que "do ponto de vista da composição, o domínio do conjunto (da gravura) alcançou melhores resultados". Tal artista, o mais velho entre todos os presentes, por ser um artista gráfico alega ter propriedade para comentar as insuficiências do desenho de Renina Katz.

Da série Favela, tanto Shmarinov quanto Laptev declaram interesse na gravura Mulheres carregando lenha (Fig. 3), o primeiro define o trabalho como "sóbrio, conciso, cheio de ritmo, sereno, uma obra simples e sincera", enquanto para o segundo "a composição foi realizada com sucesso e de forma interessante foi resolvida a coordenação do espaço".Infelizmente, a ausência de uma descrição minuciosa nos impede de identificar a obra em questão, dado que Renina em diversas gravuras representou mulheres carregando lenhas. Embora, para Shmarinov as obras podem prescindir de títulos, ao nosso ver tal fato as torna sem identidade. Da mesma forma a mudança de títulos nos desnorteia, assim como anula o histórico da obra. As gravuras dessa série, por exemplo, foram todas renomeadas como Favela no álbum Antologia Gráfica (1977), ato que dificulta relacionar as gravuras com os escritos da crítica na década de 1950, porque tais obras já não atendem pelos nomes de outrora. Laptev nos revela uso de cor em Mulheres carregando lenha, mas não especifica qual, ainda assim tal informação nos permite pensar como esses trabalhos estavam para além do tradicional preto e branco da gravura.

O pintor e caricaturista K. S. Iellcelev dá continuidade ao debate, primeiramente comenta a fala inicial de Laptev, nos diz que se existe dificuldades em opinar uma arte da qual possuem pouco conhecimento, em contrapartida, torna-se fácil tratar dos sentimentos experimentados ao contemplar tais obras. Para o pintor os trabalhos ali expostos indicam não só a consciência de Renina, como também de seus pares, os quais se dedicam a retratar o nacional. A seguir, o presidente da conferência concede a palavra o ouvinte G. Arutinian, o qual reconhece as qualidades formais da obra, mas afirma serem insuficientes, no sentido que Renina deveria "criar obras mais sintéticas, nas quais fôsse possível compreender qual a meta a que aspiram as pessoas representadas pela pintora.". Iellcelev pediu a palavra para respondê-lo, nos adverte que o ouvinte foi incapaz de compreender os propósitos da arte de Renina, pois tais obras servem como ferramentas de protesto diante as mazelas do povo brasileiro.

Em razão da discordância entre o pintor soviético e o ouvinte, o primeiro busca embasar com exemplos o porquê do outro estar equivocado, por isso tece comentários sobre os Retirantes. Segundo Iellcelev "no Brasil êste não é um fenômeno casual. De ano para ano, repete-se pelas estradas do vasto nordeste brasileiro a cena de imensas legiões de pessôas em busca do pão". O artista afirma que por intermédio da série de gravuras dessa temática, Renina Katz conseguiu apresentar "com vigor e cólera o sofrimento de seu povo", portanto, para ele quaisquer reclamações sobre o conteúdo seria infundadas. Apesar de ser a única divergência publicada na Imprensa Popular entre dois participantes da conferência, tal nos permite questionar como as apreciações dos trabalhos estiveram restritas a uma comunidade artística, visto que para um cidadão comum os trabalhos careciam de uma representação objetiva.

Por sua vez, o desenhista B. E. Iefimov expressa como o debate aproxima a Rússia do Brasil, independente dos milhares de quilômetros que os distanciam, o fator geográfico não os impedem de partilharem um sentimento único. As temáticas sociais abordadas por Renina Katz estariam em consonância com os ideais de engajamento artístico e político dos artistas soviéticos, portanto a artista e encontravam-se ligada a esses "por idéias comuns de progresso, de bem-estar e de paz.", ao passo que a exposição contribui para constituir "laços invisíveis, mas extraordinariamente sólidos". Então, esses discursos nos incentivam refletir a afinidade entre os artistas brasileiros e soviéticos, ambos interessados em representar temáticas de cunho social.

Outros artistas também expuseram suas opiniões sobre a obra de Renina Katz na conferência, como foi o caso do pintor e gravador Cherberstov, o qual a considerou como uma profissional da gravura, bem como as obras o faziam lembrar a artista alemã Kathe Kollwitz. O artista M. F. Ladur compreendeu o trabalho de Renina como uma denuncia, pois mostravam uma realidade e estimulava o protesto, a luta por melhorias. Já a pintora soviética Arkanguelskaya, única mulher presente nos textos transcritos pela Imprensa

Popular, comentou que obras eram de fácil compressão, realizadas com grande vigor, assim como a agradavam e a comovia devido "a grande força interior da pintura na expressão dos sentimentos".

Dementy Shmarinov encerrou a conferência proferindo louvores aos esforços de Renina Katz, por isso o episódio torna-se instigante, pois apesar dos incentivos pouco tempo depois a artista rompeu com as temáticas sociais. Expor em Moscou foi importante porque tivemos acesso a avaliações dos soviéticos sobre a obra dos nossos artistas, sobretudo os gravadores classificados como realistas socialistas. Todavia, a mostra foi silenciada, apagada do currículo de Renina Katz, assim como a exposição "Contribuição ao Realismo", realizada no MAM/SP em 1956. Teria sido, como aconteceu com outros artistas, sobretudo na década de 1960, o receio de perseguição militar gerada por associação dos trabalhos ao movimento comunista? Talvez, uma desilusão com a proposta de arte social e o interesse de desvincular as obras dessa tendência? São questões que precisamos responder de maneira mais convincente em nossa pesquisa.



Fig. 1. Renina Katz. Morte no laranjal. Xilogravura sobre papel japonês tipo Mino - 80/80, 41,1 x 31,8 cm. Álbum Antologia Gráfica. Acervo do Museu de Arte Brasileira – MAB-FAAP.



Fig. 2. Renina Katz. Retirantes. Xilogravura sobre papel japonês tipo Mino - 80/80, 41,1 x 31,8 cm. Álbum Antologia Gráfica. Acervo do Museu de Arte Brasileira – MAB-FAAP.



Fig. 3. Renina Katz. Favela. Xilogravura sobre papel japonês tipo Mino - 80/80, 41,1 x 31,8 cm. Álbum Antologia Gráfica. Acervo do Museu de Arte Brasileira – MAB-FAAP.

Referências bibliográficas

ABRAMO, Radhá. **Renina Katz e sua arte.** Estudos Avançados. São Paulo, v. 17, n. 49, set/dez. 2003. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142003000300017> Acesso em: 20 nov. 2017.

AMARAL, Aracy. **Arte para quê?**: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil. 3ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

Artes Plásticas. **Folha da Manhã**, São Paulo, 06 set. 1953. Caderno Único, p.4.

Gravuras de Renina nos EE.UU. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 19 out. 1954. Artes Plásticas. p.4.

KATZ, Renina. **Renina Katz.** São Paulo: Edusp, 1997. (Artistas da USP, 6).

Retirantes e Salineiros em xilogravura. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 1,2,3 jan. 1954. p.4.

TORRES, Juliana. **A gravura como recurso visual na imprensa comunista brasileira (1945/1957)**. In: Anais do III Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 03 a 06 de maio de 2011 [CD-ROM]. Londrina: UEL, 2011, p. 1624-1637. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/autores_J.htm>. Acesso em: 20 nov. 2017.

Uma arte simples e sincera. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 29 abr. 1955. Notícias, Artes Plásticas, p.4.

ALMEIDA JÚNIOR, JAMAIS CAIPIRA

João Victor Rossetti Brancato[1]

O presente artigo parte de uma questão que já foi explorada exaustivamente pela historiografia da arte brasileira: a relação das obras de José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899) com a sua personalidade supostamente caipira.[2] A razão para a insistência no assunto é simples: seu autorretrato, de 1878, pertencente hoje à Pinacoteca Rubem Berta, em Porto Alegre [Figura 1], e as eventuais implicações que traz para a sua imagem enquanto artista. Recentemente, em 2011, a obra em questão foi tratada sinteticamente na dissertação de mestrado de Tania Crivilin.[3] Dois anos depois, a imagem de Almeida Júnior enquanto pintor seria um dos tópicos abordados na tese de Fernanda Pitta.[4] Pois bem, enquanto o primeiro trabalho discorre, minimamente que seja, sobre esse instigante autorretrato, não se aprofunda no que possa transmitir no mundo das representações de artistas de fins do século XIX. Ponto tocado, por sua vez, pelo segundo trabalho, embora não a partir de seu único autorretrato. Portanto, meu intuito aqui é apenas unir os dois pontos, acrescentando qualquer coisa que ainda possa ser dita sobre o assunto.

Na pequena tela, Almeida Júnior representa a si mesmo então aos vinte e oito anos. Em um busto em três quartos, encara o espectador com olhar seguro e expressivo, atraindo admiração e respeito. O retesamento do pescoço em giro para contemplação do observador, além da boca levemente entreaberta, sugerem alguma espontaneidade no movimento, captada como em um rápido e desprevenido instantâneo. Em *Retrato de pintor* [Figura 2], tela realizada por seu amigo Augusto Rodrigues Duarte na mesma época, isto é, durante o tempo em que ambos se encontravam em Paris para a continuidade de seus estudos, Almeida Júnior também encara o espectador com certa surpresa e espontaneidade, como alguém "interrompido" durante o fazer artístico. Aqui, porém, as sobrancelhas arqueadas e o semblante calmo denotam não só a serenidade do ofício como insinuam aproximações com o *Homem com cachimbo* [Figura 3], autorretrato de Courbet em aparente entorpecimento pelo fumo, de pálpebras pesadas e olhar lânguido, símbolo da boemia parisiense de meados do século XIX. Comentando *Retrato de pintor* em sua tese, Pitta dá atenção especial às roupas do retratado, valendo aqui sua citação:

> Almeida veste um chapéu, semelhante à cartola do tipo "*Paris Beau*", em voga entre os boêmios da década de 1830, fazendo parecer que procura filiar-se à essa tradição da boemia e da extravagância, que informa aspectos da auto-representação do artista no século XIX. A

[1] Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da UFJF, com financiamento da CAPES.
[2] Sobre a trajetória biográfica do pintor, cf.: LOURENÇO, Maria Cecília França. *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007.
[3] CRIVILIN, Tania Maria. *Almeida Junior: a afirmação de uma subjetividade moderna*. Vitória: UFES, 2011 (Dissertação de Mestrado).
[4] PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*. São Paulo: USP, 2013 (Tese de Doutorado),

> gravata, ou o *neckcloth*, em laço *lavallière*, ou Byron, também é um elemento que pode ser associado a esse tipo do artista derivado do boêmio. Assim o demonstram as conhecidas fotos de Baudelaire por Nadar, o retrato de Baudelaire por Courbet, e mesmo os retratos de Carolus-Duran, por Sargent, o de Bonnat, por Degas, o autorretrato de Cabanel, sem falar no retrato paradigmático feito por Manet, o de Marcellin Desboutin, do MASP. Nesse último, o pintor tem uma cartola ligeiramente semelhante àquela usada por Almeida, e usa a gravata em laço.[5]

Parece não haver dúvidas que os elementos representados na tela de Rodrigues Duarte vinculam Almeida Júnior à boemia parisiense, demonstrando o quão "preocupado estava o pintor ituano em inserir-se nos círculos de pintores 'modernos' de seu tempo e de sua convivência".[6] Seja ela uma representação do "real" ou um desejo de parecer "real", Almeida Júnior deixa/escolhe/quer ser representado como um pintor moderno pelo colega. Ao analisar este retrato, Pitta confessa o interesse na tela por apresentar o artista de forma diferente daquela que foi usualmente tratado pela crítica de arte de seu tempo.[7] Sob um sentido interpretativo que compreenderia a obra como reflexo do artista, a crítica consolidaria uma imagem de Almeida Júnior como um legítimo caipira dada a produção de obras sobre caipiras.[8] É bem verdade que as menções na imprensa à personalidade interiorana do pintor antecedem sua produção sobre o assunto, e de fato poderiam ser honestas, como no caso de Gonzaga Duque abordando-o como "modesto provinciano, inalteravelmente roceiro", "simplório no falar e simplório no trajar".[9] Contudo, a insistência na questão identifica muito mais um *topos* da crítica de arte da época, que conforme Pitta trata o artista e o meio como uma só coisa. São exemplos disso o discurso realista sobre Millet ou Courbet, que os têm como únicos e legítimos intérpretes de suas respectivas regiões por serem frutos delas.[10] Dentre os muitos problemas sobre a questão, um dos pontos argumentados por Pitta é que, se a pintura de caipiras se constitui como parte importante de sua produção artística, representa apenas uma parte dela. Ademais, deve-se levar em conta o quanto tal imagem tinha por detrás certos interesses ideológicos[11], e o quanto não necessariamente corresponderia às expectativas do pintor. Ao menos no retrato de Duarte não fora com um "simplório trajar" que Almeida Júnior fora representado, mas como um par entre os artistas do círculo moderno da Paris de então.

E o que podemos dizer sobre isso em relação ao seu autorretrato? Nele não há nenhuma sugestão à imagem construída pela crítica, nem nada que possa aproximá-lo à representação de um artista boêmio. Se

[5] Ibidem, p.236-237.
[6] Ibidem, p.235.
[7] Ibidem, p.236.
[8] Ibidem, p.59-61. Cf. também: ARAÚJO, Raquel Aguilar de. Desmistificando Almeida Júnior: a modernidade do caipira. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/>.
[9] DUQUE, Gonzaga. *A Arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p.180.
[10] PITTA, op. cit., p.155.
[11] Referimo-nos aqui principalmente à crítica paulista e a identificação da pintura de costumes caipiras de Almeida Júnior como um marco na pintura nacional ao representar o brasileiro, entendido aqui como o caipira de São Paulo. Mais sobre o assunto, que integra a questão do "paulistismo", ver: PITTA, op. cit., p.192-211.

pensarmos em outros tipos de imagens de artistas já bastante consolidadas à época, como a dos elegantes dândis, vestindo ternos, cartolas ou chapéus, luvas e bengalas, transmitindo uma ideia de homens cosmopolitas, bem asseados e modernos – a exemplo do retrato de Manet por Fantin-Latour, de 1867 [Figura 4] –, o autorretrato de Almeida Júnior parece totalmente pobre em elementos para análise. Ele também é insuficiente para revelar o próprio ofício do pintor no ateliê, com vestes apropriadas e carregando suas ferramentas de trabalho, como tantos outros quadros ao longo de toda a História da Arte, e nem mescla vários desses elementos apresentados, como faz o próprio retrato de Rodrigues Duarte ao exibir o artista impecavelmente vestido junto ao pincel, paleta e quadro pintado. Poderíamos citar ainda, a título de comparação, os casos de retratos e autorretratos de artistas brasileiros que fizeram parte do círculo de Almeida Júnior em Paris, como Rodolfo Amoedo e Décio Villares; de artistas portugueses como Silva Porto, Souza Pinto e Marques de Oliveira, ou ainda de seu mestre Cabanel.[12] De todos os encontrados nessa pesquisa, a única semelhança junto ao autorretrato de Almeida Júnior que pode ser verificada está na dignidade da pose, na confiança no olhar. Afora isso, as vestes, o cenário ou os objetos dispostos aproximam-se muito mais às representações já consagradas da época.

Na tela de Almeida Júnior pouco se vê das vestes do pintor. O chapéu e o paletó representados na tela de Duarte são trocados por um leve drapeado branco que cobre seu corpo. Em termos cromáticos e compositivos, o panejamento funciona como um contraponto ao fundo mais escuro, equilibrando a tela. Também garante que o sujeito representado não esteja nu, o que poderia insinuar algum teor obsceno, e nos remete ao ambiente de ateliê, onde eram usados juntos aos modelos. Em todo o caso, isso não parece suficiente. Analisando a questão, Crivilin interroga:

> Do que se trata esta roupa com um volume tão expressivo? Temos somente uma pequena parte da vestimenta representada, mas entendemos que se trata de algo com um panejamento volumoso, configurando-se quase como um manto, intensificado pela aplicação da cor branca. Seria um jaleco de trabalho? É fato que, tal solução de vestimenta nos remete a tela de Botticelli citada anteriormente, *Adoração dos reis magos*, c. 1475, onde o respectivo pintor se representa com uma capa com volume similar. Deste modo, entendemos que a ação do pintor de *Auto retrato*, se aproxima de uma solução pictórica ao estilo clássico, uma vez que na época de sua elaboração, Almeida Junior se encontrava em pleno desenvolvimento das atividades acadêmicas em Paris.[13]

Jaleco de trabalho? Improvável quando comparados aos inúmeros retratos de artistas vestindo os seus. A aproximação à tela de Botticelli parece de fato mais coerente, não só por seu robe alaranjado como

[12] Nomes mencionados no trabalho de PITTA, op. cit., p.216.
[13] CRIVILIN, op. cit., p.42

pelo olhar de relance. Sem dúvidas, Almeida Júnior busca no passado a escolha do traje para seu autorretrato, mas acreditamos que ainda seria possível ir mais longe.[14]

Certamente o pintor se inspira na Antiguidade Clássica para sua própria representação. Mais do que um robe como o de Botticelli, suas vestes brancas retomam a toga romana, traje dos cidadãos da Roma Antiga, pintadas por artistas como Gérôme, em *A morte de César*, de 1867; encontradas nos recém-descobertos afrescos de Pompeia e nos retratos de Fayum [Figura 5], que se espalhavam pelas coleções de museus, e esculpidas em estátuas antigas – denominadas *togatus* – presentes na coleção do Museu do Louvre [Figura 6]. Pela forma como contorna o pescoço, o panejamento do autorretrato lembra ainda mais o *paludamentum*, capa dos comandantes militares romanos, também presente em inúmeros bustos, como os dos imperadores Caracala [Figura 7] e Marco Aurélio [Figura 8], pertencentes ao Louvre. Se tomarmos como hipótese a influência que as esculturas antigas pudessem ter causado ao pintor durante sua estadia na Europa, o traje romano poderia muito bem ter sido transposto para seu autorretrato conservando o branco dos mármores.

Vestes extemporâneas aos representados, ou especificamente vestes clássicas em personagens pós-Antiguidade, já haviam sido utilizadas em diversos momentos nas artes. Na pintura, podemos citar casos no século XVII, como Mignard e a tela *Luís XIV vestido à romana, coroado pela Vitória diante de uma vista da cidade de Maastricht em 1673*, ou mesmo Rubens e sua *Apoteose de Henrique IV e a proclamação da regência da rainha no dia 14 de maio de 1610*, quadros que harmonizam monarcas e figuras alegóricas em composições históricas. Já na escultura, Pigalle escandalizara a sociedade francesa ao esculpir um *Voltaire nu* nos fins do século XVIII, dialogando a ideia do filósofo iluminista com as representações de filósofos gregos. Muito próximo ao autorretrato do ituano, aliás, outra boa sugestão para inspiração, a estátua de Napoleão Bonaparte sobre a Coluna Vendôme [Figura 9], em Paris, executada por Auguste Dumont em 1863 (a partir do original de Antoine-Denis Chaudet), apresenta o imperador francês como um general romano com paludamento e coroa de louros. Comparando-o ao autorretrato de Almeida Júnior, só restaria o último detalhe para clamar-se imperador. Se podemos encontrar exemplos do tipo, representações semelhantes em retratos de artistas parecem mais raras. Um dos casos poderia ser Caravaggio, nomeadamente no famoso *Pequeno Baco doente*, dos fins do século XVI, em que se representa como um deus romano, com as vestes apropriadas. Em todo o caso, o título da tela não a declara como uma representação do pintor, devendo esse reconhecimento mais aos estudos posteriores.[15]

[14] Se a solução pictórica é de estilo clássico, no entanto, careceríamos de uma melhor definição desse sentido. A técnica empregada respeita as normas acadêmicas, mas a possível aproximação com uma obra do Renascimento não garante a vinculação a um estilo clássico nem nos parece ser o mais relevante nesta obra.

[15] AUTORITRATTO in veste d Bacco (Bacchino malato). Galleria Borghese. Disponível em: < http://galleriaborghese.beniculturali.it>. Acesso em: 07/02/2018. Um exemplo importante que não se enquadra entre os citados pelas vestes clássicas, mas que também não poderia ser esquecido são os autorretratos de Rembrandt com roupagens exóticas, flertando com o gênero dos *tronies*.

Em seu autorretrato, Almeida Júnior rejeita as opções consagradas da pintura naquele momento para a representação de si enquanto artista e opta por um horizonte anterior, mais remoto. Exibir-se enquanto boêmio ou dândi, como um homem moderno e cosmopolita não parece ser o que procura na tela em questão, muito menos como pintor. Almeida Júnior toma para si credenciais que o vinculam ao mundo clássico. O que isso poderia significar?

A essa altura, os pontos começam a se unir. Ainda sobre o autorretrato, Crivilin afirma que "provavelmente, o pintor dos caipiras, não se representaria em suas telas de forma expressiva, mas sim de maneira subjetiva", já que "se mostrou, segundo seus biógrafos, um provinciano".[16] O problema da frase é que pode insinuar a manutenção do discurso sobre o caipirismo do pintor, reforçando uma ideia de que a forma "expressiva" seria a de um Almeida Júnior entre os personagens que pintou posteriormente, semelhante aos caipiras negaceando, ao que teve a amolação interrompida ou ao que pica fumo. Pelo contrário, ao longo de sua vida e a despeito das características citadas pela crítica, o pintor se situaria bastante próximo das elites paulistanas, como se vê por sua produção de retratos.[17] Seu mundo, portanto, parece muito mais próximo daquele que pinta em *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto,* ou de suas cenas de ateliê, do que propriamente dos cenários rurais.

A despeito disso, seguindo a proposição traçada por Crivilin, é possível nos perguntarmos o quanto o retrato de boêmio pintado por Augusto Rodrigues Duarte representaria escolhas pautadas por aspectos subjetivos, ilusórios ou expressivos, realistas. A imagem do pintor integrado ao meio parisiense corresponderia necessariamente à "realidade" vivida naquele período? Talvez sim, talvez não. No entanto, de fato no autorretrato tal questionamento é impossível, pois é totalmente subjetivo: Almeida Júnior escapa do mundo real na imagem que oferece de si. Todavia, mantém vínculos bem estreitos com a cultura europeia. Sua postura viril e confiante, juntamente às vestes clássicas, como um César, declaram suas filiações intelectuais ao Ocidente, ao Velho Mundo, à Grécia e Roma Antigas, raízes inquestionáveis diante da natureza de seu ofício. Pouco importa em seu autorretrato se é um "retraído do bulício", de "atitudes curvilíneas"; se tem "voz cantada, melodiosa e dolente, [...] ingenuamente incorreta e frases elípticas".[18] Sem louros, coroa, cetro ou trono, Almeida Júnior impera diante do espectador, seja ele cosmopolita ou provinciano, que se apequena diante de sua solene grandeza.

Por fim, cabe mencionar que outros artistas, entre os fins do século XIX e inícios do XX, também produziram autorretratos escapando da "realidade" ou dos *topoi* estabelecidos nesse trabalho. Antes mesmo dos que se aproximariam de uma poética surrealista, como Salvador Dalí ou Frida Kahlo, seria possível citar aqueles vinculados aos movimentos simbolistas e decadentistas, que talvez poderiam ser reunidos em um

[16] CRIVILIN, op. cit., p.43.
[17] PITTA, op. cit., p.210-13.
[18] Trechos de crítica de Ezequiel Freire ao pintor, em 1888, apud LOURENÇO, op. cit., p.11.

topos à parte, com suas representações exóticas, místicas e etéreas, como os retratos de artistas por Eugène Carrière, o autorretrato de Gustav-Adolf Mossa, William Holman Hunt ou Arnold Böcklin. Ainda caberia citar, à margem dessas tendências, dentre outros, o retrato de Albert Herter como Hamlet ou o imponente retrato de Lovis Corinth armado como um cavaleiro medieval. Os autorretratos de artistas com novas "identidades" denotam o poder criativo, inventivo e a liberdade dos mesmos nesse período, passíveis de escolherem novas configurações iconográficas ao invés de seguirem aquelas bem estabelecidas. Evidenciam que o artista moderno é capaz não só de "recriar" o passado, com as pinturas de história, ou representar o presente, como encorajava Baudelaire[19], mas também de criar novas realidades, de fugir do real, de representar a si mesmo como bem entender ou desejar.

Nenhum dos exemplos acima se aproxima da identidade tomada de empréstimo por Almeida Júnior, à exceção de um autorretrato posterior, datado de 1916, também de um brasileiro, Leopoldo Gotuzzo [Figura 10]. Nele, o pintor de Pelotas se representa olhando para o observador com certa surpresa, vestido em panejamentos brancos que recordam a toga romana. Coincidência ou não, o retrato também fora realizado na Europa, em Madri. Ambos, Almeida e Gotuzzo, pareciam estar assim declarando sua pertença ao mundo ocidental quando se encontravam em seu centro, como estrangeiros.



Figura 01 – ALMEIDA JÚNIOR: Autorretrato, 1878, OST, 41x32,5cm. Porto Alegre, Pinacoteca Ruben Berta – Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Foto: Wikimedia Commons.

[19] BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.



Figura 02 - AUGUSTO RODRIGUES DUARTE: Retrato do pintor, 1878c., OST. Lisboa, Museu do Chiado. In: PITTA, op. cit.

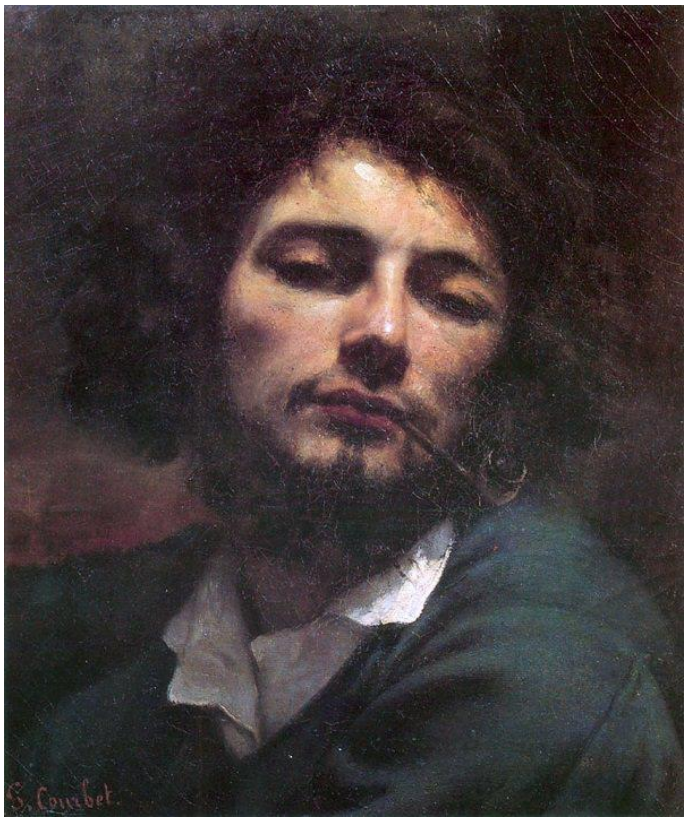


Figura 03 - GUSTAVE COURBET: Homem com cachimbo, 1850c., OST, 45x37cm. Montpellier, Musée Fabre.



Figura 04 - HENRI FANTIN-LATOUR: Retrato de Manet, 1867, OST, 117,5x 90cm. Chicago, The Art Institute of Chicago.

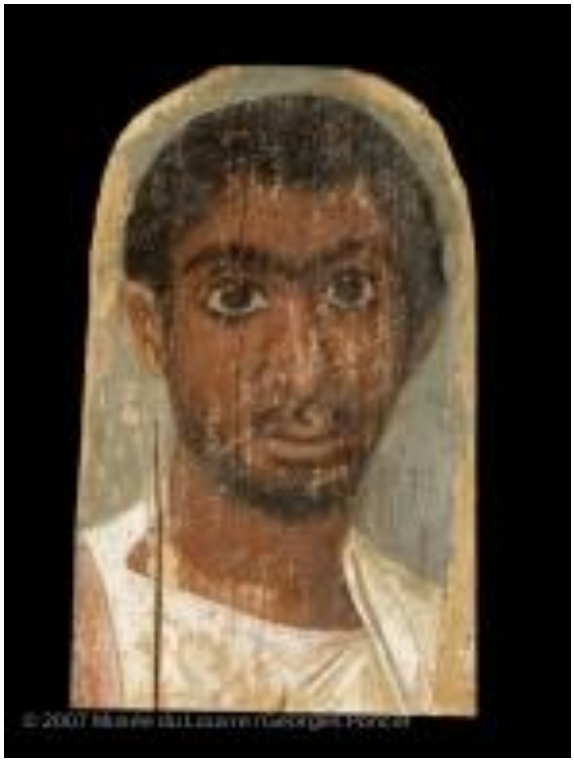


Figura 05 - Retrato de homem, século III a.C., encáustica sobre madeira, 30x18,5cm. Paris, Musée du Louvre.



Figura 06 - Togatus composto a posteriori por cabeça do Imperador Augusto, 20 a.C./século II, mármore, 207cm. Paris, Musée du Louvre.



Figura 07 - O imperador Caracala, 212-215 d.C., mármore, 52cm. Paris, Musée du Louvre.



Figura 08 - O imperador Marco Aurélio, 161, d.C., mármore, 62 cm. Paris, Musée du Louvre.



Figura 09 - AUGUSTE DUMONT: Napoleão Bonaparte, 1863, bronze. Paris.



Figura 10 - LEOPOLDO GOTUZZO: Autorretrato, 1916, OST, 30,5x46cm. Pelotas, Museu Leopoldo Gotuzzo. Foto: Daniel Moura.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Raquel Aguilar de. Desmistificando Almeida Júnior: a modernidade do caipira. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/>. Acesso em: 07/02/2018.

BITTENCOURT, Renata. *Um dândi negro: o retrato de Arthur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland*. Campinas: Unicamp, 2015 (Tese de Doutorado).

CRIVILIN, Tania Maria. *Almeida Junior: a afirmação de uma subjetividade moderna*. Vitória: UFES, 2011 (Dissertação de Mestrado).

FRASCINA, Francis e outros. *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. Cosac Naify, 1998.

PERROT, Michelle (org.). *História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*. São Paulo: USP, 2013 (Tese de Doutorado).

STURGIS, Alexander; CHRISTIANSEN, Rupert; OLIVER, Lois et WILSON, Michael. *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*. Londres: National Gallery Company Limited, 2006.

THE MET MUSEUM. *Ancient faces: mummy portraits from Roman Egypt*. 8 de fevereiro de 2000. Disponível em: < https://www.metmuseum.org >. Acesso em: 07/02/2018.

NEGRO, MAS BELO: SÃO BENEDITO, O SANTO PRETO DA IDADE MODERNA

Joyce Farias de Oliveira[1]

Em Santos, na Igreja da Irmandade de São Benedito, localizada no altar-mor deste templo, está a escultura da segunda metade do século XIX de São Benedito. De origem portuguesa e apresentando uma tendência neoclássica com formas mais lineares, de anatomia mais longilínea, de policromia em tons mais rebaixados, nem sempre com a utilização do douramento, esta peça permite explorar modificações estilísticas acerca da produção de arte religiosa no século XIX[2], no entanto, esta comunicação pretende abordar apenas o histórico da iconografia de São Benedito, na tentativa de ressaltar o problema da "cor preta" na construção de uma santidade negra no catolicismo tridentino. Isso porque esta peça possui um detalhe incomum, sendo importante frisá-lo neste começo.

O modelo iconográfico desta escultura, São Benedito com o Menino Jesus, apresenta o santo negro carregando o Menino sobre um tecido, o que limita a aproximação do santo preto do menino branco, neste modelo, o santo nunca toca a criança. No entanto, na escultura portuguesa da ISB[3] de Santos, de forma declarada o santo negro toca o Menino Jesus, o santo parece-nos encarar o espectador que percebe este gesto de subversão. Sua mão ultrapassa o limite imposto pelo tecido branco e posicionando sua mão direita altiva, dando condições do dedo indicador tocar precisamente a pele branca da criança.

Interpretando este detalhe como um sutil desvio do modelo iconográfico era necessário desenvolver uma análise mais apurada sobre a produção da imaginária religiosa deste santo, o que fluía para uma questão um pouco mais abrangente, - a imagem do negro nos paradigmas da História da Arte ocidental, em particular na arte religiosa da Idade Moderna. Tratando-se de um santo preto, São Benedito surge como um novo modelo de negro cristão no pós-tridentino. Aqui, vigoram-se os princípios do Barroco, onde os conceitos estéticos e teológicos de uma Igreja reformada foram ainda mais aprimorados, instituindo uma cultura visual profundamente simbólica, persuasiva e arrebatadora para o público cristão. Com essas medidas, a representação do negro seria enfatizada a partir de um elemento muito contundente neste projeto de conversão, - a cor preta.

[1] Mestre em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo. Essa comunicação é um recorte da pesquisa de mestrado intitulada "*Niger, sed formosus*: A construção da imagem de São Benedito", orientada pela Profa. Dra. Angela Brandão, desenvolvida e defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo em 2017.

[2] Apesar de não haver um documento de compra ou de aquisição desta peça, a Irmandade de São Benedito de Santos possui um documento, o Relatório de Provedoria datado de 1936, onde há um trecho que descreve um reparo realizado nesta escultura de São Benedito, informando que durante o processo de reparação da peça foi encontrado no seu interior restos de um jornal com o título Commercio do Porto com data de 9 de fevereiro de 1859.

[3] Irmandade de São Benedito.

"*Niger in facie, sed formosus in core. Benedictus, qui venit. In nomine Domint*"[4], assim definiu frei Apolinário da Conceição, religioso português da Seráfica Província do Rio de Janeiro e autor da hagiografia do santo preto mais notória no século XVIII. Esta metáfora da cor preta era um artificio muito recorrente nas hagiografias franciscanas para apresentar São Benedito. É provável que a ideia por detrás desta expressão tenha sido desenvolvida e reelaborada ao longo dos primeiros processos acerca da beatificação do santo.

Niger, sed formosus[5] é uma inscrição em latim encontrada na bandeira da ISB de São Benedito de Santos, mas não era apenas Benedito estaria associado a este apontamento. Encontramos também em Santo Antônio de Noto[6] expressões similares, como *Niger in facie, sed formosus in core*[7]. A origem dessas expressões remonta o antigo Cântico dos Cânticos, o qual está associado à Rainha de Sabá, especificamente num trecho o qual há uma autoafirmação de sua cor: *Nigra sum sed formosura*[8]. Apesar da expressão afirmar a negritude, a cor escura da pele é colocada como algo não muito bem quisto.

Benedetto Manasseri, seu nome de batismo, nasceu em San Fratello em 1526 e faleceu em Palermo em 04 de abril de 1589, ambas cidades da Sicília, na Itália. Filho primogênito de ex-escravos convertidos ao catolicismo, Benedetto se tornou livre aos 18 anos de idade, iniciando sua jornada eremita com um grupo seguidores de São Francisco de Assis, liderado por Jerônimo Lanza. Não há dados tão precisos quanto a este período que remete à vida eremita e à clausura de Benedetto. Pode-se determinar que entre seus 32 e 36 anos, ele se tornou frei ao ingressar na Ordem de São Francisco e passou a viver no Convento de Santa Maria de Jesus em Palermo, onde exerceu a função de cozinheiro, Frei Superior dos Noviços e Guardião deste convento, algo que chama atenção, pois Benedetto era analfabeto e negro.

Pesquisadores como Giovanna Fiume e Alessandro Dell'Aira desenvolveram extensas pesquisas sobre a figura emblemática do santo, desde a construção de uma santidade negra, do ponto de vista europeu à recepção deste santo italiano nas Américas. Também o trabalho de Vicent Bernard sobre a difusão das hagiografias na Espanha e na Nova Espanha do Setecentos e os estudos de Monique Augras sobre a iconografia e devoção do santo no Brasil, são pesquisas que se destacaram pela abordagem mais direcionada às fontes primárias sobre a construção de santidade de Benedito.

Embora São Benedito foi um santo proclamado padroeiro das populações negras que passavam pelo processo de conversão ao catolicismo, suas esculturas surgiram no século XVII em um contexto não propriamente sobre a escravidão negra, mas era um dos resultados da presença negra nas ordens religiosas durante os primeiros passos do catolicismo tridentino na Europa. A Ordem dos Frades Menores se destacou

[4] Negro na face, mas belo no coração. Benedito o que vem em nome de Deus. CONCEIÇÃO, Fr. Apolinário da. Flor peregrina ou nova maravilha da graça descoberta na prodigiosa vida do beato Benedicto de S. Philadelphio, religioso leigo da província reformada de Sicília. Lisboa: Oficina Pinheirense da Música e da sagrada religião de Malta, 1744, p.255.
[5] Negro, mas formoso ou Negro, mas belo.
[6] Muito confundido com Categeró.
[7] Negro na face, mas belo no coração.
[8] Sou negra, mas bela.

neste contexto, sobretudo na Sicília, por isso o surgimento das primeiras esculturas do frade negro ocorreu precisamente nesta região, mas rapidamente a popularidade de frei franciscano como santidade negra percorreu a Espanha e Portugal numa época em que a circulação das primeiras hagiografias italianas do Beato Benedetto eram beneficiadas pela dimensão do domínio da Dinastia Filipina.

Um adendo significativo que seguiu o fluxo da popularidade do santo, foi a obra que Lope de Vega publicava na sequência de Antônio Daza[9], a comédia *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo* (1612). Obra baseada na história de vida de São Benedito, obra que tem uma retórica de cunho popular e folclórica, que combina comédia burlesca com um drama heroico e religioso. As comédias de santos também fluíram do projeto tridentino, muitas vezes alinhavam-se à propaganda imagética das imagens de devoção. Assim, o teatro e a teatralidade das imagens, ampliava a dimensão pedagógica por detrás do projeto tridentino[10].

Com base nestes aspectos da difusão da devoção do santo na Europa, as esculturas do santo apresentam três modelos iconográficos. Em termos gerais, as imagens do santo trazem a roupa típica de um franciscano capucho e sua pele alterna entre a negritude a tons amorenados, mas há diferentes atributos dependendo das regiões, mas é certo que foram estabelecidos oficialmente três modelos e todos surgiram no século XVII.

O primeiro modelo é italiano, o *São Benedito como Menino Jesus*, referente à Aparição da Virgem ao beato negro, constatando-se as tendências artísticas na elaboração iconográfica do catolicismo tridentino. Para Dell'Aira, no caso dos santos franciscanos, o modelo de São Benedito parece ter seguido referências iconográficas do português Santo Antônio de Pádua[11].

O modelo espanhol também seguiu as diretrizes tridentinas, porém, a abordagem espanhola apresenta influências da *Religio Cordis*, tendo como o atributo mais recorrente o coração jorrando gotas de sangue. Neste modelo denominado o *Milagre do sangue*, o santo carrega na mão direita um coração, mas há variações, por vezes, Benedito carrega no lugar do coração um pequeno tecido manchado de sangue, também pode aparecer portando um crucifixo, ou portando um cajado. Este último poderia ser uma analogia a Santo Isidoro, padroeiro de Sevilha[12]. Em outra variação do modelo espanhol, há a versão do santo como orador, portando em uma das mãos o Livro Sagrado. A iconografia espanhola apresenta um oscilante quadro

[9] Em 1611, o franciscano Antônio Daza publicou em Valladolid *a Quarta parte de la chronica general del nuestro Serafico Padre San Francisco y su Apostolica Orden*, contendo textos sobre os dois pretos da Sicília, um deles era São Benedito. OLIVEIRA, Joyce F. *Niger, sed formosus:* A construção da imagem de São Benedito. 2017, p. 195.

[10] RODRÍGUEZ, Natalia Fernández. Imaginería sacra y espacios pictóricos en las comedias de santos de Lope de Vega. In: eHumanista / Department of Spanish and Portuguese - University of California Santa Barbara, n. 28, Santa Barbara, 2014, p.629.

[11] DELL'AIRA, Alessandro. La fortuna iberica di San Benedetto da Palermo. In: Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo. Palermo, nº12, pp.51–91,1993, p. 71.
Ibid., pp. 61-62.

[12] Ibid., p.71.

atributos, ainda há diferentes apropriações das populações das colônias espanholas, apresentando um vasto repertório de atributos.

O modelo português, *São Benedito das Flores,* apresenta similaridade com a iconografia de Santa Isabel devido às narrativas parecidas de milagres[13]. Santa Isabel teve moedas transformadas em rosas, enquanto São Benedito teve pães transformados em flores. Na versão portuguesa, o santo carrega um arranjo flores ou pães, elementos que aludem à esta narrativa.

Apesar deste histórico da difusão da devoção do santo, foi no século XVIII com a beatificação (1743) que suas hagiografias enfatizariam o modelo de negro cristão e a devoção deste santo entre os negros, algo que é consoante à multiplicação de esculturas de São Benedito.

Portugueses e espanhóis estavam a frente deste novo ciclo de difusão do culto ao santo negro, as hagiografias ibéricas se tornaram as principais referências iconográficas do santo, contribuindo para uma maior circulação dos modelos para além da Península Ibérica. As hagiografias espanholas foram as mais numerosas[14], porém as portuguesas foram muito mais significativas em relação à escultura portuguesa localizada em Santos, pois revelava o objetivo em implantar um projeto de conversão mais ordenado para a catequese de negros. Essa maior atenção dos portugueses era consequência do aumento de negros escravizados em Portugal e sobretudo no Brasil, precisando de estratégias mais incisas para controlar e administrar esta numerosa população.

Nesta tipologia de publicações foram abordados quatro santos negros, pelos carmelitas: Santo Elesbão e Santa Efigênia e pelos franciscanos: Santo Antônio de Categeró e São Benedito. São Benedito foi o mais popular deste grupo e sua devoção especialmente na América Latina foi imediatamente expressiva. De acordo com Dell'Aira, não há, de fato, uma estrita conexão, mas sim um hiato considerável entre a vida na Sicília de Frei Benedito e sua fama latino-americana como o glorioso santo, concluindo que a figura emblemática de São Benedito é profundamente associativa no que se refere à conversão e aculturação de negros ao catolicismo[15]. Este autor sugere que a cor na representação de Benedito foi o maior artifício de assimilação. Por outro lado, a valorização do santo não o isentou da inferioridade atribuída ao negro e o quanto a cor também demonstrava isso.

Na hagiografia mais conhecida do santo, "Flor Peregrina por Preta ou Nova Maravilha da Graça, descoberta na prodigiosa vida do Beato de São Filadélfio: Religioso Leigo da Província Reformada da Sicília" de Frei Apolinário da Conceição (1744), a cor de Benedito é classificada como algo inferior em comparação à cor de Jesus, mas aproxima-o de Maria ao associar à cor da pele escurecida pelo sol e nem por

[13] Ibid., pp. 69-70.
[14] Ver VICENT, Bernard. San Benito de Palermo em Spaña. In: Ediciones Universidad de Salamanca/ Stud. his., vol. 38, n. 1, Salamanca, pp. 23-38, 2016.
[15] DELL'AIRA. St. Benedict of San Fratello (Messina, Sicily): An Afro-Sicilian Hagionym on Three Continents. In: 23º Congresso Internacional de Ciências Onomásticas. Toronto: Universidade Iorque, p.284-297, 2009, p.285.

isso desprovida de beleza. No entanto, no decorrer de sua obra percebe-se a tentativa de estabelecer uma definição mais didática para esta característica do santo, então Conceição conclui que a cor de Benedito é um "defeito", um acidente que pode ser relevado por seu exemplo de pastor de Cristo. "[...] que como pretinho nos acidentes lhe saiu, como por primeira sorte levando a tantos ilustres brancos a Primazia em Beatificação, e colocação de Vossas Imagens nos altares da Militante Igreja [...]"[16].

Conceição não inaugurou esta justificativa de aceitação do santo negro e não foi o único que a propagou durante a segunda metade do Setecentos. Em um trecho de Orbe Seráfico Brasílico de Frei João Santa Maria Jaboatão, há a mesma conotação da cor do santo como acidente, ainda afirma que este elemento servia de aporte para a devoção de negros. "[...] o glorioso São Benedito de Palermo ou de San Fratello, geralmente de todos os católicos, e com particular e devoto obséquio da gente da sua cor, ou seja, por afeto da natureza ou por simpatia dos acidentes[...]"[17].

A obra de Apolinário da Conceição marca a retomada das referências iconográficas italianas do santo pelos lusitanos, e, por volta de 1750 começou a fixar-se nos territórios portugueses, o modelo italiano de São Benedito[18]. A retomada deste modelo no século XVIII é muito condizente com o número de publicações portuguesas direcionadas à catequese de negros. Assim, este modelo iconográfico é adotado para reforçar uma catequese mais didática e direcionada. No Brasil este modelo começou a circular na segunda metade do século XVIII, mas foi no XIX que ele se tornou unânime em relação ao modelo Benedito das Flores, principalmente nas regiões que no Oitocentos mais receberam novas levas de negros. Sobre isso Fiume escreve:

> "A disparidade física entre o menino branco e o adulto negro - "manifestava os riscos inerentes à desproporção demográfica do Brasil escravista, onde uma maioria de negros e mulatos a serviço da minoria branca podia recorrer à violência e inverter os papéis [...]. Para prevenir este desfecho, a imagem propõe que o senhor branco e o escravo negro amem-se, como certamente amam-se Cristo e Benedito"[19].

Monique Augras apresenta um estudo analítico, buscando traçar o conflito simbólico que a composição deste modelo apresenta. Em geral, o Menino Jesus acaba sendo posicionado perto do coração do santo. Embora este modelo iconográfico, represente a conquista da essência da vida cristã de corpo e alma, sua negritude não é esquecida, muito menos o que ela representava. Como anteriormente mencionamos, este

[16] Texto da dedicatória. CONCEIÇÃO, 1744.
[17] JABOATÃO, Frei Antônio de Santa Maria. Novo Orbe Seráfico Brasílico ou Chrônica dos Frades Menores da Província do Brasil/ vol. II. Originalmente publicado em 1761. 2ª ed. Rio de Janeiro: Typ. Brasiliense de Maximiniano Gomes Ribeiro, 1859, pp. 92-93.
[18] DELL'AIRA, 2009, p.295.
[19] FIUME, Giovanna. Antônio etíope e Benedito, o mouro: o escravinho santo e o preto eremita. In: Revista Afro-Ásia CEAO-UFBA, nº40, 2009, p. 89.

modelo tem semelhanças com iconografias de outros santos, que também apresentam um modelo parecido com o acréscimo do Menino Jesus nos braços. Entretanto, para Augras, especificamente São Benedito por ser negro é o carregador e não toca o Menino Jesus, tendo um tecido para limitar esta aproximação, o que reforça o problema da cor do santo, como um estigma de inferioridade do santo preto[20].

> "[...] em todas as imagens a que tivemos acesso desde o início da pesquisa, pudemos observar que o menino está sempre deitado, ou sentado, em um pano branco, e que jamais, por conseguinte, é tocado pelas mãos pretas do seu padrinho"[21].

Embora esta observação realmente seja atestada na comparação da ampla estatuária deste modelo iconográfico, a escultura portuguesa localizada em Santos, não se encaixa neste paradigma. Nota-se que a escultura estudada, apresenta um perspicaz desvio do seu modelo iconográfico. Mas o que de fato essa escultura representa no âmbito de um debate sobre a imagem do negro no catolicismo? Foi propositalmente produzida para ser subversiva, ou, seria apenas um erro despercebido no processo de execução? Ainda que não seja um detalhe feito de forma intencional, isso faz deste gesto algo menos revelador?

Talvez não haja resposta que consolide um significado para esta escultura. O "desvio da norma" que ela apresenta, instaura uma pauta muito significativa sobre a representação do negro na produção artística desenvolvida no pós-Concilio de Trento. Esta é uma obra que não esgota em significações e leituras, é na falta de definições fechadas para classificá-la que se pode afirmar sua excepcionalidade de obra de arte, porque é sua existência que permite inferir como a imagem resguarda valores simbólicos, ideológicos, políticos, históricos e estéticos, elementos capazes de acender debates e sentidos acerca da construção desta relação de amor tão paradoxal entre estes dois distintos personagens: São Benedito e o Menino Jesus, ou melhor, entre ser "branco" e ser "negro", quando se reconhece que esta obra e sua imagem é produto de uma sociedade que foi definida por uma visão hierárquica distinguida pela cor da pele.

Todo este escopo ajudou a compreender a construção de São Benedito como santidade negra, foram estes dados que tornaram esta escultura ainda mais interessante, porém sem esquecer que se trata de uma imagem. Assim numa outra perspectiva, não menos importante, o próprio objeto conduz para outro viés da imaginária religiosa, percebe-se a construção da imagem de São Benedito como parte do que venha ser a imagem do negro na Idade Moderna. O negro enquanto imagem é idealizado, um tema de infinitas possibilidades de discussões, por isso neste caso, foi preciso ater-se ao campo da arte religiosa. Sendo este segmento fundamental para compreensão da imagem deste santo, porque é na arte religiosa que constata-se sua construção imbricada na aplicação da catequese de escravizados, demarcando o lugar do negro no catolicismo tridentino. Deste modo, foi o fenômeno da escravidão da Idade Moderna que validou o discurso

[20] AUGRAS, Monique. R. A. Todos os santos são bem-vindos. 1ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2005, p. 60.
[21] Ibid.

que fundamenta e apresenta os santos pretos utilizados para catequese de negros, resultando numa categoria específica para esta abordagem sobre a imagem do negro na História da Arte.



Figura 1- São Benedito e o Menino Jesus. Escultura portuguesa de madeira policromada (120x64cm), séc. XIX. Igreja de São Benedito/Santos – SP. Fonte: Foto de Joyce Farias de Oliveira.

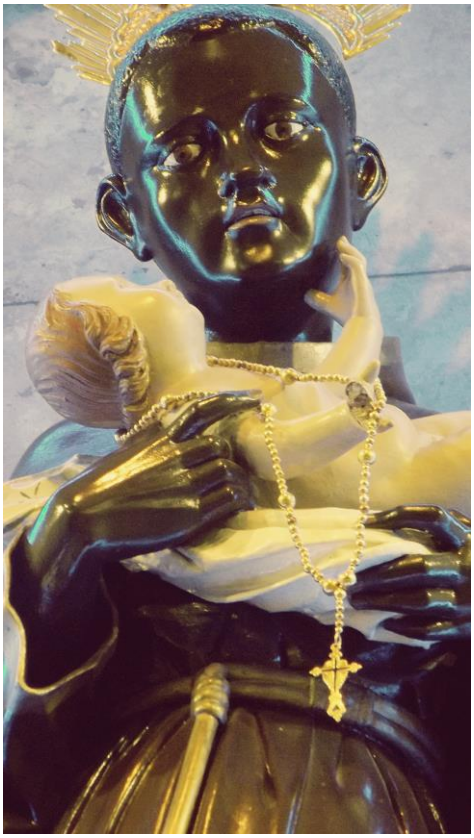


Figura 2 – O "desvio da norma". Escultura policromada, séc. XIX. Fonte: Joyce Farias de Oliveira.

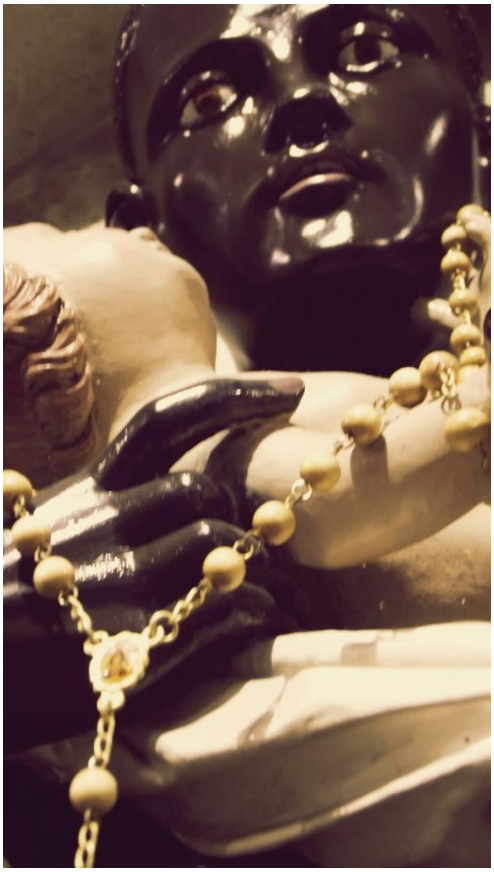


Figura 3 – "O toque" de São Benedito II. Escultura policromada, séc. XIX. Fonte: Joyce Farias de Oliveira.

RETRATOS DO PODER NO RENASCIMENTO: A REPRESENTAÇÃO POLÍTICA DO CARDEAL CRISTOFORO MADRUZZO POR TIZIANO

Leila Soares Rodrigues Campos[1]

O presente artigo busca analisar sob uma nova luz um retrato pintado por Tiziano Vecellio em 1552, hoje presente no Museu de Arte de São Paulo. A obra tem uma narrativa simples que simboliza uma figura vestida com trajes negros ao ato de se abrir uma cortina vermelha. Trata-se do Cardeal Cristoforo Madruzzo (1512-1567), príncipe-bispo da cidade de Trento na Itália, e anfitrião do célebre Concílio ecumênico realizado entre 1545 e 1563. A princípio, o que pode nos parecer apenas a representação de um indivíduo em um momento efêmero, pode, posteriormente, revelar-se uma necessária reflexão sobre os campos da política, diplomacia e da cultura no Renascimento e mais especificamente, pode nos ajudar a compreender a função social da pintura de retrato enquanto meio de propaganda e afirmação do indivíduo.

O retrato como forma de representar personalidades de proeminente significado histórico foi, desde a Antiguidade, uma das expressões artísticas mais difundidas e requisitadas, sendo um meio de permanência da memória figurativa e até mesmo ideológica. O gênero de retrato está inserido no campo da resiliência e da incompletude, pois é antes de qualquer coisa, um instrumento ideológico. É necessário, contudo, destacar que o gênero do retrato durante os séculos passou por transformações em sua forma e função social. Para analisarmos a obra em questão, é necessário nos ater ao retrato no período do Renascimento. Este gênero acompanha a própria formação da cultura artística renascentista, que, segundo Burckhardt, foi marcada pela conversão da imagem em forma de comunicação política e ideológica[2]. O Renascimento, portanto, criou um universo de individualização no âmbito cívico e religioso, representando uma ruptura com a coletividade medieval[3]. Nas obras de arte, esta característica se materializa na maior liberdade em que as figuras retratadas passam a ter, não havendo mais a necessidade da existência de uma cena histórica ou religiosa para assim então se fazerem representar personalidades ilustres.

A característica política destes retratos no Renascimento, também definidos como “Retratos de Estado”, tem função majoritária de representar não apenas uma imagem autêntica e factual dos retratados, mas também, de manifestar significados políticos e simbólicos como instrumento de legitimação e de idealização do indivíduo. Essa personificação do poder e a idealização do caráter dos homens por meio das imagens são resultados diretos do individualismo propiciado pelo pensamento humanista. Desta forma,

[1] Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).
[2]BURCKHARDT, Jacob. La cultura Del renascimiento en Italia. Barcelona, Obras Maestras, 1951.
[3]DELUMEAU, Jean. A Civilização do Renascimento. Lisboa: Edições 70, 2004, pp. 287-429.

podemos afirmar que neste período, principalmente ao longo do século XV, a produção de retratos cresceu de forma significativa em toda a Europa. O português Francisco de Holanda (1517-1585) escreveu o primeiro tratado em 1549 sobre a teoria do retrato no período moderno, intitulado "*Do tirar pelo natural"*, sendo sua contribuição de imensurável importância para os estudos da retratística e para a historiografia da arte. Para Holanda, os retratos se destinavam a glorificar e a imortalizar as pessoas de excepcional valor social, intelectual e moral. Desta forma, um bom retrato chega a tal nível de verossimilhança que se converte em natureza[4].

Para compreendermos a inserção da obra neste contexto cultural, é necessário destacar o papel do artista em questão e a sua função social na vida cortesã. Tiziano Vecellio é considerado por muitos historiadores como o apogeu da arte veneziana[5], além de ter sido um dos principais representantes do gênero do retrato no seu tempo, que afirmava a ideia do indivíduo ressaltando os aspectos psicológicos da personalidade dos retratados. As qualidades e características notáveis de seus retratos foram destacadas e descritas por Giorgio Vasari, que percebeu a importância de suas obras para a valorização social dos artistas na Europa das cortes[6]. Tiziano tornou-se o retratista oficial da corte do imperador do sacro império romano germânico Carlos V e de seu filho Felipe II, rei da Espanha, alcançando assim o auge da sua carreira e fama em toda a Europa. Essa conjuntura é marcada pela difusão do ideal do cortesão renascentista que, segundo Baldassar Castiglione, representou um modelo no âmbito europeu. A pintura de retrato tornou-se então um dos instrumentos mais importantes na política artística das cortes e alcançou grande projeção social e política. O ambiente cortesão e a importância artística de Tiziano são peças chave para a análise e compreensão do retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo.

Cristoforo Madruzzo nasceu no Castelo Madruzzo, de onde vem o nome da família, no Valle di Cavedine. Foi o primeiro dos quatro representantes da família a governar o principado de Trento, entre os anos de 1539 e 1658, com o título de príncipe-bispo. Essa continuidade de sua família no poder representa um caso único na história dos principados eclesiásticos, evidenciando o papel político fundamental da dinastia como mediadora dos interesses da Igreja e do Império, desta forma, o Cardeal atuava, não só como membro do clero, mas também como embaixador e mediador dos interesses do imperador Carlos V na Itália. Neste ponto, consolida-se um fator decisivo na vida pública e política do cardeal que é a sua relação com o Imperador, e por consequência, com Tiziano. A relação com o imperador vai se afirmar em virtude do interesse do mesmo em realizar um concílio ecumênico na cidade de Trento, sendo este concílio, o momento de reorganização da Igreja Católica e de recomposição da unidade do mundo cristão depois da crise provocada pela Reforma Luterana. Segundo Adriano Prosperi, o Concílio de Trento representou um

[4] POMMIER, Édouard. *Théories du portrait – de la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, 1998
[5] BRION, Marcel; Ticiano. Paris. Editora Verbo. 1985, p 7.
[6] VASARI, Giorgio; A vida dos artistas. São Paulo. Martins Fontes. 2011 pp. 557, 595, 606, 710.

sismógrafo na delicada situação política européia[7]. Passamos desta forma, a compreender a importância política do Cardeal quando analisamos seu papel de elo entre o mundo germânico e o mundo latino num momento em que a Igreja Católica buscava preservar seu caráter universal.

O ponto central para a compreensão iconológica e iconográfica da obra de Tiziano é enfatizar que a figura do Cardeal Madruzzo não está apenas ligada à Igreja Católica e à Cúria Romana, com seus interesses de reafirmação da legitimidade plena da instituição em resposta às transformações ocorridas devido a Reforma Protestante, mas também, está associada a Carlos V e o seu projeto de *Monarchia Universalis*, que buscava unificar sob um único governante toda a cristandade[8]. Desta forma, percebemos que a figura do Cardeal se situa no limiar entre a política e a religião sendo, contudo, representado por Tiziano como uma figura eminentemente política. Os questionamentos que fazemos ao analisar seu retrato são a respeito dos motivos que levaram o Cardeal Madruzzo a se fazer retratar desta forma e não como um membro da Cúria, com todos os cânones artísticos do período para clérigos de seu estatuto, e por que se fez pintar pelas mãos de Tiziano e não outro artista de seu meio cortesão.

Em suma, como ele foi retratado e por quem ele foi retratado são as duas respostas que buscamos ao analisar o quadro presente do Museu de Arte de São Paulo. Entrando primeiramente na questão do modo que o Cardeal escolheu ser retratado, podemos destacar algumas características que levam a percepção de sua posição política. A obra, de grande dimensão, tem no centro a imagem do Cardeal Madruzzo em pé e de corpo inteiro com uma pose imponente e os olhos voltados para o espectador, encarando-o. A personagem não está fixa, mas em ação. Esse tipo de representação em "movimento" é conhecida como "*retrato de ação*" e tornou-se a especialidade de Tiziano. A cena descreve uma narrativa muito clara e simples em que o Cardeal é representado no exato momento em que ele abre uma cortina vermelha revelando um relógio de mesa mecânico. Numa dissertação sobre o quadro, defendida na Unicamp com orientação do prof. Luiz Marques, Isabel Hargrave analisou minuciosamente o significado iconográfico dos relógios nos retratos renascentistas. Segundo a estudiosa, a simbologia do objeto está associada à uma concepção política, na qual o Estado foi com freqüência associado à imagem do relógio, que pode ser visto em diversos retratos da época[9].

Outro detalhe importante que nos ajuda a compreender as intenções por trás do quadro é a vestimenta do Cardeal. Ele se faz retratar vestindo trajes negros, cor que não era utilizada, usualmente, por figuras eclesiásticas da sua condição, que normalmente, eram representadas vestindo a cor púrpura. Essa escolha pode demonstrar um interesse especifico do Cardeal em ser visto como uma figura política.

[7] PROSPERI, Adriano. Il Concilio di Trento e La controriforma. Trento, Edizione, 1999, p. 36
[8] SILVA, Isabel Hargrave Gonçalves da; O retrato do cardeal Cristoforo Madruzzo, por Tiziano: o relógio e a política no Renascimento. 2013. 168 f. Tese (Mestrado em História) Campinas, SP. 2013, p. 40
[9] SILVA, Isabel Hargrave Gonçalves da; O retrato do cardeal Cristoforo Madruzzo, por Tiziano: o relógio e a política no Renascimento. 2013. 168 f. Tese (Mestrado em História) Campinas, SP. 2013, pp. 91-130

Contudo, todavia, é necessário destacar que a opção pelas roupas laicas não negava totalmente o seu papel eclesiástico. Como dissemos anteriormente, o Cardeal encarnaria a dialética entre Igreja e Império, e não a negação de um deles. A veste negra também era habitual na corte de Carlos V, usada, por exemplo, por muitos dos príncipes alemães. Desta forma, podemos fazer uma caracterização da imagem do Cardeal associada à política e ao seu papel ao lado do imperador do Sacro Império Romano Germânico. Contudo, a cor cardinalícia seria lembrada pela cortina vermelha às suas costas que ele abre para revelar os símbolos do tempo e do seu ofício de diplomata.

A escolha do artista, como dito anteriormente, também é determinante na compreensão da obra, assim como sua inserção na cultura cortesã européia do período. O fato de o Cardeal ter escolhido ser retratado por Tiziano é uma questão que esta ligada ao contexto da criação do Retrato de Estado que está intrinsecamente relacionada ao sucesso do pintor na Europa. Tiziano, como já foi dito, havia retratado os principais atores do contexto político e militar italiano. Federico Gonzaga, Alfonso d'Este, Francesco Maria Della Rovere, Alfonso D'Avalos, o embaixador espanhol em Veneza, Diego Hurtado de Mendoza, haviam sido representados pelo artista como figuras ideais de príncipes e de generais formando uma galeria dos personagens mais importantes da política de Carlos V no complicado equilíbrio de poder na Itália. Estar entre os príncipes que haviam pousado para o pintor veneziano significava ser admitido no espaço seleto do círculo do imperador e dos representantes dos seus interesses. Vasari, ao mencionar o retrato de Madruzzo, parece destacar este fato quando escreve: "No ano de 1541 (Tiziano) fez o retrato de Don Diego de Mendoza, então embaixador de Carlos V em Veneza, de figura inteira e de pé, e a partir desta pintura Tiziano começou algo que depois se tornou usual, isto é, fazer certos retratos de figura inteira.

Pelo formato, Vasari relaciona o retrato, hoje presente no MASP, com aquele de Diego Hurtado de Mendoza de 1541 (Florença, Galleria Palatina) e com outro de Aretino, hoje não mais existente, executado para o editor das obras do literato, Francesco Marcolini. A menção do biógrafo acaba construindo uma aproximação que pode não ser casual. De fato, os retratos citados são de figuras de imediata confiança de Carlos V na Itália e podem ser aproximados àquele do próprio imperador, este também de pé com um cachorro, conservado no Museu do Prado, datado de 1533, sendo o primeiro realizado por Tiziano neste formato, por sugestão direta do soberano, que enviou ao pintor veneziano um modelo realizado pelo artista alemão Sussenegger.

Também interessante é a menção ao Aretino. No epistolário do escritor existem várias cartas e menções a Madruzzo entre 1534 e 1552. Na primeira delas são citadas duas medalhas com sua própria efígie, enviadas pelo prelado a Veneza por meio de Lope de Soria, ele também embaixador imperial na cidade. Aretino o define como o espanhol "mais digno de imperar que de servir imperadores, e tanto mais prudente e mais sábio de Ulisses quanto Sua Senhoria é e ele não foi". Neste caso, o giro de palavras coloca

em destaque a discrição e a prudência, bem como a modéstia do cardeal como diplomata a serviço do seu Senhor.

Na segunda carta, o cardeal de Trento é comparado diretamente ao cardeal Jean de Lorraine, principal diplomata a serviço do rei da França, Francisco I, mostrando que a reputação de Madruzzo é de um dos mais destacados agentes da política imperial na Itália.

Finalmente, Aretino dedica a Madruzzo a comédia "A Cortesã", escrita em Roma em 1525, à época do papa Clemente VII, e reimpressa em Veneza pelo amigo editor, o já citado Francesco Marcolini, em 1534. Certamente é impudente a dedicatória ao cardeal de uma comédia de tema luxurioso, ambientado no mundo da prostituição de Roma, definida "nova Babilônia". No entanto, depois do saque da cidade, no começo das negociações para a escolha de Trento como sede do concílio reformador, era oportuno mostrar o príncipe-bispo da cidade como a antítese do prelado corrupto e digno adversário de Lutero.

A forma como o Cardeal foi retratado, a execução do quadro pelas mãos de Tiziano e toda a rede social no meio político e cortesão contribuem para a tese de que o seu retrato foi feito com um objetivo muito específico de propaganda política e afirmação individual. O ponto culminante na interpretação iconológica e iconográfica da obra é a percepção deste interesse específico e premeditado de que ele fosse representado como uma figura política, mais do que como um membro da Cúria Romana, ou seja, como um "príncipe imperial"[10]. Tiziano raramente fazia retratos de corpo inteiro, além de que, o quadro do Cardeal é o segundo maior em dimensões do pintor, perdendo apenas para "O Retrato Equestre de Carlos V na Batalha de Mühlberg". A grandiosidade do quadro é uma ótima metáfora para a forma que Madruzzo buscou ser visto em seu meio social. Em suma, todos estes elementos foram destinados e pensados como forma de alavancar o prestígio da sua figura no jogo político entre a Cúria e o Império.

O estudo da obra de Tiziano, e mais em geral, dos retratos do Renascimento europeu, pode nos proporcionar um melhor entendimento das perspectivas do poder e da política, quando considerados do ponto de vista da sua função social como instrumento de propaganda política e comunicação ideológica. Assim como, a partir deste mesmo estudo, pode-se contribuir para um melhor conhecimento da dinâmica entre mecenas e artistas na sociedade de corte do Renascimento.

Embora exista ampla bibliografia sobre esta obra do MASP, é necessário aprofundar os estudos sobre a temática, sobretudo no âmbito brasileiro, incorporando o estudo das novas fontes citadas, como as cartas de Pietro Aretino e os escritos de outros literatos da época no contexto italiano e português, assim também através de novos resultados produzidos pela historiografia internacional a partir da exposição "I Madruzzo e l'Europa" realizada em Trento no ano de 1993.

[10] BECKER, Rotraud. "MADRUZZO, Cristoforo". *Dizionario Bibliografico degli Italiani*. Volume 67. Treccani, 2007, pp. 175-180.



Figura 01: Tiziano Vecellio, *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*, 1552. Óleo sobre tela, 210 x 109 cm. Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Referências Bibliográficas

BAXANDAL, Michael. Painting and experience in fifteenth century Italy. England. Oxford University Press, 1972

BECKER, Rotraud. "MADRUZZO, Cristoforo". *Dizionario Bibliografico degli Italiani*. Volume 67. Treccani, 2007.

BOTERO, Giovanni, Della Ragione Di Stato. Venezia, Gioliti, 1589.

BRION, Marcel; Ticiano. Paris. Editora Verbo. 1985.

BROWN, David Allan (cur.). *Titian: Prince of Painters*. Venice: Marsilio Editore, S.p.t, 1990.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular – História e Imagem*. Capítulos 2 e 10. Bauru: EDUSC, 2004.

BURCKHARDT, Jacob. La cultura Del renascimiento en Italia. Barcelona, Obras Maestras, 1951.

_____. O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento, Campinas, Edunicamp, 2014

BUNGENER, L. F., History of the Council of Trent. New York: Harper & Brothers, Publishers, 1855. From the French.

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

CHECA, Fernando, Tiziano y la monarquia hispanica: *usos y funciones de la pintura veneciana em España (siglos XVI y XVII)*, Madrid: Nerea, 1994.

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

DE HOLANDA, Francisco, Do tirar pelo natural, Campinas, Unicamp, 2013.

DELUMEAU, Jean. A Civilização do Renascimento. Lisboa: Edições 70, 2004.

ELIAS, Norbert. A sociedade de Corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 2001.

FOUCAULT, Michel. A Ordem do discurso. São Paulo. Ed. Loyola, São Paulo, 2004

GARIN, Eugênio. Ciência e Vida Civil no Renascimento Italiano, São Paulo, Unesp, 1996.

GRUZINSKI, Serge. *A colonização do imaginário:* Sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol (séculos XVI-XVIII). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HOPE, Charles & MARTINEAU, Jane (Ed.) The Genius of Venice 1500-1600. London. Royal Academy of Arts. 1983.

_____. Titian, London: Chaucer Press, 2003.

MARTINS, Paulo. *Imagem e Poder*: considerações sobre a Representação de Otávio Augusto. São Paulo: Edusp, 2011.

PANOFSKY, Erwin; Problems in Titian, mostly iconographic. Great Britan. Phaidon, 1969

_____. Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento. Lisboa Ed. Estampa, 1995.

POMMIER, Édouard. *Théories du portrait – de la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, 1998.

PRODI, Paolo. Uma História da Justiça. São Paulo, 2005.

PROSPERI, Adriano. Tribunais da Consciência: inquisidores, Confessores, Missionários. São Paulo, EDUSP, 2013.

_____. Il Concilio di Trento e La controriforma. Trento, Edizione, 1999.

SILVA, Isabel Hargrave Gonçalves da; O retrato do cardeal Cristoforo Madruzzo, por Tiziano: o relógio e a política no Renascimento. 2013. 168 f. Tese (Mestrado em História) Campinas, SP. 2013.

SKINNER, Quentin. The Foudation of Modern Political Thought: the Age of Reformation, Cambridge, 1978.

TREVOR-ROPER, H. R. Religion, the Reformation and Social Change. London, Macmillan, 1967.

VASARI, Giorgio; A vida dos artistas. São Paulo. Martins Fontes. 2011.

WARNKE, Martin. *O artista de corte: os antecedentes dos artistas modernos:* tradução: Maria Clara Cescato. Editora EDUSP. São Paulo, 2001.

OFÉLIA NA FRANÇA DO SÉCULO XIX: DO TEXTO SHAKESPEARIANO ÀS IMAGENS NA PINTURA

Lívia Zacarias Rocha[1]

Ofélia, personagem secundária do *Hamlet* shakespeariano, peça escrita entre 1599 e 1601, é uma figura frequentemente retratada na pintura. Suas representações nas artes visuais superam com vantagem até mesmo as do protagonista. Na trama, a jovem é filha de Polônio, conselheiro do reino da Dinamarca. Apaixonada por Hamlet, se mostra desequilibrada após descobrir que o príncipe fora o responsável pela morte de seu pai. Em seu último encontro com o protagonista, ele a maltrata muito e, somado à tristeza pela morte do pai, Ofélia enlouquece.

As cenas em que Ofélia demonstra seu desequilíbrio emocional e a narração de sua morte, feita pela rainha Gertrudes, há muito tempo desperta o interesse de diversos artistas. Entre os séculos XVII e XIX, houve uma multiplicidade incrível de representações visuais da jovem em diferentes passagens do texto, no século XIX a imagem de Ofélia se afogando tornou-se um ícone para os pintores franceses e, além disso, devido à polivalência da personagem, ela ainda é extensamente explorada em outras áreas, como a psiquiatria, a psicologia e os estudos feministas.

Considerando a importância da produção de imagens que ilustram textos e representações teatrais, além do valor destas enquanto objeto de estudo para historiadores da arte, este trabalho propõe avaliar como as imagens da personagem Ofélia contribuíram para as mudanças na valoração de Shakespeare na França, que por muito tempo fora incompreendido. Assim, pretende-se analisar neste estudo alguns aspectos do trânsito desta personagem entre história, literatura, teatro e artes visuais na França do século XIX.

***

Ofélia possui um caráter simbólico e seus significados são codificados ao longo da trama. Além da frustração amorosa, Hamlet, seu amor não correspondido, é também responsável pela morte do pai. Essas são as principais razões que levam Ofélia à loucura e à morte. A personagem simboliza a mulher jovem, linda e apaixonada que, pressionada pela sociedade, chega a um colapso mental. Ofélia também é responsável por personificar a *histeria*[2], e sua representação crescente nas artes visuais, sobretudo no século XIX, pode ser associada com o desenvolvimento da pesquisa psiquiátrica francesa.

Embora originalmente no texto de Shakespeare a morte de Ofélia ocorra fora de cena, ou seja, é uma cena não atuada que ocorre por meio da narração de uma outra personagem, essa acabou se tornando

[1] Universidade de Brasília – UnB. Doutoranda em Teoria e História da Arte.
[2] O termo tem origem grega, que significa útero. Acreditava-se, portanto, que a histeria era uma condição médica que acometia apenas as mulheres, causada por perturbações no útero.

uma das cenas mais emblemáticas de *Hamlet*. Ademais, não é explícito na tragédia se Ofélia cometeu suicídio ou se afogou acidentalmente. Esta compreensão ambígua também é uma das discussões tratadas na obra e um ponto muito sugestivo para variadas criações no campo visual.

As representações da morte de Ofélia evidenciam como as artes visuais podem colaborar para diferentes interpretações de um texto teatral na medida em que pode, dentro de sua especificidade, tornar visível ao observador a cena não encenada. Os artistas que "pintam" a morte da personagem dão materialidade à hipotipose de Shakespeare. Na passagem onde a morte da jovem é anunciada, o espectador é convidado a imaginar, além do espaço dramático, toda a ação da personagem. Levando-se em consideração os recursos e as convenções do teatro no século XIX, seria muito complexa a encenação desse trecho, visto que ocorre em um ambiente fluvial. E, segundo Du Bos, cenas de violência e de morte quase nunca podem ser representadas com verossimilhança, pois não é fácil impô-las aos nossos olhos quanto o é aos nossos ouvidos.[3] Além disso, como o teatro francês ainda estimava um certo decoro, a cena certamente seria suprimida nos palcos do país.

No século XIX, uma famosa frase de Edgar Allan Poe, em *Filosofia da Composição*, pode ser considerada um fator de influência no processo de mitificação da figura de Ofélia. De acordo com o autor, "a morte de uma bela mulher seria, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo."[4] Ao definir o tema ideal da poesia, Poe contribuiu para o surgimento e o crescimento de um desejo mórbido que, no caso de Ofélia, une derrota, frustração, amor não correspondido e desengano. A forma poética com que a rainha Gertrudes narra a morte de Ofélia acaba amenizando a situação e transforma a jovem em mártir e em uma "bela pintura".

Um aspecto importante e que não pode ser omitido, é a questão do erotismo que envolve a figura desta personagem, pois foi uma característica explorada em diversas representações visuais. Segundo Alan Young,

> Estudos feministas supõem que a principal razão pela atração provocada pela figura de Ofélia nos artistas é que a personagem oferece, não só a esses, como também aos espectadores (especialmente do sexo masculino), a oportunidade de contemplar a fantasia ameaçadora da sexualidade feminina descontrolada (sobretudo quando a loucura leva à morte). A sexualidade é, paradoxalmente, mais poderosa no caso de Ofélia, visto que ela foi reprimida e ocultada por editores, intérpretes e atores.[5]

[3] DU BOS, 2005, p. 71-72.
[4] POE, 1846, p.165, tradução nossa. No original: When it most closely allies itself to *Beauty:* the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world.
[5] YOUNG, 2002, p. 282, tradução nossa. No original: The principal reason for the attractiveness of Ophelia to artists, feminist scholars have surmised, was that she provided artists and the viewers of their works (particularly males) with the opportunity to contemplate and contain (notably when madness leads to death) the threatening fantasy of uncontrolled female sexuality. That sexuality, paradoxically, is the more powerful in the case of Ophelia because it has been repressed and hidden by editors, interpreters, and actors.

Como aponta Young, a potência da personagem foi silenciada em diversos momentos da história da arte. Nas primeiras versões francesas da peça, Ofélia tinha suas falas cortadas ou reescritas, ela não enlouquecia nem morria e às vezes casava-se com Hamlet no final. Em nome de um decoro e um "embelezamento" do texto à moda francesa, por muito tempo, não foi dada a personagem seu verdadeiro sentido. A visão neoclássica de adaptação das peças garantiu seu silenciamento. Ademais, no texto original, Ofélia é a todo momento citada, referida pelas falas de outros personagens, que ao longo da trama vão configurando e construindo sua personalidade. São os outros personagens que determinam quem é Ofélia. Assim, nota-se que não só nas *belles infidèles*, mas o próprio texto original, nega a esta personagem o direito de falar, de existir no mundo em toda sua plenitude.

Nas primeiras décadas do século XIX, autores como Madame de Stael (1766-1817), Charles Nodier (1780-1844), Stendhal (1783-1842) e François Guizot (1787-1874) começaram a considerar as cenas que foram descartadas por Jean-François Ducis (1733-1816), um dos primeiros a traduzir Shakespeare na França, como essenciais para a compreensão da personagem Ofélia. Foi com os esforços desses autores que a personagem foi ganhando espaço nos debates literários do país. Apesar da personagem ter conquistado grande visibilidade no mundo literário, ela não ganhou muitas representações na pintura francesa até 1827. Entretanto, até o final deste mesmo século, os Salões de Paris exibiram cerca de 90 Ofélias em pinturas, aquarelas e esculturas. Fora do Salão o número também é alto, cerca de 100 outras.[6]

Na França do século XVII e XVIII, Shakespeare era considerado, ao mesmo tempo, gênio e grosseiro. No entanto, essa impressão muda consideravelmente, no século XIX, com o Romantismo. Shakespeare então passa de um "bárbaro", para o gosto clássico, e torna-se, um "deus" para o gosto romântico. Essa mudança de juízo crítico acerca da obra de Shakespeare começa a mudar especialmente quando o público francês teve contato com as montagens da companhia britânica de Edmund Kean e Charles Kemble. Entre 1827 e 1830, a companhia britânica apresentou *Hamlet* e outras peças de Shakespeare em Paris. Um fator marcante da temporada deste grupo de artistas na capital francesa foi a atuação de uma jovem atriz no papel de Ofélia, Harriet Smithson. A apresentação da Companhia britânica e a performance da atriz causou tanta comoção na plateia que foi alvo de inúmeros elogios por parte de autores e críticos famosos da época. Esses autores e críticos, principalmente do Romantismo, observaram que Shakespeare incorporava o arquétipo do poeta moderno, e seu teatro os ajudou a conceber um novo teatro francês, separado do decoro clássico.

Achille Devéria e Louis Boulanger homenagearam a companhia britânica e Harriet Smithson, com a elaboração de um álbum com doze litografias – *Souvenirs du Théâtre anglais à Paris*. O álbum continha

[6] LAFOND, 2012, p. 171.

litografias das principais peças encenadas pela companhia. As litografias foram muito difundidas, juntamente com outras gravuras de Harriet Smithson no papel de Ofélia. Segundo Lafond, isso provocou uma associação das características e expressões da atriz com a personagem elaborada por Shakespeare. A interpretação de Smithson e as diversas gravuras da atriz nos papeis shakespearianos difundidas em Paris contribuíram substancialmente, portanto, para a difusão da imagem de Ofélia na França.

A seguir, uma das litografias do *Souvenirs du Théâtre anglais à Paris*, representando Harriet Smithson no papel de Ofélia. O trecho ilustrado é possivelmente a cena V do ato IV, onde Ofélia expõe sua loucura diante da corte de Elsinor. Na cena ilustrada, Ofélia aparece com os cabelos soltos, o que denuncia seu estado de delírio. Os gestos e expressões alterados da personagem despertam a preocupação de todos, especialmente do rei e da rainha.

Há também uma gravura, atualmente preservada na Bibliothèque Nationale da França, que faz menção à morte da personagem. Mesmo não fazendo parte do álbum *Souvenirs du Théâtre anglais à Paris*, a gravura, atribuída somente a Devéria foi datada entre 1827-30 devido à data de publicação do álbum.[7]

A gravura de Devéria é um dos trabalhos mais antigos que representa a cena narrada pela rainha Gertrudes. E assim é a primeira visão romântica de Ofélia: uma iconografia à inglesa, combinando uma paisagem hostil com a expressão angustiada da jovem no seu destino.

Alguns anos mais tarde começa a bombardear as aparições de Ofélia nas artes visuais. Devido à grande quantidade de representações, Alan Young considera que essas obras poderiam ser divididas em dois grupos principais: o primeiro quase que invariavelmente representa Ofélia como uma figura solitária inserida em um cenário natural, entre árvores e muitas vezes próxima a um riacho; o segundo grupo, embora menor, representa Ofélia já dentro d'água, frequentemente com um vestido branco, às vezes com parte do corpo exposta – braço, perna ou até mesmo os seios.[8] Além desses dois grupos sugeridos por Alan Young, há também algumas obras de Ofélia diante da corte de Elsinor, como a gravura de Devéria e Boulanger, e as inúmeras representações da personagem feitas para acompanhar edições ilustradas do texto de Shakespeare. Segundo Vieira,

> Essas primeiras "Ofélias" ilustradas do século XVIII aparecem como ilustrações de cenas da peça, muitas delas em água forte, litografia ou bico de pena. Não eram muito populares e apresentavam a personagem com muita dignidade e inserida no contexto da apresentação teatral, em grupo, com outros personagens, formando uma espécie de *tableau vivant* de alguma cena.[9]

[7] LAFOND, 2012, p. 173.
[8] YOUNG, 2002, p. 328.
[9] VIEIRA, 2010, p. 87.

Eugène Delacroix, por exemplo, nutriu uma obsessão evidente na figura da jovem Ofélia. O artista dedicou três pinturas e uma litografia somente para a cena da morte da personagem. As versões de *A Morte de Ofélia* compreendem uma parte da obra de Delacroix, dedicada à peça *Hamlet*, que, por mais de três décadas, retoma o texto do poeta inglês. Entre 1834 e 1853, o artista desenvolveu, além de onze pinturas, dezesseis litografias ilustrando as diversas passagens da tragédia *Hamlet.*

Acerca da disseminação da imagem de Ofélia no século XIX, Lafond relata que, em 1888, Georges Japy, colaborador da *Revue d'art dramatique*, disse a respeito da constante presença de Ofélia nos Salões de Paris:

> "Assim como em anos anteriores, até mesmo nas mesmas salas e nos mesmos lugares, podemos ver uma outra meia-dúzia de Ofélias! Na pintura, sabemos que toda mulher caminhando perto de um rio é chamada de *Ophélie*. Não basta afogá-la."[10]

A extensa reprodução de imagens de Ofélia, especialmente no século XIX, tornou sua imagem um símbolo. A jovem foi representada nas mais variadas formas: desde jovem apaixonada, passando pela filha obediente, à mulher mentalmente perturbada e extremamente sensual. As representações oscilam também entre uma menina doce, frágil e inocente e uma jovem louca e sexualmente frustrada, que, por vezes tem sua imagem associada a figuras mitológicas de ninfas e sereias. Sua morte poética tornou-se objeto de contemplação, despertando o desejo mórbido de apreciação da morte de uma bela mulher. A dama infeliz, "cometendo suicídio" por causa de um amor não correspondido, cativou definitivamente artistas e público.

Inúmeras obras ainda mereciam ser citadas, no entanto, o objetivo deste breve estudo era fazer um recorte de como a figura da personagem Ofélia transita em diversas linguagens artísticas. Enquanto originalmente, no texto dramático, não há sugestão de representação cênica da morte de Ofélia, pois também era uma cena de difícil interpretação, a pintura o faz sem grande dificuldade, sobram representações picturais.

A mais famosa heroína de Shakespeare ficou muito popular especialmente na segunda metade do século XIX. A interpretação ambígua acerca da morte de Ofélia também contribui substancialmente para fazer da personagem um tema tão interessante. Os artistas ficaram fascinados pelas estranhas circunstâncias de sua loucura e morte, além disso, a complexidade e a pluralidade da personagem nutriram e promoveram estudos nas mais diversas áreas do conhecimento. Ofélia se tornou um mártir, uma figura mitológica moderna, um ícone para os pintores franceses no século XIX.

[10] LAFOND, 2012, p. 169, tradução nossa.No original: "Just at in previous years, even in the same rooms and in the same places, we can see another half-dozen Ophelias! But we do know that in painting every single woman walking by a river is called Ophélie. It's no use drowning her.

Ofélia morre em *Hamlet*, no entanto, "nasce" e se desenvolve na pintura. Ofélia "foge" da tragédia para sobreviver e protagonizar sua própria história nas artes visuais, nos debates literários, nas pesquisas psiquiátricas, nos estudos feministas e em qualquer outro lugar que sua presença desperte interesse. Ofélia superou sua condição inicial de personagem secundária de uma tragédia shakespeariana, rompeu o silêncio sobre sua personalidade e assumiu um protagonismo próprio de proporções infindáveis.



Figura 01 – Achille Devéria e Louis Boulanger, *Folie d'Ophélie: Souvenirs du théâtre anglais à Paris*, 1827. Litografia, Folger Shakespeare Library.



Figura 02 - Achille Devéria, *Ophélie*, 1827-1830. Bibliothèque Nationale de France, Paris.



Figura 03 - Eugène Delacroix, *A Morte de Ofélia*, 1838. Óleo s/ tela, 37,9 x 45,9 cm. Neue Pinakothek, München.

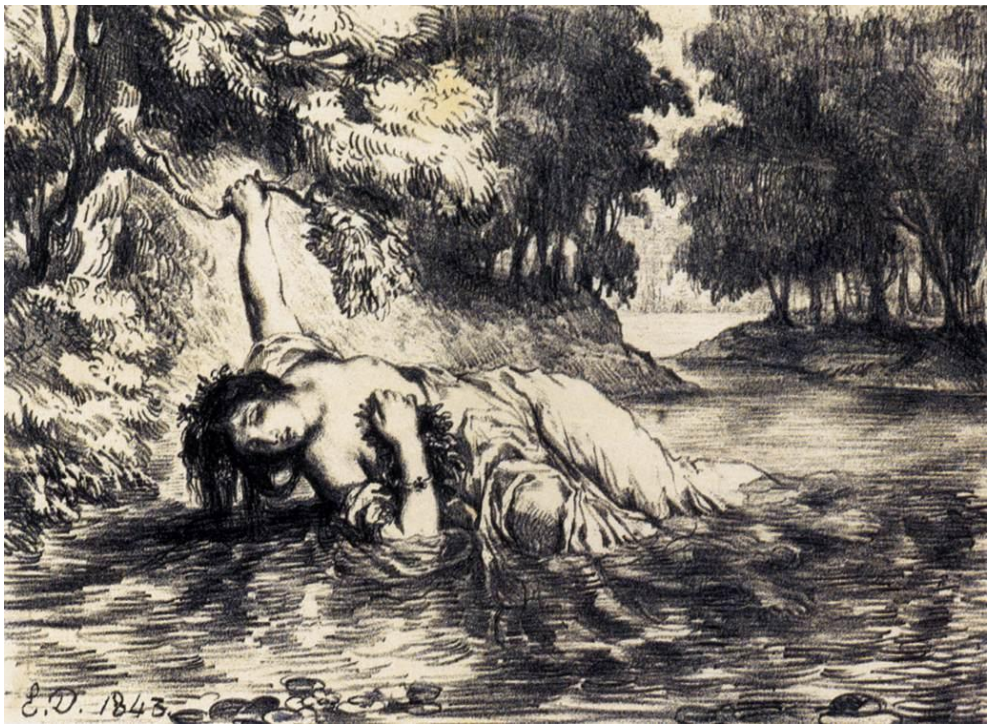


Figura 04 - Eugène Delacroix, *A Morte de Ofélia*, 1843. Litografia, 18,1 x 25,5 cm. Musée Eugène Delacroix, Paris.



Figura 05 - Eugène Delacroix, *A Morte de Ofélia*, 1844. Óleo s/ tela, 55 x 64 cm. Oscar Reinhardt Museum "am Römerholz", Winterthur.



Figura 06 - Eugène Delacroix, *A Morte de Ofélia*, 1853. Óleo s/ tela, 23 x 30 cm. Musée du Louvre, Paris.



Figura 07: Eugène Delacroix, *A loucura de Ofélia*, 1834. Litografia, Folger Shakespeare Library, Washington DC.

Referências Bibliográficas

DU BOS, Jean-Baptiste. Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) **A pintura – Volume 7:** o paralelo das artes. Coordenação de tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed.34, 2005.

LAFOND, Delphine Gervais de. Ophélie in Nineteenth-Century French Painting. In: PETERSON, Kaara; WILLIAMS, Deanne (eds.). **The Afterlife of Ophelia**. New York: Palgrave Macmillan, 2012, p.169-182.

POE, Edgar Allan. The philosophy of composition. **Graham's Magazine**, v. XXVIII, n. 4, april 1846, p.163-167.

RABY, Peter. **Fair Ophelia:** a life of Harriet Smithson Berlioz. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet.** Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: Editora L&PM, 2000.

VIEIRA, Erika. V. C. Resistindo à clausura: a iconografia de Ofélia. **Todas as Musas: Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte** (Online), v. 1, p. 81-98, 2010.

YOUNG, Alan R. **Hamlet and the visual arts, 1709-1900**. Newark: University of Delaware Press. London: Associated University Press, 2002.

ATHOS BULCÃO, UMA NARRATIVA NA DÉCADA DE 1940

Luciana Fonseca de Melo Adam[1]

A arte de Athos Bulcão é conhecida, sobretudo, por sua relação com a arquitetura. Entretanto, a década de 1940, fase inicial de sua formação artística, que contém desenho e pintura, é ainda pouco estudada, conquanto exista uma riqueza historiográfica sobre suas obras a partir da construção de Brasília, quando a arquitetura já aparece como suporte para o seu trabalho. Em depoimentos e entrevistas, o artista pouco falou de sua produção naqueles primeiros anos, porém sempre vieram às suas palavras os momentos de convívio e as amizades travadas no ambiente artístico carioca daquela década.

Paula (1994/1995) demonstra que a construção da modernidade nas artes plásticas no Brasil envolveu mundos diferentes antes de 1950 e, posteriormente, ao longo dessa década, não estabeleceu continuidades entre si. A autora aponta que no Brasil dos anos 1930 e 1940 "deparamo-nos com um universo fragmentado, coalhado de referências dispersas"[2], sendo a academia mais um fragmento na conformação da visualidade do período.

Nesse sentido o conceito de *troc* (permuta) proposto por Michael Baxandall (2006) contribui para pensar o artista naquelas relações. O autor procura localizar o termo como uma transação de produtos intelectuais, na qual o dinheiro não necessariamente é a moeda de troca. A permuta possibilitada pelas obras de arte se faria, assim, mais com as experiências que proporcionam do que com a troca de bens em si mesmos[3].

Portanto, para se pensar Athos Bulcão no contexto dessas permutas artísticas da década de 1940, considera-se a própria fala do artista. Ela aponta o espaço da arte teatral como a porta de entrada para o encontro com artistas plásticos. Fora conduzido a peças de teatro desde sua infância, no Rio de Janeiro da década de 1920. Comenta que, após visitar uma exposição de pintura no Palace Hotel, ao entrar em uma livraria para folhear livros de arte, conheceu Carlos Scliar e, através deste, Roberto Burle Marx, Milton Dacosta e outros[4].

Naquela visita, Athos Bulcão se impressionara com um quadro de Carlos Scliar que figurava na exposição do Palace Hotel. Tratava-se do III Salão da Família Artística Paulista, que aconteceu naquele local em agosto/setembro de 1940. Pontual (1970) indica que esse artista participou com duas pinturas

[1] Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS) da UFPR, bolsa CAPES.
[2] PAULA, 1994/1995. p.269.
[3] BAXANDALL, 2006. p.88-101.
[4] BULCÃO, 2009. p.357.

naquele Salão[5]. Carlos Scliar também foi personagem importante, no meio artístico, na produção de ilustrações e gravuras. Amaral (1987) aponta o período "máximo" da presença de gravuras e ilustrações comprometidas socialmente entre 1945 e 1955. Período durante o qual esse artista é lugar comum nos debates artísticos. Também pontua que o homem era o tema central, e diversos os enfoques dados por cada artista. Carlos Scliar é citado entre os que trataram o tema enfocando a "mobilização do trabalhador nas lutas de classe" [6].

