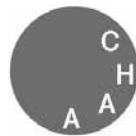


*REVISTA DE
HISTÓRIA DA ARTE
E ARQUEOLOGIA*

N. 20 / JUL/DEZ DE 2013
ISSN 1413-0874
BRASIL



UNICAMP



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Departamento de História
Pós-graduação em História da Arte
Centro de História da Arte e Arqueologia

Indexada em

BHA – Bibliography of the History of Art
(Getty Center, EUA)

Francis
(INIST-CNRS, França)

**REVISTA DE
HISTÓRIA DA ARTE
E ARQUEOLOGIA**

N. 20 / JUL/DEZ DE 2013

ISSN 2179-2305 (online)
ISSN 1413-0874 (impresso)
BRASIL

Editores Responsáveis

Jorge Coli
Pedro Paulo A. Fumari

Secretária

Patrícia Freitas
Leticia Badan Palhares Knauer de Campos
rhaaunicamp@gmail.com

Divulgação

Leticia Badan Palhares Knauer de Campos
rhaadivulga@gmail.com

Conselho Editorial Nacional

Norberto Luiz Guarinello (Departamento de História – USP)
Vera d’Horta (Museu Lasar Segall – São Paulo)
Renina Katz (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP)
Arno Alvarez Kern (Departamento de História – UFRGS/PUCRS)
Miriam Andrade Ribeiro de Oliveira (UFRJ/RJ)
André Prons (Museu de História Natural – UFMG)
Haiganuch Sarian (Departamento de Antropologia – USP)
Fernanda Fernandes da Silva (Fac. de Arquitetura e Urbanismo – USP)

Conselho Consultivo Internacional

Paola Barocchi (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Else Maria Bukdahl (Academia de Belas Artes – Copenhague)
Robert Coustet (Universidade de Bordeaux)
Daniela Gallo (Universidade Pierre Mendès – Grenoble 2)
Denise e Claude Jasmim (Universidade de Provença – Aix-en-Provence)
Michel Lacroix (Instituto Nacional de História da Arte – Paris)
Alexandros-Phaidon Lagopoulos (Universidade Aristóteles de Tessalónica)
Gérard Monnier (Universidade de Paris I)
Charles E. Orser, Jr. (New York State Museum)
José Remensal (Universidade de Barcelona)
Michel Rowlands (University College – Londres)
Philippe Senechal (Universidade de Picardie Jules Verne – Amiens)
Anchise Tempestini (Instituto Germanico di Storia dell’Arte – Florença)
Agneda e Denis Vialou (CNRS – Paris)

Indexada em

BHA – *Bibliography of the History of Art* (Getty Center, EUA)
Francis (INIST-CNRS, França)

Periodicidade e tiragem inicial

Semestral / 600 exemplares

Impressão

Gráfica do IFCH, Unicamp

Diagramação

Luciana Miyuki Takara

Revisão

Josias A. Andrade

Capa

Vasco Fernandes, Francisco Henriques e colaboradores. *Adoração dos Magos*, 1501-06. Óleo sobre madeira de carvalho. Museu Grão Vasco, Viseu.

A RHAA tem o apoio do Programa de Pós-Graduação em História (IFCH-Unicamp)

www.unicamp.br/chaa/rhaa

3 Editorial

Artigos

- 5 Margarina, modernidade e arqueologia (1940-1970)
Rafael de Abreu e Souza
- 39 Imagem e contexto no estudo da iconografia dos vasos gregos
Camilla Miranda Martins
- 55 A Capela *del Podestà*, o ciclo do *Trionfo della Morte* e novos modos de representação do tema do Juízo Final
Tamara Quirico
- 81 Uma adoração Sem Precedentes: A Primeira Representação do “Outro” na Pintura Quinhentista Portuguesa
Rafael Augusto Castells de Andrade
- 91 O esboço como forma
Estela Sabm
- 101 O caso dos “Italianos de Paris” no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Renata Dias Ferraretto Moura Rocco
- 125 Outro modo de ver as filiações estéticas da Arte Brasileira
Sílvia Miranda Meira
- 139 *Mais borracha para a vitória*: sobre o primeiro cartaz de Jean-Pierre Chabrol para a “Campanha da Borracha”
Ana Carolina Albuquerque de Moraes
- 167 Geraldo de Barros: a incursão do “marginal” na arte (1946-1951)
Jaqueline Maria Trindade Silvat
- 183 A cor como evento: a série *Fisicromia*, de Carlos Cruz-Diez
Vanessa Beatriz Bortolucce

Documento

- 203 Federico Faruffini
Eugênia Gorini

Resenha

- 221 COSTA JUNIOR, MARTINHO ALVES DA. *A figura feminina na obra de Théodore Chassériau: reflexões sobre nus, vítimas e o fim de século*, 2013
Alex Miyoshi

Nota de Falecimento

- 227 Zeno Birolli, Um intelectual arguto, elegante e discreto
Eugênia Gorini
- 231 Referências das imagens
- 233 Normas, permuta e estatuto dos conselheiros

Editorial

A **Revista de História da Arte e Arqueologia** é uma publicação do Centro de História da Arte e Arqueologia, da Universidade Estadual de Campinas. O principal objetivo da **RHAA** é promover um maior desenvolvimento da História da Arte e Arqueologia no Brasil, relacionando-a com a produção internacional da área. É também a primeira revista científica brasileira que trata essas duas disciplinas de modo correlato.

A **RHAA** tem por objetivo a publicação de trabalhos de especialistas brasileiros e estrangeiros sobre qualquer assunto de História da Arte e Arqueologia, e ainda alcançar um público amplo e interessado. A publicação de trabalhos em duas línguas – português e inglês, francês, italiano, espanhol ou alemão – possibilita o acesso a leitores brasileiros e estrangeiros. Documentos, textos de referência não traduzidos ainda para o português, resenhas críticas e informes também são incluídos.

*The **Journal of Art History and Archaeology** is published by the Center of Art History and Archaeology (Campinas State University). The main aim of the **Journal** is to promote a broader development in Brazil of both Art History and Archaeology, putting them in close contact with an international production in these fields. It is also the first Brazilian Journal dealing with both disciplines in a related way.*

*The **Journal** aims at publishing papers by Brazilian and foreign scholars about any subject within the scope of art history and archaeology, as well as at addressing a learned and interested larger audience. The publication of papers in two languages – Portuguese and English, French, Italian, Spanish or German – will enable Brazilian and foreign readers to be acquainted with the papers. Documents and reference texts, still unavailable in Portuguese, reviews and news are also included.*

Os editores
The Publishers

Jorge Coli
Pedro Paulo Abreu Funari

Margarina, modernidade e arqueologia (1940-1970)

Margarine, modernity and archaeology, São Paulo (1940-1970)

RAFAEL DE ABREU E SOUZA*

Mestre em Arqueologia (Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo)

Master in Archaeology (Museum of Archaeology and Ethnology of the University of São Paulo)

RESUMO Este artigo tem por objetivo apresentar os passos que caracterizam uma pesquisa em Arqueologia Urbana que resultou nas escavações de uma pequena fração do antigo complexo fabril do grupo Matarazzo no bairro da Água Branca, em São Paulo. Deparou-se com estruturas muito bem preservadas abaixo de um antigo estacionamento, e que incidiram sobre a produção de uma das primeiras fábricas de margarina do país, produzida entre as décadas de 1940 e 1970. Em meio ao boom de indústrias na cidade, as fábricas de produtos “gordurosos” e “óleo vegetal” faziam parte dos projetos de modernidade que tinham na alimentação, na produção de bens industrializados e na injeção de novos hábitos de consumo, mecanismos de implantação de planos elitistas.

PALAVRAS-CHAVE Arqueologia, São Paulo, Margarina, Fábrica, Matarazzo.

ABSTRACT This article presents the steps that constitute a research project in Urban Archaeology, which resulted in the excavation of a small fraction of the old Matarazzo group industrial complex, in the Água Branca neighborhood of the city of São Paulo. Well-preserved structures were encountered beneath a former parking lot, and these identified the production of one of the first margarine factories in the country, produced between the 1940s and 1970s. During the industrial boom in the city, the production of “vegetable fat” formed part of the modernization plans that transformed food, the production of industrialized goods and the introduction of new consumption habits, by means of the mechanisms for deploying elitist plans in São Paulo.

KEYWORDS Archaeology, São Paulo, Margarine, Factory, Matarazzo.

* Rafael de Abreu e Souza Mestre em Arqueologia (Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo). Doutorando em Ambiente e Sociedade (Laboratório de Arqueologia Pública/Núcleo de Estudos e Pesquisas Ambientais da Universidade Estadual de Campinas). Gestor de Projetos em Arqueologia Histórica na empresa Zanettini Arqueologia. / *Rafael de Abreu e Souza is Master in Archaeology (Museum of Archaeology and Ethnology of the University of São Paulo). Doctoral student in Environment and Society (Public Archaeology Laboratory)/Center of Environmental Studies and Researches of the State University of Campinas). Project manager in Historical Archaeology at Zanettini Archaeology Company.*

Um quadro legal para a Arqueologia Urbana

Entre 2011 e 2012, parte do que foram as Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo (IRFM) no bairro da Água Branca (SP) foi escavada,¹ revelando estruturas construtivas e um “chão de fábrica” ainda bastante íntegros, resíduos produtivos e todo um aparato material que constituiu um dos maiores parques industriais da América Latina entre os anos 1930 e 1940. Alvo de demolições e abandono, fruto de políticas de tombamento pouco claras, o complexo fabril outrora existente entre a avenida Francisco Matarazzo e os viadutos Pompeia e Antártica ainda pode ser acessado pela arqueologia, que, para além do conhecimento sobre o cotidiano e as dinâmicas dos edifícios e seus produtos (permitindo tecer narrativas alternativas sobre fatos teoricamente conhecidos pelas fontes escritas e pelos relatos orais), insere-se politicamente nas discussões em torno do patrimônio urbano paulistano.

As pesquisas arqueológicas levadas a cabo nos distritos da Barra Funda e Lapa inserem-se nas proposições recomendadas pela Operação Urbana Consorciada da Água Branca (OUAB), que tece parâmetros adicionais àqueles previstos na legislação ordinária de uso e ocupação do solo. A OUAB é regulamentada pela Lei 11.774, de 18 de maio de 1995, e estabelece diretrizes urbanísticas para a área de influência definida entre a interligação da confluência da avenida Presidente Castelo Branco com a rua Professor Joaquim M. de Camargo, avenida Dr. Abraão Ribeiro, viaduto Pacaembu, avenida Pacaembu, ruas Paraguaçu, Traipu, Turiassu, Ministro Godói, avenida Francisco Matarazzo, viaduto Antártica, avenida Antártica, avenida Pompeia, rua Carlos Vicari, avenida Santa Marina, Comendador Martinelli e Presidente Castelo Branco.

O Relatório de Impacto Ambiental (RIMA) resultante dos estudos de impacto ambiental para a OUAB chamou atenção para o potencial arqueológico do terreno das antigas IRFM e do pouco que dela restou, a Casa das Caldeiras, último remanescente do conjunto de prédios que compunha o extinto complexo industrial. Lê-se:

¹ As escavações ocorreram no âmbito do *Programa de Prospeção, Resgate e Monitoramento Arqueológico. Terreno situado na avenida Francisco Matarazzo, 1310, Água Branca, Município de São Paulo, Estado de São Paulo*, a cargo da empresa Zanettini Arqueologia, que cadastrou o local como sítio arqueológico Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo São Paulo em 2011.

Urban Archaeology: a legal perspective

Between 2011 and 2012, part of what used to be the Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo (IRFM), located in the Água Branca neighborhood of São Paulo, was excavated¹, revealing constructive structures and a “factory floor” still reasonably intact, residues from production and a whole apparatus that constituted one of the largest industrial parks in Latin America during the period 1930-1940. The victim of demolition and abandonment resulting from unclear policies relating to the listing of buildings, the factory complex that once existed between Matarazzo Avenue and the Pompeia and Antartica viaducts is still accessible to archaeological study. Such study not only sheds light on the day-to-day life and the dynamics of the buildings and their products (allowing us to construct alternative narratives about facts that are theoretically known through written sources and oral accounts), but also plays a political role in discussions about the urban heritage of São Paulo.

The archaeological research carried out in the Barra Funda district of Lapa is part of the proposals recommended by the Urban Operation of Água Branca (Operação Urbana Consorciada da Água Branca, OUAB), which set out further guidelines in addition to those established by the ordinary legislation for the use and occupation of the ground. The OUAB is regulated by Law 11.774 (18 May 1995), and it establishes urban directives for the area of influence defined between the intersection of the confluence of Presidente Castelo Branco Avenue with the roads Professor Joaquim M. de Camargo; Dr. Abraão Ribeiro Avenue; Pacaembu Viaduct; Pacaembu Avenue; the roads Paraguaçu, Traipu, Turiassú, Ministro Godói; Francisco Matarazzo Avenue; Antártica Viaduct; Antártica Avenue; Pompéia Avenue; Carlos Vicari Road; Santa Marina Avenue; and the roads Comendador Martinelli and Presidente Castelo.

The Environmental Impact Report (EIR) that results from these studies for the OUAB called attention to the archaeological potential of the terrain of the old IRFM and the little that is left of it,

¹ The excavations occurred around the *Programme of Archaeological Prospecting, Monitoring and Rescue. Site, 1310 Francisco Matarazzo Avenue, Água Branca, Municipality of São Paulo, São Paulo State*, under the control of Zanettini Archaeology, and my field coordination, which registered the locale as the archaeological site Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo São Paulo in 2011.

the Casa das Caldeiras [the boiler house], the last remaining one of the group of buildings that made up the now defunct industrial complex. It reads:

Little remained of the collected industries of Francisco Matarazzo. Where previously they occupied a large area parallel to the rail network, now all that remains is the old boiler house. There is a great contrast in the area, since the Casa das Caldeiras has been restored and now functions as an events space, more recently focusing on the cultural sphere, acting as the venue for exhibitions and supervised visits to its annexes, while its surroundings, except for the Casa do Eletricista, were totally demolished. The Casa das Caldeiras has, as well as the preserved infrastructure of the building, a unique historical heritage in terms of industrial machinery, such as an example of the locomotive bought by the industry. Currently, the Casa das Caldeiras combines activities relating to contemporary arts with events publicizing the local historical heritage.²

Archaeological work carried out on part of the sizeable block of the old IRFM enabled access to some new data relating to the factories situated there and their role in the construction of the history of the city of São Paulo.³ Led by Count Matarazzo, the IRFM played a central role in the modernization projects that came to configure the city from the end of the nineteenth century onwards. Other possible areas of study, in the context of the factory, include the daily existence of the workers, the methodologies of urban excavation, museological issues and other problematics that are dealt with in the field of Archaeology of Industrialization.⁴

The region of the subprefecture of Lapa is made up of the districts of Barra Funda, Lapa, Perdizes, Vila Leopoldina, Jaguaré and Jaguará, as well as Água Branca. It currently has just one registered archaeological site: the Petybon, which remains from the country's first large factory producing refined earthenwares in industrial molds. It was

Das Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo pouco restou. Anteriormente ocupando uma grande área paralela à rede ferroviária, atualmente só resta a antiga casa das caldeiras. Há um contraste muito grande na área, já que a Casa das Caldeiras foi restaurada atuando como casa de eventos e mais recentemente voltando suas atividades para a área cultural, sediando exposições e visitas monitoradas às suas dependências, enquanto o seu entorno, excetuando a casa do eletricista, foi totalmente demolido. A Casa das Caldeiras possui, além da infraestrutura preservada do edifício, um acervo histórico único dos maquinários da Indústria, assim como um exemplar da locomotiva comprada pela indústria. Atualmente a Casa das Caldeiras mescla atividades contemporâneas de arte com eventos de divulgação do patrimônio histórico local.²

A atuação da arqueologia em porção da enorme quadra das antigas IRFM possibilitou o acesso a alguns novos dados acerca das fábricas ali situadas e seu papel na própria construção da história da cidade de São Paulo.³ Lideradas pelo Conde Matarazzo, as IRFM associaram-se de modo fulcral aos projetos de modernidade que passaram a configurar a cidade a partir do final do século XIX. Somam-se às possibilidades de estudo, no contexto da fábrica, também o cotidiano dos trabalhadores operários, as metodologias de escavações urbanas, questões museológicas e outras problemáticas tratadas no âmbito da Arqueologia da Industrialização.⁴

A região da subprefeitura da Lapa é composta pelos distritos da Barra Funda, Lapa, Perdizes, Água Branca, Vila Leopoldina, Jaguaré e Jaraguá. Conta atualmente com apenas um sítio arqueológico cadastrado, o Petybon, remanescente da primeira grande fábrica de louças em faiança fina, em moldes industriais, do país, fundada em 1913, pertencente, a partir de 1927, ao grupo Matarazzo, posteriormente transformada em uma fábrica de biscoitos (a partir de 1937).⁵

O desenvolvimento da pesquisa arqueológica sobre cerca de 14% de um enorme terreno de 100 mil m² não foi simples. Os caminhos percorridos pelo arqueólogo urbano ainda são bastante

² EMURB/WALM. *Relatório de Impacto Ambiental. Operação Urbana Consorciada Água Branca*. São Paulo: s/e, 2009, pp. 347-8.

³ EMURB/WALM. *Op. cit.*, pp. 347-348.

⁴ THIESEN, Beatriz. "Arqueologia industrial ou arqueologia da industrialização? Mas que uma questão de abrangência?". *Patrimônio – Revista Eletrônica do Iphan*, n. 4, 2006. Available at <www.labjor.unicamp.br>. Accessed 07 Nov 2012.

² EMURB/WALM. *Relatório de Impacto Ambiental. Operação Urbana Consorciada Água Branca*. São Paulo: s/e, 2009, pp. 347-348.

³ EMURB/WALM. *Op. cit.*, pp. 347-348.

⁴ THIESEN, Beatriz. "Arqueologia industrial ou arqueologia da industrialização? Mais que uma questão de abrangência?". *Patrimônio – Revista Eletrônica do Iphan*, n. 4, 2006. Disponível em <www.labjor.unicamp.br>. Acessado em 07 Nov. 2012.

⁵ SOUZA, Rafael de A. *Louça branca para a Paulicéia*. São Paulo: Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia/USP, Suplemento 14, 2012.

tortuosos e nebulosos. A legislação que demanda por pesquisas arqueológicas na cidade de São Paulo é pouco clara, de difícil apreensão e por vezes contraditória. No presente caso, a pesquisa fora concretizada devido à pressão pontual do Departamento de Patrimônio Histórico (DPH) da Prefeitura Municipal de São Paulo.

Para a cidade, há alguns aparatos legais aos quais se pode recorrer, que, por vezes, se sobrepõem ou simplesmente não são aplicados na prática. A Lei Orgânica da Cidade de São Paulo, de 1984, em seu artigo 197, por exemplo, prevê que “as obras públicas ou particulares que venham a ser realizadas nas áreas do centro histórico de São Paulo e em sítios arqueológicos, nas delimitações e localizações estabelecidas pelo Poder Público, serão obrigatoriamente submetidas ao acompanhamento e orientação de técnicos especializados do órgão competente”. O Plano Diretor Estratégico, com base na Lei nº 13.340, de 13 de setembro de 2002, no Capítulo III “Da política urbana do município”, prevê “elevar a qualidade do ambiente urbano, por meio da preservação dos recursos naturais e da proteção do patrimônio histórico, artístico, cultural, urbanístico, arqueológico e paisagístico”.

No que concerne à legislação do Estado e do Município e sua relação com o terreno em estudo, vale pormenorizar alguns detalhes do histórico das resoluções que envolveram recomendações e tombamentos. A necessidade de pesquisas arqueológicas no terreno (alvo de um empreendimento imobiliário comercial) deveu-se ao fato de a área incidir sobre parcela de propriedade pertencente, no passado, às IRFM, qualificada, pelo Poder Público, como patrimônio cultural urbano.

Hoje, o enorme conjunto fabril dos Matarazzo está representado apenas pelo prédio da Casa das Caldeiras, a Casa do Eletricista e três chaminés, além de uma locomotiva Davenport, tombados pelo Estado e pelo Município. Pelo quarteirão, ainda é possível observar elementos (não tombados) representantes da antiga indústria (fragmentos de calçada, jardim, muros e postes que pertenceram ao complexo). A maior parte dos edifícios que outrora compuseram as IRFM na Água Branca foi demolida nos anos 1980 ou ruiu com o tempo.

Em 1986, a Resolução nº 14, de 05/06/1986, emitida pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (CONDEPHAAT), determinou o tombamento de cinco edifícios (nº 49, 52, 68, 69 e 87) e três chaminés (junto ao edifício 49, a Casa das Caldeiras), além

founded in 1913, and as of 1927 it belonged to the Matarazzo group. It was subsequently made into a biscuit factory (from 1937 onwards).⁵

The development of archaeological research into approximately 14% of a large terrain of 100,000m² was no simple matter. The paths followed by urban archaeology are still relatively torturous and unclear. The legislation which covers archaeological research in the city of São Paulo is lacking in clarity, difficult to understand and sometimes contradictory. In the present case, the research was concretized through specifically-directed pressure exerted by the Department of Historical Heritage (DPH) on the Municipal Prefecture of São Paulo.

For the city, there is some legal apparatus which can be employed, which is sometimes overruled or not applied in practice. Article 197 of the Organic Law of the City of São Paulo, 1984, for example, determines that “public or private works carried out in areas of the historic center of São Paulo and on archaeological sites, the boundaries and localizations of which are established by the public authorities, will be *compulsorily* submitted to accompaniment and orientation from specialists from the competent organization.” The Strategic Master Plan, based on the Law 13.340, 13 September 2002, in Chapter 3, “Of the urban politics of the municipality”, looks to “raise the quality of the urban environment by means of the preservation of natural resources and the protection of the historical, artistic, cultural, urban, *archaeological* and landscape heritage.” (Italics mine.)

With respect to state and municipal legislation and its relation to the terrain being studied, it is worth specifying some details of the history of the resolutions that involve recommendations and listings. There is a need for archaeological research into the terrain (which is to be the site of a commercial real estate development) because the area includes a portion of the property that previously belonged to the IRFM and is categorized by the public authorities as urban cultural heritage.

Today, the large Matarazzo manufacturing complex is represented only by the Casa das Caldeiras building, the Casa do Eletricista and three chimneys, as well as a Davenport locomotive, listed

⁵ SOUZA, Rafael de A. *Louça branca para a Paulicéia*. São Paulo: Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia/ USP, Supplement 14, 2012.

by the state and the municipality. Throughout the block, it is still possible to see elements (still standing) representing the old industry (fragments of pavement, garden, walls and posts that belonged to the complex). The majority of the buildings that in the past made up the IRFM in Água Branca were demolished in the 1980s or decayed with time.

In 1986, Resolution No. 14 of 05/06/1986, emitted by the Council for the Defense of the Historical, Archaeological, Artistic and Touristic Heritage (CONDEPHAAT), determined the listing of five buildings (n. 49, 52, 68, 69 and 87) and three chimneys (next to building no. 49, the Casa das Caldeiras), as well as the railway siding present there and two English locomotives. It even recommended, owing to their scientific, historical and cultural interest, that 25 buildings (21, 13, 18, 19, 13A, 14, 16, 17, 23, 24, 8, 9, 10, 38, 36, 67, 64, 65, 66, 51, 83, 84, 54, 53 and 47) be subjected to studies and surveys if civil works came to cause them negative impacts.

In 1991, the Municipal Council for the Preservation of Historical, Cultural and Environmental Heritage of São Paulo (CONPRESP) published Resolution 05/91, which listed *ex officio* the remaining buildings of the railway siding and the two English Davenport locomotives belonging to the old manufacturing complex. In 1993, Resolution No. 19 of 10/11/1993, also drafted by the CONDEPHAAT, exempted from the listing the three warehouses corresponding to the buildings 68, 69 and 87. With Resolution 06/2002 (2002), the CONPRESP amended Resolution 05/91 and also excluded from the listing the buildings 68, 69 and 87, adding to these those remaining from the old railway siding.

At the time of the studies for the Água Branca Urban Operation, one of the oldest Urban Operations in the city, between the 1990s and the beginning of the twenty-first century, the majority of the buildings of historical interest had been listed. They underwent the documentary survey (as a condition), in accordance with Resolution 14/86, when they were acquired by the company Ricci and Associates. Ricci and Associates later constructed, on part of the terrain, the Água Branca Commercial Complex. This work was presented to the CONDEPHAAT by the architect Murillo Marques. In response to recommendations, they also transformed the Casa das Caldeiras into a cul-

do ramal ferroviário ali existente e duas locomotivas inglesas. Recomendou, ainda, devido ao seu interesse científico, histórico e cultural, que vinte e cinco edifícios (21, 13, 18, 19, 13A, 14, 16, 17, 23, 24, 8, 9, 10, 38, 36, 67, 64, 65, 66, 51, 83, 84, 54, 53 e 47) estivessem sujeitos a estudos e levantamento no caso de obras civis promoverem-lhes impactos negativos.

Em 1991, o Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESP) emitiu a Resolução 05/91, que tomba “*ex-officio*” os edifícios, os remanescentes do ramal ferroviário e as duas locomotivas inglesas Davenport pertencentes ao antigo complexo fabril. Em 1993, a Resolução nº 19, de 10/11/1993, também exarada pelo CONDEPHAAT, exclui do tombamento os três galpões correspondentes aos edifícios 68, 69 e 87. Com a Resolução 06/2002, de 2002, o CONPRESP retificou a Resolução 05/91 e também excluiu do tombamento os edifícios 68, 69 e 87, acrescentando a estes os remanescentes do antigo ramal ferroviário.

No momento dos estudos para a OUAB, entre os anos 1990 e começo do século XXI, a maior parte dos edifícios de interesse histórico havia sido demolida, submetidos, pela Resolução 14/86, a levantamento documental (como condicionante), quando de sua aquisição pela empresa Ricci e Associados, que construiu, em parte do terreno, o Conjunto Comercial Água Branca. Este trabalho foi apresentado ao CONDEPHAAT pelo arquiteto Murillo Marques. Atendendo à recomendação, também transformaram a Casa das Caldeiras em centro cultural. Restaram, assim, apenas a Casa das Caldeiras (edifício 49), a Casa do Eletricista (edifício 52) e as chaminés. Os galpões (edifícios 68, 69 e 87), tombados igualmente pela Resolução 14/86, foram “destombados” pela Resolução 19/93.

A Ricci e Associados dividiu o terreno original de 100 mil m², entre os viadutos Pompeia e Antártica, em seis partes, sendo (sentido Barra Funda): o primeiro, caracterizado pelas torres do Residencial Casa das Caldeiras; o segundo, correspondente ao terreno da Casa das Caldeiras e área envoltória; o terceiro, relacionado ao Conjunto Comercial da Água Branca; o quarto, destinado a empreendimento comercial e alvo de estudos arqueológicos; o quinto, atualmente um estacionamento; e o sexto, área verde a ser preservada conforme recomendação da OUAB [Fig. 1; Fig. 2].

Conforme o próprio *site* do CONDEPHAAT:

Implantada no início da década de 1920, as Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo da Água Branca diversificaram as atividades produtivas do grupo, até então dirigidas basicamente à produção de farinha e tecidos, na área do Brás. A construção de um ramal ferroviário, perfeitamente integrado ao projeto da indústria, e a compra de duas locomotivas, em 1923, aperfeiçoaram o sistema de transporte da sua produção. Atualmente, pouco restou da antiga fábrica. Muitos edifícios foram demolidos e outros permanecem abandonados, como é o caso do prédio das caldeiras. A Resolução SC-19, de 10/11/93, excluiu da relação de edifícios tombados três galpões situados ao lado da ferrovia (grifo nosso).

Em 2009, o RIMA da OUAB indicou apenas o terreno que fica entre a Casa das Caldeiras e o viaduto Pompeia como área dotada de alto potencial arqueológico e recomendou ações específicas, deixando de fora o restante do quarteirão:

No estacionamento da Casa das Caldeiras, assim como na sua porção norte, junto à ferrovia é possível visualizar vestígios das construções antigas, atualmente inexistentes. Fora do terreno da atual Casa das Caldeiras, em direção à avenida Pompeia, há uma área atualmente em obras e um estacionamento, com poucas edificações contemporâneas, parte das edificações demolidas das Indústrias. Essa área apresenta um alto potencial arqueológico, pois seu solo ainda não foi intensivamente afetado e está localizada numa área de impacto direto da Operação Urbana Consorciada. A pesquisa arqueológica na área poderá trazer informações importantes acerca das Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo e sua atuação na construção da história da cidade de São Paulo.⁶

Atualmente, neste terreno está construído o Residencial Casa das Caldeiras, que não realizou qualquer estudo arqueológico.

Quando da necessidade de obras imobiliárias na fração do terreno escavada pela equipe de arqueologia, o empreendedor requisitou, como previsto, a manifestação dos órgãos responsáveis pelo patrimônio. O CONDEPHAAT, por meio de sua UPPH (Unidade de Preservação do Patrimônio Histórico) exarou o contraditório Ofício UPPH/GT-114/2010 no qual informou “que o imóvel em questão não é tombado, não está em estudo de tombamento, não se insere no polígono tombado do bairro do Pacaembu, nem se encontra na área envoltória das IRFM. Portanto, até a presente data, a referida solicitação está isenta de

tural center. Only the Casa das Caldeiras (building 49), the Casa do Eletricista (building 52) and the chimneys remained. The warehouses (buildings 68, 69 and 87), also listed under Resolution 14/86, were “unlisted” by Resolution 19/93.

Ricci and Associates divided the original 100,000m² of land, located between the Pompeia and Antartica viaducts, into six parts, namely (in the direction of Barra Funda): the first, characterized by the towers of the Residencial Casa das Caldeiras; the second, corresponding to the land of the Casa das Caldeiras and the surrounding area; the third, relating to the Água Branca Commercial Complex; the fourth, designated for commercial development; the fifth, currently a parking lot; and the sixth, the green area to be preserved in accordance with recommendations from the OUAB [Fig. 1; Fig. 2].

According to the CONDEPHAAT’s own website:

Installed at the beginning of the 1920s, the Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo of Água Branca diversified the productive activities of the group, which had until that point been directed essentially towards the production of flour and fabrics in the Brás area. The construction of a railway line, perfectly integrated into the industry’s project, and the purchase of two locomotives in 1923, vastly improved the transport system of their production. *Currently, little remains of the old factory. Many buildings were demolished and others remain abandoned, as is the case with the building housing the boilers.* Resolution SC-19 of 10/11/93 excluded three warehouses situated next to the railway from the account of listed buildings. [Italics mine.]

In 2009, the OUAB’s EIR named only the land found between the Casa das Caldeiras and the Pompeia Viaduct as an area with high archaeological potential, recommending specific actions for it and omitting the rest of the block:

In the parking lot of the Casa das Caldeiras, as in its north section, next to the railway, it is possible to visualize remains of the old constructions that are no longer in existence. Beyond the land of the current Casa das Caldeiras, in the direction of Pompeia Avenue, there is an area currently undergoing works and a parking lot, with few contemporary constructions, part of the Industries’ demolished constructions. This area shows high archaeological potential, since its soil has not yet

⁶ EMURB/WALM. *Op. cit.*

been intensively affected and it is situated in an area of direct impact from the Urban Operation. Archaeological research in the area will be able to bring important information about the Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo and their work in the construction of the city of São Paulo's history.⁶

Currently, the Residencial Casa das Caldeiras is constructed on this land, where no archaeological study has been carried out.

When from the need for real estate development on the fraction of the land that was excavated by the archaeology team, the developer stipulated, as prescribed, the presence of the heritage organizations responsible. The CONDEPHAAT, through its UPPH (Unit for the Preservation of Historical Heritage) drafted the Resolution UPPH/GT-114/2010, which stated “that the building in question is not listed, is not undergoing studies prior to listing, does not form part of the listed polygon of the Pacaembu neighborhood, nor is it in the area surrounding the IRFM. Therefore, until the present date, the request in question is exempt from approval on the part of this Organization.”

In 2010, the DPH, beginning with CONPRESP, by means of the Resolution 0149/2012 (23/02/2010), recommended that archaeological research be carried out in the 14,000 m² of land, prior to the beginning of the works, in order to obtain two permits necessary for the correct process. Finally, in 2011, a consultation business (Zanettini Archaeology) initiated the archaeological activities in the area, beginning with the non-interventional diagnostic phase, followed by prospecting, rescue and archaeological monitoring.

In spite of the work of these organizations, the decrees and resolutions have overlapping functions and make complex (and tautological) the very comprehension of the listing of the land and of its current legal situation, even without there having been a single building on the surface of the land since the 1980s.

Archaeology and the Matarazzo heritage

The Matarazzo family, like the Jafets and the Scarpas, are known as industrialists who directed the proliferation of industries in the city of São Paulo in the first decade of the twentieth century. Francisco Matarazzo was born in Castelabate, in

aprovação por parte deste órgão”.

Em 2010, o DPH, com base no CONPRESP, por meio do Ofício 0149/2010, de 23/02/2010, recomendou a realização de pesquisa arqueológica nos 14 mil m², previamente ao início de obras, para a obtenção dos alvarás necessários a seu correto andamento. Finalmente, em 2011, uma empresa de consultoria (Zanettini Arqueologia) deu início a atividades arqueológicas no local.

Apesar da atuação destes órgãos, as portarias e ofícios sobrepõem funções e tornam complexa (e tautológica) a própria compreensão do tombamento do terreno e de sua situação jurídica atual, mesmo sem nenhum edifício em superfície desde os anos 1980.

Arqueologia e o patrimônio Matarazzo

A família Matarazzo é considerada, como os Jafet e os Scarpa, industriais que contribuíram para a proliferação das indústrias na cidade de São Paulo, na primeira década do século XX. Francisco Matarazzo nasceu em Castelabate, sul da Itália, em 1854. Filho de uma família abastada, chegou a São Paulo em 1881, trabalhando com o comércio de banha em Sorocaba.⁷ Em 1900, abriu o famoso Moinho Matarazzo com financiamento do British Bank of South America, o primeiro grande empreendimento do que viria a ser o “império industrial Matarazzo”.⁸ Em 1911, constituiu a sociedade anônima IRFM,⁹ Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo, por vezes Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo, que, na década de 1930, já era “o principal grupo industrial do país, com dezenas de milhares de operários e ramificações por todo o território nacional (ainda que a maioria de suas atividades se concentrasse em São Paulo)”.¹⁰ O movimento operário tentou inúmeras vezes organizar boicotes aos produtos Matarazzo, sem grande sucesso, pois era difícil substituir os gêneros de primeira necessidade fabricados por eles.¹¹

⁷ BERTONHA, João Fábio. Conde Francesco Matarazzo e o ser italiano no Brasil: o enfoque biográfico na pesquisa sobre a colonização italiana em São Paulo. *Revista eletrônica de História do Brasil*. Juiz de Fora, v. 4, n. 1, 2000, p. 16.

⁸ RIBEIRO, Maria Alice. “Fábrica e Cidade”. *Revista Trabalhadores*. Campinas, n. 4, 1989, p. 9.

⁹ VICHNEWSKI, Henrique Telles. *Indústrias Matarazzo em Ribeirão Preto. Ribeirão Preto: Fundação Instituto do Livro de Ribeirão Preto, 2010; DEAN, Warren. A industrialização em São Paulo, 1880-1945*. São Paulo: Edusp, 1971.

¹⁰ BERTONHA, João Fábio. *Op. cit.*, p. 16.

¹¹ RIBEIRO, Maria Alice. *Op. cit.*

⁶ EMURB/WALM, *Op. cit.*

Nos anos 1920, as IRFM compunham uma enorme rede de fábricas na Água Branca,¹² configurando o clássico movimento de alguns industriais paulistanos de monopolização, especialmente em relação aos bens de consumo pessoal,¹³ gerando revoltas de operários e consumidores médios urbanos. Ali, produziram óleos vegetais, velas, glicerina, oleína, pregos, sabonetes, adubos, inseticidas, sabões, perfumaria, tintas, vernizes, carroças, além de refinarem açúcar e sal, possuírem oficina de carpintaria e seraria, depósito frigorífico e destilaria de álcool.¹⁴ A diversidade de produtos aumentou com a morte do Conde e a ascensão do Conde Chiquinho, nos anos 1940.

Para o jornal operário *O Combate*, de 14/03/1929, sob a voz do “revolucionário” Cabanas, “Matarazzo, Gamba, Crespi, toda essa quadrilha que possui o monopólio e o ‘trust’ dos gêneros alimentícios e de primeira necessidade, dos tecidos e das bebidas nacionais e até estrangeiros, estão fazendo do Brasil o que bem entendem e com uma petulância irritante, auxiliados pelos respectivos consulados e embaixadas”.¹⁵ Com a morte do conde no final dos anos 1930, seu filho, Chiquinho Matarazzo, deu continuidade a algumas de suas perspectivas “modernizadoras”. Penúltimo dos treze filhos de Francisco, foi escolhido pelo pai para sucedê-lo no comando do grupo após a morte do anteriormente escolhido, Ermelino. A escolha gerou conflitos familiares.¹⁶ Seu falecimento, em 1977, coincide com o fechamento e o encerramento de inúmeras fábricas, já em processo de sucateamento.