A primeira premiação de Athos Bulcão chegou através de uma natureza morta[7], medalha de prata no Salão Nacional de Belas Artes de 1941. Nessas suas primeiras composições observa-se a abstração da figura. O artista avançaria pelo desenho a bico de pena até meados da década de 1940 e, a partir de 1946, pela própria ilustração. O período dominado pelo tema humano, conforme apontado acima, foi expresso em seu trabalho através de cenas teatrais e de balé.

Paula (1994/1995), em seus estudos sobre Milton Dacosta no Rio de Janeiro das décadas de 1930 e 1940, aponta o fato de que cada artista possuía seu próprio universo de referências. Daí, como não houvesse delimitações, houve "a convivência e intimidade entre grandes artistas e iniciantes" [8]. Esse convívio pode ser identificado nas palavras de Athos Bulcão em depoimento sobre Carlos Scliar: "Em 1941 chegaram ao Rio, refugiados da guerra, Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes. [...] Em torno deles, formou-se um núcleo de artistas jovens onde Scliar e eu éramos dos mais assíduos ao lado de Ruben Navarra, Eros Martins Gonçalves e Djanira." [9]

Comentando sobre o tema da guerra na obra dos artistas refugiados no Brasil, Moraes (1986) indica que, na obra de Vieira da Silva, houve uma única tela onde tratou do assunto, mais como uma expressão de sua condição refugiada do que como a temática bélica em si mesma. Acerca dessa composição, diz o crítico: "[...] a temática social ou política nunca foi do agrado de Vieira da Silva, artista mais musical e mais preocupada com questões estritas de forma, cor e composição." [10]

Em 1944 Athos Bulcão faz sua primeira exposição individual, no Instituto de Arquitetos do Brasil – IAB, estimulado por Oscar Niemeyer[11]. Um artigo de Lúcio Cardoso, publicado no *Diário Carioca*, traz informações relevantes sobre os trabalhos do artista presentes na exposição: "Quase todos os seus trabalhos

[5] PONTUAL, 1970. p.172.
[6] AMARAL, 1987. p.175.
[7] Ver **A Manhã,** 07 out/1941, p.7, Coluna Artes Plásticas: "Na Pintura, a mais alta recompensa, medalha de ouro, foi conquistada pelo paulista Clóvis Graciano com um 'Auto-retrato', atormentado e vigoroso. Com a medalha de prata foram aquinhoados: **Athos Bulcão, por um quadrinho de flores**, o italiano Armando Balloni, que revela um temperamento poético em três trabalhos, sobretudo na "Paisagem", nº 676, [...]" (Grifo nosso)
[8] PAULA, 1994/1995. p.279.
[9] BULCÃO, 1991. p.159.
[10] MORAES, 1986. s/p.
[11] DADOS Biográficos. In FUNDATHOS (org.). **Athos Bulcão: Uma trajetória Plural**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1998. p.44.

com exclusão de alguns desenhos, reproduzem cenas de bastidores, visões rápidas de 'ballets' e palcos na penumbra, luzes semi-apagadas, cortinas enfunadas e sombras projetadas sôbre as cortinas." [12]

Nesses trabalhos (Figuras 1 e 2) pode-se observar o arranjo volumétrico de uma arquitetura interior, bem como a profundidade e perspectiva. As figuras humanas aparecem em movimentação nesses cenários arquitetônicos e o trabalho de linhas acentua os planos do desenho. Segundo Cardoso, foram expostos desenhos e aquarelas, séries de bastidores e visões rápidas de balés. É importante acentuar a atmosfera dos desenhos descritos pelo crítico, uma vez que será uma constante em ilustrações do artista.

Dentro daquele aspecto de convívio entre grandes pintores e artistas iniciantes apontado por Paula, também se observa, na biografia de Athos Bulcão, a presença de Portinari em 1945. Até então, Athos Bulcão não concretizara nenhum trabalho individual na produção de painéis para arquitetura. A experiência com Portinari na Igreja da Pampulha, naquele ano, deve ser levada em conta como parte de sua aprendizagem na área durante sua primeira década formativa. Por outro lado, a estada do artista no ateliê de Portinari criou certa expectativa na crítica, quando de sua segunda exposição individual no IAB, em 1946. Nesse ano, um artigo é publicado no *Diário Carioca*, assinado por Antônio Bento. O crítico dá especial atenção à natureza morta do artista, e o que nela fica a desejar. Porém, torna a afirmar que Athos Bulcão atingiu seu equilíbrio nos desenhos de balé. [13]

As permutas (*troc*) que esse artista realizou junto aos seus pares adentrariam seus trabalhos como escolhas temático-compositivas. A relação de Athos Bulcão com o ambiente dos espetáculos é transportada para seu trabalho plástico constantemente. Enquanto alguns de seus pares transitam por temas político-sociais (como o próprio Cândido Portinari e Carlos Scliar, por exemplo) ele expressava a vida dentro dos palcos cariocas. Assim como Vieira da Silva, seu tema expressivo, humano e arquitetônico, ligava-se mais à própria composição pictórica do que aos problemas sociais (Figuras 3 e 4).

A incursão do Artista pela Cenografia e Figurino apareceu em 1945, no Jornal *A Manhã*[14]. O trabalho, elaborado para um show no Cassino Atlântico, foi feito para o quadro final e dividido em duas partes: *Fantasia Chinesa* e *Milagre das Lanternas.* O mesmo jornal noticiou, em 1948, o seu cenário e o seu figurino para a peça *O Coração Delator*, de Edgar Poe, com adaptação de Graça Mello[15]. Portanto, ao pensá-lo adentrando o ambiente das artes plásticas através de uma arte de espetáculos, como é o teatro, não é difícil imaginar o porquê de sua predileção pelo tema "bastidores". Segundo Lourenço (1995), o trabalho com cenografia e figurino foi um exercício comum entre artistas plásticos daquele período[16], o que reforça a relação desse artista com seu universo expressivo.

[12] **CARDOSO,** 1944. p.3.
[13] BENTO, 1946. p.1.
[14] FANTASIA Chinesa e Milagre das Lanternas. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 12 jul/1945, p.5.
[15] CORAÇÃO Delator. **A Manhã,** Rio de Janeiro, 21 jul/1948, p.5.
[16] LOURENÇO, 1995. p.188-197.

Athos Bulcão parte para Paris com uma bolsa de estudos concedida pelo governo francês, ao final de 1948. A biografia do artista aponta o nome de dois lugares onde participou de cursos: a *Académie de La Grande Chaumière*[17], e o ateliê de Jean Pons[18]. Também importa lembrar que naquele ano o casal de artistas Vieira da Silva e Arpad Szenes já retornara à Europa e residia em Paris. No depoimento de Athos Bulcão sobre Carlos Scliar é possível identificar aspectos dessa convivência na França: "**Bolsista do governo Francês, fui residir em Paris de 1948 a 1949. Éramos vizinhos e íamos juntos visitar Maria Helena e Arpad."** [19]

Ao regressar ao Brasil, Athos Bulcão encontrou um ambiente artístico diverso do que deixara ao final de 1948. Paula (1994/1995) coloca que "com a fundação dos museus modernos, o fortalecimento da crítica de arte e o aparecimento das bienais, na década de 1950, as linguagens artísticas no Brasil tenderam a se internacionalizar e o meio artístico passou por uma transformação" [20]. O campo artístico nacional se constituíra, então, em torno de grupos que competiam entre si. "Não eram mais as pessoas, mas os grupos, os depositários do saber estético do período. Para estar afinado com as tendências emergentes fazia-se necessário circular no interior destas esferas restritas" [21].

Elas podem ser identificadas no interior dos grupos que se formaram em torno da defesa do realismo (de aspecto figurativo) e da arte abstrata (de aspecto não-figurativo), tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. Lourenço (1995) coloca que essa etapa surge como "uma arte internacionalista a impor uma ordem universal, deixando de lado o regional e o pitoresco, de forma a alterar a coexistência marcante nas duas décadas anteriores. [...]" [22]**.** O grupo no interior do qual Athos Bulcão circulava era justamente o grupo realista e, ainda que sua arte não versasse sobre um realismo engajado, como o trabalho de Carlos Scliar, por exemplo, era o grupo através do qual fazia suas permutas e pautava suas referências.

O artista ainda apareceria, em 1950, como Júri do Salão Nacional de Belas Artes[23], na divisão de desenho e gravura, o que atesta o reconhecimento de seu trabalho desenvolvido na década anterior. Nomes que fazem parte de sua biografia, anterior a 1950, continuam sendo seus pares em exposições coletivas[24] no início dessa década, como é o caso de Roberto Burle Marx, por exemplo. Também aparece vinculado, como

[17] A *Académie de La Grande Chaumière* ainda se encontra em atividade: <http://www.grande-chaumiere.fr/>. Acessado em 25/04/2017.
[18] O Ateliê de Jean Pons se encontra em atividade através de sua filha, Elisabeth Pons. <http://www.pons-litho.fr/>. Acessado em 03/08/2017.
[19] BULCÃO, 1991. p.159.
[20] PAULA, 1994/1995. p.268.
[21] Idem, Ibidem. p.279.
[22] LOURENÇO, 1995. p.219
[23] DADOS Biográficos. Op. cit. (Nota 11) p.44
[24] Ver: **A Manhã**, 09 mar.1952, p.5, Coluna Rio Alegre: "[...] A exposição que se renova mensalmente, conta, esse mês, com a colaboração dos pintores Di Cavalcante, Dália Antonina, Antônio Bandeira, Athos Bulcão e Roberto Burle Marx, com os motivos respectivos: "Pesca", "Pastoreio", "Favela", "Carnaval" e "Natureza Morta".

colaborador, ao nome de Di Cavalcante na produção de painéis para a redação do Jornal *Última Hora* no Rio de Janeiro[25].

Entretanto, nas palavras do artista[26], passou a se sustentar através de trabalhos de decoração. A ideia de que não sobreviveria com pintura o atormentava, o que o levou, por quatro anos, à produção de fotomontagens[27]. Nelas, é possível identificar tanto cenários quanto personagens cuidadosamente vestidos, como por um figurinista. A expressividade facial também é explorada pelo artista e a arquitetura continua atuando como um campo de movimento para a figura humana. Pontue-se aqui a maturidade em torno aos temas desenvolvidos na década de 1940, pois as fotomontagens agregam nas cenas a atmosfera das séries de "bastidores". As escalas entre corpos e objetos arquitetônicos são perfeitamente trabalhadas, assim como a direção de linhas e volumes, maximizando a dinâmica de suas imagens (Figuras 5 e 6).

Em 1953, Athos Bulcão realizou o cenário e figurino para a peça teatral *Todo Mundo e Ninguém*, e para *Tio Vânia*, em 1955 [28]. Nesse ano, também fez parte da equipe de artistas que produziu os cenários para os balés do Teatro Municipal do Rio de Janeiro[29], listado para "O lago dos Cisnes", e participou da Exposição de Cenários e Figurinos no Museu Nacional de Belas Artes[30], na qual se incluem nomes como o de Santa Rosa, Eros Gonçalves, Cândido Portinari, Roberto Burle Marx e outros.[31; 32]

A revista *Módulo* número 3, de dezembro de 1955, trouxe uma reportagem sobre um grande painel de Athos Bulcão em fotomontagem, executado no restaurante do Clube de Engenharia, no Rio de Janeiro. O texto, redigido por Flávio de Aquino, intitula-se *Duas Foto-Montagens de Athos Bulcão*, e enfatiza o conteúdo dramático de uma imagem e o conteúdo mais decorativo-intimista da outra. As fotomontagens foram instaladas como grandes painéis na ambientação do espaço.

Athos Bulcão declarou ter começado "a fazer fotomontagem aplicando em arquitetura"[33], e que eram de grandes tamanhos. A descrição e a imagem, inseridas na reportagem da revista *Módulo*, à qual se faz referência, vêm ao encontro das palavras do artista:

> Athos Bulcão, com a ajuda de J. Reznik e do Atelier Foto Carlos que se incumbiram da parte técnico-fotográfica, executou, no restaurante do clube engenharia, um grande painel em foto-

[25] Ver: **Última Hora**, 04 jun.1952, Capa: Di Faz Uma Reportagem Em Cores Para o Rio: O "Vernissage" Dos Cinco Grandes Painéis, a Serem Inaugurados no Primeiro Aniversário De ÚLTIMA HORA, em Nossa Redação; Ver também: **Última Hora**, 12 jun.1952, p.7. Uma Festa Da Imprensa Brasileira No Primeiro Aniversário de "Última Hora": Discurso de Di Cavalcante.
[26] BULCÃO, 2009. p.359
[27] As fotomontagens de Athos Bulcão podem ser visualizadas no site da Fundação Athos Bulcão. Disponível em <http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual>. Acessado em 31 jan. 2018.
[28] DADOS Biográficos. Op. cit. (Nota 11) p.45.
[29] TEATRO Municipal: Temporada Oficial de Bailados de 1955. **Diário de Notícias**, 10 abr/1955, p.6.
[30] EXPOSIÇÃO de Cenários e Figurinos Teatrais no Museu N. de Belas Arte. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 09 jun/1955, p.6. Coluna Teatro.
[31] BENTO, 1955. p.6.
[32] Os artigos de jornais citados nessa comunicação podem ser visualizados no site da Biblioteca Nacional Digital: Hemeroteca Nacional Brasileira. Disponível em <http://memoria.bn.br>. Acessado em 03 nov. 2017.
[33] BULCÃO, 2009. p.359.

> montagem. Esta foto-montagem que se estende por toda a parede do hall do restaurante, cria uma dimensão na sala e é obra de arte em tôda a sua plenitude, que traz em si todo o potencial emotivo do mural. [34]

A partir desse momento percebe-se, por meio de sua biografia, a intensificação de seu trabalho junto aos arquitetos e, a partir de 1955, a produção dos primeiros trabalhos murais do artista. É importante observar como ele percorreu todo o trabalho plástico pautando-se na expressão em torno do tema "bastidores" e balé, bem como importa apontar sua incursão na produção de cenários e figurinos. Veja-se que, na década de 1940, o artista já buscava, na expressão de seu trabalho plástico, apresentar a movimentação humana no espaço arquitetônico, através de suas relações cênicas.

Convivia, por certo, com artistas que se expressaram pela ilustração como uma forma de posição política, mas também com aqueles que viviam a pintura como a expressividade das formas. O trabalho cenográfico adentrou paulatinamente, a partir de 1945, o repertório do artista, e pode ser pensado como uma iniciação em seu trabalho plástico no espaço arquitetônico.



Figura 01 - Athos Bulcão. ***Bastidores***. 1943. Bico de Pena. 31,1x22,6cm. Fonte: Acervo da **Fundação Athos Bulcão**.

[34] AQUINO, 1955. p.56-57.



Figura 02 - Athos Bulcão. ***Sem título***. 1946. Bico de Pena. 32,5x21,3cm. Fonte: Acervo da **Fundação Athos Bulcão**.



Figura 03 - Athos Bulcão. ***Sem título***. 1946. Ilustração. Fonte: **Letras e Artes**, Suplemento de **A Manhã**. Ed.12. Rio de Janeiro, 18 ago/1946. Seção: Os Grandes Sonetistas da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114774&pesq=Athos%20Bulc%C3%A3o&pasta=ano%201946\edicao%2000012>. Acessado em 05 nov. 2017.

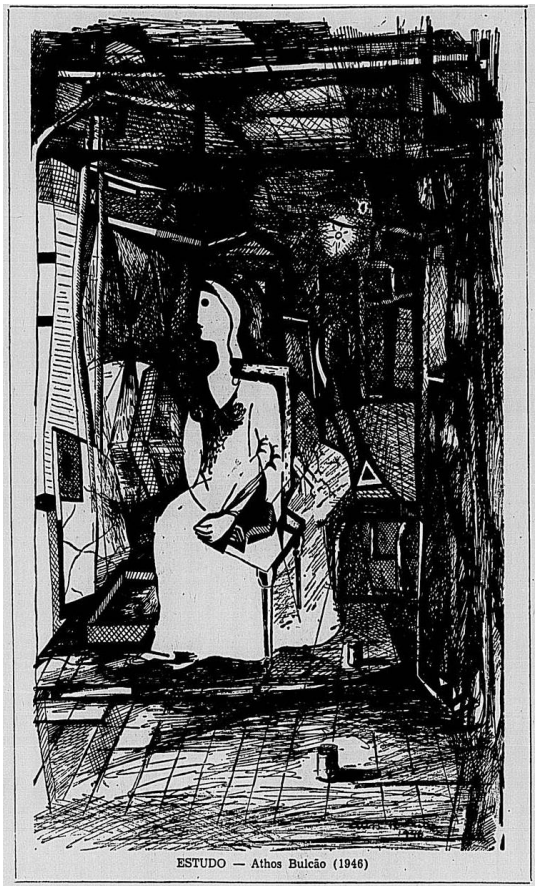


Figura 04 - Athos Bulcão. ***Estudo***. 1946. Ilustração. Fonte: **Correio da Manhã**. Ed.15905. Rio de Janeiro, 08 set/1946. 2ª Seção. s/p . Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=Athos%20Bulc%C3%A3o&pasta=ano%201946\edicao%2015905>. Acessado em 04 nov. 2017.



Figura 05 - Athos Bulcão. ***A prisioneira***. 1952. Impressão em papel fotográfico. 31x23cm. Fonte: Acervo da **Fundação Athos Bulcão**.

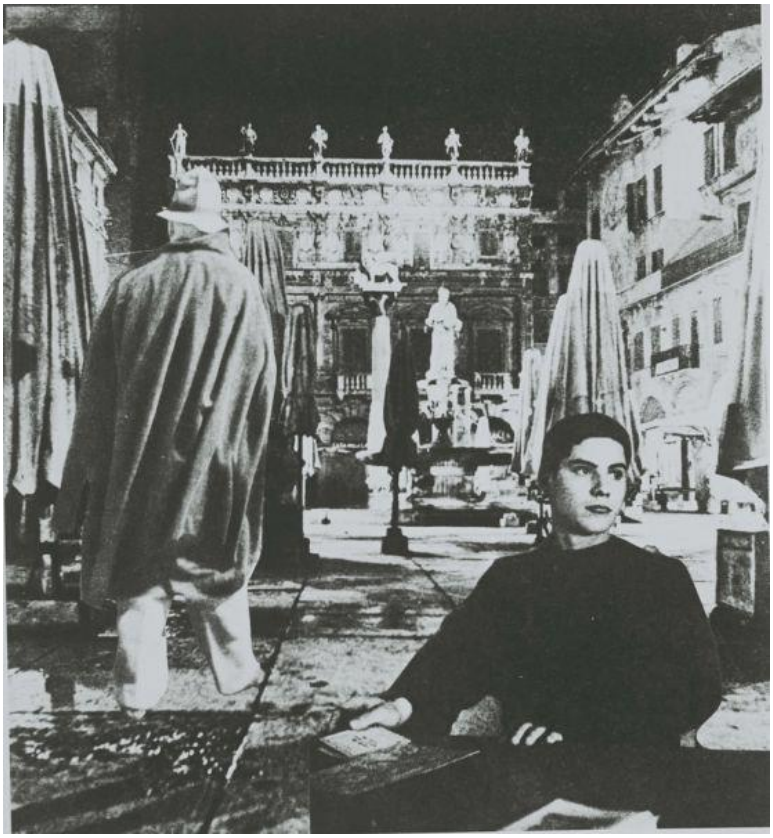


Figura 06 - Athos Bulcão. ***A volta de André Gide***. 1952. Impressão em papel fotográfico. 26,5x24cm. Fonte: Acervo da **Fundação Athos Bulcão**.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? A preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970: Subsídios para uma História Social da Arte no Brasil**. 2ª ed. rev. São Paulo: Nobel, 1987.

AQUINO, Flávio de. Duas Foto-Montagens de Athos Bulcão. In. **Módulo – Revista de arquitetura e artes plásticas**. n.3. Rio de Janeiro: Editora Módulo Limitada, dez/1955. p.56-57.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros**. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENTO, Antônio. Athos Bulcão. **Diário Carioca**, Ed.5656, Rio de Janeiro, 01 dez/1946, Coluna Artes, p.1.

_____. Exposição de Cenários e Figurinos. **Diário Carioca,** Ed.8279, Rio de Janeiro, 09 jul/1955, Coluna Artes, p.6.

BULCÃO, Athos. Depoimento. In LONTRA, Marcus. **Scliar: A persistência da paisagem. Uma aventura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: MAM/RJ, 1991. p.159. Catálogo da exposição.

_____. Habitante do silêncio em Brasília. Entrevista concedida ao Jornal de Brasília, publicada em 2 de julho de 1998. Carmem Moretzsohn (entrevistadora). In CABRAL, Valéria Maria Lopes (org.). **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p.356-359.

CARDOSO, Lúcio. Uma Exposição. **Diário Carioca**, Ed.4821, Rio de Janeiro, 05 mar/1944, p.3.

CORAÇÃO Delator. **A Manhã**, Ed.2134, Rio de Janeiro, 21 jul/1948. Coluna Teatro (Cortinas), p.5.

DI faz Uma Reportagem Em Cores Para o Rio. **Última Hora**, Ed.299, Rio de Janeiro, 04 jun/1952, Capa.

EXPOSIÇÃO de Cenários e Figurinos Teatrais no Museu N. de Belas Artes. **Diário de Notícias**, Ed.9997, Rio e Janeiro, 09 jun/1955, Coluna Teatro, 1ª Seção, p.6.

FANTASIA Chinesa e Milagre das Lanternas. **A Manhã**, Ed.1203, Rio de Janeiro, 12 jul/1945, Coluna GRILL≡ROOM, assinada por Mariarte, p.5.

FUNDATHOS (org.). **Athos Bulcão: Uma trajetória Plural**. Texto: Fernando Cocchiarale; Cronologia: Cláudio Telles. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1998. Catálogo da exposição.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da modernidade**. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1995.

MANUEL Bandeira dá suas impressões sobre a seção moderna do Salão. **A Manhã**, Ed51, Rio de Janeiro, 07 out/1941, Coluna Artes Plásticas. p.7.

MORAES, Frederico. A guerra não é tema. É cor. In BANERJ. **Tempos de Guerra: Hotel Internacional / Pensão Mauá**. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986. Catálogo do Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro. n.6. s/p.

PAULA, Maria Lúcia Bueno Coelho de. **Os Mundos da Arte de Milton Dacosta**. São Paulo: Revista Perspectivas, n.17-18, 1994/1995. p.267-285.

PONTUAL, Roberto. **Scliar: o real em reflexo e transfiguração**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

RIO alegre: Bar "Posto Cinco". **A Manhã**, Ed.3250, Rio de Janeiro, 09 mar/1952, Coluna Rio Alegre, assinada por Dirceu, p.5.

TEATRO Municipal: Temporada Oficial de Bailados de 1955. **Diário de Notícias**, Ed.9947, 10 abr/1955, 2ª Seção, p.6.

UMA FESTA da Imprensa Brasileira no Primeiro Aniversário de "Última Hora". **Última Hora**, Ed.306, 12 jun/1952, p.7.

O SILÊNCIO QUE GRITA E O RUÍDO QUE SILENCIA: FRANS KRAJCBERG E EM'KAL EYONGAKPA NA 32ª BIENAL DE SÃO PAULO

Márcia Helena Girardi Piva[1]

Na atualidade, a conscientização sobre as questões ambientais que afligem o contexto contemporâneo, é colocada em pauta por diversos artistas como emergencial. Através de dados que se atualizam a cada momento, que enfatizam as mudanças climáticas, a liberação excessiva de gases poluentes, a elevação do nível do mar, entre outras consequências provocadas pela ação desmedida do homem quanto ao descuido com o ambiente natural, busca-se o empenho das nações para posicionarem-se criando ações efetivas quanto à questão ambiental que envolve todo o planeta. A arte, como área de conhecimento, torna-se um veículo de importância relevante sobre a formação de uma conscientização em defesa da natureza, em sua busca por encontrar um espaço harmônico entre o meio ambiente e o homem, repensado através de uma dimensão afetiva, estética e antropológica.

A 32ª Bienal de Artes de São Paulo possibilitou uma profunda reflexão sobre o nosso estar no mundo. Nos fez pensar que fazemos parte de um grande tecido de relações que se interagem. Com o tema "Incerteza Viva" fomos arrebatados por sons e silêncios que nos sacudiram dentro de realidades que, falsamente, parecem não nos afetar. Porém, ao percorrer a mostra, era possível perceber que não existe um "fora" e que todos nós pertencemos a um "todo". Este texto busca a reflexão crítica sobre nossa responsabilidade quanto às questões ambientais, a partir da relação entre duas instalações apresentadas na 32ª Bienal de Artes de São Paulo, ocorrida no ano de 2016. Entre as várias obras expostas, a mostra possibilitava que o visitante adentrasse em duas florestas distintas, em uma delas o silêncio era veículo para escutar o grito de socorro da natureza e, na outra, eram os ruídos que faziam interagir diferentes instâncias.

A floresta queimada de Frans Krajcberg [Fig.1], presente no andar térreo, posicionada diante da grande parede de vidro que separava o espaço exterior e interior da mostra, fazia refletir sobre o contraste, que então passava a ser claramente visível, entre a natureza viva e exuberante que enchia de energia e vida o espaço do Parque do Ibirapuera, e a natureza morta resgatada por Krajcberg. O artista, ao recolher o que restou das queimadas que constantemente sucumbem as florestas brasileiras, transforma a natureza

[1] Pós-doutoranda na Universidade de São Paulo/MAC-USP. Doutora em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP - 2015 (bolsita FAPESP). Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UNICAMP- 2010 (bolsista FAPESP). Graduada em Artes Plásticas pela Universidade Presbiteriana Mackenzie - S.Paulo (1985). Artista Plástica e Professora de Arte. É autora do livro: "A Paisagem Brasileira na Obra de Anselm Kiefer: Memória e ruínas nas megalópoles". Artigos: "Natureza em chamas: reflexões sobre a arte e ecologia na obra de Frans Krajcberg", Revista CROMA - Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Portugal. "Frans Krajcberg: a identidade brasileira revelada através do olhar para a natureza" - Revista ESTÚDIO - Universidade de Lisboa & Centro de Investigação em Belas-Artes, Portugal.
CurrículoLattes: http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4756441U5

desprovida de vida em esculturas que parecem emitir, como o próprio artista costumava comentar, um grito de socorro. O espaço silencioso de sua instalação permitia escutar sons que, em tons de vermelho e preto, silenciosamente penetravam na alma e ecoavam como uma voz muda, nas cores de sangue e de morte [Fig.2] - representação das inóspitas ações humanas de desrespeito ao ambiente natural.

"*Rustle 2.0*" [Fig.3] foi a instalação criada pelo artista africano Em'kal Eyongakpa, onde a escuridão permitia apenas ver algumas luzes, como pulmões humanos, diretamente relacionadas às formas geográficas da África e da América do Sul [Fig.4]. A visão era atraída pelas colchas de LED que pareciam recarregar os "continentes-pulmões" [Fig.5]. O ambiente envolvia o visitante em todos os sentidos, pelo cheiro de natureza exalado das paredes e chão recobertos de micélio e, principalmente, por sons de florestas, cantos de povos e motosserras. Em "*Rustle 2.0*" (2016) os elementos orgânicos e cibernéticos inferiam sobre o impacto da humanidade na natureza.

As instalações dos dois artistas citados, apresentadas na Bienal de São Paulo, evidenciavam a complexa relação entre natureza e cultura. Ao associá-las, busca-se ampliar a noção de integração de diversas relações que envolvem a percepção da realidade de um mundo transformado, globalizado, que procura o amadurecimento da consciência ecológica e perceptiva do mundo.

Este texto ressalta, entre outras questões, o reconhecimento de Frans Krajcberg, um artista que dedicou sua vida a perseguir os rastros da destruição deixada pelo homem, para comunicar, através de seus troncos calcinados transformados em esculturas, a indignação quanto à falta de cuidado do homem em relação à natureza. No Brasil, criou em parceria com crítico de arte Pierre Restany - que liderou o movimento Novo Realismo na França - o Manifesto do Naturalismo Integral[2], durante uma viagem à Amazônia em 1978, com a participação do artista Sepp Baenderek. Recentemente, em 2013, renovou este Manifesto em parceria com Claude Mollard. Faleceu em 2017, poucos meses após ter participado de sua última Bienal no Brasil, cujo tema "Incerteza Viva" parecia acolher inteiramente sua proposta artística.

Frans Krajcberg foi soldado, durante a II Guerra Mundial, sua função, entre outras, era a construção de pontes de madeira. A madeira, que marcou a vida do artista em uma memória a ser esquecida, tornou-se a matéria de sua arte. Com sua chegada ao Brasil em 1948, após perder toda sua família no Holocausto, encontrará na natureza o motivo para retomar sua vida. A denúncia das queimadas e dos desmatamentos, constantes nas florestas brasileiras, começaram a construir-se junto ao seu processo artístico.

[2] Da permanência amazônica entre junho e setembro de 1978, em companhia do pintor Sepp Baenderek e do crítico de arte francês Pierre Restany, surgiria o *Manifesto do Rio Negro – Naturalismo Integral* , revelador de um novo conceito de naturalismo. O Manifesto parte da constatação de que "no espaço-tempo da vida de um homem, a natureza é a medida de sua consciência e de sua sensibilidade", para chegar à certeza de que "a natureza original deve ser exaltada, como uma higiene da percepção, e um oxigênio mental: um naturalismo integral, gigantesco catalisador e acelerador de nossas faculdades de sentir, pensar e agir". (Manifesto do rio Negro, 1978).

> Atento à realidade natural, Krajcberg encontra no convívio com a fauna e a flora sua forma de expressão artística. Desde a década de 1970, quando decidiu viver em Nova Viçosa, no litoral da Bahia, esse enfrentamento se deu a princípio com a própria matéria-prima da natureza, extraída ou maltratada pelo homem. Ou seja, o artista responde à exuberância e à diversidade do ambiente local, ora denunciando agressões, ora transmutando os elementos de lá extraídos, o que o coloca em oposição às tendências majoritárias das vanguardas locais. [...] propondo a constituição de uma arte de fato sustentável, integrada ao pensamento progressista e democrático. Krajcberg, portanto, assume estrategicamente para a vida uma nova condição comportamental atenta às minorias, ao meio ambiente, ao bem-estar comum e à justiça social.[3]

Artista sempre ativo – com 95 anos – esteve presente na 32ª Bienal (2016) para verificar o espaço que abrigava sua floresta, resgatada das cinzas, resignificada - em suas entrâncias e reentrâncias, cores e formas. Da natureza e seus resquícios, como um alquimista, transformou a natureza destruída pelo homem em um chamado e revisão de fatos. O local escolhido ocupava, estrategicamente, o andar térreo, muito próximo à parede de vidro [Fig.6]. As árvores exuberantes que rodeiam o Parque do Ibirapuera recepcionavam o público até a entrada da mostra. O impacto era percebido ao transpor-se do espaço externo para o interior do prédio da Bienal. O posicionamento da natureza - deflagrada pelo homem, com suas raízes apontadas para o céu - gerava certa angústia, a mesma que do olhar exaustivo de quem vivenciou cenários de guerra, encontrou nas formas da natureza, ela mesma arrasada, um chamado de socorro.

O artista, portanto, ao escutar o grito da natureza, tomou-o para si, como o motivo mais precioso e verdadeiro para prosseguir com suas manifestações artísticas, em favor de algo que se tornou a causa essencial e importante em sua vida: a defesa do planeta. O legado de chamar a atenção para a questão ambiental, através da arte, entremeou-se a sua história de vida. Sua prática de resgatar a natureza morta para dar-lhe vida, tornou seu discurso consistente e sincero, que mesmo após sua recente morte, deixa viva uma memória de quem não quer calar.

Em'kal Eyongakpa, um jovem artista que trabalha com vídeos, instalações e performances faz seu pensamento transbordar a partir da reprodução de sons, selecionados em suas caminhadas em meio a florestas e rios. Na instalação apresentada na 32ª Bienal de São Paulo (2016), propunha adentrarmos no universo da mata e ao mesmo tempo no universo cibernético. O artista nos confrontava com o som da natureza presente nas florestas, assim como o de motosserras que invadiam o espaço natural. E assim, através dos registros por meios digitais - ferramentas que dominam o momento contemporâneo - nos remetia aos conceitos de rede e de sistemas.

> Por meio de suas obras, o artista discute noções de equilíbrio e de interferência ao estabelecer a inter-relação entre elementos de distintas origens. Rustle 2.0 [Farfalho 2.0]

[3] MATOS, 2016, p.166. Incerteza Viva. Catálogo da 32ª Bienal Internacional de Artes de São Paulo. Fundação Bienal.

> (2016) consiste na criação de um ambiente que confronta elementos orgânicos com elementos considerados artificiais ou resultantes da ação do homem na natureza. As paredes cobertas por micélios proporcionam a ideia de redes interconectadas, em uma referência à internet; brônquios digitais se assemelham ao formato da África e da América Latina. [...] o título da obra refere-se à atualização de sistemas cibernéticos, colocando natureza e cultura como partes do mesmo todo e não como entidades separadas e autônomas. Eyongakpa sugere a ideia de algo orgânico na sobrevivência e na manutenção dos diversos sistemas – digitais, ecológicos, políticos – revelando uma estranha familiaridade entre eles.[4]

As transformações ocorridas na sociedade, que se tornaram indissolúveis e geraram conglomerados que mantêm relações de interdependência, subordinações e apreensões, distanciando-se do que antes era natural ao homem - como a relação homem/natureza - são abordadas através da poética do artista.

As obras citadas provocam diversas questões que se vinculam sobre as articulações do deslocamento da espécie humana sobre o planeta, sugerem a reflexão e conscientização a partir de análises sobre a trajetória da sociedade humana, entre centros naturais e urbanos, assim como a formação das culturas.

Frans Krajcberg nasceu em 1921, na Polônia, vivenciou os horrores da guerra, das queimadas e encontrou na defesa da natureza o motivo maior de sua trajetória de vida. Em'kal, nascido em 1981, no sudoeste da África, insere-se no contexto contemporâneo ao utilizar as tecnologias digitais em seus trabalhos artísticos. Os ruídos e sons, assim como o silêncio, comunicavam a história de vida dos artistas citados, que dentro de um espaço que emitia uma atmosfera de incertezas, mostravam conexões, de forma bastante intensa, através de suas instalações apresentadas na 32ª Bienal. Os sessenta anos que distanciam a idade dos dois artistas, aproximam-se, ao analisarmos a proposta de seus trabalhos. Ao adentrarmos em suas instalações, estas pareciam querer comunicar o mesmo, porém através de diferentes sons.

Em-kal Eyongakpa, portanto, sessenta anos mais jovem que Frans Krajcberg, revela o espelho de seu tempo, através dos materiais trabalhados, que remetem às questões de equilíbrio, redes, internet, que transitam pelo campo artístico, levantando questionamentos que se inserem sobre uma ecologia pensada de forma expandida, considerada em suas várias vertentes: social, ambiental e subjetiva.

> Ao partir da ideia de que vivemos no período denominado Antropoceno, era geológica na qual a humanidade se torna agente climático ativo, Eyongakpa explora as atualizações humanas no sistema biológico terrestre. O adendo "2.0" ao título da obra dá conta dessa atualização cibernética que o artista que o artista aplica a um organismo biológico. As ideias de equilíbrio, conexão e interferência são exploradas nessa instalação através de objetos que compõem o ambiente [...]. O áudio da instalação resgata padrões rítmicos de respiração, sons urbanos, cantos tradicionais de povos da bacia do Congo, sons de derrubada de árvores (que levam consigo outras árvores), de modo a embalar o público em um ambiente cujas fronteiras entre o ser humano e a natureza – as redes cibernéticas e os micélios, as

[4] 32ª Bienal de São Paulo, 2016. Em'Kal Eyongakpa. Incerteza Viva. Disponível em: http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2548.

> organizações sociais e uma densa mata interconectada – desfazem-se e revelam uma estranha familiaridade ente si.[5]

Considerações finais

Os dois artistas em questão, cada um colocando-se como reflexo de seu tempo e da bagagem cultural que carregam, demonstram a preocupação com a formação de uma conscientização ecológica, através da sensibilização, do debate, da reflexão e da crítica, por meio de suas produções artísticas, que passam a destacar a problemática ambiental através de diversos enfoques e interpretações.

A degradação ambiental, as mudanças climáticas e suas caóticas consequências, assim como as catástrofes naturais, e as demais ameaças que rondam os ecossistemas do planeta, propõem uma atenção mais apurada para a formação de uma consciência coletiva que promova ações efetivas em defesa da natureza. A partir de um quadro de ações que legitima as escolhas da sociedade, surgem os questionamentos que impulsionam os artistas a referenciarem suas obras às influências das atividades humanas sobre o destino da história global.

A 32ª Bienal Internacional de Artes de São Paulo (2016) tornou-se um grande laboratório, que integrava questões em torno das incertezas que a todo o momento vivenciamos e, especialmente, motivava a pensar a ecologia como uma obra expandida. As obras expostas nos instigaram a refletir sobre as várias ecologias: a ecologia subjetiva, que estaria ligada ao que produzimos culturalmente, através de nossos pensamentos, costumes e tradição; a ecologia social, que engloba os fluxos de dinheiro, poder e economia; e a ecologia ambiental, do fluxo vegetal, dos recursos naturais e da reflexão sobre a sobrevivência do planeta.

Acontecimentos impossíveis de se descrever são registrados por artistas que confrontam o público com imagens e experiências sensoriais. As informações desagradáveis, muitas vezes convertidas em experiência estética, provocam reflexões. O poder das imagens sugere relações perturbadoras que mostram a urgência quanto ao descaso das ações humanas em relação ao cuidado com a natureza e com a sociedade como um todo.

Na atualidade, um grande número de artistas se debruça sobre as questões ambientais em seus mais diversos aspectos (o caos dos grandes conglomerados urbanos, a emissão de gases poluentes, as queimadas das florestas, o esgotamento de recursos naturais, a exploração de territórios, o destino do lixo, os desastres ambientais, entre muitos outros temas), e experimentam a vontade de renovar atitudes. Além de fonte de inspiração, o meio ambiente, torna-se tradução de alerta para estabelecer uma nova relação entre o homem e a natureza.

[5] BUENAVENTURA, 2016, p.152 – Catálogo da 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva.

A história deixou rastros, e com eles a necessidade de reparos culturais em nossa sociedade. A tomada de consciência sobre a dependência do homem em relação à natureza torna-se uma responsabilidade com as gerações futuras. O olhar para a natureza difunde-se em uma dimensão afetiva, estética e antropológica em diferentes correntes artísticas da atualidade. As problemáticas ecológicas, que afligem a sociedade atual, passam a nutrir uma nova corrente de pensamento, onde o campo artístico colabora intensamente. Sua diversidade de meios constrói, através de um grande emaranhado de fios, um grande tecido cultural que se estende sobre o ambiente natural.



Fig. 01 – Frans Krajcberg. Obras expostas na 32ª Bienal Internacional de São Paulo, 2016. Fonte: Foto da autora durante o evento, 2016.



Fig. 02 – Frans Krajcberg. Obras expostas na 32ª Bienal Internacional de São Paulo, 2016. Fonte: Foto da autora durante o evento, 2016.

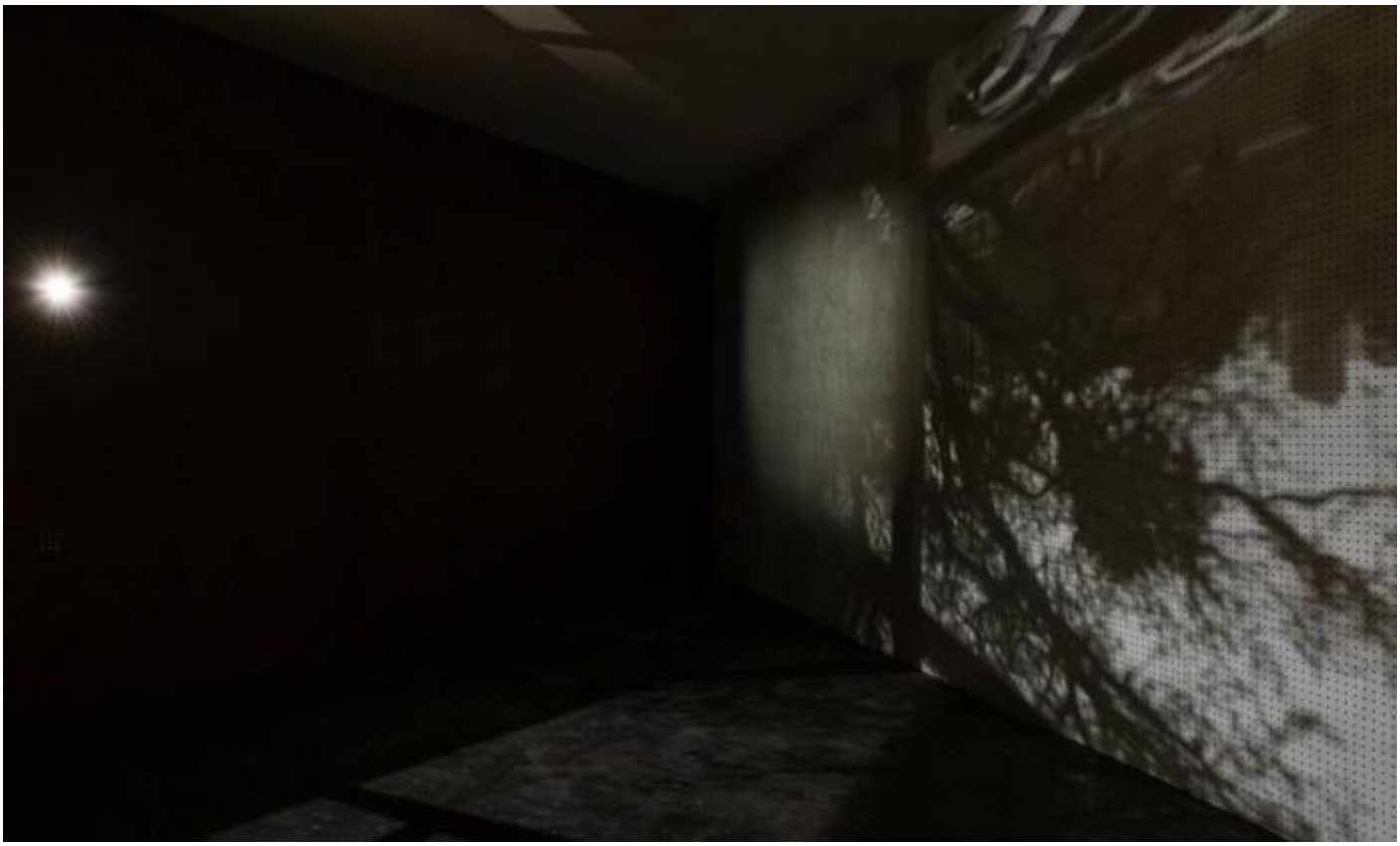


Fig. 03 – Entrada da Instalação de Em'kal Eyongakpa na 32ª Bienal Internacional de São Paulo, 2016. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.



Fig. 04 – Interior da Instalação de Em'Kal Eyongakpa na 32ª Bienal Internacional de São Paulo, 2016.
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

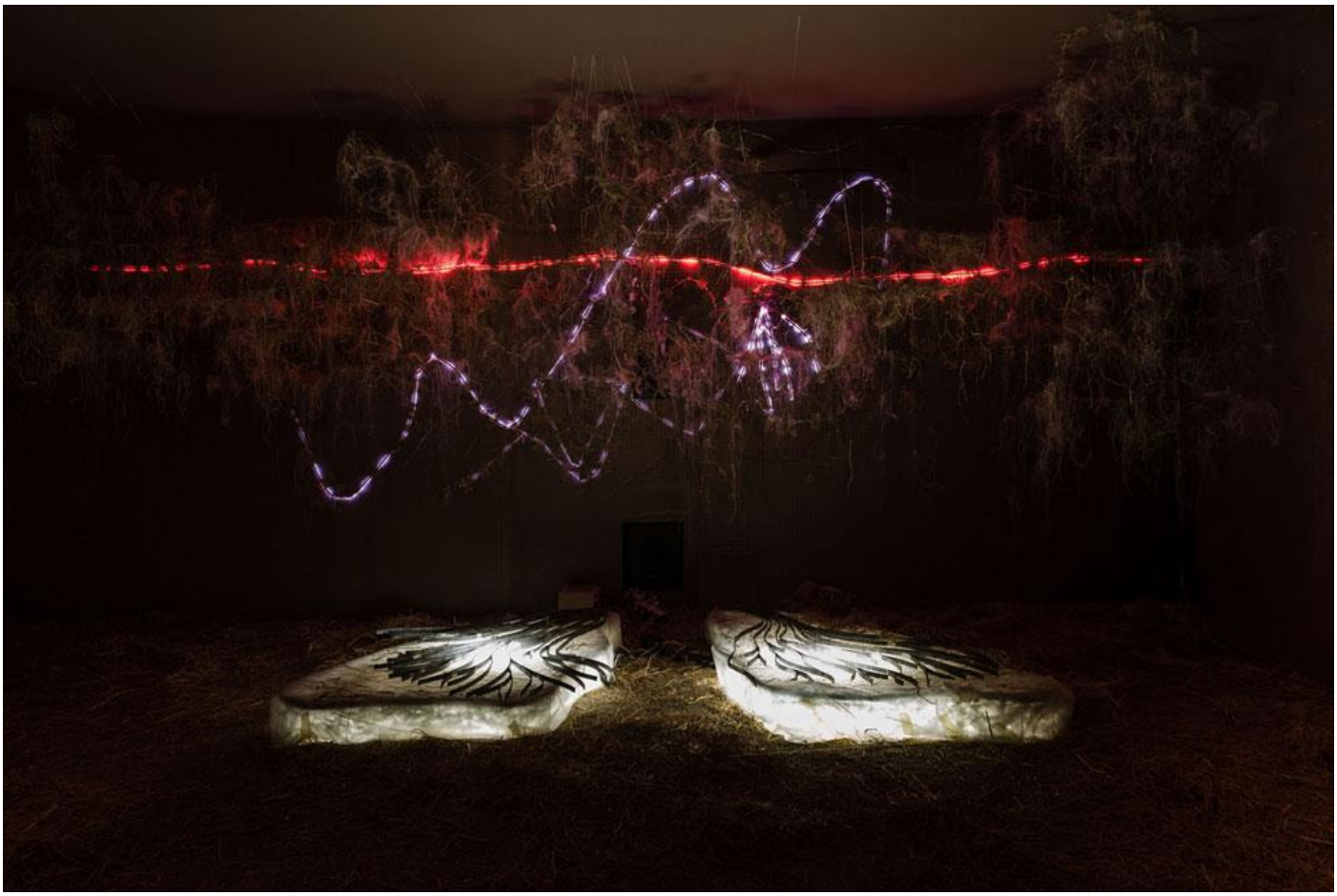


Fig. 05 – Interior da Instalação de Em'Kal Eyongakpa na 32ª Bienal Internacional de São Paulo, 2016.
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.



Fig. 06 – Frans Krajcberg. Obras expostas na 32ª Bienal Internacional de São Paulo, 2016. Fonte: Foto da autora durante o evento, 2016.

Referências bibliográficas

32ª BIENAL DE SÃO PAULO: **Incerteza Viva**: Catálogo/Organizado por Jochen Volz e Júlia Rebouças. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

32ª BIENAL DE SÃO PAULO. **Incerteza Viva** – Em'Kal Eyongakpa. Fundação Bienal, 2016. Disponível em: http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2548 Acesso em: nov/2017.

BUENAVENTURA, Júlia. Em'Kal Eyongakpa. 32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva – São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. 433p.

KRAJCBERG, Frans. **Frans Krajcberg: Natura.** Catálogo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). São Paulo: MAM, 2008. 104p.:Il.

KRAJCBERG, Frans e MOLLARD, Claude. **Nouveau manifeste du naturalisme intégral : nature-fleurs et jardin parallèle/Novo manifesto do naturalismo integral : natureza-flores e jardim paralelo.** Ed: Criteres, Paris, 2013.

MATOS, Diego. Frans Krajcberg. 32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva – São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. 433p.

RESTANY, Pierre. **Manifesto do Rio Negro.** Frans Krajcberg, Pierre Restany & Sepp Baendareck – Alto do Rio Negro, agosto de 1978. In: Frans Krajcberg: Natura. Catálogo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: MAM, 2008. 104p.:Il.

HISTORIOGRAFIA E CRÍTICA DE ARTE BRASILEIRA NO SÉCULO XIX: UMA ANÁLISE EM ANAIS DE EVENTOS CIENTÍFICOS DE 2000-2015

Profa. Dra. Maria do Carmo Couto da Silva[1] *e Priscila Amorim Coser do Nascimento* [2]

O presente trabalho é parte de um projeto de pesquisa mais amplo, desenvolvido no Instituto de Artes da UnB, intitulado "Contribuição para o mapeamento de vertentes da Historiografia da Arte no Brasil em anais de eventos científicos: 2000-2015", coordenado pela Profa. Dra. Vera Pugliese, apoiado pelo CNPq.

Nossa participação, neste momento, ocorre em duas frentes de trabalho. Trata-se de um resultado ainda bastante inicial. Está sendo realizada a pesquisa PIBIC de Priscila Nascimento pelo IdA/UnB, com apoio da FUB/UnB, que tem como objetivo principal de promover um mapeamento e uma reflexão sobre o desenvolvimento de aportes teóricos-metodológicos na produção da crítica de arte no Brasil, por meio da análise dos textos publicados nos Anais da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP e do Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, de 2000 a 2015, oferecendo desta forma subsídios para promover uma compreensão das pesquisas sobre o campo na produção acadêmica brasileira. Objetivamos identificar os críticos de arte que estão sendo estudados, assim como, os pesquisadores que se voltaram a este gênero de trabalho, fazendo uma investigação acerca do papel do crítico oitocentista no Brasil, sua formação intelectual, origem social e vínculo institucional, para facilitar a compreensão de suas principais concepções e práticas, dentro da crítica de arte, assim como perceber eventuais lacunas ainda existentes neste campo de estudo. Por meio da pesquisa será possível também traçar o perfil do crítico de arte no Brasil do século XIX.

Primeiramente, é importante salientar que a crítica de arte do século XIX é diversificada, como demonstra Dario Gamboni em suas *Proposições para o estudo da crítica de arte do século XIX*: "este conjunto é evidentemente heterogêneo, composto de toda sorte de textos, de autores e publicações tratando de assuntos diversos, e sua análise necessita de uma tipologia, ou melhor, tipologias".[3]

Gamboni propõe também classificar a produção crítica do período em três pólos: o jornalístico, o literário, e o científico. Ao longo do século XIX na França, o pólo jornalístico se tornou dominante, enquanto o pólo científico foi se tornando objeto de uma especialização constituindo "a história da arte" e se voltando cada vez mais às obras do passado. Já o polo literário se vê marginalizado, sendo visto como "literatura pura".

Porém, o próprio Gamboni diz:

[1] Docente do Instituto de Artes/VIS - Universidade de Brasília.

[2]Instituto de Artes/VIS - Universidade de Brasília, Graduação, Projeto de iniciação científica do ProIC e fomentado pela FUB/UnB.

[3] GAMBONI, Dario. Proposições para o estudo da crítica de arte do século XIX. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Tradução de Arthur Valle.
Disponível em:< http://www.dezenovevinte.net/criticas/dgamboni_critica.htm>.

> Percebemos, de imediato, que todas essas categorias foram praticadas por autores considerados como "críticos de arte". Com efeito, os laços unindo o *Salon* ou, mais amplamente, a resenha de exposição, aos outros gêneros são numerosos e importantes, como testemunha o parentesco não somente de autores, mas também de órgãos de publicação, de canais de difusão e de públicos, assim como a complementaridade das funções. Dessa maneira, a fronteira separando a definição estreita e a definição ampla de crítica de arte se revela permeável e mesmo imprecisa, suscetível de se tornar objeto de debates e de constituir um tópico de discussão para os protagonistas, assim como para os seus historiadores. Eu proponho, portanto, considerar que, para compreender a estrutura da "crítica de arte" do século XIX, é necessário levar em conta *a priori* do conjunto da "literatura artística" do período. [4]

Sendo assim, por mais que sejam diferentes as tipologias, elas ainda sim são críticas de arte, cada uma com sua especificidade.

Ao pensar sobre a questão da crítica de arte percebemos que ela nos mostra como eram recebidas as obras de arte da época. Isso é muito importante para aprofundarmos questões sobre a recepção das obras de arte.

Outro ponto relevante é a forma como as obras de arte eram comentadas pelos críticos. Uma análise desses textos permite conhecer melhor o pensamento de cada crítico, diz muito da origem de quem as fez juízo. No Brasil alguns são artistas, como o Angelo Agostini e França Júnior, outros são literatos, como o já bem conhecido Gonzaga Duque, autor do livro *A Arte brasileira*, de 1888, e o Olavo Bilac. Dentre os jornalistas destacam-se Félix Ferreira, autor do livro *Belas Artes: Estudos e Apreciações*, de 1885, Pardal Mallet e Arthur de Azevedo, que era também dramaturgo e escrevia folhetins para a imprensa. Oscar Guanabarino era crítico de arte e músico e escrevia sobre ambos os assuntos.[5] Esses são somente alguns exemplos de como pela inexistência de profissionalização para a função de crítico, essas personalidades praticavam esse ofício juntamente com sua ocupação principal, fazendo com que seus escritos carreguem traços de suas profissões.

A crítica oitocentista permite também, descontruir a imagem do século XIX criada pelos modernistas, Camila Dazzi faz a seguinte observação a respeito desse assunto em seu texto "*Crítica de Arte: uma nova forma de escrever o século XIX no Brasil*" presente no CBHA de 2014: "encarado genericamente como acadêmico e alienado – marcado pelo 'afrancesamento' da cultura brasileira, uma época de 'pastiches'. Essa, sem dúvida, foi uma das abordagens que mais limitaram a compreensão da arte desse período. [...] No entanto, a crítica brasileira, ainda no século XIX, foi diversa a esse pensamento,

[4] GAMBONI, Dario. Proposições para o estudo da crítica de arte do século XIX. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Tradução de Arthur Valle.
Disponível em:< http://www.dezenovevinte.net/criticas/dgamboni_critica.htm>.

[5] GRANGEIA, Fabiana Guerra. A Crítica de Arte em Oscar Guanabarino: Artes Plásticas no Século XIX. *19&2*0, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006.
Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticas_guanabarino.htm>.

acreditando que os pintores que estudavam na Europa eram capazes sim de absorver as inovações que por lá surgiam, estando, nas palavras de Gonzaga Duque, "plenamente antenados com a modernidade e com a arte do seu tempo".[6]

Ao longo da pesquisa que é ainda parcial, como já foi dito, pudemos perceber a presença constante da crítica em artigos de história da arte. Seu uso no entanto tem sido mais frequente como fonte primária para informações sobre obras, artistas e exposições do que em uma análise do texto crítico propriamente dito. É importante pensar que um crítico faz a sua crítica a partir da sua formação ou da sua vinculação com certas tendências ou personalidades artísticas.

Em nosso projeto pretendemos mapear o perfil dos críticos brasileiros que estão presentes nos anais científicos mencionados acima, e entre eles, chamou-nos a atenção a personalidade de Angelo Agostini que, segundo Rosangela de Jesus Silva e Luciano Migliaccio, atuava no sentido de apoiar uma nova geração de artistas, como Rodolfo Bernadelli.

> Para realizar sua crítica Agostini utilizou-se não apenas dos recursos textuais, mas também dos desenhos. Quando observamos as caricaturas de Agostini, percebemos o quanto a preocupação com o desenho está presente em seu trabalho. O seu traço não apresenta como principal característica a deformação da figura. Suas representações atuam mais como retratos que indicam com clareza de quem se trata e o que se quer mostrar. Além do desenho, as caricaturas vinham sempre acompanhadas de pequenas legendas salpicadas de comentários por vezes divertidos, irônicos ou mesmo bastante ácidos.[7]

Os desenhos de Agostini dedicados às Belas Artes eram tratados de diferentes formas. Uma delas foi a litografia da obra com o intuito de mostrá-lo ao público da revista, como fez, por exemplo, com algumas obras do escultor Rodolpho Bernardelli, nas quais exaltava a qualidade do trabalho do artista, representado em detalhes e com perfeição. Vale lembrar que a *Revista Illustrada*, obra de grande vulto realizada por Agostini, circulava fora da capital, atingindo um público que não tinha um contato efetivo com o ambiente artístico da corte. Dessa forma, Agostini levava a este público seu parecer sobre as obras por ele escolhidas."[8]

A historiografia da arte brasileira no século XIX

Outro objetivo de nossa comunicação, também parte do nosso projeto desenvolvida por Maria do Carmo Couto da Silva, docente do Ida/UnB, é dar início a uma análise sobre os historiadores brasileiros que construíram a história da arte do século XIX no Brasil. Já no início da pesquisa, deparamo-nos com um evento científico que se voltou à historiografia da arte brasileira, que foi o XIX Colóquio do Comitê

[6]Publicado em: XXIV Colóquio CBHA, 2014. Título: Crítica de Arte: uma nova forma de escrever o século XIX no Brasil. Autor: Camila Dazzi. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/textos/21_camila_dazzi.pdf
[7]SILVA, Rosangela de Jesus. Os Salões Caricaturais de Angelo Agostini. *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, mai. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/txtcriticas_rosangela.htm>
[8]Ibidem.

Brasileiro de História da Arte, em 2009, que se intitulou "Historiografia da arte no Brasil: um balanço das contribuições recentes".

Nesse evento, que se iniciou com uma homenagem a Walter Zanini, em que Annateresa Fabris analisa a formação e a atuação como diretor de museu e escritos deste notável intelectual, encontramos ainda um importante perfil de Emanuel Araújo, também ele diretor por muitos anos da Pinacoteca do Estado e agora do Museu Afro-Brasil, inaugurado em 2004, cuja trajetória é comentada em texto de Roberto Conduru: "Ogum historiador? Emanoel Araújo e a historiografia da arte afrodescendente no Brasil". Ambos os intelectuais, em suas atuações ligadas às instituições, tiveram participação fundamental na pesquisa e divulgação das obras de arte presentes nestes acervos, por meio das exposições e dos catálogos publicados por estas instituições.

De maneira geral, no entanto, é marcante a ausência de pesquisas acadêmicas como estas sobre historiadores importantes para os primeiros estudos de história da arte do século XIX, produzidos já no século XX. Muitos deles, em textos de crítica produzidos ao longo do século XIX e outros, publicados em periódicos já no século XX, manifestam a vontade de constituir uma história da arte no Brasil. A partir do levantamento realizado neste projeto, até agora bastante parcial, percebemos que esse tema foi pouquíssimo abordado, com um entendimento mais amplo e dirigido à constituição de uma historiografia da arte brasileira.

No entanto, podemos falar de um perfil de historiador que se volta ao século XIX brasileiro, sendo principalmente pintor, escultor, ilustrador ou gravador de destaque. O contato com a história da arte vem, em vários casos, do fato de quase todos terem frequentado a Escola Nacional de Belas Artes e conhecido pessoalmente os artistas de que tratam. É quase uma necessidade de não deixar cair no esquecimento artistas e obras que foram importantes para as gerações artísticas anteriores.

Um exemplo é o historiador Francisco Acquarone, que escreveu os livros *Mestres da Pintura no Brasil*, s.d., em parceria com Queirós Vieira; *História da Arte no Brasil*, em 1939; *Obras-Primas de Rodolfo Amoedo*, *Mestre da Pintura Brasileira*, em 1941; e *Primores da Pintura no Brasil* (1942), entre outros. Historiador, mas também pintor, desenhista, caricaturista, ilustrador, professor, crítico, escritor, jornalista, cursou a Escola Nacional de Belas Artes - Enba, onde foi aluno dos pintores Baptista da Costa, Modesto Brocos, Rodolfo Chambelland e Rodolfo Amoedo.

Quirino Campofiorito fundou o periódico mensal *Belas Artes* em 1935, que tinha justamente como função a divulgação artística no Brasil. Quirino é autor de um dos livros mais conhecidos sobre o século XIX brasileiro, em que procura abranger a arte no país desde o final do século XVIII até o final do século XIX. Outro historiador pouco conhecido é José Pinto Fléxa Ribeiro, como notam os estudos de Vinicius

Aguiar.[9] O autor teve grande produção ligada à crítica e a história da arte publicada periódicos brasileiros do começo do século XX. Ele também publicou diversos livros como *Fialho D'Almeida* (1911), *Rubens e os flamengos* (1917) – tese apresentada para a cátedra de História da Arte da Escola Nacional de Belas Artes, *O Imaginário* (Pretextos de Arte) (1925), *Renan, Narciso* (da Arte, do Amor e da Moral), e a coleção *História Crítica da Arte*, com primeira publicação em 1962. Foi professor da Escola Nacional de Belas Artes e também seu diretor, de 1948 e 1952.

Aníbal Pinto de Mattos foi pintor, historiador da arte, professor e paleontólogo. Estudou na Escola Nacional de Belas Artes com João Batista da Costa, Zeferino Da Costa e Daniel Berard. Ele teve uma atuação importante como também como agitador cultural em Belo Horizonte, como nota Rodrigo Vivas.[10] Publicou vários livros sobre artes plásticas, teatro e arqueologia, entre eles: *O Sábio Dr. Lund e a Pré-História Americana* (1933); *Mestre Valentim e Outros Estudos* (1934); *Arte Colonial Brasileira* (1936); *Monumentos Históricos, Artísticos e Religiosos de Minas Gerais* (1935); *História da Arte Brasileira* (1937); *Das Origens da Arte Brasileira* (1937); *Pré-História Brasileira* (1938); Peter *Wilhelm Lund no Brasil* (1941); *Arqueologia de Belo Horizonte* (1947); *O Homem das Cavernas em Minas Gerais* (1961). Seu interesse sobre a pré-história brasileira é pioneiro entre os historiadores da arte no Brasil:

> Mais conhecido como pintor, o autor foi também um grande entusiasta dos estudos sobre a pré-história brasileira, particularmente no que se refere à obra do naturalista dinamarquês Pieter Wilhelm Lund. Este volume reúne 14 textos com temáticas variadas, incluindo as espécies de mamíferos fósseis encontrados no Planalto Central do país até as relações culturais pré-colombianas, passando pela formação das grutas em geral e do terreno interno e externo das cavernas calcárias do rio das Velhas. Aníbal Mattos é autor de outras obras na Coleção Brasiliana.[11]

Outro nome notável, que não pode ser esquecido é Alfredo Galvão, cuja trajetória tem sido estudada por Carlos Terra e que publicou textos referenciais para o estudo da arte do século XIX, como *Cadernos de Estudo da História da Academia Imperial das Belas Artes*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1958; *João Zeferino da Costa*, Departamento Gráfico do Museu de Armas Ferreira da Cunha, Rio de Janeiro, 1973 e *Subsídios para a História da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*, Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1954.

Por outro lado, temos um personagem como Herman Lima, que dedicou parte de sua vida à literatura. No Rio de Janeiro, como funcionário público do Ministério da Fazenda, entre 1943 e 1963, desenvolveu na Biblioteca Nacional uma ampla pesquisa sobre a história da caricatura brasileira, inspirado

[9] AGUIAR, Vinícius (org). Fléxa Ribeiro: Trechos d'O Imaginário (Pretextos de Arte). *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 4, out./dez. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/flexaribeiro01.htm>.
[10]VIVAS, Rodrigo. Aníbal Mattos e as Exposições Gerais de Belas Artes em Belo Horizonte. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul./set. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/rv_am.htm>.
[11]Texto do Projeto Brasiliana Eletrônica.
Disponível em: http://www.brasiliana.com.br/brasiliana/colecao/obras/290/pre-historia-brasileira-varios-estudos
Acesso em 29/11/2017.

pela caricatura européia que conhecera em Londres, anos antes. Mais tarde, com o apoio da editora José Olímpio, publicou os quatro volumes que compõem a obra:

> Os quatro volumes da *História da caricatura no Brasil* foram escritos por um homem sozinho, sem estagiários, sem equipe, em trabalho obsessivo de fanático, a arruinar a vista na Seção de Obras Raras da Biblioteca Nacional. A vista que já quase não lhe valia, quando afinal morreu em 21 de junho de 1981. Ao longo daqueles vinte anos, Herman Lima publicou alguns trabalhos avulsos que, depois, acabariam por se incorporar ao grande livro. Não se incluem neste caso os hoje raríssimos álbuns também publicados naquela fase: *Rui e a Caricatura* (1949), *J. Carlos* (1950) e *Álvarus e seus bonecos* (1954); nem as crônicas reunida no Roteiro da Bahia (1953) e nem seu trabalho de crítica literária.[12]

Sobre Donato Mello Junior, arquiteto e autor de livros sobre Pedro Américo e Facchinetti e de uma grande pesquisa sobre o trabalho de Landi em Belém na primeira metade do século XIX, temos apenas as análises de seu trabalho por Abel Pereira, por ocasião de sua morte, de Victorino Miranda, em trabalhos publicados na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* e o estudo de Wesley Kettle e Moema Alves, que ressaltam:

> Historiador da arte e pesquisador dos estilos artísticos, Donato Mello Júnior preocupou-se, em sua produção acadêmica, no enquadramento das edificações em estilos, localizando o início do processo de classicização das artes em Portugal e especialmente no Brasil no final do século XVIII e início do século XIX. Seu levantamento documental sobre a vinda do grupo de artistas franceses para o Brasil, em 1816 – conhecida como Missão Artística Francesa – é uma importante contribuição.[13]

Funcionário do Museu Nacional de Belas Artes, o pesquisador dedicou-se a pesquisar temas concernentes ao acervo como a obra de Vitor Meireles e os projetos arquitetônicos de Grandjean de Montigny. Sua produção historiográfica foi publicada regularmente nos Anais e revistas daquele museu.

Neste primeiro levantamento, procuramos traçar perfis de autores que se dedicaram a mapear e escrever uma história da arte voltada ao século XIX. Faltam-nos ainda nomes de pesquisadoras, mulheres que tenham desenvolvidos trabalhos na área, como Celita Vaccani,

Concluindo, entendemos que estudar a produção sobre a crítica e historiográfica da arte no Brasil, voltada mais especificamente ao século XIX, e o sentido de suas obras será tarefa para uma nova geração de historiadores, como um campo de pesquisa em desenvolvimento, mas procurando também compreender as suas ausências.

[12] LUSTOSA, Isabel. Roteiro para Herman Lima. Publicado no catálogo da exposição "Outros céus, outros mares", comemorativa do centenário de Herman Lima, realizada na Casa de Rui Barbosa de 5 de novembro a 4 de janeiro de 1998. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB_IsabelLustosa_Roteiro_HermanLima.pdf Acesso em 01/12/2017.

[13]KETTLE, Wesley; ALVES, Moema Em busca da paternidade: Landi e a invenção da cidade histórica. *Revista Estudos Amazônicos*. Vol. III, n° 2, p. 27-39, 2008.

Referências Bibliográficas

ANPAP - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – site da entidade, com acesso aos anais dos eventos digitalizados. Disponível em www.anpap.org.br. Acesso em: 15/03/2017.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – site da entidade, com acesso aos anais dos eventos digitalizados. Disponível em www.cbha.art.br. Acesso em: 15/03/2017.

A UTOPIA REALISTA DE THORÉ-BÜRGER

Mariana Garcia Vasconcellos[1]

Théophile Thoré, figura de certa relevância no mundo da arte europeu por volta da metade do século XIX e cuja influência sobre o cânone é sentida até hoje, permanece sem receber grande atenção acadêmica. Livros gerais de historiografia da arte como os de Germain Bazin (1989), Udo Kultermann (1996) e Lionello Venturi (1964) dedicam-lhe breves parágrafos, e seu nome é por vezes sucintamente citado em obras sobre a pintura holandesa, quando se fala de sua "redescoberta". Pois esta foi, de fato, a grande contribuição de Thoré: artistas como Frans Hals e, em especial, Johannes Vermeer (antes praticamente desconhecido) não seriam hoje considerados dois dos mais importantes pintores da arte ocidental sem seu consciente e diligente trabalho de recuperação.

Podemos supor que o pequeno espaço que obteve na historiografia atual deve-se à conformação não-historiográfica de sua obra. A grande maioria de seus escritos é organizada na forma de catálogos críticos, nos quais ele comenta e informa a respeito de todas as obras relevantes pertencentes a determinada coleção, apresentadas em uma exposição, ou de autoria de determinado artista. Elabora desta maneira – que, incidentalmente, também assemelha-se a suas críticas dos *Salons* de Paris – os inventários de diversas coleções públicas e privadas e as monografias históricas sobre artistas como Hals e Vermeer. A esta fundação bastante pragmática Thoré sobrepõe opiniões pessoais, arroubos de entusiasmo e defesas ferrenhas de seu projeto republicano para a humanidade.

Essa aparente incongruência entre objetividade e idealismo é uma das características fascinantes do discurso construído por ele. Um estudo de contexto mais profundo poderia apontar, com algum nível de fundamentação histórica, as correlações entre estes dois aspectos opostos e a produção cultural do século XIX, uma vez que fenômenos como o Romantismo e um rápido desenvolvimento das ciências ocorreram paralelamente e influenciaram, ambos, não poucos autores. Aqui, me limitarei a esta observação. Podemos, contudo, explorar algumas manifestações destas e outras peculiaridades da época de Thoré em sua vida e obra.

Théophile Thoré nasceu em La Flèche, em 1807, e, tendo-se formado em Direito, logo abandonou a carreira para dedicar-se a três atividades que fornecem uma fundamentação para seu trabalho posterior: o mercado e a crítica de arte e a militância republicana.

Em 1842, em parceria com Paul Lacroix, abriu a empresa *Alliance des Arts*, voltada para a avaliação, compra e venda de coleções de arte e de livros. Esse empreendimento, embora tenha durado apenas até

[1] Estudante do Bacharelado em História da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsista PIBIC do CNPq.

1846, proporcionou-lhe a oportunidade de viajar pela Europa, entrar em contato com colecionadores e familiarizar-se com os métodos da *connoisseurship*.

Entre 1844 e 1848, Thoré também publicou seus *Salões* de Paris, em que já demonstra consciência da necessidade de conhecer a história da arte para analisar seu presente. Defende o equilíbrio entre o estudo da natureza, dos mestres da pintura e da própria subjetividade do artista, além de valorizar o retrato da contemporaneidade acima da representação de alegorias.

Durante a Revolução de 1848 – ano cujo *Salon* sofreu uma notória queda de qualidade devida à aceitação de todos os quadros inscritos – Thoré escreve, desapontado com a arte: "Não deteremos mais nossos leitores a respeito do *Salon* de 1848. A política nos reserva espetáculos mais interessantes. Fazemos hoje algo melhor do que a arte e a poesia: fazemos história viva"[2]. O envolvimento com ideais políticos republicanos já vinha de longe e atravessou sua existência: envolveu-se na Revolução de 1830 e foi preso em 1840 por acusações como "ataque contra o respeito às leis" e "incitação ao ódio entre classes", em função de um panfleto político. Após o término da Revolução de 1848, na qual participou ativamente e sem medir consequências, foi obrigado a exilar-se e adotar o pseudônimo William Bürger para publicar na França, à qual só retornaria em 1859.

A forma de ação política – ainda que indireta – em que obteve maior sucesso foi a escrita sobre arte; Thoré confiava no potencial transformador da arte sobre a sociedade, e acreditava poder ele mesmo ajudar a alavancar seu progresso. Em correspondência a Pierre-Joseph Proudhon, observa: "minha ideia é que [...] um discurso sobre Rembrandt pode significar tanto para a Revolução quanto um manifesto do cidadão Ledru[3] à República universal"[4]. Como veremos, suas opiniões estéticas são sempre permeadas por motivações políticas, que ele procura inserir em seus escritos.

Durante seu exílio, viajou à Holanda e passou a pesquisar a fundo a arte do país, dedicando-se a preencher as lacunas de conhecimento sobre o conteúdo das coleções locais. Muitas das obras permaneciam nas instituições para as quais haviam sido encomendadas, e não havia um inventário que sistematizasse informações como atribuição e data, mesmo nos museus. Thoré decide fazer sua parte naquilo que acreditava ser a base para a construção de uma verdadeira história da arte: o trabalho braçal de reunião desse tipo de dado e documento, na esperança de que "após esses cavadores virão os jardineiros"[5]. Frente a uma obra de arte, seus métodos pretendiam ser os mais objetivos possíveis, avaliando-as no estilo *connaisseur* que havia adquirido durante sua experiência com a *Alliance des Arts.* Apoiava suas atribuições, quando possível, no que chamava de sua "mania de assinaturas".

[2] THORÉ, 1868, reed. 1870, p. 565. Tradução minha.
[3] Alexandre Ledru-Rollin (1807-1874), político republicano francês.
[4] apud JOWELL, 2001. p. 49. Tradução minha.
[5] BÜRGER, 1858. p. V-XVII. Tradução minha.

É na elaboração de catálogos para quatro dos principais museus da Holanda – de Amsterdã e de Haia (1858), van der Hoop e de Roterdã (1860) – que se detém com mais atenção sobre certos artistas holandeses que, em sua opinião, não eram então valorizados como deveriam, enquanto outros, que considerava menos interessantes, recebiam atenção excessiva. Thoré passa a empreender uma campanha em múltiplas frentes para a correção destas injustiças; publicando artigos, participando da organização de leilões e exposições, prestando consultoria a grandes coleções a respeito da compra de obras. É assim que recupera, com surpreendente eficácia, artistas como Johannes Vermeer ou Frans Hals, que eram anteriormente desconhecidos ou denegridos pela historiografia. Destaco aqui a *Exposition Rétrospective* de 1866, primeira ocasião em que obras de Vermeer foram expostas ao público parisiense, para a qual Thoré arrecadou pinturas emprestadas dos diversos colecionadores com quem mantinha contato e emprestou, ele mesmo, obras de sua pequena coleção[6].

Seu interesse pela pintura holandesa não é puramente estético: nela, Thoré vê uma arte feita para a humanidade, e não para figuras de poder ou abstrações religiosas – adequada, portanto aos ideais republicanos. E sua insistência em retomá-la tampouco é provocada pelo simples amor à história: seu grande projeto é promover a arte da Holanda setecentista a modelo e precursora da "nova arte" realista que vinha sendo desenvolvida na França, e que Thoré também defendia como mais universal e inclusiva – mesmo que a considerasse ainda incipiente.

Em 1857, no artigo *Nouvelles tendances de l'art*, expôs sua teoria de que a escola de pintura da Holanda setecentista é a única na história da arte que, de forma consistente e duradoura, teve como centro o Homem – concebido por ele como o cidadão comum, não o herói mitológico, a figura religiosa ou o aristocrata. A representação da humanidade e seus costumes, embasada no estudo da natureza, é o aspecto que confere valor à pintura holandesa e que a coloca como modelo, segundo Thoré, para os artistas do presente, como "Delacroix e Decamps [que] pertencem, até um certo ponto e por certas tendências irresistíveis, a essa nova arte da qual o Romantismo foi o precursor, e que Courbet, ainda quase sozinho, exprime o tanto que pode"[7].

É preciso notar que aquilo que Thoré chama genericamente de "arte holandesa" refere-se em geral apenas à produção que ele mesmo aprova, e que não é o único ou mesmo o principal tipo de pintura feita à época. Qual é, então, a parcela de "arte holandesa" que Thoré defende?

Thoré admira, em qualquer obra de arte, o seu "naturalismo", ou seja, sua fidelidade ao natural e não a um ideal metafísico. Entretanto, não lhe basta a reprodução exata da *aparência* da natureza; é necessário

[6] Das onze obras atribuídas a Vermeer expostas nessa ocasião, apenas quatro seguem sendo consideradas originais. Entretanto, a exposição e a monografia publicada em seguida por Thoré aumentaram exponencialmente o interesse geral pelo artista, provocando a realização de outras pesquisas subsequentes.
[7] THORÉ, 1868, reed. 1870, p. XXXVII. Tradução minha.

que o artista saiba dar "vida" às obras, por exemplo, através da representação psicológica dos tipos humanos[8] como os que encontramos na realidade. Assim, não lhe interessam as pinturas ilusionísticas dos *fijnschilders*[9], e menos ainda as obras religiosas ou históricas de influência italiana, que ele considerava artificiais. Além disso, para Thoré é essencial conservar a busca da beleza e da harmonia da composição – opinião que expressa mais fortemente em relação aos realistas de sua própria época, sobre os quais os holandeses têm vantagem:

> O porquê de os pintores naturalistas serem ainda impotentes, e mesmo frequentemente ridículos, é que não têm o instinto da escolha, da *distinção* entre as qualidades e as formas que a natureza oferece indefinidamente. [...] O dia em que qualquer realista, inspirando-se na vida presente, unir a ela o fanatismo da beleza, a revolução será feita em pintura[10].

Na arte holandesa, seu grande ídolo é Rembrandt – como de resto também era para muitos de seus contemporâneos –, e Thoré o faz acompanhar de outros *petits maîtres* da pintura de gênero ou de retratos, que haviam sido sistematicamente desconsiderados até então. As obras primas de Rembrandt, sob o ponto de vista de Thoré, são seus retratos em tamanho natural de burgueses comuns: os *Síndicos,* a *Ronda noturna,* a *Lição de anatomia.* Mas mesmo em suas pinturas bíblicas ou mitológicas – temas que Thoré costumava desprezar como quiméricos – Rembrandt não segue os modelos habituais nem os personagens são tratados como de costume, tomando ao invés disso as características de pessoas reais. Seu tema, neste caso, não tem importância.

Esta é uma discussão de grande relevância no século XIX; novos movimentos, como o próprio realismo, buscavam questionar a prevalência da pintura histórica aprovada pela Academia sobre outros gêneros como a paisagem ou a própria pintura de gênero. Thoré envolve-se nesta querela, defendendo também outras pautas análogas: a ausência de acabamento fino como expressão de espontaneidade, de vivacidade; por esse mesmo motivo, o valor do esboço; a cor como elemento de compreensão mais universal do que a linha. Mas a mudança essencial deveria ocorrer na temática:

[8] Vale observar a relação entre seu interesse na representação dos tipos e emoções humanas e na frenologia, pseudociência popular no século XIX que acreditava poder analisar objetivamente características subjetivas do indivíduo através de sua aparência física. A primeira publicação de Thoré é, de fato, um *Dicionário de Frenologia* de abrangência bastante ampla (chegando mesmo a extrapolar os limites da ciência); são relevantes para esta discussão seus verbetes sobre "arte", "beleza", "retrato" e "Winckelmann".

[9] Pintores de "acabamento fino", como Gerrit Dou e Adriaen van der Werff, que procuravam reproduzir na pintura a realidade em seus mínimos detalhes, fazendo desaparecer os vestígios da pincelada e produzindo superfícies pictóricas "lisas" – o oposto das técnicas de pintores como Rembrandt e Frans Hals, que usavam pinceladas aparentes, com *impasto.* Este é mais um exemplo de que o tema da pintura não importa, como será discutido adiante: ainda que alguns *fijnschilders* (como Dou) pintem cenas da vida cotidiana, Thoré considera que a *maneira* como elas são representadas é artificial, sem vida, e portanto sem valor. Até a metade do século XIX, Dou e van der Werff estavam entre os pintores holandeses mais conhecidos e apreciados – a campanha realista pela mudança no cânone é novamente perceptível, uma vez que foram quase esquecidos, permanecendo até hoje como artistas secundários.

[10] BÜRGER, 1870. p. 307, 308. Tradução minha.

> A revolução a ser feita [...] concerne portanto diretamente o pensamento, e não apenas a forma, o estilo, a maneira, a expressão. [...] E, se a revolução deve ser feita no pensamento, ela deve ser feita, por conseguinte, no próprio tema das artes. [...] Quando nos arriscamos a sustentar que o tema seria indiferente nas artes, isso foi apenas um protesto contra a pretensa importância dos temas heróicos e consagrados. Sim, possivelmente, o tema não importa, – contanto que a alma humana seja contemplada na criação do artista e que o próprio Homem seja o 'Herói'[11]

Naquele momento, tais pautas eram consideradas fundamentais não apenas para o progresso das artes, mas também do projeto político republicano e da humanidade como um todo, em função de sua carga simbólica. Em um futuro utópico em que a espécie humana estivesse unida a despeito de fronteiras nacionais ou culturais, a arte serviria de linguagem universal, sendo para isso necessário que abdicasse de alegorizações herméticas e excludentes.

Em 1868, sob o pseudônimo de William Bürger, escreveu a introdução para a própria coletânea de *Salons de T. Thoré,* publicada pouco antes de sua morte. Sarcasticamente epigrafada com a máxima délfica *gnothi seauton* (traduzida por ele como "critica-te a ti mesmo"), este texto é uma breve autobiografia e autocrítica, em que Bürger revê as posições de seu alter-ego mais antigo como se falasse de um terceiro. Opondo-se, em retrospectiva, ao patriotismo excessivo e aos resquícios de metafísica romântica nos escritos de Thoré, Bürger relata como a experiência do exílio o fez cosmopolita:

> ele compreendeu [...] que os caprichos mais poéticos não podiam mais se sustentar frente à ciência positiva, nem os preconceitos mais persistentes frente a uma confrontação geral; e, sobre a arte, especialmente, que havia por refazer uma história abrangente e uma crítica nova, em vista de uma nova arte.[12]

Aprova, portanto, seu próprio desenvolvimento em direção à objetividade.

Por sua vez, Théophile Thoré chegou a preparar a introdução dos *Salons de W. Bürger,* mas faleceu antes de concluí-la; restam-nos alguns esboços, reunidos e comentados por Marius Chaumelin em sua publicação póstuma. Nestes fragmentos, Thoré rebate as críticas cientificistas de seu pseudônimo, propondo a si mesmo uma segunda revisão a respeito dos caminhos tomados: "Outrora talvez tivéssemos espírito. Você, você substituiu o espírito pela…" – aqui, Chaumelin supõe que Thoré pretendesse escrever "ciência".

[11] THORÉ, Théophile. *Nouvelles tendances de l'art.* In: *Salons de T. Thoré.* Paris: Jules Renouard, 1870. p. XVIII. Tradução minha.
[12] apud THORÉ, 1868, pp. X-XI. Tradução minha.

"Nossa preocupação era a de sentir e exprimir. A tua é de aprender e vulgarizar. Aqui está o que fizeste, meu caro Bürger, artigos *documentais"*[13].

Colocando uma de suas identidades como romântica e outra como naturalista, Thoré-Bürger marca com a própria vida os desenvolvimentos da história da arte no século XIX. Entretanto, uma vez que se trata da mesma pessoa, percebemos que, até o fim, ambas as tendências conviveram lado a lado em sua obra, orientadas pela busca de seus valores – beleza, verdade, vivacidade – tanto na arte como na humanidade.

Referências Bibliográficas

BAZIN, Germain. *História da história da arte.* São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BÜRGER, William. *Musées de la Hollande. Amsterdam et la Haye. Études sur l'École Hollandaise*. Paris : Librairie Vve. Renouard, 1858.

_____. *Musées de la Hollande. Musée Van der Hoop à Amsterdam et Musée de Rotterdam.* Paris : Librairie Renouard, 1860.

_____. Frans Hals. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 1868, XXIV, p. 219-233, p. 431-449.

_____. *Salons de W. Bürger*, 1861-1868. Prefácio de T. Thoré, vol. 1; vol. 2. Paris : Librairie de Vve Jules Renouard, 1870.

JOWELL, Frances Suzman. Thoré-Bürger and the Revival of Frans Hals. In: *Art Bulletin*, 1974, 56, p. 101-117.

_____. *Thoré-Bürger and the art of the past*. Nova York: Garland Publishing, 1977.

_____. Thoré-Bürger – A Critical Role in the Art Market. In: *The Burlington Magazine*, 138, 1996, p. 115-129.

_____. Vermeer and Thoré-Bürger: Recoveries of Reputation. In: *Studies in the History of Art, Vol. 55, Symposium Papers XXXIII: Vermeer Studies*, [S.l.], 1998. p. 34-57.

_____. From Thoré to Bürger : the image of Dutch art before and after the Musées de la Hollande. In: *Bulletin van het Rijksmuseum*, 2001, t.XLIX, n° 1, p. 45-60.

_____. Thoré-Bürger's art collection: "a rather unusual gallery of bric-à-brac". In: *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art*, 2003, t. XXX, p. 54-119.

KERN, Daniela. *Revivais pluralistas na historiografia da arte*. Ouro Preto: EdUFOP, 2012.

KULTERMANN, Udo. *Historia de la historia del arte – el camino de una ciencia.* Madrid: Ediciones Akal, 1996.

PETROZ, Pierre. Un critique d'art au XIXe siècle. Paris: Ancienne Librairie Germer-baillière Et Cie., 1884.

THORÉ, Théophile. *Dictionnaire de phrénologie et de physiognomie à l'usage des artistes*. Paris: Librairie usuelle, 1836.

_____, *Salons de T. Thoré, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848*. Prefácio de W. Bürger (e introdução *Nouvelles tendances de l'art* assinada por T. T., 1857). Paris: 1868 ; reed. 1870.

VENTURI, Lionello. *History of art criticism.* Nova York: Dutton, 1964.

[13] apud BÜRGER, 1870, p. VIII. Tradução minha.

POR UMA ARQUITETURA FLUIDA: UMA ANÁLISE DO VAZIO NA CASA *WHITE U* DO ARQUITETO JAPONÊS TOYO ITO

Marina Pedreira de Lacerda[1]

Introdução

O arquiteto japonês Toyo Ito (1941-) graduou-se na Universidade de Tóquio nos anos 1960, momento que marca o auge do Movimento Metabolista liderado pelo arquiteto Kenzo Tange (1913-2005). Este grupo de profissionais estava interessado em discutir o planejamento das cidades japonesas associado às novas tecnologias, entre eles estava presente o arquiteto Kiyonori Kikutake (1928-2011) com quem Ito trabalhou por quatro anos e que teve grande influência na sua carreira. A formação de Ito permitiu o contato com grandes nomes da arquitetura que também vão ser referências importantes, como Mies van der Rohe (1886-1969) e Le Corbusier (1887-1965). Em 1971, ele abre seu escritório próprio, conclui sua primeira obra arquitetônica – *Aluminum House* – e publica seu primeiro ensaio em uma revista – *The logic of uselessness* –, indicando, assim, que sua produção teórica e projetual tem a mesma relevância.

Em geral os textos de Toyo Ito tratam sobre arquitetura ou sobre suas próprias obras, ao mesmo tempo que constrói um imaginário de coisas que o influenciam como filmes, livros, obras de arte, outras arquiteturas, etc. Ito estabelece uma forte relação entre palavra e desenho, apropriando-se de uma série de conceitos para fundamentar suas estratégias projetuais. Além disso, a cultura nipônica é permeada por uma série de simbologias que se fazem presente em todas expressões artísticas e estéticas. Com o intuito de apontar quais elementos são recorrentes na produção de Ito, a pesquisa em desenvolvimento parte da análise de textos e projetos selecionados e, assim, caracterizar a Arquitetura Fluida que o arquiteto japonês define como sendo o fio condutor do seu pensamento.

Como todo jovem arquiteto no Japão, Ito inicia sua carreira desenvolvendo projetos de cunho habitacional. Dentre todas suas 93 obras construídas, 20 delas são casas, sendo que 13 foram realizadas entre os anos 1970 e 1980. Isso demonstra que os projetos habitacionais serviram para Ito experimentar suas ideias. Para ele, conceber uma casa é um enorme desafio, já que é preciso conciliar os desejos e as emoções de quem vai habitá-la com os desejos do arquiteto que vai projetá-la.

> "*En una ocasión, el filósofo Koji Taki afirmó que existe una gran distancia entre el espacio que conforma las experiencias de las vidas de los seres humanos y el espacio construido por*

[1] Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Tecnologia e Cidade da Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo (FEC) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

> *un arquitecto; el primero es "una casa donde se puede vivir" y el segundo es "una casa obra de un arquitecto.*"[2]

Essa tensão é algo que Ito experimenta no projeto da Casa *White U*, construída em 1976 para sua irmã mais velha que havia acabado de perder o marido. No texto *White Ring*, escrito no mesmo ano que a casa foi concluída, o arquiteto discorre sobre as estratégias e metodologias empregadas no processo de criação dessa obra. Ito coloca que, até então, havia projetado por meio de manipulações de eixos e simetrias, mas que, nesse caso, sua intenção era abandonar a rigidez que isso conferia aos espaços e buscar formas mais fluidas. Além disso, alguns elementos da arquitetura japonesa como o vazio e a interioridade também serão centrais na concepção dessa casa, enfatizando a sacralidade do ambiente doméstico. Dessa forma, a análise da Casa *White U* parece ser uma oportunidade para identificar os pensamentos iniciais de Toyo Ito sobre o que caracterizaria sua Arquitetura Fluida.

Ma: um modo de ver o mundo

A concepção espacial e temporal japonesa está repleta de densidade simbólica que evoca elementos provenientes dos hábitos, filosofias, religiões e rituais de sua cultura. Certamente os princípios filosóficos do Budismo e do Xintoísmo são fundamentais para compreender alguns aspectos da construção do mundo oriental. Principalmente em relação à percepção de que a vida é constituída por coisas visíveis e invisíveis, isto é, tanto aquilo que é materializado como aquilo que, aparentemente, não está ali presente, tem a mesma relevância. Para que a Forma exista deve haver também o Vazio. Essa noção impacta profundamente a maneira de conceber e entender a arquitetura, como bem coloca a autora Michiko Okano:

> "(...) o objeto arquitetônico torna-se um agente possibilitador do estabelecimento de relações, em vez de ser considerado apenas um mero objeto material. Assim, a coexistência faz-se dentro dessa ideia de se ter a arquitetura não como um suporte, mas como sujeito da interação e vinculação comunicativa."[3]

Diante desse processo interativo, a arquitetura toma uma dimensão mais temporal e dinâmica, onde o reconhecimento do mundo físico se dá enquanto o sujeito caminha. A mesma ideia está contida no conceito de espaço-movimento, ou *kôdôteki*, descrito pelo historiador japonês Mitsuo Inoue (1918-), que o coloca "em contraposição ao espaço-geométrico por sua irregularidade e indeterminação: não é possível

2 ITO, Toyo. **Arquitectura de límites difusos.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2007, p. 6.
3 OKANO, Michiko. **Ma: entre-espaço da arte e comunicação no Japão.** São Paulo: Annablume; Fapesp; Fundação Japão, 2012, p. 103.

identificar nesse espaço um eixo ou centro."[4]. Nesse sentido, a composição do objeto arquitetônico privilegia mais a relação entre as partes do que a apresentação do todo, que nunca é revelado. Isso fica mais claro quando se vivencia os caminhos sinuosos dos jardins japoneses, onde cada elemento é apresentado de forma fragmentada, reforçando a visão budista de que o espaço e o tempo são transitórios e efêmeros, e que a vida se faz no aqui e agora.

O *ma* é outro princípio que norteia a cultura nipônica e que, segundo Okano, não poderia ser considerado um conceito, pois tem uma definição imprecisa e está intrínseco em todas manifestações culturais japonesas. Seria algo reconhecível mas não verbalizável. Com suas diversas semânticas, *ma* poderia ser uma sobreposição do espaço e tempo, como enaltece o arquiteto japonês Arata Isozaki (1931-), ou remeter ao kanji *kan* que significa intervalo. Toma-se nesse trabalho o entendimento de *ma* como uma pausa entre dois ou mais fenômenos: o espaço entre objetos, o silêncio entre sons ou a quietude entre as ações. É um vazio que não remete à ausência de algo, mas está repleto de energia e possibilidades.

> "A noção do Ma é muito antiga e remonta ao espaço vazio, demarcado por quatro pilastras, destinado à conexão com o divino. (...) A existência do Ma restringiu-se ao sistema cultural nipônico até 1978, quando uma grande exposição realizada em Paris, organizada pelo arquiteto Isozaki Arata e denominada *Ma, Espace-Temps du Japon*, o apresentou para o Ocidente."[5]

O *ma* é um elemento necessário para que o sagrado se manifeste. Como a própria formação do ideograma mostra: uma composição de duas portinholas, através das quais, se avista o sol (Figura 1). Essa conformação simbólica de um espaço vazio demarcado por quatro pilastras pressupõe, simultaneamente, uma divisão e uma conexão, criando uma zona de ambiguidade e tensão. Para o arquiteto alemão Gunter Nitschke (1934-), estudioso da cultura japonesa, "a consciência do *ma* combina as dualidades objeto-espaço, tempo-espaço, mundo objetivo/externo-mundo subjetivo/interno (...)"[6]. A coexistência de algo que separa e ata ao mesmo tempo cria um intenso dinamismo, onde a noção de fronteira oscila a todo instante. Dessa forma, *ma* pode se manifestar como intervalo, passagem, pausa, não-ação, silêncio etc., e, para reconhecê-lo, é necessário experimentá-lo.

> "A continuidade espacial implica ambiguidade, isto é, um e outro não são plenamente distinguíveis nesse espaço "entre". E numa zona na qual as coisas permanecem "em

4 NICOLLI, Silvana Castro. **Formas vazias na arquitetura: a existência precede a essência.** Dissertação de Mestrado, Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2014, p.64.

5 OKANO, Michiko. **Ma: entre-espaço da arte e comunicação no Japão.** São Paulo: Annablume; Fapesp; Fundação Japão, 2012, p. 13.

6 NITSCHKE, Gunter. Ma: the Japanese sense of place: in old and new architecture and planning. **Architectural Design**, Tokyo, n.36, p. 116-156, mar. 1966, p. 152.

> suspensão", os níveis de definição informacional e de descrição são baixos. Isso exige uma participação mais complexa do receptor (...)."[7]

A abstração de *ma* se transforma em algo tangível a partir dos sentidos humanos e, portanto, não pode ser analisada pelo pensamento lógico, dual, linear e sequencial. Nesse sentido, Nitschke concebe *ma* como uma consciência do lugar, já que cada indivíduo terá sua experiência e criará sua identidade com o mesmo. Para Okano o *ma* viabiliza uma outra forma de ver e conceber o mundo, pautado pela indeterminação e a incompletude. *Ma* existe como possibilidade.

A espacialidade *ma*

Apesar de ser algo invisível aos olhos, é possível apreender *ma* pela integração de nossos meios perceptivos, assim como é possível identificá-lo por intermédio de alguns atributos, como o contraste, a harmonia e o equilíbrio. Coutinho aponta que "*ma* é o que permite o movimento implícito para formar a composição e cria o "espaço" para relações harmoniosas entre os elementos."[8]. Existem expressões onde *ma* é mais reconhecível, como a caligrafia, a poesia, a pintura, a música e o Teatro Noh que, para Nitschke, teria a sua representação máxima, combinando todos seus aspectos de objeto-espaço, ação-inação, som-silêncio e movimento-repouso em um único espetáculo.

Na arquitetura também é possível observar essas e outras características que tornam *ma* palpável. A partir da análise de obras dos arquitetos japoneses Arata Isozaki (1931-) e Tadao Ando (1941-), Okano e Coutinho identificam um mesmo modo de organização espacial dentro da perspectiva do *ma*, elucidando alguns pontos que essa espacialidade apresenta. São eles: coexistência; continuidade; metáfora e/ou analogia; ambiguidade; memória; corporeidade; montagem. A materialização desses pontos ocorrem de diversas formas, como qualquer conceito, gerando ambientes distintos com expressões únicas. Porém, existe uma essência que está sempre presente, própria do *ma*, que denota uma certa tensão e densidade naquilo que não se vê. Não só pela experiência que se tem do espaço, mas também pela visualização de fotos, é possível reconhecer esse espírito entranhado do *ma*. Pensar arquitetura no Japão é conceber Forma e Vazio ao mesmo tempo.

Uma análise da Casa *White U*

7 OKANO, Michiko. **Ma: entre-espaço da arte e comunicação no Japão.** São Paulo: Annablume; Fapesp; Fundação Japão, 2012, p. 126.

8 COUTINHO, Walkyria Tsutsumi Ferreira. **O conceito Ma: o conceito Ma na conformação de espaços em Tadao Ando.** Dissertação de Mestrado, Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, 2016. p. 34.

O projeto da Casa *White U* foi concebido para a irmã mais velha de Toyo Ito, chamada Nobuko Goto, e suas duas filhas (Figura 2). Em um momento de luto, pois Nobuko tinha acabado de perder o marido, essa casa toma uma dimensão simbólica e poética muito forte. Tendo vivido por vários anos em um prédio alto, ela desejava se mudar para um lugar que tivesse maior conexão com o solo e conexão visual entre as diferentes partes da casa, por isso, inicialmente, a ideia dessa habitação começou em forma de "L". Porém, Ito, que até então vinha trabalhando por meio de manipulações de eixos e simetrias, queria experimentar outro método. Para ele a forma em "L" resultaria em um espaço no qual tudo ficaria estagnado e a sua intenção era criar um microcosmo onde as pessoas pudessem circular em um fluxo contínuo. Assim, Ito abandonou a rigidez e a linearidade para dar lugar à um anel em forma de U, preservando ainda o desejo de conexão visual e com o solo da futura moradora (Figura 3). Uma outra estratégia utilizada por Ito para quebrar a simetria é o deslocamento da entrada da casa. Ele queria que a pessoa ao entrar na casa se sentisse puxada por esse fluxo do anel (Figura 4). Além disso, a construção é elevada cerca de 30cm do chão, como muitas do Japão, surgindo assim "um espaço *Ma* denominado *genkan*, intermediário entre o fora (nível do chão) e o dentro (interior da casa, no nível elevado), onde os japoneses se preparam para ingressar no lugar sagrado e doméstico"[9].

A edificação é de concreto aparente, sendo que as superfícies internas são todas pintadas de branco. O pátio interno ficou inicialmente vazio, apenas com uma terra preta. A intenção de Ito era criar uma tensão entre as camadas de espaço. Um ambiente interno totalmente branco, vazio e abstrato e um ambiente externo totalmente vazio e preto. Ao separar fisicamente essas duas áreas, com significados diferentes, Ito projeta algumas aberturas para uni-las visualmente, criando assim uma atmosfera propícia para o pensamento contemplativo, onde o que reina é o silêncio (Figura 5 e 6). Ele queria deixar esse mundo interior intacto, isolando-o do lado de fora, quase como uma sensação de caverna ou monastério e, por isso, a casa nasce desse vazio central que funciona como um vetor que dá origem à sua forma e seus espaços.

Ito entende que a vida dos usuários dos lugares é essencialmente fluida e ambígua. Dessa forma, ele busca não criar espaços muito compartimentados. Okano coloca que quando algo é muito delimitado e fixo, o *ma* desaparece. Assim, o layout da Casa *White U* consiste nesse grande corredor curvo que termina em cada extremidade em corredores mais estreitos que levam aos quartos de um lado e à cozinha e banheiros do outro (Figura 7). O arquiteto inverte a lógica da concepção de projeto ao definir primeiro uma sensação que ele deseja que os habitantes tenham para depois estabelecer as atividades da casa. Devido à geometria do anel, os pilares não ficam à mostra, contribuindo para a fluidez interna. Os espaços são revelados gradualmente, conforme o sujeito caminha, mudando o campo de visão constantemente, como *frames* de um filme (Figura 8). Como bem aponta Ito, "*When people circulate through this field, it changes in expression.*

9 OKANO, Michiko. **Ma: entre-espaço da arte e comunicação no Japão.** São Paulo: Annablume; Fapesp; Fundação Japão, 2012, p. 51.

As they glide through a sucession of overlaping places without clear boundaries, giving the impression of drifting aimlessly in this time and this field."[10].

Outra estratégia utilizada pelo arquiteto japonês é o que ele denomina de morfemas. O significado de morfema provém da Linguística e quer dizer que um fragmento mínimo é capaz de expressar um grande significado. Nesse sentido, ele desenha formas desiguais e distribui pelo anel. São operações desvinculadas de qualquer significado racional e servem para implementar uma sequência de lugares que permite inscrever dinamismo e ritmo no espaço (Figura 9). Os morfemas são:

- Paredes curvas: a inserção de arcos com raios de 7,65m, 4,05m e 1,93m;
- Paredes dentilhadas: a inserção de dentes em duas paredes é uma estratégia usada nas construções tradicionais japonesas para facilitar os acréscimos temporais na edificação;
- Alcovas: sobras de espaços que servem de refúgio para as crianças;
- Claraboias: quatro claraboias com diferentes tamanhos e formatos modulam a quantidade e a intensidade da luz;
- Mesa: a mesa redonda com raio de 0,85m é colocada de forma estratégica no final do grande corredor curvo;
- Lâmpadas: três lâmpadas enfileiradas no chão acendem à noite transformando as paredes em telas para as crianças brincarem.

O intuito de Ito era adotar o conceito do morfema como uma ferramenta para articular os ambientes que não fossem os corredores usuais, aumentando o que ele chama de efeitos metafóricos dos espaços. Para Ito fazer arquitetura é criar um campo que toca as emoções. Após 21 anos, em 1997, a casa foi demolida (Figura 10). O tempo do luto da família havia se completado, as moradoras começaram a sentir que aquele espaço já não representava o momento de vida em que estavam. Ao mesmo tempo não queriam que ninguém morasse ali, desejavam que a casa permanecesse impregnada na memória da família. Para Okano, *ma* pode se efetivar não apenas pela relação das formas das coisas, mas pode também gerar uma espacialidade que corresponde à memória impregnada de um determinado lugar. Ao falar sobre o Santuário Ise, que é reconstruído de 20 em 20 anos, a autora aponta que "o espaço *ma* também manifesta o pensamento da impermanência e do fluxo, e perfaz espacialidades que se constroem no tempo."[11].

10 ITO, Toyo. White Ring In: **Tarzans in the media forest**. Londres: AA Publications, 2011.

11 OKANO, Michiko. **Ma: entre-espaço da arte e comunicação no Japão.** São Paulo: Annablume; Fapesp; Fundação Japão, 2012, p. 70.

Considerações

Por meio da análise da Casa *White U* é possível compreender como o princípio *ma* pode ser materializado, assim como, apontar estratégias e metodologias empregadas por Toyo Ito que indicam como a sua busca de uma arquitetura mais fluida se inicia. Entende-se que ao abandonar a rigidez de um plano cartesiano com eixos e simetrias, o arquiteto já parte de um outro lugar para conceber essa moradia. Na tentativa de conciliar os desejos das habitantes com o seu desejo, Ito entende que essa casa deve nascer do seu interior mais profundo, da morte que se faz presente nessa família. Diante disso, o pátio central vazio é o que vai estruturar as formas e os espaços da construção. Porém, o estudo mais apurado demonstrou que na espacialidade *ma* o vazio e a forma têm a mesma relevância. A coexistência é umas das características mais importantes de *ma*, onde as fronteiras entre as coisas oscilam a todo instante. Na Casa *White U* verifica-se essa coexistência por meio das dualidades: vida-morte, vazio-forma, branco-preto, aberto-fechado, curvas-retas, construção-demolição. Além disso, outros elementos que configuram *ma* foram identificados, como: a continuidade, a ambiguidade, a metáfora e a memória.

Assim, apesar de *ma* não ser um conceito elaborado na obra teórica e projetual de Toyo Ito, como outros arquitetos apresentam – Arata Isozaki e Tadao Ando que já foram objetos de estudo de Okano e Coutinho –, é possível perceber que esse princípio está entranhado na cultura nipônica e suas manifestações. Com essa casa, Ito queria criar um campo dinâmico no qual os fluxos poderiam ser sentidos, onde suas moradoras flutuassem nesse espaço interior contínuo em busca de sua sacralidade. O vazio como elemento estruturador permite que isso se concretize. Um vazio que não remete à ausência de algo, mas está repleto de energia e possibilidades, criando uma tensão naquilo que não se vê. Um vazio com a densidade de *ma*, um princípio necessário para que o sagrado se manifeste.



Figura 01 - Ideograma do princípio *ma*: uma composição de duas portinholas de onde se avista o sol. Fonte: OKANO, Michiko. **Ma: entre-espaço da arte e comunicação no Japão.** São Paulo: Annablume; Fapesp; Fundação Japão, 2012.



Figura 02 - A Casa *White U* do arquiteto japonês Toyo Ito construída em 1976.

Foto: Koji Taki. Fonte: < http://archeyes.com/white-house-u-toyo-ito/ >

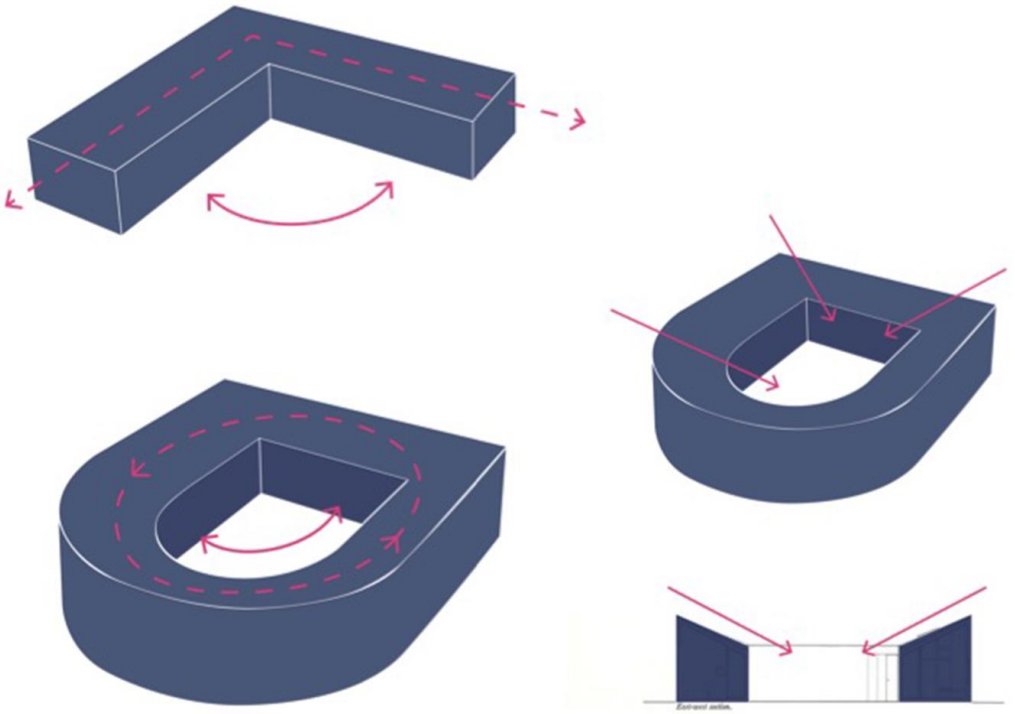


Figura 03 - A ideia inicial da Casa *White U* em forma de "L" e a forma final similar à uma ferradura fechada. Desenhos realizados pela autora.

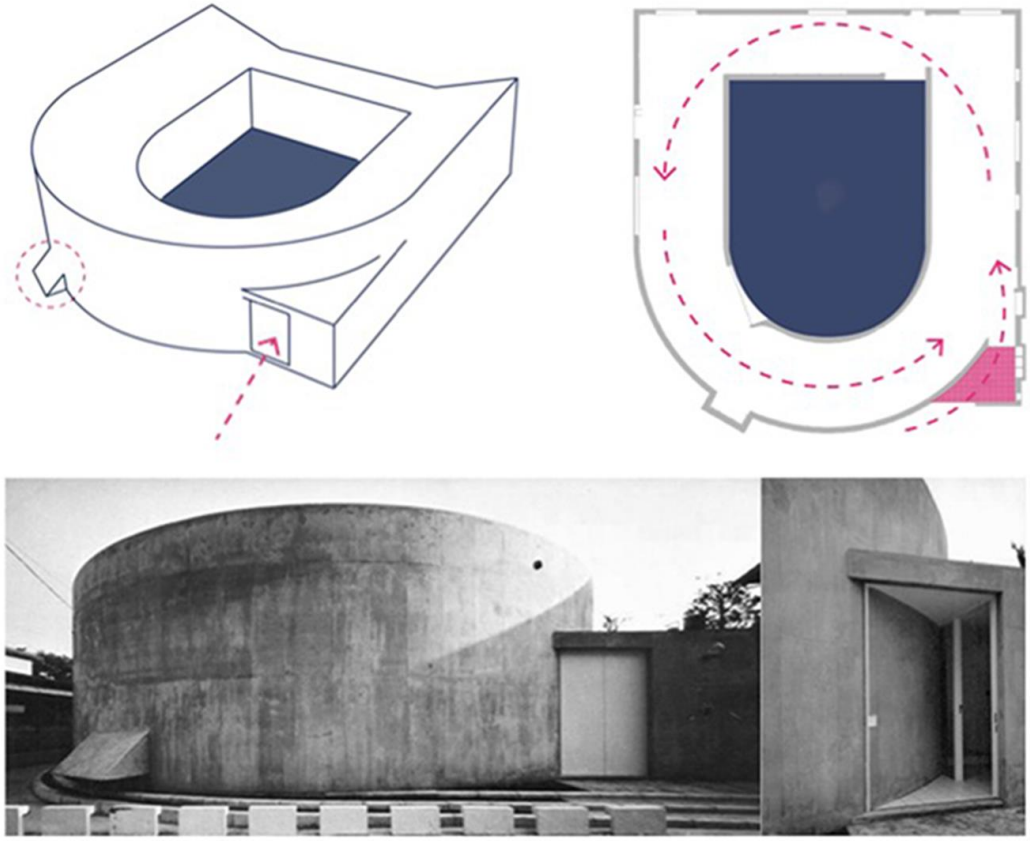


Figura 04 - O deslocamento da porta de entrada preserva o fluxo contínuo interno e quebra a simetria da fachada. Desenhos realizados pela autora. Foto: Koji Taki. Fonte: < http://archeyes.com/white-house-u-toyo-ito/ >

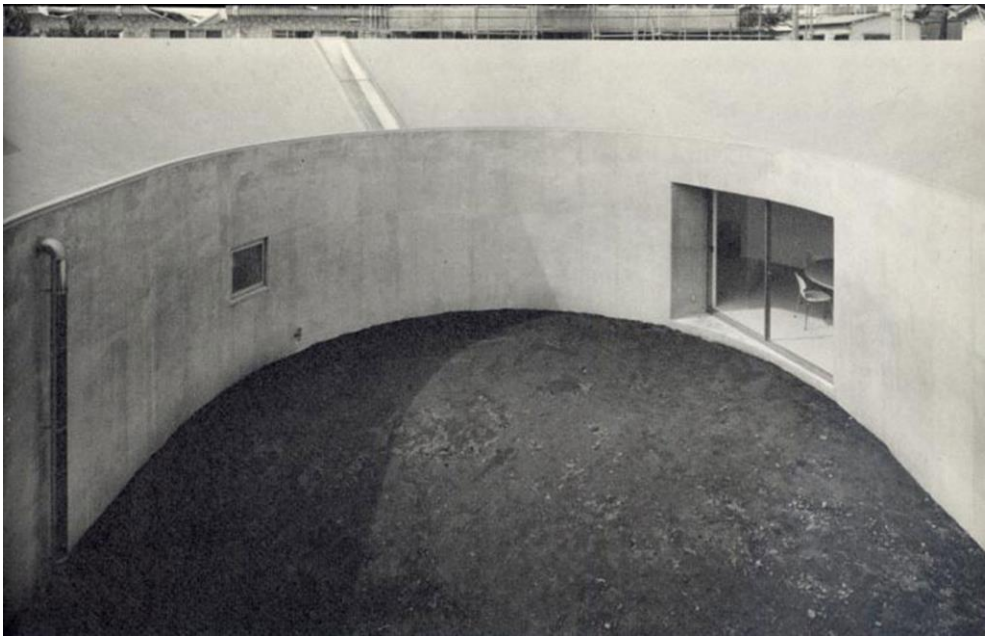


Figura 05 - A tensão entre as camadas dos espaços: dentro-fora, branco-preto. Foto: Koji Taki. Fonte: < http://archeyes.com/white-house-u-toyo-ito/ >



Figura 06 - A casa se volta para o pátio central que representa o vazio a ser contemplado ou o luto a ser vivenciado. Uma ausência presente. Foto: Tomio Ohashi. Fonte: < https://www.archdaily.com.br/br/785270/classicos-da-arquitetura-white-u-toyo-ito >



Figura 07 - A organização espacial da Casa *White U* vista em planta. Desenho realizado pela autora.



Figura 08 - Os espaços são revelados gradualmente conforme o sujeito caminha. Foto: Tomio Ohashi. Fonte: < http://www.toyo-ito.co.jp/ >

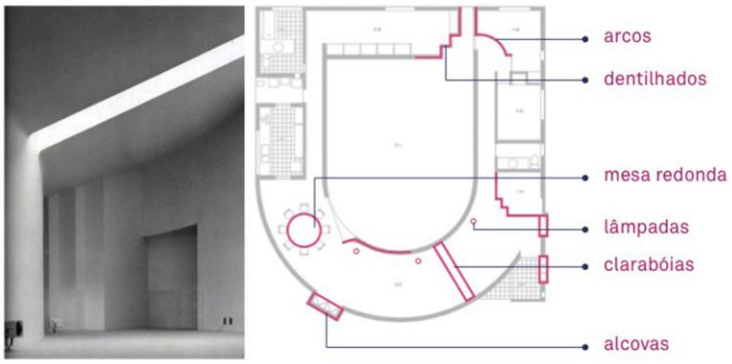


Figura 09 - Morfemas: fragmentos de formas criam dinamismo nos ambientes. Desenhos realizados pela autora. Fonte: < http://archeyes.com/white-house-u-toyo-ito/ >

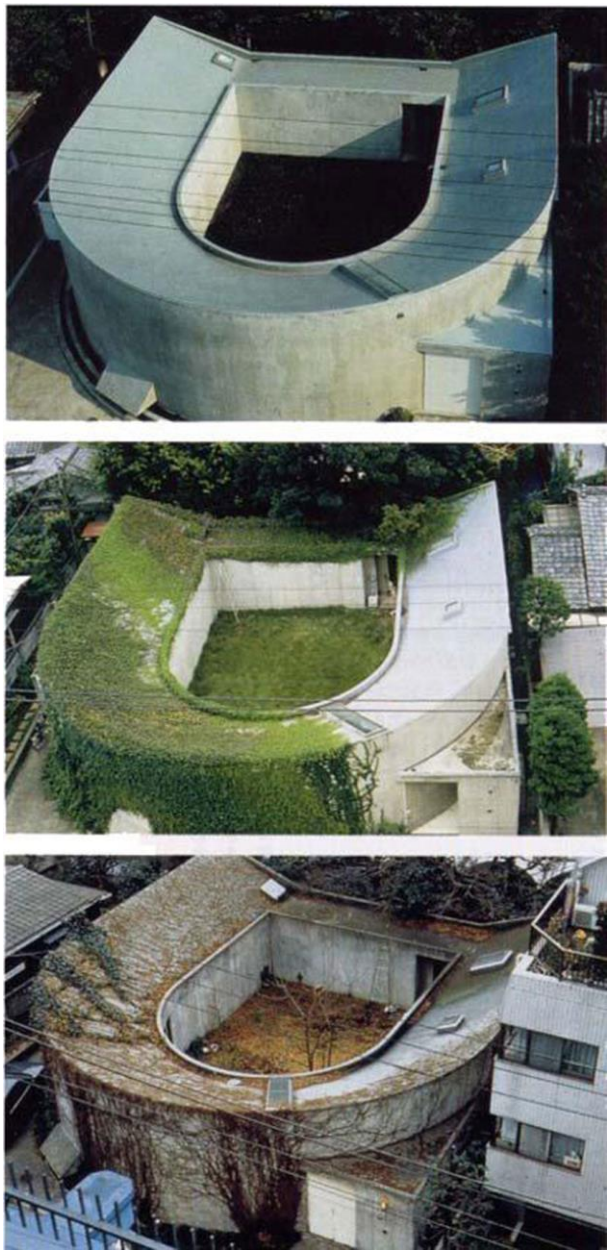


Figura 10 - As diferentes etapas de vida da Casa *White U*. Fonte: < http://archeyes.com/white-house-u-toyo-ito/ >

Referências Bibliográficas

COUTINHO, Walkyria Tsutsumi Ferreira. **O conceito Ma: o conceito Ma na conformação de espaços em Tadao Ando.** Dissertação de Mestrado, Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, 2016.

ITO, Toyo. **Arquitectura de límites difusos.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2007.

_____. White Ring, 1976 In: **Tarzans in the media forest.** Londres: AA Publications, 2011.

NICOLLI, Silvana Castro. **Formas vazias na arquitetura: a existência precede a essência**. Dissertação de Mestrado, Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2014.

NITSCHKE, Gunter. Ma: the Japanese sense of place: in old and new architecture and planning. **Architectural Design**, Tokyo, n.36, p. 116-156, mar. 1966.

OKANO, Michiko. **Ma: entre-espaço da arte e comunicação no Japão.** São Paulo: Annablume; Fapesp; Fundação Japão, 2012.

O NU FEMININO EM SUZANNE VALADON

Marina Silva e Siqueira[1]

O presente artigo pretende apresentar algumas questões que surgiram no curso de minha pesquisa de mestrado, "O nu feminino em Suzanne Valadon: *Nus* (1919) no acervo do MASP", iniciada em 2017. Abordarei aqui as principais características da obra de Suzanne Valadon, conforme apontadas pela crítica do início do século XX bem como pela literatura posterior sobre a artista, aplicadas ao nu feminino. O objetivo é demonstrar, por meio de algumas obras selecionadas, o desenvolvimento e as transformações na forma de trabalhar o nu ao longo da obra da artista.

Gostaria de começar apresentando as diferentes referências suscitadas na obra de Valadon, que vão desde aproximações de temas clássicos, até um freqüente diálogo com mestres modernos. A obra *Adão e Eva* (fig. 1), por exemplo, aborda um tema religioso bastante tradicional, e é construído dentro de uma composição mais clássica, que se percebe especialmente pelas posições dos personagens. No entanto, a execução formal da obra já denota aspectos modernos. O fundo da cena não é muito nítido, e o trabalho de cores, principalmente no tronco das árvores e na própria pele dos personagens, deixa explícito o uso de cores contrastantes e não tão misturadas na tela ou suavizadas.

Essa execução moderna de temas tradicionais leva a um segundo ponto importante da obra de Valadon, que podemos exemplificar com a obra *Alegria de Viver* (fig. 2), que é descrita por Jeanine Warnod como "um Puvis de Chavannes colorido revisto por Gauguin"[2]. Suzanne Valadon foi modelo antes de começar a pintar suas próprias telas, e conheceu alguns artistas que teriam forte ascendência nesses seus anos formativos. Um deles foi Puvis de Chavannes, cuja obra *Bois Sacré* foi posada por ela. Valadon não posaria para Degas e Gauguin, mas desenvolve uma longa amizade com este primeiro, que conhece por meio de contatos comuns, e é muito provável que tenha visto retrospectivas deste segundo no Salão de Outono. De toda forma, um mérito de Valadon constantemente citado na bibliografia sobre ela é a sua capacidade de unir diferentes referências em uma mesma tela sem, contudo, seguir nenhum mestre específico, e sem se afiliar a nenhuma escola.

Algumas características de suas obras, especialmente no início de sua carreira mas não só, demonstram um forte diálogo com estes artistas. Por exemplo, seus desenhos e gravuras iniciais de banhistas em ambientes internos (ver fig. 3) lembram muito as posições das de Degas (relação compreensível não só pela proximidade dos dois, mas também por ter sido este artista que a iniciou na técnica da gravura). Seus

[1] Mestranda em História da Arte pela Unicamp, na linha Questões da arte moderna e contemporânea, sob fomento do CNPq.
[2] WARNOD, Jeanine. Valadon. Flammarion: Paris, 1981, p. 75

primeiros desenhos de banhistas ao ar livre são citados por possuírem uma forte semelhança com *Bois Sacré* de Chavannes (ver fig. 4).

Suzanne começa a trabalhar com as cores mais frequentemente em 1892, e é a partir de 1909 que sua produção com tinta à óleo começa a ser mais expressiva. Existe um aumento na paleta de cores de Suzanne após essa data, passando de 5 para 14 cores,[3] que acaba aparecendo em sua obra como um aumento do contraste, com a presença de cores mais vivas, haja vista que essa paleta inicial era mais voltada para tons terrosos. Ela afirmava desejar manter uma paleta simples, para não precisar pensar muito sobre ela.[4]

No início do trabalho com as cores, podemos ver um domínio da técnica, mas é com o passar do tempo que o tratamento próprio de Valadon nesta área começa a saltar aos olhos. Na obra *A Cartomante* (fig. 5) temos um bom exemplo disso. Trata-se de uma pintura bem executada, e que já adianta algumas características que seriam caras a Valadon, como o trabalho de cores com efeito hachurado em tons cinzas e esverdeados da pele da coxa da mulher nua – que ajuda, aqui, a construir o volume. Contudo, quando olhamos essa obra à luz do que hoje sabemos que Suzanne Valadon se tornaria, fica evidente que, apesar de seu claro domínio do desenho e sua habilidade com as cores, o estilo da artista ainda estava em construção.

Na obra *Mulher nua deitada em sofá* (fig. 6), de composição similar a obra anterior, porém realizada sete anos mais tarde, temos um bom exemplo de como se consolidaria este estilo. O traço preto contornando as formas se torna muito mais evidente nessa segunda obra. Percebemos uma grande mudança no tratamento da cor, especialmente se notarmos que se trata do mesmo sofá, representado nas duas telas de modo bem diferente: o primeiro, mais realista e com as tintas suavemente misturadas, e o segundo, com as pinceladas pretas e vermelhas evidentes, e os contornos bem mais marcados. O papel de parede ao fundo da cena, provavelmente o mesmo em ambos os quadros, também se modifica drasticamente. Na obra mais antiga, existe uma grande atenção aos detalhes e uma reprodução mais realista do padrão decorativo, enquanto, na obra mais recente, esses detalhes se transformam em uma profusão de cores na qual até a tom é modificado, tendo agora um aspecto mais escuro e aproximando-se do verde, no lugar do azul claro da tela anterior. Pode-se conjecturar que essa transformação da cor esteja ligada a uma maior atenção para a composição formal da tela, sendo que o verde poderia ter sido escolhido por ser a cor complementar ao vermelho do sofá.

Outro ponto de comparação que deixa clara essa transformação é a construção da mão das duas figuras, e o trabalho da tinta na coxa delas. Embora a primeira tela já desse indícios disso, fica muito mais visível, na forma de colorir a coxa desta segunda obra, a separação das pinceladas e dos tons, com cores mais fortes e mais vivas, e o contraste mais marcado. O maior nível de detalhes da mão da mulher de *A*

[3] Tabarant e Geneviève Barrez citam essa transformação da paleta. Isso é lembrado por Jeanine Warnod em WARNOD, Jeanine. Valadon. Flammarion: Paris, 1981.
[4] WARNOD, Jeanine. Valadon. Flammarion: Paris, 1981, p. 74

cartomante, quando aproximada da mão de *Mulher nua* fica evidente, bem como toda a importância dada à nitidez dos detalhes nesta e naquela tela.

Na obra *Nus* (fig.7), que faz parte do acervo do MASP e é o foco de minha pesquisa de mestrado, percebemos uma Valadon já consolidada em seu estilo, segura de seu traço e cujo trabalho das cores é muito particular a ela. Nessa obra, Suzanne ainda dialoga com outros artistas, mas antes, consigo mesma. Portanto, o esforço de uma análise da "evolução" do nu feminino na obra de Valadon tem por fim uma localização mais clara da produção desse gênero dos anos próximos a 1919 no contexto da obra da artista.

Em *Nus*, o pé da mulher ruiva se mistura lentamente com a tinta azul que compõe o tecido branco. O corpo dela é feito de pinceladas vermelhas levemente curvadas, com efeito também hachurado, como percebido nos dois nus apresentados acima, embora desta vez sutil e de difícil percepção. As linhas vermelhas se intercalam com linhas beges, e isso, junto ao efeito embranquecido da tinta vermelha, gera um efeito rosado que domina o pé, a canela e a coxa da perna esticada, brevemente interrompido pelo joelho e pela panturrilha. Nos membros superiores essa área rosada se concentra igualmente nas extremidades dos cotovelos, mãos, pontas dos seios, axila e arredor do umbigo. Outra cor utilizada no sombreamento do corpo é o marrom, especialmente destacado na sola do pé da perna dobrada e próximo ao traço preto da virilha.

Esse jogo de cores constroi alguma profundidade, dando forma ao corpo, o que equilibra em alguma medida a planaridade criada pelo traço preto fortemente marcado. Além disto, a tinta vermelha dá cor e vida à pele, mostrando o sangue em fluxo, a saúde e o calor deste corpo. O vermelho é trabalhado de forma similar na mulher que lê. O diferencial aqui é que o vermelho nesta se destaca um pouco mais, devido à sua tez mais escura, e contracena com um marrom claro e bege que aumentam o contraste.

Há pequenas invasões de tinta no limite firme posto pelo contorno preto nas duas mulheres. Por exemplo, na mulher ruiva, o bege da pele avança sobre a linha preta que contorna a coxa da perna flexionada, formando um efeito esverdeado. O mesmo se dá no traço preto e reto da canela da mesma perna, que é brevemente invadido e suavizado pelo branco do tecido sobre o qual ela está sentada. Na mulher deitada, esse efeito também acontece nas linhas de sua nádega e coxa.

Mas o momento principal em que a linha é posta de lado para deixar a cor mais solta na tela ocorre nas mãos e pés das modelos. As mãos da mulher ruiva, com seu tom róseo, parecem se misturar ao cabelo laranja que ela está manuseando. Seu pé descalço também deixa os dedos não delineados livres para se misturar com o tecido branco – o que de fato acontece, ocorrendo uma rápida intromissão de uma pincelada azul. Do outro pé pende, gentilmente, um sapato amarelo, em um tipo de brincadeira que combina inocência, desatenção e sensualidade. As mãos da mulher morena também são menos tracejadas, e, embora a mão que pousa sobre o queixo sugira brevemente o traço dos dedos, a mão que repousa sobre o livro guiando a leitura quase não possui traços.

Os rostos e cabelos, assim como as outras extremidades, também são menos trabalhados pelo desenho. As mulheres praticamente não têm expressões, olhos ou bocas, e os narizes são sugeridos por uma forma que se alonga para fora da face. O olho da mulher que lê é feito em uma meia lua preta que é o único traço sobre o rosto. Os cabelos são pura forma, especialmente o cabelo ruivo sendo manuseado, que é formado pela cor e que, em sua suavidade gerada pela ausência do traço, vai se misturando ao escuro das árvores, e fica cada vez menos vibrante conforme se afasta da raiz.

O sapato e a capa do livro são amarelos, mas de um amarelo pacato, pouco vibrante. Eles permanecem discretos graças à folhagem que os rodeia – folhagem esta que é formada por uma mistura de amarelo, marrom e diferentes tons de verde – da qual parecem tanto uma ruptura, em suas formas, quanto uma continuidade na cor. O tecido branco ao sol, trabalhado em tons de roxo, vermelho, azul, cinza e marrom também não compõe um branco resplandecente, mas antes um branco repleto de sombras. Apesar das cores quentes e vibrantes usadas na composição, cuja mistura é feita na própria tela, os tons são combinados de forma que acabam por construir uma impressão mais harmônica do que contrastante. As cores da escadaria ao fundo repetem os tons da pele das mulheres e do tecido branco, enquanto a árvore e a grama funcionam como um tipo de moldura ao circundar a cena principal – que, aliás, não está perfeitamente centralizada, mas brevemente deslocada para a direita.

Com essas características pode-se perceber que na obra de 1919 existe um tratamento formal das cores e do desenho muito específico e muito próprio a Valadon. Esse tratamento próprio, que é mais freqüente nas obras após o início do século XX, é o que gostaria de destacar ao longo deste texto como um momento mais consolidado do estilo de Valadon. Desta forma, creio que podemos perceber, por meio das obras abordadas, uma transformação no tratamento do nu feminino da artista, transformação da qual a obra *Nus* é um exemplo entre muitos na obra da artista.

André Warnod, um conhecido homem de letras francês, faz uma análise sobre um nu de Valadon no qual destaca a importância da vivacidade da cena, expressa nas cores vibrantes, na carne e pele que pulsam, e nos traços sinceros.

> "O traço preto que cerca os nus dá precisão aos seus contornos, mas deixa intacta a sensibilidade comovida da carne, carne por vezes macia, por vezes cansada. O traço implacável, preciso e firme, destaca por vezes os defeitos, as dobras da barriga, os seios que se afastam – um belo desenho nem sempre é um desenho bonito – mas sempre carne viva e bela justamente pela vida que a anima, fresca porque sente-se o sangue circulando à flor da pele. Seus nus pintados em uma maneira tão clara, tão radiante, encantam pela verdade que emana deles, nus em plena força, em pleno movimento, e também nus estendidos em um divã. Que potência sensual evoca este quadril largo, este ventre liso, essa mulher, enfim, que se oferece e que aguarda."
>
> André Warnod, IN: WARNOD, Jeanine. Valadon. Flammarion: Paris, 1981, p. 66

A veracidade de Valadon, citada por Warnod, é um dos principais traços apontados, tanto pela crítica da época, quanto pela bibliografia posterior, como sendo aquilo que dá potência e valor à sua obra, e que constroi sua originalidade. Trata-se de uma sinceridade contundente, que é expressa no desenho e também na escolha das cores. Essa aparente sinceridade, alinhada às soluções formais encontradas por Valadon ao longo de sua carreira, constroem uma obra singular que precisa ser vista e pensada com atenção para que possa ser melhor compreendida – empreitada que espero ter a oportunidade de iniciar ao longo desta pesquisa.



Fig 1. Adão e Eva, 1909, óleo sobre tela, 162 x 131 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

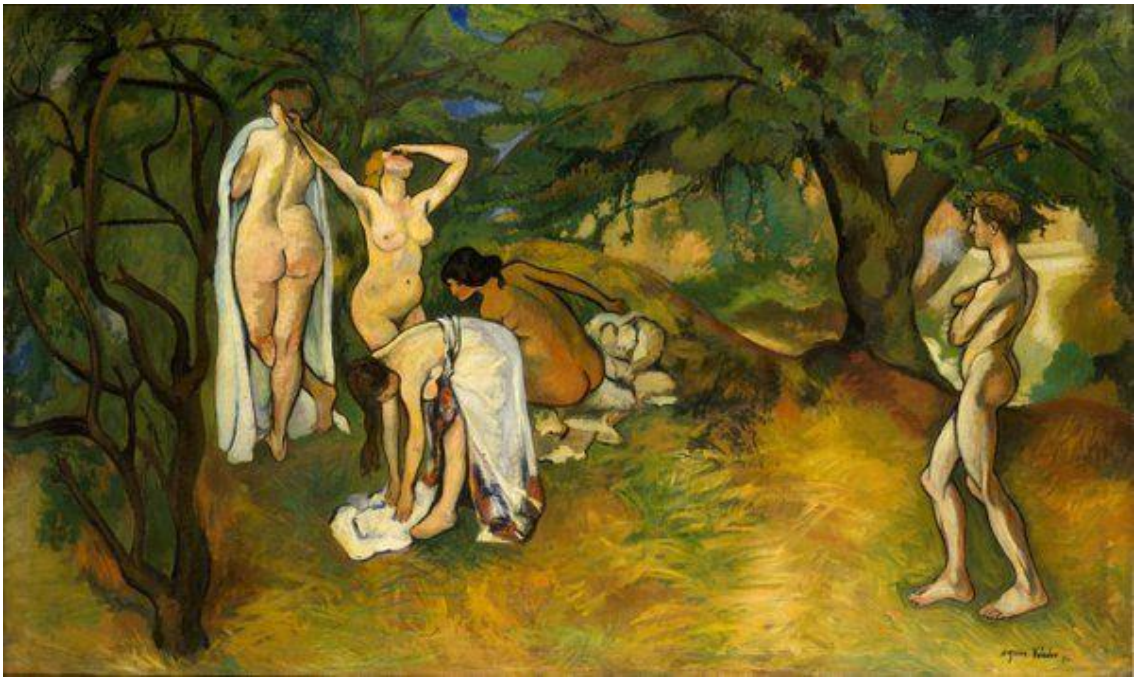


Fig. 2 Alegria de viver, 1911, óleo sobre tela, 122.9 x 205.8 cm, The Metropolitan Museum of Art



Fig. 3 Nu feminino sentado, início do século XX, black crayon on paper, 17.2 x 16.5 cm, Cleveland Museum of Art



Fig. 4. Mulheres nuas entre as árvores, 1904, soft ground etching printed in brown on wove paper, 34.29 x 30.9563 cm, Smith College Museum of Art, Northampton, MA

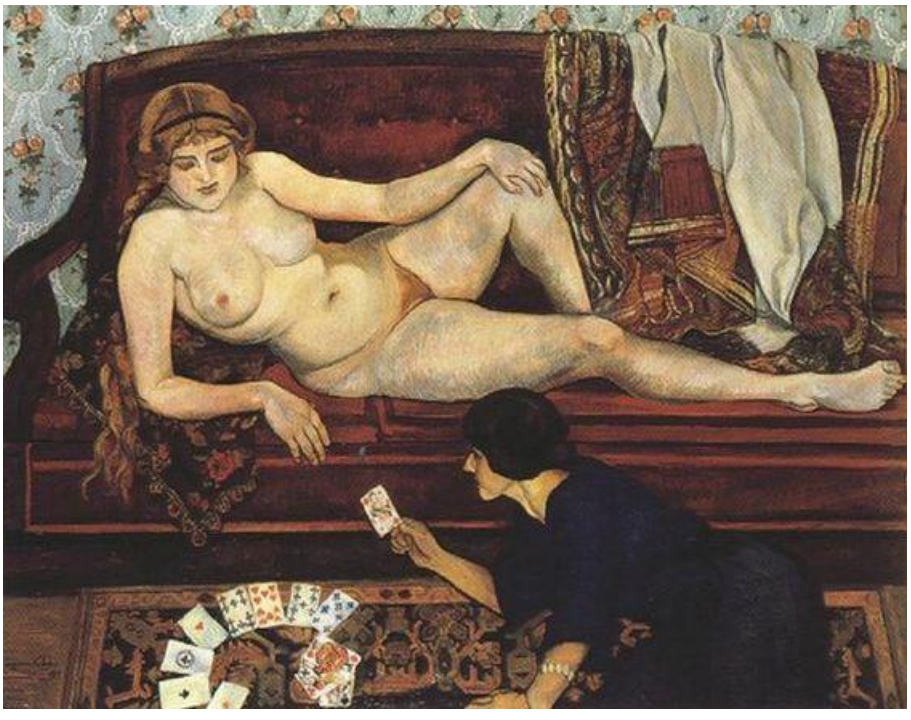


Fig. 5. A cartomante, 1912, óleo sobre tela, Geneva, Petit Palais



Fig. 6. Nu deitada em sofá, 1919, óleo sobre tela, 50.2 x 65.4 cm, private collection

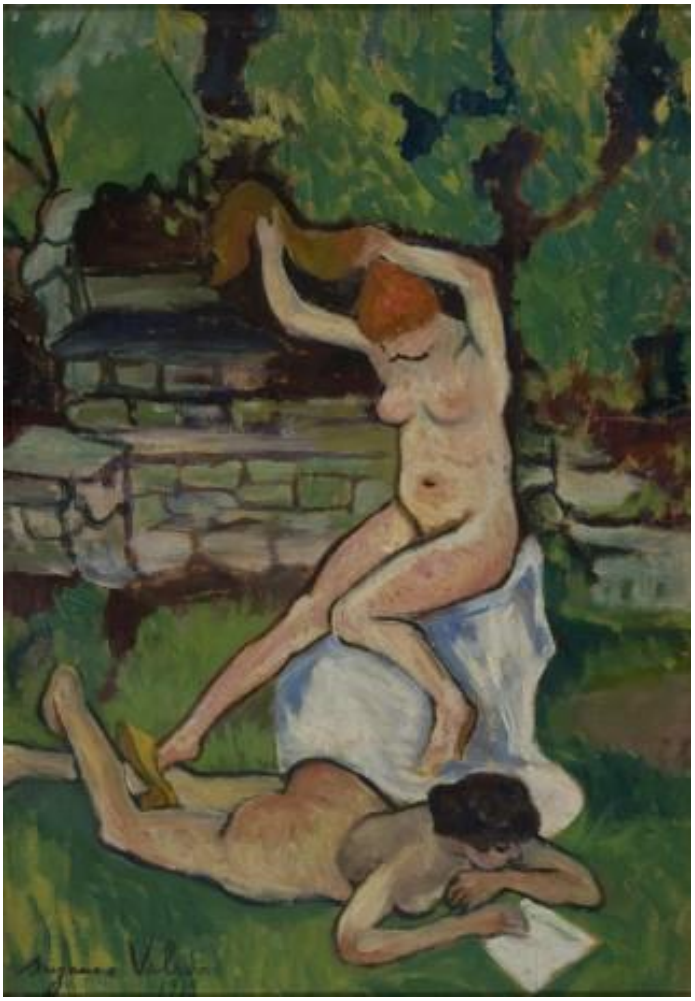


Fig. 7. Nus, 1919, óleo sobre tela, 45 x 31 cm, MASP

Referências Bibliográficas

BETTERTON, Rosemary. How Do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon. *Feminist Review*, No. 19 (Spring, 1985), pp. 3-24, Palgrave Macmillan Journals. Disponível online em http://www.jstor.org/stable/1394982, acessado em 01 de setembro de 2016.

MATHEWS, Patricia. Returning the Gaze: Diverse Representations of the Nude in the Art of Suzanne Valadon. College Art Association: The Art Bulletin, Vol. 73, No. 3 (Sep., 1991), p. 419. Disponível em http://www.jstor.org/stable/3045814, acessado em 29 de junho de 2016.

WARNOD, Jeanine. Valadon. Flammarion: Paris, 1981

O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP COMO DISPOSITIVO PARA SE DISCUTIR O CONTEMPORÂNEO

Matheus Henrique Gonçalves Silva[1]

Quais são as estratégias de atuação do Museu de Arte Contemporânea da USP frente a arte contemporânea de seu tempo?

Antes de continuar é importante lembrarmos que, quando tratamos do MAC-USP, tratamos de uma instituição cujo acervo fora herdado do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1963. Tal instituição havia sido recém-diluída em uma controversa assembleia de seu conselho datada de dezembro de 1962. Como levanta Ana Gonçalves Magalhães,

> "[...] a proposta inicial era que a USP assumisse a gestão do museu, separando-o em definitivo da função de organizar as edições da Bienal de São Paulo, que ao longo dos anos 1950 tinham consumido esforços e recursos da instituição"[2].

Contudo, devido a uma disputa entre a Universidade de São Paulo e a dissidência contrária à dissolução do museu, a USP fora proibida de assumir a pessoa jurídica do MAM-SP.

Sendo assim, o MAC-USP surge completamente comprometido com o antigo Museu de Arte Moderna e seu trato com o contemporâneo. Dele, herda além de um esqueleto, composto por três coleções fundadoras, (são elas a Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, a Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, e a Coleção MAMSP), um projeto institucional. Trata-se do *Parecer sobre o core da Cidade Universitária*[3], escrito pelo último diretor do antigo MAM-SP, Mário Pedrosa.

Nele, Pedrosa estabelece o Museu de Arte Moderna como peça fundamental no coração da cidade universitária, por tratar-se de um local que coroaria a convivência de todos os estudantes e funcionários com a comunidade externa através de uma programação consistente – cultural, artística, social e recreativa. São caras a esse museu três principais tarefas: a da educação e formação visual de sua comunidade, a da formação profissional de artistas, historiadores e demais profissionais ligados ao campo da cultura e da arte,

[1] Graduando em Artes Visuais – Multimídia e Intermídia pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, integra o grupo de pesquisa "Realidades – das Realidades Tangíveis às Realidades Ontológicas e seus correlatos" desde agosto de 2017. O presente artigo foi realizado no escopo da pesquisa de Iniciação Científica "Casa 7 e Pintura como Meio – Subjetividade, Gestualidade e Expressividade na Geração 80" finalizada em 2017 orientada pelas professoras Ana Gonçalves Magalhães e Ana Cândida Avelar no Museu de Arte Contemporânea da USP, na condição de bolsista pelo Programa Unificado de Bolsas da USP.

[2] MAGALHÃES, Ana Gonçalves**. Classicismo moderno**: Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda, 2016. p 25

3 PEDROSA, Mário. **Parecer sobre o core da cidade universitária**. Disponível em: <http://www.iau.usp.br/revista_risco/Risco1-pdf/ref3_risco1.pdf>. Acesso em: 21 maio. 2017.

e a pesquisa sistemática de seu acervo, de forma a gerar um conhecimento que pode ser fruído in loco através da experiência insubstituível do contato com sua coleção ali exposta. Dessa forma, o MAM é o órgão universitário central para o crítico, pois transpira na própria essência os três pilares da academia: a pesquisa, o ensino, e a extensão. O projeto em questão nunca foi colocado em prática, e é Walter Zanini, e não Pedrosa, quem assume o museu quando de sua instauração efetiva.

Até o presente momento, não há consenso entre os pesquisadores de seu acervo quanto à significação pretendida com o termo "Contemporâneo" quando de sua proposição primeira. Pelo o que indica a bibliografia, é Sérgio Buarque de Holanda quem o sugere sem, contudo, propor uma sistematização conceitual ou formalização deste batismo em nenhum dos documentos consultados. Desta forma, é tarefa de cada direção do museu contribuir para o sentido semântico de seu título, respondendo à arte contemporânea a seu tempo no momento mesmo de seu transcorrer.

Com esse pano de fundo, peguemos como estudo de caso a direção de Aracy Amaral diante da chamada "geração 80" da arte paulistana.

Tal jargão historiográfico refere-se a um fenômeno sem precedentes no país. Jovens artistas, em geral recém-formados em universidades ou com formação independente, rapidamente ganham destaque em instituições públicas e no mercado de arte, com projeção inclusive internacional, ascendendo em poucos meses a posições antes ocupadas apenas por artistas com no mínimo o dobro de sua idade e experiência. O principal mito em torno de tal acontecimento, além da consolidação nacional de certo fetiche pelo artista jovem, é o que a crítica da época convencionou chamar de "retorno à pintura". Mas de onde a pintura havia retornado, de fato?

Para responder esta questão é preciso entender que o discurso sobre um "retorno" ao gênero pictórico não é exclusivo da crítica especializada (e não especializada) brasileira. Tal narrativa, que versa sobre o retorno triunfante da prática pictórica sobre um suposto "hermetismo intelectualizante" da arte conceitual nas décadas de 60 e 70, faz coro com experiências como a Transvanguarda Italiana e o Neoexpressionismo Alemão, concomitantes à Geração 80.

No que concerne o caso brasileiro, é identificado um ufanismo exacerbado com essa produção em pintura, sobretudo em textos cariocas. Autores como Ricardo Basbaum[4] e Ligia Canongia[5] apontam para uma falta de rigor intelectual destes críticos, que têm a visão de seu objeto ofuscada devido a um comprometimento maior com o lançamento destes artistas no cenário brasileiro do que com uma análise crítica de suas obras, propriamente.

[4] BASBAUM, Ricardo. **"Pintura dos anos 80: algumas observações críticas."** Gávea (Rio de Janeiro Brazil, vol. 6, no. 6 (1988): 39- 57.
[5] CANONGIA, Ligia. Anos 80: **Embates de uma geração**. São Paulo: Barléu Edições Ltda, 2010.

Nesta narrativa do bem contra o mal, quem retorna é o apelo sensual e estético da pintura como alternativa à produção maquínica e truncada da arte conceitual e minimalista. O retorno não é apenas simbólico, mas também material: um processo de re-materialização da arte como objeto, face sua suposta dissolução na dimensão da vida nas práticas dos happenings e performances da geração anterior

Esquece-se, porém, que os artistas nunca pararam de pintar. Que o discurso sobre sua morte é sofismo desde o início. É oportuno neste caso, como aponta o antropólogo Néstor García Canclini[6] a respeito da noção de patrimônio, deslocar a pergunta do *que é arte* para *quando há arte*. Não se pode perder de horizonte que quem decide o que é legitimado ou não como tal é um complexo que compreende Estado, em favor da manutenção de uma dominação ideológica burguesa, e Mercado, uma vez que a crise da produção artística reside no fato desta não conseguir superar a forma-mercadoria dentro da organização social capitalista.

Assim sendo, aquilo que concede uma sobrevida-histórica e consequente inserção em uma tradição cultural está além do próprio trabalho de arte e do artista. A narrativa de um *retorno à pintura*, portanto, diz antes sobre um deslocamento do interesse da Ideologia, por consequência da instituição Arte, para a prática pictórica do que propriamente sobre a produção material do período quando comparada com a geração anterior. Diz mais sobre os interesses do sistema capitalista do que sobre aqueles dos trabalhos da arte. Ainda, uma vez homologado, é difícil estabelecer com clareza se o fenômeno da pintura por ele descrito lhe é prévio ou se parte do discurso mesmo, como resposta a um espírito de época forjado no momento de seu transcorrer.

É neste contexto que o MAC-USP abre suas portas para discutir tal produção.

Aracy Amaral manifesta em seu texto "Indagações, extensão e limites do regionalismo"[7] (1983) um profundo incômodo com o "ostracismo cultural" que identifica na produção brasileira. Neste sentido, Amaral privilegia em sua gestão no museu projetos de arte contemporânea que estabelecem diálogos claros com a produção nos centros culturais mundiais. No que concerne à geração 80, duas exposições são fundamentais para o entendimento de sua recepção pelo museu: Pintura como meio (1983) e Casa 7 (1985).

"Pintura como meio" foi o título dado a uma exposição ocorrida em agosto de 1983 no Museu de Arte Contemporânea da USP. Na época, o museu ainda funcionava no terceiro andar do prédio da Fundação Bienal de São Paulo.

Quatro artistas - Sérgio Romagnolo, Leda Catunda, Ciro Cozzolino e Sergio Niculitcheff – reuniram seus trabalhos e elaboraram uma proposta de exposição coletiva ao MAC, a partir do fio condutor

[6] CANCLINI, Nestor García. **A Sociedade sem Relato**: Antropologia e Estética da Iminência. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2016.
[7] AMARAL, Aracy. **Indagações, extensão e limites do regionalismo**. In AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005), vol. II, 15–22. São Paulo, Brasil: Editora 34, 2006.

encontrado dentre sua produção: o fato de encararem a pintura como meio para expressão de um conceito, e não como fim. A pintura como linguagem para se discutir imagem e história da arte. A artista Ana Maria Tavares também participa da coletiva a convite de Amaral, uma vez que já havia apresentado ao museu no mesmo período um projeto de instalação correlato.

A exposição chega como materialização da vontade destes artistas de se inserirem profissionalmente na cena paulistana. Alguns deles, como Sérgio Niculitcheff, Sérgio Romagnolo e Ciro Cozzolino relatam já terem mandado na época trabalhos para salões ou já terem participado de alguma exposição anteriormente, mas ainda assim não conseguirem permeabilidade no mercado.

A mostra coletiva "Pintura como meio" surge, então, como alternativa para este ambiente hostil: já que separados não alcançavam muita expressividade, juntos talvez angariassem maior força. E foi assim que aconteceu.

A abertura da mostra coincidiu com a reabertura do museu pela nova direção após um período de reformas, tornando-a um grande sucesso midiático: "[...] saiu na Veja, algo que não tínhamos a menor expectativa de que fosse ocorrer[...]".[8] comenta Leda Catunda.

Esta nova realidade pôs em evidência estas cinco personalidades e lançou sua carreira artística de maneira nunca antes vista no Brasil. Catunda, Romagnolo e Cozzolino se juntam já no ano seguinte a Leonilson para uma exposição na galeria Luísa Strina, uma das mais importantes do país. A guinada em suas carreiras foi tal que, apenas dois anos depois, Leda Catunda expõe na 18ª Bienal Internacional de São Paulo.

A história não foi tão diferente com os jovens Nuno Ramos, Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Rodrigo Andrade e Paulo Monteiro, integrantes da *Casa 7*. Localizados em uma corrente alternativa dos artistas da "Pintura como meio", suas obras tendem a valorizar o gesto expressivo do pintor e o depósito de grandes massas de tinta sobre o suporte. Por optarem pelas grandes dimensões, seus trabalhos de início de carreira são realizados com materiais financeiramente mais acessíveis para os jovens pintores. Desta forma, suas pinturas com esmalte sintético sobre grandes folhas de papel kraft configuram uma solução prática para um problema de ordem econômica.

Este dado, também, é reflexo de uma necessidade em atender a um volume massivo de produção pictórica diária. Isto acontece devido à velocidade de feitura e discussão destes pintores que, embora com objetivos poéticos distintos, unem-se para pintar fora de casa em um ateliê coletivo. *Casa 7* foi assim batizado por Aracy Amaral em ocasião de sua exposição no MAC-USP, e remete ao local onde estes cinco amigos se reuniam para pintar, no número 7 de uma pequena vila na cidade de São Paulo.

[8] CHIARELLI, Tadeu. **No calor da hora**: Dossiê Jovens Artistas Paulistas Déc. 1980. São Paulo: Editora C/ Arte, 2011. p. 155

Tão logo emergem na cena da "Geração 80", Ramos, Carvalhosa, Miguez, Andrade e Monteiro são rapidamente absorvidos pelo circuito e presenteados com o prêmio máximo: assim como Catunda, figuraram na grande tela de Sheilla Leirner durante a 18ª Bienal Internacional de São Paulo.

A resposta de Aracy Amaral ao contemporâneo, apostando em duas proposições completamente distintas frente ao plano pictórico, exemplifica uma falência do ideal moderno das vanguardas, bem comentado pelos críticos Ronaldo Brito e Jorge Lúcio de Campos, segundo o qual o triunfo das vanguardas é também sua derrota. Ao esgarçar os limites da instituição e forçar entrada no santuário sagrado de museus e galerias de arte, a nova sintaxe proposta passa, também ela, por um processo de sublimação. E é com certa ressaca moral que a vanguarda de então celebra a missa de sétimo dia de sua postura corrosiva. "Aceita, incorporada à tradição, a modernidade foi automaticamente negada enquanto vanguarda".[9]

O legado deixado pelas vanguardas históricas reside justamente nessa coexistência legitimada da tensão entre diversas práticas artísticas. O museu, segundo o filósofo Giorgio Agambem, torna-se cemitério cínico que atesta o descompasso entre produção interessada do artista e fruição estética e desinteressada de seus trabalhos[10]. Um lugar-comum de celebração e fetichismo intelectual, onde convivem diferentes práticas e projeções artísticas.

Aracy Amaral exime o Museu de Arte Contemporânea de uma postura crítica com o estado da Arte de seu tempo. Ao invés disso, a diretora abraça tal contradição e concede ao museu e sua comunidade a possibilidade de reflexão sobre os rumos da História da Arte de seu país no "calor da hora". Desta forma, contribui também para um debate "nacional" com o movimento no Rio de Janeiro e internacional, dialogando tanto com a produção norte americana quanto com a europeia.

Nestes dois casos, Amaral utiliza a estrutura do museu como plataforma de lançamento destes artistas em início de carreira. É importante ressaltar que nenhuma destas exposições gerou aquisição ou doação imediata de obras para o acervo do museu. A incorporação de cinco pinturas da *Casa 7* (uma de cada artista) ocorreu apenas em 1987, por doação de Hilda e Pierre Eddé para a coleção Emile Eddé do museu. Portanto, embora continue a proposta de Walter Zanini quando diretor da instituição, de exibir e apostar em artistas em início de carreira, a documentação levantada não indica que Amaral tenha tido a mesma preocupação que o primeiro no que concerne a elaboração de um acervo de arte contemporânea para a instituição.

[9] BRITO, Ronaldo. op. cit. p. 238. O termo vanguarda no texto de Brito pode ser compreendido de maneira geral como um "estar a frente da instituição", em uma atitude ainda não compatível com seu presente histórico.
[10] O filósofo italiano, em seu livro "O homem sem conteúdo" (AGAMBEM, Giorgio. **O homem sem conteúdo.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012), reflete sobre o que identifica como um descompasso entre a "produção interessada do artista" e a "fruição estética desinteressada" pelo espectador/crítico.

Zanini, como indica Cristina Freire[11], considerou o museu como uma estrutura social construída junto a artistas, pesquisadores e alunos livremente associados. O MAC, para Zanini, tratou-se de um grande laboratório, sobretudo no que concerne a pesquisa com arte em novas mídias, vídeo-arte e novas práticas curatoriais. Dentre suas ações emblemáticas, podemos identificar desde a compra e disponibilização de uma gravadora de vídeo para o desenvolvimento de projetos de artistas em vídeo-arte até as exposições Jovem Arte Contemporânea (JACs), que sempre geraram doação de trabalhos para o museu.

A documentação levantada indica que o foco da gestão de Amaral tratando do acervo desta instituição não esteve propriamente direcionado à arte contemporânea. Mesmo assim, Amaral investe nestes jovens artistas, abrindo espaço para a apreciação pública de seus trabalhos. A diretora lança mão de estratégias caras à prática da *Curadoria Independente*[12], como na realização de exposições temporárias e temáticas de jovens artistas, sem gerar, contudo, novas aquisições para o acervo do museu.

Na direção de Amaral, o museu torna-se uma oportunidade para exposição e debate de novos trabalhos de arte. Exime-se, porém, de apostar na preservação e na memória de tais trabalhos, atribuindo outras prioridades em sua gestão. Diante disso, Aracy Amaral não instaura o museu-laboratório como alternativa para a atuação contemporânea de sua instituição, como é identificado na gestão de Zanini, tampouco questiona formalmente a própria estrutura do museu. Na verdade, sua gestão busca fortalecer a instituição estruturalmente, realizando reformas, modernizando setores e travando lutas burocráticas para a manutenção de suas atividades frente ao descaso da Universidade de São Paulo.

Em suma, pode-se afirmar que, embora o projeto de Pedrosa para o futuro MAC nunca tenha sido levado a cabo, o Museu sempre manteve em seu espírito o compromisso com o contemporâneo – este é presente até hoje, como podemos verificar em exposições experimentais recentes como Inventário – Arte Outra, de Gustavo von Há (2016-2017), e a aquisição do trabalho Artbook, de Bruno Moreschi (2014).

Tal é a importância do museu universitário: ele está dentre as poucas instituições capazes de mover conhecimentos negativos de si próprias em busca de sua reinvenção, tornando-se laboratório imprevisível de seus desdobramentos poéticos. Nele, isto se dá no tempo mesmo em que dialoga com sua comunidade, através de exposições, palestras, aulas e pesquisas científicas. É de sua natureza ousar responder, como diria Agambem, a um presente no qual jamais estivemos. Ousar responder a um muito cedo que é, também, um muito tarde, a um "já" que é, também, um "ainda não".[13]

[11] Freire, Maria Cristina Machado (org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume, 2013

[12] Para um maior aprofundamento no tema, é indicada a leitura de RAND, Steven e KOURIS, Heather (org). **Cautionary Tales: Critical Curating** Nova Iorque: Apexart, 2007

[13] AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Disponível em: < http://ghiraldelli.pro.br/wp-content/uploads/34498541-agamben-giorgio-o-que-e-contemporaneo-e-outros-ensaios.pdf> Acesso em: 21 maio, 2017.

Referências Bibliográficas

AGAMBEM, Giorgio. **O homem sem conteúdo.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012

_____. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Disponível em: < http://ghiraldelli.pro.br/wp-content/uploads/34498541-agamben-giorgio-o-que-e-contemporaneo-e-outros-ensaios.pdf> Acesso em: 21 maio, 2017.

AMARAL, Aracy **"Indagações, extensão e limites do regionalismo.** In AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)**, vol. II, 15–22. São Paulo, Brasil: Editora 34, 2006.

_____. **Uma jovem pintura em São Paulo.** In Pintura como meio. São Paulo: MAC USP, 1983.

_____.**Uma nova pintura e o grupo da casa 7.** In **Casa 7**, 4-9. São Paulo: MAC USP,1985

BASBAUM, Ricardo. **"Pintura dos anos 80: algumas observações críticas."** Gávea (Rio de Janeiro Brazil, vol. 6, no. 6 (1988): 39- 57.

BR/80: Pintura Brasil Década 80/ [idealização e organização Instituto Cultural Itau; apresentador Ernest Robert de Carvalho Mange; textos de Frederico Morais... et al.] – São Paulo: O instituto, 1991.

CAMPOS, Jorge Lúcio de. **A vertigem da maneira – Pintura e vanguarda nos anos 80**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1993

CANCLINI, Nestor García. **A Sociedade sem Relato**: Antropologia e Estética da Iminência. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2016.

CANONGIA, Ligia. **Anos 80: Embates de uma geração**. São Paulo: Barléu Edições Ltda, 2010.

CHIARELLI, Tadeu. **Leda Catunda.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

_____. **No calor da hora: Dossiê Jovens Artistas Paulistas Déc. 1980**. São Paulo: Editora C/ Arte, 2011.

Freire, Maria Cristina Machado (org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume, 2013

MORAIS, Frederico. **Como vai você, geração 80?** (Sinto-me como uma star, no palco, investindo no prazer). O Globo, Rio de Janeiro, 14 jun. 1984. p.31.

OLIVA, Achille Bonito. **The Italian trans-avantgarde.** Milão: G. Politi, 1983.

RAND, Steven e KOURIS, Heather (org). **Cautionary Tales: Critical Curating** Nova Iorque: Apexart, 2007

TASSINARI, Alberto et al. **Paulo Monteiro.** São Paulo: Cosacnaify, 2008

MUSEALIAS DOS MÁRTIRES: A MUSEALIZAÇÃO DOS BUSTOS RELICÁRIOS NO MUSEU DE ARTE SACRA

Menderson Correia Bulcão1

Esta pesquisa "Os Bustos relicários da igreja do antigo Colégio dos Jesuítas: o potencial histórico das imagens de arte sacra", tem como objeto de estudo a musealização de uma coleção de Relicários em formato de bustos que entre os séculos XVI e XVIII eram receptáculos de hierofanias, pois continham as relíquias sacralizadas (partes de corpos de santificados ao modo cristão) pela igreja. A estética jesuítica e a perspectiva da *imitatio* é questão fundante para a apreciação da disseminação de um tipo de cultura visual vinculada à propaganda da fé cristã e a sua política de representação com a pregnância dos postulados definidos pela igreja a partir dos cânones e da mediação destas imagens e da projeção dos conceitos da História da Arte e Museologia, Comunicação e Artes e os desdobramentos que tangenciam as suas interrelações.

Na contemporaneidade o Museu de Arte Sacra faz a extroversão destes objetos estéticos – e sua fruição é mediada pelo discurso da representação da obra de arte – com valor artístico, histórico e cultural que tendem a revelar uma parte das produções socioculturais do período da colonização na américa portuguesa. A pesquisa contempla o método de abordagem dedutivo, pois compreende as generalizações sobre a temática e as suas respectivas particularidades, o seu desdobramento acontece através dos procedimentos da análise histórica, iconológica privilegiando os aspectos socioculturais da produção da escultura sacra; as técnicas da pesquisa são a pesquisa bibliográfica e em arquivos, bibliotecas e museus, o levantamento da documentação, a análise e a sistematização das informações. Então, a leitura dos códigos nos relicários e a sua extroversão evidenciam aspectos constitutivos e contraditórios de uma sociedade de uma época de reformas (Contrarreforma e reforma Pombalina dentre outras) e a possibilidade de uma leitura sobre programas estéticos e o seu delineamento para colaborar com a problematização das implicações filosóficas, estéticas na construção de discursos sobre os objetos em suas diversas dimensões.

O museu é o lugar privilegiado para a compreensão das tradições, aonde acontece a mediação do sujeito com as musealias que são índices e representação das culturas produzidas socialmente e escolhidas para revelar a memória coletiva. O objeto de estudo da museologia são as musealias – objetos de museu – a concepção de museu altera-se a partir das relações socioculturais e das demandas da sociedade, desde a percepção das coleções e os acervos até a pesquisa e a comunicação. Cury que entende o processo de

[1] Bolsista Capes. Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia (PPGMuseu-UFBA) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH) – Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Museólogo (COREM 1R). E-mail. menderson1@gmail.com

seleção dos objetos atrelado a sua institucionalização e vinculado as etapas para a extroversão das coleções. A museóloga explica o critério de seleção dos objetos a partir da musealidade, ou seja, "o objeto museológico é o objeto institucionalizado. É o objeto integrado a um museu e sendo atenção de um continuo processo técnico, cientifico e administrativo que garanta a sua preservação, documentalidade e comunicação" (CURY,2005, p. 28).

Esta musealidade é definida pelo valor documental e pelo que é conferido ao objeto enquanto potência e índice de informação sobre as culturas e correlacionado a memória, ou seja, o atributo e o valor que lhe é conferido enquanto objeto e/ou musealia – aquilo que permite a rememoração de um acontecimento ou é índice de informação sobre uma sociedade e sua época. Elegemos a coleção dos bustos relicários oriundos da antiga igreja do Colégio dos Jesuítas em Salvador - BA (Catedral Basílica da Bahia) e o contexto das relíquias no mundo luso-brasileiro. A problematização da temática da arte sacra e o desdobramento do potencial histórico das imagens com o viés para a pesquisa em instituições museológicas, com o objetivo de compreender o processo da investigação para a comunicação nos museus.

Os relicários e as relíquias são objetos do culto cristão católico e a coleção dos bustos relicários no Museu de Arte Sacra – UFBA está inscrita temporalmente em uma trajetória que remonta ao século XVI, extenua as relações bilaterais entre o Brasil e Portugal, a América Portuguesa e a Europa. Enquanto objeto de análise, privilegiamos o caráter histórico da coleção e a sua musealização pelo viés da potência para a pesquisa e a comunicação em museus. O museu é uma instituição social que preserva a cultura, documenta a história e faz a extroversão das representações culturais e realiza a mediação cultural, deste modo realizar a escolha da coleção para adentrar ao acervo do Museu de Arte Sacra - MAS-UFBA, uma instituição que musealizou objetos do culto cristão católico, isto implicou um processo de construção de discursos sobre estes em uma perspectiva museológica. Deste modo, apropria-se de Réau para pensar a organização dos museus e a pesquisa iconográfica, Pomian para elucidar o conceito de coleção, Silva-Nigra que estudou a coleção dos bustos relicários de Frei Agostino da Piedade e organizou a primeira exposição sobre bustos, Cury contribui com a leitura dos processos museológicos da musealização e o foco na comunicação a partir da pesquisa. Neste momento, daremos ênfase a conceituação do elemento do objeto de pesquisa, desta forma utilizaremos autores que se debruçaram na questão da arte sacra e na perspectiva do culto as relíquias e a produção de relicários, especialmente o da tipologia bustos relicários. A primeira definição que utilizamos é a de Bluteau que compreendia as relíquias como as coisas sagradas pertencentes a algum santo, segue a definição sobre relicários:

> Assim se chamão os pedaços da Cruz, e outras sousas sagradas, das quaes usou nosso Senhor Jesu Christo na vida, ou as quaess regou com seu Divino Sangue no tempo da sua payxão, ; e o mesmo nome se da ao corpo, ou a algua parte do corpo, ou vestdura, ou outras cousa santificadas pelo contacto algum Santo. O culto das santas reliquias he relativo; he

> muyto antigo, e foy confirmado por muytos antigo, e foy confirmado por muytos Concilios - sic[2]

A concepção de Bluteau está inserida no contexto histórico do século XVIII em que a circulação da terminologia relíquia estava controlada pelo significado atribuído institucionalmente pela Igreja no período. Segundo Pomian, o cristianismo disseminou a cultura das relíquias dos santos e a influência destas para a propagação da fé cristã e o contexto cultural, político e religioso no lugar a qual era transplantada. Essa cultura da propagação das relíquias e o seu poder de difusão de um tipo de fé e na reprodução e socialização cristã fomentou o culto aos santos e se desdobrou em diversas práticas cultuais religiosas (POMIAN,1984, p.59-60).

De acordo com a pesquisa de Silva-Nigra sobre o culto às relíquias e sua presença no cotidiano da sociedade, existia o ideário cristão que instituiu a presença das relíquias na vida cotidiana da população e a sobreposição de uma orientação realizada pelas ordens religiosas, isto possibilitou a relação do homem cristão com um tipo de fé que constituiu um aparato espiritual no cotidiano e no imaginário da sociedade. Existia uma relação umbilical entre o sujeito crente, a igreja, a devoção e a mentalidade da sociedade da época. (SILVA-NIGRA, 1971, p. 22).

A partir das determinações da Igreja sobre a santificação dos mártires e a transladação dos corpos, instituiu-se uma configuração do corpo santoral aliado a necessidade da guarda das relíquias foi produzido diversos cofres para a proteção deste artefato representativo da fé cristã, ou seja, uma musealia. A definição de "Relicário, f. m. caixa de riquias", conforme o Vocabulário do século XVIII (BLUTEAU, 316).

Cymbalista ao pesquisar sobre as relíquias sagradas (ossos e artefatos) se deteve a perceber como os atributos sacros e móvel perpassaram a trama da experiência e vivência religiosa e os desdobramentos no cotidiano da igreja e da população, além da socialização destas práticas culturais contextualizado pela ótica da história e da memória cristã (CYMBBALISTA, 2006, p. 12).

A pesquisa sobre as relíquias e os relicários contribuem para a compreensão da história da cristã, da religiosidade, da devoção e dos aspectos socioculturais de uma sociedade, esta forma de percepção a partir da pesquisa histórica demanda uma interpretação do processo de musealização dos bens culturais de matriz religiosa cristã. Deste modo, Bluteau se destaca pela entendimento do léxico e o entendimento de relíquia no século XVII. Para Cymbalista é necessário a justificação da presença do corpo santificado no território como modus operandi para a sacralização do espaço e a legitimação das práticas de devoção pela ação dos religiosos.

[2] (BLUTEAU, 2017. p.222)

A coleção de bustos relicários no Museu de Arte Sacra da UFBA é representativo de um tipo de devoção e culto disseminado no período da colonização lusitana no território brasileiro, conforme Pomian a relíquia servia para expressar um tipo de fé e Silva-Nigra elucida sobre a participação dos beneditinos na construção de um discurso e de uma práxis sobre a fé cristã, esta investigação nos permite entender que algumas dessas representações em destaque se assemelham a práticas cultuais na Bahia colonial, a exemplo do culto e procissão de São Francisco Xavier que tornou-se padroeiro da cidade do Salvador no século XVII após a propagação de uma doença avassaladora que matou um considerável número da população. Após essa breve apresentação sobre as relíquias e o contexto histórico de produção, passa-se agora a dialogar com um dos chamados bustos relicários. A definição de Bustos Relicários para Guimarães é atrelada a produção artística de um receptáculo para a guarda das relíquias consagradas (sacralizadas/santificadas). Pelo viés da arte o autor salienta:

> Os Santos Relicários, representados sob a forma de imagens de corpo inteiro ou bustos, são esculturas que se destacam por exibirem uma cavidade no tórax, geralmente de formato redondo ou oval, contornado por uma moldura comumente dourada e decorada com elementos ornamentais em relevo, onde é guardada e exposta a relíquia, protegida geralmente por um vidro[3]

Os Bustos Relicários e a sua produção no período do Concilio de Trento possibilitou a disseminação da cultura das relíquias e a consequente elaboração de tipologias para os relicários. No caso da Bahia (Brasil) encontramos coleções de bustos relicários no Museu de Arte Sacra da UFBA, os quais já foram estudados por SILVA-NIGRA, 1971; DANNEMANN, 2003, 2005, BONNET, 2009, PORTUGAL, 2012, FLEXOR 2017. Para o historiador Silva-Nigra a identificação da autoria e do mecenato religioso era questão fundante para a compreensão da coleção, a partir da pesquisa documental nos mosteiros e igrejas, bibliotecas e arquivos brasileiros e europeus, este historiador da arte contribuiu para escrita da História da Arte brasileira (SILVA-NIGRA, 1971).

As instituições museológicas são compreendidas como local de pesquisa, preservação e comunicação dos bens culturais de uma sociedade. Os museus fazem parte da dinâmica social, sendo os objetos museal a referência para a concretização de lócus da cultura e da diversidade. Segundo Roque:

> O enunciado em torno do objecto O discurso do museu inicia com a elaboração do guião expositivo, correspondendo à elaboração de uma dissertação de teor narrativo e interpretativo. Este enunciado insere o objecto no museu e no percurso expositivo, tal como esclarece acerca das relações semânticas que cada um estabelece com os restantes, sejam elas de afinidade, de antítese ou de complementaridade. Existe, por conseguinte, uma intencionalidade prévia que determina a seleção do espólio, a sequência em que é exposto, o espaço que ocupa e o equipamento museográfico que o suporta.[4]

[3] (GUIMARÃES, 2005, p.1)
[4] (ROQUE, 2012, p.218)

O historiador da arte e monge beneditino Dom Clemente Maria da Silva-Nigra no livro "*Os dois escultores Frei Agostinho da Piedade – Frei Agostinho de Jesus e o arquiteto Frei Macário de São João",* publicado em 1971, no capítulo "Os Relicários de Frei Agostinho da Piedade", o texto é sobre a exposição comemorativa do terceiro centenário de morte do artista beneditino Frei Agostinho da Piedade no Museu de Arte Sacra. Outra publicação refere-se a "Ação de Dom Clemente no Museu de Arte Sacra" (1979), de autoria SENTO SÉ (1979) que no capítulo 'A exposição de Frei Agostinho da Piedade', apresenta um memorial sobre o processo de execução do projeto expográfico, a saber:

> Os dias que antecederam a sua instalação foram de muita agitação, procurando D. Clemente arrumar as peças da melhor maneira possível, escolhendo posições mais adequadas para os bustos-relicários, estudando as alturas das peanhas em relação aos tamanhos de cada imagem[5]

Em 1999, foi inaugurada em São Paulo, na Pinacoteca, a exposição "Tempos do Sagrado Quatro Séculos de Arte Bahia – São Paulo: Bustos-Relicários da Catedral-Basílica de Salvador" com o projeto e a curadoria de Emanoel Araújo:

> Nos dois mais antigos mais antigos altares da catedral da Bahia, antiga igreja da Companhia de Jesus, acham-se hoje dois grandes armários, contendo cada um quinze bustos-relicários, a maior parte de barro, trabalhos do século 17. Provavelmente grande parte de suas relíquias foi já trazida pelo Padre Cristóvão de Gouveia, em 1583[6].

Neste catalogo (editado em 1999) revela-se as condições de conservação e o diagnóstico em que esta coleção dos bustos relicários se encontra na igreja da Catedral Basílica do Salvador, a saber:

> Estas obras achavam-se trancadas permanentemente em dois grandes armários, cada um com quinze nichos, localizados nos dois primeiros altares laterais de quem adentra a igreja. Os trabalhos de reforma da Catedral ofereceram uma oportunidade única para a sua exibição, já que deslocadas temporariamente de seu contexto devocional de origem, puderam ser solicitadas em empréstimo às instituições por elas responsáveis[7] .

No estudo sobre a conservação da coleção dos bustos relicários dos jesuítas oriundos dos armários nos retábulos da Catedral da Sé da Bahia em Salvador, DANNEMAN demonstrou o percurso da coleção:

> Em 1999, a coleção foi transferida para o Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. Foi dado assim, o primeiro passo para a preservação das esculturas. Uma exposição de relicários no Museu de Arte Sacra, idealizada pelo seu diretor, o arquiteto Francisco de Assis Portugal Guimarães, em comemoração aos 450 anos de Salvador, foi de início, o motivo para a remoção da coleção do seu local de origem. Ficou evidente o péssimo estado de conservação das esculturas e dos altares. Optou-se pela permanência da coleção no Museu de Arte Sacra em regime de comodato para a sua segurança. Ao todo, as trinta esculturas pesam aproximadamente duas toneladas, demais para os nichos dos retábulos, já fragilizados pela grave infestação por térmitas.[8] (2009, p.249)

[5] (SENTO SÉ, 1979, p. 76).
[6] (SILVA-NIGRA, 1971, p. 24)
[7] (ARAUJO, 1999, p. 3-4)
[8] (2009, p.249)

A coleção dos bustos relicários oriundos da antiga igreja da Companhia de Jesus (Catedral Basílica), foram apresentados em uma exposição (1999) na Pinacoteca de São Paulo. Da coleção de 30 (trinta) bustos relicários foi possível realizar a analise iconográfica de *7* (sete) *bustos relicários identificados*, a saber; Santa Águeda, Santo Eustáquio, Santa Inês, São Jorge, São Sebastião, Santo Estevão e Santa Dorotéia. Existe outra publicação (2005), um catálogo organizado pelo Museu de Arte Sacra da UFBA com a temática dos bustos relicários da Catedral Basílica do Salvador, neste catálogo tem o texto "Bustos Relicários" de Francisco Portugal (então diretor do MAS/UFBA) e um outro texto "A restauração da coleção de Bustos Relicários" de João Dannemann o restaurador elucida a trajetória histórica e religiosa da coleção e o projeto de restauração dos bustos relicários. Deste modo, o autor explica a coleção na igreja:

> "Antes de chegarem ao MAS, as trinta esculturas permaneceram por aproximadamente três séculos, dispostas em dois retábulos na nave da igreja do Colégio dos Jesuítas, atual Catedral Basílica de Salvador. Com o passar do tempo, as relíquias sagradas desapareceram e os relicários apresentaram sério comprometimento físico, em resposta às condições de armazenagem, às intervenções anteriores e à manutenção deficiente." [9]

A partir da história da Ordem Jesuítica conseguimos compreender o culto as Santas Mártires Virgens na Bahia e sua relação com os acontecimentos da Reforma Católica através das determinações do Concílio de Trento e no caso especifica do culto as relíquias representadas nos dois altares da sua antiga igreja. A proposta foi perceber a necessidade da pesquisa para a comunicação, expor uma coleção é contribuir para a sua extroversão, deste modo é fulcral a pesquisa, pois é através desta que se pode revelar o potencial histórico das imagens de arte sacra nas instituições museológicas.

Referências bibliográficas

ARAUJO, Emanoel. **Bustos-relicários da Catedral-Basílica de Salvador**-Bahia. PINACOTECA, São Paulo. 1999. (catálogo de exposição)

BLUTEAU, Raphael. **Vocabularioportuguez& latino: aulico, anatomico, architectonico** ... Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728. 8 v.

Disponível em: http://www.brasiliana.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1. Acesso em: 24 fev. 2015.

CYMBALISTA, Renato. Relíquias sagradas e a construção do território cristão na Idade Moderna. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v.14. n.2. p. 11-50. jul.- dez. 2006.

CURY, Marília Xavier. **Exposição, Montagem e Avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

[9] (DANNEMANN, 2005, p. 5).

DANNEMANN, João; GUIMARÃES, Francisco. **Catálogo da exposição Coleção de Bustos Relicários.** Salvador-Bahia. 2005.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, Francois. **Conceitos-chave de Museologia**. Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury, tradução e comentários. São Paulo: Comitê Brasileiro do Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013, 100p.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria . **Imagens de vida, trabalho e arte - Um estudo de caso de documentação museológica: a coleção de imaginária do Museu Dom José (Sobral - Ceará - Brasil).** 1. ed. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1998. v. 1. 130p.

JULIÃO, Leticia. Pesquisa histórica no museu. **Caderno de diretrizes museológicas.** Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006. p.93-105.

RÉAU, Louis. **Iconografia del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z** – Repertórios. Cultura Artística Colección dirigida por Joan Sureda i Pons. Traducción: Daniel Alcoba. Edicionesdel Serbal.Tomo 2/Vol. 5. Título Original: Iconographie de l'Arte Chrétien, 1957 (Primera edición, 1998; Segunda edición 2002).

ROQUE, Maria Isabel Rocha. **O sagrado no museu: Musealização de objetos do culto católico em contexto português**. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2011.

SENTO SÉ, E. **Ação de Dom Clemente no Museu de Arte Sacra.** Editora Europa, Rio de Janeiro. 1979.

SILVA NIGRA, **D. Clemente. Os dois escultores Frei Agostinho da Piedade e Frei Agostinho de Jesus e o arquiteto frei Macário de São João**. Salvador: UFBA, 1971.

SILVA-NIGRA, **D. Clemente. Museu de Arte Sacra da UFBA**. Arte no Brasil, volume 2. Editora Agir. 1972.

VIDE, D. Sebastião Monteiro da. ***Constituições Primeiras Do Arcebispado Da Bahia*.** Coimbra: Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1720. Livro 1, Título VIII (Do culto devido as santas Relíquias e sagradas Imagens), nº 22-27.

RETRATO DE PRESCILIANO SILVA, POR ANTÔNIO OLAVO BATISTA: A ELEGÂNCIA E OS ATRIBUTOS DE UM PINTOR NO ATELIÊ[1]

Natália Cristina de Aquino Gomes[2]

Neste retrato[3], de autoria de Antônio Olavo Batista (1879-1953), datado de 1907, vemos o pintor baiano Presciliano Isidoro Apanagildo Rodrigues da Silva (1883-1965) sentado em uma cadeira segurando pincéis e paleta, com dois quadros ao fundo, um a esquerda e outro a direita. A vestimenta do pintor é elegante, tendo como destaque o lenço de tonalidade azulada no pescoço, entre seu terno, e sua postura corporal é estática e posada, enquanto seu olhar mantêm-se preso no observador. Percebemos que o contraste da vestimenta do pintor com o plano de fundo da tela, majoritariamente na coloração vermelha, e os tons fortes da cortina, que encobre parcialmente a lateral direita da tela, se diferenciam de demais retratos de artistas no ateliê identificados em nossas pesquisas de imagens, dos quais alguns deles aqui abordaremos, que apresentam uma paleta com predominação das colorações amadeiradas ou acizentadas. Estes e outros aspectos serão analisados ao longo deste texto, a fim de apresentarmos algumas considerações sobre a representação elegante do artista no ateliê e uma breve análise de demais aspectos presentes neste retrato e os desdobramentos alcançados até o momento.

Após essa breve e inicial descrição a respeito do que vemos no retrato, gostaríamos de nos deter em alguns pontos importantes presentes nesta representação. Iniciaremos com um aspecto relativo à presença do artista elegante no ateliê, com trajes que não corresponderiam ao momento exato de produção. Sabemos, pois, que a aparência dos artistas é um ponto valorizado e, sobretudo exaltado em suas vestimentas, de acordo com a moda do seu tempo, pois conforme Cacilda Teixeira da Costa, a indumentária estava associada "[...] ao desejo de expressão da interioridade do artista [...]"[4]. Além disso, é preciso ressaltar que essas figuras trazem em si características do dandismo, em razão de suas vestimentas elegantes. A questão do dandismo apresentava o espirito de vida do artista, de sua inserção em um meio cultural e intelectual

[1] Este texto trata-se, uma pequena parte, de primeiras apreciações acerca do retrato de Presciliano Silva, elaboradas para um trabalho da disciplina "Teorias e Metodologias de Pesquisa em História da Arte", lecionada pela Profa. Dra. Yanet Aguilera, no 1° semestre de 2017, no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UNIFESP. Naturalmente, desenvolvemos outros aspectos para esta ocasião, mas não podemos deixar de agradecer a professora pelas contribuições realizadas na análise deste retrato.

[2] Cursando mestrado no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UNIFESP, sob orientação da Profa. Dra. Elaine Dias. A pesquisa intitulada "Retrato de artista no ateliê: a representação de pintores e escultores pelos pincéis de seus contemporâneos no Brasil (1878-1919)", conta com o apoio e financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (Processo: 16/26221-1).

[3] Conservado no Museu de Arte da Bahia. Ver imagem em: <http://mare.art.br/detalhe.asp?idobra=2336>. Mencionamos que devido à necessidade de autorização para reprodução de imagens, em razão de seus direitos autorais, disponibilizamos ao longo deste texto o link das mesmas nos endereços eletrônicos das Instituições que as abrigam. Contudo, quando estas não se encontram em fácil acesso, oferecemos a possibilidade de sua observação em outras plataformas de imagens.

[4] COSTA, 2009, p. 8.

bastante demarcado. Na visão de Baudelaire, "[...] a palavra dândi implica uma quintessência de caráter e uma compreensão sutil de todo mecanismo moral deste mundo [...]"[5]. E continua:

> Denominem-se eles refinados, incríveis, belos, leões ou dândis, não importa: têm todos uma mesma origem; são todos dotados do mesmo caráter de oposição e de revolta; são todos representantes do que há de melhor no orgulho humano, dessa necessidade, bastante rara nos homens de hoje, de combater e de destruir a trivialidade. [...][6].

Nesse sentido, acreditamos que o retrato de Presciliano traz características da figura do dândi e, sendo assim, pode se relacionar com outros aspectos, tais como: a ligação com a literatura, isto é, com a erudição e o olhar *blasé* para o mundo, sendo este compreendido como o desinteresse e indiferença pelas questões mundanas. A potência do olhar do pintor e a contradição entre seu rosto e corpo estático, enquanto seu olhar permanece *blasé,* nos dá margem para o compararmos com o *Portrait of Marcel Proust*[7], de Jacques-Emile Blanche, ainda que seja apresentado frontalmente, pose que confronta o espectador. O famoso retrato do jovem escritor, então com 21 anos, em meio corpo, com trajes elegantes e de tonalidade escura muito próxima ao plano de fundo neutro do retrato; na lapela de seu terno encontra-se uma orquídea branca, de uma coloração tão clara quanto sua camisa e a própria tonalidade de sua pele alva. Ao olharmos para o retrato somos incapazes de desviar nossa atenção de seu olhar, suas pupilas estão dilatadas e seus grandes olhos nos perseguem e assim como no retrato do pintor Presciliano Silva, também encontramos uma contradição entre o corpo estático e olhar *blasé* de Proust, que também está presente em outro retrato do escritor[8] feito por Blanche. Neste último, percebemos maior familiaridade com a representação de Presciliano, devido a Proust também ser retratado sentado em uma cadeira com seu braço direito no encosto e o mesmo olhar de desencantamento preso em direção ao observador.

No entanto, o plano de fundo exposto no retrato de Presciliano muito se difere a neutralidade presente nos dois retratos de Proust, pois existe uma tensão cromática entre a figura e o segundo plano. A coloração vermelha explode no plano de fundo e a presença da cadeira, onde o pintor está sentado, parece ter a função de proporcionar uma perspectiva para o plano de fundo, ou seja, evita uma representação plana e possibilita maior descrição do ambiente que está atrás do pintor. A cortina, ou o reposteiro, que conforme a descrição da obra fornecida pelo Museu de Arte da Bahia seria uma "cortina ou peça de estofo pendente das portas interiores da casa"[9], apresenta uma função importante, pois sua presença quebra a construção do quadro, cortando-o em diagonal, à direita. A questão da cortina e o panejamento que recai e encobre o que

[5] BAUDELAIRE, 2007, p. 20.
[6] BAUDELAIRE, 2009, pp. 16-17.
[7] Conservado no Musée d'Orsay, Paris. Ver a descrição da obra presente no site do museu. Imagem disponível em: <http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/portrait-of-marcel-proust-2276.html?cHash=fa2647fb34>.
[8] Conservado no Musée du Petit Palais, Geneva. Ver imagem da obra em: <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=96325>.
[9] Trecho presente na descrição do retrato fornecido pela museóloga do Museu de Arte da Bahia, Celene Sousa.

está por trás, é um motivo de expertise utilizado pelo pintor, que já estava presente na "História Natural" de Plínio, o Velho, na seguinte anedota de uma disputa entre os pintores gregos Zêuxis e Parrásio:

> Tendo este pintado uvas com tal perfeição que aves voaram até a cena, na sua direção, Parrásio pintou uma cortina com um realismo tão grande que Zêuxis, todo orgulhoso com o veredito dos pássaros, reclamou que se abrisse, finalmente, a cortina para exibir a pintura. Percebendo seu erro, concedeu a palma ao outro com franca modéstia, uma vez que 'ele enganara aves, mas Parrásio a ele próprio, um artista'.[10]

Tal passagem é vista como um dos primeiros *trompe-l'oeil*[11], elemento já interpretado e reinterpretado por inúmeros artistas desde o século XVI. Nesse sentido, é possível lançarmos a hipótese que talvez os dois pintores conhecessem esta anedota e que Olavo Batista tenha estabelecido uma alusão ao episódio no retrato do pintor Presciliano Silva ao representar a cortina no canto direito da tela, a fim de estabelecer um diálogo entre a cortina listrada e o quadro ao fundo, que porventura Presciliano estivera pintando no momento que foi retratado, sendo este um indício que o pintor estava trabalhando no quadro parcialmente encoberto pela cortina. No entanto, é de se destacar que as tintas dispostas na paleta do pintor, em grande parte tons claros, não corresponderiam à tonalidade escura do quadro ao fundo. Destacamos ainda que identificamos em nossas consultas em periódicos uma matéria publicada na *Illustração Brasileira*, de setembro de 1923, de autoria de Acácio França, intitulada "A Pintura na Bahia"[12], que traz uma menção ao *trompe-l'oeil* vinculada à obra de Presciliano Silva. Nesta matéria, o autor ao longo de quatro páginas produz um breve relato sobre artistas que se destacaram na Bahia. Entre eles, temos o nome de Olavo Baptista, do qual o autor menciona como um dos artistas reconhecidos por todos e que foi oriundo da Escola de Belas Artes da Bahia, sendo pensionista da escola na Europa. No que diz respeito a Presciliano Silva, seu nome também aparece na listagem dos artistas que frequentaram a Escola de Belas Artes e nos pensionistas do Estado na Europa, todavia Presciliano ganha destaque em uma espécie de genealogia da arte baiana que o autor produz, ao se deter nas biografias de três pintores, sendo eles: Manoel Lopes Rodrigues, mestre de Presciliano; o próprio Presciliano Silva e Alberto Valença, discípulo de Presciliano. Ao longo da abordagem sobre a obra de Presciliano Silva em dado momento o autor menciona o episódio da cortina de Parrásio que enganaria Zêuxis:

> E' ainda Presciliano Silva quem melhor já comprehendeu na Bahia a verdadeira pintura decorativa. Neste ponto supera a Lopes Rodrigues. Não conheciam bem os nossos mestres antigos a diferença entre a pintura de cavallete e a mural ou decoração, culminante no Renascimento. Na primeira, de fortes claro-escuros, o ideal é o *trompe-l'oeil*, isto é, dar no maximo a apparencia do real – a cortina de Parrhasio enganando Zeuxis, cujas uvas illudiam o appetite dos pássaros. No segundo, colorido e claro-escuro devem ser envolvidos na mesma tonalidade, sem pretensões a iludir; a factura, larga, cumpre seja simples, isenta

[10] PLINIO, O VELHO. "História natural. (Livro 35)", p. 75.
[11] Termo francês que significa "enganar o olho". Ver: MACKNIK, 2011, 52.
[12] FRANÇA, Acácio. "A Pintura na Bahia". Illustração Brasileira, setembro de 1923, ano IV, n° 37, pp. 37-40.