No século XIX, reuniram-se em São Paulo as condições necessárias ao desenvolvimento do setor comercial e de indústrias destinadas a substituir a importação de bens de consumo pela produção nacional.¹⁷ Além do mercado de capitais, trabalho e circulação de moeda na economia, desenvolveu-se o setor de infraestrutura (malha ferroviária e usinas de energia elétrica) e houve concentração demográfica na capital; e no interior, gerou-se demanda por bens de consumo semiduráveis e alimentos. No

the south of Italy, in 1854. The son of a well-off family, he arrived in São Paulo in 1881 and began working with the lard business in Sorocaba.⁷ In 1900, he opened the famous Matarazzo Mill, with funding from the British Bank of South America, the first large undertaking of what was to become the “Matarazzo industrial empire”⁸. In 1911, he established the anonymous society IRFM⁹, Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo, sometimes known as Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo, which in the 1930s was already “the principal industrial group in the country, with tens of millions of workers and branches throughout the whole national territory (although the majority of its activities were concentrated in São Paulo)”¹⁰. The workers’ movement tried innumerable times to organize boycotts of Matarazzo products, but without any great success, since it was difficult to substitute the basic necessities they fabricated.¹¹

In the 1920s, the IRFM was made up of a large network of factories in Água Branca,¹² configuring the classical movement of monopolization of some industrialists from São Paulo, particularly with goods for personal consumption,¹³ generating revolts from both workers and average urban consumers. There they produced vegetable oils, candles, glycerine, olein, nails, soaps, fertilizers, insecticides, perfumes, inks, varnishes and carts, as well as refining sugar and salt. They also had a carpentry workshop and sawmill, freezer and alcohol distillery.¹⁴ The diversity of products increased with the death of the Count and the rise of Count Chiquinho in the 1940s.

In the words of the workers’ newspaper *O Combate*, in 14/03/1929, in the voice of the “revolution-

⁷ BERTONHA, João Fábio. “Conde Francesco Matarazzo e o ser italiano no Brasil: o enfoque biográfico na pesquisa sobre a colonização italiana em São Paulo”. *Revista eletrônica de História do Brasil*. Juiz de Fora, v. 4, n. 1, 2000, p. 16.

⁸ RIBEIRO, Maria Alice. “Fábrica e Cidade”. *Revista Trabalhadores*. Campinas, n. 4, 1989, p. 9.

⁹ VICHNEWSKI, Henrique Telles. *Indústrias Matarazzo em Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto: Fundação Instituto do Livro de Ribeirão Preto, 2010; DEAN, Warren. *A industrialização em São Paulo, 1880-1945*. São Paulo: Edusp, 1971.

¹⁰ BERTONHA, João Fábio. *Op. cit.*, p. 16.

¹¹ RIBEIRO, Maria Alice. *Op. cit.*

¹² COUTO, Ronaldo Costa. *Matarazzo: a travessia*, v.1. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

¹³ DE DECCA, Edgard. 1930: *O silêncio dos vencidos*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 128.

¹⁴ COUTO, Ronald Costa. *Op. cit.*

¹² COUTO, Ronaldo Costa. *Matarazzo: a travessia*, v.1. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

¹³ DE DECCA, Edgard. 1930: *O silêncio dos vencidos*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 128.

¹⁴ COUTO, Ronaldo Costa. *Op. cit.*

¹⁵ DE DECCA, Edgard. *Op. cit.*, p. 131.

¹⁶ COUTO, Ronaldo Costa. *Op. cit.*

¹⁷ ÉRNICA, Maurício. “Uma metrópole multicultural na terra paulista”. In: SETÚBAL, M. A. (Org) *Terra Paulista*, v. 2. São Paulo: Cenpec, 2004, p. 168.

ary” Cabanas, “Matarazzo, Gamba, Crespi, all of that gang which owns the monopoly and the ‘trust’ of the foodstuffs and basic necessities, of fabrics and national and even foreign drinks, are making Brazil into you know very well what, and doing so with an irritating petulance, with the aid of the respective consulates and embassies.”¹⁵ With the death of the Count at the end of the 1930s, his son, Chiquinho Matarazzo, continued some of his great “modernizing” perspectives. The penultimate of Francisco’s thirteen sons, he was chosen by his father to succeed him in the leadership of the group after the death of the previously chosen son, Ermelino. The choice generated family conflicts.¹⁶ His death in 1977 coincides with the shutting down of innumerable factories, already in the process of being scrapped.

In the nineteenth century, in São Paulo, we see the strengthening of the conditions necessary for the development of the commercial sector and of industries designated to substitute the importing of consumer goods with national production.¹⁷ As well as capital markets, work and the circulation of money in the economy, the infrastructure sector (the railway network and electric power stations) was developed, and the demographic concentration in the capital and the surrounding areas generated demand for semi-durable consumer goods and food. In the state of São Paulo, industries were created first in the areas outside the city, and then concentrated in the capital, meaning that the city of São Paulo, in the 1910s, was the largest pole of Brazilian industry, responsible for more than half of national production.¹⁸

With the First World War, Brazilian factories came to export food and fabrics to the countries in conflict, and the government instigated a policy of substitution of imports, favoring national industries. Between 1914 and 1920, more than six thousand new factories appeared in the state, bringing with them new features of the political landscape, such as workers’ organizations and tension arising from strikes.¹⁹

Estado de São Paulo, as indústrias foram criadas primeiramente no interior para depois se concentrarem na capital, fazendo com que a cidade de São Paulo, nos anos 1910, fosse o maior polo industrial brasileiro, responsável por mais da metade da produção nacional.¹⁸

Com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), as fábricas brasileiras passaram a exportar alimentos e tecidos aos países em conflito, e o governo deu início a uma política de substituição das importações, favorecendo os manufaturados nacionais. Entre 1914 e 1920, surgiram cerca de 6 mil novas fábricas no Estado, trazendo consigo novos elementos do cenário político, como as organizações operárias e as tensões grevistas.¹⁹

Nesse contexto foram instaladas as fábricas do complexo Matarazzo nos terrenos da várzea do córrego Água Branca, no final dos anos 1910 e começo dos anos 1920, para lá permanecerem até as décadas de 1970-1980, onde já existiam a Companhia Antártica Paulista e a Fábrica de Vidros Santa Marina. Com a ida definitiva da Antártica para a Mooca no final dos anos 1910, parte do terreno foi destinada ao clube de futebol Palestra Itália; em 1920, o terreno em frente, do outro lado da avenida Água Branca (atual Francisco Matarazzo), com aproximadamente 100 mil m², de propriedade de Zerrenner-Bülow e Cia foi vendido ao Conde Matarazzo.²⁰ Segundo Kuznir,²¹ o objetivo da fundação das IRFM era “fabricar fábricas”, e o terreno da várzea da Água Branca caiu como uma luva às IRFM, já que conseguiam escoar a produção diretamente nos vagões dos trens dentro das próprias fábricas por meio de ramais ferroviários exclusivos da São Paulo Railway.

Nenhuma pesquisa arqueológica foi realizada nos lotes nos quais foi dividido o terreno das IRFM; e a sua representação, em especial na cartografia histórica, enquanto “vazio” urbano,²² fortaleceu a justificativa de terreno “sem uso” e “baldio”, que fundamentou os planos do mercado imobiliário em relação à região. Vale lembrar que a arqueologia atuou em duas fábricas dos Matarazzo na região metropolitana: as pesquisas da profes-

¹⁵ DE DECCA, Edgard. *Op. cit.*, p. 131.

¹⁶ COUTO, Ronald Costa. *Op. cit.*

¹⁷ ÉRNICA, Maurício. “Uma metrópole multicultural na terra paulista”. In: SETÚBAL, M. A. (Org.) *Terra Paulista*, v. 2. São Paulo: Cenpec, 2004, p. 168.

¹⁸ ÉRNICA, Maurício. *Op. cit.*, pp. 169-170.

¹⁹ MARANHÃO, Ricardo. (Org.) *Um retrato no jornal — a história de São Paulo na Imprensa Oficial (1891-1994)*. São Paulo:

¹⁸ ÉRNICA, Maurício. *Op. cit.*, pp. 169-170.

¹⁹ MARANHÃO, Ricardo. (Org.) *Um retrato no jornal — a história de São Paulo na Imprensa Oficial (1891-1994)*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1994, p. 63.

²⁰ KUZNIR, Mauro. “Urbanismo sem Calçada”. In: GITAHY, Maria Lúcia; LIRA, José. *Cidade: Impasses e Perspectivas*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 108.

²¹ KUZNIR, Mauro. *Op. cit.*, p. 109.

²² BERTONHA, João Fábio. *Op. cit.*

sora Margarida Andreatta, do Museu Paulista, em 1991, no sítio bairro da Fundação, que abarcou parte dos galpões das IRFM São Caetano, em São Caetano do Sul; e as de Paulo Zanettini, em 2003, no sítio Petybon, alvo de meus estudos de mestrado.

A *Planta Geral da cidade de São Paulo*,²³ de 1905, indica que o futuro terreno das IRFM não estava isolado dos usos do bairro e pode ter sido usado como depósito ou área de descarte de material, sobretudo pela Cia Antártica. Essa configuração se manteve ainda nas representações do bairro de 1916, quando a avenida Antártica fora prolongada até a linha férrea, dividindo o terreno da fábrica de bebidas. Em 1922, as plantas mostram que a fábrica era a marca física do limite entre o perímetro urbano e o rural, entre o moderno e o “atrasado”.²⁴ De 1924, a planta da cidade de São Paulo intitulada *São Paulo Tramways: origin of traffic*,²⁵ com a marcação das estações da *São Paulo Tramway*, indica parada dentro das IRFM. Em 1930, período a partir do qual as representações do bairro são mais detalhadas, com a produção do S.A.R.A. Brasil, pode-se observar o desenho dos lotes e o volume das construções em seu interior. A concentração de construções na quadra aumenta, indicando a evolução do complexo fabril. Estranhamente, a cartografia só representa as fábricas Matarazzo a partir dos anos 1930, apesar de estarem lá desde os anos 1920. O mapa indica a existência de diversos galpões e edifícios, assim como os espaços destinados à circulação entre eles.

A comparação com a fotogrametria de 1958 mostra que, nesse intervalo de tempo, o bairro sofreu um intenso adensamento populacional. Em menos de vinte anos a Água Branca se transformou, e os “vazios urbanos” da cartografia passaram a ser ocupados de forma intensa. Acompanhando o eixo da linha férrea, as fábricas instalaram-se deixando para as áreas um pouco mais distantes da várzea do Tietê as vilas operárias e o comércio. Nas quadras subsequentes as construções avançaram e os terrenos vazios foram se tornando escassos ao longo do tempo.

Fica claro o uso eminentemente fabril e operário do bairro, tornando-se residencial de classe média e classe média alta recentemente, hoje com função mista comercial e residencial. Na região da Água Branca, a presença de indústrias foi predominante, contando com atividades diversas de produção de alimentos,

It was in this context that the factories of the Matarazzo factory were installed on the land of the Água Branca floodplain, where the Companhia Antártica and the Santa Marina Glass Factory already existed. They were installed at the end of the 1910s and the beginning of the 1920s, and were to remain there until the 1970s-80s. With the definitive departure from Antartica Avenue for Mooca at the end of the 1910s, part of the terrain was assigned to the Palestra Italia football club; in 1920, the land opposite, from the other side of the Água Branca (now Matarazzo) Avenue, with approximately 100,000m², property of Zerrenner-Bülow and Co, was sold to the Count Matarazzo.²⁰ According to Kuznir,²¹ the objective of founding the IRFM was “to fabricate factories”, and the floodplain land of Água Branca fit the IRFM like a glove, since they were able to pour the produce directly into the wagons of the trains inside the factories themselves, through the exclusive railway lines of the São Paulo Railway.

No archaeological research was carried out in the lots into which the IRFM land was divided, and the representation of these lots, particularly in historical cartography, as urban “wasteland”²² strengthened the justification of land “out of use” and “empty” which was the basis of the real estate market’s plans for the region. It is worth remembering that archaeological work was carried out in two of Matarazzo’s factories in the metropolitan region: the research of Professor Margarida Andreatta, from the Museu Paulista, in 1991, in the Bairro da Fundação site, which approached part of the IRFM São Caetano warehouses in São Caetano do Sul, and the research of Paulo Zanettini in 2003 in the Petybon site, which was the focus of my Master’s studies.

The *General Plan of the City of São Paulo*²³ (1905) indicates that the future land of the IRFM was not isolated from neighborhood uses, and may have been used as a depository, or an area for the disposal of materials, particularly by the Cia Antártica. This configuration was maintained in the

Imprensa Oficial do Estado, 1994, p. 63.

²⁰ KUZNIR, Mauro. “Urbanismo sem Calçada”. In: GILTAHY, Maria Lúcia; LIRA, José. *Cidade: Impasses e Perspectivas*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 108.

²¹ KUZNIR, Mauro. *Op. cit.*, p. 109.

²² BERTONHA, João Fábio, *Op. cit.*

²³ PASSOS, Maria; EMÍDIO, Teresa. *Desenhando São Paulo*. São Paulo: Senac, 2009, pp. 48-49.

²³ PASSOS, Maria; EMÍDIO, Teresa. *Desenhando São Paulo*. São Paulo: Senac, 2009, pp. 48-49.

²⁴ PASSOS, Maria; EMÍDIO, Teresa. *Op. cit.*

²⁵ PASSOS, Maria; EMÍDIO, Teresa. *Op. cit.*, pp. 90-91.

1916 representations of the neighborhood, when Antartica Avenue had been extended until the railway line, dividing the terrain of the drinks factory. In 1922, the plans show that the factory was the physical marker of the limit between the urban and the rural perimeter, between the modern and the “backward”.²⁴ From 1924, the plan of the city of São Paulo entitled *São Paulo Tramway*²⁵ indicates a stop within the IRFM. In 1930, after which period the representations of the neighborhood are more detailed due to the production of S.A.R.A. Brazil, it is possible to observe the design of the lots and the volume of the constructions within them. The concentration of buildings in the block increases, showing the evolution of the factory complex. Strangely, the map only represents the Matarazzo factories from the 1930s onwards, in spite of them having been there since the 1920s. The map shows the existence of various warehouses and buildings, as well as spaces meant for the circulation between them.

The comparison with the 1958 photogrammetry shows that the population density of the neighborhood rapidly increased during this time interval. In the space of less than 20 years, Água Branca was transformed, and the “urban wastelands” on the map began to be occupied to a great extent. The factories were installed along the railway line, and the workers’ towns and commerce were left to the areas a little further from the Tietê floodplain. In subsequent blocks, the buildings advanced and the empty land became scarcer and scarcer as time went on.

It is clear that the predominantly factory- and worker-directed use of the neighborhood, which these days is becoming increasingly residential and middle- to upper-middle class, today has a combination of residential and commercial purpose. In the Água Branca region, the presence of industries was predominant, including a range of activities such as the production of food, ceramics, glass, etc. The Tietê River was incorporated into the neighborhood since it fulfilled various functions, such as transport, leisure and as a food source, as well as the destination of the sewers and industrial waste, which resulted in a high level of contamination from 1940 onwards²⁶. The maps show its gradual

cerâmicas, vidros etc. O rio Tietê incorporou-se ao bairro, à medida que atendeu a múltiplas funções, como deslocamento, lazer e fonte de alimentos, além de destinação dos esgotos e resíduos produtivos industriais, que acarretaram seu alto grau de degradação a partir de 1940.²⁶ A cartografia indica sua gradativa retificação e canalização [Fig. 3; Fig. 4].

O papel da família Matarazzo em São Paulo foi, sem dúvida, bastante significativo. Significativo no sentido de que a herança deixada por eles, construída em conjunto a diversos setores da população paulistana, tem relevância histórica e cultural para a memória e o fortalecimento das identidades da população da cidade.²⁷ Como pontuou Meneses, “o fenômeno industrial é um dos principais responsáveis pela produção social do espaço em nossa sociedade”,²⁸ e um dos exemplos clássicos de São Paulo está justamente no complexo industrial Matarazzo na Água Branca.

Segundo o arqueólogo, o complexo foi destruído “com o aval da Secretaria de Cultura e Estado, que o considerou apenas como uma listagem de edifícios e de eventuais equipamentos que eles pudessem abrigar”,²⁹ tornando ausente a dimensão espacial, “própria do metabolismo da atividade industrial” e deixando em pé “estruturas significativas” que pouco dialogam com o restante do complexo outrora existente. A sobrevivência apenas de chaminés, em meio a estacionamentos, em São Paulo, e a preservação das fábricas como objetos isolados, são exemplos disso. A demolição quase total das IRFM se deu por meio de um expediente muito utilizado em São Paulo, “na calada da noite”.³⁰ Caso semelhante ocorreu em relação à Casa Bandeirista, do Itaim Bibi, na avenida Faria Lima.³¹

A ideia do patrimônio industrial dos Matarazzo e a preservação isolada das “coisas” de suas “malhas”³² vão de encontro à conceituação ampla de patrimônio industrial, estabelecida a partir

²⁶ JORGE, Janis. *Tietê, o rio que a cidade perdeu: o Tietê em São Paulo (1880-1940)*. São Paulo: Alameda, 2006.

²⁷ VICHNEWSKI, Henrique Telles. *Op. cit.*, p. 99.

²⁸ MENESES, Ulpiano. “Patrimônio Industrial e Política Cultural”. *Anais do 1o Seminário Nacional de História e Energia*, São Paulo, v. 2, 1988, pp. 68-73.

²⁹ MENESES, Ulpiano. *Op. cit.*, p. 69.

³⁰ KUZNIR, Mauro. *Op. cit.*, p. 111.

³¹ ZANETTINI ARQUEOLOGIA. *Programa de Resgate e Monitoramento Arqueológico Sítio Casa Bandeirista do Itaim Bibi*. São Paulo: s/e, 2012a.

³² INGOLD, Tim. “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”. *Horizontes antropológicos*. Porto Alegre, v. 18, n. 37, 2012, pp. 25-44.

²⁴ PASSOS, Maria; EMÍDIO, Teresa. *Op. cit.*

²⁵ PASSOS, Maria; EMÍDIO, Teresa. *Op. cit.*, pp. 90-91.

²⁶ JORGE, Janis. *Tietê, o rio que a cidade perdeu: o Tietê em São*

da Carta de Nizhny Tagil e do *The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage* (TICCIH), em 2003, que o compreende enquanto

[...] vestígios da cultura industrial que possuem valor histórico, tecnológico, social, arquitetônico ou científico. Estes vestígios englobam edifícios e maquinaria, oficinas, fábricas, minas e locais de tratamento e de refinação, entrepostos e armazéns, centros de produção, transmissão e utilização de energia, meios de transporte e todas as suas estruturas e infraestruturas, assim como os locais onde se desenvolveram atividades sociais relacionadas com a indústria, tais como habitações, locais de culto ou de educação.³³

Desta forma, casas, igrejas, escolas e vilas fazem parte do patrimônio industrial, além das fábricas, prédios, armazéns, estações de trem, portos, quando compõem diretamente um contexto industrial fabril, ou melhor, uma dimensão territorial que não pode furtar-se das articulações do tecido urbano com os aspectos sociais, políticos e culturais.³⁴ Em São Paulo, fábricas e habitações operárias foram determinantes no desenho de bairros inteiros, muitas levadas a cabo pelo projeto de modernidade dos Matarazzo,³⁵ sendo, por isso, indispensáveis à manutenção de características espaciais e memórias urbanas.³⁶

O exemplo da história do complexo da Água Branca é indicador da relação da cidade com seu patrimônio industrial e, mais especificamente, com as rugosidades³⁷ deixadas pelos próprios Matarazzo no tecido urbano. Fruto de abandonos, tombamentos e “destombamentos”, as IRFM são exemplo histórico da visão patrimonial dos órgãos públicos, associadas às especulações imobiliárias (cujos reflexos ficam claros na OUAB), que compreendem o universo industrial como edifícios isolados, não interligados.³⁸

Casos de “destombamento” ou cancelamento do processo de tombamento são, curiosamente, comuns no histórico do trato

³³ KÜHL, Beatriz. “Patrimônio industrial: algumas questões em aberto”. *USJT — Arq. Urb.* São Paulo, n. 3, 2010, p. 24.

³⁴ KÜHL, Beatriz. *Op. cit.*, p. 27.

³⁵ SOUZA, Rafael de Abreu. *Op. cit.*, 2012.

³⁶ RODRIGUES, Marly. “Patrimônio industrial, entre o fetiche e a memória”. *USJT — Arq. Urb.* São Paulo, n. 3, 2010, pp. 31-41.

³⁷ SANTOS, Milton. *Por uma Geografia Nova*. São Paulo: Edusp, 2002.

³⁸ MENEGUELLO, Cristina. “Patrimônio industrial como tema de pesquisa”. *Anais do 1o Seminário Internacional História do Tempo Presente*. Florianópolis: Udesc, ANPUH-SC, PPGH, 2011, p. 1831.

straightening and channeling [Fig. 3, Fig. 4].

There can be no doubt that the role of the Matarazzo family in São Paulo was very significant. Significant in the sense that the legacy they left, constructed in conjunction with various sectors of the São Paulo population, has historical and cultural relevance to the memory and the strengthening of identities of the city’s population²⁷. As Meneses points out, “the industrial phenomenon is one of the principal factors responsible for the social production of space in our city”,²⁸ and one of the classic examples of this in São Paulo is the Matarazzo complex in Água Branca.

According to the archaeologist, the complex was destroyed “with the guarantee of the Secretary of Culture and State, who considered it simply a listing of buildings and any equipment that they may have contained”²⁹, leaving out the spatial dimension, “characteristic of the metabolism of industrial activity” and leaving standing “significant structures” that had little interaction with the remains of the complex that existed previously. The example of the survival of no more than the chimneys, in the middle of the parking lots, in São Paulo, and the preservation of factories as isolated objects, is an example of this. The almost total demolition of the IRFM took place by means of a method commonly used in São Paulo: “in the dead of night”³⁰. A similar situation occurred with respect to the Casa Bandeirista in Itaim Bibi neighborhood, on Faria Lima Avenue.³¹

The idea of the industrial heritage of the Matarazzo and the preservation of the “things” isolated from their “contexts”³² goes against the broad concept of industrial heritage established in the Nizhny Tagil Letter and The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage (TICCIH), in 2003, which understands

Paulo (1880-1940). São Paulo: Alameda, 2006.

²⁷ VICHNEWSKI, Henrique Telles. *Op. cit.*, p. 99.

²⁸ MENESES, Ulpiano. “Patrimônio Industrial e Política Cultural”. *Anais do 1º Seminário Nacional de História e Energia, São Paulo*, v. 2, 1988, pp. 68-73.

²⁹ MENESES, Ulpiano. *Op. cit.*, p. 69.

³⁰ KUZNER, Mauro. *Op. cit.*, p. 111.

³¹ ZANETTINI ARQUEOLOGIA. *Programa de Resgate e Monitoramento Arqueológico Sítio Casa Bandeirista do Itaim Bibi*. São Paulo: s/e, 2012a.

³² INGOLD, Tim. “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”. *Horizontes antropológicos*. Porto Alegre, v. 18, n. 37, 2012, pp. 25-44.

it as follows:

remains of industrial culture possessing historical, technological, social, architectonic or scientific value. These remains encompass buildings and machinery, workshops, factories, mines and places for treating and refining, stores and warehouses, centers for the production, transmission and use of energy, means of transport and all of the structures and infrastructure, as well as the places where social activities related to industry were carried out, which include rooms and spaces used for worship or education.³³

In this way, houses, churches, schools and towns form part of the industrial heritage, as well as factories, buildings, warehouses, train stations and ports, when they directly form an industrial factory context, or, even better, a territorial dimension that cannot be separated from the links in the urban fabric or its social, political and cultural aspects³⁴. In São Paulo, factories and workers' rooms were determining factors in the design of entire neighborhoods — much of which was carried out through the modernization project of the Matarazzo³⁵ — and they are, therefore, indispensable to the maintenance of spatial characteristics and urban memory.³⁶

The example of the history of the Água Branca complex is an indication of the relationship between the city and its industrial heritage and, more specifically, with the folds³⁷ left by the Matarazzo themselves in the urban fabric. The result of abandonment, listing and “unlisting”, the IRFM are a historical example of the vision of public bodies have of heritage, which is associated to property speculation (whose reflections are made clear in the OUAB), and understands the industrial universe as isolated rather than interlinked buildings.³⁸

³³ KÜHL, Beatriz. “Patrimônio industrial: algumas questões em aberto”. USJT – Arq.Urb. São Paulo, n. 3, 2010, p. 24.

³⁴ KÜHL, Beatriz. *Op. cit.*, p. 27.

³⁵ SOUZA, Rafael de Abreu. *Op. cit.*, p. 27.

³⁶ RODRIGUES, Marly. “Patrimônio industrial, entre o fetiche e a memória”. USJT – Arq.Urb. São Paulo, n. 3, 2010, pp. 31-41.

³⁷ SANTOS, Milton. *Por uma Geografia Nova*. São Paulo: Edusp, 2002.

³⁸ MENEGUELLO, Cristina. “Patrimônio industrial como tema de pesquisa”. *Anais do 1º Seminário Internacional História do Tempo Presente*. Florianópolis: Udesc, ANPUH-SC, PPGH, 2011, p. 1831.

com o patrimônio dos Matarazzo no Estado. Recentemente, a avenida Paulista assistiu à demolição dos últimos remanescentes (o jardim de inverno e a sauna) da mansão Matarazzo, palacete da primeira metade do século XX, derrubado nos anos 1990.

Na década de 1990, fechada, a mansão Matarazzo foi destinada a sediar o Museu do Trabalhador. Abandonada, e esperando as ações do tombamento, ruía quando em 1996 foi propositalmente derrubada. A partir de então se tornou estacionamento — um terreno rico para intervenções, uma vez que o asfalto “lacrava” o registro arqueológico. Em 2011, o local passou a ser alvo da construção de um novo *shopping center*, fruto da especulação imobiliária e da valorização do terreno por suas dimensões e localização. O pedido de tombamento, que tinha mais de vinte anos, foi oficialmente cancelado pelo CONPRESP em 2012. Nenhuma pesquisa arqueológica foi realizada, apesar da visita de técnicos do DPH nos anos 1980, que coletaram faianças finas inglesas.

O conjunto de prédios da Fiação e Tecelagem Matarazzo, em Ribeirão Preto, passou por processo similar. Tombado em 1994, foi “destombado” para dar lugar a uma rodoviária, não sem antes enfrentar forte oposição de moradores e ex-trabalhadores.³⁹ As IRFM São Caetano, enorme complexo industrial em terreno de 18 mil m², foram integralmente demolidas devido a contaminações e à autorização da CETESB, em 2010.

A política relacionada aos edifícios e construções associados aos Matarazzo tem sido variada. Abandonados, em ruínas ou derrubados, ainda podem ser acessados pela arqueologia, mesmo quando aparentemente os estacionamentos, não-lugares da cidade, apagaram por completo a memória sobre o local. Inúmeras vilas, fábricas e outros remanescentes do império Matarazzo têm sido paulatinamente derrubados, em especial nas regiões da Mooca, Lapa, Brás e Água Branca, em virtude do acelerado processo imobiliário e pelo estabelecimento das operações urbanas consorciadas.

O caso do Complexo Industrial Matarazzo, na Água Branca, é exemplo contundente do contexto apontado. Entretanto, foi um dos poucos em que a arqueologia pôde atuar ao dialogar com os vestígios da porção do terreno remanescente, compreendendo-os para além de uma listagem de edifícios, mas como parte do tecido urbano. Paisagem e materialidade permitem relacionar a conformação da região da Água Branca enquanto

³⁹ VICHNEWSKI, Henrique Telles. *Op. cit.*, p. 95.

bairro industrial associado à linha férrea e às configurações e relações da São Paulo “rural” com o mundo urbano que se formava, tendo nas fábricas espaços de socialização de boa parte da população paulistana. Ali, se construíram estilos de vida e comportamentos comuns, se resolveram problemas da produção em larga escala com respostas rápidas cotidianas e se criaram alternativas de resistências e reações ao opressor cotidiano do trabalho [Fig. 5].

Escavações nas Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo

A campanha de escavação e monitoramento arqueológico levada a cabo no sítio arqueológico Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo São Paulo utilizou metodologias de escavações amplas para evidenciar estruturas enterradas, usadas no âmbito da Arqueologia Urbana e da Industrialização. As escavações consorciaram o uso de maquinário pesado (Escavadeira Komatsu PC 200-8, Escavadeira Doosan 225 LCV, Escavadeira Caterpillar 315 D, miniescavadeira Doosan 75 V e miniescavadeira Hyundai 55-7) para remoção dos sedimentos e material construtivo depositado (resultantes da demolição e regularização), objetivando também a avaliação das camadas mais profundas do terreno até atingir o solo arqueologicamente estéril, e escavações manuais.

O terreno em estudo foi dividido em dois setores. Para o primeiro setor, objetivou-se a exposição total, a partir de uma escavação “100%” do terreno disponível para intervenção. Para fins de coleta de material, o terreno foi subdividido em quatro áreas. Por outro lado, o segundo setor foi submetido à metodologia amostral, que expôs aproximadamente 50% do todo. A porção de terra remanescente (cerca de 1.700 m²), continha solo contaminado e era utilizada como pátio de manobra, tendo sido submetida a atividades de monitoramento.

É importante ressaltar que o uso de máquinas para intervenções arqueológicas, em especial no contexto das cidades, é plenamente justificável em face das características observadas no meio urbano e industrial.⁴⁰ Embora a área do empreendimento

⁴⁰ PETCH, D. F. “Earth moving machines and their employment on archaeological excavations”. *Journal of Chester Archaeological Society*, v. 55, 1968, pp. 15-28; HIGGINBOTHAM, Edward. “Excavation techniques in Historical Archaeology”. *Australian Historical Archaeology*, v. 3, 1985, pp. 8-14; SPENNEMANN, Dirk. “Of wheels and trucks: experiences with heavy excavating equipment”. *Australian Archaeology*, n. 29, 1986, pp. 69-73; VAN HORN, David M. et al. S. “Some techniques for mechanical excavation in salvage archaeology”. *Journal*

Cases of “unlisting”, or cancellation of the process of listing, are, curiously, common in the historic record of the treatment of the Matarazzo heritage in the state. Recently, Paulista Avenue saw the demolition of the last remaining parts (the winter garden and the sauna) of the Matarazzo mansion, which dates from the first half of the twentieth century and was knocked down in the 1990s.

In the 1990s, the Matarazzo mansion, which by that point had been closed, was designated as the site of the Museum of the Worker. Abandoned, and awaiting the process of being listed, it then went to ruin when in 1996 it was intentionally demolished. From then on, it became a parking lot — land ripe for intervention, once the asphalt “seals up” the archaeological remains. In 2011, the space became the focus of plans for a new Shopping Centre, the fruit of property speculation and valuation of the space for its dimensions and location. The request for listing, which was made twenty years before, was officially cancelled by the CONPRESP in 2012. No archaeological research was carried out, in spite of the visit from specialists from the DPH in the 1980s, who collected English pearlwares (flow blue plates).

The Fiação e Tecelagem Matarazzo building complex in the city of Ribeirão Preto passed through a similar process. Listed in 1994, it was “unlisted” in order to make space for a train station, not without first encountering strong opposition from residents and ex-workers.³⁹ The ARFM São Caetano, the enormous industrial complex situated on 18,000 m² of land, was integrally demolished owing to contamination and the authorization from the Company of Environmental Sanitation Technology (CETESB) in 2010.

The policies related to the buildings and constructions associated with the Matarazzo have been varied. Abandoned, in ruins or knocked down, they can still be accessed by archaeologists, even when the parking lots, the non-places of the city, have completely rubbed out the memory of the space. Innumerable towns, factories and other remains of the Matarazzo Empire have been gradually demolished, especially in the regions of Mooca, Lapa, Brás and Água Branca, as a consequence of the accelerated real estate process of the combined urban operations.

The case of the Matarazzo Industrial Complex,

³⁹ VICHNEWSKI, Henrique Telles. *Op. cit.*, p. 95.

in Água Branca, is a pertinent example of the context under discussion. However, it was one of the few examples of archaeology being able to act in dialogue with the traces of the remaining portion of the land, understanding it not merely as a listing of buildings, but rather as part of the urban fabric. Landscape and materiality allow one to relate the form of the region of Água Branca, as an industrial neighborhood associated with the railway line, to the configurations and relations of “rural” São Paulo with the urban world that was being formed, with the factories containing spaces for socialization of a large part of the São Paulo population. There, lifestyles and common behaviors were built, problems of large-scale production were resolved with quick day-to-day solutions and possibilities of resistance and reactions to the daily oppressor of work [Fig. 5].

Excavations in the *Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo*

The archaeological excavation and monitoring campaign carried out on the *Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo* São Paulo archaeological site used ample excavation methods to prove the existence of buried structures, usual in the area of Urban and Industrialization Archaeology. The excavations combined the use of heavy machinery (the Komatsu PC 200-8 Excavator, the Doosan 225 LCV Excavator, the Caterpillar 315 D Excavator, the Doosan 75 V Mini-excavator and the Hyundai 55-7 Mini-excavator) for the removal of soils and deposited building materials (the result of demolition and regularization), with another objective being the assessment of the deeper levels of the land until reaching the sterile archaeological soil, and manual excavation.

The land being studied was divided into two sections. The objective for the first section was total excavation, by means of a “100%” excavation of the land available for intervention. In order to collect the material, the land in question was subdivided into four areas. The second area was subjected to a sampling strategy, which exposed approximately 50% of the land. The remaining earth (close to 1,700 m²) contained contaminated soil and was used as the courtyard for the works, having undergone monitoring activities.

It is important to emphasise that the use of machines for archaeological interventions, par-

incida majoritariamente em área marginal no que tange ao processo de adensamento urbano, já que agrega áreas de várzea, faixa de domínio de linha férrea e terrenos industriais parcialmente abandonados, as transformações das feições morfológicas, notadamente com a formação de extensos aterros, mudaram significativamente a paisagem. Isso equivale a dizer que vestígios arqueológicos estariam depositados e distribuídos por diversas camadas, incluindo aquelas bastante profundas [Fig. 6].

Durante os trabalhos, áreas com 26 X 20 m e cerca de 3 m de profundidade, configurando 1.560 m³ de sedimentos (aterros compostos por sedimento, entulho etc.), foram escavadas em dois dias com auxílio de maquinário. Se, a exemplo das prerrogativas de Spennemann,⁴¹ 525 m³ (1.750 m² a 0,30 m de profundidade) são escavados por quatro operários em quinze dias, os 1.560 m³ levariam cerca de quarenta e cinco dias para serem escavados manualmente. Ao cabo, foram escavados 21.263,732 m³ no sítio, o que levaria, hipoteticamente, cerca de 304 dias com os oito auxiliares de campo disponíveis, manualmente, em vez das quatro semanas utilizadas pela equipe escavando com a mão e com máquinas. Na dinâmica da cidade, é possível que uma campanha de escavação dure um ano ininterrupto? A remoção da enorme quantidade de sedimento, o transporte do material para um bota-fora, a organização do canteiro de escavação e a seleção dos tipos de maquinário ocorreram graças ao contato direto e constante entre os arqueólogos e a engenharia da obra.⁴²

O planejamento das estratégias de escavação para a etapa de prospecção e resgate, realizado concomitantemente, pautou-se em observações colhidas durante a realização do diagnóstico arqueológico não interventivo, em 2011, e na primeira etapa de

of Field Archaeology, v. 13, n. 2, 1986, pp. 239-244; ODELL, George H. “Bewitched by mechanical site-testing devices”. *American Antiquity*, v. 57, n. 4, 1992, pp. 692-703; DeBLASIS, Paulo et. al. “Eventos incrementais na construção de sambaquis, sudeste do Estado de Santa Catarina”. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, n. 10, 2000, pp. 69-87; MILLER, Ian. “Steam-powered cotton-spinning mills in Ancoats, Manchester”. In: JONES, David M. (Org.) *Science for Historic Industries. Guidelines for investigation of 17th – 19th century industries*. Swindon: English Heritage, 2006, pp. 10-11; ARCHER, Steven N.; BARTOY, Kevin. M. “Introduction: considering methods and methodology in historical archaeology”. In: ARCHER, Steven N.; BARTOY, Kevin M. (Org.) *Between dirt and discussion: methods, methodology and interpretation in Historical Archaeology*. California: Springer, 2006, pp. 1-9.

⁴¹ SPENNEMANN, Dirk. *Op. cit.*

⁴² MCMANAMONN, Francis; WENDORF, Fred. “Dam Good Archeology – We’re Glad It Got Done! The Historical Importance of Reservoir Archeology”. *CRM*, n. 1, 2000, pp. 41-47.

monitoramento arqueológico, entre 2011 e 2012. Durante esse momento, foram realizados, por parte do empreendedor, cortes para a instalação de muros de contenção em seus limites e a remoção de grande montante de solo proveniente destas ações, criando um enorme perfil a ser explorado.