> de pormenores inapreciáveis á distancia. Numa accentua-se o fundo; noutra, sente-se a solidez da superfície decorada. [...].[13]

Chamou-nos atenção a menção ao episódio na abordagem da obra de Presciliano Silva pelo autor, pois talvez demonstre que a nossa suposição da relação da cortina presente em seu retrato com a anedota de Zêuxis e Parrásio faça sentido e que assim como o autor desta matéria os pintores também conhecessem a história. Contudo, estas são somente suposições que ganham entusiasmo nas pequenas descobertas do pesquisador ao longo de sua pesquisa.

Com efeito, voltando efetivamente ao retrato, não sabemos se o pintor Presciliano foi retratado posando ou pintando o quadro ao fundo e não conseguimos identificar também estas obras, portanto, existe uma ambiguidade na representação que retoma algumas discussões acerca daquele que retrata, do retratado e do próprio retrato, presente no quadro *Las meninas*[14], de Velázquez. Em um texto homônimo contido em "As palavras e as coisas", Michel Foucault desenvolve um ensaio sobre a obra, em que somos convidados a mergulhar em sua análise, pois ele olha e é olhado pelo quadro, e nos indaga: "somos vistos ou vemos?"[15]. Nesse sentido, também nos questionamos ao olharmos para o retrato de Presciliano Silva, qual a relação que ele mantém entre nós, espectadores, com o pintor retratado e o artista que o retrata? Tal questão permanece sem resposta e talvez Foucault nos auxilie nesse processo de entendimento do que vemos no retrato, pois "por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz"[16].

Isto posto, nos interessa destacar o uso da cor neste retrato, pois o tipo de cromaticidade utilizada no retrato de Presciliano Silva, - o confronto entre o plano de fundo e a própria figura do pintor - não se assemelha à paleta de cores presentes em outros retratos de pintores brasileiros ou estrangeiros encontrados até o momento em nossas pesquisas de imagens. Portanto, acreditamos que caberia aqui mencionarmos ao menos três exemplos de retratos de artistas estrangeiros no ateliê feito por seus contemporâneos, que apresentam alguma semelhança com o retrato de Presciliano, a fim de estabelecer relações é de destacarmos a originalidade presente no retrato do pintor baiano, sobretudo, quando abordamos a questão da luz. Nesse sentido, identificamos em dois retratos do pintor Edouard De Jans alguns pontos interessantes, são eles: *Portrait of the Belgian artist Charles Verlat* [17] e o *Portrait of the Belgian artist Albert De Vriendt*[18]. Em

[13] FRANÇA, setembro de 1923, ano IV, n° 37, p. 39. Itálico no original e Sublinhado nosso.
[14] Conservada no Museo del Prado. Imagem disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>.
[15] FOUCAULT, 1999, p. 6.
[16] FOUCAULT, 1999, p. 12.
[17] Conservado no Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (Belgium). Royal Museum of Fine Arts Antwerp – KMSKA. Imagem disponível em: <http://www.vlaamsekunstcollectie.be/zoom.aspx?title=De%20schilder%20Charles%20Verlat&image=antwerpen/1745.001.jpg>.
[18] Também conservado no Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (Belgium). Royal Museum of Fine Arts Antwerp – KMSKA. Imagem disponível em: <http://www.vlaamsekunstcollectie.be/zoom.aspx?title=De schilder Albert De Vriendt&image=antwerpen/1763.001.jpg>.

ambos, os dois pintores são retratados com trajes elegantes, sentados em cadeiras com paleta e pincéis em suas mãos, assim como Presciliano foi retratado. No primeiro retrato, o pintor também encara o observador e ao fundo vemos uma tela, da qual, provavelmente, o artista trabalhara, pois observamos o esboço de uma imagem traçado sobre a tela à espera da aplicação da tinta disposta na paleta do pintor. No outro retrato, o pintor não nos olha, seu rosto é registrado parcialmente de perfil em direção à direita do quadro e não conseguimos identificar com precisão a tela em que o pintor estivera trabalhando e que, portanto, justificasse a presença dos pincéis e paleta. Vemos uma representação posada do artista, em que se interessa registrá-lo elegante com os atributos de sua profissão em um ambiente que poderia ser seu ateliê, pois vemos um quadro com flores representadas no canto direito superior da tela e talvez este possa ser um indício que o pintor estivesse em meio ao oficio, no entanto, devido ao recorte do retrato não conseguimos identificar se este quadro dentro do quadro encontra-se em um cavalete, sendo mais provável que o mesmo estivesse pendurado na parede. Destacamos também, que nestas duas representações a paleta de cores utilizada destaca o uso de tons terrosos e amadeirados, e a luz que banha o recinto e os retratados é de uma tonalidade amarelada muito diferente da explosão tonal impressa na cor vermelha disposta no plano de fundo do retrato de Presciliano Silva.

Em outro retrato, *Worthington Whittredge*[19], de William Merritt Chase, a utilização da luz é ainda mais sutil e a tonalidade acizentada do plano de fundo quase se mescla ao terno cinza do pintor. Neste retrato, também vemos o pintor sentado com pincéis e paleta nas mãos mirando o observador, mas o observamos quase de corpo inteiro e pouco do ambiente é representado, somente o perfil de um cavalete com a moldura dourada que se sobressai da tela a frente do pintor.

Após traçarmos estas breves relações com alguns retratos que constam em nossa pesquisa de imagem é interessante nos determos agora em pontos diretamente relacionados à produção do retrato e em alguns aspectos acerca da biografia do pintor Olavo Batista e do retratado Presciliano Silva, pois tais informações nos auxiliarão na compreensão de alguns pontos recém-mencionados. Nesse sentido, conforme consta na descrição da obra no catálogo do Museu de Arte da Bahia de 1997:

> Esse excelente retrato de Presciliano aos 23 anos, executado quando retratado e retratista se aperfeiçoavam em Paris, alunos ambos da Academia Julian, tomou parte na Exposição Geral de Belas Artes de 1907, no Rio de Janeiro, e conta entre as melhores obras do autor. Na mesma ocasião Presciliano fez o retrato de Olavo, por sua vez exibido no Rio de Janeiro em 1909, na Exposição Geral de Belas Artes. [...][20].

Sobre a exposição do retrato de Presciliano Silva no Salão de 1907, não identificamos até o momento, nenhuma menção que certifique este dado e destacamos também que em 1907, ambos os pintores

[19] Conservado no Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville, Arkansas, EUA. Imagem disponível em: <http://collection.crystalbridges.org/objects/340/worthington-whittredge?ctx=2cd79530-c6f4-46e6-a8c9-47a39da55be8&idx=5>.
[20] LEITE, 1997. p, 68.

ainda estavam na Europa. Contudo, em consulta ao catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1909[21], encontramos menção a este "Retrato do pintor Olavo Batista", por Presciliano Isidoro da Silva, do qual também identificamos uma menção ao mesmo em uma passagem sobre "A Exposição Geral de 1909", presente no *Jornal do Brasil*: "[...] Presciliano Silva offereceu ensejo para mais uma vez ser apreciado, principalmente com o bello retrato do Sr. Olavo Baptista. [...]"[22]. Este retrato também é mencionado em extrato do jornal *O Seculo*, de 28 de julho do ano de 1909, em exposição individual no salão do Museu Comercial, na Avenida Central, Rio de Janeiro, onde elogiam Presciliano pela produção: "[...] *Retrato do artista Olavo Baptista*, pela verdade de expressão, pelo desenho e pose dignos de um artista consumado, pelo colorido, enfim, pelo seu conjunto admirável [...]"[23] e também em trecho do *Correio da Manhã*, de 29 de julho de 1909:

> "[...] impondo-se-me desde logo á retina uma qualidade mestra nos trabalhos de Presciliano Silva: essa expressão característica da physionomia das figuras, que faz transparecer ao vivo em cada face o sentimento intimo que a anima ou que a sombrêa – no magnifico retrato de Olavo Baptista, uma irrequietação mórbida; [...][24]

Após inúmeras buscas em periódicos da época recentemente conseguimos encontrar uma imagem deste retrato na *Revista da Semana*, de 29 de agosto de 1909, intitulada "Retrato do artista Olavo Baptista (Paris)" [25], mas infelizmente em baixa qualidade, no entanto podemos perceber que o retrato de Olavo Batista feito por Presciliano Silva não remeteria a temática do ateliê, trata-se, a nosso ver, de um retrato civil, em que o retratado é registrado ereto e em 3/4, parcialmente de perfil, e devido à má qualidade da imagem não podemos identificar se existe alguma menção a profissão do retratado, como a presença de algum pincel, paleta, quadros acabados ou esboços. Curiosamente, o posicionamento do retratado no quadro lembra a imagem de uma cópia de fotografia[26] de Olavo Batista, endereçada a Presciliano Silva com dedicatória no verso, arquivada na pasta dossiê do pintor no Setor de documentação da museologia, no Museu de Arte da Bahia, onde vemos Batista também em ¾, levemente de perfil com sua mão esquerda no bolso e outros detalhes, como a paisagem ao fundo e a mão direita do pintor que no retrato, ao menos na imagem que possuímos, permanece em uma área obscura. Contudo, a fotografia oferecida a Presciliano é datada de 06 de maio de 1922 e o retrato produzido anteriormente, mas tais impressões talvez demonstrem

[21] Ver: LEVY, 2003, p. 292.
[22] TÉLA, João. "Bellas Artes – A Exposição Geral de 1909". ANNUARIO DO JORNAL DO BRASIL, 1910, Edição 00002, p. 40.
[23] P. VIDE. EXPOSIÇÃO DE PINTURA. O Seculo, 28 de jul. 1909, p. 3, col. 3. Grafia original.
[24] DOLORES, Carmem. "Ecos do momento", Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 29 de jul. 1909, p. 1, col. 1. Grafia original. Sublinhado meu.
[25] REVISTA DA SEMANA. *Retrato do artista Olavo Baptista (Paris).* 29 de agosto de 1909, edição. 485, p. 13. Imagem disponível no seguinte direcionamento: <http://memoria.bn.br/DocReader/025909_01/9665>. Acesso em: 14 de nov. 2017.
[26] Esta cópia de fotografia foi disponibilizada pela museóloga Celene Souza, a mesma encontra-se na pasta dossiê do pintor, arquivada no Setor de documentação da museologia no Museu de Arte da Bahia.

que esta pose, muito tradicional, adotada pelo pintor Olavo Batista também apareça em seu retrato tomado por Presciliano, conforme buscamos demonstrar.

Tais impressões sobre o retrato de Olavo Batista ganham ênfase ao nos depararmos com o comentário de Clarival do Prado Valladares em uma publicação dedicada exclusivamente à obra de Presciliano Silva, intitulada: "Presciliano Silva: um estudo biográfico e crítico", na seguinte passagem:

> Para o XVII Salon de Belas Artes, do ano seguinte, Presciliano [...] inscreve-se com o trabalho denominado ARTISTA, retrato de corpo-inteiro do pintor Olavo Baptista, seu companheiro na Academie Julian, em Paris. Todos os comentários da época reconheceram a mestria do desenho e o vigor do trabalho e pelo documento fotográfico ainda hoje se pode distingui-los pela expressividade. Sabe-se que o infortunado colega Olavo Baptista sofreu terrível esgotamento nervoso quando cursava em Paris, de que nunca mais se recuperou, acabando seus dias em Alagoas, a terra natal de Olavo. Este comentário tem o propósito de revelar a principal característica do retrato, quanto a expressividade captada no olhar, na atitude e no clima do quadro destituído de qualquer outro tema senão a contensão da dramática figura humana.[27]

Contudo, no relato de Valladares temos em evidência a menção que Presciliano Silva expôs na XVII Exposição Geral de Belas Artes, de 1910, o quadro "Artista", o que também confirmamos através da consulta a lista de expositores e de obras participantes desta edição[28]. Nesse sentido, somos levados a questionar se Presciliano teria participado de duas edições do salão, 1909 e 1910, apresentando o retrato de Olavo Batista? Questão essa que por hora permanece obscura, mas como observamos na citação de Valladares a obra "Artista" trataria de um "retrato de corpo-inteiro do pintor Olavo Baptista, seu companheiro na Academie Julian, em Paris" e segundo passagem do jornal *A Notícia*, edição referente aos dias 7 e 8 de outubro do ano de 1910, em matéria sobre "O Salão de 1910", temos a menção que:

> [...] Presciliano concorreu apenas com um trabalho. Mas é bem um trabalho o seu *Artista*. Desenhado com correcção e feito com largueza de technica revela bem a segurança do artista em o executar. Presciliano Silva, por isso mesmo, é bem um concorrente ao prêmio de viagem deste anno. Não lhe farão mesmo nenhum favor si lh'o derem.[29]

Apesar do extrato mencionado acima não vincular o quadro intitulado "Artista" ao retrato de Olavo Batista feito por Presciliano Silva, buscamos nestas impressões destacar a existência de uma prática que temos observado em nossa pesquisa: a hipótese de uma possível "troca" de retratos, isto é, o pintor retrata um artista e pouco tempo depois este artista o retrata. Tal modalidade merece atenção, pois veremos que "os pintores que se pintam uns aos outros – às vezes como uma proclamação, e outras apenas como um gesto de

[27] VALLADARES, 1973, pp.83-84. Sublinhados nossos. Sobre a questão a cerca dos problemas psicológicos que o pintor Olavo Batista teria enfrentado no período que estudava em Paris, encontramos somente um extrato de jornal que abordaria esta situação, como vemos a seguir: "NOTICIA TRISTE. **S. Salvador, 12 (D).** – Causou immensa tristeza a noticia transmittida de Paris de haver enlouquecido na capital franceza o alumno pensionista da Escola de Bellas Artes da Bahia, Antonio Olavo Baptista./ A esposa de Baptista vae regressar a esta capital acompanhada de um filhinho.". JORNAL DO BRASIL. 13 de agosto de 1907, p. 4, col. 5. Grafia original.

[28] Ver: LEVY, 2003, p. 307.

[29] A.P. O Salão de 1910. A Notícia, Rio de Janeiro, 7 e 8 de out. 1910, p. 3, col. 2.

camaradagem ou amizade [...]"[30]. A questão da troca de retratos entre pintores brasileiros também pode ser aqui apresentada, pois Olavo Batista retrata Presciliano e Presciliano também o retrata e em ambos existe a menção que tais obras foram realizadas em Paris, pois no retrato de Presciliano Silva, por Olavo Batista há a inscrição da assinatura e datação do quadro a tinta no canto inferior esquerdo "Olavo Batista, Paris, 1907"[31] e na imagem do retrato de Olavo Batista, por Presciliano encontrada até o momento também existe a menção à Paris em seu título e possivelmente seja datado da mesma época, pois a primeira incursão de Presciliano Silva na Europa ocorreu entre os anos de 1905 a 1908, anos estes em que Olavo Batista por lá também se encontrava. Sabe-se que ambos estudaram na Académie Julian e tiveram como professores Jules Joseph Lefébvre e Tony Robert-Fleury, tendo Olavo Batista frequentado a Académie, entre 1906 a 1907[32], e Presciliano Silva nos anos de 1905 a 1907[33]. Nesse sentido, existe a questão da proximidade entre os dois artistas que estudaram juntos na França e construíram laços de amizade, pois mais tarde Presciliano viria a se tornar o padrinho da filha de Olavo, e este passaria a chamá-lo afetivamente de "compadre Presciliano" em correspondências mantidas entre os pintores[34].

Devido à delimitação do texto não conseguiremos abordar demais considerações que envolvem outras obras destes artistas, assim como questões biográficas e demais avanços que obtivemos até o momento. Contudo, esperamos ter demonstrado que a pesquisa acerca dos retratos de artistas brasileiros no ateliê por seus contemporâneos mostra-se relevante, uma vez que tentamos reconstituir alguns aspectos das histórias destes artistas através do estudo de seus retratos, que denotam também a questão da cumplicidade, a recepção de sua própria arte e a homenagem contida na produção destas obras. Destaca-se, nesse sentido, a importância do artista, sua afirmação como pintor, além da legitimação de sua posição social enquanto artista (e também daquele que o retrata), por meio do reconhecimento de seu ofício.

Referências bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*: o pintor da vida moderna. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

_____. "O dândi". In: BAUDELAIRE, Charles. BALZAC, Honoré de. D' AUREVILLY, Barbey. *Manual do dândi:* a vida com estilo. Belo horizonte: Editora Autêntica, 2009, (Coleção Mimo).

BURILLO, Pablo Jiménez. Tempos modernos. In: CATÁLOGO. *Impressionismo:* Paris e a modernidade. Obras-primas do Museu d'Orsay. Brasil: Expomus, 2012, pp. 27-33.

[30] BURILLO, 2012, p. 31.
[31] Trecho presente na descrição dos dados catalográficos do retrato fornecido pela museóloga do Museu de Arte da Bahia, Celene Sousa.
[32] Ver a listagem dos artistas homens que passaram pela Académie Julian, conforme os anos e seus professores, em: SIMIONI, 2008, p. 341.
[33] SIMIONI, 2008, p. 343.
[34] Refiro-me a fotografia aqui já mencionada, datada de 06/05/1922, que em seu verso possui um manuscrito. A mesma encontrasse arquivada na pasta dossiê do pintor no Setor de documentação da museologia, no Museu de Arte da Bahia. Agradeço a museóloga Celene Souza por compartilhar estas fontes.

COSTA, Cacilda T. da. *Roupa de artista*: o vestuário na obra de arte. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: EDUSP, 2009.

DUQUE, Gonzaga. *Contemporâneos:* pintores e escultores. Rio de Janeiro: Typ Benedicto de Souza, 1929, pp. 64-67.

FOUCAULT, Michel. "As Meninas". In: *As Palavras e as Coisas*, Uma arqueologia das ciências humanas, trad. de Salma Tannus Muchail, São Paulo, Martins Fontes, 2000, pp. 3-21.

LEITE, José Roberto Teixeira. *O Museu de Arte da Bahia.* São Paulo: Banco Safra, 1997.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Período Republicano:* Catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933. 2° volume. Rio de Janeiro: Publicação ArteData, 2003.

MACKNIK, Stephen L. *Truques da mente:* O que a mágica revela sobre o nosso cérebro/ Stephen l. Macknik e Susana Martinez-Cond com Sandra Blakeslee; tradução Lúcia Ribeira da Silva. – Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

PLINIO, O VELHO. "História natural. (Livro 35)". Tradução: Magnólia Costa (coord.). In: LICHTENSTEIN, J. (org.) *A pintura.* Vol. I. O mito da pintura. SP: Ed. 34, 2004, p. 73-86.

RUBENS, Carlos. *Pequena História das Artes Plásticas no Brasil.* 1ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista:* pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: EDUSP, 2008.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Presciliano Silva*: um estudo biográfico e crítico. Rio de Janeiro: Fundação Conquista, 1973.

Periódicos consultados:

A.P. O Salão de 1910. A Notícia, Rio de Janeiro, 7 e 8 de out. 1910, p. 3, col. 2.

DOLORES, Carmem. "Ecos do momento", Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 29 de jul. 1909, p. 1, col. 1. Grafia original. Sublinhado meu.

FRANÇA, Acácio. "A Pintura na Bahia". Illustração Brasileira, setembro de 1923, ano IV, n° 37, pp. 37-40.

JORNAL DO BRASIL. 13 de agosto de 1907, p. 4, col. 5. Grafia original.

P. VIDE. EXPOSIÇÃO DE PINTURA. O Seculo, 28 de jul. 1909, p. 3, col. 3. Grafia original.

REVISTA DA SEMANA. *Retrato do artista Olavo Baptista (Paris).* 29 de agosto de 1909, edição. 485, p. 13.

TÉLA, João. "Bellas Artes – A Exposição Geral de 1909". ANNUARIO DO JORNAL DO BRASIL, 1910, Edição 00002, p. 40.

A CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA: ALGUNS SILENCIAMENTOS E UM AFOGAMENTO

Paola Berenstein Jacques e Dilton Lopes de Almeida Júnior

Quem construiu a Tebas de sete portas?
Nos livros estão nomes de reis:
Arrastaram eles os blocos de pedra?

Bertolt Brecht



Imagem 01: Foto da Vila Amaury submersa. Fonte: Beto Barata ©

Como no episódio da *madeleine* em Proust, ao nos colocarmos recentemente diante das imagens arqueológicas da Vila Amaury, dos resquícios da favela sob o lago artificial de Brasília, nossa memória foi ativada por vários outros silenciamentos do passado sobre a construção da capital. Essas recordações nos fizeram ver este afogamento não como um caso isolado, como poderia parecer, mas como uma recorrência e, talvez mesmo, como uma vocação planejada da cidade capital moderna. As fantasmáticas reminiscências submersas no Lago Paranoá assim como na memória de seus habitantes, se mostram como uma sobrevivência - *Nachleben*, no sentido dado por Aby Warburg (2015, [1893]) - dos silenciamentos, tanto na história da capital quanto do próprio país.

O silenciamento dos "atrasos"

Nasceu de um gesto primário de quem assinala um lugar ou dela toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz.

Lúcio Costa

Brasília nasceu de um gesto primário. Dois eixos cruzando. Ou seja: o próprio sinal da cruz. Como quem pede benção ou perdão.

Nicolas Behr

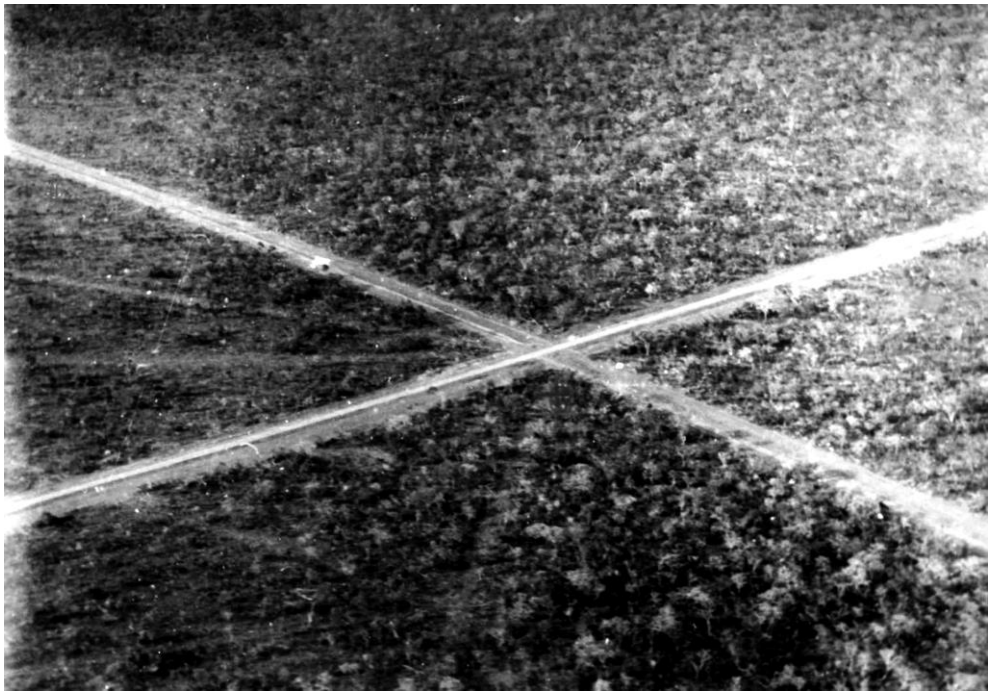


Imagem 2 : Cruzamento do eixo rodoviário com o eixo monumental. Fonte: Original Foto: Mario Fontenelle © versão digital editada: Lina Kim e Michael Wesely©.



Imagem 3 : Croquis de Lucio Costa para o Plano Piloto da cidade.

A capital moderna do Brasil, Brasília – urbanismo de Lúcio Costa e arquitetura de Oscar Niemeyer – inaugurada em 1960, construída no planalto central do país em apenas três anos – talvez seja o melhor exemplo de projeto moderno desenvolvimentista do país que parte da ideia de um progresso técnico funcionalista e de uma ideia de pureza, sobretudo de uma pureza formal, arquitetônica e urbanística. Acoplado às intenções desenvolvimentistas, os discursos do progresso perpetuados pelo movimento moderno em arquitetura e urbanismo, serviram como dispositivos para a construção de uma cidade no meio do cerrado. Construção que foi justificada como oportunidade de saída do "atraso" do país, de mudança abrupta do curso histórico de nação de tradição colonial e que em pleno século XX demonstrava-se provinciana, patriarcal, rural e precarizada. O propício futuro do Brasil, considerado por tantos como o "país do futuro"[1], deveria finalmente chegar com a construção da nova capital: passaríamos diretamente do "atraso" ao progresso, à modernidade. Mas seria possível, a partir da construção de uma cidade, adentrar a modernidade sem escalas? Para Lucio Costa para tal seria preciso de "muita construção, alguma arquitetura e um milagre"[2].

> Digam o que quiserem, Brasília é um **milagre**. Quando lá fui pela primeira vez, aquilo tudo era deserto a perder de vista. Havia apenas uma trilha vermelha e reta descendo do alto do cruzeiro até o Alvorada, que começava a aflorar das fundações, perdido na distância. Apenas o cerrado, o céu imenso, e uma idéia saída da minha cabeça. O céu continua, mas a idéia brotou do chão como por encanto e a cidade agora se espraia e adensa.
>
> **Lucio Costa,** revista Manchete, 1974

> Brasília não é apenas uma cidade nova, surgida milagrosamente na solidão do altiplano; não é apenas técnica e arte, pioneirismo e arranjo. É antes de tudo a revolução, porventura a mais profunda do nosso tempo: a mudança na rota de um país empenhado em transpor a barreira do subdesenvolvimento e ocupar, entre os povos do mundo, o lugar que lhe cabe pela sua extensão, pelas suas riquezas, pelo valor de seus filhos. **Juscelino Kubitschek, (JK)**[3]

[1] Stephan Zweig, com o livro *"Brasil, país do futuro" (1941)* é o mais conhecido mas não o único: *"Brasil, país do futuro" de N.R. de Leeuw (1909);" Brasil, país do futuro" de H.Schüler, e "O país do futuro" de F. Bianco (1922).* Sobre a questão ver Moser (2016). Essa ideia de futuro inaugural permeia quase todos os discursos elogiosos da nova capital como esse de Roland Corbisier, ("Brasília e o desenvolvimento nacional", Módulo 18, junho 1960): "Na hora matutina em que assistimos o nascimento da nação, em que energias poderosas e indecisas desprendem-se da crisálida e tomam forma diante de nós, nessa hora inaugural em que se desenha a fisionomia do novo país, livre e soberano, celebremos o privilégio de sermos contemporâneos da epopeia de Brasília, a flor do deserto, a capital do futuro e da esperança."

[2] *"Muita construção, alguma arquitetura e um milagre",* Lucio Costa, jornal *Correio da Manhã*, 1951.

[3] Resenha do Governo do Presidente JK (1956-1961), Serviço de documentação, 1960. Reproduzido em CEBALLOS, V. *"E a história se fez cidade..." a construção histórica e historiográfica de Brasília,* dissertação de mestrado (orientação Maria Stella Bresciani), UNICAMP, 2005.



Imagem 4: Lucio Costa apresenta projeto a JK para o Eixo Monumental, Fotografia de Jean Mazon, de 1957. Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp)



Imagem 5: JK como bandeirante. Foto Peter Scheier. Cartaz da propaganda eleitoral de 1960. Fonte: Faria, Edgar; Se, Silvio; Civita, Richard; Civita, Roberto. Nosso Século. São Paulo: Abril, 1980.

Para transformar tão rapidamente a rota do país como queria o presidente JK, conhecido pelo slogan “50 anos de progresso em 5” de seu Plano de Metas, tudo que ainda era considerado “atrasado” precisou ser silenciado, ou mesmo afogado, para que o “milagre” da modernidade brasileira pudesse acontecer. Para um país que em pouco menos de cinquenta anos havia deixado de ser escravocrata e em um pouco mais de um século havia deixado de ser colônia, Brasília significava, sem dúvida, “uma nova capital para um novo país”. Para tanto, por meio da superação de tudo o que considerou-se como necessário de ser apagado da história brasileira, a cidade construiu-se, como nos aponta James Holston, antropólogo americano que publicou uma das primeiras etnografias da cidade, a partir da "[...] estética do apagamento e da reinscrição, da possibilidade apontada pela arquitetura e pelo planejamento modernistas de apagar a velha ordem e reinscrever uma nova."(2010 [1993] p. 208). O arquiteto e antropólogo brasileiro, Carlos Nelson Ferreira dos Santos, sugere-nos que a construção de Brasília funcionou para o país como um imenso espelho mágico treinado para responder sempre que não havia nada mais belo, “a cidade havia sido feita para filtrar o que houvesse de feio ou desagradável [...] na expurgação do que era inaceitável no caráter nacional: seríamos belos, porque nos queríamos belos. Um espaço concebido racionalmente não daria lugar às fealdades de nossa sociedade e mostraria os antídotos para lidar com elas.”(DOS SANTOS, 2012 [1979], p. 199)

Brasília, considerada por Adrián Gorelik, “a realização da cidade mítica na representação cultural da modernidade latino-americana”(2005), foi então concebida para espelhar a promessa de “futuro” promissor que superaria os “atrasos” econômicos e sociais de um país historicamente colonizado e que precisava inserir-se em uma nova rede de economia mundial. Como nos aponta Benjamin Moser, “[...] o atraso aparentemente incorrigível do país, sua dolorosa carência de desenvolvimento econômico, sua vergonhosa irrelevância geopolítica: tudo seria varrido por uma metrópole estonteante erguida nos altiplanos de Goiás”(MOSER, 2016, p.22). A mesma questão aparece sob a perspectiva latina americana, onde esta inversão, da construção de uma cidade ser o meio de chegar ao desenvolvimento, parece não ser a exceção, mas a regra. O próprio canteiro da construção - extremamente precário, rudimentar, arcaico – da nova capital moderna, confirma a regra de forma exemplar.

> Porque na América Latina a cidade, como conceito, foi pensada como instrumento para se chegar a outra sociedade, precisamente uma sociedade moderna. O que significa, é claro, que neste continente a modernidade foi um caminho para chegar ao desenvolvimento, não a sua consequência: a modernidade impôs-se como parte de uma política deliberada para conduzir ao desenvolvimento, e nessa política a cidade foi um objeto privilegiado. **Adrián Gorelik**, 2005

A inauguração da capital deveria ser o marco refundador do país, mesmo que através da superação forçosa e do silenciamento de suas condições “atrasadas” consideradas incompatíveis com o desejo de

futuro promissor de um novo país moderno. Como sabemos, a "fundação" mítica do país, após a invasão portuguesa do território, que passou a se chamar Brasil, foi calcada em um massacre dos índios nativos e, depois, proporcionou outra grande tragédia nacional, a escravidão de uma população negra trazida de várias partes da África por quase quatrocentos anos de colonização. O processo civilizatório de "fundação" da colônia portuguesa instituiu-se sob lógicas violentas de tomada de posse das terras consideradas desertas e virgens e, também, da catequese, conversão e exploração da mão de obra forçada dos negros africanos e dos ameríndios considerados aculturados e selvagens. A "refundação" moderna com a construção da nova capital *ex nihilo* no planalto central do país, apesar de ter ocorrido em momento democrático, também demonstrou-se violenta e, mesmo diante da expectativa de superação de lógicas coloniais passadas, podemos ver em inúmeros exemplos a reprodução atualizada de processos civilizatórios equivalentes.

> Brasília surge neste imaginário em construção com uma perspectiva simbólica de conquista. [...] Esse aspecto é revelador do uso mítico que se fez da nova capital, inserida numa mitologia desenvolvimentista que enxergava um novo país a partir de sua industrialização prevista no Plano de Metas, ou seja, uma sociedade em que as diferenças sociais estariam sendo ultrapassadas por um desenho urbano original. **Brasilmar Ferreira Nunes**, 2004

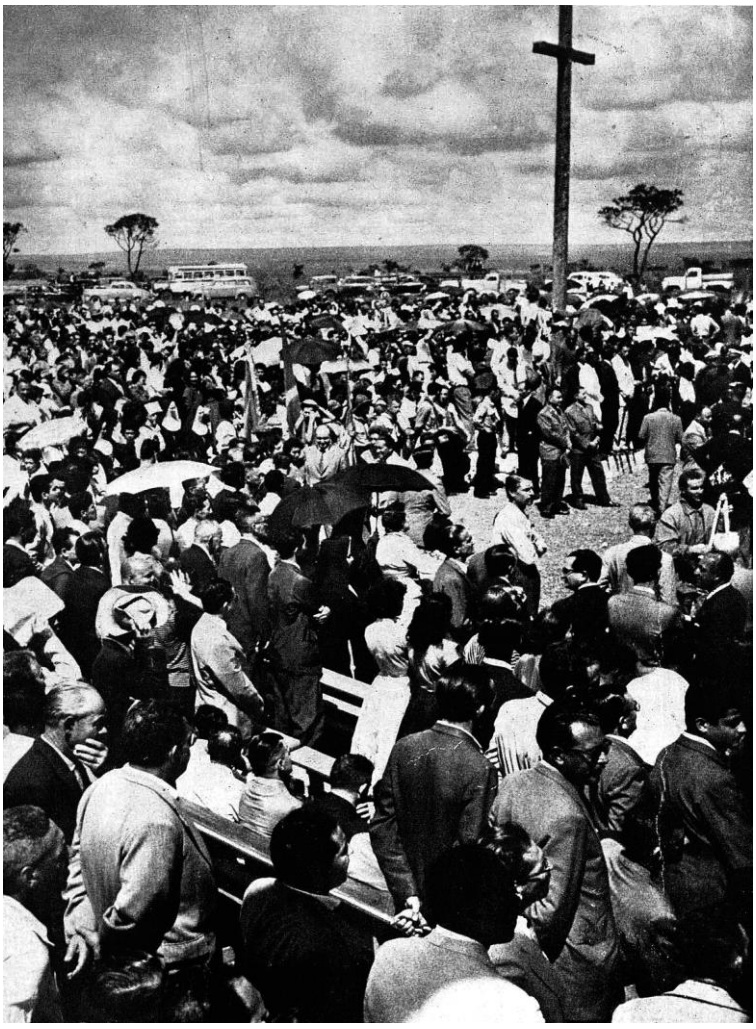


Imagem 6: Primeira Missa de Brasília. Fonte: Revista Brasília. n. 6, 1957

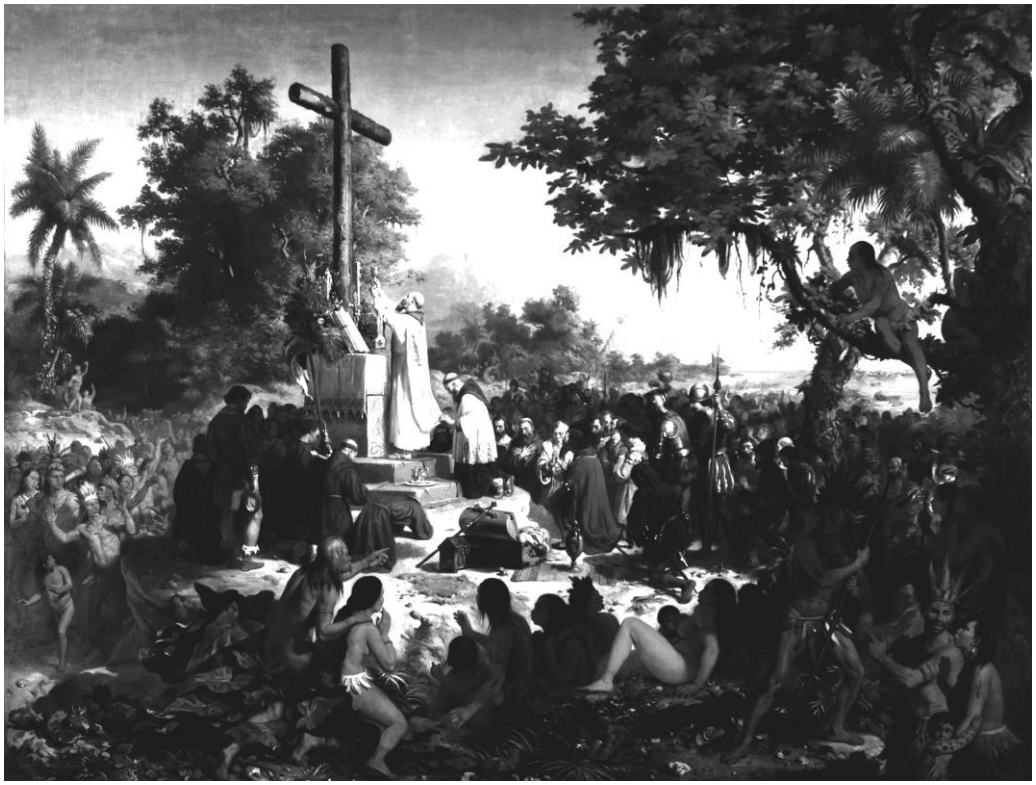


Imagem 7: Primeira Missa no Brasil. Fonte: Vitor Meireles, 1860. Óleo sobre tela. 268x351cm. Rio de Janeiro: Museu nacional de Belas Artes.

Recordemos, por exemplo, como o presidente JK tomou para si a imagem do primeiro governador geral do Brasil, Tomé de Souza[4], apresentou-se ainda como um novo bandeirante e, logo no início das obras da capital, ainda em 1957, reencenou minuciosamente a primeira missa brasileira pós-"descobrimento" português, fato considerado pela história hegemônica[5] como o início dos processos civilizatórios na colônia. Apesar do presidente Juscelino Kubitschek apontar Brasília como "um rompimento completo com o passado, uma possibilidade de recriar o destino de um país" (apud. MOSER, 2016, p. 33); vemos o mesmo JK se apropriar do imaginário do violento processo de colonização brasileira para legitimar a construção da capital.

A Cruz católica erguida na primeira missa do Brasil, em 1500, foi o primeiro símbolo de conquista do território a ser colonizado, marcando-se sobre o solo, as coordenadas, sempre alinhadas à constelação do Cruzeiro do Sul, de modo a consolidar as primeiras ocupações jesuíticas em terras brasileiras. Após 457 anos, a Cruz reaparece na primeira missa de Brasília, fincada no ponto mais alto do planalto central

[4] Tomé de Souza, foi o primeiro governador geral do Brasil, chegando em 1549 para instalar a sede do novo governo, fundou a cidade de Salvador, a primeira capital do país.

[5] Para os artistas antropófagos dos anos 1920, por exemplo, o marco inicial do país se dá com a deglutição do bispo Sardinha, português que chegou a Salvador em 1551, primeiro bispo do Brasil, e que, segundo relatos, foi devorado por índios caetés, em um banquete antropofágico no litoral do nordeste do país, provavalmente em 1554. Oswald de Andrade data seu Manifesto Antropofágico da seguinte forma: "ano 374 da Deglutição do bispo Sardinha", em Piratininga (nome indígena de São Paulo).

brasileiro de modo a simbolizar a refundação de um novo país moderno. Em seu memorial descritivo para o plano piloto, dando continuidade ao sonho de José Bonifácio, conhecido como o Patriarca da Independência do Brasil, Lucio Costa também apropria-se do gesto de tomada de posse colonial e jesuítico da cruz como ponto inexorável de seu projeto moderno. A proposta urbana de Costa, envolta em polêmicas por ter-se tornado ganhadora do concurso[6] para a construção da capital mediante a apresentação de apenas um memorial, também inicia-se retomando o passado do país: "... José Bonifácio, em 1823, propõe a transferência da Capital para Goiás e sugere o nome de BRASÍLIA" e termina por "[...] Brasília, capital aérea e rodoviária; cidade-parque. Sonho arquisecular do Patriarca" (1994 [1957]). O símbolo da cruz reaparece no traçado urbanístico de Costa marcando o solo de Brasília com os eixos arqueados, como as asas dos modernos aviões, de modo a ressignificar o gesto de tomada de posse reafirmando o processo civilizatório de um novo país moderno. Questionamo-nos junto a Arantes (2004), "[...] como não entrever na própria imagem da aeronave pairando sobre o chão rústico da ex-colônia, até hoje país subdesenvolvido, mais uma de nossas modernizações pelo alto, como que suspensa no ar, desmoronando ao menor tranco do país antigo, porém real?"

Arantes (2004) acredita que o "[...] viés estético que se quis preservar na arquitetura brasileira, descolado do social e, aparentemente, como toda obra de arte que se preze, sem função, acabou virando fetiche.". Gorelik (2005) relembra-nos que "Brasília nasceu reinvindicando-se tanto como obra de arte como de urbanismo e, por isso, monumento da modernidade ".A crítica empreendida pela Internacional Situacionista no ano seguinte de sua inauguração enxergava em Brasília o pleno desenvolvimento da arquitetura para funcionários onde o urbanismo seria capaz de fundir todas as antigas publicidades numa única publicidade do urbanismo[7]. A realização do Congresso Internacional de Críticos de Arte, ainda em

[6] Rememoremos o imbróglio durante o pronunciamento dos vencedores do concurso para o Plano Piloto de Brasília. Diferentemente de todos os demais candidatos que apresentaram projetos e ante-projetos completos, Lucio Costa venceu o concurso com apenas um memorial descritivo do plano. Sobre o fato a pesquisadora Aline Moraes Costa (2002) nos diz: *"O arquiteto Paulo Antunes Ribeiro não concordou com o processo de avaliação dos projetos apresentados, anexando seu voto em separado à ata final da comissão julgadora do concurso de Brasília. Ribeiro expôs sua contrariedade alegando irregularidades na seleção dos planos, feita num tempo record de dois dias e meio, onde nem sequer os memoriais descritivos haviam sido lidos. Dos 26 trabalhos apresentados, foram escolhidos 10 deles. Para amenizar sua insatisfação, Ribeiro sugeriu a formação de uma só equipe com os autores desses 10 projetos pré-selecionados, acrescentando-se a eles um décimo-primeiro plano, o dos arquitetos Joaquim Guedes, Liliana Marsicano Guedes, Carlos Millan e Domingos de Azevedo, para a elaboração de um novo projeto. Essa proposta foi negada pelos outros participantes do júri".*(COSTA, apud. MORAES, 2002) Sobre o concurso ver ainda: Milton Braga, *O concurso de Brasília,* São Paulo, Cosac Naify, 2010; e também sobre o concurso e outros projetos para Brasília: Jeferson Tavares, *Projetos para Brasília 1927- 1957*, Iphan, Brasília, 2014.

[7] *"Em Brasília, a arquitetura funcional revela o pleno desenvolvimento da arquitetura para funcionários, o instrumento e o microcosmo da Weltanschuung burocrática. Pode-se constatar que, onde o capitalismo burocrático e planificador já construiu seu cenário, o condicionamento é tão aperfeiçoado, a margem de escolha dos indivíduos é tão reduzida, que uma prática tão essencial para ele, como é a publicidade, que correspondeu a um estágio mais anárquico da concorrência, tende a desaparecer na maioria de suas formas e suportes. É possível que o urbanismo seja capaz de fundir todas as antigas publicidades numa única publicidade do urbanismo."* (CRÍTICA AO URBANISMO – IS 6, agosto de 1961)

1959, possibilitou a vinda de diversos intelectuais que discutiram e criticaram as condições que possibilitaram a emergência da cidade moderna brasileira e de sua construção.[8]

Os candangos silenciados



Imagem 8: reportagem revista Manchete de 1957: em 3 anos: a cidade mais moderna do mundo", candangos chegando a pé para construir a capital federal.

Holston (2010 [1993] p.199) nos chama atenção de que o plano piloto de Costa, ao ocultar as origens históricas e as intenções de Brasília sob um manto mitopoético, dilui as contradições e desigualdades da sociedade brasileira[9], justamente quando os detalhes da construção, da ocupação e da organização da cidade, são silenciados, pois estes negariam o objetivo da construção da cidade: libertar-se das condições existentes, daquilo que era inadequado e inaceitável no Brasil.

> A solução que tentou dar para este paradoxo foi a de contratar mão-de-obra para erigir Brasília, mas usar seus poderes administrativos e policiais para remover a força de trabalho da capital construída. Negando aos operários da construção direitos de residência, pretendia evitar que o Brasil por eles representado fincasse raízes na

[8] Cf. o verbete produzido pela Cronologia do Pensamento Urbanístico, http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1528&langVerbete=pt

[9] *"Brasília seria sua expressão máxima e, como bem registrou Frampton, o seu limite, "seu ponto de crise", seja pelo que sua setorização, que obedecia a hierarquias de classes e de poder, significava, como explicitação e reforço da segregação social existente no país; seja pelo o que a sua própria representação produzia de "formalista e repressivo".(*ARANTES, 2004)

cidade inaugural. A dificuldade desta solução é que destruía o projeto utópico. Os planejadores do governo usaram, de modo necessário e até mesmo inconsciente, os únicos meios à disposição para assegurar seu objetivo: os mecanismos de estratificação social e de repressão que constituem a própria sociedade que tentavam ver excluída[10].



Fig. 6.1 *Anúncio para a inauguração de Brasília, Esso, 1960. De* Brasília: Edição Arquitetura & Engenharia (*1960*).

Imagem 9: Anúncio para a inauguração de Brasília, Esso, 1960. De: Brasília: Edição Arquitetura e Engenharia (1960).

[10] HOLSTON, 2010 [1993], p.200

Se na primeira fundação do país os mais atingidos foram os nativos, habitantes da "terra nova", na refundação a partir da construção da capital, além da população indígena do cerrado[11] os mais atingidos foram os próprios construtores da "cidade nova", operários migrantes, a maioria de sertanejos: os chamados candangos. A demanda da construção célere em apenas três anos, levou à Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, a Novacap[12], a instituição de um regime de construção sem interrupção, implementando, como nos aponta Holston (2004, p.164), um novo sentido de tempo nacional, um regime de trabalho duro, conhecido em todo o Brasil como o "ritmo de Brasilia"[13]. Para a construção da cidade, a Novacap assumiu uma vertiginosa campanha de recrutamento de mão de obra, levando milhares de pessoas a deixarem suas cidades natais em busca de oportunidades de emprego, renda e de futuro promissor no planalto central brasileiro. Movidos pela promessa de futuro melhor e com chances de mudança da qualidade de vida, as populações de migrantes, principalmente nordestinos, somavam-se em 12 mil pessoas antes mesmo do início da construção da cidade que chegavam à Brasília com a ideia de que ali encontrariam ofertas de emprego com salários altos e sem limites para rendimento. Escapando das secas históricas que assolaram a região Nordeste do Brasil no fim dos anos de 1950, essa população almejou, em Brasília, a expectativa de rápido enriquecimento e promoção profissional alimentada pelas campanhas de recrutamento[14] e liberação remunerada dos regimes de trabalho de horas extras. Em março de 1958, passados apenas seis meses do lançamento do edital para o concurso do plano urbanístico da cidade, o território de Brasília já comportava população próxima aos 30 mil habitantes. Dois anos mais tarde, um recenseamento geral constataria que essa população havia ultrapassado a casa dos 140 mil.

> Em 1960, a população do DF era de 140.164 habitantes, 52% dos quais residindo fora da área projetada por Lucio Costa. Portanto, falar de Brasília, desde os últimos anos de 1950, não apenas implicava reconhecer a existência de outras formas de ocupação urbana no território do DF como também constatar que a população vivendo no entorno candango sempre foi maior do que a do Plano Piloto. (SCHELEE, 2004)

[11] Como nos aponta WESELY e KIM (2010): *"A presença humana no cerrado brasileiro remonta a aproximadamente 11 mil anos. A abundância de recursos na região - hídricos, minerais, vegetais e animais - ensejou o surgimento da agricultura e de inúmeras culturas indígenas do grupo macro-jê, há cerca de 4 mil anos. Denominados tapuias - com a acepção de "bárbaros" na língua tupi -, esses povos relutaram em cooperar com os portugueses que avançavam em seu território."* Existem, ainda hoje, conflitos com populações indígenas na área do Distrito Federal, como a recente disputa de comunidades das tribos Fulniô-Tapuya que se movimentaram e contestaram o desenho propício à especulação imobiliária sobre parcelas de terra no Setor Noroeste do Plano Piloto. A área, em questão, seria para os indígenas, um santuário ou um cemitério indígena desde antes da construção de Brasília e que, por isso, teria um valor sagrado para os mesmos.

[12] NOVACAP – Companhia construtora da nova capital, empresa criada em 1956 para executar as obras da construção de Brasília.

13 *"Quebrando o compasso do colonialismo português, esse é o nosso ritmo: 36 horas por dia de construção da nação – "doze durante o dia, doze durante a noite e doze por entusiasmo". Ele expressa justamente a nova consciência espaço-temporal da modernidade de Brasília, que apresenta a possibilidade de acelerar o tempo e de impelir o país para um futuro radiante."* (HOLSTON, 2004, p.164)

[14] Apesar do recrutamento ser regulado por órgãos estatais que mediavam a contratação dos operários por parte das construtoras, há indícios de um lucrativo tráfico de trabalhadores, com operadores solitários que percorriam de caminhão os estados do Nordeste à procura de jovens adequados para o trabalho.

Para essa massa populacional designou-se a palavra *candango*; o termo apesar de não emergir no contexto de Brasília foi amplamente empregado e vinculado aos primeiros construtores da capital com viés "[...] depreciativo, quase insultuoso. Significava alguém sem qualidades, sem cultura, um ignorante sem eira nem beira da classe baixa."(HOLSTON, 2010 [1993] p.210). O poeta Nicolas Behr[15] nos apresenta o termo da seguinte maneira:

> **Candango**: Hoje, chamar alguém de candango é um ato amoroso. Mas não era assim durante as obras de Brasília. Candango era o peão, o sofredor operário da construção civil. Termo de origem africana, era como os nativos chamavam os portugueses. Ninguém sabe ao certo como esse nome chegou a Brasília. Pouco importa. O certo é que naqueles tempos heroicos ser chamado de candango era pejorativo. Criou-se aí a primeira distinção social na cidade- utopia: de um lado, candangos, os trabalhadores braçais, (que colocavam, literalmente, a mão na massa) e, do outro lado, os pioneiros, letrados e doutores, muitos faturando alto com a transferência da Capital. Os candangos surpreenderam o mundo: em três anos e alguns meses construíram Brasília. Após a inauguração, sem lugar no Plano Piloto, restou a esses verdadeiros heróis anônimos serem deslocados para as então nascentes cidades-satélites, evidenciando claramente a setorização social e a maior importância dada ao funcionamento administrativo da cidade do que à integração dos operários ao projeto na nova capital. Atualmente o nome candango já não carrega o viés negativo.[16]

Mesmo se como diz o poeta Nicolas Behr o nome candango hoje não carrega mais o viés negativo, sua presença ainda não é corrente na história hegemônica de Brasília, em particular no campo da história da arquitetura e do urbanismo, ainda são raros os textos[17] que se propõem a revisar criticamente a construção da capital que apresente a situação de seus construtores. Se os textos, sobretudo nos livros de história, ainda são muito raros, podemos encontrar, além de alguns arquivos sonoros[18], uma série de fotografias dos candangos, do canteiro de obras e dos primeiros assentamentos que, voluntaria ou involuntariamente, mostram toda a precariedade da construção da capital moderna, além de uma boa filmografia composta, em particular, de documentários[19].

[15] Sobre a relação entre a poesia de Nicolas Behr e a cidade de Brasília ver ALMEIDA JUNIOR, Dilton Lopes de. **À margem**: Diante da poesia, diante da cidade. 2017. 312 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, PPGAU-UFBA, Salvador, 2017

[16] BEHR, N. Cangango In.: **BrasíliA-Z** cidade-palavra. Brasília: Ed. do autor, 2014.

[17] Destacamos para além do trabalho do antropólogo James Holston (2010 [1993]), a pesquisa de Nair Heloísa Bicalho de Souza (1983), Aldo Pavianni (2005), Gustavo Lins Ribeiro (2008) e as combativas inquietações do Prof. Frederico Flósculo.

[18] Depoimentos em áudio de pioneiros da construção da capital federal podem ser encontrados no Arquivo Público do Distrito Federal.

[19] O poeta Nicolas Behr (2014) inventariou os seguintes filmes que tratam da cidade organizados de forma cronológica: "Fala Brasília" (1965), de Nelson Pereira dos Santos; "Brasília – contradições de uma cidade nova" (1967), de Joaquim Pedro de Andrade; "Brasília segundo Feldman" (1979) de Vladimir Carvalho; "Os anos JK"

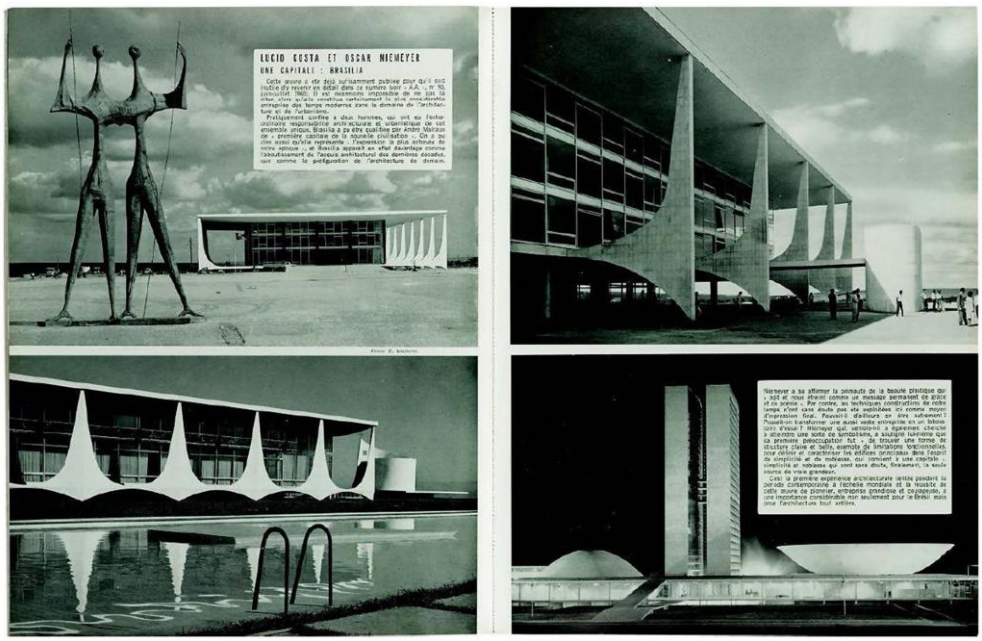


Imagem 10: Fotografias de Marcel Gautherot na revista L'Architecture d'Aujourd 'hui - Brèsil Brasilia Actualités, Paris, v. 31, n. 90, jun.-jul. 1960

O fotógrafo francês que morou no Brasil, Marcel Gautherot, conhecido como o fotógrafo preferido de Oscar Niemeyer, Roberto Burle Marx e dos arquitetos modernos brasileiros, foi à época então contratado para a cobertura fotográfica da construção da nova capital. Suas imagens circularam na revista *Brasília*[20] e correram o mundo na difusão da arquitetura moderna brasileira. Se, por um lado, Gautherot fotografava a arquitetura moderna para diferentes revistas especializadas, por outro, ele desviava do seu contrato inicial e fazia fotografias também, sem conseguir publicá-las, do cotidiano dos candangos construtores da capital. É possível, assim, no espectro da sua obra perceber um registro que desvia de sua produção reconhecida ao pôr em evidência o registro das condições precárias da construção da cidade, dos seus construtores e de seus

(1980), de Silvio Tendler; "A idade da terra" (1980), de Glauber Rocha; "Taguatinga em pé de guerra" (19821, de Sérgio Rezende; "Conterrâneos velhos de guerra" (1990), de Vladimir Carvalho; "Honestino" (1992), de Maia Coeli Almeida Vasconcelos; "Inferno no Gama" (1993), de Afonso Brazza; "Louco por cinema" (1994), de André Luiz Oliveira; "A invenção de Brasília" (2001) de Renato Barbieri; "Barra 68" (2003), de Vladimir Cavalho; "O risco: Lucio Costa e a Utopia Moderna" (2002), de Geraldo Mota Filho; "A concepção" (2005), de José Eduardo Belmonte; "Romance do vaqueiro voador" (2006), de Manfredo Caldas; "Macacos me mordam" (2006), de Érico Cazarré; "Nada consta" (2006), de Santiago Dellape; "Insolação" (2009), de Daniela Thomas e Felipe Hirsch; "Braxília" (2010), de Daniela Proença; "Simples mortais" (2010), de Mauro Giuntini; "Deus" (2011), de André Miranda; "A cidade é uma só?" (2012), de Adirley Queirós; "Meu amigo Nietszche" (2012), de Fáuston da Silva; "Somos tão jovens" (2013), de Antônio Carlos Fontoura; "Faroeste Caboclo" (2013), de René Sampaio; "Branco sai, preto fica" (2014), de Adirley Queirós; "Geração baré-cola – usuários do rock" (2014), de Patrick Grosner e por fim "O último Cine Drive-in (2014), de Iberê Carvalho.

[20] A revista Brasília, começou a circular desde o fim do concurso para o Plano Piloto, no ano de 1957. Ver o verbete produzido pela Cronologia do Pensamento Urbanístico: http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1603&langVerbete=pt

primeiros habitantes. Kenneth Frampton (2010), historiador da arquitetura, ressalta esse "impulso etnográfico"[21] que trouxe Gautherot ao Brasil:

> Seria muito no mesmo espírito que, duas décadas mais tarde, Gautherot abordaria a sua documentação da Brasília *en chantier*. As suas imagens da capital em construção no *hinterland*, em meio a um planalto parcamente povoado, ressurgem hoje como o *stills* esquecidos de um filme do realismo socialista (...). Como socialista convicto que havia amadurecido à epoca da Frente Popular francesa, pouco antes do trágico desfecho da Guerra Civil espanhola, Gautherot parece ter encarado a realização de Brasília como oportunidade seminal na história do que era, então, o primeiro Estado multirracial moderno. Próximo do espírito de fotógrafos socialmente engajados, como Henri Cartier-Bresson, Robert Capa e Tina Modotti, ele parece ter visto aquele ensejo como um ponto de convergência entre as visões esclarecidas de uma elite brasileira e a energia heroica de trabalhadores nômades das classes mais destituídas, os denominados « candangos » (...). Frampton (2010).



Imagem 11: Trabalhadores nas obras do Palácio do Congresso Nacional, em fase final de 127 concretagem, c. 1959. Fonte Marcel Gautherot. Acervo Instituto Moreira Salles © versão digital editada: Lina Kim e Michael Wesely©

[21] Gautherot, como outro fotógrafo francês amante do Brasil, Pierre Verger, foi colaborador do Museu do Homem, museu etnográfico de Paris, responsável pela estruturação do registro fotográfico da coleção de etnografia junto com Verger, já no Brasil, foi contratado pelo SPHAN a início para fazer o registro do Museu das Missões, projetado por Lucio Costa, e na sequência a documentação fotográfica da arquitetura barroca mineira, essa colaboração com o serviço nacional de patrimônio durou três décadas.

Além de Gautherot, vários outros fotógrafos documentaram a construção da capital como Mario Fontenelle, contratado pela Novacap, Ake Borlund, Thomas Farkaz, Peter Scheier, entre outros[22].Dentre vários trabalhos artísticos sobre a capital destacamos o trabalho da artista plástica Rosângela Rennó que trabalhou com os registros dos operários da Novacap dentro do Arquivo Público do Distrito Federal, em uma instalação de 1994 intitulada "Imemorial" [23].

O documentário de 1990, "Conterrâneos Velhos de Guerra", filme de Vladimir Carvalho foca nas mortes de operários nos canteiros da construção de Brasília e, em particular, sobre o massacre da Construtora Pacheco Fernandes[24]. O documentário, além de investigar as condições precárias do canteiro de obras da cidade, constatando os acidentes e mortes frequentes, apresenta-nos um caso de uma chacina de fato, abafada na época de todas as formas possíveis. Fala-se em vários mortos metralhados no alojamento da construtora, que se assemelhava, pelos relatos dos antigos trabalhadores presentes no filme, a uma verdadeira prisão de trabalho escravo com controle rigoroso e péssimas condições. Essas condições do canteiro de obras da capital foram ainda amplamente criticadas pelos integrantes do grupo Arquitetura Nova[25], principalmente pelo arquiteto Sergio Ferro ao questionar as relações hierarquizantes, condições precarizadas de trabalho e de exploração da mão de obra encontradas no canteiro[26] da construção de Brasília.

[22] Sobre a relação entre Brasília e fotografia ver o texto de Andrey Schlee, Narrativas históricas e culturais de Brasília (2014), onde ele diz: "A experiência dos fotógrafos de Brasília é comparável à do artista francês Jean-Baptiste Debret (1768 – 1848), que, sendo pintor da corte do Rio de Janeiro, não se ateve apenas à documentação oficial. Mas, dialeticamente, registrou o cotidiano da sociedade colonial e imperial brasileira."

[23] A instalação consistia na recontextualização de imagens fotográficas encontradas nos arquivos da Novacap. Composta por 40 retratos em película ortocromática pintados fixados nas paredes e 10 retratos em fotografia cor sobre papel resinado distribuídos em bandejas de ferro e parafusos, configurando espécies de lápides em alusão às pessoas mortas no período. *"[...] ...Ocupando uma extensão longa de parede e do piso à frente desta, fotografias escuras e enfileiradas mostram, em dimensões maiores que as naturais, rostos de homens e de algumas poucas mulheres, além de outros que pertencem claramente a crianças. [...] As fotografias são, além disso, todas numeradas, como se a marca a sua entrada em um arquivo que registra pessoas como dados. [...]Encimando as fotografias, apenas sublinha o recalque de identidades que esses retratos paradoxalmente atestam"* (Moacyr dos Anjos apud. GONDIM, R. IMEMORIAL: fotografia e reconstrução da memória em Rosângela Rennó In. **Revista do Programa de Pós-graduação em sociologia da UFPE**, v.1, n. 17, Recife, 2011.

[24] Neste documentário, Vladimir Carvalho entrevista Lucio Costa e Oscar Niemeyer sobre o suposto massacre, enquanto Costa diz que tratava-se de: "Um problema sociológico de afluxo de mão de obra de toda procedência para, no meio do deserto, construir uma cidade... Se houve o que você disse [chacina de candangos] foi uma espuma, não tem gravidade...", Niemeyer fica indignado com a pergunta e fala para o cineasta parar de filmar.

[25] Compostos pelos arquitetos, Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sergio Ferro. A experiência no canteiro de obras de Brasília reverberou intensamente na trajetória intelectual de Ferro, ao questionar as relações da própria arquitetura com as condições dos trabalhadores durante a construção da edificação. Destacamos a publicação em 1976, do artigo de autoria de Ferro (2006), "O canteiro e o desenho".

[26] "Eram canteiros doidíssimos, sofridíssimos, cercados, ameaçados, com condições de trabalho péssimas e jornadas de trabalho enormes, alimentação precária e tudo isso. Pouco mais tarde, tive contato com vários operários que participaram da construção de Brasília, e eles contavam de um sofrimento que a gente mal imaginava ainda na época : operários se suicidando, se jogando debaixo de caminhões, desesperados, com fome, com disenteria, impossibilitados de sair de lá, com um cerceamento da liberdade absolutamente enorme. Então foi possível de ver logo, antes mesmo

> Nós falamos sempre da ruptura da ditadura de 1964 como o momento de uma violência enorme que se instala, mas é preciso não esquecer que essa violência estava nos canteiros de Brasília. E esse fortalecimento da dimensão autoritária favoreceu, na arquitetura, o desenvolvimento do risco, mas já num outro sentido : do traço da mão que comanda, da arbitrariedade mesmo do seu movimento. **Sérgio Ferro** (2003).

Por fim, destacamos o documentário ficcional mais recente, "A cidade é uma só?" (2012) de Adirley Queirós, que se põe a escavar em arquivos, os documentos e as memórias de moradores reassentados cidade-satélite de Ceilândia que participaram da Campanha de Erradicação de Invasões do Distrito Federal, a CEI, criada nos anos de 1970 para erradicar vilas e favelas da capital. O título do filme, "A cidade é uma só", era o jingle da Campanha de Erradicação de Invasões[27] que estimulava a retirada das famílias de suas residências e foi a responsável por expulsar a população para cidades-satélites ao redor do Plano Piloto, dentre elas CEILÂNDIA, cidade da CEI, onde mora o cineasta Adirley Queirós. O documentário põe em encenação e escancara as discrepâncias urbanas sócio-espaciais entre o Plano-Piloto e os territórios das cidades-satélites ao requerer inclusive o direito à memória desses processos, por vezes traumáticos, de remoção.

A Ceilândia apresentada por Queirós é uma das Cidades-satélite onde moram, ainda hoje, boa parte dos antigos candangos – operários que vieram de várias áreas do país, a maioria do sertão nordestino, e moravam com suas famílias[28] em favelas improvisadas na época da construção da cidade – que construíram Brasília com suas próprias mãos mas, que após sua inauguração, em 1960, foram removidos e expulsos para a periferia do Plano-Piloto projetado por Lucio Costa somente para os funcionários da capital federal. No entanto, não só os candangos queriam permanecer na cidade que eles construíram, como eles também resistiram, em suas favelas autoconstruídas, à relocação para as cidades-satélite, que ficavam distantes do plano piloto. Não havia no projeto moderno de Lucio Costa previsão de habitações populares para os operários de sua construção, e esperava-se por parte dos planejadores, que os operários deveriam voltar a

---

da inauguração de Brasília, essa espécie de dualidade, de contraste brutal entre, de um lado, a esperança anunciada no desenho dos dois – Lucio e Niemeyer -, e também no discurso oficial do Juscelino, de um lado, e a base que serviria para construção desse sonho. Evidentemente parecia, para quem participava, para quem estava lá dentro, que havia alguma coisa muito estranha na construção daquele sonho, na construção daquele novo Brasil." Sérgio Ferro, Entrevista a Geraldo Motta Filho, Guilherme Wisnik e Pedro Fiori Arantes no filme *O risco. Lucio Costa e a utopia moderna,* 2003

[27] A grande campanha de erradicação de invasões foi liderada pela primeira dama do estado da época, Vera Prates, somente de 1970 a 1976 erradicou cerca de 120 mil pessoas de favelas do Plano Piloto, e houve um aumentos de 50 mil lotes, nas cidades satélites novas como Ceilândia ou nas já existentes.

[28] Apesar da existência das vilas e favelas, a edificação de moradias familiares, serviços e comércios não era permitida pela Novacap dentro do plano-piloto. A companhia urbanizadora se restringia à promoção de acampamentos provisórios, dentro do canteiro de obras, que servia de alojamento para os construtores, em sua maioria, homens solteiros ou migrantes que deixavam suas famílias em suas cidades natais. Quando os migrantes chegavam com suas famílias, ou quando as famílias chegavam para reencontrá-los, a solução era a mesma de todas as grandes cidades brasileiras: a autoconstrução.

seus estados de origem após a inauguração da cidade. Justamente por essa prerrogativa que toda as construções erigidas, para o canteiro de obras, foram feitas em madeira, de forma a facilitar a demolição e remoção dos alojamentos após a inauguração da capital.

> E assim, a cidade que supostamente seria de todos, resultado de uma comunhão de esforços, embora feita por *eles*, os operários candangos, não foi feita para *eles*. Aliás, essa exclusão é explicitamente defendida pelos mais ortodoxos guardiões de Brasília, como condição necessária a sua existência tal como foi concebida. E desses "guardiões do templo", o francês Yves Bruand se faz o porta-voz: "Pode-se imaginar a catástrofe que teria resultado de um plano flexível, onde se teria tentado integrar toda uma população miserável incapaz de curvar-se perante as normas urbanas de uma metrópole digna do século XX". Posição que dispensa comentários, mas que, por estranha ironia e involuntariamente, ratifica o que até aqui afirmei, a começar pela falácia do mito da comunhão. **Paulo Bicca** (1985)

O traçado purista do plano-piloto em forma de cruz pode ser visto como o exato avesso da complexidade formal da cidade autoconstruída, das favelas brasileiras, ou da própria periferia mais pobre de Brasília, no entorno do plano piloto. Como nos lembra o geógrafo brasileiro, Milton Santos (1965), " vontade criadora e subdesenvolvimento do país são, pois, os termos que se afrontam na realidade efetiva de Brasília. É da sua confrontação que a cidade retira os elementos de sua definição atual". Sobre o "ritmo de Brasília", Holston (2004) parece entrever duas formas de projetar:

> Uma é o projeto total modernista, baseado em um futuro imaginado. Esse tipo de projeto é mantido pela completude dos próprios planos, que possuem caráter estático, como um conjunto de instruções. No caso de Brasília, o plano piloto de Costa de fato se tornou lei com a inauguração da capital. [...] A segunda forma de projetar e planejar baseia-se na própria contigência. Ela improvisa e experimenta como um meio de lidar com a incerteza das condições atuais. O projeto de contigência trabalha com planos que são sempre parciais. Assim, são possibilidades atuais que sugerem os meios para um futuro alternativo. É uma forma de projetar baseada no conhecimento imperfeito, no controle incompleto e na falta de recursos, que incorpora conflitos e contradições como elementos constitutivos. [...] A necessidade de construir Brasília rapidamente e a falta de mão de obra especializada criaram um regime de trabalho de improvisação e engenhosidade em ambas as zonas. Os trabalhadores de Brasília tornaram-se famosos como quebra-galhos, um tipo de *bricoleur* pronto para atacar qualquer tarefa com grande destreza, mas com recursos limitados; ou, como brincou um candango, "pronto para encarregar-se de tarefas para as quais ele não está suficientemente preparado.[29]

Importante lembrarmos que o candango que constrói a cidade moderna, junto com sua inventividade em lidar com a contingência, é o mesmo que constrói as favelas onde mora nas margens da mesma cidade moderna. Nele, o "atraso" coexiste como o "moderno" formando algo outro. Para tanto, Holston (2004) parece lançar luz sobre uma possível imagem do candango como um *bricoleur*. Jacques

[29] HOLSTON, 2004, p. 166

(2001) já havia usado essa mesma imagem, a partir de Lévi-Strauss[30], para evocar os construtores das favelas:

> [...] a bricolagem, que tem a ver com o acaso e a incompletude. Os arquitetos-favelados são antes de tudo, excelentes *bricoleurs*, termo utilizado por Lévi-Strauss para designar o "pensamento selvagem" (primeiro ou mítico) dos povos primitivos. Se esse é o pensamento em estado selvagem, a construção em estado selvagem, é, então, bricolagem. [...] O *bricoleur*, ao contrário do "homem de artes" (no caso, o arquiteto), jamais vai diretamente ao um objetivo ou em direção à totalidade: ele age segundo uma prática fragmentária, dando voltas e contornos numa atividade não planificada e empírica[31].

Nas terras que foram de fato os únicos locais de residência próximos às áreas de construção viáveis para as famílias pobres, os candangos construíam seus alojamentos aproveitando o refugo dos materiais utilizados para a construção dos palácios. No caso de Sacolândia, ocupação que foi fotografada por Gautherot e localizava-se em zona rural próxima ao plano piloto, deu-se o nome pelo fato dos barracos tomarem como fechamento os sacos de cimentos retornados dos canteiros de obras. Nas outras vilas e favelas era comum a reutilização das madeiras utilizadas como formas para as estruturas de concreto desenhadas por Niemeyer. Para a concepção de seu abrigo, Jacques (2002) destaca a capacidade em que o arquiteto-favelado tem em operar sobre lógicas de reciclagem arquitetural de forma fragmentária resultante da recomposição de antigas arquiteturas.

> A recomposição desses fragmentos, restos e pedaços, misturados com muitos outros, tem sempre como resultado uma forma completamente diferente daquela de onde eles provêm. A incessante reconstrução com fragmentos de materiais já utilizados, detentores de uma história construtiva própria, constitui a temporalidade dessa outra maneira de construir. Sua "poesia" reside justamente na dimensão aleatória do resultado, sempre inesperado e intermediário[32].

O candango favelado *bricoleur* era também o construtor do projeto moderno, seguindo o termo usado por Lévi-Strauss em seu pensamento selvagem poderíamos dizer que os candangos eram modernos selvagens. Apropriando-se da bricolagem, parece-nos que de alguma maneira esse modo candango de fazer e construir tenha contaminado, talvez de forma completamente inconsciente, a própria arquitetura de Oscar Niemeyer quando visitamos, por exemplo, a sua proposta para o pavilhão que serviu de residência presidencial provisória, o Catetinho, também conhecido como o Palácio das Tábuas, que seria uma arquitetura moderna candanga, mas já menos "selvagem":

[30] Jacques (2001, p.24) cita o antropólogo francês: "Em nossos dias, o *bricoleur* continua sendo aquele que trabalha com as mãos, utilizando meios desviantes em relação aos empregados pelo homem de artes".
[31] JACQUES, 2001, p.24
[32] JACQUES, 2001, p.25

> Oscar Niemeyer inventou a maneira de fazer uma arquitetura modernista candanga quando projetou, para a Fazenda Gama, o pavilhão que serviu de residência presidencial provisória, o Catetinho (1956), também conhecido por Palácio das Tábuas. Edifício horizontal, com um pavimento sobre pilotis, todo feito de madeira, de maneira a reforçar o seu caráter provisório. Mesmo tão modesto, não faltou pedigree ao Catetinho, versão povera do Park Hotel (1944), em Nova Friburgo. E nem prole, uma vez que iria servir de verdadeiro molde para o estilo candango que se alastraria...[33]

O afogamento da Vila Amaury



Imagem 12 : Vista da Vila Amaury, onde hoje localiza-se o lago Paranoá. Fonte. s. data. Paulo Manhães de Almeida. Acervo Paulo Manhães © versão digital editada: Lina Kim e Michael Wesely ©

Imagem 13: Foto recente do mesmo local já inundado pelo Lago Paranoá. Fotografia de Ivani Neiva ©

[33] SCHELLE, 2004

> **Lago Paranoá** (...) Em 1894 o botânico francês Auguste Glaziou, paisagista de Dom Pedro II, aqui esteve com a Missão Cruls e disse categoricamente: se construírem uma cidade aqui há que se fazer um lago. E indicou o lugar da barragem, exatamente onde ela está hoje. Muitos dos trabalhadores que construíram a barragem ficaram por ali, formando a favela do Paranoá, origem da cidade com o mesmo nome, transferida para uma parte mais alta. Lenda urbana**:** as águas represadas subiram tão rápido que muitos tratores, caminhões e equipamentos ficaram submersos. Um ou outro, velho, quebrado, abandonado, talvez. A verdade é que uma cidade inteira ficou embaixo d'água, isso sim. Foi a Vila Amaury, em frente aos Fuzileiros Navais, perto da Vila Planalto. Como o governo sabia que a área seria inundada deixou que ali se construíssem muitos barracos. Mergulhadores já fotografaram pisos, calçadas e ruínas da cidade submersa. (...) [34]

Brasília submersa é o título da chamada da reportagem do Jornal Estado de São Paulo de 16 de outubro de 2010, que diz: "O repórter fotográfico Beto Barata, que atua pelo Grupo Estado, mergulhou nas águas do Lago Paranoá, em Brasília, e de lá produziu imagens bem pouco conhecidas, inclusive para a maioria dos brasilienses. Durante um ano o fotógrafo trouxe à tona vestígios da Vila Amaury - localidade inundada após a construção da Capital Federal, imagens dos animais que habitam as profundezas e das pessoas que utilizam as águas como forma de lazer. O trabalho que teve início em agosto de 2009 virou um livro e ganhou exposição no Museu Nacional da República, na Esplanada dos Ministérios."



Imagem 14 : Ruínas submersas da Vila Amaury. Fotografia de Beto Barata ©

[34] BEHR, 2014, p.90-91



Imagem 15 : Ruínas submersas da Vila Amaury. Fotografia de Beto Barata ©

Apesar da matéria em jornal de circulação nacional, do livro publicado e da exposição no museu com as fotos da Vila Amaury submersa feitas por Luiz Alberto Cortes Silva, conhecido como Beto Barata, a história da Vila Amaury ainda permanece silenciada na história de Brasília, sendo ainda considerada, como disse o poeta Nicolas Behr, como uma "lenda urbana", uma das "lendas", como dizem os pioneiros (arquitetos, urbanistas e engenheiros que participaram da construção da cidade), contadas pelos candangos (operários, os verdadeiros construtores da cidade), que Lucio Costa chamou de "disse que disse" em entrevista para Vladimir Carvalho no filme Conterrâneos Velhos de Guerra (1991): "esse disse que disse, disse que disse, motorista de taxi, cada candango conta uma coisa, os que colaboraram com a construção de Brasília tem essa tendência, de romanciar, dar muita importância..." Desde sua construção o mito funcionalista/purista já é colocado em questão mas tudo que se opunha a essa ideia purista foi devidamente silenciado ou no caso da Vila Amaury, afogado. Poucas bibliografias se debruçam sobre o processo de inundação da vila, entretanto alguns relatos dos antigos moradores nos aclaram de como os processos de remoção e inundação ocorreram:

> "Muita gente não acredita, porque não está nos livros. Eu mesmo nem comento que cheguei aqui em 1958, porque não tenho documento provando. Muitos daquele tempo, e lá da Amaury, sentem isso. Estavam lá, viram e viveram tudo, mas é a palavra deles, sem comprovação. Quando as águas vieram, as pessoas corriam primeiro para salvar seus documentos, para adiante provar que existiam."
>
> "Daí a água foi subindo, subindo, subindo e ninguém acreditava. Olhava, mas não acreditava. Diziam: 'não é possível que essa água vai chegar;. (...) as pessoas deixavam tudo

> para trás no dia em que a água chegou. Reparei vizinho correndo, acordando os outros: vem cá, a água está subindo..."
>
> "As pessoas saem de Minas, Goiás, da Bahia, do Nordeste para vir tentar a vida aqui. E depois, de uma hora para a outra, ver a água chegando e invadindo e levando tudo o que elas construíram - casas, móveis, memórias, histórias, a vida... É triste, viu..."
>
> "O Lago vem vindo, o Lago vem vindo"… berravam. Ninguém acreditava que as águas iam, mesmo, inundar a Vila. Só deu tempo de pegar as roupas, e as casas ficaram debaixo do Lago. Ali tem televisão, rádio, geladeira, barraco, ali tem tudo. Só não perderam a família, porque correram."[35]

O Lago Paranoá, lago artificial de Brasília, foi construído a partir do represamento do rio Paranoá. A barragem data de 1956, um ano antes data do início do concurso público para o Plano Piloto da nova capital. A proposta de alagamento já existia, como bem disse Nicolas Behr, desde o final do século XIX, da Missão Cruls, Comissão de Estudos da Nova Capital da União, de 1892, que apontou o local para a futura capital. A sua demarcação inclusive já se fazia presente na cartografia do edital do concurso para o Plano Piloto da capital, todos os projetos apresentados já contavam com o Lago no local onde ele fica hoje. A construção da barragem também aconteceu sob ritmo acelerado para ser entregue juntamente com a inauguração da cidade, reproduzindo as mesmas condições de trabalho e alojamento vistos na construção de Brasília. O alagamento já planejado, que inundou a Vila Amaury, aconteceu em 1960, mesma data de inauguração de Brasília, mas o lago só subiu completamente depois da inauguração (a parte alta da Vila ainda existia na inauguração), os moradores foram removidos para as cidades satélites: Taguatinga, Sobradinho, Gama.

A Vila Amaury abrigou muitos dos operários que trabalhavam na construção da nova capital, principalmente aqueles que contruíram o Palácio da Alvorada, o Palácio do Planalto e o Congresso Nacional, bem perto dali. Como já foi dito, as empresas de construção contrataram migrantes de várias regiões do país, principalmente sertanejos nordestinos, mas só fornecia alojamento para os solteiros. Várias vilas, como eram chamadas as favelas, foram autoconstruídas pelas famílias que migraram juntas para construir a capital. A construção era gerenciada pela NOVACAP – Companhia Urbanizadora da Nova Capital, coordenada por Israel Pinheiro, o arquiteto Oscar Niemeyer coordenava o serviço de Arquitetura e Urbanismo (sendo também responsável pelo concurso público). Tolerada pela Novacap, como um tipo de alojamento provisório, a ocupação autônoma e espontânea das áreas onde se localizava a Vila Amaury (também conhecida como Vila Mauri ou Amauri), foi efetiva apenas no período de construção da capital e a data de sua fundação não consta das narrativas históricas da construção da cidade. Em algumas versões, sugere-se, inicialmente para o assentamento, o nome de Vila Bananal, por estar próxima ao córrego que junto com o rio Paranoá formará o lago artificial de mesmo nome do rio represado, a designação de Vila

[35] Relatos dos antigos moradores extraídos da publicação do livro " Uma cidade encantada, memórias da Vila Amaury em Brasília" de NEIVA, I.C, 2017.

Amaury, todavia, seria referente a um dos possíveis líderes, ou fundadores da ocupação, Amaury de Almeida, que teria almejado carreira política com desejos de tornar-se deputado e fazia parte do quadro técnico da própria Novacap.

> Nos primeiros meses de 1959, ele [Amaury de Almeida] organizou uma campanha bem-sucedida para criar um novo assentamento como meio de reunir em um só acampamento legal os milhares de favelados que trabalhavam para as empresas de construção mas que, por uma outra razão, haviam fixado residência ilegal dentro e à volta do Plano Piloto. Para o aspirante à vida política, essa reunião seria uma maneira de estabelecer uma base eleitoral. Para a Novacap, parecia uma maneira pacífica de reunir favelas dispersas em um sítio único, mais fácil de vigiar. Para assegurar que o novo povoamento seria temporário, como os outros que havia autorizado para os pioneiros, a Novacap localizou-o em uma terra baixa, que seria inundada com a construção de um lago artificial, o Paranoá. O governo pretendia que, por volta do dia da inauguração de Brasília, tudo o que tivesse restado da destruição dos tratores ficasse debaixo d'água. [36]

A Vila Amaury foi a única ocupação recenseada antes da inauguração, no ano de 1959, pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estátistica, o IBGE, e suas características podem nos ajudar a entrever as demais vilas, hoje já inexistentes. Apesar dos relatos indicarem um contingente populacional de até 15 mil pessoas, o censo da época contabilizou cerca de 6.200 habitantes, quase 10% de toda a população residente no Distrito Federal. Diferentemente dos acampamentos de construtores, notamos a existência de núcleos familiares na vila com uma presença significativa de mulheres, frequentemente esquecidas, silenciadas e apagadas do histórico de construção da capital[37]. Além disso era possível de se encontrar comércios e serviços na vila reproduzindo equivalente conformação espacial das outras favelas brasileiras autoconstruídas. Ainda, a partir do censo de 1959, podemos perceber que “mais de 99% da população da Vila Amaury vivia em lares de famílias, a maior incidência de residência familiar de todos os novos estabelecimentos do Distrito Federal, comparável apenas àquela das cidades preexistentes de Planaltina (97%) e Brasilândia (100%)" (HOLSTON, 2010 [1993] nota 12, p. 177)

O afogamento de Vila Amaury parece-nos remontar também a outros processos de silenciamento e afogamento históricos no Brasil. Hoje em dia está também submersa, a antiga vila de Canudos, um importante movimento de resistência nordestina aos novos ditames impostos pela República brasileira no fim do século XIX. O pequeno vilarejo autoconstruído de Canudos, com cerca de 20 a 25 mil habitantes, no sertão da Bahia, tornou-se rebelde à República, recém instalada, por não aceitar as mudanças impostas pelo novo regime; os moradores rebelavam-se contra a emissão de títulos e documentos e se negavam a pagar impostos requeridos pela República. O assentamento no interior baiano atraiu milhares de sertanejos, entre

[36] HOLSTON, 2010, p. 214

[37] No que se refere à presença feminina na construção da cidade, conferir VIEIRA, D. **Corpo feminino e modernidade na construção de Brasília:** uma leitura a partir do cinema. 2016. 204 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Aquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

eles camponeses, índios e escravos recém-libertos, que buscavam nas promessas de Antônio Conselheiro e nas oportunidades de trabalho coletivo na terra outras formas de sobrevivência. A movimentação despertou a ira dos latifundiários da região e da República, que logo tratou por retrucar a ocupação com o envio de tropas militares. Depois de três vitórias sertanejas, uma quarta expedição, em 1896, com oito mil homens foi enviada para a área e dessa vez o vilarejo, em uma "guerra" de 30 mil mortos, foi violentamente destruído. As ruínas da cidadela foram dinamitadas pelo exército republicano e a cabeça de Conselheiro foi levada como troféu para a cidade de Salvador, 1a capital do país. As ruínas da velha cidade de Canudos foram inundadas na segunda metade XX para a construção de um açude e podem ser vista em tempos de estiagem quando o nível do reservatório está baixo.

As populações de soldados retornados da guerra de Canudos, ao regressarem para a capital, o Rio de Janeiro, não tinham onde morar, como não havia mais lugar nos quartéis, foi permitido que eles contruíssem suas casas no morro ao lado, o Morro da Providência, logo apelidado pelos soldados de Morro da Favella, em alusão ao outro morro, no Sertão, de onde eles atacaram a cidade de Canudos, e chamado desta forma por causa de uma vegetação típica de lá, a faveleira, um pequeno arbusto. Essa história de Canudos está muito bem descrita no livro clássico de Euclides da Cunha, *Os Sertões* (1902). Nos morros do Rio de Janeiro, os soldados se juntaram aos ex-habitantes dos cortiços[38] que, considerados foco epidêmico de doenças, sofreram, desde o início de sua ocupação, tentativas recorrentes de remoção e demolição. Um dos mais famosos cortiços da época, conhecido como "Cabeça de Porco", chegou a abrigar em suas instalações cerca de 4 mil moradores e foi demolido em 1893. Os antigos moradores do cortiço se viram expulsos e com o refugo da demolição de suas antigas habitações, acabaram ocupando as encostas dos morros vizinhos. Nessa área, construíram seus barracos, e foi aí, a partir do ano de 1897, na volta de Canudos, que foram autoconstruídos também os casebres dos soldados, consolidando assim a mais antiga favela carioca ainda existente e resistente (hoje conhecida como Morro da Providência, que ainda luta contra sua remoção pelo projeto Porto Maravilha desde de 2011). Nessa época, por sua baixa densidade e pelo vento constante nos morros, as favelas não eram ainda, como os cortiços, o alvo dos higienistas, a partir de 1903, com as ações da política do "Bota-abaixo", de Pereira Passos, demoliu-se ainda diversos cortiços pela cidade como parte integrante de mais um plano de modernização de uma cidade Capital, o Rio de Janeiro. O termo Favella deixa de ser nome próprio, vira favela e passa a designar as ocupações semelhantes em todo o país a partir do final dos anos 1920[39]. Aproximando a realidade das vilas e favelas remanescentes da construção de Brasília, com a realidade das demais cidades brasileiras, Milton Santos, em 1965 – situação anterior à maciça campanha de erradicações de invasões, CEI, no plano piloto - diz-nos:

[38] Cortiços eram os antigos casarões de famílias falidas por consequência do fim do regime econômico de exploração escravagista que se tornaram moradias plurifamiliares. Em romance, esse período é narrado por Aloísio de Azevedo com a publicação de *O Cortiço* no ano de 1890.

[39] Sobre a história das favelas cariocas ver: Paola Berenstein Jacques, *Les Favelas de Rio*, Paris, Harmattan, 2001.

> Mas Brasília é igualmente um organismo heterogêneo. Nisso se irmana às demais capitais e grandes cidades da América Latina, reunindo em bairros de características opostas populações com qualificações também contrastates. Aqui a oposição é original e se tornou persistente. Daí, ao lado das imponenetes edificações do plano piloto, os casebres, típicos de bidonville de aglomerações como o Núcleo Bandeirante, também chamado Cidade Livre. Esta resultou da necessidade de alojar os construtores da capital e os que, tendo ou não ocupação fixa, se sentiram atraídos pelos trabalhos da construção. Chamou-se Cidade Livre para evidenciar a oposição relativamente à outra, construída segundo normas rígidas. Pensaram os contrutores de Brasília que poderiam suprimir essa Cidade Livre, logo terminada a construção da Capital, ou que estaria em suas forças substituí-la, atribuindo residências corretas aos seus ocupantes. Isso, porém, não foi obtido até então, e o que resta é um vivo contraste. **Milton Santos** (1965)

Apesar das tentativas forçadas de erradicação dos contrastes, nos é possível perceber os rastros desses embates e lutas que sobrevivem nos traçados mnemônicos e que ainda resistem e persistem pela perseverança dos seus modos de vida, como é o caso da remanescente Vila Planalto. Localizada topograficamente em área mais elevada do que a Vila Amaury, a ocupação não foi inundada e permaneceu a partir de disputas e resistiu ao longo dos anos às ameaças constantes de remoções. Ainda hoje, podemos encontrá-la dentro do plano piloto com seu traçado urbano diverso, heterogêneo e desviante do restante da capital. Vê-se que a violência, inscrita nos corpos dos candangos, é um modo recorrente e que atravessa o tempo, atualizando-se em diferentes dispositivos de exclusão.

A imagem da Vila Amaury submersa nos remeteu a outros silenciamentos em Brasília, chegamos assim aos próprios construtores dessa capital moderna, os anônimos candangos sobreviventes. Não se sabe ao certo quantos morreram acreditando na heroica missão de construir (em tempo recorde) a capital do país, com grande orgulho de fazer parte do novo país moderno. Apesar dos silenciamentos, mortes e do afogamento de Vila Amaury muitos candangos ou seus descendentes ainda moram no entorno do Plano Piloto e podem ser encontrados, ainda hoje, no grande "melting pot" da rodoviária dessa "capital aérea e rodoviária", como disse Lúcio Costa. Basta ir à rodoviária ou ainda pegar um taxi qualquer na capital para ouvir as infindáveis histórias dos candangos que foram silenciadas, mas permanecem vivas na memória e nos corpos daqueles construtores. Sob a cidade máxima do urbanismo moderno, nos seus subterrâneos de pólis "sem história", jazem os rastros submersos de um outro país; de uma civilização arcaica e popular, que apesar das tragédias e invisibilizações continuam a viver, resistir e subverter as exclusões e interdições que ainda hoje lhes são impostas cotidianamente, em Brasília ou em qualquer outro centro urbano brasileiro.

Apesar dos silenciamentos e afogamentos, os embates constantes por uma inventividade de sobrevivência, resistência e persistência na vida heterogênea em disputa, aquilo que Ana Clara Torres Ribeiro (2005) chamava de "racionalidades alternativas", sempre sobrevivem. A perseverança da Vila Planalto e as imagens submersas da Vila Amaury levam-nos ao questionamento de como seria a capital federal, Brasília, se todas as vilas e favelas tivessem permanecido no Plano Piloto, teríamos uma capital da

"modernidade popular"[40]? Ambas as imagens mostram inventivos gestos alternativos aos espaços esquadrinhados e restritivos às suas próprias subjetividades. Racionalidades alternativas que questionam, subvertem, desviam mas coexistem com as racionalidades modernas positivistas. São "gestos aberrantes"[41] que mostram as condições díspares e desestruturam, ainda que efemeramente, o estatuto legitimador de suas estigmatizações. Nesse sentido, evocamos a potência dessas subjetividades enquanto vagalumes de contra-poderes, como sugeridos por Geroges Didi-Huberman (2011), tomando a forma em lampejos de imagens erráticas que sobrevivem nos escombros dos tempos históricos. Vagalumes que aberram, contestam, desviam, subvertem, inventam, criam e instauram racionalidades alternativas à lógica parcelar e excludente violentamente imposta, em nome do mito da pureza[42] e da modernidade. Gestos vagalumes que deixam rastros das lutas e dos embates e que incessantemente, no aparecer e desaparecer de suas movimentações, nos comunicam (e também nos assombram) de suas sobrevivências até os nossos dias.

Referências Bibliográficas

ARANTES, O. "Esquema de Lucio Costa" In: NOBRE, A.L; KAMITA, J. M.; LEONÍDIO, O.; CONDURU, R.; **Lucio Costa**, um modo de ser moderno. São Paulo: Cosac & Naify, 2004

BICCA, Paulo; PAVIANI, Aldo**. Brasília, ideologia e realidade**: espaço urbano em questão. São Paulo, SP: Projeto Editores Associados, Brasília, DF: CNPq, 1985

BEHR, N. **BrasíliA-Z** cidade-palavra. Brasília: Ed. do autor, 2014

DIDI-HUBERMAN. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2011

FERRO, S. O canteiro e o desenho (1976) In: Pedro Fiori Arantes (org.): **Arquitetura e trabalho livre / Sergio Ferro**, São Paulo: Cosac Naify, 2006

FRAMPTON, K. In: TITAN JR, BURGI (org.) **Marcel Gautherot Brasília**: com um ensaio de Keneth Frampton. Rio de Janeiro: IMS, 2010

GORELIK A. **Das vanguardas a Brasília.** Cultura urbana e arquitetura na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005

JACQUES, P. B. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001

HOLSTON, J. **Cidade Modernista**: uma crítica de Brasília e sua utopia. (1993), 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2010

[40] Termo cunhado pelo equatoriano Eduardo Kingman (FLACSO) em seus estudos sobre a modernidade, e a participação dos indígenas, em Quito.

[41] Sobre os gestos aberrantes, ver: JACQUES, P. B., LOPES, D., QUEIROZ I., et. al. Heterocronias urbanas e gestos aberrantes In. JACQUES, P. B, BITTO, F. D. (org.) **Corpocidade:** gestos urbanos. Salvador: EDUFBA 2017,

[42] Lembrando-se da famosa frase do artista Hélio Oiticica inscrita em um dos penetráveis da "instalação" Tropicália (1967): *A pureza é um mito*. Ver: JACQUES, P. Tropicália Brasília: a pureza é um mito. In. SZANIECKI, B., COCCO, G., PUCU, I. (org.) **Hélio Oiticica, para além dos mitos**. Rio de Janeiro: R&L Produtores Associados, 2016,

_____. “O espírito de Brasília: modernidade como experimento e risco” In: NOBRE, A.L; KAMITA, J. M.; LEONÍDIO, O.; CONDURU, R.; **Lucio Costa**, um modo de ser moderno. São Paulo: Cosac & Naify, 2004

MOSER, B. **Autoimperialismo**. Tradução: Eduardo Heck de Sá, 1.ed. São Paulo: Planeta, 2016

NEIVA, I.C. **Uma cidade encantada.** Memórias da Vila Amaury em Brasília. Brasília: Ed. da autora, 2017.

NUNES, B. F., ***Brasília:*** *A fantasia corporificada*, Brasília, Paralelo 15, 2004.

RIBEIRO, Gustavo Lins. **O Capital da Esperança**: a experiência dos trabalhadores na construção de Brasília. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008

RIBEIRO, A. C. T. Sociabilidade hoje in: **CADERNO CRH**, Salvador, v. 18, n. 45, p. 411-422, Set./Dez. 2005,

SANTOS, Milton. **A cidade nos países subdesenvolvidos**, Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1965.

SANTOS, C. N. F. (1979) Brasília: Belo sonho ideológico que se tornou um pesadelo. In: Alberto Xavier, Júlio Katinsky (org.) **Brasília**: antologia crítica. São Paulo: Cosac Naify, 2012

SCHELEE, A. “Narrativas históricas e culturais de Brasília” In: SABOIA L., DERNTL M.F. **Brasília 50+50** cidade, história e projeto. Editora UnB, 2014

WARBURG. A. **Histórias de fantasmas para gente grande, escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WESELY,M. KIM,L. Arquivo Brasília: Lina Kim e Michael Wesely. São Paulo: Cosac Naify. 2010

FOTOMONTAGEM NO BRASIL, PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Priscila Sacchettin[1]

A comunicação tem como proposta apresentar alguns exemplos de trabalhos envolvendo a fotomontagem ocorridos no Brasil, durante a primeira metade do século XX. As informações aqui fornecidas inserem-se no âmbito de minha pesquisa de doutorado, na qual investigo as fotomontagens publicadas por Jorge de Lima em 1943, no álbum *A pintura em pânico*, frequentemente considerado pioneiro nessa técnica. O intuito desta fala é relativizar tal afirmação, mostrando que havia já uma produção local de fotomontagens, ainda que não em âmbito artístico. Passo, então, a alguns exemplos:

Revista *S.Paulo*

Abordo a visualidade e alguns dos temas presentes na *S.Paulo*, revista pioneira tanto no projeto gráfico (que privilegia a imagem) quanto na utilização da fotomontagem para ilustração das reportagens (Figuras 1 e 2). Publicada ao longo de 1936, a revista *S.Paulo* veiculava uma visão pujante do estado paulista, no contexto da breve administração do governador Armando de Salles Oliveira, entre 1935 e 1936. Segundo a análise da pesquisadora Marina Takami, a *S.Paulo* promovia um discurso visual de aparência moderna ao mesmo tempo em que expunha ideais conservadores baseados no passado colonial paulista. Ao mesmo tempo, a revista aproxima-se de uma visão positivista da história, segundo a qual a credibilidade testemunhal da fotografia residiria em sua objetividade, que tornaria possível recontar a história tal qual ela "de fato" foi, a partir dos fragmentos "realistas" capturados pela câmera. A construção da imagem montada se converteria ainda num paralelo técnico da construção de um estado potente, cuja contrapartida humana seria um povo com qualidades heroicas, tudo isso pautado nas ideias de civilização, desenvolvimento e progresso. As diretrizes estéticas e ideológicas eram definidas pelos escritores Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia, diretores da publicação. Havia ainda um terceiro diretor, o cronista Leven Vampré, que assumia a função de gerente. As imagens (fotografias e fotomontagens) ficavam a cargo dos fotógrafos Theodor Preising e Benedito Junqueira Duarte, que recorda: "Essa revista, mensal e impressa em rotogravura, em papel de grande formato, servia-se da fotografia como seu principal meio de comunicação, reduzindo os textos à sua expressão mais simples"[2]. Frequentemente, imagens da revista tinham como referência as fotomontagens do construtivismo russo e do dadaísmo alemão.

[1] Doutoranda em História da Arte no IFCH-Unicamp, com bolsa CNPq.
[2] DUARTE, Benedito, *Crônicas da memória vol. 1*, p. 72, apud GRATIVOL, *Viajante incansável: trajetória e obra fotográfica de Theodor Preising*, p. 51.

Valério Vieira

Valério Otaviano Rodrigues Vieira nasceu em Angra dos Reis, em 16 de novembro de 1862. Fotógrafo, pintor e músico, ganhou fama por sua inventividade bem-humorada e pela manipulação das imagens fotográficas que fazia. Durante os anos 1880, Vieira estabeleceu-se como fotógrafo. Após período de estudo no Rio de Janeiro, trabalhou em cidades do Vale do Paraíba e em Ouro Preto. Na década de 1890, mudou-se definitivamente para São Paulo. Ali, o fotógrafo viu sua popularidade crescer, e conseguiu formar clientela entre figuras importantes da sociedade paulistana. Rubens Fernandes Junior considera que Vieira foi um "artista de raro talento, um empreendedor e o pioneiro em disponibilizar sua técnica a serviço de uma estética de caráter teatral-ilusionista"[3]. Dentre todas as montagens realizadas por Vieira, a mais célebre é, sem dúvida, *Os Trinta Valérios* (1901) (Figura 3), na qual o autor elabora uma conjunção de autorretrato e fotomontagem, valendo-se de um tom teatral e humorístico. Na imagem, vê-se uma pequena orquestra que se apresenta numa espécie de sarau. São todos autorretratos do artista, que registrou-se em trinta poses diferentes: os músicos, as figuras da plateia, os garçons e até mesmo o busto em cima do móvel e os quadros na parede. Para Rubens Fernandes Junior, Vieira tornou-se um paradigma da moderna fotografia brasileira, e são desse fotógrafo algumas das imagens mais marcantes do início do século: "Ousado em suas propostas, deixou em sua produção artística soluções técnicas revolucionárias para sua época. Divertida e provocativa, essa obra é pioneira no gênero no Brasil".[4] Boris Kossoy considera essa fotomontagem uma das primeiras manifestações do moderno na fotografia brasileira[5]. Com esta montagem, Vieira participou da The Louisiana Purchase Exposition, realizada em St. Louis (EUA), em 1904. *Os trinta Valérios* valeu a seu autor a medalha de prata, por originalidade. Feiras como a de St. Louis tinham grande presença na imprensa da época. Para fotógrafos profissionais, elas representavam uma oportunidade privilegiada de divulgação de seus trabalhos e de contato com potenciais novos clientes. Ao longo de 1903, a imprensa paulistana menciona Vieira diversas vezes, informando sobre trabalhos em preparação e imagens enviadas à comissão julgadora da mostra norte-americana. Vieira dedicou-se à pesquisa do potencial técnico e criativo da fotografia, como os painéis de grandes dimensões e a fotomontagem[6]. Muitas vezes, as experimentações técnicas eram utilizadas para promover o estúdio, como no caso dos cartões de Boas Festas distribuído em

[3] FERNANDES JR., p. 212.
[4] IDEM, ibidem.
[5] KOSSOY apud BALADY, p. 156.
[6] Ricardo Mendes recorda que, se as fotomontagens de Vieira tornaram-se famosas, elas não eram as únicas no período, nem as primeiras: "Cabe, porém, a Valério a primazia no quadro local do emprego regular dos recursos da fotomontagem e de trucagens visuais. (...) A prática não era, repetimos, exclusividade de Valério, basta ver seu uso por profissionais do período como Giovanni Sarracino, sem aplicação comercial. É necessário acrescentar que registros mais antigos podem ser localizados em acervos paulistanos como o retrato de grupo de estudantes de direito, realizado por Carlos Hoenen, em 1876 (acervo Museu Paulista-USP). (...) Em São Paulo, o recurso [*da fotomontagem*] seria identificado recentemente na produção de [*Vincenzo*] Pastore, por exemplo, mas apenas como experiências de caráter privado, ou na obra de Giovanni Sarracino (ativo entre 1890 e 1910), em cartões de boas festas para 1905 e 1908. Ainda que essas ocorrências tenham lugar quase sempre no campo do retrato, rompendo uma abordagem realista da figura humana, o recurso coloca, até certo limite, em cheque o estatuto da fotografia como documento, torna-o em princípio ambíguo". MENDES, pp. 3-6.

1903, em que uma sequência sobrepõe imagens do rosto de Valério, indo do perfil à tomada frontal (Figura 4). A manipulação da imagem podia também vincular-se à produção de caráter comercial, como nos *retratos bouquet* , nos quais o rosto do fotografado aparece com diferentes expressões, sobreposto às flores. Vieira era também compositor e pianista. É curioso notar que algumas de suas composições recebiam títulos relacionados à fotografia, como *Photographica*, *Retratista* e *Photovalsa*. Na capa da partitura de *Cake Walk Capoeira*, também uma polca, a figura de Vieira se repete, como em *Os trinta Valérios*.

Gilberto Rossi

Outro profissional que realizou fotomontagens no início do século XX foi o imigrante italiano Gilberto Rossi (1882 - 1971), nascido em Livorno e criado em Pisa. Ainda na adolescência, Rossi aprendeu a fotografar e em pouco tempo abriu estúdio próprio. Em 1911 veio para o Brasil, com o plano de estabelecer-se como cinegrafista em São Paulo. No entanto, essa profissão era ainda pouco conhecida, o que levou Rossi a ganhar a vida, durante algum tempo, como fotógrafo em Jundiaí e no estado do Mato Grosso. Quando retorna a São Paulo a situação é outra, e a carreira como cinegrafista acontece. Rossi filma reportagens para um cinejornal produzido pelo cinema Colombo. Depois, inaugura a São Paulo Natural Film, responsável pela produção de vários documentários e filma *O Crime de Cravinhos* (1919), grande êxito de bilheteria. Com apoio do presidente Washington Luís, Rossi cria a Rossi Film, a partir da qual realiza a série de cinejornais *Rossi Actualidades*, a mais longeva do cinema silencioso brasileiro. Essa série e alguns documentários feitos por encomenda geraram lucros que permitiram a Rossi produzir longas-metragens: *Perversidade* (1920), *Do Rio a São Paulo para casar* (1924), *Gigi* (1925) e *Fragmentos da vida* (1929), dirigidos por José Medina, e *O Segredo do corcunda* (1924), dirigido por Alberto Traversa. Na atuação paralela como fotógrafo, Rossi trabalhava com retratos e paisagens, além das experimentações com fotomontagem (Figura 5). Estas, na maioria dos casos, são autorretratos em que o fotógrafo encena personagens diversos, compondo narrativas breves. A recorrência do autorretrato encenado leva Rubens Fernandes Junior a apontar semelhanças entre Gilberto Rossi e Valério Vieira como precursores da fotografia experimental no Brasil. As fotomontagens, como bem observa Deborah Happ, mantêm relação com as filmagens de Rossi:

> Suas fotomontagens, produzidas em estúdio fotográfico, remetem ao cinema, por conterem histórias, como se fossem fotogramas isolados de um filme de ficção. O artista fazia uso de símbolos da modernidade em seu trabalho, como automóveis e a própria câmera fotográfica. Em muitas imagens, Rossi aparece manipulando a câmera ao mesmo tempo em que atua diante dela.[7]

[7] HAPP, p. 32.

Hildegard Rosenthal

Hildegard Rosenthal (1913 – 1990) nasceu em Zurique, na Suíça, onde seus pais estavam de passagem. Ela foi registrada como Hildegard Baum (nome de solteira) em Frankfurt, onde viveu até o início da idade adulta. Formou-se em pedagogia e, após uma temporada em Paris, retornou à Alemanha para estudar fotografia. Hildegard não tinha ascendência judaica, mas mesmo assim se viu ameaçada pelo nazismo, já que seu futuro marido, Walter Rosenthal, era judeu. Isso fez com que o casal trocasse a Alemanha pelo Brasil, onde se casaram. O futuro casal Rosenthal desembarcou no Brasil em 29 de abril de 1937, mesmo ano em que Getúlio Vargas decreta o Estado Novo. Dentre os intelectuais, artistas, comerciantes, profissionais liberais e tantos outros que emigraram para o Brasil, havia ainda alguns fotógrafos. Rosenthal filia-se a essa geração de fotógrafos europeus que, após deixarem seus países de origem por causa da Segunda Guerra, atuaram na imprensa brasileira e contribuíram para renovar a estética fotográfica dos periódicos locais. É o que ocorre, por exemplo, com Hans Günter Flieg (1923), Peter Scheier (1908-1979) e Alice Brill (1920 - 2013). A obra de Hildegard Rosenthal insere-se no âmbito do fotojornalismo. Ela é considerada a primeira mulher a atuar como fotojornalista no país, e deixou um acervo em que sobressaem cenas urbanas de São Paulo durante as décadas de 1930 e 1940, registrando o crescimento vertiginoso da cidade, tanto econômico quanto cultural. Rosenthal integrou a equipe da Press Information, pequena agência de notícias recém-criada. Através dessa agência, Rosenthal pôde publicar suas fotos na imprensa nacional e estrangeira. No Brasil, imagens suas saíram no "Suplemento de Rotogravura" de *O Estado de S.Paulo* e em *A Gazeta*, ambos de São Paulo, e em revistas cariocas como *Rio Magazine* e *Sombra*[8]. A fotógrafa trabalhou para a Press Information desde os últimos anos da década de 1930 até cerca de 1948, quando parou de fotografar profissionalmente. Em depoimento gravado para o Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Rosenthal afirma: "Eu fiz fotomontagens, que naquela época não se conhecia" [9]. No entanto, são raros os exemplos de fotomontagens em sua obra, sendo conhecida ao menos a fotomontagem *Menino jornaleiro* (Figura 6) em que se vê um garoto agigantado, mais alto que os edifícios a seu redor, que oferece o *Jornal da Manhã* aos minúsculos passantes. Ainda que o caráter de registro próprio do fotojornalismo seja, a princípio, distante da fotomontagem, ou seja, da imagem fotográfica fantasiosamente manipulada, encontramos neste exemplo outras linhas de força estruturantes do trabalho de Rosenthal, a saber, a cacofonia do ambiente urbano, a modernização, o ritmo acelerado da grande cidade. A partir desse exemplo, diz Kossoy, "é de se crer que as fotomontagens de Hildegard se voltavam mais na direção do experimentalismo característico daqueles anos que num sentido propriamente político"[10]. É interessante notar que, em outras imagens de Rosenthal, que não são fotomontagens, algo desta técnica se insinua,

[8] KOSSOY, p. 23.
[9] Apud KOSSOY, p. 19.
[10] IDEM, ibidem.

evidenciando a elaboração da imagem. É assim que em *O florista do Largo do Arouche* (Figura 7), por exemplo, a composição baseada em camadas bem delimitadas e sobrepostas – as flores em primeiro plano, a rua, o muro e os cartazes – fazem com que a fotografia adquira aparência de fotomontagem, para isso contribuindo o ruído e o movimento das diferentes imagens das publicidades que se somam, ao fundo.



Figura 01 - *S.Paulo*, fevereiro de 1936, capa. (31,5cm X 45cm aprox.). Instituto de Estudos Brasileiros, IEB/USP.



Figura 02 - Reportagem de página dupla. *S.Paulo* 01, janeiro de 1936, pp. 10-11 (63cm X 45cm aprox.). IEB/USP.



Figura 03- Valério Vieira. *Os trinta Valérios*, 1901(?). Biblioteca Nacional – RJ.



Figura 04 - Valério Vieira. *Expressões faciais*. s/ d. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.



Figura 05 - Gilberto Rossi. *Autorretrato*, s.d.



Figura 06 - Rosenthal, Hildegard. *Menino jornaleiro*, 1940. Fotomontagem. Acervo Instituto Moreira Salles.



Figura 07 - Rosenthal, Hildegard. *O florista do Largo do Arouche*, ca.1940. Fotografia. Acervo Instituto Moreira Salles.

Referências Bibliográficas

BALADY, Sonia Umburanas. *Valério Vieira: um dos pioneiros da experimentação fotográfica no Brasil*. Dissertação de Mestrado. 2012. Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo.

DUARTE, Benedito Junqueira. *Crônicas da memória vol. 1*. São Paulo: Massao Ohno - Roswith Kempf Editores, 1982.

FERNANDES JR., Rubens. "Fotografia no Brasil e Modernidade". In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado e Cosac Naify Edições, 2002.

GRATIVOL, Kariny. *Viajante incansável: trajetória e obra fotográfica de Theodor Preising*. Dissertação de Mestrado. 2011. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo.

HAPP, Deborah. *Um romance em cada foto: a popularização da fotomontagem por Francisco Aszmann nas décadas de 1950 e 1960 no Brasil*. 2016. Dissertação de Mestrado. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo.

KOSSOY, Boris. "Valério Vieira: viveu em São Paulo um dos gênios da fotografia mundial". *O Estado de S. Paulo.* São Paulo, 04.mar.1973, p.5.

KOSSOY, Boris. "Apontamentos para uma biografia". In: ROSENTHAL, Hildegard. *Hildegard Rosenthal: cenas urbanas*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, s.d.

MENDES, Ricardo. "'O Valério cumprimenta-vos': persona e invenção na virada do século". *Fotoplus,* 2006. Disponível em: http://www.fotoplus.com/download/20060500-Valerio%20Vieira-MIS%20SP.pdf

SALOMON SMOLIANOFF: O REI DOS FALSÁRIOS E ARTISTA ESQUECIDO

Rafael Machado Costa[1]

Salomon Smolianoff (1897-1976) é conhecido através de pesquisas internacionais por ter sido o mais habilidoso falsificador europeu da primeira metade do século XX e foi apelidado como "Rei dos Falsários". Judeu, foi prisioneiro nos campos de concentração nazistas e forçado a chefiar a equipe de falsificadores da Operação Bernhard, em que o governo alemão falsificou libras e dólares para desestabilizar a economia dos Aliados e financiar dívidas. Após a guerra, Smolianoff abandonou a Europa para viver na América do Sul.

As principais fontes de informação até então sobre a vida de Smolianoff são os diários de Adolf Burger (1917-2016), tipógrafo judeu tcheco que também foi obrigado a participar da Operação Bernhard, publicados sob o título *The Devil's Workshop: A Memoir of the Nazi Counterfeiting Operation*. Entretanto Burger só teve contato com Smolianoff no período em que foram prisioneiros no projeto, não tendo acesso a informações a seu respeito referentes aos períodos anteriores e posteriores à operação de falsificação.

Ainda há a pesquisa de Lawrence Malkin no livro *Os Falsários de Hitler* em que o autor se aprofunda nos eventos históricos da operação e tem como principal fonte os relatos de Burger e outros participantes da Operação Bernhard, bem como documentos da operação do governo nazista e das prisões de Smolianoff.

Sobre Smolianoff foi realizado o longa-metragem vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro *Os Falsários* (*Die Fälscher*, Alemanha, 2007). Entretanto a imagem criada no filme, bem como a opinião de Malkin sobre Smolianoff, mostram-no como um agiota e malandro boêmio. Devido à falta de fontes, as pesquisas históricas até então realizadas não têm informações sobre sua vida pregressa e posterior à guerra.

A proposta deste trabalho é apresentar novas informações até então não divulgadas sobre Smolianoff levantadas a partir de pesquisa que se iniciou da biografia narrada pelo próprio Smolianoff à sua assistente Magaly Amaral da Costa (1939-2016) e cruzamentos com informações de pesquisas anteriormente realizadas.

Magaly Amaral da Costa foi assistente e discípula de Smolianoff no ateliê de pintura que ele manteve em Porto Alegre, RS, durante a década de 1960, e registrou por escrito as narrativas que Smolianoff lhe contara sobre sua vida. A pesquisa aqui apresentada parte de uma tentativa de resgatar o nome e obra de Salomon Smolianoff que, apesar de ter entrado para os registros históricos como "O Rei dos Falsário", foi,

[1] Mestre em Artes Visuais com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bacharel em História da Arte pela UFRGS e Bacharel em Direito pela Universidade Ritter dos Reis.

antes de falsário, um artista cujo estigma de suas atividades envolvendo falsificação o fez ser esquecido pela História da Arte. A metodologia usada foi cruzar as informações presentes no documento de da Costa com as pesquisas de Malkin e outras fontes documentais que pudessem confirmar tais informações, sendo o resultado final publicado na forma do livro *Smolianoff*: *O Cálice de um Judeu*.

Na edição de 3 de dezembro de 1960 da revista *O Cruzeiro* foi publicada a reportagem de autoria de Tabajara Tajes e Antônio Ronek com o título *O Rei dos Falsários Foge do Passado*. Nela apresentavam uma entrevista com Smolianoff em que revelava que o fabricante de brinquedos residente na Avenida João Pessoa, em Porto Alegre, RS, fora um prisioneiro nos campos de concentração da Alemanha nazista durante a Segunda Guerra mundial e forçado a participar do projeto de falsificação de libras inglesas e dólares do governo alemão. Também contava que Salomon Smolianoff antes fora um pintor e, antes de ter se fixado em Porto Alegre, viveu no Uruguai.[2] Segundo a narrativa de da Costa, Smolianoff teria concordado e ceder a entrevista, após muita insistência dos repórteres, com intenção de não ser considerado culpado pela produção de dinheiro falso de um falsificador argentino em atividade no período que teria sido atribuída a ele.[3]

Foi a partir da publicação da entrevista na revista *O Cruzeiro* que da Costa passou a registrar as narrativas contadas por Smolianoff a respeito de sua vida anterior ao seu estabelecimento em Porto Alegre. Segundo tal versão, Smolianoff nasceu em Kremenchuk, na época pertencente ao Império Russo e hoje território da Ucrânia. Por volta de 1933, Smolianoff foi preso por falsificação de dinheiro. Em 1936, foi transferido para o campo de concentração de Mauthausen e, em 1944, levado para ingressar a equipe de falsificadores da Operação Bernhard. Após o fim da guerra e a libertação pelas tropas aliadas, estabeleceu-se temporariamente na Itália, onde casou com Charlote Cacilie em 1947 e em 1949 mudou-se para o Uruguai a convite de um irmão da esposa lá instalado. Em 1955 instalou-se em Porto Alegre, no Brasil, e passou a viver discretamente como fabricante de brinquedos e pintor.

Tais informações todas vão ao encontro das documentadas por Malkin e as demais pesquisas históricas tendo como objeto a Operação Bernhard, bem como com o perfil construído para Smolianoff por estas narrativas. Entretanto a narrativa de da Costa apresenta uma série de informações inesperadas.

Segundo a versão de da Costa, Smolianoff fora um pintor com formação acadêmica seguidor da tradição impressionista formado pela Academia de Arte de Odessa. Smolianoff teria recebido o Primeiro Prêmio em Pintura da academia por volta de 1918, que lhe rendeu uma viagem de estudos a Petrogrado. Fora ainda discípulo do pintor, filósofo e fisiculturista Ivan Miassojedoff/Eugen Zotow (1881-1953), este filho do pintor realista russo Grigoriy Grigorievich Miassojedoff (1834-1911), com quem abandonou a

[2] TAJES; RONEK, 1960.
[3] COSTA, 2017, p. 162-166.

Rússia após a revolução devido à situação política dos judeus no país, estabelecendo-se na Alemanha e seguindo suas carreiras como pintores. Smolianoff viveu com a família de Miassojedoff na Alemanha, e lá ambos produziram dinheiro falso pela primeira vez em 1923, que, em diferentes momentos, levou à prisão de ambos. Smolianoff narrou que ele e Miassojedoff passaram a frequentar na Alemanha círculos formados por imigrantes judeus russos que levantavam dinheiro para financiar ilegalmente a saída de famílias judias da União Soviética através da contratação de embarcações turcas. Segundo Smolianoff, o projeto de falsificação de dinheiro e documentos realizado por ele e Miassojedoff tinha como objetivo financiar essas retiradas de judeus do território soviético.

A partir dessas informações, nossa pesquisa teve como objetivo reunir suporte documental e bibliográfico que pudesse comprovar ou negar os fatos narrados pelo próprio Smolianoff a da Costa que não haviam sido anteriormente registrados. O primeiro passo foi quanto a pequenas questões de datação. Segundo o túmulo de Smolianoff, localizado no Cemitério Israelita de Porto Alegre, o ano de seu nascimento foi 1897, enquanto a bibliografia histórica costuma apresentar as datas de 1887 e 1899. Entretanto 1897 era a data na qual Smolianoff alegava ter nascido em conversas com amigos em Porto Alegre, bem como foi a que localizamos em seu documento de registro de entrada no Brasil[4]. Já a data de 1899 conseguimos rastrear nos documentos emitidos pela Interpol a respeito de Smolianoff, que indicava que, em um dos documentos falsos usado por ele constavam o nome "Mattheus Werner" e a data de nascimento de 1899. Já a data de 1887 parece ter sido retirada de um cartão de prisioneiro emitido no campo de concentração de Mauthausen, que traz tal data, com um equívoco de uma década, escrita à mão.

Já sua relação com Ivan Miassojedoff é reconhecida pelo próprio Malkin em seu texto, principalmente vinculando-os por ambos terem sido presos por falsificação de dinheiro na Alemanha no mesmo período. Mas Malkin não aborda o fato de ambos serem pintores acadêmicos profissionais nem sugere motivações para que dois artistas com relativo sucesso tenham passado a produzir dinheiro falso, bem como desconhece a versão de que Smolianoff saíra da Rússia rumo à Alemanha na companhia da família de Miassojedoff e que residia com eles.

A partir do levantamento de alguns documentos, parte deles disponibilizados por Malkin e pelo Prof. Eugen Zotow-Ivan Miassojedoff-Stiftunga de Liechtenstein, conseguimos confirmar a relação próxima de Smolianoff com a família Miassojedoff. Segundo informações do Prof. Eugen Zotow-Ivan Miassojedoff-Stiftunga, instituição sediada em Vaduz, no Principado de Liechtenstein, com objetivo de preservar a memória e obra de Ivan Miassojedoff, a partir de 1938 ele passou a viver em Vaduz sob o nome Eugen Zotow e na companhia de sua esposa Malvina Vernici, onde retomou a carreira de artista obtendo bastante

[4] COSTA, 2017, p. 158.

prestígio.[5] Ocorre que em um dos cartões de prisioneiro de Smolianoff consta no campo de parentesco uma suposta "irmã" cujo nome é "Malwina Vernici" e tendo como endereço Vaduz.[6] Além dos registros dos processos criminais por falsificação de 1935 e 1936 de Smolianoff e Vernici apresentados por Malkin[7] e os disponíveis nos arquivos do Landesarchiv Berlin apresentarem datas e endereços coincidentes. Ainda, o Prof. Eugen Zotow-Ivan Miassojedoff-Stiftunga localizou em seus arquivos correspondências enviadas por Smolianoff do Uruguai para Miassojedoff em Vaduz durante a década de 1950, bem como fotografias de Smolianoff na companhia da família Miassojedoff em Berlim durante a década de 1920.

A versão de da Costa apresenta mais dois fatos ignorados pela bibliografia sobre Smolianoff até então. O primeiro seria quanto à sua prisão e condenação na Holanda em 1928, após uma viagem para repassar e trocar dinheiro falsificado, sendo extraditado para a Suécia por volta de 1929, onde ficou preso até cerca de 1930 quando foi absolvido. Não conseguimos localizar registros sobre este período, mas, além de passagens no texto de da Costa em que Smolianoff aborda ter estado na Suécia durante sua juventude[8], localizamos duas pinturas assinadas por Smolianoff que passaram por casas de leilão na Suécia, uma delas datada de 1930, bem como um desenho assinado por Smolianoff com data de 1931 pertencente à Prisão Central de Långholmen, em Estocolmo, retratando um de seus antigos diretores.[9]

O segundo fato trata-se de que, de acordo com Malkin, Smolinoff teria deixado o Uruguai na década de 1950 após ser descoberto falsificando ícones bizantinos. Entretanto não localizamos ligação entre a venda de imagens bizantinas falsificadas no Uruguai na década de 1950 com Smolianoff, não passando a relação de mera especulação. De acordo com a versão de da Costa, Smolianoff retomou a carreira de pintor no Uruguai obtendo bastante prestígio retratando importantes figuras da alta sociedade uruguaia. Seu abandono do Uruguai durante um momento de prestígio em sua carreira como pintor e o estabelecimento em Porto Alegre de maneira discreta decorreu da descoberta por parte da comunidade judaica local de sua participação na Operação Bernhard e o tratamento hostil que passou a receber após tal fato.

Corroborando a versão de da Costa, localizamos um exemplar da revista *Mundo Uruguayo* da década de 1950 trazendo reportagens exaltando as qualidades de Smolianoff como pintor instalado em Montevidéu, além de retratos de sua autoria de membros da alta sociedade uruguaia, inclusive do compositor Eduardo Fabini (1882/1883-1950).[10]

Como artista, Smolianoff seguia a tradição do Impressionismo, que herdara de Miassojedoff, e pintava, principalmente, retratos e paisagens e cenas cotidianas da Rússia pré-revolucionária. Continuou a

[5] HERRMANN, 1997.
[6] Disponível em MALKIN, sítio na internet.
[7] MALKIN, 2007, p. 171.
[8] COSTA, 2007, p. 174.
[9] COSTA, 2017, p. 63; 222-224.
[10] COSTA, 2017, p. 152.

pintar até a década de 1970, quando foi acometido pelos estágios mais graves do Mal de Parkinson.[11] Sua última exposição individual em vida ocorreu em Porto Alegre, na Galeria Pancetti, em agosto de 1970.

Levando-se em conta que todos os demais novos dados apresentados pela narrativa de da Costa foram confirmados pelas fontes bibliográficas e documentais com os quais foram comparados, somos levados a considerar a veracidade da única informação sobre a qual não foram localizados registros que a confirmassem nem negassem, mas cuja narrativa tem aparência de verossimilhança. Tal alegação ainda não confirmada é a de que o objetivo que motivou a produção de dinheiro falso por Smolianoff e Miassojedoff foi seu emprego na retirada de famílias judias da União Soviética. Se tal fato for realmente verdade, em conjunto com a narrativa de da Costa e os depoimentos de pessoas que conheceram Smolianoff durante o período em que viveu em Porto Alegre, a imagem apresentada de Smolianoff como um mero vigarista acaba colocada em xeque.

Assim, concluímos nosso objetivo com esta pesquisa, que é apresentar Smolianoff como homem e artista que teve seu trabalho esquecido e silenciado devido ao racismo, à violência e repressão totalitarista durante a Segunda Guerra Mundial e depois pela indiferença da historiografia da arte brasileira no país que escolheu como lar no pós-guerra. Mas, principalmente, para incluí-lo não apenas nos registros históricos como o "Rei dos Falsários", mas na História da Arte como o pintor acadêmico que era e que, ocasionalmente, usou suas habilidades para falsificação para garantir a própria sobrevivência e a de sua comunidade e sobreviver aos horrores do Holocausto.

[11] COSTA, 2017, p. 180.



Figura 01- Salomon SMOLIANOFF (1897-1976). *Vista de Moscou, Kremlin*, 1930. Guache, 19 cm x 16,5 cm. Coleção particular, Suécia.



Figura 02 - Salomon SMOLIANOFF (1897-1976). *Retrato de Carl Ludvig Palm*, 1931. Desenho em pastel. 47 cm x 40 cm. Prisão Central de Långholmen, Estocolmo, Suécia.



Figura 03 - Sali SMOLIANOFF (1897-1976). Sem título, sem data. Guache sobre papel colado sobre cartão. 17 cm x 22 cm. Aquisição por doação de Charlotte Smolianoff e Anico Herskovits, 1989. Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS. Fotografia: Fabio Dal Re e Carlos Stein – Vivafoto.



Figura 04 - Salomon Smolianoff (1897-1976) em sua última exposição individual em vida na Galeria Pancetti, Porto Alegre, em agosto de 1970.

Referências Bibliográficas

ALFORD, Kenneth D.; SAVAS, Theodore P.. *Nazi Millionaires*: the allied search for hidden SS gold. CASEMATE, 2007.

BURGER, Adolf. *The Devil's Workshop*: a memoir of the nazi counterfeiting operation. London: Frontline Books, 2009.

COSTA, Magaly Amaral da. COSTA, Rafael Machado [organização]. *Smolianoff*: o cálice de um judeu. Porto Alegre: Kaijuu Editora, 2017.

HERRMANN, Cornelia. *Ivan Miassojedow / Eugen Zotow 1881–1953*: spuren eines exils. Bern: Benteli Verlag, 1997.

MALKIN, Lawrence. *Lawewnce Malkin Homepage*. Disponível em: lawrencemalkin.com

MALKIN, Lawrence. *Os Falsários de Hitler*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

TAJES, Tabajara; RONEK, Antônio. *O Rei dos Falsários foge do passado*. In: O Cruzeiro, 3 de dezembro de 1960.

A ARTE NA VIDA: JOHAN HUIZINGA ENTRE AS IMAGENS ARTÍSTICAS E AS IMAGENS HISTÓRICAS

Renato Ferreira Lopes[1]

Introdução

O ponto de partida de *O outono da Idade Média* foi a "necessidade de entender melhor a arte dos Van Eyck e de seus sucessores, compreendê-los em seu relacionamento com a vida da época"[2.] Desse modo, Johan Huizinga define a motivação inicial de sua obra no prefácio da primeira edição do livro, publicado em 1919, cujo subtítulo dizia tratar-se do *Estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos.* O processo do historiador resultou num trabalho considerado pioneiro não só por ter sido inspirado direta e confessadamente pelas fontes visuais, mas, também, por tentar explorar suas forças e fraquezas[3]. Tal interesse é marcante nas conferências que antecederam a publicação do livro, nelas ficara evidente a concepção de Huizinga de uma História da Cultura que procura se inserir na vida humana por meio das imagens. No texto que se segue, procuramos analisar a proposta do autor holandês em duas ocasiões: as conferências nas Universidades de Groningen e Leiden, ocorridas em 1905 e 1915, respectivamente.

O elemento estético das representações históricas: as imagens na História

Em 1905, quando assumiu a cátedra de história na Universidade de Groningen, na conferência *O elemento estético das representações históricas*[4], Johan Huizinga tinha a percepção de que, em geral, quando se tratava da relação com o passado, as pessoas daqueles tempos viam mais do que liam. Ou seja, encaravam a História da Cultura tendo nas imagens as principais mediadoras; graças às reproduções fotográficas e as instituições museais que alcançavam, cada vez mais, as massas desde o século anterior. Naquela época, apesar de ainda não viver em uma realidade tão saturada de imagens como as de nossos dias, o historiador já tinha entendido a importância das imagens e a complexa relação de seus contemporâneos com elas, além de contrapor-se a ideia de que experiência histórica fosse uma atividade exclusivamente racional. Diz ele:

---

1 Mestrando no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de São Paulo (PPGHA/UNIFESP), bolsista Capes.

2 HUIZINGA, J. O Outono da Idade Média. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. p.6

3 Cf HASKELL, F. Art and History: the legacy of Johan Huizinga. In:History and Images: Towards a New Iconology/ org:BOLVIG, A. & LINDLEY. Tourhout, 2003, Brepols Publishers,.

4 *Het aesthetische bestanddeet van geschiedkundige voorstellingen* é o discurso de Huizinga na ocasião de sua nomeação como professor catedrático de história na Universidade de Gröningen, em 4 de novembro de 1905. Ele foi publicado em Haarlem em 1905 e reimpresso nos Verzamelde werken, vol 9, Tjeenk Willink & Zoon, Haarlem, 1948-1953, VII, pp. 3-28. Neste trabalho utilizamos a tradução para o espanhol realizada por Max Gurián a partir da versão italiana feita por Tatiana Bruni em *Le immagini della storia. Scritti 1905-1941*, Milão, Einaudi, 1993

> ".(..)tomem como exemplo vossa imagem da civilização egípcia, e a vereis formada quase em sua totalidade por representações da arte egípcia. E o gótico; não domina em grande parte a imagem geral da Idade Média? Ou bem inverta-se a pergunta, e pergunteis a vós mesmos: que representação do século XIII tem quem leu todo o repertório dos papas e desconhece o *Dies irae*?[5]"

De fato, desde o início da técnica fotográfica, "ao lado da ideia de fotografar as estrelas, aparece a ideia de fotografar um corpus de hieróglifos egípcios[6]"- como resumiu Walter Benjamin, em sua *Pequena História da Fotografia* de 1931, o discurso do físico Arago ocorrido quase cem anos antes em defesa da invenção de Daguerre. Também, a partir de meados do século XIX, são marcantes algumas reformas urbanísticas em diversas cidades do Ocidente promovendo tendências arquitetônicas historicistas. O *Revival* medieval europeu dos oitocentos foi marcado por uma redescoberta e revalorização da Idade Média que, nascidas de uma apreciação ufanista de catedrais góticas e/ou da negação romântica do classicismo, foram de grande importância para o desenvolvimento da historiografia. Assim, esse elemento estético já teria "mostrado o caminho para a decodificação intelectual quando se tratou de penetrar mais fundo na História"[7]. Huizinga acreditava que, comparados com a força evocativa das imagens, os documentos oficiais e as estatísticas dos positivistas com frequência resultavam numa experiência histórica empobrecida, que não trazia consigo algum sentimento da vida de uma época. Pois nem sempre os conceitos criados mediante abstrações e ligados de maneira estritamente intelectual são capazes, por si sós, de darem conta da construção do conhecimento histórico.

Por isso, "desde o momento em que se forma a primeira representação histórica; a primeira *imagem* histórica; entra em jogo o elemento comum à investigação histórica e à investigação da arte".[8] Tão cara aos leitores, a imaginação também cumpre um importante papel no trabalho dos historiadores. Aqui é imprescindível não perdermos de vista a relação etimológica estabelecida entre palavras, imagem e imaginação, onde a segunda consiste em processos de formação da primeira[9.] Huizinga não vê razões para discutir se isto influi ou não no caráter científico da História, seu questionamento é mais profundo e toca na pressuposta racionalidade da origem das ciências em geral. Para ele, estas "nunca têm suas raízes em perguntas formuladas de modo estritamente intelectual, mas que se inferem da vida humana em sua plena complexidade, e as ciências do espírito, em particular, não podem fugir deste vínculo"[10].

---

5 HUIZINGA, J. El elemento estético de las representaciones históricas, Prismas: Revista de Historia Intelectual, n. 9, p. 91-107, 2005. p.105

6 BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 91-107. (Obras Escolhidas, v.1), p. 93.

7 HUIZINGA, J. El elemento estético de las representaciones históricas, *op cit*, p.106

8 Ibid, p. 106

9 BOER, BOER, W. Prefazione all"edizione italiana. In: HUIZINGA, J. Le immagini della storia. Torino: Giulio Enaudi Editore, p. XIII-XLV, 1993.

10 HUIZINGA, J. El elemento estético de las representaciones históricas, *op cit*, p.106

É na atitude imaginativa que o historiador se assemelha ao artista. Mas a produção do conhecimento histórico impõe uma diferença fundamental entre eles. Os historiadores não estão completamente livres para conceber imagens históricas da maneira que quiserem. "pois há um interesse ético que para o historiador é anterior aos demais: refletir a verdade, ou ao menos o que este capta dela"[11]. A crítica de Huizinga ao Positivismo deságua numa defesa da presença das imagens e das artes em geral na História que não propõe um entendimento puramente intelectual, mas estão a serviço de uma tentativa de um "reviver", ainda que de forma parcial, "a vida humana". E esta maneira de compreender "exclui a classificação que utiliza um sistema de conceitos gerais"[12.] Do mesmo modo, sua insistência numa abordagem que inclua os sentidos e os afetos do passado liga o autor a grandes nomes do século XIX como Jacob Burckhardt, Hippolyte Taine, Jules Michelet e Leopold Von Ranke; criadores de sínteses históricas- ou imagens - que continuam a nos intrigar, ainda que muitas de suas conclusões devam ser revistas.

Os Ideais Históricos de vida: as imagens da História

Serão as formas de reviver o passado e as grandes construções históricas com que Huizinga se ocupará dez anos depois, em outra conferência. Em 1915, aproximadamente seis meses depois do início da primeira Guerra Mundial, na sua aula inaugural na Universidade de Leiden tinha o título de *Os ideais Históricos de vida*[13]. Seu ponto de partida foram duas perguntas: conceitos históricos - convertidos em imagens, exemplos dignos de imitação ou símbolos culturais inspiradores- podem ser fatores determinantes no desenvolvimento de culturas, estados ou indivíduos? E se forem, então, muito dos ideais políticos, econômicos e culturais não advém, justamente, de suas ligações com a História? A resposta seria afirmativa para as duas questões, mas o propósito de Huizinga não foi o de tratar da causa fundamental da emergência de tais ideais. Ele acreditava que com a análise de alguns casos específicos, não seria difícil demonstrar como conceitos históricos, na qualidade de "exemplos ou princípios guias, podem influenciar diretamente as atitudes conscientes de pessoas ou governos."[14]

Seriam inúmeras as formulações dessa natureza na história da humanidade, o autor se propõe a analisar seis ocorrências, identificadas por ele como os ideais de: (i) idade de ouro, (ii) de pobreza evangélica, (iii) de bucolismo, (iv) de cavalaria, (v) da antiguidade greco-romana e (vi) o ideal nacional. Todos eles apontam para um "propósito humano geral", foram capazes de unir e inspirar uma sociedade ao oferecerem um modelo de passado para satisfazer o "antigo impulso de abandonar a cultura, de fugir do

11 ibid, p.107

12 Ibid

13 "Over historische levensidealen", aula inaugural como professor de História na Universidade de Leiden, em 27 de janeiro de 1915. Publicado pela primeira vez em Verzamelde werken, IV, 411-32, Haarlem.

14 HUIZINGA, J. Historical Ideals of Life. In: Men and Ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance. Nova York: Meridian Books, Inc., 1959 op. cit. 79.

tempo presente e de suas misérias"[15] que frequentemente assola a humanidade. Dessa forma, os efeitos daquilo que muitas vezes foi entendido como reconfortantes nostalgias não seriam simples fenômenos superficiais, "mas modos de vida baseados no princípio da emulação do passado", nascidos "tanto da pesquisa histórica quanto da fantasia mitológica"[16]. Pouco importando a precisão ou a origem dessas representações, o que interessa ao autor é como elas pareceram verdadeiras imagens de uma realidade passada; orientaram seus defensores e foram concebidas como uma realidade viva. Desse modo, mesmo o personagem de um romance pode cumprir a função de um ideal histórico, na medida em que for capaz de fornecer uma "representação histórica sugestiva" que pudesse servir ao propósito de "reviver" a glória de um passado idealizado, cristalizando-se em formas culturais que extrapolam a esfera da cultura literária.

Apesar da exposição do historiador parecer sugerir uma linha de desenvolvimento desses ideais que partem de uma origem mítica e vão gradualmente ganhando conteúdo histórico. Os ideais seriam temas ou símbolos que se atualizavam ao longo do tempo que— opostos à lógica de um processo linear — estariam mais próximos de uma "série de renascenças". O autor confessa que sua aula inaugural poderia ter tido o título "Sobre Renascimentos", "ou mais paradoxalmente, 'A influência da história na história'"[17.] Assim, cada ideal histórico seria uma recriação de formas já existentes, que se enfraquecem e depois são carregadas de um novo sentido atribuído pela cultura, na qual "renasce" como valor para imitação. O percurso concebido por Huizinga também traz, paralelamente, uma reflexão sobre o nascimento e o desenvolvimento da Ciência Histórica.

A falsidade é um elemento que está, em maior ou menor grau, presente em todos os ideais. Inevitavelmente ela os suplanta por conta da própria natureza cíclica desses temas históricos. Desse modo, "a forma, por assim dizer, sempre se esvazia; sempre de novo um período de máxima falsificação da vida e autoengano será seguido por uma reação"[18]. Com o tempo, a falsidade fica mais e mais evidente, exercendo uma pressão cada vez maior para aqueles que haviam tomado um modelo de imitação. Portanto, há sempre um nível de afetação que se envolve no ato de fundar uma realidade que reflita a expectativa de "reatualizar" as formas idealizadas do passado. Quanto mais exigente é o ideal, mais a falsidade ofusca sua inspiração original, mais suas formas se esvaziam de "vida autêntica", propiciando rupturas.

Nesse sentido, a Antiguidade greco-romana, o penúltimo ideal exposto pelo historiador surge como uma espécie de "pecado original" dos ideais históricos de vida. O modelo que inspirou o Renascimento italiano teria sido o primeiro que pôde ser transformado no objeto de uma imitação fiel até os mínimos detalhes. De início Huizinga se opõe a ideia de Burckhardt "na qual a ambição e o senso de honra são as

15 HUIZINGA, J. Historical Ideals of Life. In: Men and Ideas, op.cit., p. 77-78.
16 DAMAS, N. As Formas da História: Johan Huizinga e a História da Cultura como Morfologia/ Rio de Janeiro: UFRJ/IH, 2013, p. 128.
17 HUIZINGA, J. Historical Ideals of Life. In: Men and Ideas, op.cit., p.78.
18 HUIZINGA, J. Historical Ideals of Life. In: Men and Ideas, op.cit, p. 89.

duas características centrais do homem renascentista”**.** Segundo o conferencista, “ambas podem ser explicadas mais facilmente como uma extensão direta da honra cavaleiresca”[19]. A diferença entre o sonho de heroísmo da Idade Média e o desejo humanista de imitar a Antiguidade, foi que o mundo clássico foi perseguido pelos renascentistas com um inédito grau de precisão histórica. Apesar de partir do velho desejo de imitar o passado, junto com a admiração nutrida pelo mundo clássico e do anseio de reviver as suas formas de vida, teria surgido um dado radicalmente novo: aqueles que, durante o Renascimento, mergulharam na Antiguidade em busca de referências para a ação no presente teriam, aos poucos, ganhado a consciência de seu caráter relativo e histórico.

“Procurando pelo que poderia unir, eles encontraram o que dividia. Via Antiguidade e através da Antiguidade o homem aprendeu a pensar historicamente e uma vez que ele aprendeu a fazer isso, teve que abrir mão dos ideais históricos de vida[20]”. Assim, enquanto a Antiguidade Greco-Romana foi vista como uma “perfeição objetiva” com validade normativa e autoridade absoluta teria durado a Idade Média. Dessa forma, a grande ruptura não se deu entre o Renascimento e a Idade Média, mas entre a Idade Média e a Época Moderna. Segundo o historiador, a última vez que o classicismo se mostrou como um ideal prático, nas frases grandiloquentes da Revolução Francesa e na arte de David, surgiu uma sensação anacronizante; de fazer nascer a vida moderna da antiguidade. Nesse momento, “a história ensinou ao mundo a olhar para frente na sua luta por felicidade, e a não mais se embriagar com sonhos de vida retrospectivos” [21.]

Esse processo revelou uma distância cada vez maior entre a História e a vida na Modernidade. Quando os ideais histórico-culturais passaram a ficar em segundo plano, sem oferecer orientação geral para a humanidade. Mas, para o autor, aquele velho impulso contra o presente não desapareceu. No século XIX, período da consolidação dos Estados Nacionais, outros conceitos históricos limitados em valor e de conteúdo mais específico assumiam a frente na produção historiográfica: os ideais nacionais. O último tema analisado por Huizinga trata de uma questão que estava na ordem do dia: o fenômeno cultural decisivo para o surgimento da Primeira Guerra. Apesar de compartilhar com os conceitos anteriores à essência romântica, por mais preciso que seja do ponto de vista histórico. Os ideais nacionais “são mais símbolos de poder e honra, que de felicidade” [22.] Huizinga aponta para o caráter excludente deles, uma vez que, seu valor ético é restrito de uma maneira particular: “Ao mesmo tempo em que é extremamente importante para aqueles que o defendem - o grupo, o estado, a nação em questão- frequentemente, não é reconhecido pelos não membros”[23]**.**

19 HUIZINGA, J. Historical Ideals of Life. In: Men and Ideas, op.cit, p. 90.
20 Ibid. p.91.
21 ibid p. 91.
22 HUIZINGA, J. Historical Ideals of Life. In: Men and Ideas, op.cit., p. 92
23 Ibid p.92

Revivalismo e Cultura.

Excludente e competitivo, os efeitos do ideal nacional na política são conhecidos. Nas artes ele foi determinante para que se traduzisse uma produção artística anterior à formação dos Estados nacionais em termos de "pioneiros da pátria". Um exemplo disso pode ser série de exposições sobre os "pintores primitivos", realizadas em 1902, na Bélgica, e em 1904, na França e Alemanha. De forma geral, os artistas "primitivos" no início do século XX eram entendidos como fundadores de escolas artísticas nacionais. A partir de uma ideia amplamente difundida nos primeiros museus, via-se a Itália, na figura de Rafael, como o centro da História da Arte e da cultura ocidental ao mesmo tempo em que se colocava nos trabalhos de Giotto e Fra Angelico numa posição de pedras de toque; os mestres "primitivos" do *trecento e quattrocento* que antecederam as grandes conquistas técnicas do Alto Renascimento, nutrindo uma noção de progresso contínuo nas artes visuais. Posteriormente, esse modelo narrativo é adaptado para a arte nórdica, que terá o seu Rafael na figura de Albrecht Dürer [24] e seus respectivos "primitivos" nos pintores dos Países Baixos do século XV. Tal narrativa trazia consigo uma ideia de que a grande progresso das artes durante o Renascimento são seria uma exclusividade italiana, teria sido gestado também ao Norte do continente europeu.

Em 1902 a cidade de Bruges promoveu a *Exposição dos Primitivos flamengos e de Arte antiga*, reunindo obras *de* Jan van Eyck, Rogier van de Weyden e Hans Memling, entre outros artistas "primitivos" do século XV. As grandes dimensões do evento podem não ser comparáveis à Exposição Universal ocorrida em Bruxelas cinco anos antes, mas o forte apelo nacionalista marca, sem dúvida, ambas as mostras. As pinturas da exposição de 1902 tinham o propósito de "completar ou aprofundar a consciência de uma arte flamenga"[25] no grande público. A mostra também concentrou esforços no sentido de sensibilizar as autoridades locais a respeito dos urgentes problemas de conservação das obras de arte e do patrimônio histórico como um todo, ressaltando o potencial turístico destes, algo muito conveniente do ponto de vista econômico para o desenvolvimento da cidade. É marcante como o evento acabou influenciando uma série de outras exposições no continente europeu que procuravam as raízes de suas escolas nacionais que atestavam um movimento de revalorização dos ditos "artistas primitivos". Dois anos depois, em Dusseldorf, a narrativa da arte germânica que geralmente unificou a pintura nórdica, encarando artistas identificados como alemães ou austríacos como um *continnum* da pintura dos Países Baixos. As obras de Stefan Lochner, Albert

[24] HAYUM A.The 1902 exhibition, Les Primitifs flamands: scholarly fallout and art historical reflections, Journal of Art Historiography . University of Birmingham , 2014 p.12.

[25] CHALLÉAT, C. Exposition des Primitifs flamands et d'art ancien. Bruges 15 giugno-5 ottobre 1902 . In: Medioevo/Medioevi Un secolo di esposizioni d'arte medievale, org: CASTELNUOVO E., MONCIATTI A. Pisa, Scuola Normale Superiore Pisa, 2008 p.65

Altdorf e Lucas Cranach, eram encaradas como peças do mesmo nível dos primitivos do norte[26], Países Baixos, e do sul da Itália. Já a exposição parisiense, tinha o claro propósito de responder ao evento de Bruges dois anos antes. Intitulada *Les Primitifs français,* procurava discriminar os elementos franceses da arte nórdica, além de tentar provar a existência de uma escola francesa de arte no período anterior ao reinado de Francisco I (1494-1547). Nessa ocasião, muitos artistas como Jean Malouel, Jean Fouquet e Engherrand Quarton puderam ser resgatados do desconhecimento anterior, inclusive por parte dos estudiosos do país. Também alguns artigos presentes na exposição de Bruges foram expostos em Paris como representantes da arte francesa[27].

Controvérsias dessa natureza não são surpreendentes se olharmos para o cenário cultural e político da época. Os movimentos de consolidação dos estados nacionais europeus, com as recentes unificações da Itália e Alemanha, as tensões decorrentes do conflito desta última com a França, na Guerra Franco-Prussiana, além da própria Bélgica independente, trazem a marca de um acirramento nas disputas sobre a hegemonia política, militar, comercial industrial e artística. Esse momento coincidiu com uma certa reação aos elementos classicizantes da cultura e apreciação do medievo que passava, inevitavelmente, pelas obras de arte, em um contexto de grande importância para o desenvolvimento do colecionismo e das instituições museais. A circulação de objetos artísticos em plena expansão, como consequência da Revolução francesa, forçava a venda ou a transferência de muitos bens eclesiais para o Estado ou para particulares[28], isso favoreceu o desenvolvimento de algumas coleções que refletiam um gosto romântico. Exemplo disso são as aspirações estéticas de Friedrich Schlegel e outras figuras de Heidelberg que se tornaram medievalistas e se aproximaram do cristianismo católico colecionando quadros da arte nórdica pré-reformatória[29.] A formação da coleção dos irmãos Melchior e Sulpiz Boisserrè, posteriormente adquirida pelo rei Luís I da Baviera e instalada na Alte Pinakothek de Munique, e muitas das aquisições do Museu de Bruges têm em comum o gosto pelos pintores alemães e as obras Van Eyck e Memling e podem ser vistas dentro de um movimento que gerou as exposições dos pintores "primitivos". Muitos viam nas obras desses artistas a expressão de uma devoção e um senso moral que respondia aos ideais desse neo-catolicismo[30] romântico e nacionalista.

Quando Huizinga diz que "o romantismo não foi completamente sério em sua imitação da Idade Média"[31], provavelmente se refere ao culto dos "primitivos" ou a sua cópia dos estilos históricos na arquitetura do século XIX que não tiveram grande significância no sentido de reviver um ideal geral, mas que serviram muito mais para a consolidação do pensamento nacionalista. No entanto, deve-se reconhecer o

[26] HAYUM, A. HAYUM A.The 1902 exhibition, Les Primitifs flamands: scholarly fallout and art historical reflections, *op cit*, p. 14

[27] CHALLÉAT, C. Exposition des Primitifs flamands et d'art ancien. Bruges 15 giugno-5 ottobre 1902, *op cit,* p.72

[28] Ibid, p. 71.

[29] CARPEAUX, O.M., História concisa da Literatura alemã,. São Paulo, Faro Editorial, 2013. p. 95

[30] CHALLÉAT, C., Exposition des Primitifs flamands et d'art ancien. Bruges 15 giugno-5 ottobre 1902, op cit, p.72

[31] HUIZINGA, J. Historical Ideals of Life. In: Men and Ideas, op.cit, p. 91.

outro lado do revivalismo medieval da época, que não aparece diretamente em seus trabalhos, mas guarda semelhanças com alguns posicionamentos do historiador. Durante os oitocentos surgiram tendências artísticas que negavam o individualismo, o neoclassicismo e os métodos das Academias. Dentre elas a Fraternidade Pré-Rafaelita, fundada no conturbado ano de 1848, com controversas tendências anti-individualistas, anticapitalista e evangelista que lidaram com problemas centrais da vida moderna.

Afinados com o pensamento de John Ruskin. "o maior crítico europeu do século XIX", nas palavras de Giulio Carlo Argan, também viam no retorno aos "primitivos" - os pintores anteriores a Rafael, daí o nome Pré-Rafaelitas – o caminho para a salvação da arte e acreditavam que para sua sobrevivência na sociedade capitalista industrial era necessário mudanças na própria sociedade, e esse seria, precisamente, o papel principal dos artistas. Nesse momento toma força a ideia de que o conteúdo espiritual da arte deveria ser partilhado com toda a humanidade. Ruskin e os Pré-Rafaelitas fizeram parte de um movimento que procurou promover o acesso à arte e a cultura para as massas das grandes cidades inglesas durante a segunda metade do século XIX. Na década de 1880, proliferavam as galerias e museus públicos em bairros pobres das cidades. Exemplos disso foram o Manchester Art Museum, no bairro de Ancoats e a Art Gallery, em Salford, na região metropolitana de Manchester. Ambos em locais afastados, densamente populados e carentes em opções culturais.

Considerações finais

O grande divulgador dos Pré-Rafaelitas na Holanda foi Jan Veth. Pintor, crítico de arte e amigo de Huizinga, exerceu uma profunda e duradoura influência sobre suas escolhas estéticas, foram amigos até a morte do pintor, em 1925. A relação entre arte e vida e a defesa que aqueles artistas tentavam reviver é similar, senão a mesma, à que Huizinga apresentará em seu *O outono da Idade Média.* O autor foi um dos visitantes da *Exposição do Pintores Flamengos* de Bruges, diz em sua biografia, escrita pouco antes de morrer que esse evento foi determinante para decidir trilhar o caminho da história. Ali teve o contato direto com Van Eyck e seus contemporâneos, o tema da obra que o consagrou, as imagens o recepcionaram e guiaram o historiador no universo da Idade Média tardia dos Países Baixos. Se, por um lado, sua tentativa de "ver" a História foi a proposta de uma imersão num lado mais sensível da disciplina, advindo das fontes visuais do passado, ela se refletiu no reconhecimento de que a criação e recepção de imagens não se restringem ao universo artístico, mas que surgem constantemente na realidade cotidiana e nos sonhos das pessoas do passado e do presente - sem excluir os historiadores cujo trabalho é, segundo ele, após extensa pesquisa, "dar forma" ao que já passou. Essa convicção expressa já no início de sua carreira como historiador manifesta-se no estilo do *Outono da Idade Média*, que não raramente sofreu duras críticas pelo

suposto “diletantismo” ou “esteticismo” de Huizinga por parte daqueles que não conheceram ou entenderam os questionamentos que o autor fez a sua disciplina no início do século XX.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 91-107. (Obras Escolhidas, v.1)

BOER, W. Prefazione all‟edizione italiana. In: HUIZINGA, J. Le immagini della storia. Torino:

Giulio Enaudi Editore, p. XIII-XLV, 1993

CARPEAUX, O.M., História concisa da Literatura alemã,. São Paulo, Faro Editorial, 2013.

CHALLÉAT, C. Exposition des Primitifs flamands et d’art ancien. Bruges 15 giugno-5 ottobre 1902 . In: Medioevo/Medioevi Un secolo di esposizioni d’arte medievale, org: CASTELNUOVO E., MONCIATTI A. Pisa, Scuola Normale Superiore Pisa, 2008.

DAMAS, N. As Formas da História: Johan Huizinga e a História da Cultura como Morfologia/ Rio de Janeiro: UFRJ/IH, 2013,

HASKELL, F. Art and History: the legacy of Johan Huizinga. In:History and Images: Towards a New Iconology/ org:BOLVIG, A. & LINDLEY. Tourhout, 2003, Brepols Publishers

HAYUM A.The 1902 exhibition, Les Primitifs flamands: scholarly fallout and art historical reflections, Journal of Art Historiography . University of Birmingham , 2014

HUIZINGA, J. El elemento estético de las representaciones históricas. Prismas: Revista de Historia Intelectual, n. 9, p. 91-107, 2005.

HUIZINGA, J. Historical Ideals of Life. In: Men and Ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance. Nova York: Meridian Books, Inc., 1959

TENSÕES ENTRE PALAVRA E IMAGEM: O DISCURSO HOMOERÓTICO NA ESCRITA RECENTE DA HISTÓRIA DA ARTE

Ricardo Henrique Ayres Alves[1]

Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011) são pesquisadoras que investigam as características do livro ilustrado. Ainda que os livros de história da arte não estejam necessariamente incluídos nessa categoria, algumas das suas considerações sobre a relação entre a palavra escrita e a imagem são interessantes para pensarmos as publicações da área de Artes Visuais, que por abordar imagens se utiliza largamente de reproduções.

Partindo da concepção semiótica de que as palavras escritas e as imagens são de naturezas diferentes, sendo respectivamente signos convencionais e icônicos, as autoras afirmam que o leitor pode começar a sua leitura por uma ou por outra classe de signos, e que a tensão entre ambas vai sendo produzida de forma cíclica, quando o leitor vai e volta entre elas. Esse processo de retroalimentação auxilia a interpretação, e quando lemos um texto onde existam imagens, suas sucessivas leituras não são uma repetição, mas sim, um "(…) uma concatenação sempre expansiva do entendimento (NICOLAJEVA e SCOTT, 2011, p.14)."

Dessa forma, não é difícil aferir que a presença de imagens junto ao texto e as tensões produzidas por esta relação são mecanismos de produção de discursos. Logo, para pensarmos a discursividade da história da arte, me parece que não podemos apenas interpretar seus textos, mas também as imagens que os ilustram e os sentidos que elas provocam.

Em um artigo recente[2], no qual analisei o discurso de algumas publicações sobre o artista Luiz Henrique Schwanke (Joinville, 1951 – 1992), pude perceber o quanto a presença da imagem pode influenciar o sentido do texto. Diante de uma bibliografia pudica que frequentemente negligenciava na produção do artista seu conteúdo erótico, e em especial o homoerótico, identifiquei uma série de estratégias na relação entre texto e imagem. Em alguns casos, diante de uma imagem de explícita conotação erótica, o texto procurava minimizar essa potência, indicando outros caminhos. Em alguns casos, não havia nenhuma menção ao erotismo, em outros, essa característica era comentada de forma vaga e imprecisa.

No entanto, dentre o conjunto de publicações analisado, o livro *Schwanke: Rastros*, organizado por Walter Guerreiro (2011) se destacou por uma proposta discursiva diferenciada. Na introdução desta

[1] Doutorando e Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV-UFRGS. Professor da EMBAP-UNESPAR. Bolsista Capes.

[2] A comunicação *O discurso homoerótico latente na obra de Luiz Henrique Schwanke* foi apresentada no XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Arte em ação (2016) na UNICAMP, Campinas, SP. Os anais do referido evento ainda não foram publicados.

coletânea, que tem por foco a discussão sobre a obra gráfica de Schwanke, o organizador afirma sua intenção de não sublimar ou contornar a potência erótica dos trabalhos quando esta se presentifica. Guerreiro inclusive pontua o desejo homoerótico como um elemento de destaque na produção do artista, comentando também a presença de figuras eróticas de mulheres e andrógenas.

Nem todos os textos da coletânea discutem o erotismo, e em alguns, é perceptível a intenção de negligenciar este tema ou de desmerecer sua manifestação. Neste sentido, o texto de abertura do livro funciona quase como um antídoto. No entanto, é no uso das imagens que o autor confirma sua posição: se na introdução ele menciona diversos trabalhos de Schwanke, é ao longo do livro que ele apresenta tais imagens de forma dispersa. Sua seleção percorre diversas séries do artista, muitas delas pouco conhecidas, e grande parte de conteúdo e potência erótica incontornáveis.

Essa estratégia me chamou a atenção por diversos motivos: em nenhuma outra obra sobre o artista eu havia visto uma seleção que fosse tão completa e que evidenciasse de forma tão clara a presença do erotismo, sendo importante pontuar que a escolha destas ilustrações gera uma série de tensões com os diversos textos da coletânea. Diante de um grande presença de ilustrações eróticas, uma breve menção sobre o tema em um texto ganha potência, corroborando este aspecto que o organizador pontuara como importante.

Encontrei na proposta de Guerreiro o desejo de abordar o erotismo, e principalmente o homerotismo, negligenciados nas análises da obra de Schwanke. Mais do que isso, percebi que a sua estratégia procurava friccionar textos e imagens. Tal experiência me fez refletir então sobre o quanto os livros de história da arte podem construir discursos a partir da seleção das imagens que o compõem e da sua relação com o texto escrito.

Lembrei-me então de um episódio que havia acontecido comigo durante a graduação. Em livros que abordavam a arte do final do século XX, era frequente a menção a Robert Mapplethorpe (Floral Park, 1946 – Boston, 1989) e a polêmica que envolveu sua exposição póstuma, *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment,* censurada em 1989. Os textos mencionavam fotos eróticas de práticas sadomasoquistas e outras imagens que haviam chocado o público conservador. No entanto, as imagens que acompanhavam tais textos sempre me pareciam inofensivas e sem apelo o bastante para serem censuradas. Um exemplo era o texto de Eleanor Heartney (2002), ilustrado por *Dennis Speight* (1983), uma fotografia de Mapplethorpe de um jovem negro, Dennis, que segurava um ramalhete de copos de leite. Ainda que o jovem estivesse sem roupa, o enquadramento nos permitia ver apenas acima de sua cintura. Uma fotografia sem órgãos genitais ou qualquer menção explícita ao sexo, apenas o esculpido corpo do modelo e flores.

Acabei aceitando que o público norte-americano era realmente muito conservador, e só fui entender a dimensão desta polêmica quando folheei um grande catálogo sobre a obra de Mapplethorpe e em

suas páginas, encontrei as imagens da série *X Portfolio*. Diante de imagens de fist fucking[3] e de penetração do canal da uretra com o dedo, percebi que os livros que eu havia lido comentavam a polêmica, mas que não se permitiam ilustrá-la de forma coerente, utilizando imagens mais amenas.

Desta forma, motivado tanto pela reflexão decorrente da análise do discurso historiográfico sobre Schwanke, quanto pela memória sobre meu desconforto em relação à abordagem de Mapplethorpe, decidi analisar alguns textos que mencionassem a polêmica em torno da produção do artista, e que simultaneamente utilizassem imagens, para investigar essa relação.

A primeira obra analisada possui o pretensioso título *Tudo sobre arte* (2010). O organizador Stephen Farthing propõe um enciclopédico projeto e inscreve o trabalho de Robert Mapplethorpe no item *Ascensão da arte fotográfica*, escrito por Carol King, uma das 41 pessoas que compõe a equipe responsável pelo livro.

Sobre o fotógrafo, King menciona seu caráter transgressivo e o tema homoerótico, que foram considerados ousados. Comentando a fotografia *Ajitto* (1981), que ilustra o texto, afirma que seus nus clássicos eram respeitados, mas que Mapplethorpe "(…) extrapolou corajosamente esses limites (KING in FARTHING, 2010, p.493)." Essa obra apresenta um homem negro sentado e encolhido que cerca suas pernas com os braços. Apesar do corpo nu, nenhum órgão sexual ou mesmo o rosto do modelo aparecem na fotografia. A autora comenta que imagens sadomasoquistas como *Autorretrato*[4] (1978), na qual o artista se apresenta com um chicote em seu ânus, foram censuradas em Washington e São Francisco. Essa obra, apesar de comentada, não aparece ao lado do texto como a anterior.

Farthing (2009) também é responsável pela organização de outro empreendimento enciclopédico, o livro *501 grandes artistas.* Nessa publicação, o verbete dedicado a Mapplethorpe é de autoria de William Davies, um dos 42 colaboradores do projeto. As duas páginas dedicadas ao artista são divididas da seguinte forma: a primeira contém o texto e um pequeno retrato de Mapplethorpe de 1985, e a segunda é ocupada completamente pela reprodução de *Ajito*[5] (1981). Essa imagem, ainda que apresente pose semelhante, difere da anterior por apresentar o perfil do modelo, permitindo a visualização de outras partes de seu corpo, como um trecho de seu rosto, o peito, o mamilo, as coxas. Ao fundo, seu pênis e saco escrotal formam uma sombra sem profundidade, um contorno que permite visualizar suas dimensões e formato, mas não sua superfície e volume.

Sobre o texto, Davies começa afirmando que o fotógrafo ficou conhecido pelas suas imagens sexualmente explícitas e pelos escândalos gerados por elas, mas que isso não dava a real medida de seu

3 Prática sexual que consiste na penetração anal realizada com o punho (do inglês, fist).
4 Essa imagem é encontrada em outras fontes com o título *Self-portrait with bullwhip*.
5 A grafia que aparece neste livro difere do anterior, no qual se escreve *Ajitto*.

valor artístico. Importante dizer que os escândalos não são comentados, compondo uma ideia um tanto quanto abstrata. O autor prefere ocupar o espaço disponível relatando a formação de Mapplethorpe, e os retratos de celebridades feitos por ele.

Na sequência, relata que a certa altura o artista passou a produzir flores e nus, afirmando que as referências nestes últimos oscilavam entre a estatuária clássica e os atos sexuais explícitos. Sobre isso afirma que: "Se tais obras são aceitáveis para um artista produzir, expor publicamente e vender como arte é um debate que embora importante, deixa de levar em conta a qualidade estética da produção de Mapplethorpe (DAVIES *In* FARTHING, 2009, p.560)." Afirmando a importância do debate, mas fugindo dele, Davies opta por afirmar que o artista havia declarado tratar de todos os seus temas de forma semelhante, citando a máxima de Mapplethorpe de que fotografar uma flor não é muito diferente de fotografar um pau.

O autor conclui o texto com a seguinte afirmação: "Nesse sentido, as fotografias de Mapplethorpe são construções artificiais e cosméticas que privilegiam os efeitos superficiais em detrimento do conteúdo, abordagem que a crítica especializada e o público em geral nem sempre sabem valorizar (DAVIES *In* FARTHING, 2009, p.560)." Ou seja, Davies conclui o texto diminuindo a importância do tema homoerótico na obra de Mapplethorpe, conceituando sua produção como um mero exercício formal.

Em *El cuerpo del artista*, livro organizado por Tracey Warr e com ensaio de Amelia Jones, Mapplethorpe é citado em alguns momentos esporádicos no texto de apresentação, porém sem muito aprofundamento, sendo associado aos preceitos da autorreferencialidade e ao conceito de autoperformance fotográfica. Na segunda parte da publicação, são apresentadas imagens de diversos artistas divididas em determinadas sessões. *Self-portrait with bullwhip* (1978) está inserida em *Representações da identidade*, o que reforça questões discutidas no texto de abertura. Aqui, é apresentada uma das fotografias do artista que tematiza práticas sexuais não ortodoxas: Mapplethorpe apresenta-se de costas sob um pequeno apoio, segurando um chicote que sai de dentro de seu ânus, tocando o chão com a outra ponta. O artista segura o instrumento que reforça o caráter BDSM[6] de seu traje, encarando o público ao voltar sua cabeça para trás.

O texto relata que, segundo o artista, essa imagem retratava a parte mais profunda de si e também como era sua vida cotidiana. A autora também comenta a simultaneidade da apresentação formal com o conteúdo subversivo da fotografia. Curioso notar no entanto, que apesar de discutir a sexualidade presente na produção do artista, em nenhum momento ela fala em homossexualidade ou homoerotismo, referindo-se somente à prática do BDSM, ainda que afirme que os símbolos utilizados pelo artista permitem que possam ser interpretadas suas relações sociais e sexuais.

[6] Sigla para "Bondage, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo", conjunto de práticas também denominadas como sadomasoquistas que denominam praticantes de certas modalidades sexuais.

Já Douglas Crimp em *Sobre as ruínas do museu* (2005), não deixa nenhuma questão subentendida, explicando o passo a passo do imbróglio que envolveu o artista.

> Ele teve início com o cancelamento pela Corcoran Gallery da exposição Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment, atingiu o ápice com a aprovação da emenda de Jesse Helms a uma lei de recursos do NEA (National Endowement of Arts – Fundação Nacional para as Artes), e terminou, por certo tempo, depois da absolvição – da acusação de "promover obscenidade" e de "utilizar ilegalmente um menor em peças voltadas à nudez" - do Cincinnati Contemporary Arts Center e de seu diretor por terem montado a mesma exposição (CRIMP, 2005, p.8).

A questão do homoerotismo é discutida amplamente pelo autor, que analisa as fotografias de Edward Weston apropriadas por Sherrie Levine, nas quais o fotógrafo apresenta imagens de seu filho, Neil, que remetem a uma certa iconografia homoerótica e estatuária. As duas primeiras imagens de Mapplethorpe no texto são apresentadas com duas imagens de Levine, induzindo a comparação com uma iconografia estabelecida na história da arte. Assim, apesar das poses nuas, tanto a primeira delas, *Michael Redd* (1987), que apresenta o musculoso modelo de costas e *Charles* (1985), que apresenta o torso frontal de outro modelo entre o queixo e a cintura, evocam a sexualidade e a tradição em poses comportadas.

No entanto, chama a atenção que ambos os corpos sejam de modelos brancos, o que pode ser motivado pela proximidade de tom de pele presente nas fotografias produzidas por Weston e apropriadas por Levine, assim como pela proximidade com o mármore, clássico material escultórico. Ao fim do texto, Crimp insere *Sem título* (1981), a fotografia lateral do corpo de um modelo negro que recorta o espaço entre o umbigo e os joelhos do modelo, apresentando seu pênis que repousa junto ao corpo, adormecido.

O autor é o único a oferecer um amplo panorama que contextualiza a polêmica em torno do artista, comentando o quanto as imagens BDSM causaram desconforto por não serem imagens eróticas estabelecidas para o senso comum. Além disso, Crimp pontua o preconceito com a homossexualidade de Mapplethorpe e a crise da aids, fato histórico diretamente ligado ao rechaço por uma exposição desta natureza.

Crimp ainda relata a tensão entre a formalidade e o tema das imagens pela acusação e pela defesa do caso de Mapplethorpe, concluindo que a defesa acabou vitoriosa justamente pela inserção das imagens em um discurso museológico, ou seja, apelando para seus aspectos formais. O autor ainda ilustra essa situação com a descrição da curadora de *The Perfect Moment*, Janet Kardon da obra *Self-portrait with bullwhip* (1978), que a mesma chama de estudo figurativo:

> A figura humana é centralizada. A linha do horizonte situa-se após o segundo terço do sentido de baixo para cima, quase nas proporções clássicas dois terços/um terço.

> O modo como a luz se difunde, fazendo-se presente à volta toda da figura, é muito simétrico, o que é bem característico de suas flores (CRIMP, 2005, p. 11).

Apesar deste comentário, Crimp não coloca a imagem em seu livro, contrastando um texto aguerrido e minucioso com a utilização de imagens sutis. Esta estratégia não diminui a potência de sua teoria, mas é no mínimo curiosa.

Em *The Invisible Dragon – Essays on Beauty* (2012), David Hickey dedica um capítulo ao fotógrafo, chamado *Nothing like the Son: On Robert Mapplethorpe's X Portfólio*. Hickey conta sobre seu primeiro contato com as fotografias dessa série, e que elas pareciam algo que o artista produzia quando não estava trabalhando, ainda que hoje tenham sido abraçadas pelo discurso hegemônico do campo artístico. No entanto, ele destaca que o impacto das imagens está não no que elas falam sobre sexo, mas sobre o que dizem a respeito da arte.

O autor apresenta uma interessante tese, a de que ao longo da história da arte, os criadores se utilizaram do pseudônimo da beleza formal para apresentarem suas ideias e trabalhos. Ou seja, a beleza em Mapplethorpe pode ser considerada enquanto estratégia, possibilidade discursiva de inscrever seu trabalho no mundo. Esse pensamento é ilustrado pela seleção de imagens, algumas das mais intensas dos livros consultados. *Lou* (1978) apresenta um homem que segura seu pênis com uma das mãos e que penetra sua glande enfiando a ponta do dedo mindinho em sua uretra.

Em *Helmut and Brooks* (1978), temos uma cena de fist fucking. O punho (fist), apesar de denominar a prática é apenas uma das partes que podem adentrar o corpo do outro, sendo possível inserir em determinados casos boa parte do antebraço. Essa imagem encerra um circuito de penetrações apresentadas pelo artista, que antes das imagens de Mapplethorpe, iniciou o texto com a pintura *A incredulidade de São Tomé* (1601-1602), de Caravaggio, na qual São Tomé, o incrédulo, enfia o dedo na ferida de Cristo.

Este breve conjunto de objetos de análise permite perceber a variabilidade da relação entre texto e imagem. Para mim, apenas os escritos de Hickey (2012) parecem coerentes em termos de escrita e ilustração, pois o autor discute o erotismo e o impacto das imagens sadomasoquistas e as insere na sua publicação. Crimp (2005), apesar de discutir estas questões com profundidade, acaba por utilizar imagens amenas. Uma evidência desta opção é o fato de citar a descrição do retrato de Mapplethorpe com o chicote no ânus sem apresentar a imagem, algo que acontece também em um dos livros organizados por Farthing (2010), que atesta a importância dessa passagem sem ilustrá-la devidamente. Já o livro de Warr (2010), apresenta tal imagem mas não a discute de forma satisfatória, o que parece um desperdício em um livro que busca justamente abordar o tema do corpo na arte. Esta foi a imagem mais comentada, ainda que não tenha sido apresentada em dois dos três textos que a ela se referem.

Em Farthing (2009) é perceptível a tentativa de contornar o erótico, pois o texto procura esvaziar este discurso em detrimento de uma análise formal. Este tipo de estratégia, assim como as disparidades entre texto e imagem relatadas neste trabalho orbitam a recusa em usar imagens eróticas produzidas por um indivíduo artista homossexual. São indícios de uma escrita da história da arte que acaba por amenizar suas narrativas, fazendo relatos breves e incompletos ou ilustrando-os com imagens que não parecem adequadas para explicar os fatos apresentados.

O trabalho de Schwanke é exemplo de um processo de negação de sua condição erótica, e isto se deve principalmente pelo seu erotismo ser majoritariamente homoerótico. De forma análoga, a discussão sobre Mapplethorpe abdica muitas vezes de discutir com profundidade o tema erótico de sua produção por seu caráter homoerótico, bem como por não se tratar da representação de um tipo de erotismo comum. No entanto, a censura de sua exposição é frequentemente citada nos textos ainda que nem sempre as imagens escolhidas para ilustrar esta passagem correspondam ao tema abordado. Identificar estas ocorrências e criticá-las a partir de uma perspectiva revisionista da história da arte é simultaneamente perceber as oscilações da abordagem de um episódio que envolve uma sexualidade subalterna e também o quanto o embate entre o texto escrito e a imagem pode ser rico para uma análise dos discursos sobre arte.

Referências Bibliográficas

CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FARTHING, Stephen (org.). 501 grandes artistas. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

_____ (org.). Tudo sobre arte. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

GUERREIRO, Walter de Queiroz. (org.) Schwanke: Rastros. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

HEARTNEY, Eleanor. Pós-modernismo. Coleção Movimentos da Arte Moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HICKEY, David. The Invisible Dragon – Essays on Beauty. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

NIKOLAJEVA, Maria e SCOTT, Carole. Livro ilustrado: palavras e imagens. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WARR, Tracey (org.). El cuerpo del artista. London: Phaidon, 2010

MIGUEL DUTRA E A CULTURA ARTÍSTICA PERIFÉRICA NA PROVÍNCIA DE SÃO PAULO NO SÉCULO XIX

Silvana Meirielle Cardoso[1]

Miguel Arcanjo Benício d'Assumpção Dutra (1810 - 1875), artista ituano, destaca-se pela multiplicidade de atuação artística nos oitocentos. O legado exponencial de sua produção pode ser observado nas 72 aquarelas, pertencentes à coleção do Museu Paulista Republicano Convenção de Itu, da Universidade de São Paulo.

Com uma produção marcada pela itinerância, Miguel Dutra - ou como era conhecido Miguelzinho Dutra - nos remete, com suas aquarelas, a uma província paulista que já não existe mais. Em suas imagens, vemos a cidade capital e seus "tipos humanos" - dentre eles "pedinchões" e "religiosos" -, convivendo com edificações religiosas e o universo paisagístico do Oeste Paulista.

Para fins de recorte temático, consideraremos na presente proposta reflexiva algumas vistas e paisagens produzidas pelo artista, que integram a coleção de 72 aquarelas do Museu Paulista, abarcando quinze municípios no Estado. Ao tomarmos como ponto central da obra do artista seu registro iconográfico paisagístico, nota-se uma preocupação ainda que rudimentar com o traço e o desenho, sendo este definidor nas aquarelas. As temáticas das obras também nos permitem compreender o quanto a produção de Miguelzinho está em diálogo com as demais produções iconográficas do período, especialmente dos viajantes.

Uma melhor compreensão a respeito do repertório do artista nos permite elucidar informações e possíveis referenciais artísticos e discursivos, presentes nas aquarelas de Miguelzinho. Apesar do reconhecido destaque da crítica[2] aos feitos do artista, é comum nos depararmos com abordagens que insistem em afirmar o carácter genial da obra do ituano.

Tal dado, a nosso ver, acabou favorecendo a perpetuação de informações muito pouco esclarecedoras a respeito de um artista tão plural em suas vocações quando sensível a vários aspectos latentes da cultura no século XIX. O principal e mais conhecido agente de recuperação do legado artístico de

[1] Mestranda em História da Arte no programa de Pós-Graduação em História (UNICAMP/IFCH). Bolsista CAPES. Este trabalho é resultado da investigação monográfica realizada no âmbito da graduação em história (UNIMEP 2016) orientado pela Profa. Dr. Valeria Alves Esteves Lima. A investigação monográfica se desdobrou no projeto de pesquisa de mestrado que atualmente é orientado pelo Prof. Dr. Marcos Tognon.

[2] Dentre os críticos e biógrafos destacamos: Affonso d'Escragnolle Taunay (1943), Archimedes Dutra (1972), Pietro Maria Bardi (1981), José Roberto Teixeira Leite (1988) e Donato Mello Júnior, Jonas Soares de Souza (2000) e Augusto Carlos Ferreira Velloso (2000).

Miguelzinho é Archimedes Dutra[3], que em 1972, apresenta à Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz, sua tese de doutoramento intitulada: *A contribuição de Piracicaba na Arte Nacional*.

Através da narrativa desse pintor e bisneto de Miguelzinho Dutra, identificamos não somente a recuperação do legado exponencial de uma arte regionalizada, mas também, a emergência de uma nova perspectiva para a biografia de Miguel Dutra, que segundo o autor, surge não somente como um artista de valor inestimável para a história da arte brasileira, mas também como um herói necessário, que deveria ser celebrado e devidamente reconhecido por seus feitos.

A narrativa de Archimedes Dutra busca justificar uma possível *"mensagem de arte"*. Nas palavras do autor, em Miguelzinho, esta mensagem, "na qual o espírito *"fala",* através da sensibilidade emotiva e do seu poder de comunicação, numa linguagem clara e sensível às massas humanas já desenvolvidas mentalmente, data de 1844"[4].

A prática artística para Archimedes está evidentemente relacionada a um exercício de fé vocacionada por Miguelzinho, no qual o artista, por meio de sua paleta, se eleva a um ser transcendental. O pintor justifica assim, a excepcionalidade, e o carácter consubstancial da arte que é datada por ele de maneira clara e precisa em 1844. Nada mais natural, uma vez que é na presente data que Miguelzinho se muda de Itu para Piracicaba.

A narrativa articulada pelo memorialista e bisneto de Miguelzinho possuía um objetivo claro e específico de projeção e construção do artista como um herói que surge, espontaneamente, no cenário das artes plásticas da região de Itu e Piracicaba. Sua produção, na compreensão de Archimedes, não teria qualquer relação e diálogo com as demais produções do período.

A leitura de Archimedes certamente possui seu grau de importância. No entanto, a insistência no carácter excepcional da produção artística de Miguelzinho nos pareceu um tanto quanto sintomático e próprio de uma narrativa já bastante conhecida no campo historiográfico e literário, explorada pelo historiador Antonio Celso Ferreira[5].

[3] Archimedes Dutra (Piracicaba SP 1908 - idem 1983). Pintor, escultor e professor. É filho de Joaquim Miguel Dutra (1864 - 1930), irmão de João Dutra (1893 - 1983), Alípio Dutra (1892 - 1964) e Antônio de Pádua (1905 - 1939) e bisneto de Miguelzinho Dutra (1812 - 1875). Biografia em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22506/archimedes-dutra.

[4] DUTRA, Archimedes. *A contribuição de Piracicaba na Arte Nacional*. f. Tese (Doutorado) -Escola Superior de Agricultura – Luiz de Queiroz - Universidade de São Paulo - Piracicaba, SP, 1972. P. 19.

[5] A importante obra de Antonio Celso Ferreira intitulada *A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870 - 1940),* nos oferece embasamento teórico acerca desse modelo historiográfico. O citado autor em sua tese de livre docência procurando responder a questão *do que é ser paulista?* Analisa "as formas, estruturas e liames que tornaram possível a emergência de um modelo épico de enquadramento da história paulista, constituído em representações de longa durabilidade" (FERREIRA, 2002, p. 23). A narrativa desenvolvida por Archimedes Dutra indica o carácter emergencial do artista e sugere certo enquadramento de Miguelzinho bem como sua heroicização alimentada por um imaginário de invenção de tradição regional. Para saber mais ver: (CARDOSO, 2016, p. 37).

Ao volvermos o olhar para as obras de Miguelzinho, percebemos o quão rico e denso era seu repertório iconográfico[6], e o quanto o artista, mesmo sem ter tido acesso a uma educação artística formal nos moldes, por exemplo, da Academia Imperial de Belas Artes, pôde com o tempo adquirir repertório, e por experimentação de diversas técnicas artísticas, entre erros e acertos, pôde desenvolver diferentes ofícios, chegando a trabalhar em projetos de edificações religiosas e de arquitetura efêmera na maturidade de sua carreira.

A respeito dos possíveis referenciais de Miguelzinho, o legado da produção do Padre Jesuíno do Monte Carmelo (1764 – 1819), bem como o contato com seus filhos, principalmente Elias do Monte Carmelo (1789 – 1843), podem ser considerados como fatores decisivos na formação de seu repertório[7].

Outro importante elemento que devemos levar em consideração para compreendermos a produção iconográfica de Miguelzinho é, certamente, o possível contato de sua produção com as dos "artistas - viajantes" [8]. A itinerância[9], elemento tão característico da produção visual do período, se faz presente tanto na produção dos "artistas viajantes", como naquela de Miguelzinho Dutra.

Dentre as aquarelas, destaca-se para nós a vista do Sítio de Antônio Manoel Teixeira (fig. 01). Por meio da obra de Miguelzinho, podemos identificar a importante prática de registro documental de propriedades e engenhos, e a alteração paisagística ocasionada com a alteração do ciclo econômico da cana-de-açúcar para a cultura do café na província de São Paulo pós 1830.

Hercule Florence também esteve na fazenda de Manoel Teixeira e produziu uma vista da propriedade (fig. 02). O registro de Florence, se comparado ao de Miguel Dutra, é certamente dotado de maturidade técnica e artística. Porém, ambas as produções dialogam no quesito de abordagem temática paisagística.

[6] A partir da pesquisa de mestrado ainda em desenvolvimento, constata-se uma maior abrangência no repertório do artista, ao tomarmos contato com obras que estão para além da coleção de aquarelas do Museu Paulista de Itu. Além de paisagens e "tipos humanos", o artista também produziu registros botânicos, pertencentes a um álbum de desenhos que está sob a guarda do Museu do Ipiranga, e projetos de arquitetura para edificações religiosas, pertencentes ao acervo do Museu Histórico Pedagógico Prudente de Moraes. A maioria das edificações foram demolidas no final do século XIX e no decorrer do século XX, sendo que seu registro é, na maioria das vezes, a única fonte disponível para pesquisas nas áreas de arquitetura e técnicas construtivas em São Paulo durante os oitocentos.

[7] Através da investigação em andamento podemos perceber que a atuação artística de Padre Jesuíno e Elias do Monte Carmelo foram de fato decisivas para a formação do repertório de Miguelzinho. O referido artista recupera em uma das suas aquarelas, também pertencentes à coleção do Museu Paulista, o momento da morte de Padre Jesuíno. Outro elemento que os aproxima é a similaridade entre os ofícios desses mestres que conviveram na atmosfera artística de São Paulo no século XIX.

[8] Adota-se nesse texto o termo *"artistas-viajantes"* levando em consideração as especificidades simbólicas e interpretativas desse tipo de fonte imagética, que apesar de ser produzida por estrangeiros, carrega elementos da realidade local. Para saber mais ver: LIMA, Valéria Alves Esteves. Iconografia de Viagem à luz da História da Arte. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 2, abr. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_vl_viajantes.htm>.

[9] Alexandre Eulalio em seu clássico texto *"Tradição e Ruptura panorama das artes plásticas",* publicado sob o título *"O século XIX"* no catálogo da exposição Tradição e Ruptura – Síntese de arte e cultura brasileira, já havia apontado considerações acerca da importante contribuição de artistas itinerantes como um dos elementos decisivos de integração cultural do período.

A vista de Florence se insere no entre as representações de transformações paisagísticas dos engenhos de açúcar e das fazendas de café, sendo que a propriedade do engenho da Cachoeira, como bem observou Rafael Marquese, "era a principal unidade do complexo de propriedade rurais de Antônio Manoel Teixeira" [10].

Apesar da representação de Miguelzinho apresentar dificuldades evidentes no que diz respeito à técnica da perspectiva e de composição, uma segunda aquarela, também pertencente à mesma coleção, confirma, mais uma vez, a presença da temática de documentação de propriedades na província de São Paulo. Além da importância temática dessa obra, observamos em *Fazenda do Monte Alegre* (fig. 03) um avanço na composição do artista Miguelzinho que, ao valorizar a topografia da propriedade, demonstra não somente um domínio dos planos, mas também apresenta uma percepção sensível que se relaciona com a alteração da paisagem, sutilmente sugerida pela presença tímida de uma plantação de café, que surge aos pés da colina no terceiro plano, situada na extremidade direita da aquarela.

A topografia do local desperta interesse, sobretudo, pela presença das árvores e troncos secos distribuídos na cena. As tonalidades azuladas da obra não comprometem a percepção realística de Miguelzinho. Consideramos que suas aquarelas podem ter sofrido uma alteração do equilíbrio iônico de uma reação química, o que ocasionalmente resultou na alteração da tonalidade do verde para o azul[11].

Por meio de uma obra[12] (fig. 4) de Henrique Manzo[13], realizada na década de 1940, observamos a presença majoritária do cultivo da cana-de-açúcar, se comparado ao cultivo do café, sendo, este elemento característico da região de Piracicaba, onde, perdura até dias atuais, a presença massiva do cultivo da cana.