A arqueologia pôde atuar em aproximadamente 55% do terreno, alvo de estudos; desta porção, uma amostra de cerca de 70% foi submetida à intervenção quase total durante a prospecção e o resgate, isto é, evidenciação dos alicerces, paredes e demais estruturas construtivas e remoção intensa das camadas de aterro que recobriam os vestígios.

A partir da leitura da cultura material, grosso modo, puderam ser identificadas três zonas: uma primeira, composta por um enorme galpão, com docas, associada provavelmente ao escoamento da produção; outra, com pátio de manobra de paralelepípedos e um “corredor”, associada à circulação no interior do complexo; e uma terceira, composta por diversos tanques e resíduos do processo produtivo, associada à produção [Fig. 7].

As escavações identificaram dois patamares distintos de fundações, um para a mesma cota da atual avenida Francisco Matarazzo, mais superficial; e um mais profundo, orientado pela cota da ferrovia que está a norte do terreno, paralela à atual avenida Auro Soares. Apesar disso, outras cotas também continham estruturas relacionadas a diferentes processos industriais, indicando um intenso uso (e reuso) do espaço, dando origem à sobreposição de pisos e funções.

Esse intenso uso do espaço ficou igualmente evidente nas diferentes marcas de obras e construções, reformas e reestruturas, que complexificam a leitura dos remanescentes das antigas edificações. Plantas presentes no CONDEPHAAT confirmam a sucessão interminável de obras a que o terreno foi submetido. Diferentes pisos de concreto sobrepõem-se, intervalados por camadas de entulho, escondendo etapas mais antigas das fábricas. Alternativas foram utilizadas para resolução dos problemas das construções fabris, indicando um momento bastante ímpar do parque industrial paulistano, o qual convivia com uma realidade na qual o uso da madeira era corrente, como foi observado na tampa de poço e algumas comportas de tanque. O complexo fabril, imponente, aparentando estaticidade associada a seus enormes alicerces e à arquitetura inglesa de tijolos aparentes e de caráter utilitário, possuía, na realidade, caráter bastante fluido no que concerne às respostas cotidianas aos problemas de engenharia

ticularly in the context of cities, is fully justifiable given the characteristics observed in the urban and industrial environment.⁴⁰ Although the area being worked on is normally in a marginal space in terms of the process of urban densification, since it adds floodplains, area covered by the railway line and partially abandoned industrial areas, the transformations of the morphological features, notably with the formation of extensive landfills, significantly altered the landscape. This means that the archaeological traces would be deposited throughout various layers of sediment, including those which are very deep down [Fig. 6].

During the works, areas of 26x20m with a depth of close to 3m, and thus a volume of 1560m³ of sediment (landfills composed of sediment, debris, etc.), were excavated in two days with the aid of machinery. If, using the example of the Spennemann⁴¹ prerogatives, 525m³ (1750m² with 0.3m in depth) is excavated by 4 workers in 15 days, the 1560m³ would take almost 45 days (one and a half months) to be manually excavated. By the end, 21,263,732m³ was excavated at the site, which would have taken, hypothetically, approximately 304 days to excavate manually, if the eight field workers were available, as opposed to the four weeks taken by the team excavating by hand and with machines. In the dynamic of the

⁴⁰ PETCH, D. F. “Earthmoving machines and their employment on archaeological excavations”. *Journal of Chester Archaeological Society*, v. 55, 1968, pp. 15-28; HIGGINBOTHAM, Edward. “Excavation techniques in Historical Archaeology”. *Australian Historical Archaeology*, v. 3, 1985, pp. 8-14; SPENNEMANN, Dirk. “Of wheels and trucks: experiences with heavy excavating equipment”. *Australian Archaeology*, n. 29, 1986, pp. 69-73; VAN HORN, David M. et al. S. “Some techniques for mechanical excavation in salvage archaeology”. *Journal of Field Archaeology*, v. 13, n. 2, 1986, pp. 239-244; ODELL, George H. “Bewitched by mechanical site-testing devices”. *American Antiquity*, v. 57, n. 4, 1992, pp. 692-703; DeBLASIS, Paulo et. al. “Eventos incrementais na construção de sambaquis, sudeste do estado de Santa Catarina”. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, n. 10, 2000, pp. 69-87; MILLER, Ian. “Steam-powered cotton-spinning mills in Ancoats, Manchester”. In: JONES, David M. (Org.) *Science for Historic Industries. Guidelines for investigation of 17th – 19th century industries*. Swindon: English Heritage, 2006, pp. 10-11; ARCHER, Steven N.; BARTOY, Kevin. M. “Introduction: considering methods and methodology in historical archaeology”. In: ARCHER, Steven N.; BARTOY, Kevin M. (Org.) *Between dirt and discussion: methods, methodology and interpretation in Historical Archaeology*. California: Springer, 2006, pp. 1-9.

⁴¹ SPENNEMANN, Dirk. *Op. cit.*

city, is it possible that an excavation project could last for a year uninterrupted? The removal of an enormous quantity of sediment, the transport of this sediment to a refuse site and the organization of the excavation site and the selection of kinds of machinery occurred thanks to the direct and constant contact between the archaeologists and the engineers working on the project.⁴²

The planning of excavation strategies for the prospecting and rescue stage, carried out simultaneously, was directed by observations gathered during the process of the non-interventional archaeological diagnosis in 2011, and in the first period of archaeological monitoring, between 2011 and 2012. During this time, the developer carried out cuts for the installation of containing walls around the edges, and the removal of a large amount of sediment resulting from these actions, thereby creating a huge section to be explored.

Archaeology could act on approximately 55% of the land that is the focus of these studies; of this portion, a sample of approximately 70% was subjected to almost total intervention during the prospecting and the rescue, that is, providing evidence of the foundations, walls and other building structures, and intensive removal of the layers of the landfill that cover the traces.

From a reading of the material culture, it is possible loosely to identify three zones: the first, composed of a large warehouse, with docks, associated probably to the draining of the produce; the other, with a courtyard for work on paving stones and a “corridor” associated with circulation within the complex; and a third, composed of various tanks and residues from the productive process, associated to production [Fig. 7].

The excavations identified two different levels of foundations, one at the same height as the current Matarazzo Avenue, closer to the surface, and one that went deeper, located at the level of the railway line that lies in the north of the land, parallel to the current Avenue Auro Soares. In spite of this, other levels also contain structures related to different industrial processes, indicating heavy use (and reuse) of the space, giving an origin to the superimposition of floors and functions.

⁴² MCMANAMONN, Francis; WENDORF, Fred. “Dam Good Archeology - We’re Glad It Got Done! The Historical Importance of Reservoir Archeology”. *CRM*, n. 1, 2000, pp. 41-47

e aos da própria produção.

A arqueologia deu prosseguimento, ainda, ao registro e à observação de elementos do entorno do terreno, uma vez que se podem identificar remanescentes materiais da época da fábrica, como postes de ferro, jardins e calçadas, restos de muro etc. Foi também identificada uma grande quantidade de exemplares de tijolos contendo marcas de diferentes olarias, encontrados em contextos das primeiras décadas do século XX em sítios urbanos paulistanos. Destaca-se aquele que traz consigo a sigla IRFM, de produção da própria Matarazzo. Este é o mesmo tijolo que edifica a Casa das Caldeiras, bem tombado, associado ao terreno em estudo; e o sítio arqueológico Petybon, que corresponde à parte da antiga Fábrica de Louças em Faiança fina (1913-1937) e posterior fábrica de biscoito dos Matarazzo (1937-1986), entre as ruas Fábria, Coriolano e Aurélia. Destaca-se, igualmente, a presença de tijolos da Fábrica Santa Catharina em porção do sítio, aparentemente lançados como componente de aterro, junto a tijolos refratários, que pode estar associada à demolição da fábrica de louça ou a alguma reforma durante seu período de uso que acabou compondo o registro arqueológico do sítio em estudo. Ressalta-se, também, a presença de “símbolos” que remetem à presença imigrante como proprietária de olarias, como a estrela de seis pontas e marcas com símbolos eslavos.

O arrolamento dos tijolos para construção de uma “tijoloteca” é imprescindível em contextos urbanos de sítios arqueológicos históricos, em especial porque é possível, partindo de datações relativas dos contextos estudados, datar a cronologia dos tijolos, por suas marcas (mesmo sem identificação das olarias), e compreender, de modo mais efetivo, a evolução urbana dos prédios. Permite, igualmente, uma submersão na dinâmica da proliferação das olarias paulistanas que tiveram *boom* associado à industrialização crescente e à utilização da arquitetura de tijolos maciços aparentes. Exemplo disso é a marca da olaria BC, recorrente em sítios paulistanos do final do século XIX e começo do XX, indicando que os alicerces a ele associados relacionam-se à primeira fase de implantação do empreendimento.⁴³

Máquinas, tubulações, ferramentas, estruturas de metal, ainda puderam ser observadas; estruturas de madeira encontravam-se preservadas; no interior de diversos tanques, resíduos

⁴³ Amostras dos tijolos foram coletadas para análises arqueomagnéticas por equipe do IAG/USP, coordenada pelo prof. dr. Gelvam Hartmann.

gordurosos, parte de processos produtivos que ocorreram no interior dos prédios, associados a pilastras, sapatas, paredes íntegras e desabadas no interior dos “cômodos”. Esses vestígios trazem indicativos de uma demolição bastante rápida e de processos de abandono que configuraram o registro arqueológico do terreno.

Os vestígios materiais encontrados (embalagens, cheiros e resíduos), associados à documentação levantada, permitem concluir que parte do local escavado remete ao prédio da antiga Margarina Matarazzo, uma das primeiras margarinas vegetais fabricadas no país, produzida na Era Chiquinho Matarazzo, nos anos 1940, no chamado setor de “gordurosos”. Os vinte e dois “tanques” registrados parecem remeter a processos de fabricação da margarina, que utiliza gravimetria para as etapas de decantação, purificação, flotação, batedura, lavagem, malaxação e armazenamento, necessárias à sua cadeia produtiva. Os resíduos gordurosos que ainda constavam em seu interior e em algumas canaletas derretiam ao serem expostos ao calor, deixando na atmosfera do campo um cheiro “rançoso” bastante forte, dependendo da temperatura e hora do dia (o que provavelmente ocorria em maior escala durante o próprio cotidiano fabril).

A fotogrametria de 1958⁴⁴ e uma imagem do acervo da Casa das Caldeiras, provavelmente remetendo aos anos 1970-1980, permitem aventar hipóteses sobre os vestígios arqueológicos identificados. Em 1958, podem ser observados pelo menos dois prédios, uma área aberta, um intervalo entre os prédios com fachada para a avenida Francisco Matarazzo e um galpão. Ainda é possível identificar o pátio de manobras, que posteriormente foi substituído por outro pequeno galpão [Fig. 8; Fig. 9].

Abaixo [Fig. 10], o croqui esquemático das informações fotográficas. Fica claro também um “vão” entre os prédios voltados para a avenida Francisco Matarazzo e o galpão que se ligava à ferrovia, configurando uma zona de circulação interna. Os polígonos pretos referem-se a edifícios; a linha vermelha, à área escavada; e a linha azul, ao contorno do terreno, alvo de empreendimento. Os números 1 e 2 referem-se a prédios (sendo, possivelmente, o número 2 o prédio da margarina); o número 3, ao enorme galpão; o número 4, ao pátio de manobra; e o 5, à via de circulação.

A imagem da fachada do prédio da Margarina Matarazzo,

This intensive use of the space is equally evident in the different marks of works and constructions, reforms and restructuring, that make the reading of the remains of the old buildings more complex. Plans present in the CONDEPHAAT confirm the interminable series of works which the land underwent. Different concrete floors overlap, with intervals of layers of debris, hiding even older periods in the factories. Alternatives were used to resolve the problems of the factory constructions, indicating a moment considerably out of step with the São Paulo industrial park, in which it coexisted with a reality in which the use of wood was common, as was observed in the cover of the well and some compartments of the tank. The manufacturing complex, imposing, appearing static because of its enormous foundations and the English architecture of the exposed brickwork and the utilitarian character, it possessed, in actual fact, a considerably fluid character with respect to the quotidian responses to the problems of engineering and the production itself.

Archaeology continues, still, the registering and observation of elements related to the land, once it is possible to identify the remaining materials from the time of the factory, such as iron posts, gardens and pavements, remains of walls, etc. A large number of examples of bricks, containing the marks of different brickworks, have also been identified, after having been found in contexts of the first decades of the twentieth century in urban locations in São Paulo. Worthy of note is the one that carries the sign of the IRFM, and was produced by the Matarazzo themselves. This is the same brick that built the Casa das Caldeiras, a listed asset associated with the land being studied, and the Petybon archaeological site, which corresponds to the part of the old Factory of refined earthenware plates (1913-1937) (known in portuguese as *faiança fina* or *fine faïence*) and the later Matarazzo biscuit factory (1937-1986), between the roads Fábria, Coriolano and Aurélia. Also important are the bricks from the Santa Catharina Factory in a part of the site, apparently included as a component of the landfill, along with heat-resistant bricks, which can be associated with the demolition of the plate factory or with some reform during the period of use that came to make up the archaeological register of the site being studied. The presence of “symbols” which reveal the presence of immigrants as the owners of the brickworks is also of key signifi-

⁴⁴ GEOPORTAL. Aerofotogrametria da cidade de São Paulo, 1958. Disponível em <www.geoportal.com.br>. Acessado em 07 Nov. 2012.

cance, for example the six-pointed star and marks with slave symbols.

The listing of the bricks in order to construct a “brick library” is crucial in urban contexts of historical archaeological sites, above all because it is possible, using as a basis the dating of the contexts studied, to date the bricks by their marks (even without identifying the brickworks), and understand in a more effective way the urban evolution of the buildings. It also allows a submersion in the dynamic of the proliferation of the São Paulo brickworks, which experienced a boom linked to the growing industrialization and the use of solid exposed brick architecture. One example of this is the mark of the BC brickworks, which recurs in various São Paulo sites from the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century, showing that the foundations associated with it are related to the first, staking phase of the project.⁴³

Machines, piping, tools and metal structures could still be observed; wooden structures were found intact; and in the interior of various tanks, fatty residues, part of the production processes that took place inside the buildings, associated to pilasters, footings, intact and collapsed walls in the interior of the “conveniences”. These traces bring indications of a rapid demolition and of processes of abandonment that configure the archaeological register of the land.

The material traces found (packaging, scents and residues), associated to the documentation surveyed, allow us to conclude that part of the excavated space refers to the old Matarazzo Margarine building, Matarazzo Margarine being one of the first vegetable margarines fabricated in the country, produced from the Chiquinho Matarazzo Era onwards, in the 1940s, in what was known as the “fat” sector. The 22 registered “tanks” seem to pertain to the processes of margarine production, which uses gravimetry for the decanting, purification, flotation, churning, cleaning, solidification and storage phases, which are necessary parts of the production chain. The fatty residues still present inside these containers, and some gutters, melted on being exposed to heat, leaving in the atmosphere of the field a strong “rancid” smell,

já nos anos 1980-1990, após sucessivas reformas, em momento próximo da demolição dos edifícios do complexo, está representada na figura a seguir (Acervo Casa das Caldeiras) [Fig. 11].

O acervo arqueológico, composto por 419 peças, foi coletado durante a evidenciação dos alicerces que configuraram os vestígios fabris observados. Garrafas de vidro (44%), polímeros sintéticos (6%) e artefatos metálicos (18%) predominam. Os polímeros sintéticos, embalagens de margarina, foram majoritariamente localizados próximos a tanques e canaletas que possuíam também vestígios gordurosos. Estão relacionados a embalagens de margarina, não apenas de produção da própria Matarazzo, como de outras fábricas paulistas (Delícia Cremosa), sugerindo, talvez, estratégias de venda e produção do produto a partir da comparação com aqueles concorrentes no mercado. Estes artefatos permitem diálogos em torno de questões ricas à arqueologia, como a inovação tecnológica referente à substituição de recipientes de metal pelos de plástico, em especial por este estar muito associado a novas formas, novos produtos, ao progresso e ao consumo cosmopolita urbano.

O consumo dos materiais artificiais, como o plástico, cuja produção foi incentivada pela Segunda Guerra (1939-1945) e pela proliferação das petroquímicas no Brasil nos anos 1940-50, associa-se a novas formas de consumo e relações com os materiais artificiais, assim como com suas propriedades físicas e simbólicas.⁴⁵ De modo geral, até o final dos anos 1950 predominavam as embalagens metálicas, quando, em meados dos anos 1960 foram criados os potes plásticos. As embalagens encontradas são, em geral, de polipropileno termoplástico e substituíram gradualmente as clássicas latas metálicas comercializadas, ao menos, até os anos 1970 [Fig. 12; Fig. 13].

Metais e tijolos são maciçamente associados ao cotidiano do próprio complexo, assim como os polímeros sintéticos, aos potes de margarina. Os demais artefatos compõem os aterros, e por isso não é possível indicar, com segurança, de que contexto provieram, mas de que novo contexto faziam parte (o próprio aterro). As imagens abaixo [Fig. 14; Fig. 15; Fig. 16; Fig. 17] ilustram os materiais. Detalhe para uma tampa da Margarina Matarazzo encontrada *in situ*, tendo, ao fundo, resíduo rançoso

⁴³ Samples of the bricks were collected for archaeomagnetic analysis by a team from the Institute of Astronomy, Geophysics and Atmospheric Sciences (IAG)/University of São Paulo, coordinated by Prof. Gelvam Hartmann.

⁴⁵ FISHER, Tom. “Plásticos: a cultura através das atitudes em relação aos materiais artificiais?”. In: BARBOSA, Livia; CAMPBELL, C. (Org.) *Cultural, consumo e identidade*. São Paulo: FGV, 2006, pp. 91-106.

associado à canaleta.⁴⁶ A embalagem verde da “Matarazzo Margarina Vegetal” corresponde ao período final da produção, fabricada pela Poly-Vac, indústria fundada em 1973. A embalagem branca deve corresponder ao período anterior, entre a substituição da lata de metal e a embalagem verde.

A Margarina Matarazzo e os discursos de modernidade para São Paulo

A instalação de uma fábrica de margarina nos anos 1940, por Francisco Matarazzo Júnior, o Conde Chiquinho, em São Paulo, está relacionada não apenas ao empreendedorismo do próprio grupo, como também dialoga com projetos de modernidade que se queria para a cidade. Deste, faziam parte não só a fábrica em si, mas os produtos industrializados por ela fabricados e a afirmação e definição de *status* e valores de referência, ao divulgar e consolidar novos comportamentos e hábitos de consumo por meio das propagandas.⁴⁷

O período da Segunda Guerra Mundial assiste a uma crise de alimentos bastante acirrada na Europa; faltam víveres básicos como a manteiga, a margarina e o pão. Criada nos anos 1870 pelo químico francês Hyppolite Mége Mouriés como alternativa aos preços altos e à baixa durabilidade da manteiga, a margarina espalha-se como item de consumo pelos Estados Unidos e Europa nos anos seguintes à criação da primeira fábrica do produto, na Holanda. Mouriés substituiu a gordura láctea da manteiga por gordura animal e pelo “óleo margarina”, ao que, no começo do século XX, associou-se impreterivelmente o processo de hidrogenação dos óleos vegetais. Nesse começo de produção, a margarina poderia ser produzida tanto com óleo animal como vegetal, este último dominando o processo com a descoberta da hidrogenação.⁴⁸

As primeiras margarinas continham gordura animal. Em 11 de fevereiro de 1930, o *Correio Paulistano* publica reportagem

⁴⁶ Foto: Marcos Issa. ZANETTINI ARQUEOLOGIA. *Programa de Prospecção, Resgate e Monitoramento Arqueológico. Terreno situado na avenida. Francisco Matarazzo, 1.310, Água Branca*, Município de São Paulo, Estado de São Paulo. Relatório Final. São Paulo, Zanettini Arqueologia, 2012b.

⁴⁷ PINTO, Maria Inês. *Encantos e dissonâncias da modernidade: urbanização, cinema e literatura em São Paulo, 1920-1930*. (Tese de livre-docência) FFLCH/USP, São Paulo, 2002.

⁴⁸ HEICK, Welf. *A propensity to protect: butter, margarine and the rise of urban culture in Canada*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1991.

depending on the temperature and the time of day (which probably occurred on a larger scale during the day-to-day operation of the manufacturing).

The 1958 photogrammetry⁴⁴ is an image from the Casa das Caldeiras archive, probably dating from the 1970s-80s, and allows us to form hypotheses about the archaeological traces that have been identified. In 1958, it is possible to observe at least two buildings, one open area, a space between the two buildings with a façade facing the Francisco Matarazzo Avenue and a warehouse. It is even possible to identify the work courtyard, which was later substituted for another small warehouse [Fig. 8, Fig. 9].

Below [Fig 10], the schematic plan of the photographic information. A gap is also clearly visible between the buildings facing Francisco Matarazzo Avenue and the warehouse that was connected to the railway line, forming a zone of internal circulation. The black polygons refer to the buildings, the red line to the excavated area, and the blue line to the surroundings of the land that is the focus of the project. Numbers 1 and 2 refer to the buildings (with number 2 being, possibly, the Margarine building), number 3 to the large warehouse, number 4 to the works courtyard and 5 to the circulation route.

The image of the façade of the Matarazzo Margarine building, now in the 1980s-1990s, after various reforms, at a point close to the demolition of the buildings in the complex, is represented in the following figure (Casa das Caldeiras archive) [Fig. 11].

The archaeological archive, comprising 419 pieces, was collected during the revelation of the foundations that configure the manufacturing traces observed. Glass bottles (44%), synthetic polymers (6%) and metal artefacts (18%) predominate. The synthetic polymers, margarine packaging, were mainly located close to tanks and gutters which also contained fatty traces. They are related to Margarine packaging, not only to the Matarazzo production itself, but also to other São Paulo factories (Delícia Cremoso), suggesting, perhaps, sales and production strategies of the product based on comparison with these competitors in the market. These artefacts permit dialogues around fertile ar-

⁴⁴ GEOPORTAL. Aerofotogramateria da cidade de São Paulo, 1958. Available at <www.geoport.com.br>. Accessed 07 Nov 2012.

chaeological questions, such as the technological innovation relating to the substitution of metal recipients with plastic alternatives, particularly due to being closely associated with new forms, new products, to progress and to cosmopolitan urban consumption.

The consumption of artificial materials, such as plastic, whose production was incentivized by the Second World War and the proliferation of petrochemicals in Brazil in the 1940s and 1950s, is associated with new forms of consumption and new relationships with artificial materials, as well as with their physical and symbolic properties.⁴⁵ In a general sense, until the end of the 1950s, metallic packaging dominated, until, in the mid-60s, plastic pots were created. The packages found are, in general, made of thermoplastic polypropylene and gradually substituted the classic commercialized metal tins which had been in use until, at least, the 1970s [Fig. 12, Fig. 13].

Metals and bricks are mechanically associated with the day-to-day existence of the complex itself, as well as synthetic polymers and pots of margarine. The other artefacts comprise the landfills, and therefore it is not possible to indicate their origins with any degree of certainty, but rather the new context of which they form a part (the landfill itself). The images below [Fig. 14; Fig. 15; Fig. 16; Fig. 17] illustrate the materials. Detail for a Matarazzo Margarine lid found *in situ*, having, underneath, rancid residue associated to gutter (photo: Marcos Issa⁴⁶). The “green Matarazzo Vegetable Margarine” packaging corresponds to the final production period, fabricated by the Poly-Vac, industry founded in 1973. The white packaging must correspond to the previous period, between the substitution of the metal tin and the green packaging.

Matarazzo Margarine and the discourses of modernity for São Paulo

The installation of a Margarine factory in São

afirmando que “as margarinas mais finas e mais procuradas são as que contêm maior proporção de gorduras animais, principalmente gordura de ruminantes (sebos brancos — gordura que envolve os intestinos e os rins do boi)”. A Alemanha, por exemplo, investia na pesca da baleia para produção de óleo para margarina; em 1939, 57 barcos obtiveram mais de 200 mil toneladas de gordura de baleia para cobrir 30% da necessidade de azeite de baleia para fabricar margarina (*Correio Paulistano*, 11/05/1939). Só mais recentemente, depois de longos anos, entraram na composição da margarina óleos vegetais de algodão, sésamo etc. Basta saber qual a relação, se é que havia, entre a produção de banha de porco pelos Matarazzo, um de seus produtos mais clássicos, e a fabricação da margarina.

Atualmente, as margarinas e gorduras alimentares podem ser do tipo industrial e do tipo doméstico, de uso culinário; e gorduras hidrogenadas, fabricadas a partir de misturas de diferentes tipos de óleo, recebendo, as empresas, óleos refinados ou brutos. A Margarina Matarazzo deveria ter início com a hidrogenação de óleos refinados, um processo quente (175 °C – 190 °C) sob pressão (saturação seletiva dos ácidos gordos insaturados). Após isso, ocorreria uma fase gorda, na qual eram misturados óleos e diferentes aditivos (emulsificantes, aromatizantes e corantes) concomitante a uma fase aquosa, na qual água, leite, salmoura, amido e às vezes ácidos cítricos para correção de pH eram postos juntos. Por fim, o processo de cristalização por ação do frio, para solidificar as gorduras e formar a margarina antecede as etapas de embalagem e armazenamento.⁴⁹ Os potes plásticos encontrados encaixados sugerem as formas de guardar os recipientes.

A análise preliminar das estruturas encontradas sugere algumas funções que os edifícios escavados possuíam na época. Deve-se ressaltar que o processo de demolição posterior e a sobreposição de funções durante o uso da fábrica dificultaram a leitura do processo produtivo e das utilizações das áreas que ali ocorriam. Pode-se adiantar, no entanto, a presença de três zonas claras: de produção, de circulação e de escoamento. Os conjuntos de tanques e demais construções sugerem processos que se utilizavam de armazenagem e gravimetria para serem levados a cabo, mas a sua morfologia, com pequenas variações, pode indicar diferentes atuações. O conjunto formado pelos tanques 7, 9, 10, 11 e 18 continha majoritariamente vestígios orgânicos rançosos que

⁴⁵ FISHER, Tom. “Plásticos: a cultura através das atitudes em relação aos materiais artificiais”. In: BARBOSA, Livia; CAMPBELL, C. (Org.) *Cultural, consumo e identidade*. São Paulo: FGV, 2006, pp. 91-106.

⁴⁶ ZANETTINI ARQUEOLOGIA. *Programa de Prospecção, Monitoramento e Resgate Arqueológico. Terreno sito a Avenida Francisco Matarazzo, Água Branca, São Paulo. Relatório Final*. São Paulo: Zanettini Arqueologia, 2012b.

⁴⁹ FIGUEIREDO, José (Org.). *Guia técnico. Sector dos óleos vegetais e derivados e equiparado*. Lisboa: INETI, 2001.

derretiam em contato com o calor e deixavam no ar um cheiro de gordura bastante intenso. Os tanques de 1 a 6, vazios, eram conectados por um grande cano de ferro; já os tanques 12, 13, 14, 15, 16, 21 e 22 possuíam água e algumas partes de matéria gordurosa em seu interior, associadas a comportas de madeira.

No Brasil, a margarina também chega à mesa dos consumidores no final do século XIX, popularizando-se nas décadas seguintes. Dialoga com a *belle époque* de capitais como São Paulo e a projetos de modernidade que tinham no consumo de produtos industrializados índices de civilidade e comportamentos “europeizados”.⁵⁰ Periódicos como o *Correio Paulistano* apresentam a margarina como uma grande inovação, francesa, similar à manteiga em tudo. Em fevereiro de 1930, a reportagem “A Margarina. A sua descoberta e industrialização — sua importância na alimentação de diversos povos”, do *Correio Paulistano*, faz clara alusão ao consumo da “margarina na alimentação de alguns povos, dos mais cultos da Europa”.

Esta, aliás, é uma discussão que acompanha a agência deste produto: afinal, é manteiga ou margarina? Em 7 de junho de 1936, no *Correio*, a reportagem “Maneira de se conhecer si a manteiga contem margarina” ensina truques fáceis para descobrir se a manteiga era “pura, sem margarina, óleo de margarina ou óleos vegetais”. A disputa por mercado, entre ambos os produtos, segue até os dias atuais. No século XIX chegou a ser chamado de “falsa manteiga” (*Correio Paulistano*, 11/02/1930).

Os periódicos fizeram forte campanha para mostrar como o produto era bom, puro, barato, não estragava e era idêntico à manteiga (“produto de mesa, puro e de baixo custo”, *Correio Paulistano*, 28/12/1940). Em 21 de março de 1930, a Companhia Brasileira de Margarina envia bolos feitos com sua margarina, a EKA, para a redação do jornal do *Correio Paulistano* para degustação e comparação de gosto. A propaganda abaixo [Fig. 18], da margarina Saúde, indica claramente a relação da margarina com a família e o papel da mulher na introdução dos novos produtos industrializados nos lares paulistanos (atualmente, por exemplo, fala-se em tom irônico, da “família de comercial de margarina”).

O consumo de margarina (sua implantação e instalação da produção nacional) colocou o Brasil mais uma vez na rota global

Paulo in the 1940s, for Francisco Matarazzo Junior, the Count Chiquinho, is not only related to the entrepreneurship of the Matarazzo group itself, but also dialogues with modernization projects which were wanted for the city. It is not only the factory itself that formed part of these modernization projects, but also the industrialized products it fabricated, which were the affirmation and definition of status and values of reference on spreading and consolidating the new behaviours and habits of consumption through advertisements.⁴⁷

The period of the Second World War sees a considerably tough food crisis in Europe, with a lack of basic supplies like butter, margarine and bread. Margarine, created in the 1870s by the French chemist Hyppolite Mège Mouriés as an alternative to the high prices and low durability of butter, spread through the USA and Europe in the years that followed the creation of the first margarine factory in Holland. Mouriés substituted lactic fat of butter for animal fat and for “margarine oil”, which, at the beginning of the twentieth century, was finally associated to the process of hydrogenation of vegetable oils. At this beginning of production, margarine could be produced with both animal and vegetable oil, the latter dominating the process after the discovery of hydrogenation.⁴⁸

The first margarines contained animal fat. On February 11 1930, the *Correio Paulistano* published a report saying that “the finest and most sought-after margarines are those that contain a greater proportion of animal fats, principally fat from ruminants (white tallow – fat that involves the intestines and the kidneys of the ox)”. Germany, for example, invested in whale fishing for the production of oil for margarine; in 1939, 57 boats obtained more than 200 thousand tons of whale fat, to meet 30% of the need for whale oil to make margarine (*Correio Paulistano*, 11/05/1939). It was only more recently, after many years had passed, that margarine began to be made using vegetable oils, from cotton, sesame, etc. It is enough to know what the relationship is, if there was one, between the Matarazzos’ production of pork lard,

⁴⁷ PINTO, Maria Inês. *Encantos e dissonâncias da modernidade: urbanização, cinema e literatura em São Paulo, 1920-1930*. (Tese de livre-docência) FFLCH/USP, São Paulo, 2002.

⁴⁸ HEICK, Welf. *A propensity to protect: butter, margarine and the rise of urban culture in Canada*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1991.

⁵⁰ LIMA, Tania Andrade. Humores e odores: ordem corporal e ordem social no Rio de Janeiro, século XIX. *Manguinhos – Histórica, Ciência, Saúde*, v. II, n. 3, 1995/1996, pp. 44-94.

one of their most classic products, and the fabrication of margarine.

Currently, margarines and food fats can be of the industrial or the domestic variety, for use when cooking, and hydrogenated fats, fabricated through mixtures of different kinds of oils, with businesses receiving the oils either refined or crude. Matarazzo margarine most likely began with the hydrogenation of refined oils, a heat process (175°C-190°C) under pressure (selective saturation of unsaturated fatty acids). Following this, a fat phase would occur, in which oils and different additives would be mixed together (emulsifiers, flavourings and colorants) at the same time as a water phase, in which water, milk, brine, starch and sometimes citric acids for the correction of the pH level were added together. Then, the process of crystallization through cooling, to solidify the fats and form the margarine precedes the phase of packaging and storage.⁴⁹ The plastic pots found in boxes suggest forms of storing the recipients.

The preliminary analysis of the structures that have been found suggests some functions of the excavated buildings at the time. It must be emphasized that the prior demolition process and the overlapping of functions during the use of the factory place obstacles that complicate the reading of the productive process and of the use of the areas that areas that occurred. The presence of three clear zones, however, could help: the zone of production, of circulation and of draining. The complexes of tanks and other constructions suggest processes that made use of storage and gravimetry to be carried out, but the morphology of these, with small variations, could indicate other actions. The complex formed by the tanks 7, 9, 10, 11 and 18 contained primarily organic rancid traces that melted on contact with heat and left a strong smell of fat in the air. Tanks 1-6, empty, were connected by a large iron tube; the tanks 12, 13, 14, 15, 16, 21 and 22 had water and some parts of a fatty material inside them, associated to the wooden compartments.

In Brazil too, margarine arrives on the tables of the consumers at the end of the nineteenth century, becoming popular over the following decades. Connected to the *belle époque* of capitals like São Paulo and to modernization projects that

do capitalismo mundial, aproximou mercados e confirmou que só é possível fazer Arqueologia da Industrialização (e Arqueologia Histórica) se o coeficiente referente às relações entre as diversas partes do mundo, em rede,⁵¹ em termos econômicos e culturais, for levado em conta. O próprio mercado nacional, regional e local brasileiro foi estimulado, acarretando novos produtos e novas relações de trabalho e produção. Propostas de aproveitamento do coco da Bahia para produção de margarina, sabonete e banha (*Correio Paulistano*, 01/06/1941) ou do babaçu (*Correio Paulistano*, 09/07/1941) e do óleo de algodão (*Correio Paulistano*, 2/12/1940) demonstram o fato.

A instalação destas fábricas no país, especificamente em São Paulo, foi, contudo, conturbada, em especial pela forte oposição dos grandes pecuaristas que viram o mercado de manteiga e a demanda por leite ameaçados. É possível identificar na época indícios e acusações sobre a dificuldade de comercialização de margarina — “tão difícil vender margarina como vender narcóticos” (*Correio Paulistano*, 28/12/1940) —, principalmente para exportação, pois os industriais e dirigentes ligados à fabricação de laticínios (aristocracia rural) impunham fortes restrições, como taxas e impostos. Nos anos 1940 ainda prevalecia a produção da manteiga, tendo em vista, claro, que este é o momento do *boom* das fábricas de margarina. Em 1941, o Brasil havia produzido, segundo o Ministério da Agricultura, 15.725.832 quilos de manteiga, e apenas 468.582 quilos de margarina, sem contar com as importações (*Correio Paulistano*, 25/07/1942).

De fato, o consumo da margarina está associado ao crescimento urbano. As cidades representaram um largo mercado para produtos diários concomitantes ao surgimento de gerações distantes de hábitos e comportamento alimentares considerados “rurais”.⁵² O urbanismo, como um modo de vida e comportamentos adquiridos no fulcro do fenômeno “cidade”,⁵³ tanto no consumo como na produção, é questão associada à modernidade que se queria para a Pauliceia, e a relação da margarina com uma ideia de civilidade e progresso que antepunha-se ao que se classificava como colonial, tradicional, rural etc. Dentre estes, o leite, muitas vezes, foi encarado negativamente no âmbito de

⁵¹ ORSER Jr., Charles. “A teoria de rede e a arqueologia histórica moderna”. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo, Suplemento 3, 1999.

⁵² HEICK, Welf. *Op. cit.*

⁵³ WIRTH, Louis. “O urbanismo como modo de vida”. In: VELHO, Otávio G. (Org.) *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1979, pp. 97-112.

⁴⁹ FIGUEIREDO, José (Org.). *Guia técnico. Sector dos óleos vegetais e derivados e equiparado*. Lisboa: INETI, 2001

uma ruralidade e de um atraso típicos do interior do país, além de anti-higiênico, tendo em vista a assepsia exagerada que se estabelecia nas cidades nesse momento.

A margarina mostrou-se um substituto plausível para o frequente hábito de usar manteiga no contexto de aumento das exportações e da produção de produtos com demanda estrangeira. Consultas aos periódicos paulistanos indicam margarinas nacionais, no país, já nos anos 1930, como a EKA. Apesar disso, em 11 de março de 1930, o *Correio* queixava-se da grande produção nacional de margarina comparada a seu pouco consumo [Fig. 19].

Na Europa, o impacto das guerras fechou muitas das fábricas (algumas bombardeadas) e, apesar da manutenção pela demanda do produto, havia pouca produção. Em 1940, aviões ingleses bombardearam uma fábrica de margarina em Hamburgo, Alemanha (*Correio Paulistano*, 22/06/1940). É nesse período que, provavelmente, Chiquinho teve a ideia de fabricar não apenas para o mercado local/nacional, como para importação, a partir da criação, em 1937, da Fábrica de Biscoitos Petybon, na Vila Romana (posterior Petybon Indústrias Alimentícias Ltda.) e sua “Fábrica de Produtos Gordurosos”, margarina à base de gorduras vegetais hidrogenadas, leite pasteurizado e sal. A Petybon produziu a Margarina Matarazzo e também a Margarina Familiar, indicando que os Matarazzo buscavam, diversificando marcas, manter o monopólio do novo produto.