Cabe ressaltar que apesar de Manzo propor uma releitura, as obras se mostram claramente distintas no aspecto da recuperação da paisagem. Miguelzinho enfatiza o desmatamento da área, enquanto Manzo recupera a vegetação.

O fato de Manzo retomar a obra de Miguelzinho indica a importância e o carácter documental da obra do ituano. É importante ressaltar que essa abordagem documental da obra de Miguelzinho, se da à priori com Afonso d'Escragnholle Taunay[14] durante a formação do acervo e decoração do Museu Republicano Convenção de Itu.

[10] MARQUESE, Rafael de Bivar. Exílio escravista: Hercule Florence e as fronteiras do açúcar e do café no Oeste paulista (1830 - 1879). *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. V.24. N.2.p. 11-51. May – Aug. 2016.

[11] Ainda não foi possível realizarmos um teste específico para verificação dos pigmentos, no entanto, com a localização de outras do referido artista em estado de conservação favorável, nota-se que a tonalidade verde se encontrava disponível em sua paleta, tal observação é uma hipótese com verificação ainda não comprovada.

[12] Apesar de Manzo não referenciar a aquarela de Miguelzinho, acreditamos que se trata de uma releitura.

[13] Henrique Manzo (São Bernardo do Campo SP 1896 - São Paulo SP 1982). Pintor, desenhista e cenógrafo. Biografia disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23316/henrique-manzo

[14] Para saber mais ver: MARTINS, Mariana Esteves. A formação do Museu Republicano "Convenção de Itu" (1921 -1946). f. Tese (Mestrado) – Universidade de São Paulo – SP, 2012.

A característica topográfica se faz presente não somente nas vistas de fazendas, mas também nas vistas de cidade. Tal dado pode ser observado na obra *Vista da cidade de Ytu* (fig. 5), pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Miguelzinho demonstra uma lógica compositiva da vista da cidade, sendo que a ênfase topográfica da obra se relaciona diretamente com a representação dos edifícios de maior importância: ao centro, o destaque evidente da Matriz de Nossa Senhora da Candelária, e à esquerda, a representação do Convento do Carmo. As igrejas sobressaem em meio às demais edificações de arquitetura civil e à paisagem, sendo possível notar certo apelo sensível que traduz o relacionamento do artista com o local registrado. Evidência disso é que Miguelzinho destaca as edificações das irmandades com as quais sua relação era mais estreita.

Observamos, na análise das obras do artista, a possibilidade de diálogo e certo carácter verossímil em *Vista do Desterro* (fig. 6), obra bastante inicial do reconhecido artista Victor Meirelles de Lima (1832 – 1903). As vistas de Miguelzinho e Meirelles parecem interligadas pela mesma lógica de representação das cidades. Nota-se uma semelhança compositiva em relação aos edifícios representados, e apesar da topografia não ser essencial na aquarela de Meirelles, ambas guardam semelhanças marcantes no sentido de uma geometrização do espaço.

Tal dado demonstra um possível conhecimento artístico que antecederia, portanto, o acesso ao ensino formal[15] de Meirelles na Academia Imperial de Belas Artes. Essa consideração viabiliza e aponta para um saber que poderia ser compartilhado nos centros urbanos da época, o que nos permite considerar o possível acesso de Miguelzinho às demais produções e saberes que circulavam na província de São Paulo durante o século XIX.

A partir da presente proposta reflexiva, nos pareceu evidente o relacionamento da produção de Miguelzinho Dutra, com as demais produções artísticas do período. É possível, assim, considerar sua produção como integrante da cultura artística periférica da província de São Paulo, uma vez que no Brasil oitocentista, a província não possuía um órgão oficial de ensino nos moldes da Academia Imperial de Belas do Rio de Janeiro, centro artístico e administrativo do Império.

Situar a produção do artista ituano em diálogo com as demais produções do período não implica numa diminuição da importância de sua atuação e obra. É por meio do exercício do reconhecimento de possíveis referências temáticas e compositivas presentes nas obras do artista que poderemos trazer a luz

[15] Segundo Jorge Coli, a primeira formação artística de Meirelles teria se dado com d. Marciano Moreno, para o autor Moreno, teria sido o responsável pela abordagem linear e topográfica na inflexão do artista, tal percepção teria sido desenvolvida posteriormente durante sua formação em Roma. Para saber mais ver: COLI, Jorge. A linha e a mancha. In: *Victor Meirelles: Novas Leituras*. Maria Inez Turazzi (org); Florianópolis, SC: Museu Victor Meirelles/IBRAM/MinC; São Paulo: Studio Nobel, 2009. P. 33 -45.

questões obscurecidas pela crítica que, ao afirmar o carácter genuíno e independente do artista, acaba por sugerir seu distanciamento do meio em que ele vivia e com o qual certamente dialogava.

Através desta proposta reflexiva percebemos a importância e a centralidade das obras para a compreensão histórica, bem como os possíveis referenciais no repertório do artista ituano. Ao volvermos o olhar para as mesmas, adentramos no universo das possibilidades artísticas, que ainda precisam e devem ser melhores exploradas.



Figura 1. *Fazenda de Antônio Manuel Teixeira* – Venda Grande, Campinas. Aquarela sobre papel. Data: 1845. Miguelzinho Dutra- Dimensões: 0,16 x 0,29. Acervo do Museu Paulista Da Universidade de São Paulo. Crédito fotográfico da reprodução: Hélio Nobre.



Figura 2. Hercules FLORENCE. *Vista do sítio de Antonio Manoel Teixeira*, a 5 léguas de São Carlos, s.d. [CHF_002].



Figura 3. *Fazenda do Monte Alegre*, Piracicaba. Aquarela sobre papel. Data: 1845. Miguelzinho Dutra – Dimensões: 0,274 x 0,445. Acervo do Museu Paulista Da Universidade de São Paulo. Crédito fotográfico da reprodução: Hélio Nobre.



Figura 4. *Fazenda Monte Alegre*, Piracicaba, 1850, década de 1940. Henrique Manzo. Óleo sobre tela, 65,5 x 101 cm. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.



Figura 5. *Vista da Cidade de Ytu*. 1851. Miguelzinho Dutra. Aquarela sobre papel, 49,0 x 79,5 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: http://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19581/vista-da-cidade-de-ytu

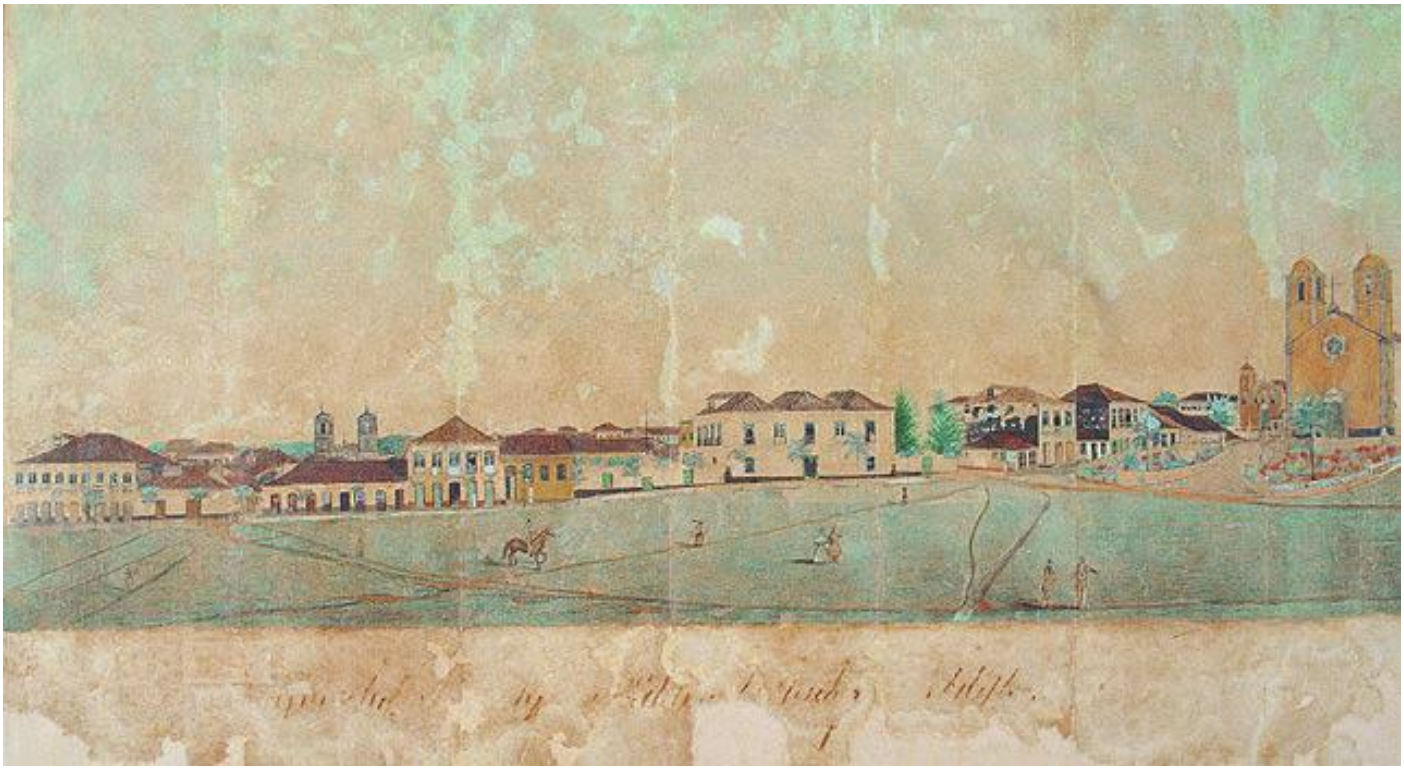


Figura 6. *Vista do Desterro*, atual Florianópolis. *Circa* 1846. Victor Meirelles de Lima Aquarela sobre papel 35,5 x 61,7 cm. Acervo Museu Victor Meirelles –SC.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, Aparecido. Relatos de Viajantes : Raça e Civilização no Brasil Oitocentista. *Relatório científico final* (Iniciação Científica), Piracicaba, SP: agosto 2015.

BARCINSKI, Fabiana Werneck (Orgs). *Sobre a Arte Brasileira*: da pré-história aos anos 1960. São Paulo: SESC, 2014.

BARDI, Pietro Maria. *Miguel Dutra*: o poliédrico artista paulista. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1981.

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

CASTRO, Isis Pimentel de. *Os Pintores de História*. A relação entre arte e história através das telas de batalhas de Pedro Américo e Victor Meirelles. f. Dissertação (Mestrado) Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2007.

CHARTIER, Roger. *A história cultural:* entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

COLI, Jorge. A linha e a mancha. In: *Victor Meirelles: Novas Leituras*. Maria Inez Turazzi (org); Florianópolis, SC: Museu Victor Meirelles/IBRAM/MinC; São Paulo: Studio Nobel, 2009. pp. 33 -45.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira no século XIX?* São Paulo: Editora Senac, 2005.

DIAS, Elaine. *Paisagem e academia*: Félix – Émile Taunay e o Brasil (1824-1851). Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009.

DUTRA, Archimedes. *A contribuição de Piracicaba na Arte Nacional*. f. Tese (Doutorado) -Escola Superior de Agricultura – Luiz de Queiroz - Universidade de São Paulo - Piracicaba, SP, 1972.

EULALIO, Alexandre. *Tradição e ruptura (panorama das artes plásticas)*. In: Escritos; Berta Waldman, Luiz Dantas (Orgs). – Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora Unesp, 1992.

FERREIRA, Antonio Celso. *A Epopeia Bandeirante*: letrados, instituições, invenção histórica (1879-1940). – Canada – Editora Scielo - Unesp, 2015.

GINZBURG, Carlo. *A Micro-História e Outros ensaios*. Editora Bertrand Brasil, 1989, Rio de Janeiro - RJ.

GUIMARÃES, Ariane. *Miguelzinho Dutra e a arte regional paulista no século XIX*. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Metodista de Piracicaba, 2008, Piracicaba- SP.

HERCULE Florence e o Brasil: o percurso de um artista inventor/ apresentação Marcelo Mattos Araujo; curadoria e texto Leia Florence; textos Carlos Martins e Valéria Piccoli. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009.

JÚNIOR, Donato Mello; Souza, Jonas Soares de. A contribuição de Miguelzinho Dutra à iconografia paulista do sec. XIX. Itu (SP) : [s.n.], 2000.

LEITE, José Roberto Teixeira, 1940 – Pintores negros do oitocentos. Editor Emanoel Araújo. São Paulo: MWM Motores Diesel Ltda: Industria Freios KNORR Ltda., 1988.

LIMA, Valeria Alves Esteves. Iconografia de Viagem à luz da História da Arte. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 2, abr. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_vl_viajantes.htm>.

LIMA, Valeria Alves Esteves. *A academia Imperial das Belas-Artes: um projeto político para as artes no Brasil*. f. Dissertação (Mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Unicamp. São Paulo, 1994.

MARQUESE, Rafael de Bivar. Exílio escravista: Hercule Florence e as fronteiras do açúcar e do café no Oeste paulista (1830 -1879). *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. V.24. N.2.p. 11-51. May – Aug. 2016.

MARTINS, Mariana Esteves. A formação do Museu Republicano "Convenção de Itu" (1921 -1946). f. Tese (Mestrado) – Universidade de São Paulo – SP, 2012.

MATTOS, Claudia Valladão. Da Palavra à Imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista. Anais do Museu Paulista. São Paulo, N. Sér, v, p. 123 – 145 (1998 – 1999). Editado em 2003. Disponível em < http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v6-7n1/06.pdf> .

MATTOS, Claudia Valladão. Goethe e Hackert : sobre a pintura de paisagem : quadros da natureza na Europa e no Brasil/ Claudia Valladão de Mattos (org). – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

MATTOS, Claudia Valladão de. Paisagem, Monumento e Crítica Ambiental na Obra de Félix-Émile Taunay. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_fet_cvm.htm>.

MIGLIACCIO, Luciano. O século XIX. In: *Mostra do Redescobrimento: Século XIX*. Nelson Aguiar (org.). São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, 36-214.

MIGUEL DUTRA: bicentenário de nascimento,1812-2012/ textos de Jonas Soares de Souza e Luís Roberto de Francisco; Organização de Jair de Oliveira; Fotos de Hélio Nobre, José Benedicto Camargo, Marcos Antônio Steiner, e Miguel Pacheco e Chaves. Prefácio de Paulo César Garcez Marins. Itu, SP: Instituto Cultural de Itu.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. Até onde o Olhar Alcança. In: *Vida Cotidiana em São Paulo no século XIX: memórias, depoimentos, evocações*/ Carlos Eugênio Marcondes de Moura (Orgs). São Paulo: Ateliê Editorial: Fundação Editora Unesp: Imprensa Oficial do Estado: Secretaria de Estado da Cultura, 1998, p. 347- 407.

RUOCCO, Andrea Ramon. *A Arte no interior paulista do século XIX e a Obra de Miguel Dutra*. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Metodista de Piracicaba, 2014, Piracicaba- SP.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *As Barbas do Imperador:* D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lília Moritz. Uma política de coincidências: ser ou não ser "Missão". In: *O sol do Brasil: Nicolas-Antonie Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João.* – São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 175-196.

SOFIATO, Cássia Geciauskas. Um olhar para a formação em Artes visuais no Brasil do século XIX: raízes históricas. *Educação e Cultura Contemporânea*. Vol. 11, n. 23, p. 186 -208.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. Obras desconhecidas de Miguelzinho Dutra. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. V.10/11. P. 149-166 (2002-2003).

TAUNAY, Affonso d' Escragnholle. Miguel Arcanjo Benicio Dutra e sua obra. *Illustração Brasileira*. V. 21. N° 23, 1943. p 6-7.

TOGNON, Marcos. O desenho e a história da técnica na arquitetura do Brasil colonial. *Varia História*, Belo Horizonte, Vol. 27, ° 46: p. 547 -556, Jul/Dez 2011. https://www.academia.edu/11972418/O_Desenho_e_a_Hist%C3%B3ria_da_T%C3%A9cnica_no_Brasil_colonial . Acessado em Abril de 2017.

TRINDADE, Jaelson Britan. "A corporação e as artes plásticas: o pintor, de artesão a artista", in: *Universo Mágico do Barroco Brasileiro.* ARAÚJO, Emanuel (coord.), São Paulo: Editora SESI, 1998.

VELLOSO, Augusto Carlos Ferreira. *Os artistas Dutra:* oito gerações - São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Sociarte, 2000.

ARTE SACRA EM PORTO ALEGRE: A ANTIGA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

*Sofia Inda**

Este texto tem como escopo uma obra de arte morta: a Igreja Nossa Senhora do Rosário de Porto Alegre. Este templo consistia em um monumento caro para a história da cidade e que, negando-se seus méritos artísticos e históricos, foi demolido na primeira metade do século XX. O pesquisador português Serrão (2000), trouxe uma importante contribuição para o campo da pesquisa em História da Arte. Trata-se da Cripto-História de Arte. Termo ainda pouquíssimo utilizado, esse conceito cabe muito para o objeto abordado por esta pesquisa: *uma obra de arte morta* ou melhor, uma igreja demolida, um patrimônio já desaparecido e não por isso menos importante.

A Igreja Nossa Senhora do Rosário de Porto Alegre, assentada à Rua Vigário José Inácio, no centro da cidade, foi inaugurada em 1827, data da transladação da imagem de Nossa Senhora do Rosário da antiga Matriz da cidade para a nova igreja. Em 1938 a igreja foi tombada pelo SPHAN, contudo, a Arquidiocese de Porto Alegre, proprietária do imóvel, impugnou o tombamento, iniciando-se um conflito legal entre o SPHAN e a Arquidiocese que culminaria na demolição do templo em 1951. Todo o processo foi arquivado e encontra-se hoje disponível no portal digital do IPHAN, junto com o acervo fotográfico da época que registrou tanto os bens-móveis e integrados do templo original, quanto os aspectos arquitetônicos e artísticos desta igreja, material que utilizo como fonte e que, não deixam de ser, como coloca Serrão, fragmentos e restos, "breves cicatrizes deixadas como rastro".

Em 1786 foi fundada a Irmandade Nossa Senhora do Rosário, São Domingos e São Benedito na cidade de Porto Alegre, ressaltando-se de que as irmandades com esta invocação geralmente congregavam pessoas negras, escravizadas ou forras, embora, no caso desta irmandade, também estivessem entre os irmãos pessoas brancas, pardas e até militares.[1].

Primeiramente, o culto e as celebrações eram realizados em um altar lateral junto à antiga Matriz Madre de Deus. Construído em 1780 este era o único templo da cidade e que, além da Confraria, abrigava ainda mais duas irmandades[2]. Nos primeiros anos de sua existência, a Irmandade cativou grande número de

*Sofia Inda é mestranda da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro na linha de História e Crítica de Arte. Bolsista CAPES.

[1]O historiador da Confraria, Dom Jose Barea transcreveu o Compromisso de 1828, que trata da admissão dos irmãos: "Nesta irmandade denominada de Nossa Senhora do Rosário, S. Domingos e S. Benedito, será admitida toda a qualidade de pessoa de um e outro sexo, que quiserem entrar por Irmãos, assim brancos e pardos como pretos forros, contanto, porém, que todos sejam Católicos Romanos, sem a menor suspeita de heresia. Do mesmo modo serão admitidos por irmãos os pardos e pretos escravos, como até agora, com condição, porém, de que primeiramente apresentarão licença por escrito de seus senhores e sem a qual não serão aceitos, cujas licenças serão guardadas depois de reconhecidos, no Arquivo desta Irmandade". (BAREA, 2004, p. 34)

[2] A Irmandade do Santíssimo Sacramento e Nossa Senhora Madre de Deus de Porto Alegre fundada em 1874 e a São Miguel e Almas, também de 1874.

fiéis (até 1800, foram admitidos 800 irmãos[3]) e, a partir disso, conseguiu juntar meios para realizar seu templo próprio. Em 1817, a Irmandade iniciou a construção de sua igreja que foi inaugurada em 25 de dezembro de 1827. Estes primeiros anos foram uma época muito próspera, a irmandade adquiriu grande popularidade e relevância para a cidade, sendo elevada à categoria de Paróquia em 1832 e tornando-se uma das maiores desde então.

No final do século XIX, a Irmandade passou a enfrentar resistências de membros da paróquia não ligados à Confraria, disputa interna provavelmente acarretada pela grande circulação de fiéis na igreja. Segundo os estudos apresentados por Barea e Taccini fica evidente que havia um grupo de fiéis que buscava influir sobre os padres no sentido de deslegitimar a Arquiconfraria, ao passo que esta ia, pouco a pouco, perdendo sua autonomia em relação à Paróquia. No início do século XX, surgiram os primeiros sinais da intenção de modificar-se a igreja, quando o pároco responsável, em 1906, manifesta-se a favor de que a igreja fosse inteiramente reformada, obedecendo a um estilo moderno e elegante. À época, essas mudanças não são realizadas, contudo, em 1930, a igreja passou das mãos da Irmandade para a responsabilidade da Arquidiocese de Porto Alegre, pois a Confraria não conseguia mais arcar com os custos de manutenção do templo. Este foi o momento em que retomaram-se os debates internos (entre os fiéis da Paróquia, a Arquidiocese, e os irmãos da Irmandade) a cerca da demolição do antigo templo e ereção de um novo, que só ocorreria em 1956.

Aspectos formais e decorativos da Igreja Nossa Senhora do Rosário de Porto Alegre

A autoria da fachada é desconhecida[4], ainda que, provavelmente, seja de um engenheiro-militar trabalhando para a comissão de obras da província da época e também tesoureiro da irmandade de nome Francisco José Furtado. Lembra-se que para construir qualquer edificação religiosa era preciso pedir autorização ao bispado, no caso, o Bispado do Rio de Janeiro e também a Câmara Municipal e à Comissão de Obras da Província, que no caso do Rio Grande do Sul, muitas vezes delegava funcionários de sua alçada (engenheiros-militares) para realizarem o risco das igrejas.

A igreja possui fachada tripartida com duas torres e com três portas e três janelas no coro. Possui pouquíssima ornamentação, podendo se destacar o frontão curvilíneo que remete à mesma solução apresentada pela Matriz Madre de Deus[5]. Além disso, vê-se adereços em cantaria sobre a porta principal e em formato de flores ao longo das torres com terminação em bulbo. Ainda, quando vemos em sua vista lateral notamos que é uma igreja modesta e pequena, de porte singelo.

[3] Para uma pequena vila, como era Porto Alegre no inicio do XIX, esse número de admissões é realmente extraordinário e bem demonstra a aceitação que teve a nova irmandade no seio da população. (BAREA, 2004, p.32)
[4] Em 1874 o frontispício ameaçava ruir. Entre 1875 e 1876 foi reconstruído por Francisco Augusto Guimarães.
[5] Em 1772, o então governador, Marcelino de Figueiredo (1735–1817) designou o Capitão engenheiro Alexandre Montanha, que também realizou o plano urbano e a igreja da vila de Santo Amaro em 1773, para demarcar as primeiras ruas e o lugar da primeira igreja e da sede administrativa de Porto Alegre. Alguns considerem ele o autor do risco da antiga Matriz inaugurada em 1774.

A austeridade é marca das igrejas construídas durante os séculos XVIII na Província de São Pedro, atual Rio Grande do Sul, pois eram realizadas por engenheiros-militares que, em uma região fronteiriça e de disputa territorial, construíam igrejas semelhantes a fortalezas militares. Essas igrejas, por conseguinte, possuem uma aparência contida, rígida, que guardam expressiva relação técnica e formal com o aparato de defesa dos portugueses. Dessa forma, as igrejas da cidade de Porto Alegre, que tiveram sua construção entre o final do século XVIII e início do XIX, estão inseridas numa "tradição" de igrejas do Rio Grande do Sul. Essas igrejas-fortes constituíram uma "tópica" que foi reiterada nas igrejas desta cidade.

Essa característica construtiva mantida pelas fachadas simples de pouca ornamentação foi uma das razões pela qual muitas igrejas no Rio Grande do Sul foram preteridas pela historiografia tradicional, porém, essa particularidade está relacionada ao próprio desenvolvimento do povoamento no Estado, denotando não uma falta artística, mas uma correspondência arquitetônica ao seu contexto.

No programa decorativo, a Igreja Nossa Senhora do Rosário possui 4 altares laterais e um altar-mor, de autoria de Francisco Ribeiro das Chagas, natural da cidade de Porto Alegre e Juiz da Irmandade de 1830–1831. Designado como entalhador e marceneiro, sua talha é de transição para o neoclássico, mas de uma fatura muito simples e esquematizada. O que restou do acervo de imaginária do templo foi preservado na Cúria Metropolitana, as pinturas e altares, contudo, foram colocados a venda quando da demolição do templo. Atualmente, um dos altares laterais encontra-se na Fazenda do Socorro, cidade de Vacaria.

É na pintura, contudo, que vemos uma preocupação da Irmandade em estar atualizada na ornamentação e também aonde a Confraria investiu mais recursos contratando os serviços dos pintores mais destacados da cidade no período. Os três principais pintores encarregados da decoração interna da Igreja de Nossa Senhora do Rosário foram também os responsáveis pela pintura da Igreja Nossa Senhora das Dores, igreja de elevado prestígio social, comandada por uma Ordem Terceira, a única da cidade de Porto Alegre.

Pode-se classificar a pintura da igreja em 3 fases: primeiramente, da inauguração, com o trabalho do pintor João de Deus, em 1827, mais tarde, com o alemão Germano Traub[6], no ano de 1863, e por último, com Fernando Schlater (1870–1949)[7] entre 1911-1912. Este foi o pintor com maior repercussão dos três, além das igrejas, também decorou a biblioteca pública da cidade e o salão nobre da prefeitura (era de seu costume seguir os livros de aplicação decorativa, com pranchas de moldes ornamentais, muito comuns no século XIX e início do XX). Dessa forma, podemos perceber que, à medida que a Irmandade tornava-se mais popular e relevante para vida religiosa da cidade, também angariava mais fundos e podia investi-los com a decoração do templo, procurando estar atualizada com os padrões artísticos e estilísticos da cidade e ainda, competindo com as outras igrejas e irmandades pela beleza de seu templo.

[6] Também conhecido como Hermann Traub, nasceu na Alemanha em 1825 e chegou ao Brasil em 1853 radicando-se na cidade de Porto Alegre. Sua data de falecimento é desconhecida.
[7] Nascido em 1870 em Lindau, Bavária, Fernando Schlater chegou ao Brasil em 1899.

1938- Processo de Tombamento da Igreja e o pedido de impugnação do tombamento

Para compreendermos melhor o processo é preciso lembrar que o SPHAN – Serviço de Patrimônio Histórico Artístico Nacional foi instituído como órgão federal em 1937, junto ao Ministério de Educação e Saúde, cujo ministro era Gustavo Capanema (foi ministro da educação de 1934–1945). Lembra-se que as décadas de 1920 e 1930 no Brasil caracterizaram-se pela valorização do nacional, voltar às origens do que constituiria a identidade brasileira analisando sua produção artística, monumental e de caráter popular.

Em 30 de novembro de 1937 foi promulgado o Decreto Lei número 25 que determinava a proteção do patrimônio artístico e histórico nacional. A direção do Serviço ficou a cargo de Rodrigo Melo Franco de Andrade que atuou no cargo até 1967. O projeto de lei estabelecia como patrimônio os bens móveis e imóveis do país cuja conservação fosse de interesse público e que se relacionasse a fatos memoráveis da história do país, bem como tivessem excepcional caráter arqueológico, etnográfico, artístico ou bibliográfico. Os bens seriam inscritos nos quatro livros tombo: [1] arqueológico, etnográfico e paisagístico, [2] histórico, [3] belas artes, [4] artes-aplicadas. Segundo a lei de 1937, no momento que fossem inscritos na listagem, não poderia ser intervidos ou destombados, mas, como veremos, essa sanção foi modificada.

O processo de cancelamento do tombamento pode ser consultado no arquivo físico e digital do IPHAN e abre na notificação emitida pelo Serviço nº219, de 31 de maio de 1938, relativa à inscrição da Igreja Nossa Senhora do Rosário de Porto Alegre, no Livro Tombo de Belas Artes do SPHAN. Essa notificação é assinada e expedida ao proprietário do bem; à Arquidiocese de Porto Alegre estava sendo notificado de que a Igreja teria sido inscrita no Livro Tombo do SPHAN. Na segunda folha encontra-se a resposta da Igreja quanto à efetivação do tombamento. Esta comunicação, enviada pelo monsenhor Leopoldo Neis, Vigário Geral da Arquidiocese de Porto Alegre, é escrita em nome do Arcebispo Dom João Becker, e constitui-se de um pedido de impugnação do tombamento da Igreja Nossa Senhora do Rosário, por não considerá-la monumento de valor artístico e por estar "condenada pelos arquitetos".

Como bem demonstra Chuva (2009), o período do Estado Novo (1937–1946) foi marcado por uma aproximação entre a instituição Igreja e o governo federal. A Igreja foi a entidade civil com maior número de tombamentos, correspondendo como proprietária de 50% dos bens tombados de então. Destes, seis deles receberem pedidos de impugnamento, dois no Rio Grande do Sul: a Igreja Nossa Senhora do Rosário e a Igreja Matriz de Rio Grande. Cabe pontuar que esses pedidos de "destombamento" eram acompanhados por uma solicitação de maior esclarecimento quanto aos motivos do SPHAN para tombar o bem; além disso, também era recorrente na justificativa da solicitação o fato de que a igreja encontrava-se pequena em relação ao número de fieis e já considerava-se reformá-las para ampliação de seus espaços, já pequenos para o culto, o que passaria a ser proibido após o tombamento[8].

[8] O primeiro aspecto do argumento é interessante, porque denota a autonomia da Igreja (de certa forma outorgada por ela própria) frente à instituição do SPHAN. Em seu estudo Chuva demonstra que os representantes da igreja se autoatribuíram a capacidade de avaliação do valor histórico ou artístico concedido aos seus bens patrimoniais, talvez, em parte, porque foram eles próprios os

Em resposta ao Vigário Geral da Arquidiocese de Porto Alegre, Rodrigo Melo Franco de Andrade envia o caso ao Conselho Consultivo do SPHAN para avaliação da impugnação do tombamento. Um dos pareceres, do conselheiro e arquiteto Carlos Leão, optou por dispensar o tombamento, contanto que fosse realizado um levantamento integral dos bens e documentos da igreja e que estes fossem preservados e, ainda, fosse realizado um registro fotográfico do templo, documentação que podemos averiguar hoje no arquivo do IPHAN.

O outro parecer foi emitido pelo conselheiro Afonso Arinos de Melo e Franco que se posicionou favorável ao tombamento, reforçando o valor histórico da Igreja, bem como da também antiga Igreja de Nossa Senhora das Dores. Para o conselheiro, ambas atuavam como testemunho e documento da história de Porto Alegre. Após votação no Conselho, julgou-se improcedente o pedido de impugnação e tornou-se definitivo o tombamento da Igreja Nossa Senhora do Rosário.

Infelizmente, a manutenção do tombamento por parte do Conselho Consultivo do SPHAN não demoveu a Arquidiocese da intenção de destruir o templo. Passados dois anos da decisão final do SPHAN, o Arcebispo Dom João Becker recorre ao presidente do país, Getúlio Vargas. No processo analisado, estão anexadas trocas de correspondências oficiais sobre o caso entre Capanema, Getúlio Vargas e Rodrigo Melo Franco de Andrade que, por fim, responde ao Ministro e ao Presidente atentando que, uma vez anuído o tombamento pelo Conselho Consultivo e registrado no Livro Tombo, não era possível destombar semelhante patrimônio. Apenas com intervenção jurídica e legal do chefe da Nação poderia ser destombada a igreja.

> [...] a vista do exposto, venho solicitar que a vossa excelência (Capanema) queira interceder junto ao chefe de estado, a fim de que sua excelência, considerando os esclarecimentos, se digne de sustar a autorização que se alega ter concedido ou baixar um decreto-lei, com a fundamentação necessária, para cassar a resolução do conselho consultivo deste serviço, que determinou o tombamento da igreja Nossa Senhora do Rosário de Porto Alegre.

Assim, em 29 de novembro de 1941, Vargas publica o Decreto Lei número 3866 que autorizava o Presidente da República a cancelar bens tombados pelo SPHAN. A Igreja Nossa Senhora do Rosário era, portanto, destombada e rasurada do Livro Tombo. Certamente, este não é um caso isolado de conflito de interesses no período em que se criavam medidas de preservação. Porém, fica evidente, neste processo, que esse trâmite parece ter sido se não o principal, um dos gatilhos para a elaboração do decreto lei nº3866, que

construtores de seu acervo artístico arquitetônico. O que vale lembrar, contudo, é que autodotados de autonomia no assunto, muitas vezes desqualificavam seu próprio patrimônio, fosse desconsiderando-o como monumento artístico, fosse em função das obras e reformas que já tinham sido feitas. Nesse embate, representantes dos altos postos da igrejas duvidavam dos pareceres do SPHAN, questionando a competência dos técnicos e cobrando-lhes maior precisão daquilo que entendiam como obra de arte. Como veremos este foi o posicionamento adotado pela arquidiocese de Porto Alegre quanto ao caso da Igreja do Rosário.

autorizava o Presidente da República a cancelar bens tombados pelo SPHAN[9]. Em 1942, foi lançada a pedra fundamental da nova Igreja, contudo, sua completa destruição só se efetivou em 1951.

Igreja Nossa Senhora do Rosário – Monumento silenciado

Sabe-se que as igrejas com invocação a Nossa Senhora do Rosário tinham vinculação com as comunidades negras que financiaram a construção dos templos. Esses monumentos estão intrinsicamente ligados à memória dessas confrarias e à formação de uma identidade coletiva que sustentou seu papel religioso e social. A igreja em questão atua como suporte de uma memória, como um monumento que se afirma como testemunho de um tempo histórico e como provedora de depoimento de um contexto de relações. O monumento, destruído e apagado, silenciado, nos propõe várias interpretações no campo do patrimônio e da história e ainda, possível de ser retomado através da cripo-história de arte.

Deve-se considerar aquilo que sobrevive como resultado de uma escolha que está atrelada aos desejos de perpetuação daqueles que estão no poder, de forma que o que permanece não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha por parte da sociedade da época ou daqueles que se dedicavam a ciência do passado. Logo, a demolição de uma igreja tradicional, uma das mais representativas do Estado, relacionada à memória dos negros, sob a justificativa de construir um novo templo "artístico" que, na verdade, apresentava um caráter moderno, é um exemplo deste conflito de interesses políticos e sociais.

Neste caso, enquanto proprietária do patrimônio de sua paróquia, a Confraria de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito possuía domínio quanto ao destino de seu templo e sua materialidade, mas ao perder seu protagonismo dilui-se também a estrutura que mantinha e sustentava a perpetuação dessa memória e identidade coletiva através da Igreja. Os grupos atuantes neste conflito e a estratégia de apagamento da memória de uma determinada identidade social são pontos interessantes de revisão para o campo do patrimônio edificado no Brasil. Felizmente, com o acervo de fotografias e livros da Irmandade preservados na Cúria Metropolitana, é possível resgatar os aspectos artísticos dessa igreja que demonstra o trânsito de artistas, artífices e mestre de obras atuantes na Porto Alegre da época e seu vínculo e atuação nesse espaço e outros da cidade.

[9] Vale lembrar que a historiografia do "destombamento" coloca este decreto lei de 1941 intimamente relacionado com as reformas na Avenida Mangue, atual Getúlio Vargas na cidade do Rio de Janeiro, em que para alargar tal avenida foram demolidos valiosos bens arquitetônicos da cidade como a Igreja São Pedro dos Clérigos e a Igreja do Bom Jesus do Calvário. Acredito, contudo,que essa perspectiva já estabelecida nas pesquisas deve ser revista, uma vez que o ano de demolição desse patrimônio foi 1943, dois anos após a promulgação da lei e, ainda, que tenham sido destombados pelo uso da mesma lei aplicada a Igreja Nossa Senhora do Rosário, mais estudos que atentem para a lei do destombamento e o patrimônio destruído a época do Estado Novo devem ser realizados.



Figura 01 – AUTORIA DESCONHECIDA. *Igreja de Nossa Senhora do Rosário*, erguida entre 1817 e 1827 e demolida em 1951. Arquivo Digital IPHAN

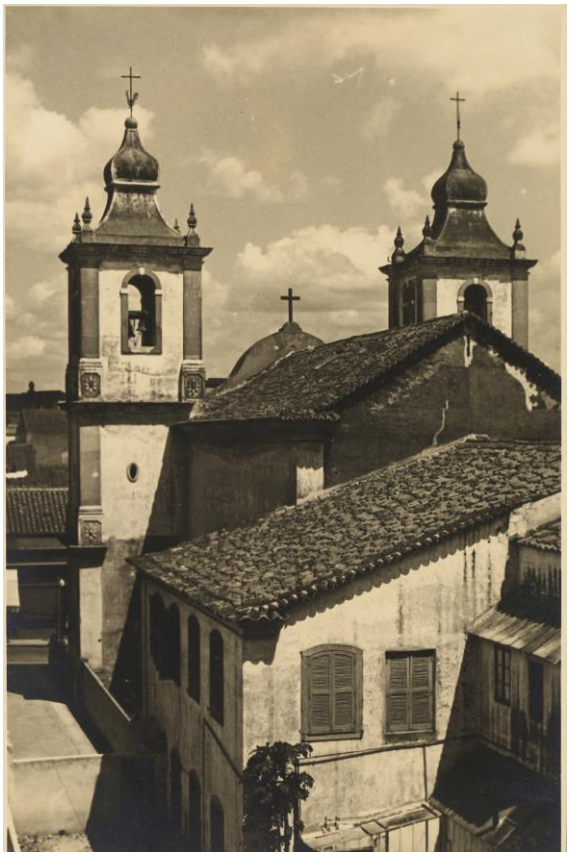


Figura 02- *Igreja Nossa Senhora do Rosário*. vista dos fundos. Arquivo Digital IPHAN



Figura 03- *Igreja Nossa Senhora do Rosário*. vista lateral. Arquivo Digital IPHAN



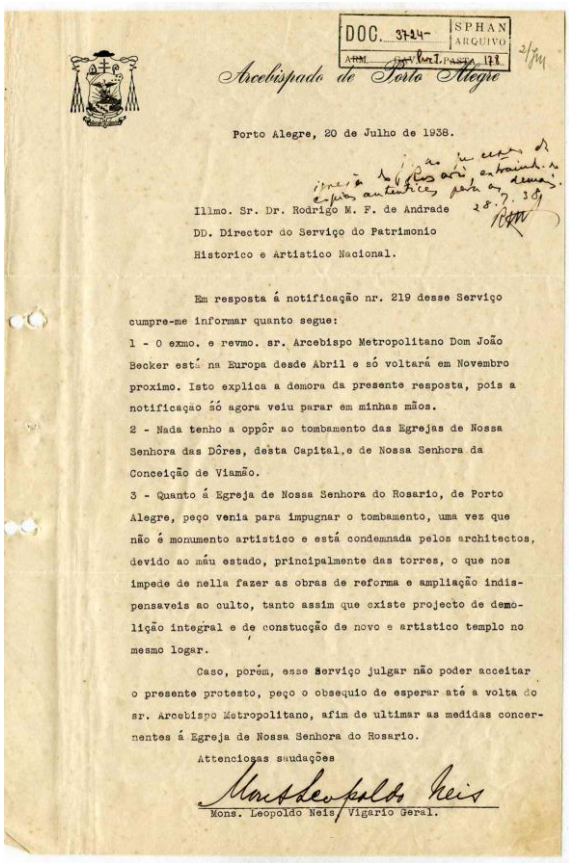
Figura 04 – Igreja Matriz Madre de Deus e Capela do Divino Espírito Santo, 1890. Porto Alegre (RS). Acervo Museu Joaquim José Felizardo.



Figura 05 - FRANCISCO RIBEIRO DAS CHAGAS. Altares laterais da Igreja Nossa Senhora do Rosário. Arquivo Digital IPHAN



Figura 06 – FERNANDO SCHLATER (1870–1949). Pintura do forro da nave da Igreja Nossa Senhora do Rosário. Arquivo Digital IPHAN



DOC. 3724 SPHAN ARQUIVO
ABM. Cx. Port. Pasta 17

Arcebispado de Porto Alegre

Porto Alegre, 20 de Julho de 1938.

Illmo. Sr. Dr. Rodrigo M. F. de Andrade
DD. Director do Serviço do Patrimonio
Historico e Artistico Nacional.

Em resposta á notificação nr. 219 desse Serviço cumpre-me informar quanto segue:

1 - O exmo. e revmo. sr. Arcebispo Metropolitano Dom João Becker está na Europa desde Abril e só voltará em Novembro proximo. Isto explica a demora da presente resposta, pois a notificação só agora veiu parar em minhas mãos.

2 - Nada tenho a oppôr ao tombamento das Egrejas de Nossa Senhora das Dôres, desta Capital, e de Nossa Senhora da Conceição de Viamão.

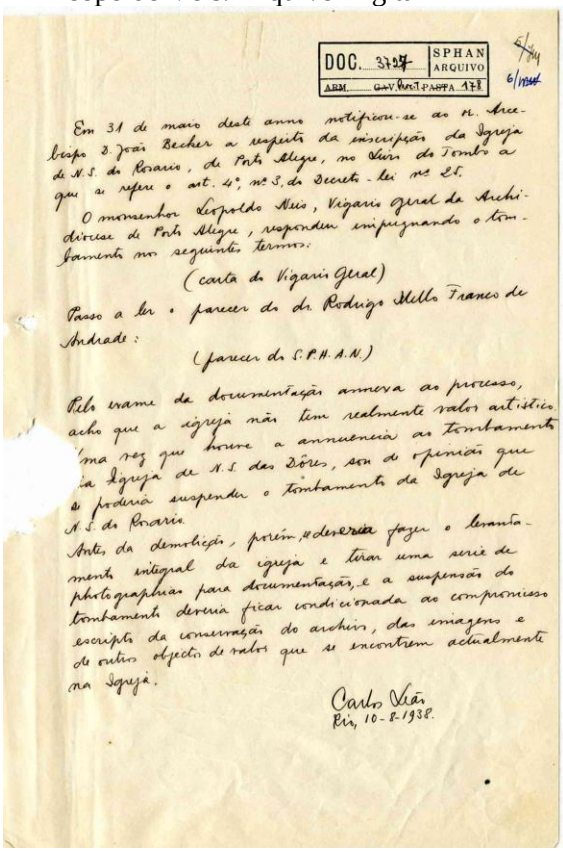
3 - Quanto á Egreja de Nossa Senhora do Rosario, de Porto Alegre, peço venia para impugnar o tombamento, uma vez que não é monumento artistico e está condemnada pelos architectos, devido ao máu estado, principalmente das torres, o que nos impede de nella fazer as obras de reforma e ampliação indispensaveis ao culto, tanto assim que existe projecto de demolição integral e de constucção de novo e artistico templo no mesmo logar.

Caso, porém, esse Serviço julgar não poder acceitar o presente protesto, peço o obsequio de esperar até a volta do sr. Arcebispo Metropolitano, afim de ultimar as medidas concernentes á Egreja de Nossa Senhora do Rosario.

Attenciosas saudações

Mons. Leopoldo Neis, Vigario Geral.

Figura 07- Resposta à Notificação nº 219 (expedida pelo SPHAN à Arquidiocese de Porto Alegre em 31 de maio de 1938), solicitando a impugnação do tombamento da Igreja do Rosário. Enviada em julho de 1938, pelo Mons. Leopoldo Veis. Arquivo Digital IPHAN



DOC. 3727 SPHAN ARQUIVO
ABM. Cx. Port. Pasta 17

Em 31 de maio deste anno notificou-se ao Rt. Arcebispo D. João Becker a respeito da inscripção da Igreja de N.S. do Rosario, de Porto Alegre, no Livro do Tombo a que se refere o art. 4º, nº 3, do Decreto-Lei nº 25.

O monsenhor Leopoldo Neis, Vigario geral da Archidiocese de Porto Alegre, respondeu impugnando o tombamento nos seguintes termos:

(carta do Vigario Geral)

Passo a ler o parecer do dr. Rodrigo Mello Franco de Andrade:

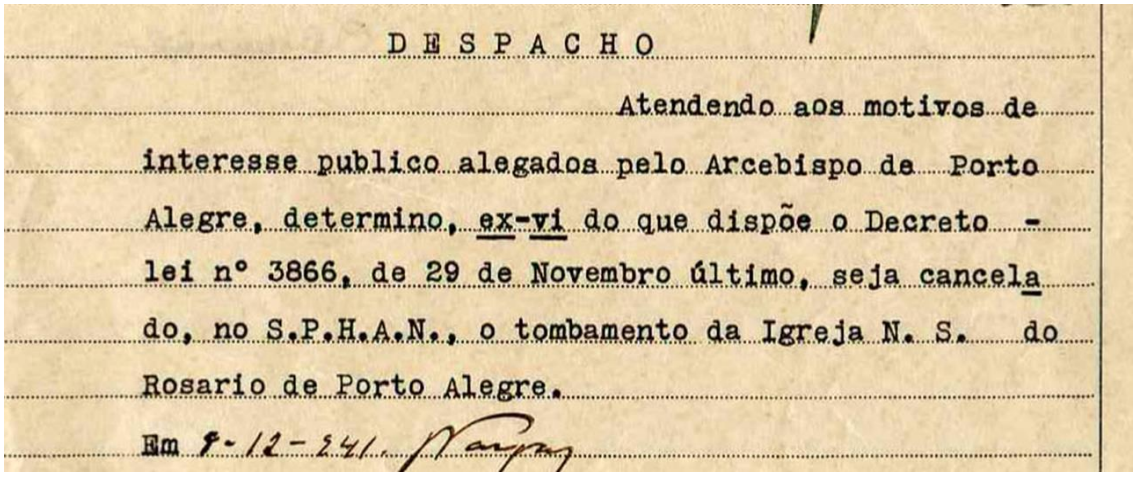
(parecer do S.P.H.A.N.)

Pelo exame da documentação annexa ao processo, acho que a igreja não tem realmente valor artistico. Uma vez que houve a annuencia ao tombamento da Igreja de N.S. das Dôres, sou de opinião que se poderia suspender o tombamento da Igreja de N.S. do Rosario.

Antes, da demolição, porém, deveria fazer o levantamento integral da igreja e tirar uma serie de photographias para documentação, e a suspensão do tombamento deveria ficar condicionada ao compromisso escripto da conservação do archivo, das imagens e de outros objectos de valor que se encontrem actualmente na Igreja.

Carlos Leão
Rio, 10-8-1938.

Figura 08 – Parecer quanto a impugnação do tombamento da Igreja Nossa Senhora do Rosário emitido por Carlos Leão em 1938. Arquivo Digital IPHAN



DESPACHO

Atendendo aos motivos de interesse publico alegados pelo Arcebispo de Porto Alegre, determino, ex-vi do que dispõe o Decreto - lei nº 3866, de 29 de Novembro último, seja cancelado, no S.P.H.A.N., o tombamento da Igreja N. S. do Rosario de Porto Alegre.

Em 9-12-941. Vargas

Figura 09 – Cancelamento do tombamento da Igreja Nossa Senhora do Rosário. Despacho emitido pelo presidente Getúlio Vargas, 9/12/1941. Arquivo Digital Iphan.

Referências Bibliográficas

ANDREIS, Suélen. *O brilho da festa não cessa a dor: experiências de resistência negra na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Porto Alegre (1827–1861).* Trabalho de Conclusão de Curso (História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

BAREA, Dom José. *História da Igreja de Nossa Senhora do Rosário*. Porto Alegre: EST, 2004.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. *Os arquitetos da memória : sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil : anos 1930-1940*. 2009.

DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense.* Porto Alegre: Globo, 1971.

KÜHN, Fábio. *"Um corpo, ainda que particular": irmandades leigas e ordens terceiras no Rio Grande do Sul colonial. Unissinos*. São Leopoldo. V.14, n°2, 2010.

Livros de Receita e Despesa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Arquivo da Cúria Metropolitana de Porto Alegre.

LE GOFF, Jacques. *História e memória.* 7. ed. rev. Campinas : Ed. UNICAMP, 2016.

MEIRA, Ana Lucia Goelzer. *O Patrimonio Histórico e Artístico Nacional no Rio Grande do Sul no século XX: atribuição de valores e critérios de intervenção.* Tese de Doutorado da Faculdade de Arquitetura. UFRGS, 2008.

NASCIMENTO, Mara. *Irmandades leigas em Porto Alegre: práticas funerárias e experiências urbanas. Séculos XVIII – XIX*. Tese de doutorado em História. Porto Alegre. UFRGS.

POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social.* In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p.200-212

SCARANO, Julita. *Devoção e Escravidão: A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantino no século XVIII*. São Paulo: Nacional, 1978. 2 ed.

SERRÃO, Victor. *A Cripto-História de Arte.* Lisboa : Livros Horizonte, 2000.

TACCINI, Thais. *Igreja Nossa Senhora do Rosário de Porto Alegre: entre a destruição e a preservação patrimonial*. Trabalho de Conclusão de Curso (História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

OLHAR, SILÊNCIO E PAISAGEM NA ARTE CONTEMPORÂNEA ATRAVÉS DA PRODUÇÃO POÉTICA DE CÁSSIO VASCONCELLOS

Talita Mendes1 e Edson do P. Pfützenreuter2

Neste artigo se desenvolve análise acerca de intersecções entre noções de olhar e paisagem na arte contemporânea. Considera-se pertinente ao *corpus* deste trabalho uma parcela da produção visual do artista-fotógrafo Cássio Vasconcellos — no caso, as instalações *Uma vista* (2002) **(Fig. 01** e **Fig. 02)** e *Coletivo* (2008) **(Fig. 03**, **Fig. 04** e **Fig. 05)**. Tem-se em conta vídeo e imagens digitais (e/ou digitalizadas) das instalações que enfocam construções visuais fundamentadas em fotografias aéreas e trazem à tona a ideia de programação de visualidades vinculadas às máquinas de visão/aparelhos ópticos imagéticos em relação a experimentações artísticas da modernidade que vieram a influenciar produções contemporâneas de arte.

Abordam-se algumas condições de produção das obras a partir de registros documentais, o que inclui imagens enviadas à pesquisadora por Vasconcellos, bem como possibilidades de ressignificação das obras através destes registros. Neste âmbito, a (des)construção de visão panóptica é colocada em questão quando se considera, por exemplo, a instalação *Coletivo* (2008) e a expansão desta montagem fotográfica, alusiva a uma panorâmica, disposta em arco na sala expositiva do MIS-SP ou quando, no caso de *Uma Vista* (2002) — apresentada no *Projeto Arte/Cidade – Zona Leste – Máquinas Urbanas* (2002) —, acentua-se um grande mecanismo visual em perspectiva para reconfiguração de fotografia panorâmica da região do Brás-SP. Em ambas as propostas o acesso à totalidade, ao ver tudo, é questionado, dado que há, nos registros visuais que lhes são pertinentes, a presença deste Outro (diferente do Si Mesmo), do qual deriva, no campo da Arte e Humanidades, a incompletude dos processos de significação. Sendo a obra já alteridade, a indicação do Outro aparece também — mas não apenas — como figura humana identificável em seus traços nas fotos de *Coletivo*, ou, no vídeo da obra *Uma Vista*[3], como silhuetas sombrias de transeuntes a caminhar por entre fragmentos da instalação.

Através destas obras se coloca em questão o automatismo comunicacional que envolve imagens técnicas na contemporaneidade bem como dispositivos e aparelhos tecnológicos — que aqui podem ser compreendidos enquanto próteses de memória, em sentido conotativo, devido à sua constância no cotidiano das sociedades e inclusive na sua destinação à produção artístico-cultural —, principalmente quando se considera interações de humanos com aparelhos tecnológicos na recepção e produção de conteúdos verbais e não verbais.

[1] Mestra e Doutoranda em Artes Visuais – PPGAV – IA/UNICAMP. O artigo é parte da Pesquisa de Doutorado que desenvolvo, financiada pela CAPES.
[2] Prof. Dr. em Comunicação e Semiótica – IA/UNICAMP.
[3] Vídeo da instalação *Uma Vista* (2002). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mrWJNwnM3-w>. Vasconcellos indicou à pesquisadora este *link* para acesso ao vídeo da obra.

É importante salientar que, neste primeiro momento, refere-se ao sentido literal do termo humano, que considera a existência concreta de um indivíduo/sujeito, não apenas seu duplo fantasmático/avatar nas mídias sociais e na rede informática, embora a presença deste outro sentido seja também importante e considerado mais adiante devido às conotações éticas que insurgem neste artigo. Para melhor posicionamento do escopo de análise aqui proposto, a própria textualidade do artigo considera os gêneros discursivos da língua (e da linguagem), especificamente a função poética da linguagem associada ao campo da expressão artística e bastante explorada desde as vanguardas modernistas em conjunto ou em paralelo com experimentações tecnológicas, propiciadora de desdobramentos criativos que vieram a repercutir em visualidades artísticas contemporâneas, como em obras de Vasconcellos. A historiadora da arte Briony Fer aponta que: "A experiência de olhar um quadro não tem tradução direta para a linguagem verbal, mas mesmo assim falamos e escrevemos sobre ela necessariamente *por meio* da linguagem."[4] O modo silente do olhar resguarda, portanto, linguagem/modo de expressão individual do espectador conectada à sua experiência perceptiva, cognitiva e poética.

Neste artigo, além da breve interação dialógica das Artes Visuais com a História da Arte e a Filosofia, também a Análise de Discurso se faz presente, possibilitando reflexões voltadas à materialidade discursiva de produções artísticas com ênfase no silêncio, que possui caráter absoluto e pode ser parcialmente categorizado através do inter e do intradiscurso.

O que se diz do objeto de investigação e o como se diz acerca dele — sendo estes reconhecidos enquanto reflexo parcial do processo de significação do qual participa o sujeito que organiza e traz à tona uma unidade estrutural de sentidos teorizados — encontram ressonância no "aspecto fluido e líquido do silêncio"[5]. Segundo a analista de discurso Eni Orlandi, como o silêncio não pode ser organizado em sua totalidade, há duas metáforas que lhes são pertinentes: a do mar e a do eco. A incalculável profundidade do mar se assemelharia ao silêncio fundador e ao real dos sentidos, Imagem total, e as ondas seriam ruído ou eco dos sentidos profundos imersos naquele silêncio, de modo que na repetição de movimento contínuo as ondas irrompem sob a forma de fragmentos de imagem e som.

A acepção de paisagem que perpassa este artigo, portanto, estrutura-se como escritura/trama que condensa um conjunto de relações visuais, verbais e não verbais, considerando o diálogo crítico entre paisagem concebida como dado natural e aquela compreendida como constructo cultural (não equivalente à natureza). Ela está relacionada com o contexto imediato de inscrição das obras (manifestação concreta em um determinado local e período), mas, também, com um contexto mais amplo, do qual participam outras formações discursivas e interações disciplinares. Nesta direção é possível compreender apontamentos quanto à formação de unidades significativas em meio à dispersão de elementos de sentido, de modo que o silêncio

[4] FER, Briony. Introdução - Imagens invisíveis: a representação visual e a linguagem. In: FRASCINA, Francis (et alli). **Modernidade e modernismo:** a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. p.15.
[5] ORLANDI, Eni P.. **As formas do silêncio:** no movimento dos sentidos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. p.33.

é inerente à paisagem enquanto condição do significar. Nas asserções de Orlandi "as palavras transpiram silêncio"[6] — e, neste trabalho, considera-se também as imagens —, pois a condição do significar está associada ao próprio processo de transferência de sentidos (compreendido enquanto metáfora), o que, em si, dá espaço à poeti(cidade). Já o silenciamento é por ela concebido como fator limitante do sujeito no percurso dos sentidos, mas se este algo ou alguém não significa em um determinado lugar, ele emerge, por uma questão de transferência de sentidos (metáfora), sob outra forma.

Logo, questiona-se: no campo da arte e considerando a condição contemporânea da existência e circulação veloz das imagens, em meio ao fluxo contínuo de *bits* e informações promotores de percepção acelerada e de visão maquínica, qual a importância da dissonância criativa enquanto reveladora de regimes discursivos visuais e verbais, ainda mais quando a atmosfera comunicativa das paisagens contemporâneas se confunde com a da rede telemática, sendo por esta bastante influenciada?

Devido à aceleração de imagens e textos verbais que impressionam retinas e/ou mentes os sujeitos estão susceptíveis a uma enorme dispersão dos sentidos que são rapidamente agrupados e novamente dispersos. Deve-se tomar cuidado com o automatismo na recepção dos signos, pois este, permanecendo na percepção inicial dos fenômenos, produz uma espécie de continuidade sem filtro que engloba massivamente o indivíduo estimulando-o a um gatilho de ações e emoções que muitas vezes estão propensas à ação e resposta imediata. Como o público e o privado tendem a se hibridizar na sociedade contemporânea por meio da hiperconectividade virtual, é essencial que haja um caráter educativo voltado às condições de produção de conteúdos e aos modos de produção de sentidos, sem perder de vista as realidades concretas. As instalações de Vasconcellos, portanto, neste âmbito argumentativo, podem potencializar o processo de educação estética e senso crítico.

Considerando tal vertente, o historiador André Rouillé aponta para o que denomina de "estratégia política de figuração"[7], em que o controle e circulação das informações visuais e verbais por setores dominantes e/ou influentes nas sociedades também produz uma estabilização de sentidos a serem recepcionados pelo público. Ao recepcionar estes sentidos, o público está susceptível a recorrer a uma filtragem ético-cultural e social que pode ser positiva — por exemplo, quando se tem em pauta a importância da neutralidade da internet — mas, em outra direção, respondendo ao gregarismo massivo a estímulos externos (psicologia de massas) e/ou interesses capitais, pode resvalar em agrupamentos com tendências a ações coercitivas ao diferente, aqui compreendido como o sujeito individual não alinhado a alguma conformação hegemônica de pensamento.

Esta percepção se transforma em desafio: o olhar, portanto, não está restrito apenas à aparência dos fenômenos, o que seria cegueira ao excesso de exposição luminosa, exigindo a atuação da razão não apenas instintiva e replicadora de sentidos, mas também intuitiva e lógica, bem como de outras formas de

[6] Ibidem, p.12.
[7] ROUILLÉ, André. **A fotografia:** entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.141-142.

sensibilidade das quais participam outros sentidos corporais (tátil, auditivo, etc.). Neste entroncamento se encontra o humano, solitário, enquanto indivíduo, mas também o sentimento de humanidade, o desenvolvimento da capacidade de discernir o trânsito de sentidos nas tramas de processos narrativos e simbólicos variáveis para que a barbárie dispersiva não impere em meio à turba de informações e interpretações velozes. O espaço de confronto e conflito, que ocasionalmente perpassa a atmosfera pública suscitada através das interações sociais com TICs, precisa, essencialmente, ser transposto pelo filtro da diplomacia e da ética.

No processo de recepção dos *bits* que nos chegam em alta velocidade e cujo pulsar nos escapa, bem como dos *pixels* a iluminar o emaranhado da trama visual, ocorre deslocamento de sentidos e o sujeito assume posições imaginárias. Pensando em tal contexto, a instalação *Coletivo* (2008 – MIS/SP) **(Figs. 03, 04** e **05)** nos impulsiona a refletir sobre relações do espectador com o espaço expositivo físico/concreto e o virtual/digital, porque ainda que o espectador seja, a princípio, um ser potencialmente ideal, no processo de interpelação este percebe sua existência ativa e singular.

Na **Fig. 03**, referente à instalação *Coletivo* (2008), apresenta-se no campo visual do espectador este Outro (diferente do Si Mesmo) que assume a profundidade de um rosto, mesmo que sua face esteja voltada para outro lado. Segundo o filósofo Emmanuel Levinas: "O Infinito vem-me à ideia na significância do rosto. O rosto significa o Infinito. Este nunca aparece como tema, mas na própria significância ética"[8]. A ideia de que há esta presença no horizonte de uma paisagem virtual, mesmo que o sujeito em si esteja ausente, impulsiona-nos a uma retidão das ações para com o outro além de impelir para a experiência sensível da paisagem em meio à qual este se mistura. A figura "virtual" de um espectador a contemplar a instalação no interior da própria imagem de registro da obra resguarda esta sensação fugaz do Infinito.

Em meio a uma paisagem imaginária com vista aérea — montagem construída pelo artista com cerca de 50 mil imagens de automóveis editados individualmente —, a representação da figura humana torna-se posição-sujeito na injunção com o seu ambiente de localização, para a qual nos projetamos imaginariamente. A imaginação e a criatividade sempre estiveram conectadas ao raciocínio lógico, no entanto, no processo de construção de sentidos, o imaginário não está à mercê apenas do desejo, não nos limitamos a ser máquinas desejantes, porque o que nos impulsiona é a vontade de seguir em frente em nossas singularidades e sociabilidade.

Em *Coletivo* (2008), o conjunto de automóveis situados na estagnação do extenso estacionamento assume efeitos de sentidos variados, estratégia do artista para suscitar posicionamentos críticos do espectador, já tão acostumado à recepção de imagens de satélite fabricadas, com vistas de cima, e facilmente acessíveis em dispositivos tecnológicos portáteis. Aqui vale lembrar o comentário da filósofa Anne

[8] LEVINAS, Emmanuel. **Ética e Infinito**. Lisboa/Portugal: Edições 70, 1982. p. 97.

Cauquelin que diz: "[...] a técnica é solicitada quase às pressas, mas em uma visão construtivista da paisagem [...]"[9].

Através da obra de Vasconcellos, portanto, pode-se pensar na (des)naturalização da percepção quanto à transparência do conteúdo recepcionado nas telas dos referidos dispositivos. A (des)naturalização da percepção se fez presente em diferentes práxis artísticas de vanguardas modernistas, a exemplo das obras suprematistas de Kazimir Malevich, em que as sensações superam a objetividade do que se vê, pois a distância, o redimensionamento ou as escalas encerram dimensões visíveis e invisíveis não limitadas à superfície ou à compreensão literal de objetos percebidos. O achatamento do relevo e a indeterminação do ponto de observação do sujeito-espectador gera uma sensação de fluidez no próprio campo da imagem, neste "novo espaço" do mundo não-objetivo o sujeito é alçado a uma espécie de "angelismo da representação."[10]

Esta fluidez também está presente na instalação *Coletivo*. O olhar a circular pela extensa superfície da obra poderia se deparar com os contornos de um cemitério de veículos, indicativo da estagnação dos fluxos de vida, mas, também, entrever a onda que surge momentaneamente a trazer memórias que aludem à infância, carrinhos de brinquedo, assemelhando-se neste processo à circularidade do tear em que a Vida compõe os seus versos. Este percurso de interpretação traz à proximidade desta investigação a instalação *Uma Vista* **(Figs. 01** e **02)**, exposta no *Projeto Arte/Cidade – Zona Leste – Máquinas Urbanas*, ocorrido em 2002 e com a coordenação e curadoria do arquiteto e filósofo Nelson Brissac Peixoto.

Cássio Vasconcellos realizou a concepção da obra em conjunto com um matemático, processo colaborativo que confluiu para a programação da instalação na qual uma fotografia panorâmica com a inscrição de duas vias de circulação de metrôs, foi, segundo Brissac Peixoto, seccionada em 68 partes e cada qual ampliada em diferentes tamanhos, além de reorganizadas em perspectiva em cinco planos consecutivos em um espaço do complexo arquitetônico da Torre do Belenzinho, na Zona Leste de São Paulo.[11] Ali funcionava a tecelagem Moinho Santista (inaugurada em 1934) e na qual se "chegou a produzir 500 mil metros lineares de tecidos e 2 mil toneladas de fios"[12]. À época de exposição da instalação *Uma Vista*, o local se encontrava abandonado a cerca de vinte anos, sendo reformado posteriormente à mostra e constituído na unidade cultural do Sesc-Belenzinho.

A composição e beleza visual da obra somente podem ser observadas em sua totalidade efêmera, quando se caminha imageticamente em seu entorno, memória de deslocamento acessível através de fotografias e do vídeo[13] de registro da obra que assim proporcionam a cada espectador uma fruição estética

[9] CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.13.
[10] DUBOIS, Philippe. A arte é (tornou-se) fotográfica? Pequeno percurso das relações entre a arte contemporânea e a fotografia no século XX. In: _____. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 2004. p.268.
[11] PEIXOTO, Nelson Brissac (org.). **Arte/Cidade – Zona Leste – Máquinas Urbanas**. Santiago de Compostela: Artedardo, 2011. p.309.
[12] PEIXOTO, op. cit., p.252.
[13] Vídeo da instalação *Uma Vista* (2002). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mrWJNwnM3-w>. Acesso em 04/12/2017.

particular. A disposição imagética da obra iluminada em meio ao escuro do espaço expositivo e a reunificação dos fragmentos dispersos em um único ponto de vista comum — no qual o espectador se posiciona para visualizar a composição final programada —, aventa a significação poética de uma tessitura da imagem panorâmica, com a simulação de profundidade. Para cada fragmento suspenso, que se move com as lufadas do ar, há um projetor de luz que o ilumina, além de cabos sutis que o sustenta[14], a visão do caminhar imagético e imaginário ao seu redor evoca a abóbada celeste, os fragmentos podem suscitar associações com nuvens ou outros elementos aéreos que se encontram e reorganizam diante daquela vista aparentemente fixa, porém móvel.

A aparição da forma da paisagem, da qual todo este artigo é ressonância, carrega consigo a herança cultural e a singularidade das memórias que cada indivíduo possui e que pode vir a compartilhar com outros. Memórias que necessitam de um estado contemplativo e ativo do indivíduo, no interior do qual as formas encontram sua qualidade poética, além de dissonância criativa, no que diz respeito à particularidade de cada sujeito e ao rechaço ao impulso de domínio sobre o Outro, instituído em relações de poder. Neste contexto, também a influência de fatos históricos e os questionamentos do indivíduo impulsionam suas investigações e auxiliam na reatualização e reordenamento de experiências do visual.

Imagens

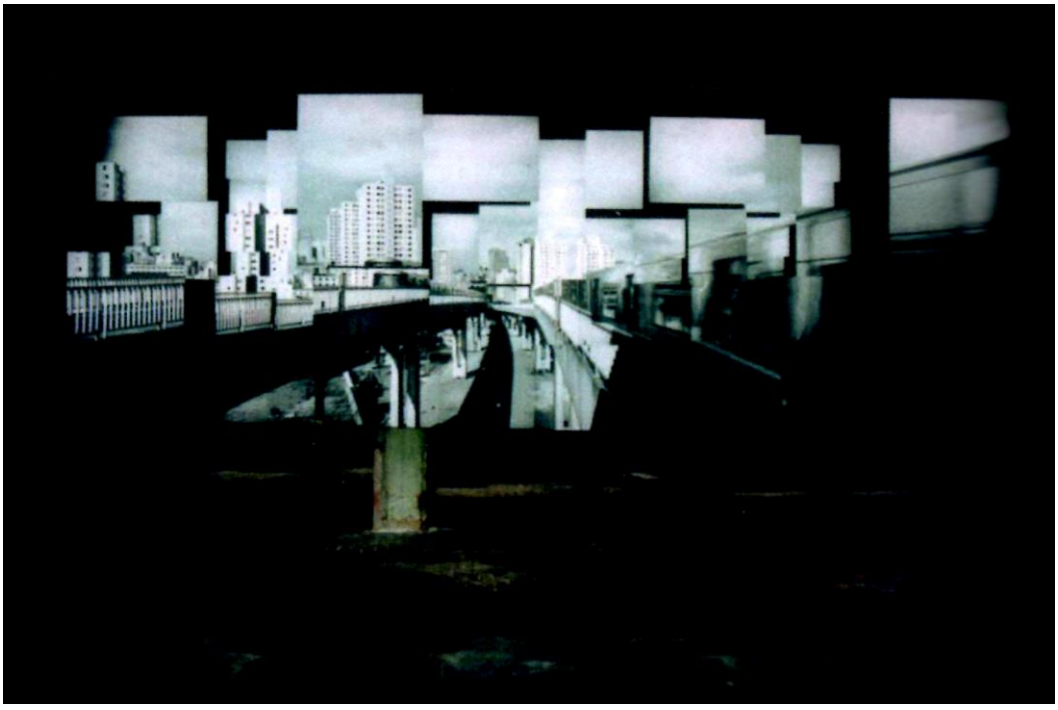


Figura 01 - Cássio Vasconcellos. *Uma vista*. 2002. Fotografia panorâmica seccionada em 68 partes, uma vista da instalação, luminárias para cada fragmento. Dimensões: 8,48m largura; aprox. 11,3136... m comprimento e 3,00m de altura. Vista frontal da instalação para o *Projeto Arte/Cidade Zona Leste,* SESC Belenzinho - SP. Fonte: Catálogo da exposição.

[14] Informações fornecidas à pesquisadora pelo artista em entrevista realizada em 28/09/2017.



Figura 02 - Cássio Vasconcellos. *Uma vista*. 2002. Fotografia panorâmica com vias de metrô no Brás-SP. *Projeto Arte/Cidade Zona Leste*, SESC Belenzinho - SP. Fonte: Cortesia do artista, imagem enviada à pesquisadora por e-mail.



Figura 03 - Cássio Vasconcellos. *Coletivo*. 2008. Fotografia panorâmica construída com 50 mil imagens aéreas de diversos tipos de veículos de transporte distribuídos sobre suporte de 2,20 x 12 m. Vista de frente da instalação no MIS – SP. Fonte: Imagem obtida em versão antiga do site do artista.



Figura 04 - Cássio Vasconcellos. *Coletivo*. 2008. Detalhe da instalação no MIS – SP. Fonte: Catálogo da exposição (MIS-SP).



Figura 05 - Cássio Vasconcellos. *Coletivo*. 2008. Detalhe da instalação no MIS – SP. Fonte: Catálogo da exposição (MIS-SP).

Referências Bibliográficas

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DUBOIS, Philippe. A arte é (tornou-se) fotográfica? Pequeno percurso das relações entre a arte contemporânea e a fotografia no século XX. In: _____. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 2004.

LEVINAS, Emmanuel. **Ética e Infinito**. Lisboa/Portugal: Edições 70, 1982.

FER, Briony. Introdução **–** Imagens invisíveis: a representação visual e a linguagem. In: FRASCINA, Francis (et alli). **Modernidade e modernismo:** a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

ROUILLÉ, André. **A fotografia:** entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ORLANDI, Eni P.. **As formas do silêncio:** no movimento dos sentidos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PEIXOTO, Nelson Brissac (org.). **Arte/Cidade – Zona Leste – Máquinas Urbanas**. Santiago de Compostela: Artedardo, 2011.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Coletivo. In: VASCONCELLOS, Cássio. **Coletivo: exposição (MIS - SP) 19 de outubro de 2008 a 11 de janeiro de 2009: catálogo**.

QUATRO SÉCULOS DE SILÊNCIO: AS PINTURAS PARIETAIS DA CAPELA DE SÃO MIGUEL PAULISTA

Thais Cristina Montanari[1]

Localizada em uma antiga rede de aldeias,[2] a Capela de São Miguel Paulista se estabelece como a única remanescente do século XVII ao progresso da cidade de São Paulo, sendo portanto um marco da colonização e evangelização no antigo aldeamento jesuítico de São Miguel. A capela — também popularmente conhecida como "Capela dos índios" pela comunidade local — resguarda ainda hoje a sua originalidade e seu valor histórico e artístico, tornando-se, não por acaso, um dos primeiros bens inscritos no livro do tombo do IPHAN. O aldeamento foi estabelecido na região da Vila de São Paulo de Piratininga por volta de 1560 pelo Padre José de Anchieta,[3] e, de acordo com Sérgio Buarque de Holanda, a capela da época da fundação da aldeia foi demolida devido à precariedade de sua construção, dando lugar ao pequeno templo ainda hoje existente,[4] datado de 1622, como está inscrito na verga da porta de entrada. Atribui-se a reconstrução da Capela de São Miguel ao carpinteiro e bandeirante espanhol Fernão Munhoz e ao padre João Álvares como orientador da construção executada pelos indígenas.

Com o afastamento dos jesuítas da Capitania de São Vicente em 1640 devido a conflitos de interesses entre a Companhia de Jesus, a Coroa e os colonos, a Câmara assumiu a administração da Aldeia de São Miguel, e em 1698 a assistência religiosa foi assumida pelos franciscanos.[5] Por volta de 1780,[6] Frei Mariano da Conceição Veloso (1742-1811) teria promovido a primeira e expressiva reforma na Capela de São Miguel, recebendo um acréscimo de 2,5 metros de adobe, elevando a estrutura de taipa de pilão do pé direito da nave central, abrindo duas janelas acima do telhado fronteiro, e arruando a Aldeia. Além disso, foi realizada a construção dos altares laterais, o escoramento interno de madeira, e foram inseridos elementos decorativos em dourado para o altar principal da sacristia e para a capela lateral.

A Capela de São Miguel passou por diversas obras de reparo ao longo dos séculos, sendo que temos — em parte — documentada somente a obra de "Restituição"[7] realizada por Ismael Bresser e Affonso

[1] Bolsista Capes. Mestranda em História da Arte do Programa de Pós-graduação em História do IFCH/Unicamp.
[2] O sistema de aldeamentos baseava-se em um regime de tutoria, colocando os índios sob a proteção dos jesuítas. Confiaram-se quatro Aldeias aos jesuítas em São Paulo: São Miguel, Pinheiros, Barueri e Guarulhos. *Cf.* LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil* (1938). Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. 10 v. pp.227-230.; *Cf.* PETRONE, Pasquale. *Aldeamentos paulistas*. São Paulo, SP: EDUSP, 1995.
[3] HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Capelas antigas de São Paulo". In: *Revista do Serviço de Patrimônio Histórico Nacional, Rio de Janeiro*, v. 5, 1941. p. 105.
[4] Ibid. p.107.
[5] LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 2000. Vol. 1. p. 230.
[6] ROWËR, Frei Basílio. *Páginas de História Franciscana no Brasil.* Ed. Vozes. Petrópolis, RJ. 1957. p. 512.
[7] De acordo com documentação do Arquivo do IPHAN/SP, esta obra chamada de "Reconstituição" consistiu na realização de trabalhos estruturais no telhado e taipas, calçada para despejo de água pluvial, ladrilhos no interior da igreja, e reforma do forro.

Taunay entre 1926-1927, portanto anterior ao advento do SPHAN e seu registro de tombamento. O primeiro restauro da Capela de São Miguel, realizado entre os anos de 1939 e 1941 sob a coordenação do engenheiro-arquiteto Luís Saia, buscou reconstituir minuciosamente as características primitivas da capela,[8] que se encontrava em péssimo estado de preservação e descaracterizada pelas intervenções ocorridas nos dois séculos anteriores.

Recentemente, em 2006, novos restauros foram realizados na Capela de São Miguel, promovidos pela Diocese de São Miguel Paulista e pela Associação Cultural Beato José de Anchieta (ACBJA). Foram realizadas prospecções arqueológicas precedentes ao início do restauro, traçando o perfil histórico-arqueológico da Capela e seu entorno. Este trabalho foi importante para nortear os profissionais envolvidos, orientando o processo e evitando possíveis acidentes que pudessem comprometer a integridade do patrimônio. Este último trabalho foi de grande importância pelos dados materiais encontrados que atestam a antiguidade e o valor da edificação, além de produzir importantíssima documentação para o estudo de seu passado físico e histórico, e também por revelar diversos elementos artísticos e ornamentais que por muitos séculos haviam permanecido escondidos, como as pinturas parietais encontradas na nave principal embaixo dos altares laterais em madeira do período franciscano, além de vestígios de policromia por toda a igreja, levantando a hipótese de que a Capela deve ter sido inteira pintada no período colonial.

As pinturas parietais, provavelmente as únicas remanescentes que chegaram aos nossos dias, se estabelecem como registro singular da arte jesuítica e colonial paulista. Trata-se de uma tentativa de reprodução pintada de um altar de talha, recorrente nas obras do barroco português. De acordo com o historiador da arte Percival Tirapeli, não existem muitas pinturas murais no Brasil, e nem nas Missões do Paraguai e Argentina,[9] além disso, o uso da taipa como suporte para estas pinturas, os motivos celestes do sol, lua e estrelas, e as cores vermelho, preto e branco conferem sua peculiaridade, e suscitam diversas hipóteses levantadas por historiadores da arte e antropólogos.

O termo "estilo jesuítico" perdura desde o século XIX até o século XXI sendo sempre questionado e debatido, reaparecendo constantemente também como "estilo da Contra-Reforma", ou "Espírito Jesuítico" como se refere o arquiteto Lúcio Costa[10] em seu importante artigo *A arquitetura jesuítica no Brasil* publicado na Revista do SPHAN em 1941, no qual evidencia suas ideias em relação ao termo "estilo jesuítico" no contexto brasileiro, afirmando que tal expressão designava "as composições mais renascentistas, mais moderadas, regulares e frias, ainda imbuídas do espírito severo da Contra-Reforma".[11]

[8] Sobre os primeiros trabalhos de restauro realizados pela equipe do SPHAN em São Paulo, *Cf.* GONÇALVES, Cristiane Souza. *Restauração Arquitetônica: a experiência do SPHAN em São Paulo, 1937- 1975.* São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.
[9] TIRAPELI, Percival. "Pinturas Jesuíticas em São Miguel Paulista". In: TIRAPELI, Percival (Org.). *Patrimônio Sacro na América Latina. Arquitetura / Arte / Cultura.* São Paulo: Arte Integrada, 2015. p. 327.
[10] COSTA, Lúcio. "A arquitetura jesuítica no Brasil". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: MES, v. 5, 1941, pp. 09-104.
[11] COSTA, Lúcio. Ibid., p. 11.

Tal termo suscitaria impreterivelmente "a existência de uma maneira específica dos jesuítas de pintar, esculpir, e especialmente, construir".[12] De acordo com John Bury, a expressão "estilo jesuítico" descreveria toda uma fase da arquitetura e decoração do primeiro período colonial, abarcando também obras sem conexão direta com os próprios jesuítas, uma vez que estes constituíam o canal de transmissão mais influente da cultura europeia para a América portuguesa.[13] Acrescentam-se a esse quadro, as ideias de Gauvin Alexander Bailey, que afirma que a primeira definição de "estilo jesuítico" encontrada,[14] fazia referência ao "uso excessivo pelos jesuítas de ornamentação e ilusão para manipular as massas",[15] destacando a importância das artes na evangelização. No entanto, de acordo com a pesquisadora Renata Martins, a má interpretação do termo *Noster Modus Procedendi*[16] teria suscitado a eclosão do termo "estilo jesuítico", levando a análises equivocadas.

Assim, a historiografia mais recente concorda que, na realidade um verdadeiro "estilo jesuítico" estaria mais pautado na tendência à adaptação dos jesuítas à situação local, em detrimento de uma imposição estilística romana. Desse modo, passa-se, enfim, a considerar uma "Estratégia Jesuítica" nas artes das Missões nas quais as edificações tomariam forma de acordo com os diversos fatores com os quais os jesuítas se deparassem, tais como os recursos naturais e materiais, o contexto sócio-cultural e econômico local, além do local de procedência dos jesuítas, o grau de circulação das obras e dos artistas, etc. As diversas adaptações empreendidas pelos jesuítas evidenciaria, portanto, a flexibilidade da Ordem nas construções e no fazer artístico das Missões.

Sabe-se que à época da reconstrução da Capela, na aldeia de São Miguel, contava-se com a presença de índios Carijós ou Guaranis, transferidos da aldeia de Itaquaquecetuba,[17]além dos Guarani provenientes dos ataques das bandeiras paulistas às missões jesuíticas espanholas das províncias do Guairá, Tape e Itatim, passando a compor a maior parte da população indígena da vila de São Paulo.[18] Além disso, segundo a antropóloga e pesquisadora Glória Kok, este processo "deixou suas marcas na formação de uma

[12] BAILEY, Gauvin Alexander Apud MARTINS, Renata Maria de Almeida. "Tintas da Terra, Tintas do Reino…", Op. cit., 2009, p. 41.

[13] BURY, John. "A Arquitetura Jesuítica no Brasil" In: OLIVEIRA, Miriam Ribeiro de (Org.). *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial: John Bury.* Brasília, DF: IPHAN / Monumenta, 2006. p. 64.

[14] Encontrada em um enciclopédia alemã teria sido escrita em 1845 por Jacob Burckhardt em sua juventude. *Cf.* MARTINS, Renata Maria de Almeida. "Tintas da Terra, Tintas do Reino…", Op. cit., 2009, p. 44.

[15] BAILEY, Gauvin Alexander Apud MARTINS, Renata Maria de Almeida. Ibidem.

[16] "Do léxico dos jesuítas, 'Nossa Maneira de Proceder'. De acordo com Bailey, este termo foi 'utilizado nas missões para fazer referência a estruturas que empregassem formas e técnicas autóctones. (...)'". MARTINS, Renata Maria de Almeida. "Tintas da Terra, Tintas do Reino…", 2009, p. 48.

[17] *Cf.* PETRONE, Pasquale. Op. cit., 1995. p. 143; MARQUES, Manuel Eufrásio de Azevedo. *Apontamentos históricos, geográficos, biográficos, estatísticos e noticiosos da Província de São Paulo: seguidos da Cronologia dos acontecimentos mais notáveis desde a fundação da Capitania de São Vicente até o ano de 1876.* Belo Horizonte, MG; São Paulo, SP: Editora Itatiaia: Editora da USP, 1980. 2v. p. 237; HOLANDA, Sérgio B. Op. cit., 1941. p. 107; KOK, Glória. "Índios de ofícios e índios 'encapelados' da Capitania de S. Vicente no século XVII". In: FERNANDES, Eunícia (Org.). *A Companhia de Jesus e os Índios*. Curitiba: Editora Prismas, 2016, p.272

[18] Segundo estimativa do jesuíta Ruiz de Montoya, entre os anos de 1628 e 1641 um contingente de 33.000 a 55.000 índios foi capturado nestes ataques. *Cf.* MONTEIRO, John, 1994 p. 74.

cultura ibero-americana nas capelas de São Paulo durante o século XVII",[19] através da mistura étnica e de trocas culturais. Sabe-se também que nas aldeias jesuíticas, os índios eram empregados como construtores,[20] sobretudo das capelas, sendo também os responsáveis pela conservação e melhoria destas, havendo exceção somente em relação aos projetos,[21] uma vez que desde o século XVI, estes deveriam teoricamente passar pela aprovação da Ordem dos jesuítas em Roma.[22] Os indígenas também teriam sido empregados como artífices, sobretudo de carpintaria,[23] dado que a Companhia de Jesus era a responsável pela transmissão de ofícios diversos aos indígenas através de suas oficinas. Isto posto, de acordo com Glória Kok, em relação às pinturas parietais de São Miguel, "os motivos e as cores sugerem padrões indígenas",[24] apesar dos artífices (indígenas) terem sido orientados pelos jesuítas através de modelos europeus.

Tais motivos celestes, além de estarem associados à cosmologia indígena, também foram bastante explorados pela chamada tradição emblemática, presente nas bibliotecas e nas decorações das Missões da Companhia de Jesus na América, como afirma Renata Martins.[25] Assim, além de comumente presentes nas artes das Missões da América Espanhola e na talha portuguesa, esta iconografia celeste também seria utilizada pelos jesuítas para a fixação de temas cristãos,[26] como apontam os estudos mais recentes[27] em relação ao encontro entre as culturas europeia e ameríndia resultando em uma produção singular por meio da adaptação dos jesuítas para a evangelização, construção e ornamentação de seus templos religiosos, dependendo dos diversos fatores com os quais se deparassem, e de acordo com contexto local.

Ademais, a partir dos estudos e documentações realizados durante o último restauro na Capela de São Miguel para a consolidação das pinturas encontradas, podemos extrair diversos dados importantes, entre eles, sobre a composição mineral e vegetal dos pigmentos utilizados, e a sua datação. Não sendo possível a realização do exame de datação por carbono 14 — o único método seguro para este tipo de material[28] —, observou-se que as as pinturas, assim como o seu suporte, ocorrem somente até à altura da taipa, sendo

[19] KOK, Glória. "A presença indígena nas capelas da Capitania de São Vicente (Século XVII)". In: Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 45- 73, out. 2011. p. 51.
[20] *Cf.* AMARAL, Aracy. *A Hispanidade em São Paulo: da casa rural à Capela de Santo Antônio*. São Paulo: Nobel/ Ed. Da Universidade de São Paulo, 1981. p. 49.
[21] "Uma vez levantada a igreja a conservação e melhoria, desde que não dissesse respeito à planta, seguia a cargo dos índios" PLÁ, Josefina Apud. AMARAL, Aracy. Ibid. p. 74.
[22] *Cf.* MARTINS, Renata Maria de Almeida. "Tintas da Terra, Tintas do Reino…", Op. cit., 2009.
[23] *Cf.* KOK, Glória. "Índios de ofícios e índios 'encapelados' da Capitania de S. Vicente no século XVII". In: FERNANDES, Eunícia (Org.). *A Companhia de Jesus e os Índios*. Curitiba: Editora Prismas, 2016, p.272
[24] KOK, Glória, Op. cit. 2011, p. 54.
[25] MARTINS, Renata. "La Compagnia sia come un cielo: o sol, a lua e as estrelas dos livros de emblemas para a decoração das igrejas das missões jesuíticas na América Portuguesa, séculos XVII-XVIII". In: *Jahrbuch fur Geschichte Lateinamerikas. Anuario de Historia de América Latina*. Colônia, Weimar, Viena: Bohlau Verlag, 2013, pp. 81-102.
[26] Idem. "Veredas de Luz. A imagem do sol, da lua e das estrelas e a arte dos emblemas nas Missões Jesuíticas, da Amazônia à Argentina". IN: MELLO, Magno (Org.), Belo Horizonte, Ed. UFMG (no prelo).
[27] *Cf.* BAILEY, Gauvin Alexander. *Art of Colonial Latin America*. Londres: Phaidon, 2005. e BAILEY, Gauvin Alexander. *Art on on the Jesuit Missions in Asia and Latin America*. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 2001.
[28] O exame conhecido como "datação por carbono 14" ou "datação por radiocarbono" só oferece resultados seguros para amostras a partir de 500 anos.

inexistentes em todo o trecho superior em alvenaria de tijolos e adobe de barro.[29] Assim, temos portanto uma forte evidência de que as pinturas sejam anteriores ao alteamento da nave realizada pelos Franciscanos por volta de 1780. A utilização das cores branco, preto e vermelho, pigmentos respectivamente derivados do cal, carvão e ferro, e frequentemente utilizados na cerâmica indígena, corroboram com a hipótese das pinturas como "expressão da recriação das tradições culturais ameríndias"[30] levantada por Kok, assim como a presença tanto de imagens importadas de Portugal, quanto de imagens produzidas na própria aldeia pelos indígenas, evidenciando as trocas culturais entre jesuítas e indígenas.

A questão da visibilidade permanente das pinturas permanece pendente há mais de sete décadas. De acordo com Tirapeli, na ocasião da primeira reforma realizada pelo SPHAN na Capela de São Miguel em 1939-1940, Luís Saia teria encontrado parte das pinturas e mandado fotografá-las. No entanto, nem Saia e nem o SPHAN as teriam divulgado por não ter havido consenso em relação à sua visibilidade permanente.[31] Tal consenso perdura inconcluso até os dias de hoje. Durante o último restauro, foi realizado o I Encontro Arte e Patrimônio em São Miguel Paulista, reunindo diversos historiadores da arte, arquitetos, especialistas, e a comunidade local. Ao longo de Encontro, questionou-se e debateu-se sobre o que deveria ser exposto: a pintura mural, o altar, ou ambos, considerando-se uma possível mudança do espaço litúrgico se transformado em espaço de exposição. Concluiu-se que as pinturas e os altares pontuam dois momentos na história da Capela: o jesuítico, representado pelas pinturas, altar-mór e demais complementos mais antigos, e a franciscana, representada pelos retábulos e pela espacialidade atual da capela. Foram apresentadas diversas soluções possíveis pelos técnicos do restauro, porém o IPHAN não acatou nenhuma proposta, fechando as pinturas e reposicionando os altares franciscanos.

Além da pinturas parietais, a Capela de São Miguel preserva outros elementos artísticos e arquitetônicos do período jesuítico, entre os quais destacamos: as imagens; a pia batismal; o armário e o altar da sacristia; o altar da capela lateral; o alpendre em "L" — seu elemento mais reconhecido e discutido[32] —, além das pinturas do forro[33] e da grade de comunhão em jacarandá**,** apresentando em destaque duas figuras cariátides talhadas nas extremidades da banca que teriam sido feitas pelos índios guaianases. Essas figuras talhadas revelam, de acordo com Glória Kok, o domínio da técnica indígena,[34] recebendo também a

[29] "Proposta Técnica De Conservação e Restauro - Pinturas Murais Da Capela De São Miguel Arcanjo". 2011., p.2. Documentação gentilmente concedida por Julio Moraes e equipe.
[30] KOK, Glória. Ibid. 2011. p. 54.
[31] TIRAPELI, Percival. Op. cit., 2015, p. 329.
[32] *Cf.* SAIA, Luís. "O Alpendre nas Capelas Brasileiras". In: CAMPOFIORITO, Ítalo (Org.). Revista do Patrimônio. 60 anos: a Revista. Rio de Janeiro: IPHAN, 1997, pp. 60-71.
[33] De acordo com Glória Kok, as pinturas do forro apresentam motivos similares aos das capelas de Carapicuíba e de São Roque, os quais derivariam de "brutescos", inspirados em modelos da América Espanhola e da Península Ibérica como afirma Aracy Amaral em obra já citada. *Cf.* KOK, Glória. Op. cit. 2011, p. 53.; e *Cf.* AMARAL, Aracy. Op. cit. 1981, p. 82. Sobre a pintura de "brutescos", ver SERRÃO, Vitor. *A Pintura Protobarroca em Portugal, 1612-1657. O Triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo.* Lisboa: Edições Colibri, 2000, pp. 356-367.
[34] KOK, Glória. Ibid. p. 55.

atenção de Lúcio Costa, em seu artigo *A arquitetura jesuítica no Brasil* no qual afirma esta ser "das mais antigas e autênticas expressões conhecidas da 'arte brasileira'".[35]

São muitos os silêncios em torno da Capela de São Miguel Paulista, seja em relação às pinturas parietais enquanto objeto escondido durante séculos e omitidos pelo IPHAN em expô-las permanentemente, seja em relação aos seus prováveis artífices indígenas, ou seja também pelo silêncio acadêmico sobre a contribuição indígena na cultura colonial, no qual historiadores da arte e antropólogos são em parte os culpados, devido à tendência destes a preferir estudar culturas "puras" e supostamente intocadas pelas complexas mudanças forjadas pelo contato com o outro, como aponta Alexander Bailey em seu trabalho sobre arte colonial na América Latina.[36] A estes silêncios, soma-se ainda a dificuldade em relação a ausência de documentação precisa a respeito da construção e ornamentação da Capela de São Miguel e suas intervenções ao longo dos séculos, sendo esta uma dificuldade posta para seu estudo desde a época de seu tombamento pelo SPHAN.

As pinturas recentemente descobertas na Capela de São Miguel reforçam ainda mais o valor histórico e artístico desta edificação de um tipo de arquitetura quase desaparecida, e se estabelecem como registro singular da arte jesuítica colonial. Os motivos celestes e as cores atestam sua peculiaridade, assim como a mão-de-obra indígena — muito provavelmente — utilizada tanto na construção quanto na ornamentação da Capela de São Miguel, conferindo a esta edificação sua autenticidade enquanto expressão de uma cultura e arte genuinamente brasileira. Devido a heterogeneidade das manifestações artísticas e diversidade das fundações jesuíticas, ao se estudar as artes das Missões, "a contribuição do outro", mais especificamente, a "contribuição do indígena" é um ponto chave polêmico e de difícil abordagem.

Apesar de termos excelentes trabalhos de competentes estudiosos que precisam ser reconhecidos, grande parte destas pesquisas — sobretudo as pioneiras — se pautam em aspectos formais e estilísticos nas análises das obras, muitas vezes desconsiderando as características locais e a pluralidade cultural. Para compreender a arte produzida no contexto das Missões, é preciso adotar uma perspectiva mais "global", dada a grande dispersão geográfica dos jesuítas. Já em relação à arquitetura e à arte colonial em São Paulo, os estudos são ainda mais escassos, sobretudo em relação à mão-de-obra indígena nas construções e nas artes do período, deixando importantes lacunas abertas, que precisam ser mais profundamente estudadas e analisadas, como tem sido realizado nas Missões da América Espanhola.[37] Assim, a partir de estudos que analisem a questão em sua complexidade, poderemos compreender as relações entre jesuítas e indígenas, arte europeia e arte ameríndia, e os fazeres artísticos na Capela de São Miguel Arcanjo na Vila de São Paulo de Piratininga.