Do final dos anos 1930 para os anos 1940, frequentemente eram anunciadas oportunidades de negócios com companhias estrangeiras interessadas em relacionar-se com importadores nacionais de óleo de margarina, como a norte-americana Hanover Feed Products Co. (*Correio Paulistano*, 20/08/1940) ou com firmas nacionais que poderiam exportar sementes oleaginosas para aromatização de margarinas, como a Câmara de Comércio Belgo-Brasiliense (*Correio Paulistano*, 16/07/1939).

Os periódicos constantemente publicaram reportagens sobre as políticas de racionamento e a falta de alimentos nos países envolvidos durante a Segunda Guerra Mundial. A Inglaterra, por exemplo, estipulava a necessidade de 625.000 toneladas de margarina ou manteiga para doze meses de consumo devido aos possíveis problemas da relação do país com o continente (*Correio Paulistano*, 06/01/1937); lá, faltava margarina mesmo na ração dos soldados em campanha, que necessitavam de cerca de 15g do produto (*Correio Paulistano*, 11/06/1939). Vales foram criados

saw in the consumption of industrialized products civilized and “Europeanized”⁵⁰ behaviours. Newspapers like the *Correio Paulistano* presented margarine as a great innovation, French, similar to butter in all respects. In February 1930, the report “Margarine. Its discovery and industrialization – its importance in the diets of various peoples”, in the *Correio Paulistano*, makes a clear allusion to the consumption of “margarine in the diets of some peoples, some of the most educated in Europe”.

This, furthermore, is a discussion that accompanies the agency of the product: ultimately, is it butter or margarine? On June 7 1936, in the *Correio*, the report “How to know if butter contains margarine” showed easy tricks for discovering if butter was “pure, without margarine, margarine oil or vegetable oils”. The competition for the market, between both products, continues into the present day. In the nineteenth century, margarine came to be called “the false butter” (*Correio Paulistano*, 11/02/1930).

The newspapers carried out a forceful campaign to show how the product was good, pure, did not go off and was identical to butter (“table product, pure and low cost”, *Correio Paulistano*, 28/12/1940). On March 21 1930, the Brazilian Margarine Company sends cakes made with their margarine, the EKA, to the team at the *Correio Paulistano*, for tasting and the comparing of flavours. The advertisement below [Fig 18], for Saúde margarine, clearly shows the relation of margarine to the family, and the role of the woman in the introduction of new industrialized products into São Paulo homes (currently, for example, the term “margarine commercial family” is used ironically).

The consumption of margarine, its introduction and the installation of the national product placed Brazil on the path of global capitalism once more, drew markets closer and confirmed that it is only possible to conduct Archaeology of Industrialization (and Historical Archaeology) if the coefficient referring to the relations between the various parts of the world, in a network,⁵¹ in economic and cultural terms, is taken into account.

⁵⁰ LIMA, Tania Andrade. “Humores e odores: ordem corporal e ordem social no Rio de Janeiro, século XIX”. *Manguinhos – Histórica, Ciência, Saúde*, v. II, n. 3, 1995/1996, pp. 44-94

⁵¹ ORSER Jr., Charles. “A teoria de rede e a arqueologia histórica moderna”. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo, Suplemento 3, 1999.

The national, local and regional markets in Brazil were stimulated, resulting in new products and new relationships between work and production. Proposals to take advantage of coconuts from Bahia for the production of margarine, soap and lard (*Correio Paulistano*, 01/06/1941) and of the babassu palm (*Correio Paulistano*, 09/07/1941) and cotton oil (*Correio Paulistano*, 2/12/1940) demonstrate this.

The installation of these factories in Brazil and in São Paulo was, however, a troubled process, particularly because of the strong opposition of the big cattle farmers, who saw it as a threat to the butter market and the demand for milk. During this period, it is possible to identify indications and accusations about the difficulty of commercializing margarine — “as difficult to sell margarine as it is to sell narcotics” (*Correio Paulistano*, 28/12/1940) — principally for export, since the industrialists and directors related to the fabrication of dairy products (the rural aristocracy) imposed strong restrictions, such as fees and taxes. In the 1940s, butter production was still dominant, bearing in mind, of course, that this is the boom moment for margarine factories. In 1941, Brazil had produced, according to the Ministry of Agriculture, 15,725,832kg of butter, and just 468,582kg of margarine, without counting imports (*Correio Paulistano*, 25/07/1942).

Indeed, the consumption of margarine is associated with urban growth. Cities represent a large market for daily products, arising alongside the rise of generations with diets and eating habits a long way from those considered “rural”⁵². Urbanism as a way of life and behaviours acquired in the centre of the phenomenon of the “city”⁵³, both in consumption and in production, are questions associated to the modernity that São Paulo sought, and the relationship between margarine and an idea of civilization and progress which imposed itself on that which was classified as colonial, traditional, rural, etc. Within these ideas, milk was often viewed negatively in the sense of the rurality and backwardness typical of the countryside, as well as being seen as anti-hygienic, bearing in mind the low levels of hygiene in the cities at this time.

Margarine showed itself to be a plausible sub-

para a racionalização dos gêneros, e os primeiros a terem seus preços máximos fixados foram a margarina e a manteiga (*Correio Paulistano*, 16/09/1939). Na Noruega, o “último gênero alimentício a sair do mercado foi a margarina, que era a única matéria graxa que podia ser obtida nos últimos meses” (*Correio Paulistano*, 04/12/1941). Em 1940, com a ocupação germânica em Narvik, os víveres escassearam, com destaque para manteigas, margarinas e batatas (*Correio Paulistano*, 01/06/1940). A Suécia de 1941 esteve sob um rigoroso racionamento que envolveu, em especial, pão, margarina, manteiga, carne de porco, café, açúcar e chá (*Correio Paulistano*, 15/01/1941).

Segundo Rodrigues,⁵⁴ em exame a Pesquisas de Padrão de Vida realizadas entre os anos 1930 e 1960 pelo poder municipal de São Paulo para estipular o salário mínimo dos trabalhadores, a partir de medições sobre seus gastos cotidianos, houve um significativo impacto da industrialização nas práticas alimentares do período. O uso da banha, por exemplo, recorreu em todos os observados, com consumo por família variando de 1 a 7 quilos por mês. Era provável sua utilização em frituras e sua relação com métodos para armazenamento de carnes cozidas ou defumadas, sobretudo para aquelas famílias que, sem energia elétrica, não dispunham de geladeira. Azeites, óleos para frituras e margarinas recorrem nas entrevistas de 1930, mas a partir de designações genéricas. Com o tempo, e em especial com a proliferação das marcas nacionais, a associação a elas tornou-se mais frequente: Matarazzo (1939), Saúde (1950), Claybom e Delícia (1948).

Ao longo dos próximos vinte ou trinta anos, a margarina dos Matarazzo encontrou novas concorrentes e certamente teve mudanças em aspectos do processo de produção assim como nos recipientes que armazenavam, transportavam, serviam e comunicavam: as embalagens. Com os anos 1970 e o fim do império Matarazzo, a margarina deixou os mercados, não sem deixar de ser uma antiga referência aos produtos e as inovações consumidas no período.

Comentários finais

As pesquisas arqueológicas trouxeram à tona dados há

⁵² HEICK, Welf. *Op. cit.*

⁵³ WIRTH, Louis. “O urbanismo como modo de vida”. In: VELHO, Otávio G. (Org) *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1979, pp. 97-112.

⁵⁴ RODRIGUES, Jaime. “Vida material dos trabalhadores: cotidiano, políticas públicas e cidadãos na São Paulo de meados do século XX”. *Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão*. São Paulo: ANPUH/SP – USP, 2008. CD-ROM.

muito “enterrados” em torno de um dos principais complexos fabris da cidade de São Paulo, cujas fontes, escassas, mostram o potencial da arqueologia em contextos similares.⁵⁵ Para além do aparato material e dos vestígios associados à arquitetura e à tecnologia de produção, as escavações chamaram atenção para a produção de uma mercadoria que nem sempre fez parte da mesa paulistana, a margarina. Encarada como ícone de modernidade por alguns e como deturpação da tradição (a manteiga) por outros, discuti-la é abordar criticamente os projetos de modernidade que se estabeleceram entre as elites urbanas e refletir sobre o impacto da industrialização nos hábitos de consumo locais.

A relevância do sítio arqueológico é grande no que concerne à história urbana da cidade de São Paulo, expressa nos remanescentes materiais de seu patrimônio cultural, retomado de forma única por meio da Arqueologia, Urbana, Histórica e da Industrialização, ainda pouco consolidada na região metropolitana. As intervenções arqueológicas no terreno das antigas IRFM configuraram-se enquanto ferramenta, possível de ser realizada, em torno de um importante patrimônio fabril que constituiu a memória da Água Branca. Parte representativa do sítio caracteriza-se por vestígios de uma produção de margarina, uma das primeiras a serem produzidas em larga escala no país, associada à mudança de hábitos alimentares com a industrialização, aos projetos de modernidade elitistas da cidade e à conjuntura da Segunda Guerra Mundial. Foi possível abordar questões da arqueologia de contextos do século XX e de métodos arqueológicos (escavações com maquinário) ainda pouco explorados.

O terreno, amplamente discutido na bibliografia, está próximo a uma área tombada, mas não foi incluído nas recomendações da OUAB, tampouco foi indicado pelo órgão responsável pelo tombamento. Destarte, contém em seu subsolo os remanescentes de um importante momento da história da cidade, a implantação das fábricas de tijolos aparentes, que fez e faz parte da história de vida e da memória de diversos cidadãos da capital paulistana.

⁵⁵ GIBB, J. G.; BERSNTEIN, D. J.; CASSEY, D. F. Making cheese: archaeology of a 19th century rural industry. *Historical Archaeology*, v. 24, n. 1, 1990, pp. 18-33.

stitute for the common habit of using butter, in the context of the increase in exports and the production of products for which there was foreign demand. Consulting the newspapers of São Paulo shows the presence of national margarines in the country by the 1930s, such as EKA. In spite of this, on March 11 1930, the *Correio* complained about the considerable national production of margarine compared with its low consumption [Fig. 9].

In Europe, the impact of the wars closed many factories (with some of them having been bombed) and, in spite of the continued demand for the product, there was little production. In 1940, English aeroplanes bombed a margarine factory in Hamburg, Germany (*Correio Paulistano*, 22/06/1940). It is in this period that, Chiquinho, probably, had the idea of fabricating not only for the local/national market, but also for import. The Petybon produced Maratazzo Margarine and also Family Margarine, indicating that the Matarazzo were looking to maintain the monopoly over the new product, by means of diversifying the brands.

From the end of the 1930s until the 1940s, business opportunities were often announced with foreign companies interested in making connections with national importers of margarine oil, such as the North American company Hanover Feed Products Co. (*Correio Paulistano*, 20/08/1940) or with national firms who would be able to export oleaginous seeds for the aromatization of margarines, such as the Belgian-Brazilian chamber of commerce (*Correio Paulistano*, 16/07/1939).

The periodicals constantly published reports on the rationing policies and food shortages in the countries involved in the Second World War. England, for example, stipulated the need for 625,000 tons of margarine or butter for 12 months of consumption, owing to possible problems with the relationship of the country with the continent (*Correio Paulistano*, 06/01/1937); there, margarine was seriously lacking in the rations of soldiers in military campaigns, who needed approximately 15g of the product (*Correio Paulistano*, 11/06/1939). xxxxs were created for the rationing of food groups, and the first to have their maximum prices fixed were butter, margarines and potatoes (*Correio Paulistano*, 16/09/1929). In Norway, the “last food group to disappear from the market was margarine, which was the only grease material that could be obtained in the last months” (*Correio Paulistano*, 04/12/1941). In 1940, with the German occupation of Narvik,

supplies became scarce, with the lack of margarine, butter and potatoes particularly significant (*Correio Paulistano*, 01/06/1940). The Sweden of 1941 was under a rigorous rationing programme that involved, in particular, bread, margarine, butter, pork, coffee, sugar and tea (*Correio Paulistano*, 15/01/1941).

According to Rodrigues⁵⁴, examining the Lifestyle Research carried out between 1930 and 1960 by the municipal power of São Paulo, in order to define the minimum wage for workers based on measures of their daily spending, there was a significant impact of industrialization on the eating habits of the period. The use of lard, for example, recurred in all those observed, with consumption per family varying between 1 and 7kg per month. It is probable that it was used in frying and in relation to storage methods for cooked or smoked meats, above all for those families who, without electric power, did not have the use of a refrigerator. Oils, cooking oils and margarines recurred in the 1930 interviews, but arising from generic designations. With time, and particularly with the proliferation of national brands, the association to them became more frequent: Matarazzo (1939), Saúde (1950), Claybom e Delícia (1948).

During the course of the following twenty or thirty years, Matarazzo margarine encountered new competitors and also underwent changes in elements of the production process, as well as in the recipients that stored it, transported it, served it and communicated it: the packaging. With the arrival of the 1970s and the end of the Matarazzo Empire, margarine left the markets, not without ceasing to be an old reference to the products and innovations consumed during the period.

Final comments

Archaeological research has brought to light long-“buried” data about one of the main factory complexes in São Paulo, whose sources, scarce, show the potential of archaeology in similar contexts. Beyond the material apparatus and the traces associated with the architecture and technology of production, the excavations were notable for hav-

⁵⁴ RODRIGUES, Jaime. “Vida material dos trabalhadores: cotidiano, políticas públicas e cidadãos na São Paulo de meados do século XX”. *Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão*. São Paulo: ANPUH/SP – USP, 2008. CD-ROM.

ing produced a product that had not always been present on São Paulo tables: margarine. Characterized by some as a symbol of modernity and as a by others as the decay of tradition (i.e. of butter), as the focus of discussion it can lead to the critical approach to the projects of modernity which were established among the urban elites, and reflections on the impact of industrialization on local habits of consumption.

The relevance of the archaeological site is considerable in terms of São Paulo's urban history. This is expressed in the remaining materials of its cultural heritage, which has been reviewed in a unique way through Urban, Historical and Industrialization Archaeology. Archaeological interventions into the land of the old IRFM are configured as a tool which can be used upon an important factory heritage that makes up the memory of Água Branca. A representative part of the site is characterized by the remains of margarine production, one of the first to be produced on a large scale in the country, associated with changes in diet that came about alongside industrialization, and with elitist projects of modernity in the city, all of which occurred in conjunction with the Second World War. It was possible to address archaeological issues in a twentieth-century context, and questions of methods (excavations using machines) still relatively unexplored by archaeological studies.

The terrain, amply discussed in the bibliography, is close to a listed area. However, it has not been included in the OUAB recommendations, and neither has it been indicated by the organization responsible for listing. As such, it contains in its subsoil the remains of an important moment in the city's history — the installation of factories with exposed brick, which formed and continue to form part of the history of life and memory of a wide range of citizens in the São Paulo state capital.

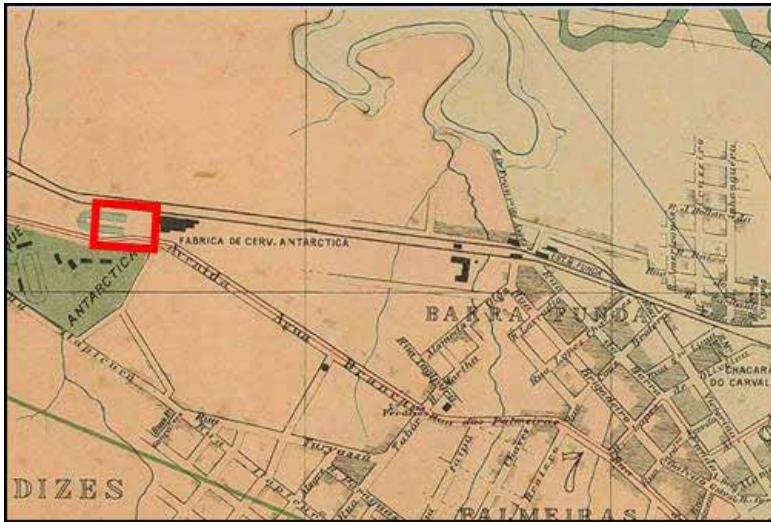


1



2

- 1 Aerofotogrametria do terreno, 1958.
- 2 Fotografia aérea do terreno, 2009.



3

3 Planta Geral da Cidade de São Paulo, 1905.

4 Topográfico do Município de São Paulo, 1930.

5 Interior do complexo industrial.

6 Escavações no sítio arqueológico.



4

5



6

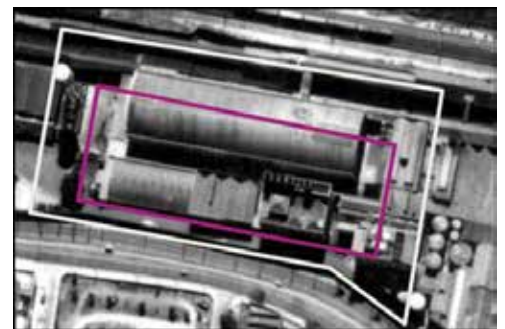




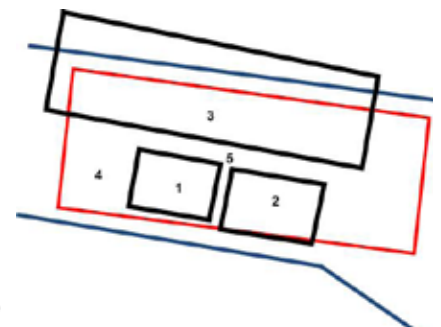
7



8



9



10

7 Planta baixa dos vestígios evidenciados.

8 Detalhe da Figura 1.

9 Detalhe do terreno.

10 Croqui das zonas e construções localizadas.



11



12



13



14

11 Fachada da Margarina Matarazzo, anos 1970-1980.

12 Embalagem margarina Familiar.

13 Embalagem margarina Delícia.

14 Tampa da “Margarina (vegetal) Matarazzo” encontrada in loco com resíduos gordurosos ao fundo.

15 Embalagem Margarina Matarazzo.

16 Tampa Margarina Delícia.

17 Tampa Margarina Familiar.



15



16



17



18



19

18 Publicidade Margarina Saúde.

19 Publicidade "Produtos 'Margarina Eka'".

Imagem e contexto no estudo da iconografia dos vasos gregos

Image et contexte, une étude des vases grecs

CAMILLA MIRANDA MARTINS*

Estudante de mestrado em História da Universidade Federal do Paraná

Étudiante de Master en Histoire de l'Université Fédérale du Paraná

RESUMO O objetivo principal deste artigo é pensar como a análise da iconografia dos vasos gregos pode ser feita a partir de uma teoria da imagem que se insere em uma perspectiva contextualista. Além disso, como objetivo específico, propomos o entendimento dessa iconografia como parte constituinte do imaginário social grego e ainda a entendemos como um objeto possível de ser analisado pelos Estudos Visuais, História e Arqueologia.

PALAVRAS-CHAVE Vasos gregos, estudos visuais, história antiga, arqueologia.

RÉSUMÉ l'objectif principal de cet article est de penser comment l'analyse de l'iconographie des vases grecs peut être conçue à partir d'une théorie de l'image insérée dans une perspective contextualiste. En outre, comme objectif spécifique, nous proposons la compréhension de cette iconographie comme élément constitutif de l'imaginaire social grec et en plus on la comprend comme un objet possible d'être analysé par les Etudes Visuels, Histoire et Archéologie.

MOTS-CLÉS Vases grecs, études visuelles, histoire ancienne, archéologie.

*Camilla Miranda Martins é Graduada em História pela UFPR. Estudante de mestrado do Programa de Pós-Graduação em História da UFPR com uma bolsa CAPES. Possui como orientadora a Profa. Dra. Renata Garraffoni e atua principalmente nos seguintes temas: história antiga, vasos gregos e Festival das Panateneias. / *Camilla Miranda Martins es Licenciée en Histoire à L'UFPR. Étudiante de Master du Programme de Post-grade en Histoire de l'UFPR ayant une bourse CAPES. Elle a comme Directrice de Master la Prof. Dr: Renata Garraffoni et travaille principalement avec les thèmes suivants: histoire antique, vases grecs et la fête des Panathénées.*

Carlo Ginzburg, no capítulo “De A. Warburg a E. H. Gombrich – notas sobre um problema de método” de seu livro *Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História*,¹ aborda a utilização dos testemunhos figurativos como fontes históricas no método de Aby Warburg e seus continuadores.

Warburg, historiador da arte, teve uma importante contribuição através do seu método, que por sua vez, redefinia uma nova forma de se conceber a ciência da imagem. Para resolver o problema do significado que a arte da Antiguidade teve para a sociedade florentina do século XV, Warburg utilizou testamentos, cartas de mercadores, aventuras amorosas, tapeçarias, quadros famosos e obscuros. Assim, Warburg quis reconstruir o elo entre as figurações e as exigências práticas, os gostos, a mentalidade de uma sociedade determinada. Segundo Ginzburg, tal estudioso defendia um conceito de cultura elaborado por Burckhardt, ou seja, cultura entendida em sentido quase antropológico, no qual ao lado da arte e da ciência, cabem as diversas atividades cotidianas.

Neste artigo, objetivamos refletir acerca de uma teoria da imagem que se insere em uma perspectiva mais contextualista; por isso, para nós o problema de Warburg, de questionar o significado que certa arte teve para determinada sociedade, é bastante pertinente a fim de percebermos a produção de imagens e o contexto que a circunda. Além dessa reflexão, pretendemos pensar a iconografia dos vasos gregos a partir de certos pontos de vista dessa teoria.

Para tanto, partiremos do texto já citado de Ginzburg a fim de realizar uma revisão bibliográfica sobre o tema. Depois, apresentaremos nossos comentários a esse texto com o intuito de observarmos os caminhos que não pretendemos seguir e poder situar melhor no espaço e no tempo a teoria na qual nos inserimos. Então, discutiremos, a partir de Paulo Knauss, o conceito de cultura visual a fim de pensar os distintos modos de ver ao longo do tempo e espaço. Relacionaremos, por fim, essa última discussão à nossa própria pesquisa histórica, que pretende construir um conhecimento sobre a sociedade da Grécia antiga por meio de imagens vasculares. Dessa maneira, junto com Knauss discutiremos outros autores, pesquisadores dos Estudos Clássicos, os quais trabalham com imagens, como Martin Robertson e Mary Beard.

¹ GINZBURG, Carlo. “De Warburg a E.H. Gombrich: notas sobre um problema de método”. In: _____. *Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 41-93.

Carlo Ginzburg dans le chapitre “de A. Warburg à E. H. Gombrich - notes sur un problème de méthode” de son livre *Mythes, Insignes, Signes: Morphologie et Histoire*¹ traite de l'utilisation des témoignages figuratifs comme sources historiques dans la méthode d'Aby Warburg et ses continuateurs.

Warburg, historien de l'art, a eu une contribution importante par le biais de sa méthode, qui à son tour, redéfinissait une nouvelle façon de concevoir la science de l'image. Pour résoudre le problème de la signification que l'art de l'Antiquité a eu pour la société florentine du XV^e siècle, Warburg a utilisé des testaments, lettres de marchands, aventures amoureuses, tapisseries, peintures célèbres et obscures. Ainsi, Warburg a voulu reconstruire le lien entre les figurations et les exigences pratiques, les goûts, la mentalité d'une société déterminée. Selon Ginzburg, tel spécialiste défendait un concept de culture élaboré par Burckhardt, c'est-à-dire la culture comprise au sens presque anthropologique, dans lequel à côté de l'art et la science, tiennent les différentes activités quotidiennes.

Dans cet article, nous cherchons à réfléchir à une théorie de l'image qui se situe dans une perspective plus contextualiste; donc, pour nous le problème de Warburg, celui de questionner sur le sens que certain art a eu pour une société particulière, est assez pertinent afin de réaliser la production d'images et le contexte qui l'entoure. En plus de cette réflexion, nous avons l'intention de penser l'iconographie des vases grecs à partir de certains points de vue de cette théorie.

À cette fin, nous allons partir du texte déjà cité par Ginzburg afin de procéder à une révision bibliographique sur le sujet. Par la suite, nous présenterons nos commentaires sur ce texte afin d'observer les chemins dont nous ne voulons pas suivre et aussi pouvoir mieux situer dans le temps et l'espace la théorie dans laquelle nous nous insérons. Ensuite, nous allons discuter, à partir de Paul Knauss, le concept de culture visuelle afin de réfléchir sur les différentes manières de voir tout au long du temps et de l'espace. Nous établirons une connexion, enfin, à cette dernière discussion

¹ GINZBURG, Carlo. “De Warburg a E.H. Gombrich: notas sobre um problema de método”. [“De Warburg à E.H. Gombrich: notes sur un problème de méthode”] In: _____. *Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História*. [In: _____. *Mythes, Insignes, Signes: Morphologie et Histoire*] São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 41-93.

avec notre propre recherche historique, qui vise à construire une connaissance sur la société de la Grèce antique à travers des images de vaserie. De cette façon, avec Knauss nous discuterons d'autres auteurs, chercheurs des Études Classiques qui travaillent avec des images, comme Martin Robertson et Mary Beard.

Une théorie de l'image

Warburg (1866-1929), déjà remarqué au début, défend que l'image est insérée dans un contexte historiquement situé et peut être le document pour l'étude de son époque, selon Ginzburg, le spécialiste avait un double objectif dans sa recherche : d'une part, il considérait "les oeuvres d'art à la lumière des témoignages historiques, de n'importe quel type et niveau, en mesure de préciser la genèse et sa signification ; d'autre part, la propre œuvre d'art et les représentations imagées devraient généralement être interprétées comme une source *sui generis* pour la reconstitution historique."² Saxl (1890-1948), disciple de Warburg, de la même manière cherche à résoudre des problèmes toujours circonscrits et déterminés, mais une fois résolus, ils s'installent dans un contexte plus large, que Ginzburg appelle l'histoire de la culture.

Le problème historique auquel Saxl propose est celui de la position religieuse de Holbein. Un document de 1530 informe que le peintre met en doute la communauté réformée à propos de l'Eucharistie. Et deux gravures sur bois avant 1526 présentent un Holbein adepte de la Réforme.

Pour Ginzburg, Saxl est un exemple des risques liés à la méthode d'analyse d'images commencée avec Warburg, parce que la clé d'interprétation de Saxl n'est pas par les outils de l'histoire de l'art sinon par la légende présentée par une des gravures. Ainsi, Ginzburg affirme que dans ce cas on observe une lecture "physiognomique" des documents figurés et par le biais de cette interprétation, on court le risque d'atteindre aux fameux arguments "circulaires". "La prémisses plus ou moins consciente de cette position interprétative est, bien sûr, la confiance dans laquelle les œuvres d'art, au sens large, fournissent une mine d'informations de première main, interprétables sans médiations, sur la mentalité et la vie affective d'une époque lointaine."³

² *Idem*, p.56.

³ *Idem*, p.63.

Uma teoria da imagem

Warburg (1866-1929), já inicialmente comentado, defende que a imagem insere-se em um contexto historicamente localizado e pode ser documento para o estudo de sua época. Segundo Ginzburg, o estudioso tinha um objetivo duplo em sua pesquisa: por um lado, considerava "as obras de arte à luz de testemunhos históricos, de qualquer tipo e nível, em condições de esclarecer a gênese e o seu significado; por outro, a própria obra de arte e as figurações de modo geral deveriam ser interpretadas como uma fonte *sui generis* para a reconstrução histórica".² Saxl (1890-1948), continuador de Warburg, nesse mesmo caminho procura resolver problemas sempre circunscritos e determinados, mas que uma vez resolvidos entram em um contexto mais amplo, que Ginzburg chama de história da cultura.

O problema histórico que Saxl se propõe é o da posição religiosa de Holbein. Um documento de 1530 informa que o pintor questionava a comunidade reformada acerca da Eucaristia. E duas xilografuras anteriores a 1526 apresentam um Holbein adepto da Reforma.

Para Ginzburg, Saxl é um exemplo dos riscos ligados ao método de análise das imagens, iniciado com Warburg, pois a chave de interpretação de Saxl não se constitui pelas ferramentas da história da arte e sim pela legenda que uma das gravuras apresenta. Dessa forma, Ginzburg afirma que nesse caso observa-se uma leitura "fisiognômica" dos documentos figurados e, por meio de tal leitura, corre-se o perigo de chegar aos famigerados argumentos "circulares". "O pressuposto mais ou menos consciente dessa postura interpretativa é, naturalmente, a confiança em que as obras de arte, em sentido lato, fornecem uma mina de informações de primeira mão, interpretáveis sem mediações, sobre a mentalidade e a vida afetiva de uma época talvez remota."³

O autor ainda comenta Panofsky (1892-1968) e Gombrich (1909-2001). Sobre Panofsky, explica-nos que o objetivo de sua iconologia "é representado por aqueles 'princípios de fundo que revelam a atitude fundamental de uma nação, um período, uma classe, uma concepção religiosa ou filosófica, inconscientemente classificada por uma personalidade e condensada numa obra'⁴ Entretanto, Ginzburg escreve:

² *Idem*, p. 56.

³ *Idem*, p. 63.

⁴ *Idem*, p. 70.

[...] a dificuldade, surgida do exame de alguns textos de Saxl, em se usarem os testemunhos figurados como fontes históricas a partir da análise do estilo, em alguns casos não é superada nem através do método iconológico elaborado por Panofsky. A irracionalidade da abordagem do iconológico (mesmo exorcizada pelo cortejo com a documentação mais variada e ampla possível) recoloca o risco da “circularidade” dos argumentos. Aqui chegamos a uma aporia constitutiva do conhecimento historiográfico; em todo caso, é preciso notar que uma solução radical da mencionada dificuldade foi oferecida por Gombrich, no âmbito de uma série de considerações sobre o problema do estilo.⁵

Para Gombrich, a forma de uma representação não pode ser separada do seu fim e das exigências da sociedade onde aquela determinada linguagem visual é válida. “Portanto, as grandes mudanças do gosto explicam-se, para Gombrich, pela mudança das ‘exigências’, que nunca aparecem ditadas por motivos meramente estéticos.”⁶ Assim, uma mudança de função dá lugar a uma mudança de forma, esse é o conceito de *função* do estudioso. E as perguntas do observador à imagem constituem, para Gombrich, o conceito de *mental set*: “Um estilo, um tanto quanto uma cultura ou uma mentalidade difundida, determina um certo horizonte de expectativa, uma postura mental (*mental set*)”.⁷

Em resumo, Ginzburg, neste ensaio, nos traz a questão teórica da necessidade de definir e controlar a passagem de uma análise circunscrita a um terreno específico, a dos documentos visuais, para um terreno mais geral, o da história de um determinado período ou de uma determinada sociedade. E Gombrich é, para Ginzburg, o estudioso que esboça diretrizes mais convincentes nesse sentido.

Esse texto de Ginzburg é importante para nós porque, além de realizar uma revisão bibliográfica de uma teoria da imagem que se inicia com Warburg, apresenta-nos críticas recorrentes a essa perspectiva teórico-metodológica. Nós, de certa forma, nos inserimos nesse ponto de vista criticado por Ginzburg e, por isso, apesar de não concordarmos com o autor, sentimo-nos incentivados a revisitar tal perspectiva. Dessa forma, além de comentar as críticas de Ginzburg, pretendemos fazer uma releitura da teoria em questão — observando seus métodos e propondo

⁵ *Idem*, p. 71.

⁶ *Idem*, p. 90.

⁷ *Idem*, p. 91.

L’auteur cite encore Panofsky (1892-1968) et Gombrich (1909-2001). Sur Panofsky, on explique que le but de son iconologie “est représenté par les ‘principes de fond qui révèlent l’attitude fondamentale d’une nation, une période, une classe, une conception religieuse ou philosophique, inconsciemment triées par une personnalité et condensée en une œuvre”.⁴ Cependant, Ginzburg écrit :

la difficulté, émergee de l’examen de quelques textes de Saxl, en s’utilisant des témoignages figurés comme sources historiques à partir de l’analyse du style, dans certains cas elle n’est même pas surpassée par la méthode iconologique élaboré par Panofsky. L’irrationalité de l’approche iconologique (même exorcisé par le cortège avec la documentation la plus variée et la plus vaste possible) met le risque de la “circularité” des arguments. Nous arrivons à une aporie constitutive de la connaissance historiographique; dans tous les cas, il faut savoir qu’une solution radicale de la difficulté mentionnée a été offerte par Gombrich, dans le cadre d’une série de considérations sur le problème du style.⁵

Pour Gombrich, la forme d’une représentation ne peut pas être indissociable de sa fin et des exigences de la société où ce langage particulier visuel est valide. “Par conséquent, les principaux changements du goût est expliqué, selon Gombrich, par le changement des “exigences”, qui n’apparaissent jamais dictées par des raisons purement esthétiques”.⁶ Ainsi, un changement de fonction donne lieu à un changement de forme, cela est le concept de *fonction* du spécialiste. Et les questions de l’observateur à l’image constituent, selon Gombrich, le concept du *mental set*: “un style, plutôt qu’une culture ou une mentalité généralisée, détermine un certain horizon d’attente, une attitude mentale (*mental set*)”.⁷

En résumé, Ginzburg dans cet essai nous amène la question théorique de la nécessité de définir et de contrôler le passage d’une analyse circonscrite d’un domaine spécifique, celui des documents visuels, à un terrain plus général, celui de l’histoire d’une période particulière ou d’une société particulière. Et Gombrich, est pour Ginzburg, le spécialiste qui énonce des lignes directrices plus convaincantes à

⁴ *Idem*, p.70.

⁵ *Idem*, p.71.

⁶ *Idem*, p.90.

⁷ *Idem*, p.91.

cet égard.

Ce texte de Ginzburg est important pour nous car, en plus d'effectuer une révision bibliographique d'une théorie de l'image qui commence par Warburg, il nous présente des critiques récurrentes à ce point de vue théorico-méthodologique. Nous, en quelque sorte, nous insérons dans ce point critiqué par Ginzburg et, par conséquent, bien que nous n'approuvions pas l'auteur, nous nous sentons encouragés à revisiter telle perspective. Ainsi, en plus de commenter les critiques de Ginzburg, nous avons l'intention de faire une relecture de la théorie en question — en observant ses méthodes et en proposant l'application des concepts émergents.

Vestiges figurés et Histoire, positionnement au sein d'une théorie de l'image

Quand Ginzburg fait des commentaires sur Saxl, mettant l'accent sur les risques d'une lecture "physiognomique" il affirme "les dommages qui peuvent résulter de telle lecture des documents figurés sont assez clairs. L'historien lit en eux ce qu'il sait déjà, ou qu'il croit savoir, par autre moyen et à l'intention de "démontrer"⁸. Les études iconographiques ont déjà reçu plusieurs critiques comme celle de Ginzburg, qui caractérisent la méthode comme trop intuitive.

Toutefois, nous considérons que les "faits" ne sont pas prêts et ne sont pas révélés par les spécialistes, nous pensons que les documents ne parlent pas d'eux-mêmes, il n'y a aucune raison de nier que les gens font l'histoire et qu'ils sont constitués de subjectivités situées historiquement.

Après tout, comme écrivent Lourdes Feitosa et Glaydson José da Silva: "la connaissance historique est conçue comme un discours et comme tout le discours est représentatif de la vision du monde dans lequel a été généré et influencé par les valeurs, les expériences et les choix du chercheur qui produit le texte."⁹ Cela implique de considérer que les faits historiques ne sont pas prêts à attendre la révélation, ils sont construits par le propre spécialiste à partir des documents et lectures qu'il fait

⁸ *Idem.*

⁹ FEITOSA, Lourdes; SILVA, Glaydson. "O Mundo Antigo sob Lentes Contemporâneas". [« Le Monde Antique sous des optiques contemporaines »] In: FUNARI, Pedro Paulo; SILVA, Maria. (Orgs.). *Política e Identidades no Mundo Antigo*. [Politique et Identités dans le Monde Antique] São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009, pp. 212-213.

a aplicação de conceitos emergentes.

Vestígios figurados e História, posicionamento dentro de uma teoria da imagem

Quando Ginzburg comenta Saxl, enfatizando os riscos de uma leitura "fisiognomônica", afirma "Os danos que podem redundar de tal leitura dos documentos figurados são bastante claros. O historiador lê neles o que já sabe, ou crê saber, por outras vias, e pretende 'demonstrar'".⁸ Os estudos iconográficos já receberam diversas críticas como essa de Ginzburg, as quais caracterizam o método como intuitivo demais.

Contudo, consideramos que os "fatos" não estão prontos e não são revelados pelos estudiosos; entendemos que os documentos não falam por si próprios, não há motivos para negarmos que pessoas fazem a história e que elas são constituídas por subjetividades localizadas historicamente.

Afinal, como escrevem Lourdes Feitosa e Glaydson José da Silva: "o conhecimento histórico é concebido como um discurso, e como todo discurso é representativo da visão de mundo no qual foi gerado e influenciado pelos valores, experiências e escolhas do pesquisador que produz o texto"⁹. Isso implica considerarmos que os fatos históricos não estão prontos à espera de revelação, eles são construídos pelo próprio estudioso a partir dos documentos e das leituras que realiza de outros autores, bem como pelo meio onde vive e seus próprios sentidos e processos de significação. Dessa forma, o presente é o lugar de referência e de desenvolvimento da pesquisa histórica.

Também entendemos que as imagens possuem sentidos múltiplos, sendo, portanto, a interpretação polissêmica. Com isso, uma leitura "fisiognomônica" é questionável. Uma vez que não buscamos uma perspectiva visual pura para a construção do conhecimento, consideramos a importância do presente para se estudar o passado e procuramos entender a imagem na sua complexidade como uma prática social e não como uma ilustração dela. De acordo com Cláudia Valladão de Mattos, para Warburg a produção da arte faz parte da vida de uma época;¹⁰ para nós,

⁸ *Idem.*

⁹ FEITOSA, Lourdes; SILVA, Glaydson. "O Mundo Antigo sob Lentes Contemporâneas". In: FUNARI, Pedro Paulo; SILVA, Maria. (Orgs.). *Política e Identidades no Mundo Antigo*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009, pp. 212-213.

¹⁰ DE MATTOS, Cláudia. "Arquivos da memória: Aby Warburg, a História da Arte e Arte Contemporânea". *Ata II Encontro de História da Arte, IFCH/- UNI-*

basta alargar o sentido de arte para imagens e podemos afirmar o mesmo.

Já sobre Panofsky¹¹, o estudioso é um dos nomes mais influentes da história da arte e propõe a análise da imagem em três níveis: pré-iconográfica, iconográfica e iconológica. A primeira se divide em fatural (identificação das formas, cores e objetos) e expressional (percepção de qualidades expressivas: gestos ou poses, por exemplo). A segunda constitui-se pela identificação das convenções, nos casos estudados por Panofsky: uma figura masculina com uma faca representa São Bartolomeu, uma figura feminina com um pêssigo na mão é a personificação da veracidade. E a terceira corresponde aos elementos sociais e culturais, o contexto histórico, social e cultural, da imagem; sendo que ela deve ser analisada considerando os “métodos de composição” e a “significação iconográfica”, sendo necessário para ambos selecionar um conjunto de obras que tratam o mesmo tema e buscar as modificações ao longo de um período histórico.¹²

Sobre esse método de Panofsky, a iconologia, é importante ressaltarmos que o estudioso na sua reflexão sobre o significado da imagem não levanta a questão: significado para quem? — pergunta extremamente importante para nossa pesquisa, uma vez que permite identificar o observador da imagem no seu contexto histórico. Além disso, o pesquisador se restringe em seu estudo às obras de arte e consideramos importante ampliar tal campo de pesquisa, pois, como nos explica Knauss, um dos desafios de uma nova iconologia é estabelecer vínculos entre arte e imagens em geral.¹³

Ainda, como nos explica Vivas, o método de Panofsky apesar de ser criado para o estudo de obras artísticas do Renascimento, passou a ser aplicado pelos pesquisadores para a análise de outros momentos históricos, e a sua difusão produziu indagações, por exemplo: como analisar um conjunto de obras que se referem à experiência cotidiana? Para Svetlana Alpers, segundo Vivas, a fim de responder tal questionamento, o ideal seria o

d'autres auteurs, ainsi que par le moyen où il vit et ses propres sens et le processus de signification. Ainsi, le présent est le lieu de référence et développement de la recherche historique.

Également nous comprenons que les images ont des significations multiples et par conséquent l'interprétation polysémique. Avec cela, une lecture « physiognomique » est discutable, puisque nous ne cherchons pas un pur point de vue visuel à la construction des connaissances, nous considérons l'importance du présent pour étudier le passé et nous cherchons à comprendre l'image dans sa complexité, plutôt comme une pratique sociale que comme une illustration de soi — selon Cláudia Valladão de Mattos, pour Warburg la production artistique fait partie de la vie d'une époque,¹⁰ pour nous, il faut tout simplement élargir le sens de l'art pour des images, et nous pouvons dire la même chose.

Déjà sur Panofsky,¹¹ le spécialiste est l'un des noms les plus influents dans l'histoire de l'art et propose l'analyse de l'image en trois niveaux : pré-iconographique, iconographique et iconologique. La première est divisée en factuelle (identification des formes, des couleurs et des objets) et expressionnelle (perception des qualités expressives: gestes ou poses, par exemple). La seconde est l'identification des conventions, dans les cas étudiés par Panofsky: une figure masculine avec un couteau représente Saint-Barthélemy, une figure féminine avec une pêche dans sa main est l'incarnation de la vérité. Et la troisième correspond aux éléments sociaux et culturels, le contexte historique, social et culturel, de l'image; dans ce cas elle doit être analysée en considérant les “méthodes de composition” et “signification iconographique”, étant nécessaire pour les deux, sélectionner un ensemble d'œuvres qui traitent le même sujet et cherche à obtenir les modifications tout au long

CAMP. Campinas, 2006, p. 222. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/cha/atasIIeha.html#M>> acesso dia 20/05/2013, 17h03.

¹¹ Leitura: PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

¹² VIVAS, Rodrigo. “O que queremos dizer quando falamos em História da Arte no Brasil?” *Revista Científica FAP*. Curitiba, v.8, jul-dez 2011, p. 106.

¹³ KNAUSS, Paulo. “Aproximações disciplinares: história, arte e imagem?”. *Anos 90*. Porto Alegre, v. 15, n. 28, dez. 2008, p. 164.

¹⁰ DE MATTOS, Claudia. “Arquivos da memória: Aby Warburg, a História da Arte e Arte Contemporânea”. [“Archives de la mémoire: Aby Warburg, l'Histoire de l'Art et l'Art contemporain”] *Ata II Encontro de História da Arte, [ATA II Rencontre de l'Histoire de l'Art] IFCH/ UNICAMP*. Campinas, 2006, p. 222. Disponível em: [Disponível en] <<http://www.unicamp.br/chaa/cha/atasIIeha.html#M>> acesso dia [accédé le] 20/05/2013, 17h03.

¹¹ Leitura: PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. [Lecture: PANOFSKY, Erwin. *Signification des arts visuels*] São Paulo: Perspectiva, 1991.

d'une période historique.¹²

Sur cette méthode de Panofsky, l'icônologie, il est important de remarquer que le spécialiste dans sa réflexion sur le sens de l'image, ne pose pas la question: signification pour qui? Question extrêmement importante pour notre recherche car elle permet d'identifier l'observateur de l'image dans son contexte historique. En outre, le chercheur est limité dans son étude aux oeuvres d'art, et nous considérons qu'il est important d'élargir ce champ de recherche parce que, comme l'explique Knauss, un des défis d'une nouvelle iconologie est d'établir des liens entre l'art et des images en général.¹³

Comme l'explique Vivas, la méthode de Panofsky, malgré e fait d'être créée pour l'étude des œuvres artistiques de la Renaissance, est venue à être appliquée par les chercheurs pour l'analyse des autres moments historiques et sa diffusion a produit des questionnements, par exemple: Comment analyser un ensemble d'œuvres qui font référence à l'expérience quotidienne? Pour Svetlana Alpers, selon Vivas, afin de répondre à ces questions, l'idéal serait le déplacement d'une histoire de l'art vers une culture visuelle,¹⁴ qui c'est précisément notre intention.

Différemment de l'argumentation de Ginzburg, pour nous, le but de Panofsky de penser le sens de l'image est valide et sa méthode d'analyse peut être appliquée à notre étude des vases grecs. L'objectif est de repenser son iconologie afin de l'inscrire dans nos études visuelles en général. En outre, il est important de considérer que nous ne cherchons pas de niveaux de perception visuelle purs, parce que comme pointent Robertson et Beard, pour lire des images, on doit considérer ses multiples interprétations, qui changent en fonction du contexte, de l'observateur et de leurs attentes.¹⁵

¹² VIVAS, Rodrigo. "O que queremos dizer quando falamos em História da Arte no Brasil?" ["Qu'est-ce que nous voulons dire quand nous parlons de l'Histoire de l'Art au Brésil?"] *Revista Científica FAP. [Revue Scientifique FAP]* Curitiba, v.8, jul-dez 2011, p. 106.

¹³ KNAUSS, Paulo. "Aproximações disciplinares: história, arte e imagem". *Anos 90. [proximités disciplinares: histoire, art et image]. Années 90.* Porto Alegre, v. 15, n. 28, dez. 2008, p. 164.

¹⁴ VIVAS, Rodrigo. *Op. cit.*, p. 109.

¹⁵ ROBERTSON, Martin.; BEARD, Mary. "Adopting an Approach". In: RASMUSSEN, Tom; SPIVEY, Nigel. (org.). *Looking at Greek Vases*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 13.

deslocamento de uma história da arte para a cultura visual,¹⁴ que é justamente nosso intuito.

Afinal, diferentemente de Ginzburg, para nós o objetivo de Panofsky de pensar o significado da imagem é válido, e a sua iconologia precisa ser repensada a fim de ser inserida nos estudos visuais em geral. Além disso, consideramos importante somar à iconologia um estudo mais social da arte, pois a "atitude fundamental" buscada por Panofsky, a ideia de que apenas um indivíduo classificador e sua obra devem ser considerados, é em nosso entendimento limitadora — afinal, são importantes para o estudo da imagem toda uma rede de relações, desde as condições de produção até a difusão, descarte e reutilização. Além disso, é importante considerar que não buscamos níveis de percepção visual que sejam puros, porque como apontam Robertson e Beard, para ler imagens é preciso considerar suas múltiplas interpretações, as quais mudam conforme o contexto, o observador e suas expectativas.¹⁵

Como pretendemos pensar a iconografia dos vasos gregos a partir dos Estudos Visuais e do conceito de cultura visual, explanaremos sobre como entendemos essa área de estudos e esse conceito. Porém, antes, faremos uma breve apresentação sobre o uso de documentos figurados na História, mais especificamente a utilização dos vasos gregos e suas imagens. Consideramos relevante tal exposição a fim de observarmos algumas formas de análise dessa iconografia grega.

Imagens e História

Até a década de 1930, os documentos da História eram somente os textos escritos de natureza política ou religiosa. Contudo, com a redefinição do conceito de documento, que começa com os *Annales*, textos diversos, imagens, cultura material e outros, passam a ser considerados vestígios históricos. Assim, apesar de desde Warburg haver uma tradição de estudo das imagens que as colocam como documentos, é desde 1930 que as pesquisas históricas a partir de testemunhos diversos, dentre eles as imagens, vêm aumentando. O uso de outros documentos que a história não estava acostumada a trabalhar promoveu ainda

¹⁴ VIVAS, Rodrigo. *Op. cit.*, p. 109.

¹⁵ ROBERTSON, Martin.; BEARD, Mary. "Adopting an Approach". In: RASMUSSEN, Tom; SPIVEY, Nigel. (org.). *Looking at Greek Vases*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 13.

outro conhecimento, metodologia, que os tornassem passíveis de serem analisados. Acerca do caráter documental das imagens, Knauss explica:

O caráter probatório da pesquisa histórica definiu a noção de documento como sinônimo de fonte histórica, demarcando assim o seu universo à hegemonia da fonte escrita e oficial. Este modelo foi validado pela concepção cientificista de documento e traduziu a afirmação da objetividade do conhecimento como dado. É nesse sentido que as imagens foram desprezadas. De modo geral, a possibilidade de usá-las como provas não favoreceu a sua valorização pela historiografia que restringiu o uso das imagens às situações em que as fontes escritas não se evidenciavam suficientes, como no caso do estudo da Antiguidade.¹⁶

Dessa maneira, foi a partir do interesse renascentista por esse período histórico que, conforme Knauss, iniciaram-se as primeiras sistematizações de procedimentos de identificação e caracterização de fontes não escritas, sendo os antiquários os principais responsáveis por isso. Afinal, se dirigiam para o tratamento das coisas do homem, no sentido das *humanitas* que caracterizam o humanismo renascentista.¹⁷

De acordo com Fábio Vergara Cerqueira, essa fase renascentista é chamada de artística e vai do século XVI até o XVIII, sendo nela a descoberta dos primeiros vasos gregos e o surgimento dos primeiros catálogos. Segundo o autor, foi o arqueólogo Eduard Gerhard, em 1824, o primeiro a estabelecer a prioridade de se publicar sistematicamente os vasos descobertos, pois não os considerava como simples objetos de coleção, mas como objetos de estudo. Assim, a arqueologia se tornava uma disciplina acadêmica e nascia a fase da crítica histórica no desenvolvimento da ciência da imagem do mundo antigo.¹⁸

A partir dos ensinamentos de Gerhard, explica-nos Cerqueira, estabeleceu-se um método de catalogação das coleções de cerâmica grega e um método positivo de análise da mesma, o qual constituía em sistematizar o conhecimento da pintura sem

Comme nous pensons à l'iconographie des vases grecs à partir des Études Visuelles et du concept de culture visuelle, nous éclaircirons sur la façon dont nous comprenons ce champ d'étude et ce concept. Cependant, tout d'abord, nous ferons une courte présentation sur l'utilisation de documents figurés dans l'Histoire, plus précisément l'utilisation de vases grecs et leurs images. Nous considérons une telle exposition pertinente afin d'observer quelques formes d'analyse de cette iconographie grecque.

Images et Histoire

Jusqu'à la décennie de 1930, les documents de l'Histoire étaient principalement les textes écrits de nature politique ou religieuse. Cependant, avec la redéfinition de la notion de document, qui commence avec les *Annales*, divers textes, images, culture matérielle et autres, sont considérés comme des vestiges historiques. Ainsi, depuis Warburg, malgré le fait d'avoir une tradition d'études d'images qui les placent sous forme de documents, c'est depuis 1930 que les recherches historiques à partir de plusieurs témoins, parmi lesquels les images, augmentent. L'utilisation d'autres documents que l'histoire n'était pas habituée à travailler a promu encore une autre connaissance, méthodologie, qui étaient susceptibles d'être analysés. Sur le caractère documentaire des images, Knauss explique :

Le caractère probatoire de la recherche historique a défini la notion de document comme synonyme de source historique, délimitant ainsi son univers à l'hégémonie de source écrite et officielle. Ce modèle a été validé par la conception scientifiiste de document et a traduit l'affirmation de l'objectivité de la connaissance telle qu'elle figure. C'est dans ce sens que les images ont été méprisées. En général, la possibilité de s'en servir comme preuve n'a pas favorisé sa valorisation par l'historiographie qui a restreint l'utilisation des images à des situations où les sources écrites n'étaient suffisamment pas mises en évidence, comme dans le cas de l'étude de l'Antiquité.¹⁶

De cette façon, c'était à partir de l'intérêt renascentiste par cette période historique que, conforme Knauss, on a commencé les premières systématisations des procédures d'identification et de caractérisation des sources non écrites, ce sont les anti-

¹⁶ KNAUSS, Paulo. *Op. cit.*, p. 152.

¹⁷ _____. "O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual". *Art Cultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, jan-jun. 2006, p. 100.

¹⁸ CERQUEIRA, Fábio. "O testemunho da iconografia dos vasos áticos dos séculos VI e V a.C.: Fundamentação teórica para sua interpretação como fonte para o conhecimento da cultura e sociedade da Grécia Antiga". *História em Revista*. Pelotas, v.10, dez. 2005, p. 119.

¹⁶ KNAUSS, Paulo. *Op. cit.*, p. 152.

quaires les principaux responsables de cela. Après tout, ils allaient traiter des choses de l'homme, dans le sens de *l'humanitas* qui caractérisent l'humanisme renaissantiste.¹⁷

Selon Fábio Vergara Cerqueira, cette phase renaissantiste est appelée artistique et date du XVI^e siècle jusqu'au XVIII^e siècle où on a la découverte des premiers vases grecs et le surgissement des premiers catalogues. Selon l'auteur, l'archéologue Eduard Gerhard fut, en 1824, le premier à établir la priorité de publier systématiquement les vases découverts, parce qu'il ne les considérait pas comme des objets de collection tout simplement, mais en tant qu'objets d'étude. Ainsi, l'archéologie est devenue une discipline académique et la phase critique historique dans le développement de la science de l'Image du Monde Antique est née.¹⁸

A partir des enseignements de Gerhard, explique Cerqueira, on a mis en place une méthode de catalogage des collections de poterie grec et aussi une méthode positive de son analyse, qui constituait de systématiser la connaissance de la peinture sans avoir recours à aucune image préconçue. Telle herméneutique devrait remplir ce qui était déjà connu par des textes anciens, ou remplir les blancs ou montrer des variables.¹⁹

Au sein de cette tradition positiviste, explique Cerqueira, est née l'intérêt pour les peintres de vases eux-mêmes, cherchés par l'identification de leurs traits stylistiques. Hartwig en 1893, commençant par la poterie signée par les potiers, a initié la science de l'attribuionisme, reconnaissant des personnalités artistiques et attribuant qualité d'auteur à la céramique. La méthode définitive pour cette science a été donnée par Beazley en 1908, dont le travail a duré pendant six décennies. Cette méthode a permis d'établir la cohérence entre la datation et le style qui permettait une étude des

recorrer a nenhuma imagem pré-concebida. Essa hermenêutica devia completar aquilo que já se conhecia pelos textos antigos, ou preencher lacunas, ou mostrar variáveis.¹⁹

Dentro dessa tradição positivista, explica-nos Cerqueira, surgiu o interesse pelos pintores de vasos em si, buscados pela identificação de seus traços estilísticos. Hartwig, em 1893, partindo da cerâmica assinada pelos oleiros, iniciou a ciência do atribucionismo, reconhecendo personalidades artísticas e atribuindo autoria à cerâmica. O método definitivo para tal ciência foi dado por Beazley em 1908, cujo trabalho perdurou por seis décadas. Tal método permitia estabelecer uma coerência entre datação e estilo, e possibilitava um estudo dos assuntos retratados pelos pintores.²⁰

Dessa maneira, até os anos 1960 o trabalho de Beazley era a grande referência nos estudos da iconografia grega. No interior de tal metodologia e para a análise positiva de modo geral a imagem, como explana Cerqueira, “para aquele que a produz e para aquele que a recebe, reveste-se necessariamente de um sentido preciso e unívoco”.²¹ Por isso, o método positivo busca descrevê-la, procura saber seu contexto, seu estilo, pintor, realizando um enquadramento histórico. As imagens, por seu atributo, significavam o mesmo tanto para o produtor como para o observador.

Entretanto, de acordo com Cerqueira, a partir de 1970 começa a surgir uma tendência de se interpretar o atributo imagético; pois o atributo passou a ser visto de maneira ambígua, dando margem para o que Herbert Hoffmann nos anos 1980 denominou de um método interpretativo e histórico, no qual a cultura, de modo geral, passa a ser estudada de forma mais profunda, ou seja, mais problematizada.²²

Nessa década, 1980, tratando das imagens em geral, segundo Knauss (2006; 2008) o estudo da cultura se tornou central para as ciências humanas e conduziu a uma revisão do estatuto do social. Nesse contexto, o lado subjetivo das relações sociais ganhou espaço e consolidou uma tendência que passou a sublinhar como a cultura — o sistema de representações — instigava as forças sociais de um modo geral, não sendo mero reflexo de movimentos da política ou da economia. A virada cultural

¹⁷ _____. “O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual?”. [“Le défi de faire Histoire avec des images: art et culture visuelle”] *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, jan-jun. 2006, p. 100.

¹⁸ CERQUEIRA, Fábio. “O testemunho da iconografia dos vasos áticos dos séculos VI e V a.C.: Fundamentação teórica para sua interpretação como fonte para o conhecimento da cultura e sociedade da Grécia Antiga?”. *História em Revista*. [“Le témoignage de l'iconographie des vases attiques des VIe. et Ve. Av. J.-C.: Fondamentación théorique pour son interprétation comme source pour la connaissance de la culture et société de la Grèce Antique”]. *Histoire en Revue*.] Pelotas, v.10, dez. 2005, p. 119.

¹⁹ *Idem*, p. 121.

¹⁹ *Idem*, p. 121.

²⁰ *Idem*, pp. 121-122.

²¹ *Idem*, p. 123.

²² *Idem*, p. 124.

destacou os vínculos entre conhecimento e poder, o que serve, igualmente, para demarcar o estudo das imagens. A cultura visual seria, portanto, um desdobramento de um movimento geral de interrogação também sobre a cultura em termos abrangentes.

Entretanto, explica-nos Knauss, foi em 1990 que o campo da História da Arte começou a valorizar, com a institucionalização dos estudos visuais (feita nos EUA), a necessidade de interdisciplinaridade na área. Segundo o autor, com essa valorização também ocorreu a emergência do conceito de cultura visual, o qual possui duas perspectivas: uma, que a define como o contexto da cultura contemporânea recente; e outra, que a considera ponto de partida para pensar diferentes experiências visuais ao longo da história, em diversos espaços e tempos.

Interessa-nos para estudo a segunda perspectiva, pois ela implica um modo de análise que abre o campo para interpretações históricas e culturais. Nessa perspectiva, conforme Knauss, “importa, sobretudo, não tomar a visão como dado natural e questionar a universalidade da experiência visual. Trata-se de abandonar a centralidade da categoria de visão e admitir a especificidade cultural da visualidade para caracterizar transformações históricas da visualidade e contextualizar a visão”.²³

Em outras palavras, o olhar é construído social e historicamente. Assim, pensar a história a partir de imagens implica considerarmos que os artefatos culturais não retêm sentidos fixos, pois são situados na história. A produção de sentido é um processo social, dinâmico e com múltiplas dimensões, ou seja, os significados não são dados, mas são construções culturais. Dessa maneira, há a tendência de se desnaturalizar a arte e o pressuposto de que o valor estético não é imanente; afinal, existem modos de ver. Na explicação de Knauss:

Os estudos visuais, seguindo a inspiração dos estudos culturais, defendem que os sentidos não estão investidos em objetos. Ao contrário, o conceito de cultura visual sustenta o pressuposto de que os significados estão investidos nas relações humanas. É nesse sentido que a cultura é definida como produção social e, por isso, o olhar pode ser definido como construção cultural. Nesse sentido, as definições materiais e tipológicas devem ser concebidas como elementos do processo de significação. O objeto individual é integrado numa ampla rede de associações e de valores que integram

sujets représentés par les peintres.²⁰

De cette manière jusqu'en 1960, l'œuvre de Beazley était la grande référence dans l'étude de l'iconographie grecque. Dans le cadre de cette méthodologie et pour l'analyse positive de manière générale l'image, comme l'explique Cerqueira, “pour celui qui la produit et pour celui qui la reçoit, signifie nécessairement un sens précis et univoque.”²¹ C'est pour cela que la méthode positive cherche à la décrire, à découvrir son contexte, son style, son peintre, effectuant un encadrement historique. Les images, par leur attribut, signifiaient la même chose pour le producteur et l'observateur.

Toutefois, selon Cerqueira, à partir de 1970, une tendance à interpréter l'attribut de l'imagerie commence à se poser, parce que l'attribut est venu à être considéré comme ambigu, donnant place à ce que Herbert Hoffmann dans les années 1980 a appelé une méthode interprétative et historique, dans laquelle la culture d'une manière générale commence à être étudiée plus profondément, c'est-à-dire plus problématisée.²²

Au cours de cette décennie, 1980, traitant des images en général, selon Knauss (2006 ; 2008), l'étude de la culture est devenue centrale pour les sciences humaines et a conduit à une révision du statut social. Dans ce contexte, le côté subjectif des relations sociales a gagné espace et a consolidé une tendance qui a commencé à souligner comment la culture — le système de représentations — faisait des investigations à propos des forces sociales en général, n'étant pas un simple reflet de mouvements de la politique ou de l'économie. Le changement culturel a mis en évidence les liens entre savoir et pouvoir, qui sert, également, pour délimiter l'étude des images. La culture visuelle serait, dans ce cas, une ramification d'un mouvement général d'interrogation aussi sur la culture en termes complets.

Cependant, nous explique Knauss, fut en 1990 que le champ de l'Histoire de l'Art a commencé à valoriser, avec l'institutionnalisation des études visuelles (faite à partir des États-Unis), la nécessité de l'interdisciplinarité dans le domaine. Selon l'auteur, avec cette valorisation également a eu lieu l'émergence du concept de culture visuelle, qui a deux perspectives: celle qui la définit comme contexte

²⁰ *Idem*, p. 121-122.

²¹ *Idem*, p. 123.

²² *Idem*, p. 124.

²³ KNAUSS, Paulo. “O desafio de fazer História com imagens”. *Op. cit.*, p. 107.

de la culture contemporaine récente et une autre qui la considère un point de départ pour réfléchir de différentes expériences visuelles tout au long de l'histoire, dans des différents espaces et temps.

Nous sommes intéressés à étudier la seconde perspective, parce qu'elle implique un mode d'analyse qui ouvre le champ des interprétations historiques et culturelles. Dans cette perspective, conforme Knauss, "ce qui compte, surtout, est de ne pas prendre la vision comme une donnée naturelle et remettre en question l'universalité de l'expérience visuelle. Il faut abandonner la centralité de la catégorie de vision et admettre la spécificité culturelle de la visualité pour caractériser des transformations historiques de visualité et contextualiser la vision."²³

En d'autres termes, le regard est construit socialement et historiquement. Ainsi, penser l'histoire à partir d'images implique que nous considérons que les artefacts culturels ne conservent pas les sens fixes, puisqu'ils sont situés dans l'histoire. La production de sens est un processus social, dynamique et aux multiples dimensions, à savoir, les significations ne sont pas données, mais elles sont des constructions culturelles. De cette façon, il y a une tendance à pervertir l'art et la présupposition que la valeur esthétique n'est pas immanente; après tout, il y a des façons de voir. Dans l'explication de Knauss:

Les études visuelles, suivant l'inspiration des études culturelles, défendent que les sens ne sont pas investis dans des objets. Au contraire, le concept de culture visuelle soutient la présupposition que les significations sont investies dans les relations humaines. C'est dans ce sens que la culture est définie comme production sociale et, ainsi le regard peut être défini comme une construction culturelle. De cette manière là, les définitions matérielles et typologiques doivent être conçues en tant qu'éléments du processus de signification. L'objet individuel est intégré dans un vaste réseau d'associations et de valeurs qui intègrent les compétences visuelles.²⁴

De cette façon, les études visuelles sont l'étude de la culture visuelle et, comme nous explique

as competências visuais.²⁴

Dessa maneira, os estudos visuais são o estudo da cultura visual e, como nos explica Éverly Pegoraro, enfoca na formação social do campo visual ou na sociabilidade visual. Seus objetos de estudo "não são apenas objetos em si, mas também abrangem maneiras de ser, ver e experienciar dentro de diferentes formas de subjetividade. Implica compreender as variadas posições do sujeito que emergem através de relações visuais".²⁵

Nesse sentido, o percurso histórico da visão precisa ser avaliado, as possibilidades de visualidade de uma imagem não se esgotam e o estudo visual é apenas um dos componentes de algo mais amplo. Também é importante destacar que, enquanto a história da arte estuda objetos individuais, os estudos visuais procuram expandir questões sobre o estatuto do objeto artístico em um conjunto mais geral das imagens e das representações visuais.

Em outras palavras, segundo Knauss, a categoria de cultura visual permite expandir a história da arte ao integrar os objetos artísticos no mundo das imagens ou ao integrar o mundo das imagens no mundo das artes. E também significa, como o autor nos explica, "um modo de colocar novos desafios para a história da arte, redefinindo o próprio estatuto da arte como construção histórica e com variações que lhe conferem historicidade própria".²⁶

A seguir, realizando essa expansão, ou melhor, fazendo certo deslocamento da história da arte para os estudos visuais, procuramos entender a iconografia dos vasos gregos como constituinte da cultura visual dos helenos.

Iconografia dos vasos gregos

Na Antiguidade, de acordo com Martin Robertson e Mary Beard, nunca houve uma distinção verbal entre arte e artesanato; conforme os autores, na história da arte grega, antes dos estudos do arqueólogo John Beazley (iniciados em 1908, como já observamos), um vaso decorado com caráter utilitário não poderia ser

²⁴ *Idem*, p. 114.

²⁵ PEGORARO, Éverly. "Estudos Visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente". *Domínios da Imagem*, Londrina, ano IV, n. 8, maio 2011, p. 48.

²⁶ KNAUSS, Paulo. "O desafio de fazer História com imagens." *Op. cit.*, p. 112.

²³ KNAUSS, Paulo. "O desafio de fazer História com imagens". ["Le défi de faire Histoire avec des images"] *Op. cit.*, p. 107.

²⁴ *Idem*, p. 114.

considerado arte. De acordo com Robin Osborne, o que temos na Antiguidade é toda uma discussão filosófica em torno da arte,²⁷ mas ressaltamos que tal discussão filosófica não é entendida nos termos pelos quais conceituamos arte hoje.

Assim, a iconografia vascular até a contribuição de Beazley não era considerada arte. Contudo, nos parece que sua redefinição para artística nos mostra um contexto no qual a própria história da arte tinha um conceito menos abrangente de imagem. É interessante novamente lembrarmos que Beazley foi o principal pesquisador de uma das fases do desenvolvimento da ciência da imagem, a fase do atribucionismo.

Com isso, desde o trabalho de Beazley se considera na história da arte que a iconografia possui um valor estético e estilos próprios. Contudo, buscamos entender essa iconografia como parte da cultura visual grega, ou seja, em um sentido mais amplo que o de arte grega. Para analisá-la, consideramos necessário interpretar não apenas um significado único, mas buscar entender as relações humanas que a envolvem. Dessa forma, procuramos realizar um deslocamento da iconografia vascular do campo da história da arte para o dos estudos visuais.

Para Robin Osborne, o estudo das imagens gregas não faz parte de uma história da arte que seja construída pelo patrimônio privado de artistas individuais. Porém, faz parte de uma história social da arte, pois a arte era um trabalho, um trabalho anônimo para o espaço público e privado, que continha mensagens diversas sobre a morte, relações com os deuses, esportes, acontecimentos políticos e outros mais. Segundo Osborne, a arte grega nos permite perceber o seu consumo e sua interação com a sociedade.²⁸

Uma história social da arte também é um dos caminhos para refletirmos sobre essas imagens dos vasos. Entretanto, consideramos que as imagens têm sentidos polissêmicos, e para sua interpretação importa, como já destacamos, o presente do próprio pesquisador. Autores como Robertson e Beard, apesar de não se inserirem nos estudos visuais, evidenciam-nos a importância de pensar sobre os significados e funções das imagens na sociedade e afirmam que a interpretação de imagens requer uma tentativa de reconstruir em nossos próprios termos (porque não podemos fazer de outra forma) o que era para ser um observador

Éverly Pegoraro, met l'accent sur la formation sociale du champ visuel ou sur la sociabilité visuelle. Leurs objets d'étude "ne sont pas uniquement des objets en soi, mais aussi couvrent les façons d'être, de visualiser et expérencier au sein de différentes formes de subjectivité. Implique de comprendre les positions variées du sujet qui émergent à travers les relations visuelles."²⁵

Ainsi, le parcours historique de la vision doit être évaluée, et les possibilités de la visualité de l'image ne s'épuisent pas, et l'étude visuelle n'est qu'un des composants de quelque chose de plus large. Il est également important de souligner que, alors que l'histoire de l'art étudie des objets individuels, les études visuelles cherchent à élargir les questions sur le statut de l'objet artistique dans un ensemble plus général des images et des représentations visuelles.

En d'autres termes, selon Knauss, la catégorie de la culture visuelle permet d'élargir l'histoire de l'art en intégrant les objets artistiques dans le monde des images, ou en intégrant le monde des images dans le monde de l'art. Et cela signifie aussi, comme l'explique l'auteur, "un moyen de mettre de nouveaux défis pour l'histoire de l'art, en redéfinissant le propre statut de l'art comme une construction historique et avec des variations qui lui donnent sa propre historicité."²⁶

Ensuite, en réalisant cette expansion, ou mieux, en faisant un certain déplacement de l'histoire de l'art vers les études visuelles, on a cherché à comprendre l'iconographie des vases grecs comme constituant de la culture visuelle des Hellènes.

Iconographie des vases grecs

Dans l'Antiquité, selon Martin Robertson et Mary Beard on n'a jamais eu une distinction verbale entre art et artisanat; selon les auteurs, dans l'histoire de l'art grec avant les études de l'archéologue John Beazley (commencé en 1908, comme on a déjà observé), un vase orné de caractère utilitariste ne pourrait pas être considéré comme art.

²⁵ PEGORARO, Éverly. "Estudos Visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente". *Domínios da Imagem*, ["Études visuelles: principaux auteurs et questionnements d'un champ émergent". *Domaines de l'Image*,] Londrina, ano IV, n.8, maio 2011, p. 48.

²⁶ KNAUSS, Paulo. "O desafio de fazer História com imagens." ["Le défi de faire Histoire avec des Images."]
Op. cit., p. 112.

²⁷ OSBORNE, Robin. "A History of Art Without Artists". In: _____. *Archaic and Classical Greek Art*. New York: Oxford University Press, 1998.

²⁸ *Idem*.

Selon Robin Osborne, ce que nous avons dans l'antiquité est un débat philosophique tout autour de l'art,²⁷ mais nous soulignons que telle discussion philosophique n'est pas comprise dans les termes par lesquels nous conceptions l'art aujourd'hui.

Ainsi, l'iconographie de vaserie jusqu'à la contribution de Beazley n'était pas considérée art. Cependant, il nous semble que sa redéfinition pour artistique nous montre un contexte dans lequel l'histoire de l'art elle-même avait un concept moins global de l'image. Il est intéressant encore une fois se rappeler que Beazley a été le principal chercheur de l'une des étapes du développement de la science de l'image, la phase de l'attributionnisme.

Avec cela, depuis le travail de Beazley on estime que dans l'histoire de l'art l'iconographie a une valeur esthétique et styles propres. Cependant, nous cherchons à comprendre l'iconographie comme part de la culture visuelle grecque, c'est-à-dire dans un sens plus large que celui de l'art grec. Pour l'analyser, on a considéré nécessaire d'interpréter non seulement un sens, mais chercher à comprendre les relations humaines qui l'impliquent. De cette manière, nous cherchons à accomplir un déplacement de l'iconographie de vaserie du champ de l'histoire de l'art pour celui des études visuelles.

Pour Robin Osborne, l'étude des images grecques ne fait pas partie d'une histoire de l'art qui soit construite par le patrimoine privé d'artistes individuels. Cependant, elle fait partie d'une histoire sociale de l'art, puisque l'art était un travail, une œuvre anonyme pour des espaces publics et privés, qui contenait divers messages sur la mort, les relations avec les dieux, sports, événements politiques, etc. Selon Osborne, l'art grec nous permet de comprendre sa consommation et son interaction avec la société.²⁸

Une histoire sociale de l'art est aussi un des chemins pour réfléchir sur ces images de vases. Toutefois, nous considérons que les images ont des sens polysémiques et pour son interprétation ce qui compte, comme on a déjà souligné, est le présent du propre chercheur. Des auteurs comme Robertson et Beard, malgré le fait de ne pas s'insérer dans des études visuelles, nous montrent l'importance de réfléchir sur le sens et les fonctions des images

da época. Afinal, os sentidos que as imagens propiciam provêm de processos sociais, ou seja, eles não são tomados como dados, mas como uma construção cultural.

A arqueologia, assim como a história, também possui perspectivas teóricas e metodológicas que refletem sobre o presente do estudioso na construção do conhecimento e que consideram seus objetos de análise com interpretações múltiplas. A iconografia da cerâmica grega vem sendo estudada por essas disciplinas e é entendida como parte importante da cultura material que temos da Grécia na Antiguidade, pois sua produção é grande, feita durante vasto período de tempo e com amplo alcance, uma vez que os vasos podiam ser manuseados e transportados com facilidade.

Esses vasos, portadores de imagens, são como mediadores entre os homens e o mundo onde vivem; eles indicam a atividade humana, as relações sociais, simbólicas e técnicas de produção próprias de seu tempo. Para interpretá-los, uma abordagem interdisciplinar é importante a fim de entendermos sua complexidade. Além disso, o contexto histórico e social onde vive o estudioso é um dos fatores de influência para a pesquisa, já que seu olhar, as questões elaboradas para o objeto e as respostas consideradas aceitáveis são influenciadas pelo seu meio.

No campo da arqueologia, um ponto de vista interessante, que pode dialogar com os estudos visuais, é a perspectiva histórica interpretativa. Segundo Gilberto da Silva Francisco, “é uma linha que reabilita a interpretação histórica no seio da discussão arqueológica”²⁹ e procura entender o objeto material a partir de suas relações dinâmicas na sociedade. Também, é uma perspectiva teórica que entende o artefato como sendo polissêmico e, ainda, se constitui por uma abordagem mais contextualista da arqueologia, sendo uma das perspectivas da arqueologia pós-processual.

Enfim, para nós, em linhas gerais, as imagens iconográficas não falam por si mesmas; para analisá-las é preciso aprender bastante sobre a cultura às quais pertencem e seus padrões de comunicação. Além disso, para dar um sentido a elas é necessário fazer conexões adequadas delas com as nossas próprias experiências, valores e crenças. Porque, como observado com

²⁷ OSBORNE, Robin. “A History of Art Without Artists”. In: _____. *Archaic and Classical Greek Art*. New York: Oxford University Press, 1998.