[35] COSTA, Lúcio. "A arquitetura jesuítica no Brasil". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: MES, v. 5, 1941, pp. 09-104. p. 63.
[36] BAILEY, Gauvin Alexander. "Eyeing the Other The Indigenous Response" In: Art of Colonial Latin America. Londres: Phaidon, 2005. p. 72.
[37] Como os estudos realizados por Darko Sustersic, Gauvin Alexander Bailey, Ramón Gutierrez, entre outros.

Bibliografia

AMARAL, Aracy. *A Hispanidade em São Paulo: da casa rural à Capela de Santo Antônio.* São Paulo: Nobel/ Ed. Da Universidade de São Paulo, 1981.

ARROYO, Leonardo. *Igrejas de São Paulo: introdução ao estudo dos templos mais caracteristicos de São Paulo nas suas relações com a crônica da cidade*. 2. ed. rev. e atual. São Paulo, SP: Comp. Ed. Nacional, 1966.

BAILEY, Gauvin Alexander. "Le style jèsuit n'existe pas: Jesuit Corporate Culture and the Visual Arts". In: O'MALLEY, John W. S.J.; BAILEY, Alexander G.; HARRIS, Steven J.; KENNEDY, Frank S.J. (Org.). *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts: 1540- 1773*. Toronto: University of Toronto Press, 2000, pp. 38-89.

_____. "The New Plant of the Primitive Church': The Jesuit Reductions among the Guaraní in Paraguay, 1609- 1768." In: *Art on on the Jesuit Missions in Asia and Latin America.* Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 2001.

_____. "Eyeing the Other The Indigenous Response" In: *Art of Colonial Latin America*. Londres: Phaidon, 2005.

BOMTEMPI, Silvio. *O bairro de São Miguel Paulista: a aldeia de São Miguel de Ururai na historia de São Paulo*. São Paulo, SP: Secretaria de Educação e Cultura, 1970.

BURY, John. *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. São Paulo: Nobel, 1991.

COSTA, Lúcio. "A arquitetura jesuítica no Brasil". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: MES, v. 5, 1941, pp. 09-104.

GONÇALVES, Cristiane Souza. *Restauração Arquitetônica: a experiência do SPHAN em São Paulo, 1937-1975*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Capelas antigas de São Paulo". In: *Revista do Serviço de Patrimônio Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 5, pp. 105-120, 1941.

KOK, Glória. A presença indígena nas capelas da Capitania de São Vicente (Século XVII). *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 45- 73, out. 2011. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio/article/view/19732/13847. Acesso em: 08 mai. 2017.

_____. "Índios de ofícios e índios 'encapelados' da Capitania de S. Vicente no século XVII". In: FERNANDES, Eunícia (Org.). *A Companhia de Jesus e os Índios.* Curitiba: Editora Prismas, 2016, pp. 216-231.

LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil* (1938). Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. 10 v.

MARQUES, Manuel Eufrásio de Azevedo. *Apontamentos históricos, geográficos, biográficos, estatísticos e noticiosos da Província de São Paulo: seguidos da Cronologia dos acontecimentos mais notáveis desde a fundação da Capitania de São Vicente até o ano de 1876.* Belo Horizonte, MG; São Paulo, SP: Editora Itatiaia: Editora da USP, 1980. 2v.

MARTINS, Renata Maria da Almeida. "Veredas de Luz. A imagem do sol, da lua e das estrelas e a arte dos emblemas nas Missões Jesuíticas, da Amazônia à Argentina". IN: MELLO, Magno (Org.), Belo Horizonte, Ed. UFMG (no prelo).

_____. "Além do Olhar: as fontes para a apropriação das técnicas e dos materiais das culturas indígenas nas artes da Amazônia Colonial (séculos XVII e XVIII)". In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize. *Objetos do Olhar: História e Arte.* São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014, pp. 139-154.

_____. "*La Compagnia sia come un cielo*: o sol, a lua e as estrelas dos livros de emblemas para a decoração das igrejas das missões jesuíticas na América Portuguesa". In: DUVE, Thomas; HENSEL, Silke; MUCKE, Ulrich; PIEPER, Renate; POTTHAST, Barbara (Ed.). *Jahrbuch fur Geschichte Lateinamerikas / Anuario de Historia de América Latina*, vol. 50. Colônia / Weimar / Viena: Bohlau Verlag, 2013, pp. 81-102.

_____. "Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará, 1653–1759". Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, outubro de 2009 [tese de doutorado. Orientador: Prof. Dr. Luciano Migliaccio].

MONTEIRO, John Manuel. "Os Guarani e a História do Brasil Meridional Séculos XVI-XVII". In: CUNHA, Manuela Carneiro da (Org.). *História dos índios no Brasil.* São Paulo, SP: FAPESP: Companhia das Letras, 1992, pp. 475-498.

_____. *Negros da terra. índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo:

Cia. das Letras, 1994.

MORAES, Júlio. "O Restauro nos monumentos sacros paulistas". In: TIRAPELI, Percival (Org.). *Patrimônio Sacro na América Latina. Arquitetura / Arte / Cultura*. São Paulo: Arte Integrada, 2015, pp. 317-324.

PETRONE, Pasquale. *Aldeamentos paulistas*. São Paulo, SP: EDUSP, 1995. 396p.

ROWËR, Frei Basílio. *Páginas de História Franciscana no Brasil.* Ed. Vozes. Petrópolis, RJ. 1957.

TIRAPELI, Percival. "Pinturas Jesuíticas em São Miguel Paulista". In: TIRAPELI, Percival (Org.). *Patrimônio Sacro na América Latina. Arquitetura / Arte / Cultura*. São Paulo: Arte Integrada, 2015, pp. 325-338.

_____. *Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó*. São Paulo: Editora UNESP e Imprensa Oficial do Estado, 2003.

CAÇA E CAÇADOR: A TUMBA II DE VERGINA, SUA ICONOGRAFIA E ATRIBUIÇÃO

Thiago do Amaral Biazotto[1]

Este artigo tem por objeto a chamada Tumba II de Vergina, descoberta pelo arqueólogo grego Manolis Andronikos em 1977. Será abordada, em especial, a iconografia de sua fachada – que retrata uma cena de caça coletiva, com destaque ao leão – e os problemas de atribuição dela decorrentes.

Nascido em 1919, na cidade Bursa, então Império Otomano e atual Turquia, Andronikos e seus pais se mudaram para Tessalônica, principal cidade da região da Macedônia grega, em 1922. No *gymnasium*, Andronikos recebeu uma educação voltada ao estudo das línguas antigas e, àquela época, participou de campanhas arqueológicas realizadas em Vergina, também cidade da Macedônia grega. A eclosão da II Guerra Mundial, durante a qual serviu no exército grego, acabou por atrasar seus estudos, mas, em 1952, seu doutorado, realizado na Universidade de Tessalônica, foi defendido com êxito e, dois anos depois, Andronikos passou uma temporada em Oxford, quando se tornou pupilo de ninguém menos que *sir* John Beazley. Em 1957, o arqueólogo volta à Grécia para tomar assento como professor na universidade em que havia se formado

Ao final de cada ano, a Universidade de Tessalônica apresentava os resultados das campanhas arqueológicas realizadas no período. 24 de novembro de 1977 foi exceção; uma coletiva de impressa foi convocada. Repórteres, acadêmicas e curiosos assistiram, decerto estupefatos, à bombástica declaração de Andronikos: ele e sua equipe haviam descoberto a Tumba de Filipe II, pai de Alexandre Magno**.** Conforme narrado pelo arqueólogo, em 11 de outubro de 1977, ele e sua equipe começaram a escavar um monumento que logo se relevou fabulosa fachada em afresco, técnica de pintura pouquíssimo preservada no repertório grego, de medidas 1,16m por 5,56m **(figuras 1 e 2)**.

Diversos artefatos foram encontrados no interior da tumba atribuída a Filipe – doravante denominada Tumba II. Um *larnax* de ouro, uma suntuosa armadura e aqueles que, de acordo com Andronikos, eram os mais fascinantes achados; um conjunto de miniaturas de rostos em mármore, algumas das quais o arqueólogo de pronto associou a figuras conspícuas da realeza macedônia; Filipe II e Alexandre Magno**.**

A partir de estudos de estratigrafia e investigações sobre os fragmentos encontrados, a datação da Tumba II foi estimada entre 350 a 320 d.C., período durante o qual três macedônios ostentaram a púrpura: Filipe II, Alexandre Magno e Filipe III Arrideu. Alexandre, contudo, pereceu na Babilônia, tendo seu corpo levado a Alexandria por Ptomoleu. Apenas Filipe II e Arrideu foram sepultados na Macedônia. Diante dessa

[1] Doutorando em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas. Graduado em História e mestre em História Cultural pela mesma universidade.

constatação, da riqueza dos artefatos associados à tumba, da própria opulência do sepulcro e de sua decoração e também das miniaturas encontradas em seu interior, Andronikos não teve dúvidas em considerar que o sepultado era Filipe II, assassinado em outubro de 336 a.C.

Nos anos posteriores à descoberta de Andronikos, diversos foram os estudiosos que se opuseram à sua atribuição. Por uma questão de espaço e escopo, serão apresentados apenas os argumentos referentes à iconografia de caça encontrada na Tumba II. Esse grupo de estudiosos advoga que o verdadeiro ocupante do sepulcro é Arrideu, uma vez que o motivo iconográfico da caça ao leão na Grécia havia desaparecido desde o período arcaico, sendo retomado, com vigor, apenas à época de Alexandre, por influência asiática. Desta forma, seria impossível que o tema estivesse presente na tumba em que repousaria o pai do próprio Alexandre. Para a discussão desse argumento, será necessário voltar a atenção à maneira como se realizava a caça na Grécia Clássica.

Como notou Anderson[2], o tema rural mais comum encontrado nos vasos áticos de figuras negras e vermelhas é a caça. Não obstante, as grandes feras têm baixa assiduidade na cerâmica, já que as cenas de caça têm a lebre como presa por excelência. Além dos artefatos, a fonte conspícua para o estudo do tema é o opúsculo *Cinegético*, de Xenofonte, que, tal como a cerâmica, faz citações apenas discretas aos carnívoros de grande porte. De fato, entre aqueles mencionados por Xenofonte - leão, leopardo, lince, pantera e urso (XI, 1) - apenas a pantera é reportada, por seis vezes, na produção ática de figuras negras.

Para encontrar um exemplo de caça ao leão no repertório imagético grego será necessário recuar até o século VII a.C. e o Vaso Chigi. A cerâmica protocoríntia, estimada de 640 a.C. e famosa por carregar o primeiro retrato de uma formação hoplítica, porta uma cena do tema em questão **(figura 3).** Além do leão, a trama é composta por quatro jovens, um nu, mas com um cinto, e os outros com couraças. Um quinto jovem está preso nas mandíbulas do felino, fazendo jorrar sangue por toda a composição. Como propôs Hurwit[3], o atual estado da evidência não permite garantir a existência de leões na região do Peloponeso, e tampouco é possível asseverar que o pintor tenha visto um leão *in loco*. De todo modo, não deixa de ser sintomático que o artista seja contemporâneo de Assurbanipal (669 – 626 a.C.), monarca conhecido por ter firmado um programa iconográfico em que a caça ao leão estava na ordem do dia. Já as evidências para a prática da caça do leão na Macedônia antes da expedição de Alexandre limitam-se a duas moedas; uma de Amintas III (c. 393 – 370 a.C.) e outra de Pérdicas III (366 – 359 a.C.) – não há registros escritos sobre a prática.

[2]ANDERSON, J. *Hunting in the Ancient World*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1985.

[3] HURWIT, J. "Reading the Chigi Vase". *Hesperia*, nº 71, pp. 1-22, 2002.

Ao contrário da Grécia e da Macedônia, as cenas de caçada ao leão abundam na iconografia asiática. Uma primeira manifestação do tema dá-se em contexto assírio, durante o reinado de Assurnazirpal II (883 – 859 a.C). O relevo foi encontrado na sala do trono do palácio de Kalhu e sua datação é estimada em 865 a.C. (**figura 4**). Rápida apreciação identifica Assurnazirpal II centralizado, revelando seu papel primacial durante as caçadas. O rei é identificado por seu turbante e ataca os felinos usando do arco e flecha. Assurnazirpal encontra-se em um carro de guerra, ao lado de um soldado, e volta-se para trás de modo a atingir o leão, que também é perseguido por dois outros soldados, a pé. Por fim, há outro leão na cena, já atingido pelas flechas, e sob os cascos dos cavalos que puxam o carro do soberano.

Já o relevo de Assurbanipal divide-se em três cenas, cada uma retratando um estágio da caçada ao leão **(figura 5).** Datado de aproximadamente 645 a.C., o mosaico foi encontrado no terraço S do palácio norte de Nínive. Assurbanipal, no canto superior esquerdo, é identificado pela presença do turbante *kululu*, que o designa, além de monarca, como sacerdote, testificando as relações entre realeza, caça e religião no Império Assírio. Watanabe[4] sugere que a constituição do relevo é o de uma narrativa contínua, a ser lida da direta para esquerda. Com efeito, na parte superior do relevo vê-se o leão sendo libertado de sua jaula e avançando em direção ao monarca, que se defende com o arco e flecha, ao lado de um escudeiro. Na sequência, o felino é abatido, ao passo que, na última cena, o soberano presta libações sobre os leões mortos, afirmando-se, a um só tempo, como rei e sacerdote. Esse aspecto é também atestado pela presença de mesas de oferendas e queimadores de incenso na parte inferior do relevo.

Legando a tradição assíria, o Império Persa também deu vazão a um programa iconográfico que tinha a caçada ao leão em alta conta. Os selos cilíndricos eram um suporte bastante frequente para veicular representações dessa natureza. Um dos mais célebres é o que retrata Dario I, hoje no Museu Britânico **(figura 6).** Acredita-se que o selo tenha sido encontrado na cidade egípcia de Tebas. Sua matéria prima é a calcedônia e suas dimensões são 3,7 cm de altura por 1,7 cm de diâmetro. A datação é estimada em finais do século VI a. C. A cena revela pontos em comum com os relevos assírios, em especial o de Assurnazirpal II. De partida, Dario é retratado em pé, na parte de atrás de um carro de guerra que é guiado por um cocheiro, de forma semelhante ao soberano assírio. Todavia, o Grande Rei não está voltado para trás ao atirar no leão, uma vez que o felino encontra-se defronte a ele e ao guia do carro. Também à diferença do relevo de Assurnazirpal II, o leão encontra-se em posição quase vertical, apoiando-se nas patas traseiras, ao passo que, no relevo assírio, o felino apresenta apenas uma ligeira inclinação. Contudo, tanto no relevo assírio quanto no selo persa há a presença de leões pisoteados pelos cavalos responsáveis por conduzir o monarca Ao lado da cena central, há duas palmeiras que servem como moldura ao tema, além de uma inscrição trilíngue que diz “Eu (sou) Dario, o rei”, em persa antigo e elamita, e “Eu (sou) Dario, o grande rei”, em babilônico.

[4]WATANABE, C. “The "Continuous Style" in the Narrative Scheme of Assurbanipal's Reliefs” *Iraq*, vol. 66, pp. 103-114, 2004.

A alta frequência de cenas de caça ao leão no Oriente somada à baixíssima incidência na Grécia e na Macedônia, tanto nas letras quanto nos artefatos, levou uma série de pesquisadores a utilizarem a iconografia da Tumba II de Vergina como ferramenta para sua datação. Uma vez que o tema do afresco é uma caçada real, com destaque à perseguição ao leão, ele apenas poderia ter sido realizado após a expedição de Alexandre.

A primeira oposição de vulto às teses de Andronikos sobre o afresco veio na forma do longo artigo "Il fregio della caccia della tomba reale di Vergina e le cacce funerarie d'Oriente", publicado por Bruno Tripodi em 1991. O historiador italiano considera inexistente a presença da iconografia cinegética em pinturas funerárias macedônios, ao passo que em sarcófagos de procedência persa, particularmente encontrados nos estertores do Império, como nas cidades de Xanthos e Sídon, cenas caça são frequentes. Limitando aqui as referências aos sarcófagos provenientes de Sídon, dois exemplos são incontornáveis. A primeira é o dito Sarcófago do Sátrapa (*c.* finais do século V e começo do IV a.C.), que, em um de seus frisos, carrega uma cena de caça na qual quatro personagens, todos em trajes orientais, põem-se a perseguir uma pantera e uma corça **(figura 7).** O principal caçador, aquele para o qual o felino se vira, aparenta uma semelhança de postura com o friso de Vergina, uma vez que ocupa o centro da composição. Ademais, a própria reação do felino, que volta sua cabeça em direção ao algoz pronto a desferir o golpe de misericórdia, une a Tumba II ao Sarcófago do Sátrapa.

Não obstante, o mais eloquente exemplo é o chamado Sarcófago de Alexandre **(figura 8).** Descoberto na necrópole real de Sídon em 1887 e atualmente no Museu Arqueológico de Istambul, a datação do sarcófago é estimada entre 320-306 a.C, e seu comitente poderia ser o último rei de Sídon, Abdalônimo, colocado no poder por Alexandre, em 333 a.C., após a Batalha de Isso. O sarcófago apresenta em seu friso B uma cena de caça na qual o rei macedônio é a terceira personagem retratada, ordem da esquerda para direita. O conquistador está cavalgando Bucéfalo e à sua frente está outro cavaleiro, vestido em trajes orientais, que se acredita ser Abdalônimo, cuja montaria é atacada por um leão. Outros persas, a pé, estão a ponto de atacarem o felino com machados, ao passo que um terceiro cavaleiro, envergando um *chíton* curto e a *chlamys,* identificado como Heféstion, ataca o leão a partir da direita

O confronto entre a cena de Vergina e o Sarcófago revela profundas semelhanças. Ambas têm disposição horizontal e apresentam diversos pontos iconográficos em comum – a caçada coletiva que mistura personagens a pé e a cavalo, sempre com destaque à perseguição ao leão, a presença alternada de armas como lanças e machados e de caçadores nus e seminus, o cão que morde a presa e o cervo capturado pelos chifres são alguns dos motivos presentes tanto no sarcófago como no friso. A decoração da Tumba II, portanto, insere-se em uma tradição figurativa, especialmente na iconografia funerária, há muito estabelecida no Ocidente, mas trazida à Macedônia apenas após a expedição de Alexandre.

Além de sarcófagos e monumentos funerários de toda a sorte, dois mosaicos encontrados em Pella e datados de finais do século IV a.C. são citados pelo historiador italiano. Um deles representa uma cena de

caça ao cervo e o outro ao leão **(figura 9).** Tripodi elenca uma série de semelhanças entre os dois e a pintura da Tumba II. Embora não haja espadas no friso e os tipos de chapéu presentes sejam distintos, as similaridades são notáveis; a presença dos machados, a nudez coberta apenas pelas clâmides e chapéus e o leão que vira sua cabeça em direção ao caçador. Tais semelhanças não seriam fortuitas, e relevariam um programa iconográfico definido na Macedônia de finais do século IV a.C.

A partir da tradição textual, Tripodi identifica tal interesse de Alexandre pelos leões que explicaria por si o fato de ele ter sido o vetor da passagem desse tema da Ásia à Macedônia. Para consubstanciar sua tese, o italiano cita descrição da pira funerária de Heféstion presente em Diodoro Sículo (XVII, 115, 1-5). Entre os meandros de um programa extremamente complexo, elaborado pelo próprio Alexandre, destacam-se a presença de uma pletora de caçadores (κυνηγουμένων) a perseguir animais (ζώων) no terceiro dos oito níveis da pira funerária. No nível seguinte, touros e leões (λέοντας), ambos em ouro, se alternariam dividindo o espaço com uma centauromaquia (κενταυρομαχίαν). Ao estabelecer esse programa, que incluía a caçada coletiva e a presença do leão em um monumento funerário, Alexandre daria amostras inequívocas não somente de seu conhecimento da tradição figurativa da realeza oriental, mas, sobretudo, sua filiação a ela.

O argumento final para a tese de Tripodi estava na presença do leão no friso de Vergina. Retomando a hipótese que tais feras só se fizeram presentes na cerâmica arcaica por influência assíria e pondo em linha de conta trechos de Heródoto (VII, 126), da *História dos Animais*, de Aristóteles (VI, 31, 579b; VIII, 28, 606 14 b) e a emblemática passagem, retirada do *Cinegético*, de Xenofonte (XI, 1), na qual se lê que leões (λέοντες) e outros grandes carnívoros apenas eram caçados em territórios estrangeiros (ξέναις χώραις), Tripodi chega à conclusão que ao retrato do felino na Tumba II é explicado pelo contato entre Macedônia e Ásia.

Andrew Stewart, no reputado *Faces of Power: Alexander's image and Hellenistic Politics* (1993), partilha da hipótese que a Tumba II foi erigida após a expedição de Alexandre. De maneira a alentar sua tese, o historiador lembra um relevo achado na cidade grega de Messene, em 1813, e ora sob a tutela do Louvre **(figura 10).** Com datação estimada entre 300 e 275 a.C., a obra, que se acredita ter sido parte de uma base de estátua, pode fazer referência a uma aventura cinegética envolvendo Alexandre, narrada por Plutarco (*Alex.* XL, 4-5). Segundo o historiador beócio, o episódio teve lugar na Síria, em 332 a.C., quando o conquistador foi salvo do ataque de um leão por Crátero. Stewart liga o relevo de Messene à caçada descrita acima, a partir da identificação do cavaleiro à esquerda da composição, com a *kausia*, a clâmide e que avança em direção ao leão, com Alexandre, e a outra personagem, com um machado, uma pele de leão e auxiliado por dois cães, com Crátero. De fato, Crátero havia comissionado um grupo escultúrico para celebrar o feito, a cargo de Lisipo e Leocares (Paus. V, 20, 9-10). Mais importante que a identificação, contudo, são as semelhanças entre a obra de Messene e o afresco de Vergina. A presença de um caçador que empunha um machado, o leão que se volta a seu algoz, a presença de cães, o mastim esmagado pela fera

leonina, a caça coletiva, entre outros elementos, atestam não somente que a Tumba II é posterior à expedição de Alexandre como seu ocupante é Arrideu.

Em "Hephaestion's Pyre and the Royal Hunt of Alexander" (2000), Olga Palagia voltou a abordar o tema, defendendo que tanto a pira funerária de Heféstion quanto o vagão responsável por trasladar o corpo de Alexandre até o Egito era decorado com leões. Neste último caso, o carro era adornado por leões dourados que voltavam seus olhos para aqueles que adentrassem o veículo (λέοντες χρυσοῖ, δεδορκότες πρὸς τοὺς εἰσπορευομένους), de acordo com Diodoro Sículo (XVIII, 27, 1). Voltando sua atenção à iconografia da Tumba II de Vergina, Palagia crê em sua datação pós-Alexandre tanto pela presença da caçada ao leão – importada da Ásia como tema típico da realeza – como da *kausia* que aparece no caçador à direita da composição. Segundo Ateneu (XII, 537e) e Arriano (VII, 22, 2), Alexandre foi o primeiro a envergar tal peça no vestuário macedônio. Palagia também propõe que as abruptas mudanças de terreno, a variedade de árvores e a presença de animais como leão e urso, raramente vistos no mesmo bioma, indicariam a realização da caçada em um *paradeisos* persa, quiçá retratando eventos ocorridos em dias diversos. A perseguição ao leão, em especial, teria notáveis semelhanças com o Sarcófago de Alexandre, e a personagem central da cena, vestida com um *chíton* púrpura, bracelete e uma coroa de louros, é ladeada por duas árvores mortas, como a indicar que o caçador já não se encontrava entre os vivos.

Por sua vez, Pierre Briant, importante estudioso do mundo persa, foi um dos que defenderam com afinco a posição de Andronikos com relação à iconografia de caça presente na Tumba II. O historiador francês expendeu seus libelos no mesmo volume da revista *Dialogues d'histoire ancienne* em que Tripodi publicou seu texto. Em *Chasses royales macédoniennes et chasses royales perses: le thème de la chasse au lion sur la chasse de Vergina* (1991), Briant defendeu que a presença de leões no friso de Vergina era compatível com a arte macedônia pré-Alexandre, a partir do seguintes critérios; embora Briant reconhecesse o elevado número de obras com a iconografia da caça ao leão na Ásia, em especial na Assíria, a temática teria sofrido um declínio durante o período persa. O número de representações da caçada aos leões em Persépolis, por exemplo, seria menor do que o esperado se o tema estivesse nas lides dos Grandes Reis. Briant também opta pelo *argumentum ex silentio* ao citar que a história macedônia é bastante mal documentada com relação ao período anterior a Filipe. Por esse motivo, a possível presença de caçadas no período não teria sobrevivido até nossos dias, ao menos em uma seriação documental que tornasse irrefragável o fato. O caráter ideológico da documentação escrita envolvendo os episódios de caça, quer dos Grandes Reis quer de Alexandre, também minaria a possibilidade de se estudar o trânsito da atividade cinegética entre as duas culturas. Em particular sobre a caça ao leão na Macedônia, Briant advoga que a presença das já comentadas moedas de Amintas III e Pérdicas III, com a iconografia do leão partindo a lança com suas mandíbulas, seria a prova cabal dessa modalidade cinegética desde tempos recuados. A escolha do

artista de Vergina em retratar o urso com a mesma iconografia das moedas em questão reforçaria o argumento.

Quatro décadas de intenso debate não cessaram as polêmicas que envolvem a Tumba II de Vergina. No seio das querelas envolvendo as descobertas de Andronikos, diversos argumentos foram elencados ora para defender a atribuição do arqueólogo grego, ora para contestá-la. Fato é que, quer se defenda que Filipe é o ocupante do sepulcro, quer que Arrideu seja o ilustre defunto, não há pesquisador que passe incólume diante belíssimo friso que adorna a Tumba II.



Figura 1 – Friso da Tumba II de Vergina, com cena de caça coletiva ao leão, às corsas, ao urso e ao javali, estimado da segunda metade do século VI a.C. Hoje no Museu das Tombas Reais de Vergina.



Figura 2 - Panorâmica da fachada da Tumba II de Vergina. Desenho retirado de Franks, H. *Hunters, Heroes, Kings: The Frieze of Tomb II at Vergina.* Roma: American School of Classical Studies at Athens, 2012. Medidas - 1,16m x 5,56m**.**

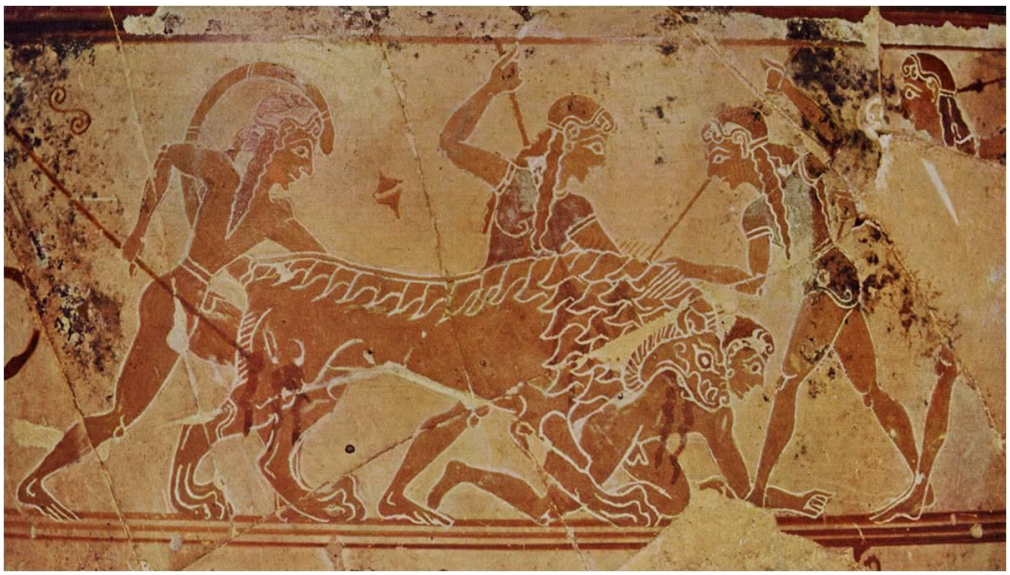


Figura 3 – Detalhe do Vaso Chigi, estimado de meados do século VII a.C., com caça ao leão. Hoje no Museu Nacional Etrusco, em Roma.



Figura 4 - Relevo de Assurnazirpal II, com o monarca caçando o leão a cavalo. Proveniente da sala do trono em Kalhu (c. 865 a.C.).



Figura 5 - Relevo de Assurbanipal, com o monarca em caçada ao leão com conotação religiosa. Proveniente palácio de S Nínive (c. 645 a.C.). Hoje no Museu Britânico.



Figura 6 – Selo cilíndrico de Dario I. O Grande Rei caça um leão sobre uma carruagem (c. 522 – 486 a.C.). Hoje no Museu Britânico.



Figura 7 – 'Sarcófago do Sátrapa', com cena de persas em caça à pantera, datação estimada do último quartel do século V a.C. Hoje no Museu Arqueológico de Istambul.



Figura 8 – Friso B do 'Sarcófago de Alexandre', com cena coletiva de caça do leão, estimado de finais do século IV a.C. Hoje no Museu Arqueológico de Istambul.

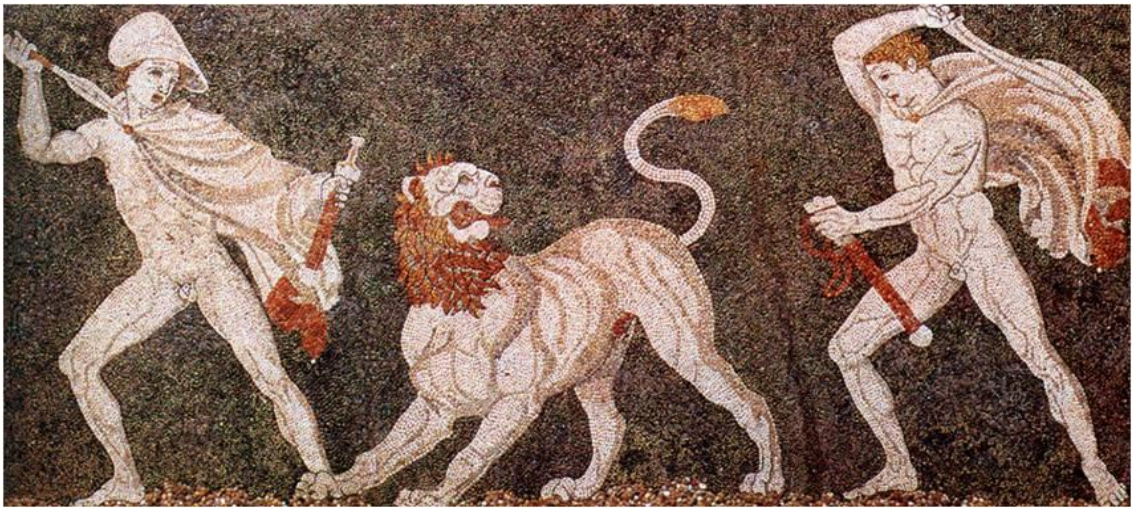


Figura 9 – Mosaico da caça ao leão, proveniente da Casa de Dionísio, em Pela, estimado entre 325 – 320 a.C. Hoje no Museu Arqueológico de Pela.



Figura 10 – Friso de Messene, com caçada ao leão levada a termo por dois macedônios, estimado de finais do século IV a.C. Hoje no Museu do Louvre.

Referências bibliográficas

Textos antigos
ARISTÓTELES. *História dos animais.*
ARRIANO. *Anábase de Alexandre*
ATENEU DE NAUCRÁTIS. *O banquete dos eruditos.*
DIODORO SÍCULO. *Biblioteca Histórica*
HERÓDOTO. *História.*
PAUSÂNIAS. *Descrição da Grécia*
PLÍNIO, O VELHO. *História Natural*
PLUTARCO. *Vida de Alexandre*
QUINTO CÚRCIO. *História de Alexandre*
XENOFONTE. *Cinegético*

Bibliografia

ANDERSON, J. *Hunting in the Ancient World*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1985.

ANDRONIKOS, M. "The Royal Tomb of Philip II: An Unlooted Macedonian Grave at Vergina,", *Archaeology,* nº31, pp. 33–41, 1978.

ANDRONIKOS, M. *Vergina:* The Royal Tombs and the Ancient City. Athens, 1984.

BORZA, E. & PALAGIA, O. "The Chronology of the Macedonian Royal Tombs at Vergina," *Jahrbuch des Deutschen Archaologischen Instituts,* nº 122, pp. 81–125, 2007.

BORZA, E. "Manolis Andronikos, 1919-1992". *American Journal of Archaeology,* nº 96, no. 4, pp. 757-758, 1992.

BRIANT, P. "Chasses royales macédoniennes et chasses royales perses: Le thème de la chasse au lion sur la chasse de Vergina," *Dialogues d'histoire ancienne,* nº 17, pp. 211–255, 1991.

CHEVITARESE, A, ANDRADE, M. & BUSTAMANTE, R. "Imagens da Caça na Antiguidade Clássica". *Phoinix,* v. 12, 2006, pp. 46-86.

COLLINS, P. *Assyrian Palace Sculptures*. London: The British Museum Press, 2008.

FRANKS, H. *Hunters, Heroes, Kings:* The Frieze of Tomb II at Vergina. Roma: American School of Classical Studies at Athens, 2012.

GARRISON, M. "Seals and the Elite at Persepolis: Some Observations on Early Achaemenid Persian Art". *Ars Orientalis,* nº. 21, pp. 1-29, 1991.

HATZOPOULOS, M. "The Burial of the Dead (at Vergina) or the Unending Controversy on the Identity of the Occupants of Tomb II," *Tekmeria,* nº 9, pp. 91–118, 2008.

HURWIT, J. "Reading the Chigi Vase". *Hesperia,* nº 71, pp. 1-22, 2002.

LANE FOX, R. "Introduction: Dating the Royal Tombs at Vergina," in LANE FOX, R. *Brill's Companion to Ancient Macedon:* Studies in the Archaeology and History of Macedon, 650 b.C.– 300 a.D., Leiden: Brill, pp. 1-34, 2011.

PALAGIA, O. "Hephaestion's Pyre and the Royal Hunt of Alexander," in Bosworth, B. & Baynham, E. (eds.) *Alexander the Great in Fact and Fiction.* Oxford, pp. 167–206, 2000.

PALAGIA, O. "The Impact of Alexander the Great in the Art of Central Asia" in STONEMAN, R. et al. (eds.), *The Alexander Romance in Persia and the East*, Groningen, pp. 369-382, 2012.

PALAGIA, O. *The Impact of Alexander the Great on the Arts of Greece.* Leiden: The Babesch Foundation, 2015.

STEWART, A. *Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics*. University of California: Press, 1993.

TRIPODI, B. "Il fregio della *caccia* dell II tomba reale di Vergina e le cacce funerarie d'Oriente," *Dialogues d'histoire ancienne,* nº 17, pp. 143–209, 1991.

WATANABE, C. "The "Continuous Style" in the Narrative Scheme of Assurbanipal's Reliefs" *Iraq,* vol. 66, pp. 103-114, 2004.

OSWALD DE ANDRADE ENTRE A NEGRA E JACK JOHNSON: O DISCURSO RACIAL E O MODERNISMO PAULISTA

Thiago Gil de Oliveira Virava[1]

Em alguns dos principais textos em que Oswald de Andrade discute as artes visuais na década de 1920, especialmente durante o período de formulação do "futurismo paulista" que produziu a Semana de Arte Moderna, em 1922, encontram-se posicionamentos sobre a questão racial no Brasil. O que este texto apresenta é uma primeira tentativa de aproximação dessa discussão, centrada em três textos publicados por Oswald de Andrade, entre 1914 e 1923, relativamente pouco conhecidos se comparados a seus manifestos, romances e peças teatrais. Depois de discutir esses textos, com interesse específico na questão racial, será apresentada uma leitura da pintura *A Negra*, de Tarsila do Amaral, propondo uma relação com o modo como Oswald de Andrade compreendia o que então era entendido como a psicologia, a história e a presença dos negros na sociedade brasileira.

O primeiro texto é "O esforço intelectual do Brasil contemporâneo". Trata-se da transcrição publicada na *Revue de l'Amérique Latine*, edição julho de 1923[2], da conferência que Oswald de Andrade pronunciou na Universidade Sorbonne, em Paris, em 11 de maio do mesmo ano. A conferência fazia parte de um Curso de Estudos Brasileiros, ministrado pelo professor Georges Le Gentil. Logo no início de sua apresentação, Oswald de Andrade tenta costurar uma relação entre a formação étnico-cultural do Brasil e o espírito latino, cuja exaltação estava em voga na França e outros países Aliados, desde o período da I Guerra Mundial. Ele faz isso afirmando que a formação do Brasil havia se dado inicialmente pelo encontro de três elementos, o português, o jesuíta e o indígena. O negro, diz ele, veio da África pouco tempo depois. O papel atribuído por Oswald de Andrade, logo na abertura de sua conferência, ao indígena e ao africano revela um aspecto complexo e contraditório de sua visão sobre a cultura brasileira naquele momento. Ambos aparecem entre a submissão passiva à cultura ocidental e o exótico. Veja-se, por exemplo, o trecho em que o escritor comenta a importância da fé católica na constituição da sociedade brasileira:

> Reconhecendo a eficácia da fé no bom êxito das suas empresas, o português, que, sozinho, logrou resistir ao missionário, deu-lhe, nas primeiras assembleias do continente descoberto, uma ascendência preponderante. O índio politeísta não tardou a agregar um novo deus à sua mitologia, e o negro, habituado a ver em tudo manifestações sobrenaturais, deixou-se batizar com uma alegria de criança.[3]

[1] Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

[2] Uma tradução com supressões significativas foi publicada na *Revista do Brasil*, n. 96, dez. 1923. Essa foi a versão selecionada para a coletânea *Estética e Política*, que utilizo aqui na maior parte das citações. Para os trechos suprimidos, será citada a versão original, em tradução livre.

[3] ANDRADE, 2011, p. 40.

Evidentemente, trata-se de uma visão distorcida do que foram os processos históricos tanto da catequização indígena, quanto da violência simbólica do batismo cristão de africanos escravizados, que buscava destituí-los de suas origens espirituais e culturais. Mas eça é reveladora das referências intelectuais manejadas por Oswald de Andrade na construção de sua imagem da cultura brasileira naquele momento. Entre os diversos autores comentados pelo escritor na conferência, estão o sociólogo Oliveira Vianna e o filósofo Graça Aranha. O primeiro havia publicado há pouco tempo sua primeira grande interpretação da formação do Brasil, o livro *Populações Meridionais do Brasil* (1920), no transpunha livremente para o contexto brasileiro a divisão estabelecida pelas teorias raciais deterministas entre raças superiores e inferiores[4]. Dessa transposição livre, resultava a proposta de que o mulato brasileiro também poderia ser classificado da mesma forma, sendo os mulatos superiores, nas palavras de Oliveira Vianna, aqueles "suscetíveis da arianização, capazes de colaborar com os brancos na organização e civilização do País"[5].

Já Graça Aranha havia publicado, em 1921, o livro *Estética da Vida*, no qual defendia que na vida psíquica do homem brasileiro, a faculdade mental predominante era a imaginação. Aranha propunha que essa condição psicológica era um produto de múltiplos fatores: por um lado, a presença das três "raças" formadoras - o indígena, o branco e o negro - que partilhavam, por razões diversas, uma mesma tendência à fantasia; por outro lado, a natureza tropical exuberante, subjugando todo o esforço humano de dominá-la e impondo às mentes daqueles que a habitavam um sentimento de terror. Mas, enquanto o motivo para a predominância da fantasia no português era a saudade de sua terra produzida pelas grandes navegações, no caso do negro, diz Aranha, ela seria fruto de sua "perpétua infantilidade" e de sua "alma rudimentar". Quanto ao indígena, sua imaginação mitológica teria origem em seu pavor ancestral diante da natureza[6].

Os dois autores são citados por Oswald de Andrade como parte do que ele entendia ser o esforço intelectual do Brasil naquele momento. No entanto, os poucos meses que antecederam sua chegada em Paris e a apresentação da conferência, foram suficientes para que o escritor tenha tido contato com artistas e escritores que promoviam uma valorização de objetos provenientes das colônias europeias no continente africano, como Pablo Picasso e Blaise Cendrars, autor uma coletânea de contos africanos publicada sob o título *Anthologie Nègre* (1921), também citada pelo escritor na conferência. Reconhecendo esse movimento parisiense de valorização de culturas africanas ou de "negrofilia"[7], o escritor procurou também trazê-lo para seu discurso, destacando contribuições dos negros à cultura brasileira:

> O negro é um elemento realista. Isto observou-se ultimamente nas indústrias decorativas de Dakar, na estatuária africana, posta em relevo por Picasso, Derain,

[4] Sobre o tema, ver SCHWARCZ, 1993, p. 76-86.
[5] VIANNA, 2005, p. 170-171.
[6] Cf. ARANHA, 1921, p. 87-95.
[7] Cf. ARCHER-STRAW, 2000.

> André Lhote e outros artistas célebres de Paris, na antologia, tão completa, de Blaise Cendrars. De resto, ele, que vinha da África, não podia maravilhar-se diante da nossa paisagem. O português, ao chegar, fazia sonetos, e o negro, por seu turno, a fim de expressar suas alegrias ou mágoas, rufava nos urucungos[8] [...] jamais se sentiu tão bem em Paris o som dos tambores do negro e do canto do indígena. Essas forças étnicas estão em plena modernidade.[9]

Dentro desse contexto, é possível afirmar que a modernidade do negro e do indígena, na visão projetada por Oswald de Andrade a partir do que vivenciava em Paris, residia em manifestações exteriores do que seriam aquelas duas "forças étnicas" brasileiras: os cantos ou o rufo dos tambores. Não há, em 1923, qualquer indício no pensamento do escritor de um interesse pelo significado dos cantos e do som dos tambores, para além da ideia de que eram expressões de duas "forças étnicas". Por essa razão, pode-se argumentar que, ao valorizar aquelas práticas culturais apenas dessa maneira, ainda que com intenção de alçá-las à condição de manifestações que colocavam o Brasil "em plena modernidade" - ou por isso mesmo - , Oswald de Andrade as exotiza, oferecendo uma imagem reconhecível ao gosto negrófilo parisiense.

Antes dessa conferência, o escritor não parecia demonstrar qualquer interesse pela cultura afro-brasileira. Ao contrário, sua compreensão sobre a questão racial no Brasil projetava em parte da população de São Paulo a condição de descendentes de uma "raça" paulista. Argumentação nesse sentido aparece no artigo "Reforma Literária", em que Oswald de Andrade aproxima a questão racial de seu discurso sobre a modernização urbanística de São Paulo. Essa aproximação aparece no trecho em que ele aponta o erro daqueles que censuravam o grupo que defendia a renovação artística e literária na capital paulista:

> [os críticos do grupo] estão fora da psicologia do telégrafo sem fios, do aeroplano, da estrada empedrada de automóveis [...] Respeitemo-los. Mas que eles também respeitem o surto divino da metrópole cosmopolita – evoluída de séculos em cinquenta anos de "entradas" comovidas, onde se debateram, para amálgamas finais, canções de todos os idiomas, êxtases de todos os passados, generosidades e ímpetos de todas a migrações[10].

A modernização no campo das comunicações e do espaço urbano aparece conjugada ao caráter de "metrópole cosmopolita" assumido por São Paulo no início do século 1920, com a presença do imigrante que nela se integrava, e que teria por base própria história da cidade, como sugere a analogia entre a imigração e as "entradas" dos bandeirantes. Com isso, Oswald de Andrade preparava o terreno para defender o caráter *futurista* que ele projetava na situação econômica e cultural de São Paulo:

> Nunca nenhuma aglomeração humana esteve tão fatalizada a futurismos de atividade, de indústria, de história e de arte como a aglomeração paulista.

[8] ANDRADE, op. cit., p. 43.
[9] ANDRADE, jul. 1923, p. 207.
[10] ANDRADE, 19 mai. 1921.

> Que somos nós, forçadamente, iniludivelmente, senão futuristas - povo de mil origens, arribado em mil barcos, com desastres e ânsias?[11]

O processo histórico da imigração e da convivência entre povos de origens diversas era entendido por Oswald de Andrade como um aspecto do próprio futuro da sociedade moderna, ao menos no Brasil. E a São Paulo daqueles anos aparentava ser um produto bem-sucedido e exemplar dessa sociedade formada por povos de mil origens: "A questão racial entre nós é uma questão paulista. O resto do país, se continuar conosco, mover-se-á, como o corpo que obedece, empós do nosso caminho, da nossa ação, da nossa vontade"[12].

Parte dessa construção ideológica da noção de "raça paulista" compreendia um movimento de libertação do passado, dos "cativeiros idos", para dar lugar à energia produtiva da mão de obra imigrante. Imbuído desse objetivo de destacamento em relação ao passado rumo ao futurismo a que a "raça paulista" estaria destinada, Oswald de Andrade silencia as marcas históricas e persistentes deixadas pelo passado escravocrata.

Dentro desse contexto que deu origem à Semana de Arte Moderna de 1922, não havia no discurso de Oswald de Andrade qualquer preocupação com práticas culturais de matriz africana. A questão racial era entendida por outra perspectiva. Aquela preocupação é algo que surge para o escritor em 1923, mediante o contato com o ambiente negrófilo parisiense.

Nesse sentido, é como se Oswald de Andrade atualizasse, mas em chave positiva, a visão sobre o negro que ele expressou no artigo "O Natal de Jack Johnson", publicado no rodapé "Lanterna Mágica", do semanário *O Pirralho*, em 1914. Comentando a rápida passagem do boxeador Jack Johnson pelo Brasil, logo no início do texto, ao introduzir o atleta aos leitores, o escritor já adota uma perspectiva racializada, que irá predominar no artigo:

> Jack Johnson é hoje o sugestivo semideus da brutalidade, acrescido de valor porque às excelências dos mais façanhudos atletas junta o colorido animalesco de negro.
>
> A sua aparição foi brusca e natural com uma explosão de força terrestre.[13]

Oswald de Andrade apresenta uma descrição caricatural de Johnson, atribuindo-lhe uma "alma rudimentar", vinculando determinados comportamentos e atitudes praticados pelo boxeador à "sua velha covardia de negro", a seu "pavor característico de negro"[14]. Ele o qualifica ainda de "inconsciente, bronco, insensível", alguém que, diante dos aplausos após esborrachar a cara de um oponente branco, torce os

[11] Ibidem.
[12] Ibidem.
[13] ANDRADE, 26 dez. 1914, p. 7.
[14] Ibidem, p. 7-8.

músculos faciais, abrindo uma "horrenda boca desdentada" para sorrir "num esforço de vitória sobre a atávica animalidade"[15]. Ao racializar o comportamento e as reações de Johnson, o escritor não disfarça sua visão inferiorizante do negro naquele momento.

Em maio de 1923, entretanto, algo parecia ter mudado. Mas, ao valorizar o legado dos negros à cultura brasileira, terá Oswald de Andrade abandonado esse entendimento "animalizante", que ele demonstra tão francamente, em dezembro de 1914? Ou terá ele apenas percebido que a "força terrestre", a "animalidade" do negro era encarada positivamente, em Paris, como antídoto à crise da civilização capitalista europeia?[16]

No caso brasileiro, porém, a proposta de Oswald de Andrade era que essa valorização dos negros também poderia ser um antídoto, mas não contra a falência da civilização e sim contra a falência de um modo de produção artística, poética e literária baseado na importação de modelos europeus. Nesse ponto, pode ser interessante discutir uma pintura considerada na historiografia do modernismo como a primeira tentativa de realizar, no campo das artes visuais, esse programa estético-cultural idealizado por Oswald de Andrade: *A Negra* (Figura 1), de Tarsila do Amaral. Para discuti-la nesse contexto da questão racial, pode ser útil aproximá-la de outra tela realizada pela artista durante seu período de estudos em Paris, em 1923: *Autorretrato (Manteau Rouge)* (Figura 2).

Em *A Negra* não se vê o retrato de um indivíduo, mas uma imagem que representa uma ideia do que seria "a negra", na visão de Tarsila do Amaral. A artista representa a figura feminina nua, sem cabelos ou penteados e sem qualquer tipo de adorno. O rosto da figura é grotesco, suas proporções são exageradas e distorcidas, em uma estilização animalizada e caricatural que já foi apontada como tendo por modelo esculturas africanas[17]. Seu corpo, ao qual a pintora aplica de modo *sui generis* o princípio cubista da fragmentação do objeto, se liga pelos ombros a uma folha de bananeira. Somada à posição das pernas cruzadas, sugerindo que a figura possa estar sentada no chão, aquela conexão entre corpo e folha permite o entendimento ambas as figuras pertencem a um mesmo mundo natural. A mulher negra de Tarsila do Amaral pertence a um mundo composto de terra (os tons terrosos predominam no fundo abstrato), vegetação e corpos nus. Ela emerge desse mundo, o avesso do mundo da civilização, como "força terrestre".

Tudo isso é o oposto do que se vê em *Autorretrato (Manteau Rouge)*. Os traços do rosto da figura não são deformados ou caricaturais. Ao contrário, se é possível observar alguma angulosidade na representação das linhas do rosto, ela é bem mais suave se comparada àquela aplicada à figura da mulher

[15] Ibidem, p. 7.
[16] Na década de 1930, a posição do escritor sobre o negro assumirá novamente outro caráter. Nesse período, Oswald de Andrade se aproxima do comunismo e do movimento operário e projetará nos trabalhadores negros vanguarda da luta revolucionária. É o que ele defende em um discurso pronunciado em 1937, perante a Frente Negra Brasileira: "Sois a vanguarda dos que pedem a justiça social, dos que exigem o acalento da liberdade, dos que querem trabalho, honra e cultura. A vossa heráldica, feita do tronco infame, das cadeias e do chicote, vos dá direitos enormes". Cf. ANDRADE, 1976, p. 57.
[17] EULALIO, 2001, p. 104.

negra. A figura feminina (a própria artista) aparece penteada, maquiada e vestida, exibindo um traje - enfatizado no título - desenhado sob medida, e não aparenta "brutalidade" ou "sensualidade", como já se apontou em relação a *A Negra*. Pode-se sugerir que Tarsila do Amaral se apresenta como uma mulher sedutora, mas não necessariamente sensual, nem fisicamente disponível, exibindo o corpo nu ao olhar do observador. Sua possível sedução não está ligada à sua nudez, mas aos marcadores que a distinguem enquanto uma mulher completamente integrada ao que a sociedade moderna europeia estabelecia como estilo de vida singular.

Levando-se em conta o fato de que as pinturas foram realizadas no mesmo ano, é difícil não questionar por que a artista não experimentou a mesma estilização e decomposição da figura presentes em *A Negra*, ao produzir seu autorretrato. Ou, inversamente, por que não representou a mulher negra da mesma forma que a si mesma, valendo-se de uma estilização mais próxima de uma representação objetiva da realidade e dotada de atributos iconográficos que a situassem em uma determinada cultura, que a humanizassem? Que identidades étnico-racial, de classe e psicológica Tarsila do Amaral atribuía a si mesma e àquela figura acompanhada de uma folha de bananeira, ao representá-las iconográfica e plasticamente de modo distinto?

Alguém poderia argumentar que foi uma oscilação própria de um processo de aprendizado em diferentes ateliês parisienses[18]. Mas, em 1924, já de volta ao Brasil, Tarsila do Amaral se autorretratou novamente, valendo-se de uma estilização ainda mais convencional do que no ano anterior, exceto pelo fato de que recortou sua cabeça do corpo. E mesmo assim, não pode deixar de incluir um marcador de distinção social, retratando-se com os dois grandes brincos.

A referência visual utilizada pela pintora para criar a imagem da mulher negra, se é ela utilizou alguma, é incerta. Uma possibilidade já foi apontada, tendo por base a fotografia de uma senhora negra, trabalhadora da família Amaral, que aparece em um álbum de viagens que pertenceu à artista[19]. No entanto, o seio agigantado e em destaque, a nudez "bruta", o aspecto imóvel, como se em pose orientada para uma fotografia, sugerem outra possibilidade. Esses aspectos remetem ao imaginário construído nos campos da antropologia e etnologia, em torno de homens e mulheres africanos (Figura 3).

A menção à suposta "mãe negra" da infância de Tarsila do Amaral como referência para figura de *A Negra* é, sem dúvida, plausível e coerente com declarações da própria artista, que afirmava desejar buscar na infância na fazenda motivos e inspirações para sua pintura moderna. No entanto, os atributos da figura

[18] Como se sabe, em 1923, Tarsila do Amaral estudou em Paris, respectivamente com André Lhote , Albert Gleizes e Fernand Léger.

[19] Na mostra *Tarsila do Amaral*, realizada em 2012, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, com curadoria de Antônio Carlos Abdalla, uma fotografia, datada de 1926, que mostra uma mulher negra, vestida, com os cabelos presos para trás e sentada em uma escada, presente em um álbum de viagens da pintora e descrita como sua ama de leite, já foi apontada como possível referência da pessoa que a artista pode ter imaginado ao conceber a figura que se vê *A Negra*. Essa associação já havia sido apontada por Eulalio (2001, p. 104), que inseriu, abaixo da reprodução da fotografia, a legenda "a mãe preta de Tarsila".

feminina em *A Negra* tornam também plausíveis sua aproximação com o universo de imagens que circulavam entre os séculos 19 e 20, na França e em outras partes do continente europeu, exibindo o corpo "selvagem" de mulheres africanas. Em algumas dessas imagens, esses corpos são exibidos também em associação a uma "vegetação" que os identifica como essencialmente ligados ao mundo natural, como em *A Negra*.

A ideia dessas duas justaposições foi argumentar, por um lado, que Tarsila do Amaral aplica à figura da mulher negra um tipo de estilização que ela não repete ao se autorretratar. Uma estilização de matriz cubista, supostamente inspirada em máscaras africanas comercializadas em Paris, que aplicava distorções a partes do rosto das figuras humanas. Além disso, do ponto de vista iconográfico, a figura não traz qualquer indício de que pertença a uma cultura específica, muito embora a obra tenha ficado conhecida como a primeira na qual a artista se volta para a realidade brasileira. Isso permite aproximá-la de um imaginário plenamente ativo em Paris na década de 1920, que projetava sobre os corpos de mulheres africanas a fantasia primitivista do selvagem, do ser humano animalizado, de que pouco depois a cantora e dançarina Josephine Baker também se apropriaria (Figura 4). Era com esse imaginário que Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade desejavam se conectar nesse momento em que formulavam as bases do que depois seria o programa estético Pau Brasil.



Figura 1. Tarsila do Amaral, *A Negra*, 1923, óleo sobre tela, 100 x 81,3 cm, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo



Figura 2. Tarsila do Amaral, *Autorretrato (Manteau Rouge)*, 1923, óleo sobre tela, 73 x 60 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

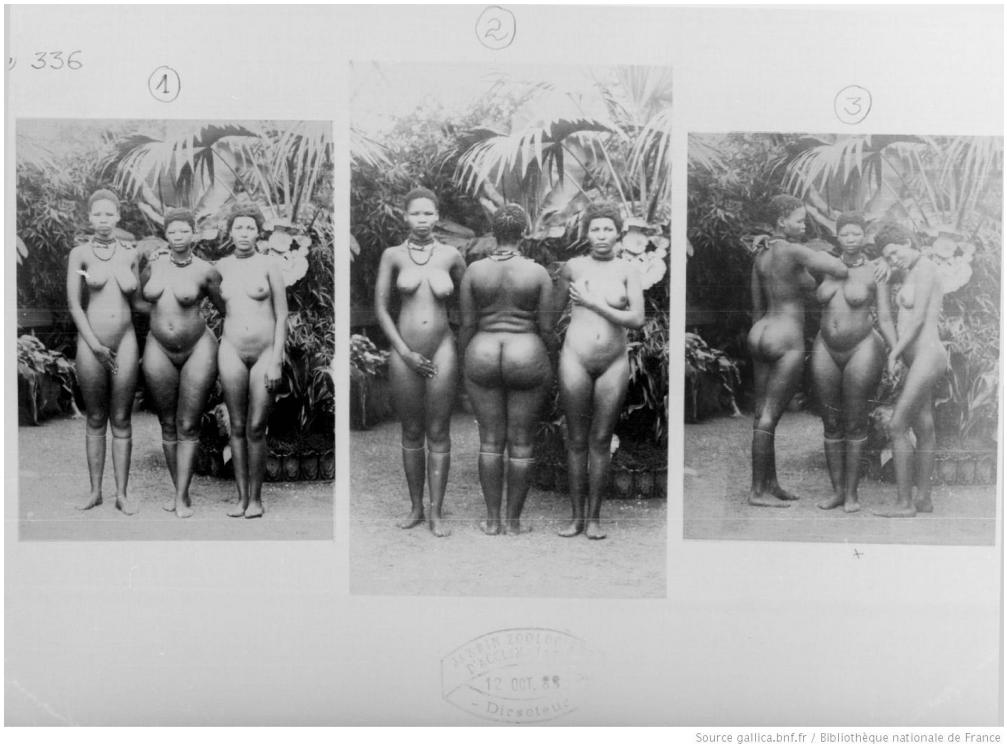


Figura 3. *Hottentots*, álbum de 19 fotografias antropológicas de mulheres hottentotes apresentadas na exposição universal de 1889 em Paris, 1889. Bibliothèque nationale de France, département Société de Géographie. Disponível em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40590136g>. Acesso em: 23 de nov. 2017.

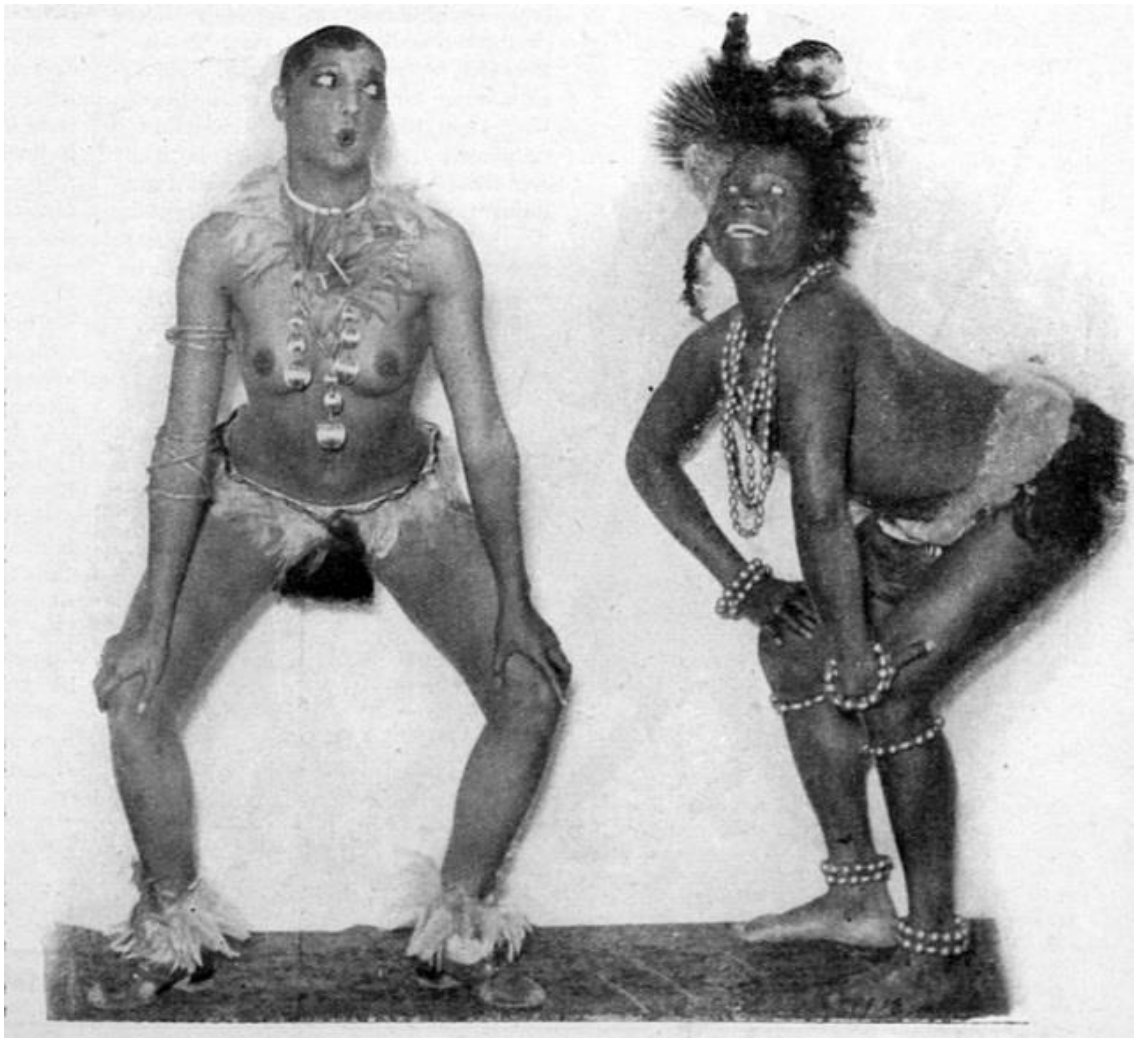


Figura 4. Fotógrafo desconhecido, Josephine Baker e Joe Alex no último ato do espetáculo *La Revue Nègre*, chamado "Danse de Sauvage" no Theatre des Champs-Élysées, Paris, 1925. Disponível em: < http://www.ipernity.com/doc/285591/21887779 >. Acesso em 21 nov. 2017.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. Lanterna Mágica: O Natal de Jack Johnson. **O Pirralho**, São Paulo, n. 167, 26 de dezembro de 1914.

_____. Reforma literária. **Jornal do Commercio**, São Paulo, 19 de maio de 1921.

_____. L'Effort intellectuel du Brésil contemporain. **Revue de l'Amérique Latine**, Paris, ano 2, n. 5, p. 197-207, jul. 1923.

_____. Comemorando Castro Alves. In : ____. **Obras completas X: Telefonema**. Introdução e estabelecimento do texto de Vera Chalmers. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. O Esforço Intelectual do Brasil Contemporâneo. In: _____. **Estética e política**. Org. Maria Eugenia Boaventura. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Globo, 2011, p. 40.

ARANHA, Graça. **A Esthetica da vida**. Rio de Janeiro;Paris: Livraria Garnier, 1921. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3930>. Acesso em: 21 nov. 2017.

ARCHER-STRAW, Petrine. **Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s**. New York: Thames & Hudson, 2000.

EULALIO, Alexandre. ...Aquele desenho que vem na capa de Le *Formose*... In: _____. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. rev. e ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2001.

SCHWARCZ, Lilian. **O espetáculo das raças**. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

VIANNA, Oliveira. **Populações meridionais do Brasil**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005, p. 170-171. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/1108/743391.pdf?sequence=4>. Acesso em: 21 nov. 2017.

O REALISMO SOCIALISTA NA PINTURA BRASILEIRA: CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS DA HISTORIOGRAFIA NACIONAL

Tiago da Silva Coelho[1]

É interessante que em tempos de redes sociais, quando alguma produção ou performance em arte objetiva propiciar reflexões sobre polêmicos direitos individuais, recebe por vezes várias críticas pouco fundamentadas chamando-as de 'cultura do socialismo' e 'bolchevismo cultural', porém pouco se reflete sobre o que estes termos fazem referência.

Após 1917 na formação da Rússia socialista, e no que anos depois se transformaria em União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, os artistas e intelectuais não ficaram de fora dos rumos que o socialismo buscava para àquele país. Os intelectuais da revolução, Lênin e Trotsky julgavam a cultura como ponto central na formação do novo homem e da nova mulher socialistas, assim como Marx e Engels em seus escritos no século XIX.

Podemos nos referir a Revolução Russa como um dos maiores movimentos de massas do Século XX, foi uma experiência que se difundiu para o mundo e fomentou muitos outros processos, até mesmo outras revoluções.

O processo revolucionário na Rússia não foi tão simples quanto podemos ver pelo ano de lembrança que estamos vivendo. O processo revolucionário somente se concluiu após 1922 e com a criação da URSS, o estado pode se voltar para ações mais cotidianas e implementar o que a revolução pregara durante os anos de guerra civil.

É possível ver os princípios da arte revolucionária nos cartazes de divulgação dos vermelhos, mas também podemos ter um espectro maior da arte na Rússia observando os cartazes dos brancos.

Vencida a guerra civil, a arte na URSS teve anos prósperos, contando com figuras importantíssimas a frente de discussões no estado. Máximo Gorki, Vladimir Maiakovski, Sergei Eisenstein, Alexander Rodchenko, El Lissitzky, Marc Chagall, Kazimir Malevich, Dziga Vertov, Varvara Stepanova, Wassily Kandinsky, entre outros.

A chamada Vanguarda Russa, introduziu os termos construtivismo e suprematismo na Rússia, e vinculou a produção daquele país ao restante da Europa, tendo suas produções valorizadas na França, Inglaterra, Alemanha, Itália, etc.

Por volta do ano de 1925 as políticas culturais da União Soviética começam a mudar. Após a morte de Lênin, e a subida ao poder de Stalin, a cultura começou a receber maior atenção, foi criada então a *Proletkult*. As designações da *Proletkult* eram indicações de como as artes deveriam se comportar na URSS,

[1] Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, e professor do curso de História da Universidade do Extremo Sul Catarinense – Unesc. tiagocoelho@unesc.net

contudo deixava a sociedade livre para iniciativas particulares que não fossem contrárias à revolução "afirmava que a literatura [e a arte] deveria servir aos interesses do partido, enviando escritores para visitar canteiros de obras e produzir romances que glorificavam o maquinário".[2]

Tanto Lênin, quanto Stalin, não era grandes admiradores da Arte Moderna. Os expoentes da arte anteriores a criação da *Proletkult* já não eram mais tão admirados pelo estado. O ideal era utilizar a arte como uma arma da classe, rejeitando completamente a cultura burguesa, observando que era necessário incentivar uma cultura proletária já que há anos a fio, a burguesia havia investido em seu aparato cultural e os proletários não. Ainda assim, reconhecia a importância dos desenvolvimentos estéticos produzidos pela burguesia, porém chamava os artistas a produzir para o proletariado.

A *Proletkult* vigorou até 1934, quando fora substituída pelo Realismo Socialista, que afirmava categoricamente que toda a arte deveria "'fornecer um retrato verdadeiro e histórico-concreto da realidade em seu progresso revolucionário', levando em conta 'o problema da transformação ideológica e a educação dos trabalhadores no espírito do socialismo'". As artes deveriam exaltar e criar heróis para a nação soviética.[3]

O Realismo Socialista foi fundado no 1º Congresso de Escritores Soviéticos, em 1934, tendo como seu proponente o escritor Máximo Gorki. Os ideólogos do projeto foram o próprio Gorki, Josef Stalin e Andrej Zdanov, o programa também ficou conhecido como Zdanovismo. Zdanov define:

> Em primeiro lugar, [ser um engenheiro das almas] significa conhecer a vida a ponto de descrevê-la verdadeiramente nas obras de arte. Descrevê-la, no entanto, não de maneira escolástica e morta, não apenas como "realidade objetiva"; mas descrever a realidade em seus desenvolvimentos revolucionários. Conjugada à veracidade e concretude histórica do retrato artístico deve-se encontrar o esforço didático de modelar ideologicamente os trabalhadores no espírito do socialismo. Tal método nas belas letras e na crítica literária é o que chamamos do método do realismo socialista. [tradução do autor][4]

No Congresso de 1934 Gorki afirmou: "Uma das principais tarefas da literatura é desenvolver a autoconsciência do proletariado, nutrir o seu amor pelo lar que ele criou e defender este lar contra os ataques." Gorki ainda definia quatro características essenciais, a arte deveria ser: Proletária, ou seja relevante e compreensível para o trabalhador; Típica, mostrando cenas do cotidiano do povo; Realista, no sentido representacional - figurativa e verídica, e sem decair para um naturalismo; Partidária, apoiando os ideais do Estado e do Partido. Realismo socialista e arte socialista, são diferentes do realismo crítico, segundo Ernst Fischer o "realismo socialista" e a "arte socialista", "implicam uma concordância fundamental com os objetivos da classe trabalhadora e com o mundo socialista que está surgindo".[5]

[2] EAGLETON, Jerry. *Crítica literária marxista.* São Paulo: Editora Unesp, 2011, p.72
[3] EAGLETON, Jerry. *Crítica literária marxista.* São Paulo: Editora Unesp, 2011, p.72
[4] JDANOV, Andrei. *Soviet Literature* - Richest in Ideas, Most Advanced Literature. Disponível em < https://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/sovietwritercongress/zdhanov.htm>
[5] FISCHER Ernest. *A Necessidade da Arte.* São Paulo: Círculo do Livro, 1959. p. 125

Inicialmente as definições não eram regras, porém foi se formando em torno da União dos Escritores Soviéticos uma cultura de denuncismo, evitando assim que houvesse fuga ao que preconizava o estado. Por fim, qualquer produção artística que se diferenciasse do recomendado pelo Partido Comunista da URSS não poderia ser pública. Fato que obrigou a circulação subterrânea de produções fora dos cânones do Realismo Socialista.

Em que consiste pragmaticamente o Realismo Socialista?: Ele provém de um gosto pessoal de Stalin, mas também de Lênin, pelo padrão artístico característico do movimento Realista ocorrido no século XIX, herdando deste movimento iniciado em 1850 o compromisso com o mundo real. Um dos principais expoentes daquele movimento oitocentista era o francês Gustave Courbet, cuja base era o próprio conceito de realismo, mas também de naturalismo, com forte apego ao social.

Já a vertente socialista do século XX, utiliza-se desse compromisso com a realidade para deturpá-la insistindo que para além de retratar um mundo real, o movimento soviético deveria retratar o movimento em prol do socialismo, buscando através das produções artísticas contribuir para a formação da sociedade ideal, "a literatura [e também as demais artes] deveria ser tendenciosa, voltada para o partido, otimista e heroica; ela deveria ser imbuída de um 'romantismo revolucionário', retratando heróis soviéticos e prenunciando o futuro."[6]

Por outro lado, para além das fronteiras da URSS, o Realismo Socialista inspirou os movimentos artísticos com criações plurais e democráticas, em espaços como a América em crise de 1929. Um dos movimentos de grande importância no continente americano, obtendo repercussão também na Europa, o Muralismo Mexicano teve inspiração nos cânones soviéticos. Diego Rivera, David Siqueiros e José Orozco, foram protagonistas de um movimento maior e mais plural, contando com artistas homens e mulheres que se aglutinavam em torno do Sindicato dos Operários Técnicos, Pintores e Escultores, também filiados ao Partido Comunista Mexicano.

Rivera identifica assim a importância do movimento ao qual fazia parte:

> O muralismo mexicano não deu em suas formas nenhuma contribuição nova à plástica universal, tampouco à arquitetura e menos ainda à escultura. Porém, pela primeira vez na história da arte da pintura monumental, isto é, o muralismo mexicano, cessou-se de empregar como heróis centrais dela, os deuses, os reis, chefes de Estado, generais heróicos etc.; pela primeira vez na história da arte, repito, a pintura mural mexicana fez herói da arte monumental a massa, isto é, o homem do campo, das fábricas, das cidades, do povo. Quando em meio a este aparece o herói, é como parte dele e seu resultado claro e direto. Também pela primeira vez na história, a pintura mural tentou plastificar, numa só composição homogênea e dialética, a trajetória no tempo de todo um povo, desde o passado semimítico até o futuro cientificamente previsível e real; unicamente isto é o que lhe deu um valor de primeira categoria no mundo, pois é uma contribuição realmente nova na arte monumental em relação a seu conteúdo. (DIEGO RIVERA Apud AMARAL) [7]

[6] EAGLETON, Jerry. *Crítica literária marxista.* São Paulo: Editora Unesp, 2011, p.72

[7] **AMARAL, Aracy** A. *Arte para quê?: a preocupação social da arte brasileira, 1930-1970 : subsídios para uma história social da arte no Brasil.* São Paulo: Nobel, 2003. p. 20-21

O movimento do Muralismo Mexicano e através deste, o realismo socialista, encantara até mesmo os EUA, o incidente envolvendo Rivera e a família Rockefeller é famoso, aonde o mural qual Rivera estava pintando foi destruído por conter a imagem de Marx, Lênin, Trotsky, e outros revolucionários comunistas. A influência do muralismo mexicano foi mais além, cativando um grande número de jovens artistas estadunidenses como Jackson Pollock, famoso pintor do movimento do expressionismo abstrato.

A escola do Expressionismo Abstrato tem seu início no pós-guerra, anteriormente a 2ª grande guerra os EUA buscavam ser o maior mecenas do continente americano, e ao menos se igualar aos europeus, fazendo com que muitos pintores latino-americanos compusessem para os museus e prédios dos EUA, como o próprio Diego Rivera.

O movimento é reconhecido como a primeira escola 'genuinamente' estadunidense. Entretanto deriva do expressionismo alemão. O Expressionismo Abstrato pregava uma arte pura, sem nenhuma outra intenção que não fosse a artística e a estética, ou seja a arte pela arte. Seu maior incentivador era Clement Greenberg, crítico de arte norte-americano que trabalhou para a CIA no comitê americano de liberdade cultural. Greenberg através de suas críticas incentivou vários pintores a convergir para o modelo do expressionismo abstrato, sendo Pollock um destes artistas que ganharam fama e reconhecimento financeiro por seu trabalho também pela influência exercida por Clemente Greenberg. Uma das principais características de Pollock, que também fez escola era o *action painting* que tirava a tela do cavalete e a colocava no chão, fazendo com que o ato de pintar fosse também uma performance.

Este modelo de arte pura sem intenção, a não ser a estética, é uma outra maneira de combater o regime socialista da URSS, já que esse país se utilizava do Realismo Socialista para exportar seus cânones. O Expressionismo Abstrato tira do foco as obras dos latino-americanos comunistas, que até a guerra eram a grande atração das *vernissages* e das exposições.

No Brasil há também um grande número de pintores influenciados pelo realismo socialista ou por ele inspirado, Aracy Amaral, historiadora da arte aponta

> Se a preocupação social mexicana influiu poderosamente nos artistas jovens e de esquerda dos Estados Unidos nos anos 30, pode-se bem imaginar como essa mensagem de participação do meio artístico nas mudanças sociais ecoaria nos países da América Latina. Assim, se no Brasil Di Cavalcanti e Portinari acusavam claramente sua admiração pelos mexicanos em seus trabalhos já nos anos 30, em outros países como no Peru, Equador, e Colômbia, emergiria a preocupação social através do "indigenismo", vertente de cunho regional da pintura revolucionária do México.[8]

A tese de Amaral não é muito bem recebida pelos colegas, ao menos com relação à Portinari. Porém em outras pesquisas desenvolvidas[9], podemos observar que se a finalidade não se traduz

[8] **AMARAL, Aracy** A. *Arte para quê?: a preocupação social da arte brasileira, 1930-1970 : subsídios para uma história social da arte no Brasil.* São Paulo: Nobel, 2003. p. 21

[9] ZANELATTO, João H.; COELHO, Tiago da Silva. Encontros e desencontros: o muralismo de Portinari e o muralismo mexicano, *Locus:* revista de história, Juiz de Fora, v.20, n.2, p.261-275, 2014.

similarmente aos ditames do Realismo Socialista soviético, também se distanciando do movimento mexicano pelo apreço à técnica, ao menos Portinari tem como motivação a realidade social e a desnaturalização dos problemas sociais brasileiros, optando pela via política ao filiar-se ao Partido Comunista do Brasil em 1946. Ou seja, há sensíveis aproximações entre Candido Portinari e o realismo socialista, mesmo que em uma versão abrasileirada.

Este panorama global do realismo socialista, longe de querer ser totalizante, busca traçar caminhos de investigação na trilha de indícios para pensar a arte como elemento significativo da vida social e política em diversos países na primeira metade do século XX, mas também serve para caracterizar o que pode ser reconhecido como arte soviética, o que mais se aproxima de um bolchevismo cultural. Antes de querer condenar o modelo em questão, e marcá-lo como stalinismo cultural, vale salientar a sua importância enquanto movimento artístico internacional, possibilitador de significativas reflexões estéticas, mas também sociopolíticas. Se para a URSS ele era uma amarra cultural, que impedia a liberdade criativa de artistas, em outros lugares do mundo ele teve importante papel na subversão do protagonismo artístico das populações subalternas e marginalizadas, que foram tornadas visíveis por artistas das mais diversas áreas.

Referências Bibliográficas

AMARAL**,** Aracy A. *Arte para quê?: a preocupação social da arte brasileira, 1930-1970 : subsídios para uma história social da arte no Brasil.* São Paulo: Nobel, 2003.

EAGLETON, Terry. *Crítica literária marxista.* São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social.* São Paulo: Perspectiva, 1990.

FISCHER Ernest. *A Necessidade da Arte.* São Paulo: Círculo do Livro, 1959.

JDANOV, Andrei. *Soviet Literature* - Richest in Ideas, Most Advanced Literature. Disponível em < https://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/sovietwritercongress/zdhanov.htm>

LEHMKUHL, Luciene. "O pintor não fecha os olhos diante da realidade": Portinari e o neo-realismo português. *ArtCultura.* Uberlândia, vol. 8, nº12, Jan-Jun/2006.

PEDROSA, Mario. *Dos murais de **Portinari** aos espaços de Brasília.* São Paulo: Perspectiva, 1981.

ZANELATTO, João H.; COELHO, Tiago da Silva. Encontros e desencontros: o muralismo de Portinari e o muralismo mexicano, *Locus:* revista de história, Juiz de Fora, v.20, n.2, p.261-275, 2014.

SILÊNCIOS E VAZIOS: A "ICONOGRAFIA DE VIAJANTES" E O(S) TEMPO(S) DE VER

Valéria Alves Esteves Lima[1]

Notas sobre o estado da questão

Esta comunicação está duplamente provocada: de um lado, pelo tema desse Encontro – *Os silêncios na História da Arte,* e dessa mesa, em particular – *Olhares e Esquecimentos sobre a arte*; de outro, pela releitura recente de uma obra de Didi-Huberman, na qual o autor trata dos **tempos de ver** a imagem, ou ainda, dos diferentes tempos contidos na imagem, entre os quais se inclui o tempo, ou os tempos, da observação.

Direcionei o convite da mesa - *Olhares e Esquecimentos sobre a arte* – para um corpus documental que já me é relativamente familiar, qual seja, a "iconografia de viajantes", aqui tomada em sentido abrangente e restrito, como veremos ao longo dessa exposição. Devemos, desde já, reconhecer que o debate em torno dessa iconografia tem sido profundamente modificado nas últimas décadas.

No caso brasileiro, a partir do emblemático projeto dirigido por Ana Maria Belluzzo, *O Brasil dos Viajantes* (1994), esta iconografia tem seguidamente despertado a atenção de pesquisadores cada vez menos contaminados por sua natureza documental *strictu sensu* e mais voltados à percepção artístico-estética desses registros. Pouco a pouco, nota-se que esse corpus deixa de ser visto prioritariamente como criações que "dão a ver" realidades, passando a se constituir enquanto realidades que "se dão a ver". Uma série de exposições e publicações divulga e discute sistematicamente esse conjunto de imagens a partir da década de 1990. Exemplar notável dentre elas, *O Brasil Redescoberto*, mostra apresentada no Paço Imperial em 1999, com curadoria geral de Carlos Martins e a colaboração de Dawn Ades e Jorge Coli, traduz esse novo cenário. Seu catálogo apresenta densas reflexões, elaboradas por especialistas, a partir dessa iconografia. A exposição, muito além de referendar um "redescobrir eterno que se faz do Brasil", como destacou à época seu curador, foi uma das primeiras mostras a levar ao público brasileiro esse rico legado de nossa história, irreversivelmente associado a partir daquele momento aos debates em torno de uma história crítica da arte brasileira. Não é por outra razão que Rafael Cardoso, em texto publicado em 2013 e propositadamente intitulado *O Brasil (re-) redescoberto: o olhar estrangeiro sobre a história da arte brasileira*, finaliza com uma menção à referida exposição o interessante balanço que faz sobre a maneira como o "olhar estrangeiro" avaliou e tem avaliado a história da arte brasileira.

[1] Universidade Metodista de Piracicaba – UNIMEP. Doutora em História Social (UNICAMP).

Neste texto, Rafael Cardoso destaca que, coincidentemente, foi a partir dos anos 1990 que a história da arte brasileira começou a ser reconhecida e considerada no exterior. Os "olhares" estrangeiros teriam, então, se aberto ao ingresso da arte contemporânea brasileira no mercado de arte internacional, rompendo um cenário histórico de ignorância a respeito do que se produzira e produzia no ambiente artístico brasileiro. Ainda assim, diagnostica Cardoso, a produção brasileira do período colonial, aquela do século XIX, e mesmo o acervo modernista, mantiveram-se fora desse (re)conhecimento. No artigo, o autor se questiona se esses períodos seriam também capazes, um dia, de "atravessar a ponte" que ligaria a história cultural brasileira e a história da arte mundial, já atravessada pela produção contemporânea, e em vias de sê-lo pela produção dos anos 1960-70. No caso de não se mostrarem capazes de fazer a travessia, ficariam "relegados à margem de cá".[2]

Em síntese, podemos dizer que, para Cardoso, os silêncios em torno da história da arte brasileira vêm sendo rompidos no panorama internacional, marcadamente a partir da década de 1990. Quanto a ficarem alguns períodos (entre os quais está a produção oitocentista, que inclui parte significativa desta "iconografia de viajantes") "relegados à margem de cá", talvez seja interessante reconhecer alguns passos já dados para tirar o véu do esquecimento sobre segmentos da produção artística brasileira e, ainda, para qualificar os discursos que o fazem. No que se refere particularmente à produção visual de viajantes, tomando como certo que essa iconografia tem assento na história da arte brasileira, teríamos que reconhecer alguns momentos e iniciativas, para além dos já mencionados.

Em 2000, durante a *Mostra do Redescobrimento*, foram lançados dois catálogos onde se pode notar a presença dessa iconografia. *Olhar Distante*[3], que acompanha a exposição com curadoria de Pedro Correa do Lago e Jean Galard, e *Arte do século XIX*, com curadoria de Luciano Migliaccio. O primeiro deles obedece à maneira como usualmente se costuma abordar essa iconografia: como uma chave para "compreender" o olhar do estrangeiro sobre o Brasil e os brasileiros. Segundo Galard, curador e autor do texto do catálogo, *Olhar Distante* se inspirava na já citada mostra *O Brasil Redescoberto*, porém, abandonava seu rigor histórico em nome de outro critério: o da qualidade estética das obras. O acervo, desta forma, é dado a ver em sua totalidade e, porque não dizer, de forma ainda superficial, no que tange à consideração histórico-estética das obras. Não restam dúvidas de que, naquele momento, a iniciativa de reunir e exibir acervo de tal monta em muito contribuiu para a educação visual do público leigo, e mesmo especializado, assim como para a percepção de que havia algo mais a explorar naquelas imagens.

[2] CARDOSO, 2013, p. 93
[3] http://www.dgabc.com.br/(X(1)S(0px5sx3hhavcyyjx4212gt3p))/Noticia/384665/exposicao-mostra-o-brasil-segundo-o-olhar-do-estrangeiro

De certa forma, a segunda exibição acima mencionada, *Arte do século XIX*, é uma resposta a tal demanda. Ali, uma parcela da produção de artistas estrangeiros encontra lugar no conjunto da produção artística oitocentista, sem isolar o que, até então, vinha sendo classificado como "iconografia de viajantes". Assim, Debret, Nicolas e Felix-Emile Taunay, Moreaux, Buvelot, entre outros, submetem-se à lógica daquela curadoria, que percorre a constituição de uma cultura artística no Brasil oitocentista, desde a tradição colonial religiosa do entre séculos, passando pelos diferentes momentos que marcaram a institucionalização do ensino e da produção das artes no interior do ambiente acadêmico. É importante lembrar, logicamente, que a AIBA foi um ponto de referência para os artistas estrangeiros atuantes na corte durante o século XIX, local onde ficava mais fácil fazer calar sua origem e condição de viajantes, e ressaltar seu papel na constituição de uma tradição artística e visual no Brasil.

Na virada do milênio, um número considerável de eventos expositivos e publicações seguiu-se, então, aos já elencados, colocando à disposição de um público cada vez mais amplo e diversificado a numerosa produção dos chamados artistas-viajantes. Exposições acompanhadas de catálogos de altíssima qualidade editorial e curatorial, estudos monográficos, catálogos de Coleções Brasilianas e de acervos públicos e privados invadiram o mundo editorial a partir do ano 2000. Uma relevante quantidade de livros fartamente ilustrados permitia difundir uma cultura visual à qual se agregavam, em não raras ocasiões, estudos acadêmicos ou críticos de fôlego e consistência.

Complementando as fontes em papel, algumas instituições têm disponibilizado seus acervos em formato digital[4], o que é um passo determinante para o conhecimento cada vez maior desse corpus imagético e para o fomento dos debates entre estudiosos da área. Entre esses repositórios podemos destacar o acervo recentemente disponibilizado pelo IMS, através do portal **Brasiliana Iconográfica**, criado a partir da parceria firmada pelo Instituto Moreira Salles, Biblioteca Nacional, Itaú Cultural e Pinacoteca de São Paulo, outra instituição à qual muito devem os apreciadores e interessados nas representações visuais de Brasil, sobretudo pela ação incansável de sua equipe de pesquisadores e curadores.

Por fim, vale ainda destacar um evento inédito no campo da historiografia da arte em nosso país. Em 2014, a editora Martins Fontes publicou o excelente volume *Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960*, organizado por Fabiana Werneck Barcinsky, com a contribuição de especialistas na história da arte no Brasil. Ali temos o prazer de ler, entre outros, um capítulo dedicado à produção de artistas-viajantes, de autoria de Valeria Piccoli, pesquisadora da arte brasileira dos séculos XIX e XX e curadora-chefe da

[4] Entre estas bases:
Biblioteca digital Luso-Brasileira - http://bdlb.bn.gov.br/
Biblioteca Nacional Digital Brasil - http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.html
Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin. Acervo digital - https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm-ext/1
Brasiliana Iconográfica – http://www.brasilianaiconografica.art.br/

Pinacoteca do Estado. Este fato está longe de ser corriqueiro, haja vista a novidade do que se apresenta ao leitor: a elevação da iconografia de viajantes ao patamar de discurso autônomo no âmbito historiográfico.

Como vemos, embora nunca esquecida, a produção visual dos chamados "artistas-viajantes" vem conquistando, há aproximadamente duas décadas, um espaço diferenciado no âmbito da história e da historiografia da arte brasileira, provocando revisões conceituais, teórico-metodológicas e, até mesmo, epistemológicas. Tal amadurecimento, experimentado "na margem de cá", talvez seja a maneira mais consistente de almejar uma travessia, quando enfim se fizer o seu tempo.

"Artista viajante" e "Iconografia de viajantes": algumas reflexões

A condição do "artista-viajante" e o estatuto de uma "iconografia de viagem" têm sido largamente estudados à medida em que este acervo assume uma posição de agenciamento na constituição de uma cultura visual **sobre** e **no** Brasil. Menciono, nessa ocasião, duas contribuições capazes de resumir grande parte das questões relacionadas à temática. A primeira delas, trabalho apresentado neste fórum, durante o III Encontro de História da Arte, há 10 anos atrás, consiste no texto de Claudia Valladão de Mattos, *Artistas viajantes nas fronteiras da história da arte*. No ano seguinte, em 2008, Pablo Diener e Maria de Fátima Costa publicariam, na **Revista Porto Arte**, o instigante artigo *A arte de viajantes: de documentadores a artistas viajantes. Perspectivas de um novo gênero.* Seus títulos são evidências claras das novidades em linha: trata-se de pensar a produção dos chamados "artistas viajantes" no âmbito da história da arte, revisando de saída o próprio conceito de "artista viajante"; na sequência, Diener e Costa ousadamente batizam a "arte de viajantes" como um **gênero artístico**. Já nos primeiros parágrafos do artigo, categoricamente afirmam:

> Estas obras, então, configuravam-se em uma **categoria nova no campo da História da Arte**. Surgidas timidamente no final do século XVIII, no interior das expedições científicas, mais propriamente nas viagens de circunavegação, **ganharão seu novo *status* no decorrer do século seguinte**[5].

Os autores associam o nascimento desse gênero ao reconhecimento de uma mudança no estatuto daqueles que viajavam registrando visualmente o que viam: de *documentadores* nas expedições científicas Setecentistas a *artistas.* Afirmam, assim, que:

> Será no início dos Oitocentos que este personagem [o documentador] vai se metamorfosear em artista. Mesmo que ainda o encontremos no interior de empresas científicas, mais e mais vão surgindo figuras que solitárias, ou ocasionalmente, em pares, **viajam pelo prazer de**

[5] DIENER e COSTA, 2008, p. 76

> **ver e registrar, a partir de suas próprias motivações**. Embora ainda não se soubesse, **ali estavam os artistas-viajantes**[6].

Ainda que reconheçam ter sido o conceito gerado no século XIX, provavelmente no México, atribuem a Alexander von Humboldt a "formulação intelectual deste gênero das artes plásticas"[7]. Segundo os autores, ao introduzir a preocupação estética no âmbito dos registros científicos, Humboldt estabelecia as condições para que os ilustradores das expedições alcançassem maior autonomia em seus registros, aproximando-os de um "status mais condizente com as pretensões de um artista do XIX"[8]. Assumem, porém, que a inspiração clássica de Humboldt teria feito com que este gênero se apresentasse, já ao seu nascimento, como uma "forma de linguagem artística de caráter conservador"[9]. Aceita a proposta dos autores, ao que parece, tenderíamos a reconhecer no "gênero arte de viajantes" a marca indelével da tradição classicista, o que já definiria previamente formas de abordagem e procedimentos de análise dessa iconografia.

Claudia Mattos, por sua vez, vê com menor naturalidade o conceito de "artista viajante" e questiona, de partida, seu estatuto enquanto categoria conceitual no contexto da disciplina de história da arte[10]. Em texto no qual aborda a questão, recupera Dawn Ades, para quem o conceito nascera em associação com outro termo cunhado no final do século XVIII: o pitoresco. Segundo ela, o público europeu teria reconhecido na iconografia produzida em terras distantes e desconhecidas, a oportunidade de experimentar as mesmas sensações já associadas ao pitoresco enquanto categoria estética: o prazer da viagem sem objetivos precisos, o inesperado, a surpresa, o "agradável suspense" associado ao desconhecido. Assim, a esse público não teria interessado saber detalhes do processo de construção destas imagens ou da formação do artista (ou amador) que as havia confeccionado. Interessava-lhe, apenas, poder experimentá-las na chave do pitoresco. Dando um passo mais longe nessa reflexão, afirma a autora:

> A imagem, reduzida à documentação de um trecho novo do planeta funcionava para o observador como a própria natureza, provocando o sentimento do pitoresco, ao mesmo tempo em que, como analisa Tom Mitchell em seu livro *Landscape and Power*, podia servir no processo político de domesticação das regiões colonizadas do globo.[11]

Vemos, aí, a iconografia de viajantes assumir uma importante dimensão política, ao mesmo tempo em que se reconhece e legitima sua pertinência nos debates disciplinares da nova história da arte. É

[6] Ibid.
[7] Ibid, p. 77.
[8] Ibid.
[9] Ibid., p. 78.
[10] MATTOS, 2007, p. 410.
[11] Ibid.

importante, de resto, reconhecer que o estatuto atual dessa iconografia, seja ela reconhecida como um "gênero" ou não, é indissociável dos eventos relacionados ao campo dos estudos culturais e visuais, bem como às transformações metodológicas e temáticas da história da arte e da história *tout court*.

Justificam-se, assim, algumas reflexões sobre essa categoria e sobre o estatuto do artista que viaja e da visualidade por ele construída.

O termo *viajante* abriga, como sabemos, uma significativa variedade de condições: explorador diletante, naturalista, cientista, topógrafo, filósofo, historiador, diplomata, militar, missionário, artista e escritor, entre outras eventuais ocupações. As atividades e os olhares específicos a cada uma delas revelam diferentes formas de registro das experiências pelas quais passaram aqueles que viajavam. A primeira e essencial distinção que se deve fazer aqui é entre o papel dos viajantes "em geral" (cientistas, naturalistas, oficiais, amadores, curiosos, etc) e aqueles que viajam na condição de artistas. Se a todos eles se atribui um assento entre os construtores de uma "iconografia de viagem", é natural que, para o debate acadêmico, ao contrário talvez do público europeu do século XVIII, importe definir especificidades entre estes lugares de produção e atribuição de sentido às imagens.