²⁸ *Idem*.

²⁹ FRANCISCO, Gilberto. *Grafismos gregos: escrita e figuração na cerâmica ática do período arcaico (do séc. VII-VI a.C.)*. (Dissertação) Pós-graduação em Arqueologia, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, (Orientadora Dra. Haiganuch Sarian), São Paulo, 2007, p. 55.

Robertson e Beard, os significados que lhes damos dependem de nossos próprios sistemas de significação visual. Segundo os autores, usamos o conhecimento adquirido com nossos próprios modos de ver a fim de compreender as complexidades — algumas semelhantes, outras diferentes — no material antigo.³⁰

Considerações finais

Para o estudo da iconografia da cerâmica grega propomos uma interpretação a partir de uma teoria que entende as imagens como constituintes do imaginário social da época, sendo objetos polissêmicos e construídos culturalmente, cujos olhares dependem do próprio presente do pesquisador.

Dessa forma, entendemos essa iconografia como parte da cultura visual grega, e para analisá-la adotamos uma perspectiva histórica interpretativa, a qual considera sentidos múltiplos para a interpretação do objeto. Lembrando que nossa ideia de cultura visual parte do reconhecimento da diversidade do universo de imagens que constituem as relações humanas.

Nas palavras de Knauss, essa concepção mais inclusiva, possibilitada pela cultura visual, “se relaciona com o fato de que os estudos visuais apresentam uma tentativa de evitar a abordagem da história por linhas pré-definidas, escapar da história dos estilos e abrir o estudo do visual a um conjunto mais abrangente de temas. Nesse sentido, porém, é possível levantar questões que não são investigadas a partir do prisma da tradição disciplinar da história da arte”.³¹

Warburg, como notamos com o texto de Ginzburg, já defendia o estudo alargado dos objetos visuais; e as pesquisas mais recentes, segundo Knauss, apontam para esse interesse diversificado do próprio Warburg por imagens variadas. A própria iconologia de Panofsky, no contexto dos estudos visuais contemporâneos, vem sendo revisada, especialmente no ambiente germânico, e insere-se em uma ciência da imagem que nós buscamos abordar.

Por fim, para nós o diálogo entre arqueologia e estudos visuais é importante porque: (1) observamos a necessidade de interdisciplinaridade para entender a complexidade do objeto; (2) a materialidade dos vasos (suas formas, curvas, conicidade e

dans la société et prétendent que l'interprétation d'images nécessite une tentative de reconstruire sur nos propres termes (parce que nous ne pouvons pas faire autrement) ce qui devait être un observateur de l'époque. Après tout, les sens que les images apportent proviennent de processus sociaux, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas pris comme données, mais comme une construction culturelle.

L'archéologie, ainsi que l'histoire, a également des perspectives théoriques et méthodologiques qui se reflètent sur le présent du spécialiste dans la construction des connaissances et qui considèrent ses objets d'analyse avec des multiples interprétations. L'iconographie de la poterie grecque est étudiée par ces disciplines et est considérée comme un élément important de la culture matérielle de la Grèce dans l'antiquité, parce que sa production est grande, faite au cours de vastes périodes de temps et avec une large portée, une fois que les vases pouvaient être manipulés et transportés avec facilité.

Ces vases porteurs d'images sont comme des médiateurs entre les hommes et le monde dans lequel ils vivent, ils indiquent l'activité humaine, les relations sociales, symboliques et les techniques de production propres de son temps. Pour les interpréter une approche interdisciplinaire est importante afin de comprendre sa complexité. En outre, le contexte historique et social où le spécialiste vit est l'un des facteurs d'influence sur la recherche, puisque son regard, les questions élaborées pour l'objet et les réponses considérées acceptables sont influencés par son environnement.

Dans le domaine de l'archéologie, un point de vue intéressant, qui peut dialoguer avec l'étude visuelle, est la perspective historique interprétative. Selon Gilberto da Silva Francisco “c'est une ligne qui réhabilite l'interprétation historique au sein de la discussion archéologique”²⁹ et cherche à comprendre l'objet matériel à partir de ses relations dynamiques dans la société. En outre, c'est une perspective théorique qui comprend l'arte-

²⁹ FRANCISCO, Gilberto. *Grafismos gregos: escrita e figuração na cerâmica ática do período arcaico (do séc. VII-VI a.C.)*. [Graphismes grecs: écriture et figuration dans la céramique attique de la période archaïque (du VIIe-VIe Av. J. -C.)] (Dissertação) Pós-graduação em Arqueologia, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, (Orientadora Dra. Haiganuch Sarian), São Paulo, 2007, p. 55. [(Soutenance de Maîtrise) Post-graduate en Archéologie, Musée de l'Archéologie et Ethnologie de l'Université de São Paulo, (Directrice Dr. Haiganuch Sarian)].

³⁰ ROBERTSON, Martin; BEARD, Mary. *Op. cit.*, p. 18.

³¹ KNAUSS, Paulo. “Aproximações disciplinares: história, arte e imagem”. *Op. cit.*, p. 158.

fact comme étant polysémique et, de plus, elle se constitue par une approche plus contextualiste de l'archéologie, étant l'une des perspectives de l'Archéologie Post-processuel.

De toute façon, pour nous, de manière générale, les images iconographiques ne parlent d'elles-mêmes, pour faire une analyse on doit apprendre beaucoup sur la culture à laquelle elles appartiennent et leurs modèles de communication. En outre, pour leur donner un sens, il est nécessaire d'établir des liens appropriés d'elles-mêmes avec nos propres expériences, valeurs et croyances. Parce que, comme le fait remarquer Robertson et Beard, les significations que nous leur donnons dépendent de nos propres systèmes de signification visuelle. Selon les auteurs, nous utilisons les connaissances acquises avec nos propres modes de voir afin de comprendre les complexités — certaines similaires, d'autres différentes — dans le matériel ancien.³⁰

Considérations Finales

Pour l'étude de l'iconographie de la poterie grecque, nous proposons une interprétation à partir d'une théorie qui considère les images comme constituantes de l'imaginaire social de l'époque, étant des objets polysémiques et construits culturellement, dont les regards dépendent du propre présent du chercheur.

De cette façon, nous comprenons cette iconographie comme part de la culture visuelle grecque et pour l'analyser nous avons adopté une perspective historique interprétative, qui considère les sens multiples pour l'interprétation de l'objet. Il faut se rappeler que notre idée de la culture visuelle initie de la reconnaissance de la diversité de l'univers des images qui constituent les relations humaines.

Cette conception plus inclusive a été possible grâce à la culture visuelle, dans les paroles de Knauss, "tient au fait que les études visuelles présentent une tentative d'éviter l'approche de l'histoire par des lignes prédéfinies, d'échapper de l'histoire des styles et d'ouvrir l'étude du visuel à un groupe plus vaste de sujets. En ce sens, cependant, il est possible de poser des questions qui ne sont pas l'objet d'une enquête à partir du prisme de la tradition disciplinaire de l'histoire de l'art."³¹

outros elementos que dizem respeito ao suporte) influencia onde é possível realizar pinturas e de que forma; e (3) os estudos visuais são um dos componentes de um campo muito mais amplo, consideramos a arqueologia e a história outros desses elementos, mas não os únicos — pois a interpretação não é fechada, não se define somente com determinados componentes, ela é múltipla e não se esgota.

³⁰ ROBERTSON, Martin; BEARD, Mary. *Op. cit.*, p. 18.

³¹ KNAUSS, Paulo. "Aproximações disciplinares: história, arte e imagem". *Op. cit.*, p. 158. ["proximidades disciplinares:

Warburg, comme nous avons remarqué dans le texte de Ginzburg, défendait déjà la vaste étude d'objets visuels; et les dernières recherches, selon Knauss, pointent vers cet intérêt diversifié du propre Warburg pour des images variées. L'icologie de Panofsky, dans le contexte d'études visuelles contemporaines, est en train d'être révisée, en particulier dans l'environnement germanique et est placée dans une science de l'image que nous cherchons à traiter.

Enfin, pour nous, le dialogue entre l'archéologie et les études visuelles est important parce que: (1) nous constatons la nécessité de l'interdisciplinarité pour comprendre la complexité de l'objet; (2) la matérialité des vases (leurs formes, courbes, conicité et d'autres éléments qui se rapportent au support) influence où il est possible effectuer des peintures et comment; et (3) les études visuelles sont un des éléments d'un champ beaucoup plus large, nous considérons l'archéologie et l'histoire d'autres de ces éléments, mais pas les seuls — parce que l'interprétation n'est pas fermée, elle se définit non seulement par certains composants, elle est multiple et ne s'épuise pas.

Remerciements

Je remercie le traducteur José Carlos Moreira, le financement de la CAPES et l'appui des enseignants docteurs Artur Freitas, José Geraldo Grillo, Pedro Paulo Funari, Renata Senna Garraffoni et Rosane Kaminski. La responsabilité des idées exposées ici repose uniquement sur l'auteur.

histoire, art et image”].

A Capela del Podestà, o ciclo do *Trionfo della Morte* e novos modos de representação do tema do Juízo Final

The Cappella del Podestà, the Trionfo della Morte cycle and new ways of depicting the theme of the Last Judgment

TAMARA QUÍRICO*

Doutora em História Social (UFRJ)

PhD in Social History (UFRJ)

RESUMO O presente artigo parte da constatação de que as primeiras pinturas em que se percebem variações iconográficas e compositivas significativas no tema do Juízo Final foram realizadas na Toscana na década de 1330. Detendo-se na análise do deteriorado ciclo executado na Capela del Podestà, no Palazzo del Bargello, em Florença, e nos afrescos que compõem o ciclo do *Trionfo della Morte*, no Camposanto de Pisa, avançam-se hipóteses com relação à iconografia desenvolvida nas duas pinturas que compõem o conjunto do Bargello, e igualmente com relação à importância dos ciclos florentino e pisano para o desenvolvimento da iconografia do tema do Juízo Final na segunda metade do século XIV e mesmo no século XV.

PALAVRAS-CHAVE Iconografia do Juízo Final, Giotto di Bondone, Buonamico Buffalmacco.

ABSTRACT This article begins with the observation that the first paintings in which iconographic and compositional changes in the representations of the Last Judgement were made in Tuscany in the 1330s. Analysing the deteriorated cycle painted in the Cappella del Podestà, in Palazzo del Bargello, Florence, and also the frescoes of the *Trionfo della Morte* cycle, in Pisa's Camposanto, some hypothesis are made regarding the iconography developed in both paintings of the Bargello cycle, and also regarding the importance of both Florentine and Pisan cycles for the development of the iconography of the Last Judgement in the second half of the 14th century and even in the 15th.

KEYWORDS Iconography of the Last Judgement, Giotto di Bondone, Buonamico Buffalmacco.

*Tamara Quírico é mestre em História da Arte (Unicamp, 2003) e doutora em História Social (UFRJ, 2009), com período de estudos na Università degli Studi di Pisa, em que estudou as mudanças na iconografia do Juízo final na pintura toscana do século XIV. Atualmente é professora adjunta no Departamento de Teoria e História da Arte da UERJ, e vice-coordenadora do Centro de História da Arte do Instituto de História da UFRJ (CHA/UFRJ). / *Tamara Quírico earned her Master in History of Art at Unicamp (2003), and her PhD in Social History at UFRJ (2009), in a joint supervision program with the Università degli Studi di Pisa, in which she studied changes in the iconography of the Last Judgment in 14th century Tuscan painting. Since 2012 she is Adjunct Professor in the Department of Theory and History of Art of UERJ. She is Vice-coordinator of the Centre of History of Art of the History Institute of UFRJ.*

Um dos mais importantes e influentes livros do século XX sobre a pintura toscana no século XIV foi, sem dúvida, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, publicado em 1951 pelo historiador americano Millard Meiss. Partindo do pressuposto de que o surto de peste em 1348 foi um grande divisor de águas para a Europa, e que parece efetivamente ter gerado mudanças significativas nas mentalidades religiosas¹ que se fizeram sentir ao menos até as primeiras décadas do século XV, Meiss supôs que a grande epidemia tivesse engendrado igualmente modificações profundas na arte, especialmente em relação aos modos de representação da realidade. Meiss defendia, portanto, a tese de que a Peste Negra em 1348 teria afetado tão profundamente os habitantes de Florença e Siena a ponto de alterar também as concepções artísticas do período, associando esse fato a transformações nas sensibilidades culturais e religiosas que teriam ocorrido após essa data — fato que já parece ter sido comprovado por diversos estudos.²

No entanto, pela análise de documentos iconográficos e textuais que versam de alguma forma sobre a arte e a sociedade toscanas do século XIV, percebeu-se uma fragilidade na tese de Millard Meiss, ao menos com relação à iconografia do Juízo Final na pintura toscana desse momento.

Ao se examinar as diversas pinturas com o tema do Juízo Final que compõem a série pesquisada neste trabalho — especialmente os monumentais afrescos que decoram as igrejas toscanas —, constatou-se que houve, de fato, uma mudança nos modos de representação. Esta deve ser situada, no entanto, antes do divisor de águas proposto por Meiss em seu texto de 1951³ — a Peste Negra de 1348 — e mesmo antes de 1340, data do primeiro grande surto da epidemia na região, e aceita pelo próprio autor como o provável marco divisor após uma revisão de sua tese inicial, publicada vinte anos depois.⁴

One of the most important and influential books of the 20th century regarding Tuscan painting in the fourteenth century was, undoubtedly, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, published in 1951 by the American historian Millard Meiss. Assuming that the plague outbreak of 1348 was a great turning point in Europe, which seems to have brought significant changes in religious mentalities¹ that were still felt until the first decades of the fifteenth century, Meiss supposed that the great epidemic could also have engendered deep changes in art, especially regarding the representation of reality. Meiss defended, therefore, that the Black Death of 1348 would have affected so deeply the inhabitants of Florence and Siena that it also changed artistic conceptions of the period; he associated such a fact to transformations in cultural and religious sensibilities which would have occurred after that date — a fact which already seems to have been established by several studies².

Nevertheless, the analysis of iconographic and textual documents which somehow deal with Tuscan art and society from the fourteenth century showed a fragility in Meiss' thesis, at least regarding the iconography of the Last Judgment in Tuscan paintings of the period.

As we considered the many paintings with the theme of the Last Judgment which comprise the series studied in this paper — especially the huge frescoes which decorate Tuscan churches — we could state that there was, in fact, a change in this representation. Nonetheless, it must be dated before Millard Meiss 1951's turning point³ — the Black Death of 1348 — and even before 1340, when the first great outbreak of the epidemic occurred in the region, and accepted by the author himself as the new turning point after reviewing his initial hypothesis, in a paper published twenty

¹ Ver, a esse respeito, QUÍRICO, T. “Peste Negra e escatologia. Os efeitos da expectativa da morte sobre a religiosidade do século XIV”. In: *Mirabilia*, v. 14, janeiro-junho de 2012.

² Como exemplo, podem-se citar os trabalhos de Samuel Cohn, alguns dos quais discutem especificamente o contexto italiano: *Death and property in Siena, 1205-1800. Strategies for the after life*. Baltimore e Londres, 1988; *The cult of remembrance and the Black Death. Six Renaissance cities in central Italy*. Baltimore e Londres: John Hopkins University, 1992; *The Black Death transformed. Disease and culture in early Renaissance Europe*. Nova York: Oxford University, 2002.

³ A edição utilizada neste artigo é a de 1964: MEISS, M. *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton: Princeton University, 1964.

⁴ A revisão foi feita no seguinte artigo: “Notable disturbances in the classification

¹ See, for instance, QUÍRICO, T. “Peste Negra e escatologia. Os efeitos da expectativa da morte sobre a religiosidade do século XIV”. In: *Mirabilia*, v. 14, January-June 2012.

² As examples, we can mention studies by Samuel Cohn, some of which discuss specifically the Italian context: *Death and property in Siena, 1205-1800. Strategies for the afterlife*. Baltimore and London, 1988; *The cult of remembrance and the Black Death. Six Renaissance cities in central Italy*. Baltimore and London: John Hopkins University, 1992; *The Black Death transformed. Disease and culture in early Renaissance Europe*. New York: Oxford University, 2002.

³ The edition of the book used in this paper is from 1964: MEISS, M. *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton: Princeton University, 1964.

years later.⁴

In the great Tuscan frescoes with the theme of the Last Judgment, generally painted in order to occupy the entire available area in the inner wall of the façade of churches, we can perceive an iconographic tradition which dates back to the fresco in the Basilica of Sant'Angelo in Formis, in Capua, painted around 1080; this tradition has undergone few modifications until the beginning of the fourteenth century, when Giotto's fresco in the Scrovegni Chapel, in Padua, was painted [Fig. 1].⁵ The first iconographic changes are found in two fresco cycles, which were probably painted around the same years: the frescoes from the *Cappella della Maddalena* or *del Podestà*, in Palazzo del Bargello, in Florence [Fig. 3], and the frescoes from the *Trionfo della Morte* cycle in Pisa Camposanto [Fig. 2]. The first series, attributed by Vasari in his *Vite* to Giotto⁶, is nowadays considered the work of his followers, but we suppose these frescoes may have been painted from a sketch designed by Giotto himself – a respected author as Luciano Bellosi still confirmed, back in 1981, the attribution of these paintings to the Florentine master, although he erroneously identified the *Paradise* fresco as a representation of the *Last Judgment*.⁷

⁴ The revision appeared in the following paper: “Notable disturbances in the classification of Tuscan Trecento painting”. In: *Burlington Magazine*, 113, 1971.

⁵ The Basilica of Sant'Angelo in Formis is near Capua, in the Campania region. It is, therefore, outside the geographic boundaries which were proposed here. Although it is not in Tuscany, the Last Judgment fresco which is part of its mural decoration has particular importance as the oldest representation of the theme in all Italian Peninsula. It must, therefore, be studied as the first figurative model. Padua is also outside the geographic boundaries of this research; the fresco, nevertheless, is part of the series studied here because it was painted by the most important Tuscan painter of the time, hence reflecting all the Tuscan artistic background, particularly Florentine, of Giotto.

⁶ In the *Vita* of Giotto, Vasari writes “*Il quale fra gl'altri ritrasse, come ancor oggi si vede, nella capella del palagio del podestà di Firenze, Dante Alighieri (...)*”. VASARI, G. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, 3ª edição. Rome: Newton & Compton, 1997, p. 150. According to the Aretine, Giotto would have also made other paintings in the Bargello: “*E nella sala grande del Podestà di Firenze dipinse il Comune rubato da molti (...)*”. *Idem*, p. 159.

⁷ “(...) Giotto worked with his assistants in the Bargello Chapel in Florence, whose most authentic giottesque part is the *Last Judgment* in the bottom wall, nowadays almost illegible (except for some stupend blessed heads (...)). *Giotto* (transl. M.J. Molina). Florence: Scala, 1982, p. 79. In the

Nos grandes afrescos toscanos com o tema do Juízo Final, em geral pintados de modo a ocupar toda a área disponível da parede interna da fachada das igrejas, percebe-se a existência de uma tradição iconográfica que remonta ao afresco na Basílica de Sant'Angelo in Formis, em Cápua, pintado por volta de 1080, e que se mantém com poucas variações até o início do século XIV, com o afresco de Giotto na Capela Scrovegni, em Pádua [Fig. 1].⁵ As primeiras variações iconográficas são encontradas em dois ciclos de afrescos, ambos realizados com toda probabilidade em datas bastante próximas: os afrescos na Capela da Madalena ou *del Podestà*, no Palazzo del Bargello, em Florença [Fig. 3], e os afrescos do ciclo do *Trionfo della Morte*, no Camposanto de Pisa [Fig. 2]. A primeira série de pinturas, atribuída por Vasari em suas *Vite* a Giotto,⁶ atualmente é considerada obra de seguidores seus, mas este artigo conjectura ser possível que as pinturas que o integram tenham sido realizadas com base em um modelo projetado por Giotto — um autor respeitado como Luciano Bellosi confirmava, ainda em 1981, a atribuição dessas pinturas ao artista florentino, embora erroneamente identificasse o afresco do *Paraíso* como uma representação do *Juízo Final*.⁷

of Tuscan Trecento painting”. In: *Burlington Magazine*, 113, 1971.

⁵ A Basílica de Sant'Angelo in Formis fica próxima a Cápua, na região da Campânia. Fora, portanto, dos limites geográficos propostos aqui. Embora não esteja na região da Toscana, o afresco do Juízo Final que integra sua decoração mural se reveste de particular importância por ser a mais antiga representação do tema em toda a Península Itálica, devendo, portanto, ser estudado como o primeiro modelo figurativo. Pádua também está fora da delimitação geográfica desta pesquisa; o afresco, porém, integra o conjunto de obras analisado por ter sido realizado pelo mais importante pintor toscano do período, refletindo, desse modo, toda a formação artística toscana, e especificamente florentina, de Giotto.

⁶ Na *Vita* de Giotto, escreve ele que “*Il quale fra gl'altri ritrasse, come ancor oggi si vede, nella capella del palagio del podestà di Firenze, Dante Alighieri (...)*” [“O qual retratou entre outros, como ainda hoje se vê, na capela da potestade de Florença, Dante Alighieri (...)”]. VASARI, G. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, 3ª edição. Roma: Newton & Compton, 1997, p. 150. De acordo com o escritor aretino, Giotto teria realizado ainda outras pinturas no Bargello: “*E nella sala grande del Podestà di Firenze dipinse il Comune rubato da molti (...)*” [“E na sala grande da Potestade pintou o *Comune* roubado por muitos (...)”]. *Idem*, p. 159.

⁷ “(...) Giotto trabalhava com seus ajudantes na capela do Bargello em Florença, cuja parte mais autenticamente giottesca é o *Juízo Final* da parede de fundo, atualmente quase ilegível (com exceção de algumas estupendas cabeças dos beatos (...)). *Giotto* (trad. Maria José Molina). Florença: Scala, 1982, p. 79. Na *parede de fundo*, conforme escreve Bellosi, foi representado o Paraíso, e não o Juízo Final. A troca feita por Bellosi possivelmente se deve à inclusão do Cristo no alto da cena, decerto confundido em seu papel de juiz. No entanto, é preciso recordar que Sua presença nas cenas do Paraíso não é incomum; é o que ocorre, por exemplo, no ciclo de Nardo di Cione, na Capela Strozzi, na Igreja de Santa Maria

Assim sendo, considerando-se que no início do ano de 1337, ainda em janeiro, ocorreu a morte de Giotto, pode-se estabelecer esta data como limite *ante quem* ao menos para a concepção do ciclo do Bargello. Com relação ao limite *post quem*, é preciso ter em conta que, segundo o cronista florentino Giovanni Villani, o Palazzo del Bargello foi parcialmente destruído em 28 de fevereiro de 1332: um incêndio “ardeu o teto do velho palácio e as duas partes do novo, da primeira abóbada em diante”.⁸ É provável, desse modo, que também as pinturas murais que eventualmente ornassem a capela tivessem sido destruídas, ou ao menos largamente danificadas. Tanto é que o mesmo Villani completa, em seguida, que fora determinado que o palácio “fosse todo refeito até os tetos”.⁹

Se em 1332, portanto, era cogitada a realização de uma nova decoração pictórica para a Capela *del Podestà*, pode-se considerar, como o assume este artigo, bastante plausível a escolha de Giotto para a realização do trabalho. O Palazzo del Bargello, é preciso esclarecer, funcionava na época como sede do governo de Florença; seria plenamente justificável, assim, a opção pelo maior e mais importante artista em atividade no período para a decoração da capela da sede do governo florentino — esses afrescos, desse modo, possuiriam particular e dupla importância: artística e política. Luigi Passerini contestava, em 1865, a participação de Giotto no ciclo, considerando que uma inscrição na capela indicava que a execução dos afrescos teria sido realizada nos últimos seis meses de 1337, enquanto Giotto morreria no início do mesmo ano. De acordo com Passerini, a inscrição mostraria que os afrescos teriam sido concebidos e executados *durante* o governo de Fidismino di Messer Rodolfo da Varano¹⁰ — sabe-se, pelos *Registri de' Potestà di Firenze*, que Varano ocupou o cargo nos últimos seis meses de 1337; caso contrário, a inscrição teria de ser, necessariamente, outra. Isso, entretanto, é somente especulação do autor. E, mesmo considerando válida sua

Novella, e no de Taddeo di Bartolo, realizado na Collegiata de San Gimignano. Em ambos os casos o Cristo se faz acompanhar da Virgem Maria que, por outro lado, não está presente no afresco do Bargello.

⁸ “(...) arse il tetto del vecchio palazzo e le due parti del nuovo, dalla prima volta in su”. Apud PASSERINI, L. *Del ritratto di Dante Alighieri che si vuole dipinto da Giotto nella Cappella del Podestà di Firenze*. Florença: Cellini, 1865, p. 5.

⁹ “(...) si rifacesse tutto in volta insino ai tetti”. Apud *Ibidem*.

¹⁰ A inscrição que se lê parcialmente em uma das pilastras é a seguinte: “HOC. OPVS. FACTVM FVIT. TEMPOR. POTESTARIE. MAGNIFICI. ET. POTENTIS. MILITIS. DOMINI. FIDESMINI. DE VARANO. CIVIS. CAMERINENSIS. HONORABILIS. POTESTATIS (...)”. Apud *Idem*, p. 12.

Therefore, considering that in the beginning of 1337, still in January, Giotto died, we may establish this date as an *ante quem* limit at least for the conception of the Bargello cycle. Regarding the *post quem* limit, we must take into account the fact that, according to the Florentine chronicler Giovanni Villani, the Palazzo del Bargello was partially destroyed in February 28th, 1332: a fire “consumed the ceiling of the old palace and the two parts of the new, from the first vault on”.⁸ It is probable, as a result, that the mural paintings which eventually ornated the chapel were also destroyed, or at least largely damaged. Villain himself writes that it was determined that the palace should be “all rebuilt to the ceilings”.⁹

Hence, if in 1332 the possibility of a new pictorial decoration for the *Cappella del Podestà* was conceived, it may be considered, as we do in this paper, quite plausible the choice of Giotto to paint it. It must be clarified that the Palazzo del Bargello was, back then, the Florentine government palace; it would be fully justified, then, to choose the greatest and most important artist in activity in the period to decorate the chapel of the Florentine government palace — these frescoes, therefore, would have a particular and double importance: artistic and political. Luigi Passerini contested, in 1865, the involvement of Giotto in the cycle, considering an inscription in the chapel which pointed out that the frescoes were painted in the last six months of 1337, while Giotto died in the beginning of the same year. According to Passerini, the inscription would state that the frescoes would have been conceived and painted *during* the government of Fidismino di messer Rodolfo da

bottom wall, as Bellosi writes, the Paradise was painted, and not the Last Judgment. His mistake was possibly caused by the inclusion of Christ on the top of the scene, certainly mistaken in His role as judge. Nevertheless, it must be remembered that His presence in Paradise scenes was not unusual; He can be seen, for instance, in Nardo di Cione’s cycle in the Strozzi Chapel, in the Santa Maria Novella Church, and in Taddeo di Bartolo’s cycle in San Gimignano Collegiate church. In both cases Christ is accompanied by the Virgin Mary who, on the other way, is not painted in the Bargello fresco.

⁸ “(...) arse il tetto del vecchio palazzo e le due parti del nuovo, dalla prima volta in su”. Apud PASSERINI, L. *Del ritratto di Dante Alighieri che si vuole dipinto da Giotto nella Cappella del Podestà di Firenze*. Florença: Cellini, 1865, p. 5.

⁹ “(...) si rifacesse tutto in volta insino ai tetti”. Apud *Ibidem*.

Varano¹⁰ — it is known, through the *Registri de' Potestà di Firenze*, that Varano held this position for the last six months of 1337; on the contrary, the inscription should necessarily have been different. Nevertheless, this is simply Passerini's speculation. And even if we consider his theory valid, it would not invalidate the hypothesis which was raised by this paper: the possibility that at least the conception of the cycle could be attributed to Giotto. If in the beginning of 1332 the Palazzo was destroyed by the fire, and during the same year the reconstruction of the Bargello was decided, it is possible that until 1335 the decoration of the *Cappella del Podestà* had not been commissioned, as the rebuilding of the Palazzo could not yet be finished — which would explain the delay in carrying out the paintings. Giotto could have conceived the composition of the cycle still in 1335 or in 1336, and his death may have interrupted for some time the works in the chapel, which would then have been resumed during 1337.

In turn, the frescoes of the *Trionfo della Morte* cycle in Pisa Camposanto were probably painted by the Florentine artist Buonamico Buffalmacco. The dating of these paintings is still a matter of controversy and discussion,¹¹ but this paper takes on the hypothesis — supported by the extensive study of Luciano Bellosi in his book *Buffalmacco e il trionfo della morte* — that the Pisan cycle was at least conceived, and possibly largely painted during the second half of the 1330s, specifically between 1336 and 1340/41. Thereby, we can observe that, in both cases, at least the conception of the cycles occurred in the 1330s, thus before the first plague outbreak in Tuscany, which occurred only in 1340.

What is different between the paintings of the *Cappella del Podestà* and those of Pisa Camposanto and the previews models? The monumental painting reserved the Last Judgment a large surface inside the religious spaces, but restricted to a single

teoria, ela não inviabilizaria a hipótese levantada por este artigo: a possibilidade de que ao menos a concepção do ciclo possa ser atribuída a Giotto. Se no início de 1332 o palácio foi consumido por um incêndio, e ao longo do mesmo ano foi decidida a reconstrução do Bargello, é possível que até 1335 não se encomendasse a decoração da Capela *del Podestà*, uma vez que os trabalhos no próprio palácio poderiam ainda não estar finalizados — o que explicaria a demora na realização das pinturas. Giotto poderia ter começado a conceber a estrutura compositiva do ciclo ainda em 1335 ou já em 1336, e sua morte talvez interrompesse momentaneamente os trabalhos na capela, que teriam sido, então, retomados ao longo de 1337.

Os afrescos do ciclo do *Trionfo della Morte*, no Camposanto de Pisa, por sua vez, foram provavelmente pintados pelo artista florentino Buonamico Buffalmacco. A datação dessas pinturas ainda é motivo de polêmica e debate,¹¹ mas este trabalho assume a hipótese — respaldada pela vasta pesquisa de Luciano Bellosi, publicada em seu livro *Buffalmacco e il trionfo della morte* — de que o ciclo pisano foi, no mínimo, concebido, e possivelmente largamente executado na segunda metade da década de 1330, mais especificamente entre 1336 e 1340/41. Desse modo, é possível constatar que em ambos os casos, ao menos a concepção dos ciclos deve ser colocada ainda na década de 1330, antes, portanto, do primeiro grande surto de peste na região da Toscana, que ocorreu, como visto, apenas em 1340.

O que há de diverso entre as pinturas da Capela *del Podestà* e do Camposanto de Pisa e os modelos anteriores? A pintura monumental reservava ao Juízo Final uma grande área dentro dos espaços religiosos, mas restrita a uma única parede, geralmente a de ingresso da igreja, formando uma cena única. É o que ocorre, por exemplo, nos já mencionados afrescos da Basílica de Sant'Angelo, in Formis; e de Giotto, na Capela Scrovegni. A mesma solução é encontrada na execução do mosaico da Igreja de Santa Maria Assunta, em Torcello.¹² As pinturas analisadas aqui,

¹⁰ The inscription which can be partially read in one of the pillars is: "HOC. OPVS. FACTVM FVIT. TEMPORE. POTESTARIE. MAGNIFICI. ET. POTENTIS. MILITIS. DOMINI. FIDESMINI. DE VARANO. CIVIS. CAMERINENSIS. HONORABILIS. POTESTATIS (...)". Apud *Idem*, p. 12.

¹¹ For a broader discussion regarding the dating and attribution of the Pisan cycle, see BELLOSI, L. *Buffalmacco e il trionfo della morte*. Turin: Einaudi, 1974. Although there are still disagreements regarding the *Trionfo* cycle, Bellosi's hypothesis is the most accepted nowadays by art historians.

¹¹ Para uma discussão aprofundada acerca da datação e da atribuição do ciclo pisano, ver BELLOSI, L. *Buffalmacco e il trionfo della morte*. Turin: Einaudi, 1974. Embora ainda haja discordâncias quanto aos afrescos do ciclo do *Trionfo*, a tese de Bellosi é a mais aceita pelos historiadores atualmente.

¹² O caso de Torcello é semelhante ao de Sant'Angelo in Formis. Embora situado nessa localidade próxima a Veneza, na região do Vêneto, o mosaico é fundamental para qualquer discussão sobre a iconografia do tema do Juízo Final na Península Itálica — e por isso deve sempre ser mencionado —, uma vez que, de execução bizantina, pode mostrar os elementos iconográficos dessa tradição

pelo contrário, são *ciclos* de afrescos, e não pinturas autônomas representando o Juízo Final.¹³ Na década de 1330, portanto, há, pela primeira vez, o *desmembramento* do tema do Juízo em mais de uma composição — cada uma sobre uma parede distinta (como é o caso dos afrescos do Bargello), ou sobre o mesmo suporte (como na pintura do ciclo pisano). Isto se torna comum mesmo quando a representação do Juízo Final se integra à decoração geral do espaço religioso, como ocorre no ciclo de Taddeo di Bartolo na Collegiata de San Gimignano, executado já no fim do século XIV [Fig. 7].

Em relação ao ciclo do Bargello, o afresco com o Juízo Final propriamente dito se encontra em seu posicionamento tradicional, ou seja, na parte interna da parede de ingresso do espaço religioso. Bastante deteriorado, vê-se mais claramente somente parte da porção inferior, em que se vislumbram fragmentos da figuração do Inferno; na parede oposta, há a representação do Paraíso que, embora esteja mais bem conservada, também está afetada por deteriorações e perdas diversas. Portanto, percebe-se como, pela primeira vez, um dos locais do Além adquire autonomia compositiva nesse tipo de iconografia.

A hipótese avançada por este artigo é, portanto, relacionada ao desmembramento da cena do Juízo Final em mais de uma composição, que teria ocorrido em meados da década de 1330; respalda-se também na assunção de que no interior da parede de ingresso da Capela *del Podestà* tivesse sido efetivamente representado o tema do julgamento universal, a partir de uma concepção giottesca. Contra essa proposição pode-se argumentar

que foram incorporados em seguida aos modelos ocidentais das representações do mesmo tema. Um exemplo é a figuração do Paraíso como o seio de Abraão, tipo iconográfico que se desenvolve em âmbito bizantino e que posteriormente é absorvido por artistas ocidentais.

¹³ Entretanto, é necessário destacar que, não raro, a cena única do Juízo Final se integra a um ciclo mais amplo que engloba as histórias do Antigo e do Novo Testamentos. Os afrescos de Sant'Angelo in Formis, assim como os de Giotto em Pádua, fazem parte de uma tradição em que há essa inter-relação na decoração do espaço sagrado, em que as narrativas dos Antigo e Novo Testamentos culminam com a representação do Juízo Final. No primeiro caso há a sequência de cenas do Antigo e do Novo Testamentos; na Capela Scrovegni, narram-se as vidas da Virgem e do Cristo. Não há a representação evidente do Antigo Testamento, embora se possa considerar que as histórias de São Joaquim e Sant'Ana no início do ciclo resumem todas as histórias veterotestamentárias; a cena do Juízo Final, porém, se apresenta da mesma forma como a conclusão lógica para as histórias narradas nas paredes laterais da capela — que, no caso específico da vida de Cristo, são as próprias cenas do Novo Testamento, narradas até o episódio de Pentecostes.

wall, usually in the entrance of the church. That occurs, for instance, in the fresco of the Basilica of Sant'Angelo in Formis and in Giotto's painting in the Scrovegni Chapel; the same solution is found in the mosaic of the Church of Santa Maria Assunta, in Torcello.¹² The paintings studied here, on the other hand, are fresco *cycles*, and not single paintings representing the Last Judgment.¹³ In the 1330s, thus, we can see for the first time the breakup of the Judgment composition in more than one scene — each painted on a separate wall (as in the Bargello frescoes), or on a single wall (as in Pisa). Such a solution becomes usual even when the representation of the Doomsday is integrated into the overall church decoration, as can be seen in Taddeo di Bartolo's cycle in San Gimignano Collegiate, painted at the end of the fourteenth century [Fig. 7].

Regarding the Bargello cycle, the fresco with the Last Judgment itself is in its traditional positioning, i.e., on the inner wall of the façade of the religious space. Rather deteriorated, we can clearly see only part of the inner portion, in which we can glimpse fragments of Hell; on the opposite

¹² Torcello's problem is similar to Sant'Angelo in Formis'. Although in this locality near Venice, in the Veneto region, the mosaic is fundamental in any discussion regarding the iconography of the Last Judgment in the Italian Peninsula — and that is why it must always be mentioned — as it has Byzantine origins, and can therefore show the iconographic elements from the eastern tradition which were then assimilated to western models of the scene. An example is the figuration of Paradise as Abraham's bosom, an iconographic type developed in Byzantine areas which was later absorbed by western artists.

¹³ Nevertheless, it must be emphasized that often the single scene of the Last Judgment is part of a broader cycle which includes the stories of Old and New Testaments. The frescoes from Sant'Angelo in Formis, as well as Giotto's in Padua, are part of a tradition in which there is this interrelation in the decoration of the sacred space, where the narratives from Old and New Testaments culminate in the representation of the Last Judgment. In the first case there is the sequence of scenes from Old and New Testaments; in the Scrovegni Chapel the lives of the Virgin and of Christ are shown. There is not an evident representation of the Old Testament, although we may consider that the stories of Saint Joachim and Saint Anne in the beginning of the cycle synthesize all vetero-testamentary stories; the Last Judgment scene, nevertheless, presents itself once again as the logical conclusion to the stories narrated on the side walls of the chapel — which, in the specific case of the life of Christ, are the scenes from the New Testament, presented until the Pentecost episode.

wall Paradise is depicted which, although better preserved, has also been affected by deterioration and several losses. It is possible to see, therefore, how one of the *loci* of the otherworld acquired compositional autonomy for the first time in such iconography.

Our hypothesis, thus, is related to the dismemberment of the scene of the Last Judgment in more than one composition, which would have occurred in the mid-1330s; it is also supported by the assumption that the inner façade of the entrance wall of the *Cappella del Podestà* presented a fresco with the Judgment scene from a giottesque conception. Due to the deteriorated condition of the painting, it may be argued that it is not possible to determine whether the fresco would actually depict a Last Judgment. In fact, there are no visual traces to support it. Vasari's testimony on Giotto's participation in the development of these frescoes mentions only the presumed portrait of Dante Alighieri in the Paradise fresco.¹⁴ We could speculate, as Jérôme Baschet does, that if the composition on the bottom wall of the chapel depicts Paradise, the other could originally represent Hell — undoubtedly there is the depiction of a demon. There are, however, compositional problems of the fresco itself to oppose such an argument. The surface of the wall is indeed very large, and we must suppose that, along with the Paradise fresco — which occupies the whole extension of the wall —, this fresco would also occupy all mural surface offered. Moreover, if the whole area was reserved to Hell, it is very likely that the Devil would have a prominent position in the scene. Nevertheless, just over a third of the entire surface is reserved for him, on the bottom of the wall. There are no doubts that the demon represented is Lucifer, king of Hell, and not any devil, which would be somehow punishing the damned. In fact, the representation of this figure immediately recalls the description of the Devil in Dante's *Inferno*, whose cantos were probably published in the second half of 1314:

Oh what a sight!/ How passing strange it seem'd,
when I did spy/ Upon his head three faces: one
in front/ Of hue vermilion, th' other two with
this/ Midway each shoulder join'd and at the crest;/
The right 'twixt wan and yellow seem'd: the left/
To look on, such as come from whence old Nile/

¹⁴ Cf. above, note 06.

que, devido ao estado deteriorado da composição, não é possível afirmar que esse afresco apresentasse efetivamente uma representação do Juízo Final. De fato, não há vestígios visuais que deem esse subsídio. O testemunho de Vasari sobre a participação de Giotto na elaboração desses afrescos menciona apenas o suposto retrato de Dante Alighieri que estaria figurado no afresco do Paraíso.¹⁴ Poder-se-ia especular, como o faz Jérôme Baschet, que, se a composição na parede de fundo da capela apresenta o Paraíso, a outra pudesse mostrar originalmente o Inferno — está lá, sem dúvida, uma figuração de um demônio. Contra esse argumento, no entanto, colocam-se problemas de composição do próprio afresco. Com efeito, a área da parede é bastante grande, e é preciso supor que, fazendo contraste com o afresco do Paraíso — que ocupa toda a extensão do muro —, também esse afresco ocupasse toda a superfície mural oferecida. Ademais, fosse toda a área reservada ao Inferno, é bastante provável que o Diabo tivesse uma posição de destaque dentro da composição. Entretanto, a ele está reservado pouco mais de um terço de toda a superfície, na parte inferior do muro. Não há dúvidas de que o demônio representado [Fig. 4] é Lúcifer, o rei do Inferno, e não um diabo qualquer, que estivesse punindo de alguma forma os condenados. De fato, os modos de representação dessa figura remetem imediatamente à descrição do Diabo no *Inferno* dantesco, cujos cânticos foram provavelmente publicados na segunda metade de 1314:

Mas foi o meu assombro inda crescente/ quando três caras vi
na sua cabeça:/ toda vermelha era a que tinha à frente,/ e das
outras, cada qual egressa/ do meio do ombro, que em cima se
ajeita/ de cada lado e junta-se com essa,/ branco-amarelo era
a cor da direita/ e, a da esquerda, a daquela gente estranha/
que chega de onde o Nilo ao vale deita./ Um par de grandes
asas acompanha/ cada uma, com tal ave consoantes:/ — vela
de mar vira eu jamais tamanha —/ essas, sem penas, seme-
lhavam antes/ às dos morcegos, e ele as abanava,/ assim que,
co' os três ventos resultantes,/ as águas de Cocito congelava./
Por seis olhos chorava, e dos três mentos/ sangrenta baba co'
o pranto pingava.¹⁵

¹⁴ Ver citação acima, nota 6.

¹⁵ “*Oh quanto parve a me gran maraviglia/ quand'io vidi tre facce a la sua testa!/ L'una dinanzi, e quella era vermiglia;/ l'altr'eran due, che s'aggiugnieno a questa/ sovresso 'l mezzzo di ciascuna spalla,/ e sé giugnieno al loco de la cresta:/ e la destra pareva tra Bianca e gialla;/ la sinistra a vedere era tal, quali/ vengon di là onde 'l Nilo s'avvalla./ Sotto ciascuna uscivan due grand'ali,/ quanto si convenia a tanto uccello:/ vele di mar non vid'io mai cotali./ Non*

Assim como o Diabo dantesco, também a figura demoníaca no afresco da Capela *del Podestà* possui três caras, de cujas bocas se veem apenas parte de corpos que estão sendo devorados. Do mesmo modo, as asas dessa criatura infernal são de morcego.¹⁶ A analogia entre a descrição poética e a visual, portanto, deixa poucas dúvidas sobre as intenções do artista ao retratar essa figura específica: trata-se, certamente, de Lúcifer.

Decerto, poder-se-ia especular também que nesta parede da Capela *del Podestà* estivesse afrescado somente um Inferno, conforme pintaria Nardo di Cione anos mais tarde¹⁷ na Igreja de Santa Maria Novella, em Florença [Fig. 5], seguindo as indicações apresentadas por Dante em sua *Commedia*. Também nesse caso o Diabo é proporcionalmente pequeno, em razão da tentativa de uma representação precisa do *Inferno* dantesco. Se o grau de deterioração do afresco do Bargello impede que se exclua em definitivo a possibilidade de aqui também se estar representando o Inferno da *Commedia* — o que poderia justificar as dimensões do Diabo nessa pintura —, parece, por outro lado, pouco provável que se escolhesse a representação do Inferno no contexto de uma capela no palácio do governo, e na localização em que se encontra, como visto, tradicionalmente reservada ao tema do Juízo Final. O próprio Baschet — que considera haver na Capela *del Podestà* não o Juízo Final, mas somente Paraíso e Inferno se opondo face a face¹⁸ — acredita que “nem o conjunto de suplícios visíveis, nem a estrutura geral do afresco parecem dever ser reportados ao *Inferno* [de Dante]”.¹⁹ Ressalte-se que a hipótese avançada por Baschet também não pode ser comprovada pela ausência de documentação relativa à comissão ou à execução das pinturas na capela.

Se ao Diabo e ao Inferno como um todo, portanto, está

avean penne, ma di vipistrello/ era lor modo; e quelle svolazzava, sì che tre venti si movean da ello:/ quindi Cocito tutto s'aggelava./ Con sei occhi piangea, e per tre menti/ gocciava 'l pianto e sanguinosa bava". Inf. XXXIV, 37-54.

¹⁶ Ao contrário do que Dante descreve, percebem-se dois pares de asas nessa criatura. Lorenzo Lorenzi afirma haver três pares de asas, o que não pode absolutamente ser observado por esta pesquisa. Cf. *Devils in art*. Florence, from the Middle ages to the Renaissance (trad. M. Roberts). Florença: Edifimi, 1997, p. 44. Talvez o autor tenha tido acesso a reproduções fotográficas mais antigas do afresco, quando estivesse melhor preservado.

¹⁷ Sobre o afresco de Nardo di Cione e especialmente sobre Dante, ver a seguir.

¹⁸ Cf. *Les justices de l'au-delà*. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle). Roma: École Française de Rome, 1993, p. 359.

¹⁹ *Idem*, p. 360.

Stoops to the lowlands. Under each shot forth/
Two mighty wings, enormous as became/ A bird
so vast. Sails never such I saw/ Outstretch'd on
the wide sea. No plumes had they,/ But were in
texture like a bat, and these/ He flapp'd i' th' air,
that from him issued still/ Three winds, wherewith
Cocytus to its depth/ Was frozen. At six eyes he
wept: the tears/ Adown three chins distill'd with
bloody foam.¹⁵

Just as Dante's Devil, the demon on the *Cappella del Podestà* fresco also has three faces, from whose mouths can be seen only parts of bodies being devoured. Similarly, the wings of such infernal creature are similar to bat ones¹⁶. The analogy between poetic description and the visual one, therefore, leaves little doubt about the intention of the artist when he depicted this figure: it is certainly Lucifer.

Undoubtedly, we could also speculate that on this wall of the *Cappella del Podestà* would be frescoed only a Hell scene, as Nardo di Cione would paint years later¹⁷ on the Church of Santa Maria Novella, in Florence [Fig. 5], following the indications given by Dante in his *Commedia*. Also in this case the Devil is proportionally small, due to the attempt of a precise representation of Dante's *Inferno*. The deterioration of the Bargello fresco prevents us from definitively excluding the possibility that here the *Commedia's Inferno* had been painted — which could justify the tiny dimensions of the Devil on this painting. It seems, on the other hand, unlikely to choose the representation of Hell inside a chapel in the government palace, and in

¹⁵ “Oh quanto parve a me gran meraviglia/ quand'io vidi tre facce a la sua testa!/ L'una dinanzi, e quella era vermiglia;/ l'altr'eran due, che s'aggiugneno a questa/ sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,/ e sé giugneno al loco de la cresta:/ e la destra pareva tra Bianca e gialla;/ la sinistra a vedere era tal, quali/ vegnon di là onde 'l Nilo s'avvalla./ Sotto ciascuna uscivan due grand'ali,/ quanto si convenia a tanto uccello:/ vele di mar non vid'io mai cotali./ Non avean penne, ma di vipistrello/ era lor modo; e quelle svolazzava, sì che tre venti si movean da ello:/ quindi Cocito tutto s'aggelava./ Con sei occhi piangea, e per tre menti/ gocciava 'l pianto e sanguinosa bava". Inf. XXXIV, 37-54.

¹⁶ Differently from what is described by Dante, we can see two pairs of wings in this creature. Lorenzo Lorenzi states that there are three pairs of wings, which could not be observed in this study. Cf. *Devils in art*. Florence, from the Middle ages to the Renaissance (trad. M. Roberts). Florence: Edifimi, 1997, p. 44. Perhaps the scholar had access to ancient photographic reproductions of the fresco, when it could be better preserved.

¹⁷ Regarding Nardo di Cione's fresco, and especially Dante, cf. next pages.

the position where it is placed, as seen traditionally reserved to the Last Judgment scene. Baschet himself — who considers there was not a representation of the Last Judgment in the *Cappella del Podestà*, but only Paradise and Hell opposed face to face¹⁸ — believes that “nor the set of visible punishments, or the general structure of the fresco must be reported to [Dante’s] *Inferno*”.¹⁹ We must also emphasize that Baschet’s hypothesis, as well as ours, cannot be demonstrated due to the lack of documentation regarding the commission or execution of the paintings in the chapel.

Therefore, if the Devil and Hell as a whole are placed in a relatively small area, we must suppose that there would have been another composition above, which would form a coherent ensemble with them, creating a unity comparable to the one in the Paradise fresco. Due to the location of the fresco inside the religious space, and to the decorative tradition of such a space which goes back at least to the end of the eleventh century in the Italian Peninsula,²⁰ we must conclude that, with all probability, this composition was one of the Last Judgment, in which Hell would still be integrated, while Paradise, dismembered, was represented in front of it. We have here, thus, the first visual testimony of a significant iconographic change in the long tradition of depicting the Last Judgment in Western painting.

The frescoes of the *Trionfo della Morte* cycle in Pisa Camposanto were probably initiated shortly after the works in the *Cappella del Podestà* itself. It is possible to assume a connection, albeit indirect, between them. First it is necessary to consider the

reservada uma área relativamente reduzida, supõe-se que, acima, houvesse outra composição que com eles formasse um conjunto coerente, criando uma unidade compatível com a encontrada no afresco do Paraíso. Devido à localização do afresco no interior do espaço religioso, e à tradição decorativa desse mesmo espaço que remontaria ao menos ao final do século XI, na Península Itálica,²⁰ é forçoso concluir que, com toda probabilidade, a composição em questão fosse a de um Juízo Final, em que o Inferno ainda a ele estivesse integrado, enquanto o Paraíso, desmembrado, fosse representado em frente. Tem-se aqui, portanto, o primeiro testemunho visual de uma mudança iconográfica significativa na longa tradição de representações do Juízo Final na pintura ocidental.

Os afrescos do ciclo do *Trionfo della Morte* do Camposanto de Pisa foram provavelmente iniciados pouco depois dos trabalhos na própria Capela *del Podestà*. É possível supor uma ligação, ainda que indireta, entre eles. É necessário considerar, de início, a fama que Giotto havia alcançado ainda em vida.²¹ Parece bastante plausível supor que, ao decidirem a realização do ciclo pisano, que incluiria uma representação do Juízo Final, Buffalmacco — ele próprio um florentino — ou mesmo o comitente tenham resolvido conhecer os trabalhos em andamento na capela do Palazzo del Bargello, cuja decoração englobaria o mesmo tema do Juízo, levando-se em conta especialmente o fato de estar sendo executado na sede do governo de Florença, e por ter sido

¹⁸ Cf. *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*. Rome: École Française de Rome, 1993, p. 359.

¹⁹ *Idem*, p. 360.

²⁰ The fresco from Sant’Angelo in Formis is the most ancient Italian painting preserved until nowadays, but we cannot dismiss the possibility that more ancient works which are now lost could have existed. In Europe, effectively, the most ancient example preserved is the mural painting in the Church of Saint John, in Müstair, frescoed around 880. Besides this, there is the fresco in the Church of Saint Georg in Oberzell, Reichenau, painted in the beginning of the twelfth century. Cf. OFFNER, R. *Bernardo Daddi and his circle*. Florence: Giunti, 2001, p. 542. The fresco from Sant’Angelo in Formis, therefore, is not only the most ancient painting with the theme in the Italian Peninsula; it is probably the second oldest in all Europe.

²⁰ O afresco da Sant’Angelo in Formis é o mais antigo afresco italiano a chegar aos dias atuais, mas não se pode descartar a possibilidade de que houvesse obras mais antigas e que se perderam. Na Europa, com efeito, o mais antigo exemplo que chegou à atualidade é a pintura mural na Igreja de São João, em Müstair, executado por volta do ano 880. Além desse, há o afresco na Igreja de Saint Georg em Oberzell, em Reichenau, pintado no início do século XII. Cf. OFFNER, R. *Bernardo Daddi and his circle*. Florença: Giunti, 2001, p. 542. O afresco de Sant’Angelo in Formis, portanto, não apenas é a mais remota pintura com o tema na Península Itálica; ele é provavelmente o segundo mais antigo de toda a Europa.

²¹ O artista foi celebrado ainda em seu tempo como o grande renovador da pintura italiana. Além da famosa menção a ele na *Commedia* (“*Credette Cimabue ne la pittura/ tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido, / si che la fama di colui è scura*”). Purg. XI, 94-96), Giotto foi louvado igualmente por Giovanni Boccaccio e Cennino Cennini. Sobre ele, escreveu Boccaccio: “*E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d’alcuni, che più a diletta gli occhi degl’ignoranti che a compiacere allo ‘ntelletto de’ savi dipignendo, era stata sepulta, meritamente, uma delle luci della fiorentina gloria dir si puote*”. *Decameron*, VI, V, 6. Cennini, por sua vez, escreveu em seu *Il libro dell’arte* que Giotto era o mestre absoluto da pintura, complementando: “*(...) il quale Giotto rimulò l’arte di dipignere di greco in latino, e ridusse al moderno; et ebbe l’arte più compiuta ch’avessi mai nessuno (...)*”. Apud SPIAZZI, A.M. *La Cappella degli Scrovegni a Padova*. Milão: Electa, 1993, p. 8.

este ciclo concebido pelo maior mestre florentino em atividade no período, no mais importante centro artístico da região, de acordo com a hipótese assumida por esta pesquisa.

Em termos compositivos, o ciclo do Camposanto difere bastante do ciclo de Florença. Em Pisa, o Juízo Final se insere em um contexto que inclui a cena da *Tebaide*, bem como um primeiro afresco figurando o *Trionfo della Morte*, sem dúvida a principal obra do conjunto, indicando os modos de interpretação de todo o ciclo. A essa composição seguia originalmente o afresco do *Juízo Final*.²² Também aqui, no entanto, a representação difere da tradicional; ao contrário, porém, do que fora realizado na Capela *del Podestà*, em Pisa é o Inferno que adquire autonomia — ainda que ao lado da figuração do Juízo Final, na mesma parede —, enquanto o Paraíso nem sequer é representado. À região infernal é concedida uma área equivalente à do Juízo Final propriamente dito, sendo que o Diabo possui dimensões consideravelmente maiores do que o próprio Cristo juiz.²³ É preciso frisar que, ao contrário dos afrescos giottescos do Palazzo del Bargello, o Juízo Final e o Inferno do Camposanto, a princípio, constituem uma única cena, delimitada inclusive por uma moldura única.²⁴ Entretanto, como recorda Baschet, “a igual importância dada aos dois elementos autoriza uma leitura dissociada”, uma vez que “o inferno pode ser descrito por ele mesmo e não somente como uma parte do Juízo”.²⁵

A fortuna dos afrescos pisanos é grande; o ciclo parece, com efeito, ter exercido influência sobre toda a tradição iconográfica toscana do Juízo Final, ao menos até meados do século XV. A recepção possivelmente foi imediata; em 1345, de fato, é realizado um afresco no Ospedale della Misericordia em Prato, executado possivelmente por Bonaccorso di Cino (segundo atribuição de Bellosi). Os fragmentos remanescentes dessa pintura

²² Deve-se recordar que, com os bombardeios ocorridos em julho de 1944, os afrescos do Camposanto foram largamente danificados. O ciclo do *Trionfo della Morte* foi destacado da parede original, e recomposto em outro local, dentro do próprio Camposanto.

²³ Talvez o único outro exemplo em que o Diabo possui dimensões maiores do que o Cristo seja o Juízo Final de Toscana, nos arredores de Roma, mas que, por fugir dos limites geográficos propostos por este artigo — a região da Toscana —, não será discutido aqui.

²⁴ Essa visão em conjunto de ambas as cenas atualmente está largamente prejudicada, se não de todo inviabilizada. Devido ao já mencionado destaque dos afrescos por consequência dos bombardeios, Juízo Final e Inferno ocupam hoje em dia paredes diversas.

²⁵ *Op. cit.*, p. 309.

fame Giotto achieved in his lifetime.²¹ It is plausible to assume that, when the painting of the Pisan cycle was decided, which would include a representation of the Last Judgment, Buffalmacco — himself a Florentine — or even the contractor may have decided to get acquainted to the ongoing work in the Palazzo del Bargello chapel, whose decoration would include the same theme of the Doomsday, considering especially the fact that it was being painted inside Florence’s government palace, and the fact that it was conceived by the greatest Florentine master in activity by then, in the most important artistic center of the region, according to the hypothesis of this study.

In compositional terms, the Camposanto cycle differs greatly from the Florentine one. In Pisa, the Last Judgment is inserted in a context which includes the *Tebaide* scene, as well as a first fresco representing the *Trionfo della Morte*, certainly the major painting of the sequence, which indicates how to interpret the whole cycle. This composition was originally followed by the *Last Judgment* fresco.²² Nevertheless, here again the representation differs from the traditional one; however, contrary to what had been done in the *Cappella del Podestà*, in the Pisan painting Hell has acquired autonomy — albeit beside the representation of the Doomsday, on the same wall —, while Paradise is not even represented. To the infernal area an area equivalent to the Last Judgment itself is granted, and the Devil is considerably larger than Christ

²¹ The artist was celebrated still during his lifetime as the great renewer of Italian painting. Besides the famous quoting in the *Commedia* (“*Credette Cimabue ne la pittura/ tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido, / si che la fama di colui è scura*”). Purg. XI, 94-96), Giotto was equally praised by Giovanni Boccaccio and Cennino Cennini. About him, Boccaccio wrote: “*E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d’alcuni, che più a diletta gli occhi degl’ignoranti che a compiacere allo ’nleto de’ savi dipignendo, era stata sepulta, meritamente, una delle luci della fiorentina gloria dir si puote*”. *Decameron*, VI, V, 6. Cennini, by his turn, wrote in his *Il libro dell’arte* that Giotto was the absolute master of painting and added: “*(...) il quale Giotto rimutò l’arte di dipignere di greco in latino, e ridusse al moderno; et ebbe l’arte più compiuta ch’avesse mai nessuno (...)*”. Apud SPIAZZI, A.M. *La Cappella degli Scrovegni a Padova*. Milan: Electa, 1993, p. 8.

²² It must be remembered that, as a consequence of the bombing in July 1944, the Camposanto frescoes were largely damaged. The *Trionfo della Morte* cycle was detached from the original wall, and reassembled in another place, inside the Camposanto itself.

Himself²³. It must be emphasized that, differently from the giottesque frescoes from the Palazzo del Bargello, the Last Judgment and Hell from the Camposanto are one single scene, even enclosed by a single frame²⁴. Nevertheless, as Baschet points out, “the equal importance given to both elements authorizes a dissociated reading [of the scenes]”, as “hell can be described by itself and not merely as part of the Judgment”²⁵.

The fortune of the Pisan frescoes is great; indeed, the cycle seems to have had influence on all the Tuscan iconographic tradition of the Last Judgment, at least until the mid-fifteenth century. Its reception was possibly immediate; in 1345, in fact, Bonaccorso di Cino (according to Bellosi’s attribution) painted a fresco in the Ospedale della Misericordia, in Prato. The fragments of this painting — undoubtedly a Last Judgment — show that the Prato fresco would almost entirely be a copy of the Pisan Judgment.²⁶ And a few years later, around 1350, Andrea Orcagna would retake practically the same theme — the *Trionfo della Morte* — on the right wall of the nave of the Church of Santa Croce in Florence, as well as a compositional sequence similar to the Pisa Camposanto’s cycle. Unfortunately, little remains from the Santa Croce cycle; however, what can still be seen, albeit in fragments, shows Buffalmacco’s influence over Orcagna.²⁷ The main differences between both

— sem dúvida um Juízo Final — evidenciam que o afresco pratense seria quase em sua totalidade uma cópia do Juízo pisano.²⁶ E poucos anos depois, por volta de 1350, Andrea Orcagna retomaria, no muro direito da nave da Igreja de Santa Croce, em Florença, praticamente o mesmo tema — o *Trionfo della Morte* — e uma sequência compositiva próxima à do Camposanto de Pisa. Pouco, infelizmente, há do ciclo de Santa Croce; o que dele resta, porém, embora fragmentado, mostra a ascendência de Buffalmacco sobre Orcagna.²⁷ As principais diferenças entre ambos os ciclos estão na importância maior concedida ao Juízo Final nos afrescos de Santa Croce: segundo Baschet, ele ocuparia uma superfície quase duas vezes maior do que a do Inferno; o Juízo Final seria, ademais, “o painel central de um tríptico pintado em afresco por Orcagna, e cujos painéis laterais são consagrados ao Triunfo da morte e ao Inferno”.²⁸ Em Pisa, como visto, a cena da *Tebaide* completava o ciclo, formando uma espécie de “políptico” na parede sul do Camposanto.

A partir dos afrescos do Palazzo del Bargello e do Camposanto de Pisa, parece ter se tornado comum, pelo menos até o fim do século XIV, ao tratar do tema do Juízo Final nas decorações murais das igrejas, que se optasse pelo desmembramento da composição em mais de uma parede. Normalmente, tratando-se de uma igreja ou capela, o muro central seria decorado com a cena do Juízo Final em si, enquanto na parede à esquerda do observador (à direita do Cristo, não se pode esquecer) seria representado o Paraíso; o Inferno se oporia a ele, figurado na parede em frente, à direita do afresco do Juízo Final. O Cristo juiz ocuparia seu posicionamento tradicional, no alto da cena, e também o resto do afresco central seguiria a tradição compositiva das figurações do Juízo Final.²⁹ A principal novidade é

²³ Perhaps the only other example in which the Devil has greater dimensions than Christ is the Last Judgment in Tuscania, around Rome. As it extrapolates the geographic boundaries proposed — the Tuscan region — it will not be discussed here.

²⁴ This overall view of both scenes is nowadays largely compromised, if not rendered totally impossible. Due to the already mentioned detachment of the frescoes as consequence of the bombing, Last Judgment and Hell nowadays occupy different walls.

²⁵ *Op. cit.*, p. 309.

²⁶ The fragments show the lower portion of the fresco, with the resurrection of the bodies and the separation between the blessed and the damned. We can see angels who push the wicked to the right of the scene, the angel who helps a blessed and guides him toward his group, following the unique gesture of Saint Michael, echoed from the model of Pisa Camposanto.

²⁷ The resemblance between both cycles is such that, for a long time, historians attributed the execution of the Pisan frescoes to Orcagna himself, or considered that the Florentine cycle was painted before the Pisan’s — as Orcagna had always been a better-known artist than Buffalmacco, who was considered until recently just one of the fictional

²⁶ Os fragmentos mostram a parte inferior do afresco, com a ressurreição dos corpos e a separação entre condenados e eleitos. Percebem-se os anjos que empurram os condenados para a direita da cena, o anjo que acolhe um eleito e o conduz para o seu grupo seguindo o singular gesto de São Miguel, repetido a partir do modelo do Camposanto de Pisa.

²⁷ A semelhança entre os ciclos é tal que, por muito tempo, os historiadores atribuíram a execução dos afrescos de Pisa ao próprio Orcagna, ou consideraram ainda que o ciclo florentino fosse anterior ao pisano — uma vez que Orcagna sempre foi um artista mais conhecido do que Buffalmacco, que, aliás, era tido até recentemente apenas como uma das personagens fictícias do *Decameron* de Boccaccio.

²⁸ *Op. cit.*, p. 359.

²⁹ Há variações nas diversas pinturas, mas alguns tipos iconográficos compõem de forma mais constante. As cenas mais desenvolvidas do tema incluem o Cristo

que, devido à ausência do Paraíso e do Inferno na pintura, as partes da ressurreição dos corpos, mas especialmente da separação entre condenados e eleitos, adquirem uma maior dimensão. O primeiro exemplo intacto desse novo modelo compositivo é o ciclo de Nardo di Cione na Capela Strozzi [Fig. 6], localizada no transepto esquerdo da Igreja de Santa Maria Novella, em Florença, e finalizado por volta de 1357. Nesse ciclo, seguindo uma tradição representativa do tema do Juízo Final, o artista definiu claramente o posicionamento de cada grupo já no momento da ressurreição: os eleitos ressurgem dos túmulos no chão à direita do Cristo, sendo ajudados a sair dos sepulcros por um anjo, enquanto os condenados, ressuscitando à esquerda do juiz, são já arrastados grosseiramente por demônios em direção ao Inferno. Outro exemplo completo desse modelo é o ciclo de Taddeo di Bartolo, na Collegiata de San Gimignano, realizado já no fim do *Trecento*. O afresco do Juízo Final desse ciclo seguiria possivelmente o mesmo esquema compositivo apenas descrito. Entretanto, a parte inferior do afresco, em que estariam representadas a ressurreição dos corpos e a separação dos homens, foi destruída para a execução, em 1465, de um afresco com o tema do martírio de São Sebastião, realizado por Benozzo Gozzoli.

Há, em Pistoia, fragmentos de um ciclo realizado por Giovanni dal Ponte por volta de 1420 [Fig. 8], que ocuparia originalmente três paredes de uma capela lateral da Catedral de San Zeno — a Capela de San Mattia, construída provavelmente em torno de 1401; atualmente, há restos de pintura na parede central e naquela à direita do observador; a parede esquerda, se não foi totalmente destruída, está oculta por trás de outra capela, construída em 1764, e refeita em 1839. Não há dúvidas de que o afresco central é um Juízo Final, embora dele reste somente parte do lado direito: tem-se certeza da presença do Cristo juiz (hoje destruído) no ponto mais alto do fragmentado afresco porque, logo acima de um grupo de ressuscitados, é claramente reconhe-

juiz que apresenta os estigmas, os anjos trombeteiros e os anjos que trazem as *Arma Christi* e, em alguns poucos casos, também os anjos que trazem os livros da Vida e da Morte, descritos nos textos escriturais, a ressurreição dos corpos, o ato do julgamento propriamente dito, muitas vezes representado pela paisagem das almas (presidida usualmente por São Miguel), a Virgem Maria e São João Batista (ou, mais raramente nos exemplos italianos, São João Evangelista) em destaque em ambos os lados do Cristo, formando a cena da *Deesis*, de grande popularidade por indicar a intercessão junto ao juiz, e, por fim, a separação entre eleitos e condenados, que receberão as graças no Paraíso e as punições no Inferno, respectivamente.

cycles reside on the greater importance given to the Last Judgment on the Santa Croce frescoes: according to Baschet, it would occupy a surface nearly twice the size of Hell; the Last Judgment would be, moreover, “the central panel of a triptych painted in fresco by Orcagna, and whose side panels are consecrated to the Triumph of death and to hell”.²⁸ In Pisa, as seen, the *Tebaide* scene completed the cycle, forming a kind of “polyptych” on the south wall of the Camposanto.

Since the frescoes from the Palazzo del Bargello and Pisa Camposanto and at least until the end of the fourteenth century it seems to have become usual, when painting the Last Judgment in the mural decorations of churches, to dismember the composition in more than one wall. Usually, in a church or chapel, in the central wall the Last Judgment scene itself would be painted, while on the wall left to the observer (Christ’s right, we must recall) Paradise would be represented; Hell would be opposed to it, on the front wall, at the Judgment fresco’s right. Christ-Judge would remain in His traditional positioning at the top of the scene, and so the rest of the central fresco would follow the compositional tradition of the representations of the Last Judgment.²⁹ The main novelty is that, due to the absence of Paradise and Hell in the painting, the resurrection of the bodies and especially the separation between the damned and the blessed acquire a greater dimension. The first complete example of this new compositional model is Nardo di Cione cycle in the Strozzi Chapel [Fig. 6], in the left transept of the Santa Maria Novella Church, in Florence, finished around 1357. In this cycle, following a tradition of the Last Judgment repre-

characters from Boccaccio’s *Decameron*.

²⁸ *Op. cit.*, p. 359.

²⁹ There are variations in the paintings, but some iconographic types appear more consistently. The most developed scenes include Christ-Judge who presents the stigmas, the trumpeting angels and the angels who bring the *Arma Christi* and, in few cases, also the angels who bring the books of Life and Death, described in scriptural texts, the resurrection of the bodies, the act of judgment *per se*, often represented by the weighing of souls (usually presided by Saint Michael), the Virgin Mary and Saint John the Baptist (or, less commonly in Italian examples, Saint John the Evangelist) on both sides of the Christ, forming the *Deesis* group, of great popularity as it indicates the intercession before the judge and, lastly, the separation between the blessed and the damned, who will respectively receive the blessings of Paradise and the punishments of Hell.

sentation, the artist clearly defined the position of each group in the moment of the resurrection: the blessed reemerge from the graves on the ground to the right of Christ, and are helped by angels to come out of the graves, while the damned, resurrecting to the left of the judge, are crudely dragged toward Hell by demons. Another complete example of this model is Taddeo di Bartolo's cycle in San Gimignano Collegiate, painted by the end of the *Trecento*. The Last Judgment fresco from this cycle would possibly follow the same pattern just described. Nevertheless, the inner portion of the fresco, in which the resurrection of the body and the division of mankind would be depicted, was destroyed for the execution, in 1465, of a fresco with Saint Sebastian's martyrdom, painted by Benozzo Gozzoli.

There are, in Pistoia, fragments of a cycle painted by Giovanni dal Ponte around 1420 [Fig. 8], which would originally occupy three walls of a side chapel in San Zeno Cathedral — the San Mattia Chapel, probably built around 1401; nowadays there are painting remains on the central wall and on the one right to the observer; the left wall, if not completely destroyed, is hidden behind another chapel, built in 1764 and reconstructed in 1839. There are no doubts that the central fresco depicts a Last Judgment scene, although only part of the right side remains today: we can be sure there was a now destroyed Christ-Judge on the top of the fragmented fresco because just above a group of resurrected people we can clearly recognize Saint John the Baptist, who directs his eyes upward, as he extends the right arm — certainly he was part of the *Deesis* group, which would have the Virgin Mary on the opposite side. Furthermore, just above Saint John the Baptist there is a trumpeting angel, who would unequivocally indicate the moment of the final judgment,³⁰ and two other angels who would bring to the scene the *Arma Christi* — one of them carries the flagellation column, while the other is partially destroyed, preventing the supposition of what he would have on his hands.

We may also propose that the fresco which

³⁰ See, for instance, 1Cor 15, 51-52, which associates the sound of the trumpets to the resurrection of bodies on the last day: "Behold! I tell you a mystery. We shall not all sleep, but we shall all be changed, in a moment, in the twinkling of an eye, at the last trumpet. For the trumpet will sound, and the dead will be raised imperishable, and we shall be changed".

cida a figura de São João Batista, que dirige o olhar para cima, ao mesmo tempo em que estende o braço direito — decerto, parte do grupo da *Deesis*, que contaria com a Virgem do lado oposto. Há, ademais, logo acima de São João Batista, um anjo trombeteiro, que indicaria de modo inequívoco o momento do julgamento final,³⁰ e outros dois anjos que trariam as *Arma Christi* — um deles carrega a coluna da flagelação, enquanto o outro está parcialmente destruído, não podendo ser determinado o que trazia em suas mãos.

Também não é equivocado afirmar que o afresco que ocuparia a parede direita da capela figurasse o Inferno: de fato, percebe-se claramente que ao lado da parede em que estaria representado o Juízo Final há dois pequenos fragmentos que mostram corpos sendo torturados — não há dúvidas quanto à execução do *locus* infernal, uma vez que as frações remanescentes da parede central mostram claramente a área dos ressuscitados condenados que, contemplando o Cristo juiz, são já levados para o Inferno por alguns pequenos demônios, seguindo o esquema do afresco de Nardo di Cione [Fig. 6]. Desse modo, é plausível considerar que na parede oposta estivesse representado o Paraíso, completando o ciclo com a figuração tripartida do Juízo Final.

É preciso ter em conta igualmente que, ainda que não haja indícios de continuidade desse desmembramento em outros afrescos toscanos do século XV,³¹ ele é retomado de um modo diverso nos afrescos de Luca Signorelli na Capela Nuova, na Catedral de Santa Maria Assunta, em Orvieto, na virada do século XV para o XVI:³² integrando um ciclo mais amplo com as *Histórias*

³⁰ É preciso recordar, com efeito, 1 Cor 15, 51-52, que associa o soar das trombetas à ressurreição dos corpos no último dia: "Eis que vos dou a conhecer um mistério: nem todos morreremos, mas todos seremos transformados, num instante, num abrir e fechar de olhos, ao som da trombeta final; sim, a trombeta tocará, e os mortos ressurgirão incorruptíveis, e nós seremos transformados".

³¹ Ressalte-se, porém, que no Oratório de Santa Caterina, no santuário de Montovolo (localidade situada entre Bolonha e Florença), há uma representação tripartida do Juízo final, realizada no início do século XVI. Nela, assim como no ciclo de Taddeo di Bartolo em San Gimignano, na fachada interna, está a cena do Juízo final propriamente dito, enquanto Paraíso e Inferno se colocam face a face nos muros laterais da primeira seção da nave. Cf. BASCHET, J. *Op. cit.*, p. 365, nota 31. Embora o ciclo fuja à delimitação cronológica deste artigo, é um exemplo bastante significativo da permanência desse modelo ainda no *Cinquecento*, em uma área bastante próxima da Toscana.