Claudia Mattos, no artigo citado, insiste no desserviço prestado pelo conceito de "artista viajante" ou "iconografia de viagem" para a compreensão desse corpus imagético. Poderíamos, assim, dizer que em nenhum outro lugar, salvo o continente americano, essa categoria emergiu com tanta força, dificultando à produção artística realizada nos diferentes ambientes das Américas, particularmente aquela que se realiza até bem entrado o século XIX, encontrar um lugar na história da arte mundial. Consideradas mais como artefatos do que como obras de arte, destaca Luciana de Lima Martins, na introdução ao seu livro sobre a iconografia de viajantes britânicos, publicado em 2001, que "(...) ainda hoje, nos leilões das grandes casas como Christie's e Sotheby's, as paisagens de lugares distantes produzidas pelos viajantes oitocentistas são leiloadas não como obras de arte, mas classificadas como 'exploração e viagem', juntamente com as botas dos exploradores, cartas e outros *souvenirs*"[12].

No longo trajeto de sua fortuna crítica, esse grande conjunto a que se denomina "iconografia de viagem", viu construir-se ao redor de si o atributo de **registro documental**. Não apenas para os contemporâneos das imagens, mas para grande parte dos que as utilizariam em suas reflexões e trabalhos, tais exemplares foram utilizados para confirmar teses e opiniões, bem como para construir conhecimento a partir da similaridade proposta entre realidade observada e representada. Ao mesmo tempo, virou uma obsessão quase incontrolável buscar sentido na **intenção** dos autores das imagens, devidamente inseridas em seus tempos de produção, numa fidelidade igualmente doentia à isocronia, ou seja, à perfeita sincronia entre o tempo da história e o tempo da narrativa visual. Para Didi-Huberman, tal apego ao tempo de produção da

[12] MARTINS, 2001, p. 10.

imagem obscurece os tempos da própria imagem, o que parece um alerta muito significativo para pensar o estudo da iconografia de viagem. Se, como afirma Didi-Huberman, "a imagem tem, geralmente, mais memória e mais futuro do que o ser que a observa"[13], como fazer para que nossa obsessão disciplinar e o medo descontrolado do anacronismo não nos impeçam de reconhecer os tempos da imagem, de ultrapassar o seu silêncio aparente, permitindo-lhe falar?

A história da arte, vencidas as barreiras impostas pelo próprio conceito de uma "arte de viajantes", tem muito a oferecer nesse sentido. Como indica Marta Penhos, as ferramentas da história da arte permitem ao estudioso das imagens produzidas por viajantes "estudiar los mecanismos formales, compositivos e iconográficos, los préstamos y apropiaciones de soluciones eficaces, la elaboración de modelos"[14].

Devemos reconhecer, portanto, que o sentido das imagens está também associado ao efeito produzido pelas diferentes escolhas estéticas que orientaram a sua elaboração. Da mesma forma, são essas análises mais complexas que nos permitem identificar o papel destas imagens na constituição das culturas visuais locais. Identificar, por exemplo, a influência de um olhar marcado pela tradição do desenho científico, que parece privilegiar um modo de ver em que a linha e o contorno exercem um papel determinante na forma de apreensão do real e na formulação de suas representações. Procedimento semelhante permitiria reconhecer o olhar que, ao invés de privilegiar o desenho e a linha, constrói representações em que os contornos se diluem, dando lugar a uma apreensão do real marcada por uma sensibilidade que se traduz em cor e massas. Trata-se, em suma, de perceber os mecanismos através dos quais um desenho, uma aquarela, uma litografia ou uma pintura a óleo podem ter sugerido ao espectador uma determinada compreensão a respeito do universo que lhe era oferecido visualmente.

Para isso, importa recuperar as condições específicas de produção dessas obras, o modo de operação destes artistas, suas interlocuções, as tradições explícitas e implícitas no seu modo de pensar a imagem e, sobretudo, os tempos ali impressos. Muitos silêncios e vazios na historiografia e na crítica têm sido derrubados nas últimas décadas, deixando ver um pouco mais as realidades de imagens que, por tanto tempo, couberam apertadas e desconfortáveis em suas vestes de "obras de viajantes". Tal movimento é, sem dúvida, uma evidência dos novos "tempos de ver". Fica, aqui, portanto, um convite para que novas pesquisas sejam feitas nesse sentido, abertas aos tempos diversos das imagens.

Referências Bibliográficas

Arte do Século XIX. Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

[13] Tradução livre. DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 10.
[14] PENHOS, 2005, p. 20

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. 3 vols, São Paulo/Salvador: Metalivros/Fundação Emilio Odebrecht, 1994.

O Brasil Redescoberto. Catálogo de Exposição. Paço Imperial/MinC IPHAN, Rio de Janeiro, set./nov. 1999.

CARDOSO, Rafael. O Brasil (re-) redescoberto: o olhar estrangeiro sobre a história da arte brasileira. *Concinnitas*. Revista do Instituto de Artes da UERJ. Ano 2013, volume 02, número 23, dezembro de 2013, p. 87-101.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant Le Temps.* Histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: Éditions de Minuit, 2000.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. A arte de viajantes: de documentadores a artistas viajantes. Perspectivas de um novo gênero. *Revista Porto Arte*. Porto Alegre, v. 15, n. 25, 2006.

MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos Viajantes.* O olhar britânico (1800-1850). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

MATTOS, Claudia Valladão de. Artistas viajantes nas fronteiras da História da Arte. III Encontro de História da Arte –IFCH/UNICAMP. São Paulo: UNICAMP. 2007.

O Olhar Distante. Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

PENHOS, Marta. *Ver, conocer, dominar.* Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

Sobre a arte brasileira: da Pré-História aos anos 1960. Fabiana W. Barcinski (org.). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC São Paulo, 2014.

CEMITÉRIO TAMBÉM TEM ARTE: CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESTUDO DA ARTE TUMULAR NO BRASIL

Vanessa Beatriz Bortulucce[1]

Nossa proposta neste breve ensaio é realizar uma reflexão acerca dos estudos sobre a arte tumular no Brasil, apontando algumas questões ligadas a este campo específico de produção visual. As pesquisas sobre arte cemiterial são extremamente esparsas e irregulares em nosso país; são praticamente ausentes nas teses e artigos acadêmicos, nos livros e nos debates entre os historiadores da arte. Os motivos para este silêncio são variados, mas poderíamos destacar como principal um arraigado preconceito acerca das esculturas e arquiteturas tumulares, seja por ainda serem vistas como componentes de um imaginário "mórbido", seja pelo fato de que, por não estarem no museu, não merecem a atenção do pesquisador.

Os cemitérios são locais transculturais, que agregam visualidades diversas. Estes espaços conjugam formas de representação que estão ligadas à cosmovisões de contextos históricos, ideológicos, sociais e econômicos distintos, interpretando a vida e a morte. Tais interpretações comunicam um universo simbólico e narrativo, traduzido nas formas escultóricas, nos estilos arquitetônicos, nas pinturas, azulejaria, dentre outros. A arte tumular é um valioso universo para o pesquisador das formas e das imagens, e estar familiarizado com este *corpus* de obras é fundamental para a ampliação do universo da História da Arte

Por que, então, deixar a arte tumular fora do repertório de pesquisa do historiador da arte? Por que a sua inserção na cronologia da Arte é tão precária e irregular?

Não é novidade alguma que os cemitérios e outros espaços públicos de luto são objetos presentes em variados estudos em seus mais diversos campos do saber. As pesquisas acerca dos ritos dos cultos aos mortos alavancaram-se ainda mais com o trabalho desenvolvido a partir da segunda década do século anterior, por Marc Bloch e Lucien Febvre, que propuseram uma revisão da atividade do historiador, bem como novas reflexões acerca de seus objetos e suas metodologias. Essas considerações deram abertura ao que se chamou de Escola dos Annales, que ganhou fôlego com a adesão de estudiosos, como Fernand Braudel, Jacques Le Goff, Pierre Nora, e defendia a adoção de modos diferentes de pensar e escrever a história, sugerindo "novos problemas, novos objetos e novas abordagens", mote da terceira geração da Escola. Fato é que o decorrer do tempo somente ampliou as questões levantadas desde 1923, com a primeira geração do grupo, estendendo-se até os dias de hoje, quando é muito improvável não encontrar um pesquisador que não tenha sido influenciado pela teoria dos Annales.

[1] Doutora em História da Arte e da Cultura. Professora universitária e pesquisadora independente. bortu@hotmail.com

É a partir desta nova etapa na metodologia da disciplina que o trabalho do historiador reveste-se de novas problemáticas, nas quais se inserem estudos sobre a morte, o luto, o imaginário acerca da transitoriedade da vida. Obras fundamentais, como os volumes da *História da Vida Privada*, publicados no Brasil no início dos anos 90, trouxeram a luz aspectos da existência humana que até então não eram – ou eram muito pouco – estudados, como a sexualidade, as relações familiares, a alimentação, os sentimentos, e a morte. E como as ciências humanas estudam a morte? A Filosofia já se preocupava, há muito, a refletir acerca da brevidade e transitoriedade da vida; os historiadores procuravam registrar – pois registrar é uma forma de "vencer a morte" – em vários estilos narrativos, o passamento de indivíduos considerados importantes em uma determinada sociedade; todas as religiões e crenças detém-se, cada qual a seu modo, na questão do morrer. Já a partir do século XIX e início do século XX, as recém-criadas Ciências Sociais, cada qual com seu olhar específico, debatem a morte e o morrer em diversas comunidades e agrupamentos sociais: A Antropologia, voltada para as sociedades não-ocidentais, observa e registra os mais variados ritos de nascimento e de morte, enquanto sociólogos como Émile Durkheim escrevem tratados sobre o suicídio na sociedade europeia e oriental. A Psicologia estuda a morte para além de suas evidências materiais, ampliando o entendimento do conceito e dotando-o de valor simbólico, componente de nosso inconsciente. Os estudos sobre a morte e os ritos e atividades diretamente ligados a ela estão presentes num sem-número de estudos, livros, artigos, documentários. Farto material está ao nosso alcance, e não teríamos, a princípio, nenhum problema ao buscar por uma bibliografia. Em termos ficcionais ou não, sempre é possível encontrar material para uma pesquisa cujo tema seja a morte.

Passemos, agora, ao historiador da arte. Ele, também, fala sobre a morte? Sem dúvida. Seu objeto de estudo são as produções visuais, nos seus variados suportes. Desde as produções rupestres, já encontramos a morte, imortalizada nas cenas de caça, onde ela – não custa lembrar – equivale também ao seu suposto oposto, a vida, e que é necessário morrer para garantir o viver. Isso para citar um exemplo explícito de representação de morte, pois nada causa mais impacto ao pesquisador do que se dar conta de que a morte também se mostra "pelo avesso", isto é, nas representações minúsculas de uma mulher com atributos sexuais exagerados: mortes à espreita. Vida gerando vida que gera morte e que gera vida. O historiador da arte, de fato, estuda a morte de modo constante, mesmo que este não perceba: ao estudar as pirâmides do antigo Egito, por exemplo, está estudando a História da África e também está estudando arte funerária (muito embora alguns pesquisadores não tenham consciência destes dois fatos).

A morte de Sócrates, *Judite e Holofernes*, *Crucifixão*, *Tiradentes Esquartejado*, as caveiras de Damien Hirst e de Warhol, uma natureza-morta holandesa do século XVII, *Perseu com a cabeça de Medusa*, a *Pietà:* parcos exemplos da morte na arte. Morte como tema. Representações da morte: mortes anônimas ou famosas, mortes pagãs e cristãs, mortes políticas ou banais. Na pintura, nas gravuras, nas esculturas, estamos tão rodeados de morte que o inchaço de sua presença nos envolve em certo conforto, e

tudo se acalma graças ao hábito. Poucas mortes na história da arte nos assustam. A esta ausência de horror, contrapõe-se o assombro diante da manifestação do talento do artista. Não me assusto com a cena da morte, porém, assombro-me com a genialidade e a capacidade artística do autor.

Se o historiador da arte possui uma enorme familiaridade com a temática da morte nas artes plásticas, o contrário acontece com a produção escultórica e pictórica presente nos cemitérios. Isso não significa que estudos sobre arte tumular (ou arte cemiterial, para mencionar outra denominação corrente) não sejam realizados. A questão que nos interessa, aqui, diz respeito a pouca participação do historiador da arte – e da História da Arte – nos estudos sobre arte tumular. Este raro relacionamento ocorre por motivos variados, relacionados entre si, e que tentaremos sintetizar a seguir.

De modo geral, o historiador da arte é formado dentro de um campo visual bastante restrito: grande parte da bibliografia da área comprova. Os assim chamados "manuais" de História da Arte, embora com autores consagrados, limitam-se a uma História da Arte; 1- ocidental, o que equivale a europeia; 2- presa a três suportes-chave, a pintura, a arquitetura e a escultura; 3- inserida nos museus e coleções privadas; 4- cujas obras estejam atreladas a autores conhecidos do grande público; 5- incapaz de explorar a fundo as produções dos artistas, permanecendo presa aos mesmos desgastados e conhecidos exemplos. Esta "História da arte", que reconhece somente seu próprio umbigo, termina muitas vezes por ser reproduzida nos cursos, nas salas de aula nos cursos de graduação, em pesquisas acadêmicas, em artigos em periódicos, pelos profissionais da área. Certo é que esta mesma História da Arte teve de corrigir sua rota, em grande parte graças à arte contemporânea, que, ao expandir o campo de possibilidades de criação artística, trouxe consigo a videoarte, a *body art*, as *performances* e instalações, o grafite, a arte urbana, dentre outras experiências. Isso ajudou um pouco o historiador e a sua disciplina a enxergarem a arte para além do museu, para além do cavalete e da base escultórica, embora, contraditoriamente, a maioria dos exemplos citados acima tende a retornar para o museu; são obras "*museum-friendly",* por assim dizer.

Em suma, o historiador da arte tem uma formação inicial bastante conservadora e elitista. Muitos estudiosos estiram até o limite determinados períodos e artistas, como se estivessem presos a um circulo vicioso. A História da arte, ensopada pelos mesmos nomes e obras, transforma-se em "Renascimentos e Barrocos" intermitentes. Inseridos numa galáxia confortável de nomes, obras e estilos, não pensamos nas possibilidades elásticas da arte, e assim, não acreditamos numa arte que possa ser encontrada fora do museu, ou – pior! – fora dos livros específicos (uma nota sobre estes últimos: embora raros, existem bons livros que dedicam algumas páginas a arte tumular; mas a maioria dos "manuais" de história da arte aborda a arte funerária: basta ver que, tradicionalmente, após o capítulo sobre arte da Pré-História, o que vem a seguir é, geralmente, uma seção sobre o antigo Egito).

Trata-se de uma questão de espaço, afinal. O espaço onde a arte se insere. E este espaço deve ser pensado de forma ampla, sem preconceitos, pelo pesquisador. Torna-se necessário expandir a noção do espaço da arte, pois ele é mais vasto do que parece. Encontramos, nas bibliotecas e na internet, muitas pesquisas sobre cemitérios, no Brasil e no mundo. Estas pesquisas são realizadas por historiadores, antropólogos, profissionais de gestão de patrimônio, conservadores e restauradores, mas quase não encontramos historiadores da arte. Este, por sua vez, deve inserir a arte tumular em seus estudos, em suas aulas, em suas reflexões, conforme seu objeto de estudo. É necessário trazer a arte tumular – e tantas outras questões, problemáticas e objetos – para o universo de formação do profissional. O que nos leva a outro tópico.

Este tópico refere-se ao ainda elevado déficit de interdisciplinaridade na formação dos pesquisadores em ciências humanas. A interdisciplinaridade – para ficar num termo mais conhecido, pois hoje já se proclamam uma multidisciplinaridade e uma transdisciplinaridade – vem sido tratada como um espectro, um fantasma: fala-se muito sobre ela, mas poucos são os que a viram (ou de fato a utilizam). O historiador da arte é, antes de tudo, um historiador. Deve conhecer, ainda que forma introdutória, a Sociologia, a Antropologia, a Ciência Política, a Filosofia. Mas deve ir além: literatura, ciências, vestuário, mobiliário, cinema e fotografia, materiais e técnicas, cultura de massa, música, são apenas algumas das áreas que podem agregar saberes, problemáticas e associações originais com o objeto de estudo do historiador da arte. Trata-se de um esforço coletivo: deve partir dos professores, dos alunos, dos autores dos artigos, das propostas de congressos e seminários, e de tantas outras vias que possibilitem cruzamentos de saberes e experiências. O historiador da arte torna-se um profissional muito mais interessante quando se vê como um historiador da imagem.

A arte tumular, malvista por estar inserida no espaço do cemitério (preconceitos e temores dos mais variados contribuem para tal visão) merece participar de modo mais efetivo no ofício do historiador da arte, que não considera o que vê no cemitério como algo dotado de valor artístico. Isto é especialmente importante no caso brasileiro, onde a história da escultura e o seu desenvolvimento estão fortemente atrelados à estatuária dos cemitérios, conforme atestam Mayra Laudanna e Emanoel Araújo, no catálogo da Mostra *De Valentim a Valentim- A escultura brasileira – século XVIII ao XX* (2010), onde encontramos uma seção dedicada à arte tumular.

A arte tumular tem de estar presente na formação do profissional, de forma efetiva; os cemitérios devem interessar a este estudioso da arte, não apenas pela sua importância patrimonial, mas em relação ao valor artístico real que reside nas esculturas, painéis e demais obras tumulares. O pesquisador deve estar interessado na escultura tumular em si, e não somente na representação da mesma em uma tela. É necessário parar de atribuir importância somente à arte tumular que é consagrada no interior de um museu, e começar a

buscar aquela que está nos cemitérios e demais locais de memória aos mortos. Tal atitude é apenas um passo no intuito de ampliar e tornar mais interessante o trabalho deste profissional.

AS GRAVURAS, OS INCUNÁBULOS E A DIFUSÃO DE UM CULTO ANTIJUDAICO NOS ENTORNOS DOS ALPES (1475-1493): A REUNIÃO NA CASA DOS JUDEUS E O SEQUESTRO DO MENINO MÁRTIR SIMÃO DE TRENTO

Vinícius de Freitas Morais[1]

Introdução

Constituir um *corpus* iconográfico é a tarefa de qualquer pesquisador que almeja perceber as nuances de um tema, ou ciclo imagético específico. Selecionar um grupo de imagens está intrinsicamente associado a compreender como um tema foi representado em uma determinada localidade e época. Uma imagem de um determinado período pode ser comparada com outra que foi produzida em outra década ou outro século em uma mesma ou diferente região[2]. A comparação permite a percepção de mudanças em temas iconográficos, entre ciclos que representam uma mesma narrativa. As diferenças podem ser sutis ou acentuadas e a elucidação delas pode ser um bom parâmetro para se perceber um desenvolvimento de um determinado grupo de imagens relacionados a um tema específico, como é o caso da representação do beato Simão de Trento.

O conjunto de imagens selecionado para análise é referente aos ciclos simonianos presentes nos incunábulos *Die geschicht und legend von dem seyligen kind und marterer genannt Symon* e *Geschichte des zu Trient ermordeten Christenkindes*. Ambos foram impressos em um curto espaço de tempo, entre os anos de 1475 e 1477, um foi produzido em Augsburgo e outro em Trento respectivamente. Desta forma, o tempo não se torna um fator para esclarecer as diferenças iconográficas dos ciclos e sim a região, na qual cada conjunto de xilogravuras foi impresso.

Elucidar essas nuances se constitui como um bom exercício para se notar quais aspectos devocionais poderiam se destacar nas cidades de Augsburgo e Trento. As ênfases em alguns detalhes e a representação visual de algumas passagens da hagiografia do Simão de Trento em detrimento de outras, podem relevar aspectos além de uma simples escolha do gravador ou autor dos incunábulos em questão. A partir de uma análise iconográfica comparativa, buscar-se-á destrinchar os elementos presentes referente à parte da narrativa que discorre sobre o plano dos judeus e o sequestro da vítima.

A reunião na Casa dos Judeus e o Sequestro do Menino Simão

[1] Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense (PGGH- UFF) Bolsista Capes. E-mail: vinicius.freitas94@hotmail.com.

[2] Proposta de analise imagética seriada e comparada, conforme Jérôme Baschet formula em seu capítulo: Corpus d'images et analyse sérielle in: BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier. (Orgs.) *Les Images dans l'Occident Médiéval*. Turnhout: Brepols, p. 319-332.

Logo nas imagens iniciais dos livros *Die geschicht und legend von dem seyligen kind und marterer genannt Symon* e *Geschichte des zu Trient ermordeten Christenkindes* (Figuras 1 e 2) os judeus são representados em uma reunião na sinagoga. Há vários símbolos presentes nas duas imagens que caracterizam os personagens como judeus, dentre eles: o chapéu pontudo, os narizes avantajados, a bolsa de dinheiro carregada em algumas cinturas[3]. Na figura 1, cada um dos noves judeus é identificado com seus respectivos nomes que aparecem escritos na borda de seus chapéus. É importante frisar que nem todos os condenados são mencionados ao longo da narrativa escrita do livro *Geschichte des zu Trient*, apenas Tobias, Angelo, Samuel, Moises e Vital são nomeados em algum ponto do texto, os outros quatro judeus chamados Seligmann, Salomão, Israel e Mayer só aparecem representados visualmente nesta primeira xilogravura.

Samuel de Nuremberg, o dono da casa onde se encontrava a única sinagoga local aparece em destaque na figura, não só pela sua posição central na cena, mas também por sua roupa estar em tom alaranjado, aspecto que a distingue das demais. Moises de Wurtzburgo aparece logo ao lado direto sentado em uma pedra quadrada. Este último homem também era conhecido como "o velho" por possuir 80 anos de idade e era o principal responsável pela prática dos ritos. Este ancião se destaca visualmente frente aos outros judeus graças à sua barba avantajada e a sua bolsa de moedas que é pintada de vermelho tanto na figura 1 como na 2.

A bolsa de dinheiro é um símbolo geralmente atrelado à avareza e à usura praticada pelos usurários, oficio geralmente associado aos judeus. O vermelho da bolsa está diretamente associado à cor do sangue do menino cristão que será derramado a troco de algumas moedas que inicialmente seriam dadas ao servo de Samuel chamado Lazaro:

> Então judeu Samuel chamou o seu servo conhecido como Lazaro para vir até ele e imediatamente o servo foi até o senhor. E então falou o seu senhor o disse: Lazaro, é necessário que tu roubes uma criança cristã e a traga para nós. Nós queremos te pagar com a quantia de cem moedas de florim[4].

Um ponto que prende a atenção condiz com a omissão feita pelo livro *Geschichte des zu Trient*, ao longo de sua narrativa, do momento no qual o servo chamado Lazaro foi persuadido com a quantia de cem moedas para sequestrar a suposta vítima do ritual. Apenas a representação da bolsa de dinheiro pintada de vermelho na cintura do sacerdote Moises na sua primeira gravura deixa subentendido ao leitor que alguém seria subornado com uma quantidade especifica de dinheiro. Já na narrativa do *Die geschicht und legend*, apesar de mencionar a oferta feita ao Lazaro no texto, a bolsa de dinheiro não aparece em suas xilogravuras

[3] Para os atributos da iconografia que caracterizam os judeus, Cf: LIPTON, Sara. Dark Mirror: The Medieval Origins of Anti-Jewish Iconography. New York: Metropolitan Books, 2014.

[4] Tradução de minha autoria do trecho: *„Da hiess der Samuel seinen knecht mit namen Lazarus zui m gan/ und als bald er fur seinen herren kam/ Da sprach der herr tzu im/ Lazare warest du als keckss das du uns stalest ein kistenkind/ uñ uns dz brachtelt/ wir wolten dich da begaben mit hundert guter dukaten gulten.“* TIBERINO, Giovanni Mathias. *Die geschicht und legend von dem seyligen kind und marterer gennant Symon*. f. 2v.

iniciais. Essa pequena diferença - que, no entanto, leva o leitor/observador para uma possível interpretação similar do sentido da relação entre a avareza judia e o consumo do sangue cristão, graças às relações entre imagens e texto – demonstra como a imagem e a narrativa escrita não podem ser dissociadas em uma análise ou para a atribuição de possíveis significados em ambos os incunábulos.

Outro símbolo presente na cena das figuras 1 e 2 é a presença de um cordeiro vivo, na primeira gravura, este animal é representado logo na base da imagem entre os judeus Angelo, Samuel e Moises. Na segunda figura, um dos judeus, que é representado visualmente em frente a uma porta, carrega um cordeiro aparentemente adormecido em suas costas em direção à sinagoga. Na parte inicial, os livros mencionam o cordeiro de formas diferenciadas. No *Geschichte des zu Trient* afirma-se que quando os judeus não querem roubar uma criança cristã, eles pegam um cordeiro vivo e o matam no lugar dela: "E quando eles não querem tomar uma criança cristã, então eles pegam um cordeiro e o matam na cruz branca para difamar o Nosso Senhor"[5]. Já no incunábulo *Die geschicht und legend,* o narrador diz: "Então chegaram juntos os nomeados judeus na casa de Samuel e em sua sinagoga e em seu templo esperavam todos pelo bezerro vivente"[6]. O bezerro pode ser associado, no entanto, não apenas com o eventual substituto, caso os judeus não conseguissem sequestrar um menino cristão, mas também com o prenuncio do sacrifício em prol da difamação da celebração da Crucificação que estava por vir.

Na figura 2, ao contrário da 1 os judeus não são identificados com seus nomes próprios. O autor do texto identifica os quatro judeus que se encontram dentro da sinagoga ao longo da segunda página do livreto *Die geschicht und legend* e estes são Tobias, Angelo, Samuel e Moises. A omissão da representação dos outros cinco judeus restantes que aparecem na figura 1 é compreensível uma vez que em ambos os textos: estes quatro homens supracitados desempenham as funções mais importantes no desenrolar do suposto crime. No entanto apenas Moises é identificável nesta segunda xilogravura devido a sua barba avantajada que é representada visualmente, de maneira similar, na figura 1.

Para além das características dos personagens, alguns aspectos da arquitetura aparecem em ambas as cenas o que permite o observador a compreender que o espaço se trata de uma sinagoga. Na figura 1 além da presença de letras do alfabeto hebraico em uma pedra, há uma mesa coberta com uma toalha decorada com palavras no idioma judaico. Logo no altar há um livro do Talmud fechado, já na segunda imagem apenas uma placa com algumas palavras na língua hebraica que identifica o local como uma sinagoga. Na figura 2 é interessante notar como o riacho que passava por debaixo da casa de Samuel e, onde o Simão de Trento seria encontrado morto posteriormente, já é representado logo no início deste ciclo iconográfico o que não ocorre no livreto *Geschichte des zu Trient.* Possivelmente, a representação do pequeno rio é mais

[5] Tradução de minha autoria do trecho: Vnd wen seij nit mochten ain Cristen kint haben. So nemen sej ain lamp vnd toten das in creucz weiss vnserem heren zu spot." Ibidem. f. 2v.
[6] Tradução de minha autoria do trecho: "Da kamen zusamen die genañten iuden in Samuels hawss/ da dan ir Synagog und Tempel was/ und allw wartten des lebenden kalbs." TIBERINO, Giovanni Mathias. *Die geschicht und legend von dem seyligen kind und marterer gennant Symon*. f. 1v.

um artificio escolhido pelo gravador Günther Zainer para ativar a memória do leitor e lembra-lo da morte do Simão de Trento logo no início da narrativa, uma vez que o córrego é relacionado ao Vale de Cédron na narrativa do *Die geschicht und legend*.

O ciclo iconográfico do *Die geschicht und legend* dá mais ênfase na representação visual do momento da reunião na casa do Samuel de Nuremberg. Enquanto este livro dedica três gravuras à essa parte inicial da narrativa, o pequeno incunábulo *Geschichte des zu Trient* possui apenas uma relacionada a esse trecho. Nas figuras 3 e 4 se configuram respectivamente como o momento da Recusa de Lazaro e a Colaboração de Tobias, ambos os livros narram como inicialmente o servo chamado Lazaro teria sido persuadido pelos judeus a sequestrar uma criança cristã para o ritual. Ao passo que no *Geschichte des zu Trient* faz apenas uma menção indireta ao pagamento pelo sequestro com a representação da bolsa de dinheiro, o livro *Die geschicht und legend* além de aprofundar sobre esse ponto da narrativa, ainda o representa visualmente em duas cenas.

Em ambas as gravuras, nota-se uma noção de movimento dos personagens Lazaro e Tobias. No primeiro momento cada um se encontra na sinagoga, ao lado direito. Na mesma posição ambos também estão representados visualmente com uma roupa similar, em um movimento que caracteriza a eminencia de sair em direção à cidade. Uma observação a ser feita é como as gravuras sugerem que Lazaro e Tobias saíram por portas diferentes da casa de Samuel. A paisagem atrás do Lazaro é um monte com quatro arvores e uma cerca, já o fundo na cena de Tobias são duas casas. Desta forma é possível sugerir como as imagens demonstram que cada um foi em uma direção diferente de uma maneira tanto literal como simbólica.

Essa oposição entre as escolhas de Lazaro e Tobias denotam um contraste na escolha entre o pecado e a virtude pois o primeiro não haveria se corrompido pelas moedas oferecidas pelos judeus para o sequestro de um menino, ao passo que o segundo haveria aceitado a oferta. Por este viés cada um escolheu um caminho diferente e as suas respectivas diferentes saídas são, dessa forma, relembradas ao leitor por meio das imagens. Após aceitar sequestrar a criança, Tobias se dirige à cidade anda pelas ruelas a noite, afim de não ser observado e avista uma criança sentada em frente à porta de casa, como menciona o livro *Die geschicht und legend*:

> E então quando já tinha passado a hora das Vésperas, saiu o traidor Tobias e foi pelas vielas da sua vizinhança. Então ele foi rápido e cauteloso pelos cantos e assim logo encontrou um menino sentado na frente da porta da casa de seu pai. Ele se chamava Simão e tinha vinte nove meses de idade. [...] Ele olhou para criança e observou industriosamente se alguém estava observando a criança. Como ninguém estava observando, ele esticou o seu dedo em direção a Simão. Tobias tomou a criança com um sorriso. O menino que então foi tomado levemente como um manso cordeirinho[7].

[7] Tradução de minha autoria do trecho: „*Und nun die versprezeyt vergagen was/ Da gieng der verratter der Thobias auss/ und gyeng allentbalben umb bey seinem nachbawren/ Da gieng er schnell hinter und furlich/ und fand ein gar schon regenkind*

Nas figuras 5 e 6, a cena do sequestro é representada visualmente na cidade. Na primeira xilogravura, a roupa Simão é diferenciada daquelas dos outros três personagens com a cor amarela. Tobias e Simão são representados duas vezes na primeira gravura e três vezes na segunda o que denota uma ideia do movimento da casa dos pais de Simão em direção à sinagoga do Samuel. Na figura 5, o deslocamento dos personagens acontece da esquerda para a direita na 6 da direita para a esquerda. Se inicialmente as duas imagens representam Tobias esticando o dedo para a vítima, uma diferença tanto entre o texto e as imagens dos dois textos é a presença de uma manta utilizada por Tobias para esconder Simão.

No livro *Die geschicht und legend* a manta não é mencionada na narrativa escrita como também não é representada visualmente, nesse livreto Tobias apenas toma a mão da criança e a conduz até a casa de Samuel. Já no incunábulo *Geschichte des zu Trient* menciona-se que Tobias esconde o pequeno Simão em sua manta e esse movimento é demonstrado na parte esquerda da figura 5. Outra diferença entre as gravuras é a representação de outros personagens além do Simão de Trento e o Tobias, enquanto na segunda gravura (figura 6) apenas o sequestrador e o sequestrado estão presentes na cena. Na figura 5 nota-se um soldado, que olha na direção oposta e Samuel, espera na porta a criança roubada. Por último também se nota que Simão é representado visualmente, no primeiro momento, em pé na figura 5 e ainda sentado na 6.

Apenas o livro *Die geschicht und legend* dedica uma imagem para o preciso momento em que o menino Simão entra na casa de Samuel e é levado para o quarto para ser preparado para o posterior ritual. Na Figura 7 observa-se da direita para a esquerda, uma sequência de ações dos personagens. Na extrema esquerda aparece um homem não identificado que realiza seu oficio sem prestar atenção na entrada da vítima na casa dos judeus. Já no centro da figura, vê-se Tobias entregando Simão a Samuel e ambos os criminosos aparentam ter um semblante atento a qualquer eventual cristão que pudesse ver a cena do sequestro. No lado esquerdo, Simão aparece no colo de Samuel enquanto uma mulher oferece maças e uvas para o menino e um outro judeu ao seu lado observa a pequena vítima.

Na figura 8 Maria é representada visualmente procurando seu filho Simão. Para este trecho o livro *Geschichte des zu Trient* dedica nenhuma imagem, assim como também não menciona em detalhes o sofrimento da mãe ao longo de sua narrativa escrita. Nessa última gravura mencionada, Maria aparece de joelhos e com as mãos em um gesto de súplica a Deus para recuperar o seu rebento. Quatro pessoas na cena olham para Maria, mãe de Simão, duas atrás da janela e outras duas na frente de diferentes portas representadas na extrema direita. À esquerda da imagem, o homem do lado esquerdo da mãe provavelmente

sierzent von der tur seines vatters das hiess Symon/ newnundzwainczig monadt alt. […] er sach das kind an/ und luget fleusslich ob nymand des kindes acht hette/ Da er nyemand sach da reckte er im dar seinen finger der Thobias mit lachend als man mit kinden thut/ Das myniglich schon kind daz dan als ein lamlein semftmutih.“ TIBERINO, Giovanni Mathias. *Die geschicht und legend von dem seyligen kind und marterer gennant Symon*. f. 3v.

pode ser uma representação do pai do menino que se chama Andreas que também é citado em ambas as narrativas.



Figura 1. A reunião dos judeus na sinagoga. *Geschichte des zu Trient...* fol. 1 v. 1475. Munique: Biblioteca Estatal da Baviera.



Figura 2. A reunião dos judeus na Sinagoga. *Die geschicht und legend...* fol. 1 v. 1476. Washington: Biblioteca Nacional do Congresso Americano.



Figura 3. A recusa do Lazaro. *Die geschicht und legend...* fol. 2 v. 1476. Washington: Biblioteca Nacional do Congresso Americano.



Figura 4. A colaboração do Tobias. *Die geschicht und legend...* fol. 3 v. 1476. Washington: Biblioteca Nacional do Congresso Americano.



Figura 5. Simão é sequestrado elevado a casa de Samuel. *Geschichte des zu Trient...* fol. 1 v. 1475. Munique: Biblioteca Estatal da Baviera.



Figura 6. Simão é sequestrado elevado a casa de Samuel. *Die geschicht und legend...* fol. 3 v. 1476. Washington: Biblioteca Nacional do Congresso Americano.



Figura 7. A Chegada de Simão à casa de Samuel. *Die geschicht und legend...* fol. 4 v. 1476. Washington: Biblioteca Nacional do Congresso Americano.



Figura 8. Maria procura o seu filho. Die geschicht und legend... fol. 5 r. 1476. Washington: Biblioteca Nacional do Congresso Americano.

Fontes

Geschichte des zu Trient ermordetenkindes Christenkindes Encadernação em alemão. Trento:1475. Autor: Desconhecido. Impressor: Albrecht Kunne. Disponível para download em: https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/search?View=default&db=100&id=BV0233735 93 Acesso em 04 de julho de 2015.

TIBERINO, Giovanni Mattia. *Die geschicht und legend von dem seyligen kind und marterer genannt Symon.* Encadernação em alemão. Impressor: Gunther Zainer. Localização na base da Biblioteca do Congresso Americano: Incun. X.T53.

Referências Bibliográficas

AREFORD, David S. *The Viewer and the Printed Image in Late Medieval* Europe. Farnham: Ashgate Publishing, 2010.

BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier. (Orgs.) *Les Images dans l'Occident Médiéval*. Turnhout: Brepols,

BALE. Anthony. *The Jew in the medieval book:* English antisemitisms, 1350-1500 Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

CHEMELLI, Aldo. *Trento nelle sue prime testimonianze a stampa*. Trento: Collegio di Trento, 1975.

DONATI, Lamberto. *L'inizio dela satmpa a Trento ed il Beato Simone* Trento: Zincografia Artigiana, 1968

HSIA, Ronnie Po-chia. *Trent 1475*: stories of a ritual murder trial. New Haven: Yale university press, 1992.

LIPTON, Sara. Dark Mirror: The Medieval Origins of Anti-Jewish Iconography. New York: Metropolitan Books, 2014.

PARSHALL Peter, SCHOCH Rainer. (Orgs.) *Origins of European Printmaking*: *Fifteenth-Century and Their Public*. New Haven: Yale University Press, 2005.

_____. (Org,) *The Woodcut in the Fifteenth-Century Europe* New Haven: Yale University Press, 2009.

TREUE, Wolfgang. *Der trienter Judenprozess:* Voraussetzungen – Abläufe – Auswirkungen (1475 – 1588). Hannover: Hahnsche Buchlandlung, 1996.

YUVAL, Israel Jacob. *Two nations in your womb:* perceptions of Jews and Christians in late antiquity and the middle Ages. London; Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2006.

_____. *Vengeance and Damnation, Blood and Defamation: From Jewish Martyrdom to Blood Libel Accusations.* Tel Aviv: *Zion 58* 1993. p. 33-90.

O SILÊNCIO COMO TENSÃO E PRESENÇA NA MÚSICA VÍBORA

Yasmin Pires[1]

Introdução

Se certa tradição ocidental nos condicionou a compreender o silêncio a partir da ideia de vazio, inação, obscuridade, morte, tédio e categorias afins, a arte vem à tona como um descortinamento das múltiplas possibilidades discursivas contidas neste elemento. Sob esta perspectiva, sua dimensão interpretativa e os processos de atribuição de significado que o envolvem tornam-se potencialmente irrestritos, assim como os meios pelos quais ele pode se tornar manifesto.

De um modo geral, foi desde John Cage que o silêncio deixou de ser entendido como a simples ausência de sons para ser visto como algo passível de ser evocado. Em sua obra 4'33'' temos um exemplo clássico de como isto é posto em obra por meio da produção de ruídos. Mas é bem verdade que hoje, encontramos na história da arte um repertório de trabalhos de natureza multissensorial envolvendo o silêncio, afora uma referência meramente acústica. Temos por exemplo evocações visuais como nas *White Paintings* de Robert Rauschenberg, espaciais como em *Le Vide* de Yves Klein, corporais no caso de *The Artist is Present* de Marina Abramović, performáticas como Piano Surdo, de Tatiana Blass, entre inúmeras outras referências e possibilidades.

No contexto que abraça as múltiplas formas de representação do silêncio, aqui se objetiva analisar a música Víbora. Esta é uma canção que saiu no segundo álbum da cantora Tulipa Ruiz, intitulado *Tudo Tanto*, no ano de 2012. É notório que enquanto Tulipa canta, e traz em sua interpretação profundos sentimentos de desprezo e amargura, existe alguém que, em silêncio, ouve. E é precisamente por meio deste calar que acolhe as acusações, emerge a presença de um segundo ente nesta música, tensionado pelo direcionamento do diálogo. Quem dá vida a esse segundo personagem é Criolo, que assina a música em coautoria com Tulipa. É ele quem, de certa maneira, dialoga em silêncio, e cuja presença marcadamente cria uma tensão. O objetivo deste trabalho será, portanto, mostrar como este personagem está lá, e quais os mecanismos que marcam sua performance na música, em uma compreensão cageana do silêncio.

À Escuta das Ausências

Nas circunstâncias propostas, antes de partir para o apontamento dos elementos silenciosos que caracterizam a participação de Criolo na obra, é necessário começar pela retomada breve de um panorama mais amplo, que remete às revoluções da história da arte, a fim de verificarmos que silêncio é esse que se permite uma manifestação propriamente ruidosa, em meio à todas as sonoridades e arranjos que compõem

[1] Universidade Federal do Pará. Bacharel em Comunicação Social com ênfase em Publicidade e pela Universidade da Amazônia e bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Pará. Mestranda em Filosofia e bolsista da CAPES.

uma canção. Devemos fazer isto uma vez que a nossa compreensão mais geral de silêncio tende a nos remeter à ausência total de sons.

Longe de ser um mero paradoxo intrigante, o verdadeiro sentido de um silêncio estar contido na sonoridade, e até a sonoridade mesma no silêncio, provém do redelineamento deste conceito que se deu durante a década de 1950, protagonizado por John Cage. Antes disso silêncio era tido como um puro nada, no sentido mais raso possível.

Dentro disso, no âmbito da arte de nossa sociedade, o silencio era tematizado fundamentalmente pela música. Tido em um sentido restrito e tradicional, geralmente era entendido como o lapso temporal que separa dois sons ou grupos de sons num sentido expressivo, como a pausa na execução que cria certa tensão na estrutura melódica[2]: a famosa pausa dramática. Em uma segunda compreensão, o silêncio representa o espaço que abriga o evento musical, e que lhe proporciona as condições necessárias para transcorrer sem interferências indesejadas, como uma espécie de "fundo" ou tela branca da qual o som emerge, uma capsula que permite com que os sons se proliferem nitidamente[3].

No primeiro caso, às vistas de uma concepção cageana do silêncio, o que se ouve entre os sons não passa de uma interrupção proposital dos sons postos na obra, uma espécie de suspiro ou pausa de pensamento entre dois instantes musicais – e isto, para John Cage, não é silêncio nenhum. Tampouco a noção do silêncio como condicionamento para a música ocorrer em perfeitas condições faz sentido na abordagem que aqui se coloca, pois isto findaria em relegá-lo a um papel aquém de suas verdadeiras possibilidades significativas. Isto implicaria dizer que o silêncio tem um papel secundário diante do protagonismo do som.

Apesar destas elucidações significarem que a música há muito tempo despertou para a existência do silêncio, em busca da compreensão dele, é também possível observarmos que os casos mencionados trabalham com uma visão dualista entre ele e a produção de sons. Isto, aqui, está fora de questão: para nós, som e silêncio coexistem, se interpenetram. A dicotomia entre som e silêncio, de uma forma abrangente, fez parte do processo de concretização dos ideais negativos e nadificantes mencionados anteriormente, que orbitam ao redor das noções de nada e vazio. Tais percepções engendradas na sociedade ocidental por muito tempo limitaram a aplicação do silêncio em sua música, assim como a nossa experiência dele. Portanto, até a década de 1940, a percepção geral do silêncio como "presença da ausência" de som era amplamente aceita e disseminada, até que, por volta de 1950, John Cage buscou uma redefinição destes parâmetros. Segundo Cristina Forget[4], em síntese, Cage tornará caducas as barreiras entre as noções som, ruído e silêncio com seu trabalho.

[2] FORGET, M. C. Du Mutique à l'Objectal: la notion de silence chez John Cage. In: *Musique et Silence*. Paris: CIREM, 1994.
[3] SCHAFER, M. R. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
[4] FORGET, op. cit..

A gênese de uma percepção diferenciada do artista se encontra na compreensão de que o silêncio é um termo musical logicamente pertencente à linguagem musical como um todo, certamente de natureza particular, todavia com um valor tão significante quanto a própria emissão de sons – ideia que na época provocou um imenso estranhamento, e provoca até hoje no meio artístico mais tradicional.

O estopim para o trajeto que tornaria Cage o artista reconhecido que é hoje, é referente a um famoso acontecimento: em 1951, ele foi à Universidade de Harvard, e na ocasião, adentrou uma câmara anecóica cujas paredes isolantes são feitas de materiais especiais para que som nenhum adentre ou reverbere naquele espaço. Lá, ele constatou que o silêncio, enquanto ausência, simplesmente não existe. Ao adentrar o local, calado, frente à expectativa de fruir a plena ausência de som, se deparou com a escuta de duas frequências, uma aguda e outra grave, ao que o engenheiro que o acompanhava disse serem advindas do seu sistema nervoso em operação e do seu sangue em circulação, respectivamente. Ou seja, sons produzidos pelo seu próprio organismo em funcionamento, os quais o acompanhariam até sua morte[5]. Esta vivência provocou em Cage o entendimento de que os sons são gerados de maneira ininterrupta pelo acaso. Com isso, a verificação da impossibilidade de execução do silêncio em seu sentido tradicional, negativado, faz com que seu conceito mais usual se desloque[6].

No sentido desta experiência, seria como se nossos ouvidos fossem, sensorialmente, portas abertas pelas quais ruídos entram incessantemente. Pois se em uma câmera anecóica, com toda a sua estrutura, os ruídos não cessam, o silêncio é um mito, ao menos em sua concepção física e mais restrita. Para esclarecer isto, sigamos o seguinte raciocínio: conforme a ciência, o som é uma propagação ondulatória que se dá em meios materiais, a qual o nosso ouvido capta e nosso cérebro interpreta. Tudo o que nos circunda, e nós mesmos, somos matéria, enquanto o silêncio absoluto prescinde dela – e o silêncio só é possível longe da matéria. Logo, o silêncio é fisicamente inexequível, exceto pelas condições presentes no vácuo do espaço ou na percepção de pessoas que perderam por completo sua capacidade de audição (PIRES, 2018).

Postas estas considerações preliminares, voltemos do âmbito da música de câmara e da arte de galerias para o da arte popular, mais precisamente o da música pop, a fim de nos depararmos com mais um exemplo de como o silêncio pode ser um recurso artístico rico.

A canção Víbora retrata, na sua letra, a fala de uma mulher que se descobre traída, enganada, e que vocifera sentimentos de rejeição. Mas de modo mais atento, percebemos que além disso, a música se dá em forma de diálogo. O eu-lírico não se manifesta de modo aleatório, e sim se dirige especificamente, e de modo bem direto a um homem, de quem cobra uma postura diferente, honesta. Assim, nos diz, em alguns trechos:

Teria sido bem melhor se você tivesse nos contado tudo

[5] CAGE, J. *Silence*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.
[6] BOSSEUR, J. Y. *John Cage*. Paris: Minerve, 1993.

A gente aqui esperando você falar alguma coisa
E você aí, bem na nossa frente, mudo
A gente nunca esperou isso de você
Essa coisa esquisita de ficar em cima do muro (...)
Metade homem, metade omisso
Uma parte morta, outra parte lixo (..)
Até parece máscara, ópera
Víbora[7]

Mediante estes versos, podemos perceber que uma presença se explicita, mas ainda de modo bem sutil, nos momentos em que na trilha surgem pequenas intervenções de fundo: risadas de desdém, suspiros e um *backing vocal* muito discreto, que na verdade são mais sussurros do que propriamente uma outra voz que canta. E aí que Criolo, de certo modo, dialoga em silêncio.

Sendo assim, nos inquirimos sobre o que faz com que estes elementos: sussurros, risadas e suspiros, configurem o silêncio propriamente dito? Senão sua condição daquilo que denominamos, a partir do trabalho de João Terezani[8], de qualidades silenciosas. Ou seja, frente a inviabilidade da execução de um silêncio material, a representação deste se dá por meio de artifícios que nos induzem a certa compreensão do silêncio, diretamente relacionadas às nossas vivências, ao repertório daquilo que conhecemos como "silencioso". O escritor Bela Balazs descreve, por exemplo, a experiência do silêncio do seguinte modo:

> Como percebemos silêncio? Escutando nada? Essa é uma mera negativa. No entanto o homem tem poucas experiências mais positivas do que a experiência do silêncio. Pessoas surdas não sabem o que ele é. Mas se a brisa da manhã sopra o som de um galo cantando para nós do vilarejo vizinho, se do topo de uma alta montanha nós ouvimos a batida de o machado de um lenhador ao longe vale abaixo, se nós podemos ouvir o estalo de um chicote à uma milha de distância – então nós estaremos ouvindo o silêncio ao nosso redor[9].

Do mesmo jeito que a brisa da manhã, o galo cantando e os sons que reverberam pela montanha, sussurros, ausência de fala e uma respiração profunda nos remetem a estes contextos silenciosos, que apesar de serem compostos por sutilezas acústicas e uma atmosfera muito própria, estão longe de configurar uma experiência de ausências, negativada por uma ideia de vazio absoluto. É assim que o silêncio se define pelo próprio ruído, e que os ruídos dão forma, corpo e presença a um silêncio.

Posto isto, notamos que o eu-lírico não fala conosco - a audiência, não fala de terceiros ou não dialoga com o seu dueto como acontece mais comumente, mas se dirige aos vazios. Ao vazio de uma resposta para seus problemas, ao próprio vazio deixado pelas suas frustrações em decorrência de uma

[7] RUIZ, T. Víbora. Intérpretes: Tulipa Ruiz, Criolo. São Paulo: Natura Musical, 2012, CD.
[8] TEREZANI. J. *Ouvindo Vazios*: reflexões sobre o silêncio no cinema. Curitiba, 2013.
[9] BALAZS, B. Theory of The Film: sound. In: WEIS E. e BELTON, J. *Film Sound*: theory and practice. New York: Columbia University Press, 1985, p. 118. Tradução livre da autora.

traição, à desesperança. Por sua vez, as qualidades silenciosas e o tensionamento do diálogo postos em obra colocam nossos ouvidos para ouvirem esses mesmos vazios, atentos aquilo que poderia passar como um mero detalhe: os espaços entre uma estrofe e outra, um verso e outro, entre acordes e notas, na espera de uma resposta àquelas acusações - resposta essa que não vem verbalmente, todavia que com clareza, encontra-se expressa nos referidos elementos acústicos e sutis ao fundo de uma primeira linha de vozes e instrumentos.

Aqui não se intenciona analisar a convenção de estrutura melódica pautada na ideia de pergunta e resposta que pode ser atribuída à dinâmica entre as frases musicais de Tulipa e as da guitarra. Quando sim, acerca deste aspecto, queremos focar no fato de que a guitarra em seus solos pontuais, que contribuem para a dimensionalização do vazio em sua precisão, pode ser entendida como um elemento que vocifera sentimentos agressivos como um discurso sem verbo, dando eco às acusações postas.

Apesar disso, é importante notar que mais do que os elementos materiais e sonoros, reside por si, em sua construção, uma presença no interior da própria música. Ou seja, este silêncio ao qual nos referimos se encontra em elementos materiais, acústicos, concretos, no caso dos sussurros, rizadas e suspiros sutis, quanto numa atmosfera narrativa, perceptível pela interpretação da obra.

Assim, considerando que já tenhamos refutado qualquer relação com as ausências negativadas, em Víbora, o silêncio caracteriza-se inegavelmente, como um discurso, um elemento da linguagem artística musical. A ele, nos estudos de críticos de arte como de Susan Sontag[10], por exemplo, é atribuída uma grande riqueza semântica quando empregado por não explicitar seu sentido, porém ainda assim ser fator de imputação de discurso à obra. O silêncio manifesto por Criolo é angustiante para o ouvinte que submerge na obra, e proclama a indiferença. É com sua mudez própria que o personagem da música destila seu veneno, é a sua mudez diante de seus atos pérfidos que o caracterizam como a víbora.

Conclusão

Ao analisarmos neste trabalho a canção *Víbora*, pudemos observar uma obra composta por uma voz que é ostensiva, mas que contém duas presenças. Só uma delas efetivamente fala, porém ambas se manifestam: uma por meio da forte vocalização, enquanto a outra, em um discurso não menos potente e sim diferenciado, silencioso.

Foi partindo da compreensão de que ruídos e ausências se interpenetram contida em Cage que pudemos alcançar esta perspectiva. Logo, foi possível observarmos como, no sentido de uma produção musical que visa estes aspectos, silêncio e a linguagem se transcendem em um movimento convergente. Do mesmo modo que a linguagem aponta para sua própria transcendência no silêncio, em uma aparente suspensão da emissão, o silêncio aponta para sua própria transcendência para um discurso além si, com

[10] SONTAG, S. A Estética do Silêncio. In: A Vontade Radical. São Paulo: Editora Schwarez Ltda, 1987.

sentidos e significados mais profundos do que não fora explicitamente proclamado. Isto, por fim, traz-nos ao pensamento de Sontag que versa sobre a forma com a qual as noções de silêncio, vazio e redução delineiam novas receitas para os atos de olhar, ouvir etc. (nossas percepções, como um todo) – as quais promovem uma experiencia de arte mais imediata e sensível, ou enfrentam a obra de arte de uma maneira mais consciente e conceitual[11].

Referências Bibliográficas

BALAZS, B. Theory of The Film: sound. In: WEIS E. e BELTON, J. *Film Sound*: theory and practice. New York: Columbia University Press, 1985.

BOSSEUR, J. Y. *John Cage*. Paris: Minerve, 1993.

CAGE, John. *Silence*. Ed 1. Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

FORGET, M. C. Du Mutique à l'Objectal: la notion de silence chez John Cage. In: *Musique et Silence*. Paris: CIREM, 1994.

PIRES, Y. *Silêncio e Abertura na Arte Contemporânea*: reflexões a partir de Heidegger. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

SCHAFER, M. R. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora UNESP.

SONTAG, Susan. A Estética do Silêncio. In: *A Vontade Radical*. São Paulo: Editora Schwarez Ltda, 1987.

RUIZ, T. *Víbora*. Intérpretes: Tulipa Ruiz, Criolo. São Paulo: Natura Musical, 2012, CD.

TEREZANI, J. H. T. *Ouvindo Vazios:* reflexões sobre o silêncio no cinema. Curitiba, 2013.

[11] Idem.

O SILÊNCIO DAS ÁGUAS NAS FOTOGRAFIAS DE PAISAGEM DA COLEÇÃO THEREZA CHRISTINA MARIA DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

Solange de Aragão[1]

Introdução

As águas têm um som que acalma, tranquiliza. Este som se deve a seu movimento, seja em função de uma pequena queda, seja em função dos desníveis e obstáculos encontrados em seu percurso, seja em função dos ventos, seja em função de seu próprio vai-e-vem, como nas ondas do mar, seja em função de artefatos criados pelo homem. Quando o fotógrafo capta através de suas lentes a imagem das águas em um fragmento de tempo, estas aparecem estagnadas diante do olhar do observador e, com a ausência de movimento, tornam-se silenciosas, muito embora a imaginação daquele que observa a fotografia o faça rememorar instantaneamente o seu som.

O objetivo deste trabalho é analisar o silêncio das águas nas fotografias de paisagem dos álbuns da Coleção Thereza Cristina Maria, doados pelo próprio imperador D. Pedro II em 1891, que integram o acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Trata-se de um conjunto de imagens produzidas ao longo do século XIX, em especial na segunda metade do oitocentos, que contém, na categoria "paisagem", fotografias do Brasil oitocentista, particularmente de Pernambuco, do Rio de Janeiro, de Minas Gerais e do Paraná, entre as quais é possível encontrar retratos de quedas d'água, cascatas e cachoeiras, rios, ribeirões e outros cursos d'água, além das águas em processo de canalização, de autoria de fotógrafos como Georg Leuzinger, Revert Klumb e Marc Ferrez.

Em algumas dessas imagens, vislumbra-se uma preocupação estética que se sobrepõe à necessidade de registro do lugar, seja no contraste do claro/escuro, seja no enquadramento da paisagem, na composição pretendida, seja nos jogos de luz e sombra capturados pelas lentes desses fotógrafos. Evidentemente o valor estético identificado em algumas dessas imagens pode ser decorrente do próprio elemento que protagoniza a composição: a água em meio à paisagem e à natureza.

A cascata da Tijuca, no Rio de Janeiro do século XIX, a cachoeira do Nery, a queda d'água de São Pedro, as águas sob a Ponte do Paraíso, sob a Ponte do Desengano, da baía de Botafogo, junto às casas dos colonos europeus, na represa do Rio São Pedro, no aqueduto dos imigrantes, junto à vegetação de Minas Gerais são alguns exemplos da presença das águas na fotografia de paisagens dessa coleção, que se pretende considerar nessa análise.

[1] Professora Doutora de Arquitetura da Paisagem na Universidade Nove de Julho, em São Paulo.

A Coleção Thereza Christina Maria

A história da Coleção Thereza Christina Maria principia com um silêncio:

> "De todas as figuras ilustres da História do Brasil Imperial, ao longo do século XIX, nenhuma é mais intrigante e desconhecida do que [...] D. Theresa Christina Maria de Bourbon [...]. Aquela que foi chamada 'a mãe dos brasileiros' reinou à sombra imponente de D. Pedro II, por 46 anos, em misterioso e digno silêncio."[2]

Trata-se do silêncio da Imperatriz, que por 46 anos foi fiel a seu marido – o Imperador D. Pedro II – sem que este lhe retribuísse a mesma fidelidade. O silêncio de uma mulher que suportou a rejeição, ao perceber "a decepção que causara ao marido", para honrar seu papel de esposa, aprendendo a amar aquele que a rejeitara, e a seguir o "papel que o destino e os articuladores políticos das casas reinantes europeias e do nosso parlamento lhe haviam traçado"[3].

E foi este amor, silencioso, que aos poucos conquistou lugar no coração de D. Pedro II, a ponto de o imperador sentir profundamente a dor da perda de sua esposa em dezembro de 1889, quando a Imperatriz Thereza Christina faleceu na cidade do Porto, longe do país que adotara como seu, logo após a viagem do exílio.

> "28 de dezembro de 1889
>
> 'Não sei como escrevo. Morreu haverá ½ hora a Imperatriz, essa Santa. [...] Ninguém imagina a minha aflição. Somente choro a felicidade perdida de 46 anos. Nada mais posso dizer [...].'"[4]

Em seu texto, "O Imperador no Exílio", Afonso Celso registra a imagem do Imperador nesse momento de profunda dor, com as lágrimas percorrendo seu rosto, deslizando "ao longo da barba nívea" e caindo "sobre as estrofes de Dante" – o livro que ele tinha em mãos para tentar aplacar a tristeza[5].

[2] HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. A Imperatriz Thereza Christina: um olhar brasileiro. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro (457): 225-242, out./dez. 2012, p.225.
[3] Idem, ibid., p.230. Em *As barbas do Imperador,* Lilia Moritz Schwarcz escreve sobre a decepção de D. Pedro II ao ver a Imperatriz pela primeira vez: "[...] malgrado as informações que lhe haviam chegado sobre as virtudes da imperatriz, d. Pedro só pode notar-lhe os defeitos: Teresa Cristina era baixa, gorda, e além de tudo coxa e feia. A decepção estampou-se no rosto do jovem monarca, que, como dizem, chorou nos braços da condessamde Belmonte, a Dadama, sua aia". SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador*. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.95.
[4] Diário de D. Pedro II. In: HORTA, 2012, p.240.
[5] CELSO, Afonso. O Imperador no exílio. *Revista Patrimônio e Memória*. São Paulo, UNESP, v.13, n.1, p.309, jan./jun. 2017.

Em seu testamento de exílio, D. Pedro II doou sua biblioteca pessoal, composta por cerca de 100.000 itens, entre livros, desenhos, fotografias, partituras e mapas, à Biblioteca Nacional. A coleção de fotografias do século XIX foi denominada, a seu pedido, Coleção Thereza Christina Maria, em homenagem à Imperatriz. Essa coleção é composta por 39 álbuns, que contêm cerca de 22 mil fotografias, entre imagens da Grécia, do Líbano, da Guerra Civil Americana, de Paris, da Espanha, da China, de Portugal, do Egito, da Alexandria, de Jerusalém, do Sinai, da Palestina, da Pérsia, dos usos e costumes árabes, em âmbito internacional.

No que concerne ao Brasil, há nos álbuns fotografias de Pernambuco, da Colônia Dona Francisca, do Rio de Janeiro (entre 1865 e 1874), de Petrópolis, de Nova Friburgo, do interior do país, da passagem de Vênus em 1882, da Exposição de 1866, além das imagens da implantação da estrada de ferro, em Minas Gerais, no Rio de Janeiro e no Paraná, das obras de canalização do rio São Pedro e do novo abastecimento de água. As fotografias de paisagens brasileiras aparecem tanto nos álbuns que registram as obras de canalização, as obras do novo abastecimento de água e a implantação das estradas de ferro, como nos álbuns que apresentam vistas e panoramas de cidades do Brasil. Os fotógrafos que assinam esses álbuns com paisagens brasileiras são Moritz Lamberg, Niemeyer, Georg Leuzinger, Marc Ferrez, August Riedel e Pedro Hees. Alguns deles foram contratados pelas empresas de obras ou pelo próprio imperador, que formou uma coleção de fotografias seja por meio dessa contratação, seja por meio da aquisição de alguns desses álbuns.

Essa coleção é importantíssima para o estudioso do século XIX pelo registro iconográfico e histórico de paisagens do mundo inteiro e, em particular, do Brasil. Os álbuns contêm um número expressivo de fotografias de paisagens do Brasil, algumas das quais com componentes estéticos. Entre estas, destaca-se a fotografia das águas na paisagem, que se pretende analisar a seguir.

Fotografias de Paisagens

No Brasil, como em outros países, o retrato correspondeu ao "gênero mais comercializado da fotografia no século XIX"[6]. Algumas pessoas queriam ser retratadas, como um registro de si mesmas, de uma época de suas vidas, de sua família, e contratavam os fotógrafos para isso. Muitos desses profissionais subsistiam desse serviço: o retrato, o qual era executado no ateliê do fotógrafo, no jardim ou na casa do retratado, especialmente quando este residia em um palacete e pretendia mostrar a suntuosidade de sua habitação e de seu modo de vida.

[6] LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia. In: FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991. p.61.

Foi apenas nas últimas décadas dessa centúria que a paisagem se tornou protagonista em uma parte significativa dessas imagens[7], deixando de ser o pano de fundo para ser tornar o principal elemento da composição. Annateresa Fabris fala da representação da natureza adquirindo "plena expressão" em uma parcela dessa produção de imagens[8]; outra parcela importante correspondeu aos panoramas de cidades e vilas, que se tornaram muito comuns à época da imigração, uma vez que os imigrantes enviavam essas fotografias para seus familiares em seus países de origem, como observa Vânia Carneiro de Carvalho:

> "[...] a produção de paisagens entre nós contava com um público mais reduzido. Atendia em parte a viajantes e imigrantes aqui residentes que enviavam aos amigos e parentes as imagens do país onde viviam e trabalhavam. [...] As instituições oficiais interessadas em divulgar no exterior imagens de um país atraente para os possíveis imigrantes, além das empresas de construção ferroviária parecem ter sido clientes de peso."[9]

As empresas de construção ferroviária, mencionadas pela autora, assim como aquelas responsáveis pelas obras de abastecimento de água e canalização também contribuíram sobremaneira para o registro de paisagens do Brasil oitocentista. Ao retratar as paisagens por onde passariam os trilhos da estrada de ferro ou o percurso das águas, os fotógrafos contratados por essas empresas ou instituições produziram fontes documentais de elevado valor histórico. E não somente isto. Alguns desses profissionais escolheram o ângulo certo para compor a imagem, exploraram a plástica das águas, bem como o jogo de luz e de sombra, de claro e escuro, produzindo obras de valor estético.

A maior parte dessas paisagens, no entanto, apresenta a natureza sob intervenção humana, com uma ponte, uma construção, as águas canalizadas, os trilhos da estrada de ferro. Imagens de lugares ou fragmentos de paisagens sem qualquer intervenção do homem são mais raras nessa coleção, provavelmente pela própria temática dos álbuns – comumente relacionada à paisagem em transformação.

O silêncio das águas na fotografia

Analisando as imagens como um todo, e o modo como as águas aparecem nessas imagens, observa-se que por vezes esse elemento aparece distante, integrando a composição paisagística, outras vezes aparece como protagonista, em movimento, e outras vezes ainda, sendo canalizadas ou conduzidas em dutos.

No primeiro caso, as águas integram vistas e panoramas na composição de paisagens. À distância, parecem não ter movimento, apresentando-se estagnadas ao olhar do observador; silenciadas, como uma

[7] FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991, p.201.
[8] Idem, ibidem, p.201.
[9] CARVALHO, Vânia Carneiro de. A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. In: FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991, p.204.

lâmina de espelho, que reflete o céu e as montanhas, ou os demais elementos que compõem o panorama. Dependendo do enquadramento, da proporção das águas e do céu, dos reflexos capturados pelas lentes do fotógrafo, constata-se nessas imagens ou em parte dessas imagens uma intenção estética.

No registro das águas em movimento, embora a imagem se apresente silenciosa e tranquila, ao observador, é inevitável a sugestão do som das águas, dada por nossa memória e percepção. A fotografia proporciona essa estagnação do movimento ao capturar um único momento, rápido e fugidio, das águas que caem deslizando pelas pedras em pequenas cachoeiras ou rios. Nas fotografias em preto e branco, essa água em movimento aparece com uma tonalidade esbranquiçada, destacando-se dos demais elementos da composição e atraindo o olhar mais do que qualquer outro elemento compositivo. E esse contraste do claro e escuro em algumas imagens é explorado de maneira sensível pelo olhar do fotógrafo.

Apartadas de seu curso natural, concentradas em um duto produzido pelo homem, as águas canalizadas seguem silenciosas e calmas seu caminho pré-estabelecido, pré-definido e pré-determinado pelo homem. Sem a brancura de seu movimento, sem a sugestão de seu som, simplesmente percorrem lentamente as obras de canalização às quais estão condicionadas. Marc Ferrez, o principal fotógrafo desses álbuns das obras de canalização e abastecimento de águas, não ficou alheio às possibilidades estéticas da produção de algumas dessas fotografias, trabalhando com maestria o jogo de luz e de sombras em determinadas imagens.

As águas calmas em meio à natureza também foram retratadas, circundadas pela vegetação que refletem e cuja imagem reproduzem de modo inverso, confundindo o olhar do observador, sem revelar de fato sua profundidade. O reflexo da vegetação nas águas atraiu o olhar do fotógrafo, como tantas vezes atraiu o olhar do pintor.

Conclusão

São poucos os estudos da água na fotografia, especialmente da água na fotografia do século XIX. O que se observa, no entanto, é que a presença desse elemento na composição muitas vezes corrobora para um viés estético mesmo na fotografia de registro. Esse viés estético antecede a concepção artística da fotografia que se difunde ao longo do século XX e surpreende por revelar o olhar atento de determinados fotógrafos em relação às possibilidades plásticas da fotografia ainda em seus primórdios.

No Brasil, destacam-se ao menos dois fotógrafos nesse sentido: Marc Ferrez e Klumb. Superando a necessidade de registrar o lugar, ambos começam a explorar o contraste (claro/escuro), o jogo de luz e sombra, o reflexo das águas, nas imagens produzidas por encomenda.

As paisagens brasileiras são retratadas assim coadunadas à beleza das águas em movimento, das águas distantes que refletem o céu, das águas mais próximas e calmas que espelham a vegetação, das águas tranquilas que percorrem as obras produzidas pelo homem em meio à natureza.

Além do valor histórico inestimável dessas imagens, é necessário considerar seus pressupostos estéticos, que revelam o olhar do artista por trás do fotógrafo de paisagens.



Figura 01: ESTRADA de Ferro D. Pedro 2: Linha Central: Ponte do Paraíso: kilometro 135,466. Vassouras, RJ: [s.n.], 1881. 1 foto, papel albuminado, pb, 18,2 x 23,9. Coleção Thereza Christina Maria. Collecção de 44 vistas photographicas da Estrada de Ferro D. Pedro 2. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon381909/icon1151169.jpg>. Acesso em: 10/01/ 2018.



Figura 02: KLUMB, Revert Henry. [Cascata da Cruz, Floresta da Tijuca. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], [entre 1863 e 1864]. 1 foto, papel albuminado, p&b, 22 x 16 cm. Coleção Thereza Christina Maria. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=35082>. Acesso em: 10/01/2018.



Figura 03: FERREZ, Marc. Obras provisórias para canalisação do rio São Pedro: pedaço da valla, K. 5. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1889. 1 foto, colódio?, pb, 18,7 x 24,9. Coleção Thereza Christina Maria. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=4962>. Acesso em: 10/01/2018.



Figura 04: KLUMB, Revert Henry. Minas: Végétation. [Brasil]: [s.n.], [18--]. 1 foto, Estereograma, papel albuminado, p&b, 7,3 x 14,1 cm em cartão suporte: 8,4 x 17,5 cm. Coleção Thereza Christina Maria. Acervo da FBN. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=43349>. Acesso em: 10/0/2018.

Referências Bibliográficas

"A coleção de fotografias do imperador D. Pedro II". Disponível em: bndigital.bn.gov.br/projetos/terezacristina/histcolecao.htm. Acesso em 10/01/2018.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. In: FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.

CELSO, Afonso. O Imperador no Exílio. *Revista Patrimônio e Memória*. São Paulo, UNESP, v.13, n.1, p.307-9, jan-jun, 2017.

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

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. A Imperatriz Thereza Christina: um olhar brasileiro. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, IHGB, a 173 (457): 225-242, out./dez., 2012.

LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia. In: FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador*. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

O SILÊNCIO E A ESTÉTICA NA PINTURA DE EDWARD HOPPER: A ICONOGRAFIA NORTE AMERICANA

Cristina Susigan[1]

As obras de arte falam. O silêncio é apenas o incompreendido, o espanto, a purgação da alma. Como se existisse uma verdade dentro de cada quadro e o silêncio dentro de cada pensamento. É um conflito. Olhar a obra e tentar entendê-la. Nos quadros de Eward Hopper (1882 – 1967), pintor norte americano, silêncio, solidão e o vazio dos cenários revelam a ausência de comunicação entre seus personagens, perdidos em seus pensamentos, que olham pela janela, em um mundo à parte; o silêncio é gritante. Suas pinturas estabelecem uma proximidade com a estética cinematográfica. É quase uma auto evidência. Seu enquadramento, revelando o domínio da perspectiva, aproxima-se dos planos do cinema. Esta comunicação tem o intuito de refletir sobre os filmes calcados na estética de Hopper com o interesse de estabelecer a relação entre a iconografia americana que Hopper pintava, que não era exatamente a América real, e a América que subsiste apenas no mundo das ideias e dos mitos, a América que existe apenas do lado de lá da tela do cinema. Em destaque no sonho americano segundo Hopper, parece haver somente mistério e silêncio.

A Pintura e o Cinema

As mútuas influências entre a representação pictórica e a cinematográfica constituem um campo analítico de grande interesse. O vinculo entre a imagem pictórica e a tecnologia vai mais além dos aspectos puramente formais enquanto representação da realidade. Quando nos finais do século XIX surge a fotografia e o cinema, todos os tipos de pintura parecem ficar sem sentido porque há uma invenção técnica que representa a imagem tal qual elas aparentam, com uma grande fidelidade. O processo de declínio no que parecem entrar as formas pictóricas realistas, foi avalizado pelas vanguardas dos primeiros anos do século XX e pela influência de artistas com uma poderosa personalidade como Picasso ou Francis Bacon, apenas para citar alguns, pois nos parece evidente que a representação fílmica só pode dar-se através de um artista com traços minimamente realistas.

Com a evolução do conceito de representação da realidade, os ideias de imersão e interatividade, gerados por grandes pintores como Rembrandt, Vermeer ou Velázquez, propiciaram aproximações e distanciamentos valorativos ao longo da história da arte. Em conseqüência, “la ilusión óptica de un espacio

[1] Doutora pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Pesquisadora Independente.

penetrable" nas palavras de Ryan (2004: 19)[2], tem sofrido ao longo da história da pintura, reconhecimentos e adesões entusiastas, mas também rejeição e involuções. Assim, o impressionismo reelaborou o espaço tridimensional e a definição das formas, solicitando ao observador um processo de interpretação e reconstrução dos dados sensoriais. As obras de Pissarro, Monet, Degas, Manet ou Renoir apresentam ao espectador novas exigências e compromissos interpretativos e uma reelaboração cognitiva das imagens que se propõem.

O cinema, ou mais precisamente sua linguagem, como arte do tempo e do espaço, considerou desde as suas origens a representação pictórica como uma referente importante, pois pode organizar-se como um quadro. Assim, a maneira de enquadrar um plano fílmico segue as mesmas regras que a pintura, ao tratar-se em ambos os casos de uma representação bidimensional. Temas, tratamentos, estilos, enquadres ou maneiras de iluminar tem influenciado diversos criadores ao longo do século XX (Ortiz y Piqueras, 1995)[3]. No entanto, é uma influência que deve ser considerada mútua, quer dizer, que tem se produzido nas duas direções. Este duplo paralelismo é mais evidente em pintores realistas preocupados por temáticas que no cinema tenha abordado especificamente.

As diferenças que se querem estabelecer entre o enquadramento cinematográfico e o pictórico são insignificantes no plano estético. Exceptuando, talvez, a distinção que faz referência ao dinamismo da representação de uma determinada realidade. Além disso, se é certo que o pintor e o realizador pretendem a construção de uma realidade através de elementos comuns (espaço, volume, luz, cor), se deve observar que enquanto esses elementos revestem-se na obra pictórica de um certo valor considerados em si mesmo, no cinema sua importância e seu significado estão ligados mais a criação do tema e dos personagens. E Grilo sublinha:

> A verdadeira influência da pintura no cinema não é feita pelo lado do aspecto, mas da estrutura. Isto é, a pintura pode dar ao cinema meios para pensar a sua própria estrutura. (...) De facto, a pintura pode dar ao cinema uma outra maneira de pensar a sua visualidade, (...) Portanto, o cinema não contém a pintura, nem a pintura contém o cinema. São artes que se desfazem uma à outra.(GRILO, 2004: 17)[4]

O papel das leis da pintura nos problemas do cinema é algo que ainda espera ser identificado por realizadores, críticos e estudiosos de cinema, se bem que todos eles recorram a estas leis. Se houve inovações no cinema, estas inovações mantiveram-se inteiramente dentro da esfera dos interesses pictóricos.

[2] RYAN, Marie-Laure. *La Narración como Realidade Virtual*. Barcelona: Paidós, 2004.
[3] ORTIZ, Áurea y María Jesús PIQUERAS. *La pintura ene l Cine. Custiones de Representácion Visual*. Barcelona: Paidós, 1995.

[4] GRILO, João Mário. Vermeer de Delft. A transcendência do género. *Jornal das Letras*, Porto, 2004, p. 17.

Assim, verificou-se que os problemas enfrentados pela pintura são também problemas da arte cinematográfica.

Edward Hopper e o Cinema

Hopper foi um leitor e admirador do filósofo americano Ralph Waldo Emerson e emulado pelas ideias deste - que teorizava que só o mundo é real e pregando a independência cultural da América frente a hegemonia européia -, irá exprimir a verdade do interior da percepção, por um lado e desenvolver um sistema autónomo de símbolos, por outro; onde a tensão entre *mind* e *nature* (elementos essenciais de Emerson), é impossível de eliminar.

Outro fator importante ao analisarmos a obra de Hopper é ter em conta que sua pintura é "cheia de fantasmas", segundo Didier Ottinger, no Simpósio *Hopper. El cine y la vida moderna*, em 2012, promovido pelo Museu Thyssen-Bornemisza, em Madrid; as casas fantasmas, o "paraíso perdido" nas images, a nostalgia pela "idade de ouro" da América, sua paixão pela França (francofilia), os mestres clássicos europeus, que irão ser temas recorrentes em suas telas. (OTTINGER, 2012)[5]. Fatores estes que serão essencias quando nos voltarmos para a aproximação entre a iconografia hopperiana e o cinema calcado em sua estética. São os elementos que nos remete a solidão e ao silêncio. Paisagens melancólicas, edifícios grandes e vazios. Desolação e estagnação de vida. Retratar um estilo da vida moderna americana: seus cafés, motéis à beira da estrada, as salas de cinema, as estradas. Uma idade de ouro já permeada pela Grande Depressão.

Nas palavras de O'Doherty:

> Na obra de Hopper, a janela (como os olhos, o vazio, o vago, o silêncio, o labirinto, a fuga) é o denominador comum para a interação ilusória entre o persiguidor, o perseguido e a testemunha que, na minha opinião, até agora não foi muito bem compreendida (...). Mas mesmo assim, Hopper atingiu nos seus quadros uma forma de neutralidade que os mantém abertos para interpretações diferentes, conforme 'as possibilidades' do observador. (O'DOHERTY, 1982: 22)[6]

Também não podemos deixar de dar relevância ao lado cinéfilo de Edward Hopper. O artista não apenas foi referência para grandes cineastas apropriarem-se de sua estética e recriarem seus filmes, mas ele

[5] OTTINGER, Didier. Les fantômes de Hopper. *Hopper. El cine y la vida moderna*. Madrid: Simpósio promovido pelo Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2012.
[6] O'DOHERTY, Brian. *American Masters: The Voice and the Myth.* Nova York, 1982, p. 22.

também buscou inspiração para suas telas nos filmes da idade de ouro de Hollywood – as décadas de 1930 e 1940 -, como era um assíduo frequentador do cinema.

Através da referidas "possibilidades do observador" o olhar do cineasta irá se metamorfosear-se; Hopper irá em busca de um realismo imaginativo que o faz aproximar-se do surrealista René Magritte, encontrando mais proximidade das obras do artista norte-americano, no cinema psicológico de Antonioni, que o realismo puro de Rosselini, afinal Hopper não retratou a realidade de forma nua e crua. Seguindo os referenciais teóricos de Emerson da independência cultural americana, o mais interessante é observar que os cineastas que se aproximaram da estética de Hopper não foram os cineastas americanos e sim os europeus.

Sua obra mais emblemática, *Nighthwaks* (1942) (Figura 01), inspirada após a leitura de *The Killer* (1927), de Ernest Hemingway, novela que conta a história de dois homens armados responsáveis pelo assassinato de um ex-boxeador; Robert Siodmak adaptou este livro para o cinema, como *Os Assassinos* (1946) (Figura 01), com um estética do cinema *noir*, usando a pintura como seu ponto de partida, com os mesmos enquadramentos e composição, e não só, Siodmak apropriou-se de outras obras de Hopper, reproduzindo em seu filmes outros ambientes: posto de gasolinas e estradas, deixando clara a influência e a intenção do realizador em prestar sua homenagem. *Nighthwak*s também inspirou Wim Wenders para seu filme *The End of Violence* (1977) (Figura 01), onde recriará a cena emblemática. Será esta pintura a mais apropriada pelos realizadores de cinema. Não é apenas uma apropriação estética, mas de forma, de tema; conta uma história a partir das figuras ali representadas, no ambiente. Wenders costuma se referir as pinturas de Hopper como "o início de um filme, (...) uma cena de abertura a parir da qual você poderia construir uma história"(HOLLANDER, 1989: 385). O quadro pintado no auge do cinema *noir*, dá-nos a entrever a personificação da figura de Humphrey Bogart (Figura 02) em um dos seus personagens, apoiado no balcão da cafetaria, como na cena de *The Maltese Falcon,* (1941), de John Huston, onde Bogart vive, juntamente com personagens obscuros, numa São Francisco cheia de locais muito semelhantes a que foram criados por Hopper.

Outro realizador italiano que irá estabelecer uma "conversa" (grifo da autora) com a iconografaia hopperiana será Dario Argento em seu filme *Deep Red* (1975) (Figura 03); altamente estilizado, o filme sofre influências em vários níveis. Primeiro, o design do conjunto, no qual uma grande panóplia de cores pode ser vista - vermelha na preponderância - e onde os objetos são meticulosamente colocados. Em segundo lugar, e uma referência mais direta é a barra azul que, de certa forma, se assemelha à barra pintada em *Nighthawks*. Neste bar, as pessoas parecem estar suspensas no tempo porque mal se movem ou interagem uns com os outros e essa é outra referência chave para o estilo de Hopper, porque em várias cenas do filme, vários figurantes aparecem em segundo plano, sozinhos e simplesmente de pé, movendo-se enquanto fumavam um cigarro, esperando por alguém. Essas referências rnos remetem as pessoas solitárias imortalizadas em algumas outras obras do pintor, como *Sunday* (1926) ou *Hotel Window* (1955).

Sem esgotar as aproximações entre *Nighthawks* e o cinema – foram muitas -, gostaríamos de analisar outra obra icônica de Hopper, *House by the Railroad* (1925), que será imortalizada ao ser representada por Alfred Hitchcock em *Psicose* (1960) que fará dela a morada do perturbado personagem Norman Bates (Figura 04). O diretor não só entende a repressão sexual ou a castração expressada nas pinturas de Hopper, mas também usa os componentes para imaginar versões nas quais os personagens resolvem seus traumas. Outra maneira de ver isso é que Hitchcock expressa suas ansiedades, graças aos sentimentos inspirados pelas obras de Hopper; a arte de Hopper o libera. Não será apenas as linhas marcantes da construção da casa que chamará a atenção de Hithcock quando se apropria da tela de Hopper, mas de sua temática subjacente: o voyerismo, a solidão, o isolamento.

Que iremos reencontrar em *Janela Indiscreta* (1954) e a tela *Night Windows* (1928) (Figura 05). Hitchcock afirmava que "(...) quando eu olho para uma pintura de Hopper, sempre imagino onde ele tinha colocado a câmera" (HOLLANDER, 1989: 179).

Outro filme inspirado pelo quadro *The House by the Railroad*, é o filme de Terrence Malick, *Days of Heaven* (1978) (Figura 06). Apesar da semelhança da casa do fazendeiro com a pintada por Hopper, a influência do pintor também é notada pelo uso da luz e do enquadramento feito pelo cineasta, de modo a destacar a solidão do lugar e o isolamento das pessoas, vivendo dentro da imensidão dos campos de trigo circundantes. Elementos que estão subjacentes nas composições de Hopper; sentimentos capturados no quadro pintado e na tela do cinema. Outro filme inspirado nesta pintura é *Giant* (1956), de George Stevens.

O realizador alemão Wim Wenders talvez seja o realizador que mais foi influenciado pelas obras de Hopper (também poderíamos citar Michelangelo Antonioni, no entanto se a afinidade de Wenders é evidente, em Antonioni, apesar de encontrarmos semelhanças, estilística e temática, o cineasta italiano não corrobora a busca de inspiração nos quadros do pintor americano). O primeiro filme de produção americana de Wenders, *Hammett* (1982), foi usado como um meio para explorar suas relações com a pintura hopperiana. *Hammett* é centrada na figura do escritor Dashiell Hammett - ele mesmo uma figura relevante da influência *noir* na literatura e no cinema -, e sua investigação no desaparecimento de Crystal Ling, uma prostituta chinesa, procurada por seu amigo Jimmy Ryan. Este filme funciona como uma ponte inicial entre o cineasta e as obras do pintor e a semelhança entre alguns enquadramentos de Wenders e alguns dos primeiros desenhos de Hopper, como *Night Shadows* ou *House Tops* (1921).

A influência que o cinema de Wenders irá receber de Hopper pode ser observada nos postos de gasolina, nas rodovias ou nas estações de trem vazias, temas recorrentes do realizador alemão. O fascínio de Wenders pelo sonho americano, ou pelo lado negro que se esconde por trás disso, se traduz em uma perspectiva fundamental para entender o pintor. *Paris, Texas* (1984) (Figura 07) é uma obra-prima nesse sentido e parece ter vindo de uma pintura de Hopper. A impressionante fotografia de Robby Müller

completa a composição, com cores saturadas que homenagem o mestre. Desde o início, nos enquadramentos iniciais de Wenders, onde não há personagens e apenas lugares desolados em planos fixos, essa influência também será evidente.

A solidão é intensa nas pinturas de Hopper que usam as cafeterias americanas como cenário. São lugares que se sentem o vazio, mesmo que haja pessoas neles: os frequentadores só vêem o café à sua frente e a falta de comunicação permeia tudo, sufocando qualquer possibilidade de socialização. Outros filmes de Wenders influenciados pela estética ne Hopper são *The American Friend* (1977) e *Don't Come Knocking* (2006) (figura 08).

Considerações Finais

O que vemos quando olhamos para um quadro de Edward Hopper (1882-1967)? Uma pintura que faz um representação do real, quase uma fotografia, cuja intensão é capturar um instante do imaginário americano. Se olharmos atentamente para os quadros de Hopper teremos a sensação que estes personagens são pessoas, em suas atividades, onde a solidão, o silêncio e seus corpos estáticos, estão imersos em seus pensamentos e angústias. Segundo O'Doherty, os quadros de Hopper apresentam "(...) fatos, guiados pela imaginação em direção a áreas de incertezas, e então contemplados fixamente" (O'DOHERTY, 1982: 16). Suas representações do *american way of life* não são meras imitações do real, mas de uma aparência do real. As tela de Hopper estabelecem uma íntima relação com o cinema. A América pintada pelo artista americano não era exatamente a real, mas uma América idealizada, que subsiste nas telas do cinema.

Referências Bibliográficas

GRILO, João Mário. Vermeer de Delft. A transcendência do género. *Jornal das Letras*, Porto, 2004.

HOLLANDER, Anne. *Moving Pictures.* Alfred A. Knopf: New York, 1989.

O'DOHERTY, Brian. *American Masters: The Voice and the Myth.* Nova York, 1982.

ORTIZ, Áurea y María Jesús PIQUERAS. *La pintura ene l Cine. Custiones de Representácion Visual.* Barcelona: Paidós, 1995.

OTTINGER, Didier. Les fantômes de Hopper. *Hopper. El cine y la vida moderna.* Madrid: Simpósio promovido pelo Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2012.

RYAN, Marie-Laure. *La Narración como Realidade Virtual*. Barcelona: Paidós, 2004.

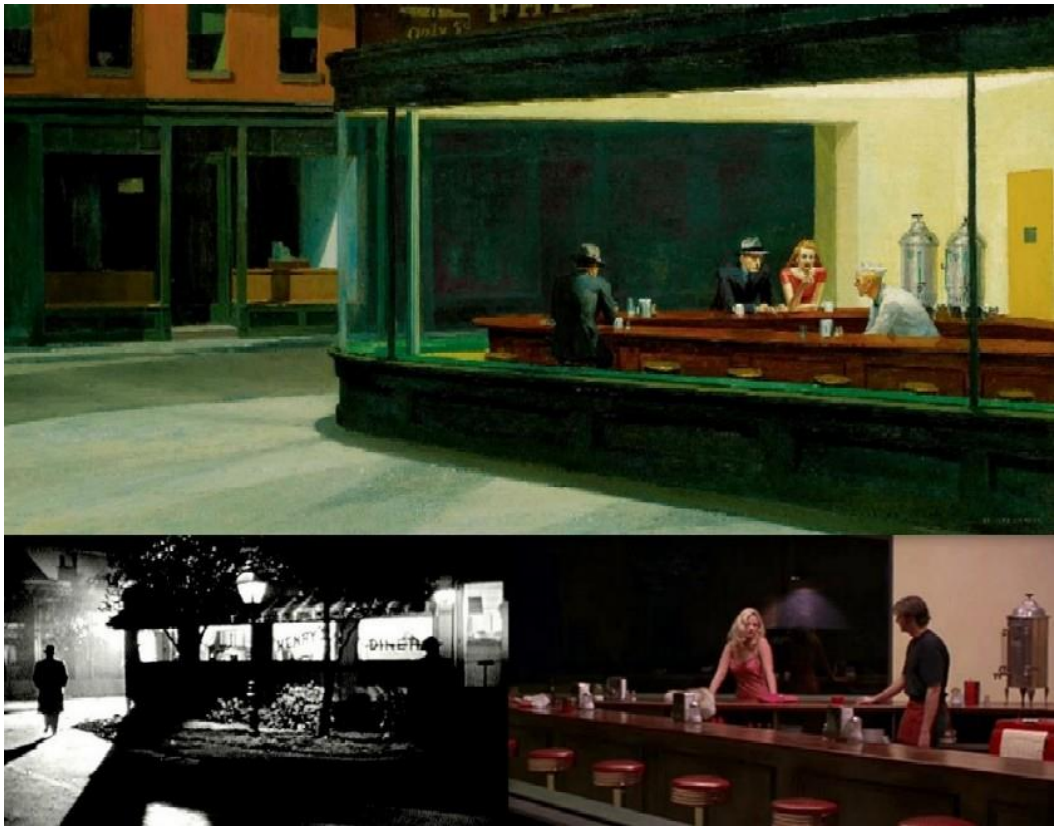


Figura 01: *Nighthawks* (1942), de Edward Hooper. The Art Institute of Chicago. Da esquerda para direita: Frame do filme *Os Assassinos* (1946), de Robert Siodmak e frame do filme *The End of Violence* (1977), de Wim Wenders. Fonte: https://jornalggn.com.br/blog/jota-a-botelho/hopper-e-o-cinema-por-jota-a-botelho

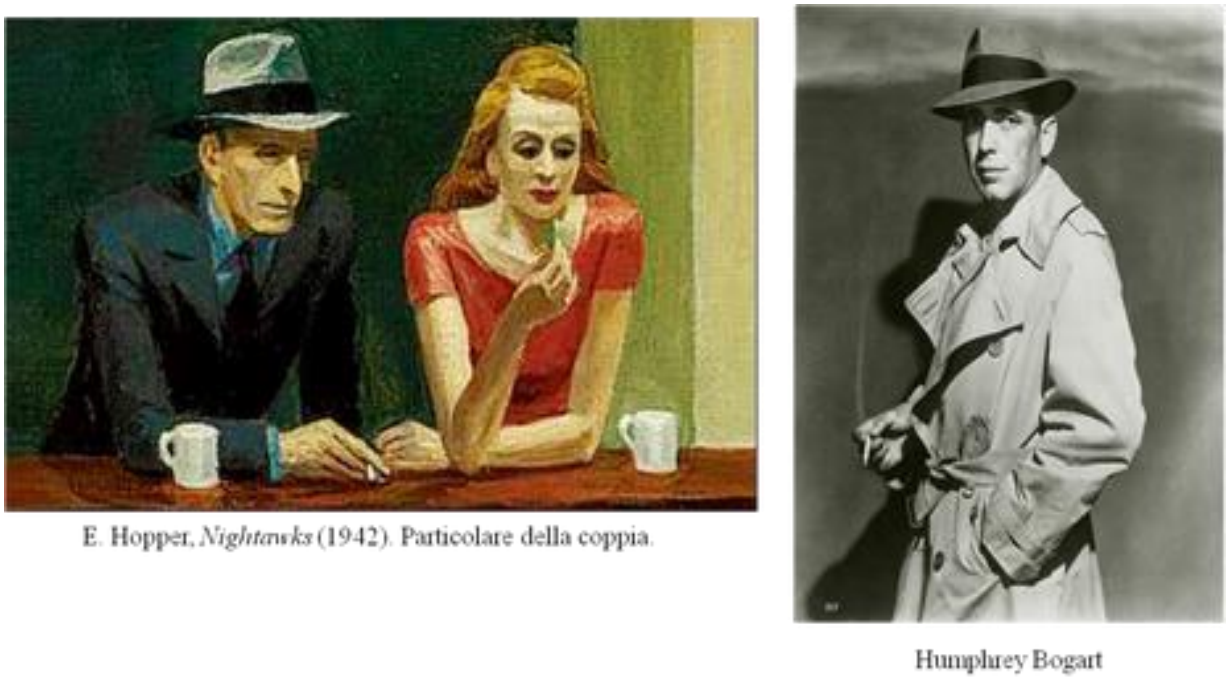


Figura 02: Detalhe de *Nighthawks* (1942), de Edward Hooper e Humphrey Bogart em *The Maltese Falcon*, (1941), de John Huston. Fonte: https://sulparnaso.wordpress.com/2015/07/22/quel-ciak-che-sa-di-quadro-edward-hopper-e-la-settima-arte/



Figura 03: Frames do filme *Deep Real* (1975), de Dario Argento. Fonte: https://sulparnaso.wordpress.com/2015/07/22/quel-ciak-che-sa-di-quadro-edward-hopper-e-la-settima-arte/



Figura 04: *The House by the Railroad* (1925), de Edward Hopper e Frame do filme Psicose (1960), de Alfred Hitchcock. Fonte: https://sulparnaso.wordpress.com/2015/07/22/quel-ciak-che-sa-di-quadro-edward-hopper-e-la-settima-arte/



Figura 05: *Night Windows* (1928), de Eward Hopper. The Museum of Modern Art, Nova York e Frame de *Janela Indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock. Fonte: https://sulparnaso.wordpress.com/2015/07/22/quel-ciak-che-sa-di-quadro-edward-hopper-e-la-settima-arte/



Figura 06: Frame do filme *Days of Heaven* (1978), de Terrence Malick. Fonte: http://www.tasteofcinema.com/2016/20-great-movies-inspired-by-edward-hoppers-paintings/2/



Figura 07: Frames do filme *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders. Fonte: http://antoine-p.blogspot.com.br/2012/12/paris-texas.html



Figura 08: *Nighthawks* (1942), de Edward Hooper. The Art Institute of Chicago e Frame do filme *Don't Come Knocking* (2006), de Wim Wenders. Fonte: https://sulparnaso.wordpress.com/2015/07/22/quel-ciak-che-sa-di-quadro-edward-hopper-e-la-settima-arte/