³² Orvieto é uma cidade na região da Úmbria. Os afrescos da Capela Nuova são mencionados aqui porque, assim como no caso dos afrescos de Giotto em Pádua, também Signorelli é um artista toscano com uma formação artística igualmente toscana — segundo Vasari, ele poderia ter sido aprendiz de Piero della Francesca.

do *Anticristo*, Signorelli representou na parede de fundo da capela o Paraíso e o Inferno, separados por uma grande janela; nos primeiros vãos das paredes esquerda e direita, em oposição frontal, figuram, respectivamente, as cenas da *Coroação dos eleitos* e d'*Os condenados*, enquanto no segundo vão, ao lado dos condenados, foi representada a ampla cena com a ressurreição dos corpos. No primeiro tramo da abóbada, afrescou-se a Corte celestial; o Cristo juiz, pintado por Fra Angelico em 1447, se encontra logo acima do afresco figurando o Paraíso e o Inferno. Deve-se recordar, enfim, um exemplo célebre, embora bastante posterior: segundo alguns autores, a pintura de Michelangelo com o tema do Juízo Final, executada na Capela Sistina entre 1536 e 1541, deveria fazer par com um grande afresco dedicado à representação da queda dos anjos rebeldes e do Inferno, e que seria realizada na parede oposta à do Juízo Final. Embora a cena do Inferno se insira em um contexto de todo diverso — a queda dos anjos, ou seja, o início de toda a história cristã que se concluiria na cena representada na parede oposta (o Juízo Final) —, é significativa a possibilidade de uma composição que também contrapusesse Inferno e Juízo Final na Capela Sistina.

Também em alguns painéis é possível perceber influências desse novo modelo compositivo: com efeito, em algumas pinturas Inferno e Paraíso são colocados nos painéis laterais, enquanto o central é reservado ao Juízo Final em si; essa solução nas pinturas sobre madeira, por outro lado, não é comum na Península Itálica: dos modelos analisados, executados entre os séculos XIII e XVI na Toscana ou por artistas toscanos (quatorze painéis no total), de fato, há somente um painel executado por volta de 1440 por Fra Angelico, atualmente parte da coleção da Gemäldegalerie, em Berlim [Fig. 9]. No entanto, esse modelo pode ter ultrapassado os limites geográficos propostos para essa pesquisa: há painéis nórdicos com representações do tema em que também ao Paraíso e ao Inferno são reservados os pequenos painéis laterais da composição. Os principais exemplos, devido à importância de seus autores para a História da Arte, são o tríptico de Hans Memling, pintado entre 1466 e 1470, e o grande políptico de Rogier Van der Weyden, executado entre 1446 e 1450, praticamente contemporâneo ao painel de Fra Angelico. Ressalte-se, entretanto, que em ambos os casos está se representando não propriamente os *loci* do Além, mas suas respectivas entradas. Se esse modo de figuração remete a modelos anteriores, ainda do século XIII — em que as instâncias do Além são apenas indicadas por suas áreas

would originally occupy the right wall of the chapel depicted Hell: indeed, we can clearly see, next to the wall in which the Last Judgment was painted, that there are fragments showing bodies being tortured — there are no doubts regarding the depiction of the infernal *locus*, as the remaining fragments of the central wall clearly show the resurrected damned who, gazing at Christ-Judge, are already taken to Hell by few demons, following the scheme of Nardo di Cione's fresco [Fig. 6]. Therefore, it is reasonable to assume that, on the opposite wall, Paradise would have been depicted, completing the cycle with the tripartite representation of the Last Judgment.

We must likewise consider that, although there are no traces of continuity of this dismemberment in other Tuscan frescoes of the fifteenth century,³¹ it is somehow reinterpreted in Luca Signorelli's frescoes in the Cappella Nuova, in the Santa Maria Assunta Cathedral, in Orvieto, in the turn of the fifteenth to the sixteenth century³² as part of a broader cycle with the *Stories of the Antichrist*, Signorelli depicted on the bottom wall of the chapel Paradise and Hell, separated by a great window; on the first sections of the left and right walls, in direct opposition, he depicted the *Coronation of the blessed* and *The damned*, respectively, while on the second section, beside the damned, it was painted the great scene of the resurrection of bodies. On the first section of the vault appears the celestial court; the Christ-Judge painted by Fra Angelico in 1447 is just above the fresco depicting Paradise and Hell. Finally, we must remember a celebrated example, albeit executed much later: according

³¹ It must be emphasized, however, that in the Oratory of Saint Catherine, in the Montovolo sanctuary (town between Florence and Bologna), there is a tripartite representation of the Last Judgment, painted in the beginning of the sixteenth century. In it, just as in Taddeo di Bartolo's cycle in San Gimignano, the Last Judgment scene is represented

ⁱⁿ the inner façade, while Paradise and Hell are put face to face on the side walls of the first section of the nave. Cf. BASCHET, J. *Op. cit.*, p. 365, note 31. Although this cycle is beyond the chronologic boundaries of this paper, it is a significant example of the permanence of this model still in the *Cinquecento*, in an area close to Tuscany.

³² Orvieto is a city in the Umbrian region. The frescoes of the Cappella Nuova are mentioned here because, similarly to what was said before on Giotto's frescoes in Padua, Signorelli is a Tuscan artist with a Florentine artistic background — according to Vasari, he may have been apprentice to Piero della Francesca.

to some scholars, Michelangelo's Last Judgment, painted in the Sistine Chapel between 1536 and 1541, would have formed a group with a great fresco depicting the Fall of the rebel angels and Hell, which would be painted on the wall opposite to the Last Judgment. Although the infernal scene is in a completely different context — the fall of the angels, i.e., the beginning of all Christian history which would be concluded by the scene depicted on the opposite wall (the Doomsday) —, the possibility of a composition which would also oppose Hell and the Last Judgment on the Sistine Chapel is significant.

We may also perceive in some panels the influence of this new compositional model: indeed, in some paintings Hell and Paradise are inserted on the side panels, while the central one is reserved to the Last Judgment *per se*; this solution, however, is not common in panel paintings from the Italian Peninsula: indeed, among the examples studied, painted between the thirteenth and the sixteenth centuries in Tuscany or by Tuscan painters (a total of fourteen panels), there is only one panel painted around 1440 by Fra Angelico, currently in the Staatliche Museum in Berlin [Fig. 9]. Nevertheless, this model may have surpassed the geographical boundaries of this study: there are northern panels depicting the theme in which Paradise and Hell are also painted on the small side panels of the composition. The main examples, due to the importance of its painters to the History of art, are the triptych by Hans Memling, painted between 1466 and 1470, and the great polyptych by Rogier Van der Weyden, completed between 1446 and 1450, and practically contemporaneous to Fra Angelico's panel. However, it must be emphasized that in both cases the painters represented not exactly the *loci* from the otherworld, but rather their entrances. If this type of representation refers back to previous models of the thirteenth century — in which both Paradise and Hell are only indicated by its entrances —, their representation on the side panels, on the other hand, follows the new model which is developed in the fourteenth century. In Van der Weyden and in Hans Memling's panels, actually, there is a combination of two different compositional traditions.

The issue which arose at the time of the dismemberment of the theme is related to the composition of each fresco; when Paradise and Hell were transferred from proportionally small sections of

de ingresso —, sua representação nos painéis laterais, por outro lado, segue o novo modelo que se desenvolve no século XIV. Nos painéis de Van der Weyden e de Hans Memling, em verdade, há a combinação de duas tradições compositivas diversas.

A questão que se colocou no momento desse desdobramento temático se relaciona à composição de cada afresco individualmente; ao se transferir o Inferno e o Paraíso, de cantos proporcionalmente pequenos da composição do Juízo Final para uma grande superfície mural, tornou-se necessário ampliar os modos de elaboração desses temas; foi preciso desenvolver os elementos iconográficos não somente da cena do Juízo Final, que ganhou o espaço inferior da cena reservada anteriormente a Paraíso e Inferno, mas também de ambas as regiões do Além. A cena principal, como já comentado, foi ocupada por uma representação mais elaborada da separação entre eleitos e condenados; a ressurreição dos corpos, em vários casos, ficou restrita à base do registro inferior, e pouco visível no conjunto da cena.

Com relação à figuração do Inferno, o afresco pisano parece ter sido uma vez mais um importante modelo iconográfico. Citando novamente o ciclo de Taddeo di Bartolo em San Gimignano, é possível perceber como, no afresco do Inferno, muitos dos motivos iconográficos parecem retirados diretamente do Inferno do Camposanto, ainda que, em alguns casos, inseridos em novos contextos. Há, com efeito, uma série de similaridades em algumas das torturas encontradas em ambas as obras: Taddeo di Bartolo parece ter copiado alguns tipos de punição apresentados no afresco de Buffalmacco, colocando-os, porém, como castigo para tipos diferentes de pecado. Por exemplo, na região dos avaros Taddeo representou um esqueleto enforcado; em Pisa, esse tipo iconográfico é encontrado na área reservada aos suicidas.³³ E, de novo, a influência dos afrescos do Camposanto de Pisa parece ter sido duradoura, avançando mesmo pelo século XV. Fra Angelico compôs outro painel, por volta de 1431 [Fig. 10], executado originalmente para a Igreja de Santa Maria degli Angeli, em Florença (atualmente no Museu de San Marco, na mesma cidade). Bellosi nota que nessa pintura a região infernal é “uma verdadeira e própria antologia de motivos figurativos

³³ No afresco de San Gimignano dois demônios alimentam o esqueleto com moedas de ouro. Esta representação é explicada por Gail Elizabeth Solberg: o pecador “presumivelmente trocou sua própria substância pelos bens que estão no grande fardo preso em seu laço”. *Taddeo di Bartolo. His life and work* (tese de doutorado). Nova York: New York University, 1991, p. 793.

retirados do ‘Inferno’ de Pisa’.³⁴

Jérôme Baschet insere o afresco do Juízo Final do Camposanto de Pisa em uma “evolução” — para usar seu próprio termo — que retroagiria ao afresco de Giotto em Pádua. De acordo com o autor francês, no Juízo Final da Capela Scrovegni ocorreria o “desaparecimento do paraíso, tradicionalmente colocado simetricamente ao inferno. Desde então, o inferno não possui mais o defronte paradisíaco, e é ao próprio Cristo que se oporá”.³⁵ Ora, no afresco paduano, se não há a tradicional iconografia do Paraíso que se encontra em modelos italianos anteriores, em que é simbolizado pelo seio de Abraão (ou em outros exemplos por uma área ajardinada), tem-se um grande cortejo dos eleitos, voltados para o Cristo. Se esse grupo não pode e não deve ser interpretado como o Paraíso mesmo, a alusão a este é evidente; a área ocupada por este cortejo, ademais, é equivalente àquela reservada ao Inferno. A oposição entre as duas instâncias do Além, portanto, se mantém de alguma forma. Poder-se-ia argumentar que a representação do Paraíso estaria simplificada quando comparada à do Inferno; entretanto, é preciso considerar que, se não há a representação tradicional do seio de Abraão como o Paraíso em si, também não há, na área do Inferno, o cortejo dos condenados que a ele se dirigem. Nesse sentido, há a simplificação em ambas as áreas, visando a um equilíbrio visual.

Deve-se esclarecer neste momento que não se está confundindo a representação do Paraíso — como local de recompensas destinado aos eleitos — com a figuração do cortejo celestial que a ele se dirige. Do mesmo modo, não se faz confusão aqui entre a representação efetiva do Paraíso e figuras emblemáticas que a ele aludem — como São Pedro. A questão que se coloca é que, se não há a figuração explícita do Paraíso enquanto *locus*, ele é claramente insinuado seja pelo cortejo de eleitos, seja por São Pedro diante de uma porta, e simbolizado de forma explícita

³⁴ *Op. cit.*, p. 19, nota 14. Para aprofundamentos acerca dos desenvolvimentos iconográficos das regiões do Além, ver os seguintes textos da autora deste artigo: “A iconografia do Inferno na tradição artística medieval”. In: *Mirabilia*, v. 12, 2011; “As funções do Juízo final como imagem religiosa”. In: *História* (São Paulo), v. 29, 2010; “A Peste Negra e a representação do Inferno em afrescos toscanos do século XIV”. In: *Atas da VI Semana de Estudos Medievais*. Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais/UFRJ, 2006.

³⁵ “Image et événement: Part sans la peste (c. 1348- c. 1400)?”. In: *La Peste Nera*. Dati di una realtà ed elementi di una interpretazione. Atti del XXX Convegno storico internazionale. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 1994, p. 30.

the Last Judgment composition to a large wall surface, it was necessary to expand the elaboration of these themes; it was crucial that iconographic elements were developed, not only pertaining to the Last Judgment scene, which gained the bottom of the scene previously reserved to Paradise and Hell, but also of both otherworld regions. The main scene, as commented before, was occupied with a more elaborate representation of the separation between the blessed and the damned; the resurrection of the bodies, in many cases, was confined to the bottom of the lower register, and became barely visible in the overall scene.

Regarding the figuration of Hell, the Pisan fresco seems to have been an important iconographic model. For example, in Taddeo di Bartolo’s cycle in San Gimignano it is possible to see how many of the iconographic motifs found in Hell’s fresco seem to be directly taken from Camposanto’s Hell, although they are sometimes inserted into new contexts. There are, indeed, similarities in some of the tortures found in both scenes: Taddeo di Bartolo seems to have copied some types of punishments presented in Buffalmacco’s fresco, but placed them as punishment for different kinds of sins. For instance, in the area of the greedy, Taddeo portrayed a hanged skeleton; in Pisa, this iconographic type is found in the area reserved to the suicidal.³³ And, yet again, the influence of the frescoes of the Pisa Camposanto seems to have endured, being felt even in the fifteenth century. Fra Angelico painted another panel around 1431 [Fig. 10], originally for the Church of Santa Maria degli Angeli, in Florence (presently in the Museum of San Marco, in the same town). Bellosi points out that in this painting the infernal region is “a real and proper anthology of figurative motifs taken from Pisa’s ‘Hell’”.³⁴

³³ In the San Gimignano fresco two demons feed the skeleton with golden coins. This representation is explained by Gail Elizabeth Solberg: the sinner “presumably exchanged his very substance for the goods in the large bundle attached to his noose”. *Taddeo di Bartolo*. His life and work (PhD dissertation). New York: New York University, 1991, p. 793.

³⁴ *Op. cit.*, p. 19, note 14. For a more comprehensive discussion about the iconographic developments of the otherworld regions, see my papers “A iconografia do Inferno na tradição artística medieval”. In: *Mirabilia*, v. 12, 2011; “As funções do Juízo final como imagem religiosa”. In: *História* (São Paulo), v. 29, 2010; “A Peste Negra e a representação do Inferno em afrescos toscanos do século XIV”. In: *Atas*

Jérôme Baschet inserts the Last Judgment fresco from Pisa Camposanto in an “evolution” — to use his own expression — which would reach back to Giotto’s fresco in Padua. According to the French scholar, in the Scrovegni Chapel’s Last Judgment occurred the “disappearance of Paradise, traditionally placed in symmetrical opposition to hell. Since then, hell has not the facing Paradise, and will be opposed to Christ Himself”.³⁵ Well, in the Paduan fresco, if there is not the traditional iconography of Paradise found in previous Italian models, in which it is symbolized by Abraham’s bosom (or as in other examples by a garden area), there is a great procession of the blessed, who turn themselves to Christ. If this group cannot and must not be interpreted as Paradise itself, the allusion to it is evident; the area occupied by this procession, moreover, is comparable to Hell’s; nevertheless, it must be considered that, if there is not the traditional representation of Abraham’s bosom as Paradise itself, neither is in the infernal area the procession of the damned that moves toward it. In this sense, there is simplification in both areas, aiming at a visual balance.

It must now be emphasized that we are not mistaking the representation of Paradise — as a place for rewards destined to the blessed — with the figuration of the celestial procession that is directed toward it. Likewise, we are not confounding the effective representation of Paradise and emblematic figures that allude to it — as Saint Peter. The point is that if there is not the explicit figuration of Paradise as *locus*, it is clearly insinuated by the procession of the blessed inasmuch as by the representation of Saint Peter in front of a door, and it is clearly symbolized by Abraham’s bosom — interpreted as Paradise by all medieval iconographic tradition. Similarly, the allusion to Hell is clear even when there is not the effective representation of the *locus*, only the group of the damned who are directed toward it.

Resuming the discussion of the ways of representing Paradise and Hell, there is another point that must be taken into consideration: the Paduan

da *VI Semana de Estudos Medievais*. Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais/UFRJ, 2006.

³⁵ “Image et événement: l’art sans la peste (c. 1348- c. 1400)?”. In: *La Peste Nera*. Dati di una realtà ed elementi di una interpretazione. Atti del XXX Convegno storico internazionale. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 1994, p. 30.

pelo seio de Abrão — interpretado como o Paraíso por toda a tradição iconográfica medieval. Do mesmo modo, a alusão ao Inferno é clara mesmo quando não há a representação efetiva do *locus*, mas somente do grupo de condenados que a ele se dirige.

Retomando a discussão dos modos de figuração de Paraíso e Inferno, há ainda outro ponto a ser considerado: o afresco paduano não seria o primeiro exemplo em que ocorre esse contraste nos modos de representação dessas duas instâncias do Além, nas pinturas do Juízo Final em que elas ainda estão englobadas em uma cena única; sob esse prisma, o modelo identificado por esta pesquisa, dentre as pinturas conhecidas, seria o painel atribuído a Guido da Siena e seus seguidores, realizado no fim do século XIII [Fig. 11] — pouco anterior, portanto, ao afresco de Giotto em Pádua. Já no painel de Guido da Siena começa a haver uma maior proeminência do Inferno com relação ao Paraíso; nele, de fato, embora as áreas reservadas a eleitos e condenados se equivalham, há a mesma diferença fundamental observada no afresco paduano: representa-se o interior do Inferno, incluindo o Diabo sentado sobre uma espécie de dragão e envolto por uma serpente, enquanto ao Paraíso há apenas uma alusão através de sua porta de acesso, para a qual se dirige o grupo de eleitos aguardado por São Pedro, que estende a mão para um franciscano que está à frente do cortejo. Ao contrário do que ocorre no afresco de Giotto, nesse caso, entretanto, Paraíso e Inferno não se opõem diretamente: de fato, embora em lados opostos, a eles se contrapõe a ressurreição dos corpos, separada em dois grupos, um deles acima do Inferno, o outro abaixo do Paraíso.³⁶

Giotto, portanto, não seria o primeiro a “transgredir” a representação do tema do Juízo Final com a maior proeminência do Inferno, como afirmara Baschet. O autor, ademais, considera em sua discussão o afresco pisano e aqueles que evidentemente nele se inspiraram: os afrescos de Orcagna na Igreja de Santa Croce. Não leva em conta, igualmente, os já mencionados grandes ciclos de afrescos com o tema do Juízo Final realizados na

³⁶ O mosaico do Batistério de San Giovanni, em Florença, contemporâneo ao painel de Guido da Siena, não foi tratado aqui por incluir tanto os cortejos de eleitos e condenados como as representações de Paraíso e Inferno, não se enquadrando, portanto, nessa discussão específica. Deve-se recordar que nesses modelos analisados aqui — o painel de Guido da Siena e o afresco de Giotto em Pádua — a composição do Juízo final é única. Ou seja, a oposição entre Paraíso e Inferno discutida ocorre dentro de uma estrutura compositiva que engloba todos os elementos iconográficos em um único suporte, seja ele a parede da capela ou a madeira do painel.

segunda metade do século XIV: o de Santa Maria Novella, em Florença, e o da Collegiata de San Gimignano, nos quais se contrapõem, face a face, Paraíso e Inferno em paredes opostas, conforme visto anteriormente. Essa omissão se torna ainda mais grave no momento em que, em sua análise, Baschet discute outros ciclos de afrescos da Collegiata: as cenas do Antigo Testamento, pintadas por Taddeo Gaddi por volta de 1340/42; e as do Novo Testamento, feitas por Bartolo di Fredi em 1367. Tratando de quase toda a decoração da Collegiata de San Gimignano, parece estranho não haver qualquer referência aos afrescos de Taddeo di Bartolo.

Baschet, enfim, não analisa nesse texto as pinturas da Capela *del Podestà* no Palazzo del Bargello, em que há o inverso do que ocorre na “evolução” por ele proposta: não o Inferno, mas o Paraíso, ainda visível, adquire autonomia. De qualquer modo, mesmo após essa nova estrutura compositiva, com a solução tripartida para a figuração do Juízo Final, Paraíso e Inferno continuam se opondo, como ocorria nos modelos anteriores. O Cristo continua somente com seu papel de juiz. O caso particular do Camposanto de Pisa, em que não há qualquer representação efetiva do Paraíso, mas somente uma alusão por meio do grupo de santos que acompanha o Cristo — e pelos eleitos que, à Sua direita, o contemplam no ato de julgar —, deve ser visto como uma exceção que não ocorrerá nas representações posteriores.³⁷

Não se deseja aqui desmerecer a importância da pesquisa de Jérôme Baschet, sem dúvida autor fundamental para o estudo da iconografia do Inferno na Itália dos séculos XII a XV. Entretanto, não parece factível a sua proposta de mudança compositiva e iconográfica em uma linha que se iniciaria com o Giotto de 1305/07, ao menos da forma por ele estruturada. Os estudos e análises efetuados mostram que essa mudança, que efetivamente há, deve ter ocorrido na década de 1330; em Giotto, sim, mas em sua pintura provavelmente de 1335/36.

³⁷ Apesar disso, é necessário frisar uma vez mais que se considera o ciclo, sem dúvida, um modelo para as representações posteriores do Juízo final, na medida em que propõe o desmembramento compositivo do tema em mais de uma cena. Do mesmo modo, o ciclo do Bargello, igualmente tido como o outro grande modelo para os novos modos de figuração do tema, também representa somente uma das instâncias do Além com maior destaque.

fresco is not the first example in which there is this contrast in the figuration of both otherworld instances, in Last Judgment paintings in which they are still in a single scene; under this point of view, the model identified by this study, among the known paintings, is the panel attributed to Guido da Siena and his followers, painted by the end of the thirteenth century [Fig. 11] — slightly earlier, therefore, than Giotto’s fresco in Padua. Already in Guido da Siena’s panel a greater pre-eminence of Hell compared to Paradise can be perceived; in it, in fact, although the areas reserved to blessed and damned are equivalent, there is the same fundamental difference seen in the Paduan fresco: it is represented the interior of Hell, including the Devil surrounded by a snake and seated on a sort of dragon, while Paradise is only alluded to through its entrance gate, toward which the group of the blessed expected by Saint Peter is directed. Peter reaches out to a Franciscan in front of the procession. Differently from what is seen in Giotto’s fresco, in this case Paradise and Hell are not directly in opposition; in fact, although in opposite sides, they are frontally opposed to the resurrection of the bodies, divided in two groups, one above Hell, the other below Paradise.³⁶

Giotto, therefore, was not the first to “transgress” the representation of the Last Judgment with a greater preeminence of Hell, as Baschet stated. The scholar, besides, considers in his analysis the Pisan fresco and those clearly inspired by it: Orcagna’s frescoes in Santa Croce. Likewise, he does not take into consideration the already mentioned great fresco cycles of the Last Judgment painted in the second half of the fourteenth century: the one in Santa Maria Novella, in Florence, and the one in San Gimignano Collegiate, which oppose, face to face, Paradise and Hell in opposite walls, as already mentioned. This omission is even more

³⁶ The mosaic in San Giovanni Baptistery, in Florence, contemporaneous to Guido da Siena’s panel, is not discussed here as it includes both processions of the blessed and the damned, as well as the representations of Paradise and Hell. Therefore, it does not fit in this specific debate. It must be remembered that in the paintings analyzed here — Guido da Siena’s panel and Giotto’s fresco — there is a single composition of the Last Judgment. In other words, the opposition between Paradise and Hell discussed here occurs inside a compositional structure which comprises all the iconographic elements in a single surface, whether a chapel’s wall or a wooden panel.

serious because in his analysis Baschet discusses other fresco cycles in the Collegiate: the scenes from the Old Testament painted by Taddeo Gaddi around 1340/42, and the ones from the New Testament executed by Bartolo di Fredi in 1367. As he analyzes almost the entire decoration of San Gimignano Collegiate, it seems odd that there is no reference to Taddeo di Bartolo's frescoes.

Finally, Baschet does not discuss in his study the paintings from the *Cappella del Podestà* in the Palazzo del Bargello, in which there is the opposite of what occurs in the “evolution” proposed by him: not Hell, but Paradise acquires autonomy. In any case, even after this new compositional structure, with the tripartite solution for the representation of the Last Judgment, Paradise and Hell are still opposed to each other, as in previous models. Christ keeps only His role as judge. The particular case of Pisa Camposanto, in which there is no effective representation of Paradise, but only an allusion through the saints which accompany Christ — and by the blessed at His right who contemplate Him in the act of judging —, must be seen as an exception which will not occur in the following depictions.³⁷

We do not wish to demean the importance of Jérôme Baschet's study, undoubtedly a fundamental scholar for the analysis of the iconography of Hell from the twelfth to fifteenth century Italy. Nevertheless, his proposal for iconographic changes in a line of development which would begin with Giotto in 1305/07 does not seem possible, at least not in the way he structured it. Our studies and analysis show that this change, which indeed exists, must have occurred in the 1330s; with Giotto, but probably in his painting from 1335/36.

³⁷ Despite that, it must be emphasized once again that we undoubtedly consider the cycle a model for later representations of the Last Judgment, inasmuch as it proposes the compositional dismemberment of the theme in more than one scene. Likewise, the Bargello cycle, which is also considered the other great model for new ways of figurations of the theme, also presents only one of the otherworld regions as a separate scene.

1 Giotto. *Juízo final*, 1305-07.

2 Buonamico Buffalmacco. *Juízo final e Inferno*, c. 1336-40.

1



2





3

3 Giotto e seguidores. *Juízo final e Paraíso* (c. 1336-37)

4 Giotto e seguidores. *Juízo final, detalhe de Lúcifer* (c. 1336-37)



4

5 Nardo di Cione. *Inferno* (c. 1357)

6 Nardo di Cione. *Ciclo do Juízo final* (c. 1357)

5



6



7

7 Taddeo di Bartolo. *Ciclo do Juízo final* (c. 1393)

8 Giovanni dal Ponte. *Juíço final* (c. 1420)

8





9 Fra Angelico. *Juízo final* (c. 1440)

10 Fra Angelico. *Juízo final* (c. 1431)



11

11 Guido di Siena e seguidores. *Juízo final* (último quartel do século XIII)

Uma adoração Sem Precedentes: A Primeira Representação do “Outro” na Pintura Quinhentista Portuguesa

An Unprecedented Worship: The First Representation Of The “Other” In The Sixteenth Century’s Portuguese Painting

RAFAEL AUGUSTO CASTELLS DE ANDRADE*

Mestre em História e Crítica da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Master in Art History and Criticism from the State University of Rio de Janeiro(UERJ)

RESUMO Seria somente mais uma representação da cena clássica do Novo Testamento Bíblico, em que o recém-nascido menino Jesus é apresentado por três reis magos. Porém, neste caso, os artistas surpreenderam e, literalmente, substituíram o rei negro, Baltazar, por uma figura que imediatamente nos remete a um índio do território brasileiro, até então, “recém-descoberto” e nomeado Terra de Vera Cruz. Reflexo da grande globalização iniciada no final do século XV e que continuou pelos quinhentos, temos em Adoração dos Magos, talvez de forma pioneira, claros indícios da futura miscigenação entre o colonizador e o colonizado, entre o cristão e o pagão, trazendo à tona não somente o processo de “incorporação” desse “outro” dentro do regime vigente, o Cristianismo, mas também nos fazendo refletir a respeito da fricção que este processo naturalmente causaria.

PALAVRAS-CHAVE Índio, outro, Jesus, adoração, pintura.

ABSTRACT It would be just another representation of the classic scene from the New Testament Bible, where the newborn Jesus is presented by three wise men. However, in this case, the artists surprised and literally replaced the black king, Belshazzar, by a figure that immediately brings to mind an Indian of Brazil’s territory, so far, “newly discovered” and named Terra de Vera Cruz. Reflection of the great globalization process started in the late fifteenth century and continued during the sixteenth, we have in Adoration Of The Magi, perhaps in a pioneering way, clear indications of the future miscegenation between colonizer and colonized, between the Christian and the pagan, revealing not only the process of “incorporation” of this “other” within the current regime, Christianity, but also making us reflect about the friction that this process would naturally cause.

KEYWORDS Indian, other, Jesus, adoration, painting.

Há no Museu Grão Vasco, na cidade de Viseu, Portugal, um quadro que, como outros atribuídos a Vasco Fernandes¹ — embora muito provavelmente tenha a coparticipação de outros pintores — tem suscitado leituras diversas: *Adoração dos Magos* [Fig. 1], pintura a óleo sobre madeira de carvalho, originário do retábulo da capela-mor da Sé de Viseu, datada pelos historiadores da arte entre os anos de 1501 e 1506.²

Em vez de representar a cena tradicional com os três reis magos³ presenteando o recém-nascido menino Jesus, os artistas substituíram de uma forma sem precedentes o rei negro, Baltazar — que, em si, já significava uma nova consciência das dimensões e diversidades do mundo então conhecido, já que representava o continente africano — por uma figura que, no mínimo, faz uma clara referência ao índio das terras brasileiras, “mostrando assim a grandeza de Deus, que criou outros homens então desconhecidos”.⁴ Pelas mais variadas razões — inclusive a de ser esta, provavelmente, a primeira representação do índio do Brasil na pintura europeia⁵ — que passam muitas vezes pela comemoração dos quinhentos anos de descobrimentos e de evangelização, o retábulo de Viseu volta a ser olhado com maior insistência nos últimos tempos.

Segundo Joaquim Caetano, estudioso da obra, é possível que os pintores tenham sido influenciados pelo *Evangelho Armênio da Infância*, escrito apócrifo que seria o único a fazer referência ao rei Baltazar como “rei dos índios” — embora neste caso esteja

¹ Por tradição, baseado num testemunho do século XVII, o quadro foi atribuído ao pintor, celebrizado ao longo dos séculos como “Grão Vasco” e residente da cidade de Viseu na data em que a obra foi realizada.

² RODRIGUES, Dalila. *Obras-Primas da Arte Portuguesa: Pintura*. Lisboa: Athena, 2011, p. 22.

³ Não são originalmente definidos como três, tampouco como reis, como vemos no Evangelho de Mateus: “Tendo Jesus nascido em Belém da Judeia, em dias do rei Herodes, eis que vieram uns magos do Oriente a Jerusalém. E perguntavam: onde está o recém-nascido rei dos judeus? Porque vimos a sua estrela no Oriente e viemos para adorá-lo.” Mateus, 2, v. 1-2. Séculos mais tarde, aos magos se referiam como sendo três reis, vindos de lugares distintos. Provavelmente este número foi atribuído devido ao número de continentes até então conhecidos (Europa, Ásia e África), aos presentes dados pelos magos ao menino Jesus (ouro, incenso e mirra) ou até mesmo à tradição do número três na história cristã (Santíssima Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo).

⁴ CORTEZ, Fernando Russell. “Pedro Álvares Cabral e Viseu.” In: *Panorama*, revista portuguesa de arte e turismo, nº 27, setembro de 1968, p. 55.

⁵ RIBEIRO, Maria Aparecida. “Penas de Índio: A Representação do “Brasileiro” na Arte Portuguesa.” In: *Mathesis*, nº 5. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, 1996, p. 294 e RODRIGUES, *Op. cit.*, 2011, p. 22.

In the Grão Vasco Museum, at the city of Viseu, Portugal, lies a painting which, like others attributed to Vasco Fernandes¹ — though most likely with the co-participation of other painters — has bringing to light several readings: *Adoration Of The Magi* [Fig. 1], an oil painting on oak wood, originated from the altarpiece of Viseu Cathedral’s main chapel, dated by the art historians between the years of 1501 and 1506.²

Instead of representing the traditional scene with the three wise man³ presenting the newborn Jesus, the artist replaced in an unprecedented way the black king, Belshazzar — which, itself, already meant a new conscience of the dimensions and diversities of the world yet known, once it represented the African continent — by a figure which, at least, makes a clear reference to the Indian of the Brazilian lands, “thus showing the greatness of God, who created other men yet unknown.”⁴ For various reasons — including that, probably, this was the very first representation of the Indian of Brazil in the European painting⁵ — which often passes through the celebration of the five hundred years of the great discoveries and evangelization, the altarpiece of Viseu backs to be studied with major insistence in recent times.

According to Joaquim Caetano, who studies

¹ By tradition, based on testimony of the seventeenth century, the painting was attributed to the painter, known by the past centuries by “Grão Vasco” and resident of the city of Viseu in the time the work was performed.

² RODRIGUES, Dalila. *Obras-Primas da Arte Portuguesa: Pintura*. Lisbon: Athena, 2011, p. 22.

³ They are not, originally, defined as three, neither as kings, as we can see in the Gospel of Matthew: “Now when Jesus was born in Bethlehem of Judea in the days of Herod the king, behold, wise men from the East came to Jerusalem, saying: where is he who has been born king of the Jews? For we have seen his star in the East, and have come to worship him.” Matthew, 2, 1-2. Centuries later, the wise men were mentioned as being three kings, coming from different places. Probably this number has been issued due to the number of continents known by that time (Europe, Asia and Africa), the gifts given to the newborn Jesus by the wise men (gold, incense and myrrh) or even to the tradition of the number three in the Christian History (Holy Trinity: The Father, The Son and The Holy Spirit).

⁴ CORTEZ, Fernando Russell. “Pedro Álvares Cabral e Viseu.” In: *Panorama*, Portuguese magazine of art and tourism, #27, September 1968, p. 55.

⁵ RIBEIRO, Maria Aparecida. “Penas de Índio: A Representação do “Brasileiro” na Arte Portuguesa.” In: *Mathesis*, #5. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, 1996, p. 294 and RODRIGUES, *Op. Cit.*, 2011, p. 22.

the painting, it is possible that the painters have been influenced by the *Armenian Gospel of the Infancy*, apocryphal writing which could be the only one making reference to King Belshazzar as the “King of Indians” — although in this case is been linked to India⁶ — stressing thus “the desire to frame the unknown or the newly discovered in the reality known by the sacred history.”⁷

Caetano also stresses the historical importance of the picture stating that “obviously this presence [of the “wise-Indian”] relates with the importance of the discovery of Brazil, which first news must have come to Portugal by the time that the altarpiece was initiated [...]”⁸

From the moment that this supposed Indian of the Tupinambá ethnicity⁹ is inserted in a religious context as important as the worship of the newborn Jesus episode, we clearly assume his Christianization. Therefore, Vasco Fernandes and the other painters would have “advanced” almost half century the Jesuit missions in Brazilian territory (from 1549). Had the team been influenced by stretches of Pero Vaz de Caminha’s *Letter of Brazil’s Discovery* (written between one and six years before the painting¹⁰)? Remember that Caminha refers to that Indians as:

“[...] people of such innocence that, if men understand them, they would soon be Christians, because them, apparently, do not have, either understand any belief [...] they will become Christians and believe in our faith, which prizes Our Lord to bring them, because, certainly, they are good peo-

ligado à Índia⁶ — sublinhando assim “o desejo de enquadrar o desconhecido ou recém-descoberto na realidade do conhecido pela história sagrada”⁷.

Caetano ainda sublinha a importância histórica do quadro ao afirmar que “obviamente tal presença [do “índio-mago”] relaciona-se com a importância da descoberta do Brasil, cujas primeiras notícias devem ter chegado a Portugal na altura em que o retábulo se iniciava [...]”⁸.

A partir do momento que este suposto índio da etnia Tupinambá⁹ é inserido em um contexto religioso tão importante como o episódio da adoração ao menino Jesus, pressupomos nitidamente sua cristianização. Logo, Vasco Fernandes e os outros colaboradores teriam se “adiantado” quase meio século às missões jesuíticas em território brasileiro (a partir de 1549). Teria a equipe sido influenciada por trechos de Pero Vaz de Caminha em sua *Carta de Achamento do Brasil* (escrita entre um e seis anos antes da pintura)?¹⁰ Lembramos que Caminha se refere àqueles índios como:

[...] gente de tal inocência que, se homens os entendesse a eles a nós, seriam logo cristãos, porque eles, segundo parece, não têm, nem entendem em nenhuma crença [...] se hão de fazer cristãos e crer em nossa fé, à qual preza a Nosso Senhor que os traga, porque, certo, esta gente é boa e de boa simplicidade.¹¹ e ainda: E imprimir-se-á ligeiramente neles qualquer cunho, que lhes quizerem dar. E pois Nosso Senhor, que lhes deu bons corpos e bons rostos, como a bons homens, por aqui nos trouxe, creio que não

⁶ In fact, it was common in the sixteenth century’s iconography the confusion among the inhabitants of the Indies and those who lived in America (remembering that Brazil, for example, was also known in this time as West Indies).

⁷ CAETANO, Joaquim Oliveira. “Ao Redor do Presépio: Fontes e Imagens do Ciclo da Natividade.” In: *Natividade em S. Roque*. Lisbon: Livros Horizonte. São Roque Museum, 1994, p. 24.

⁸ *Ibid.*

⁹ RODRIGUES, Dalila (Coord.). *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisbon: CNCDP, 1992, p. 91. However, it is worth remembering that the ethnicity called Tupinambá, is a part, actually of a large variation of the Tupi’s group, in the same way as the Tupiniquins, the Guaitacás, the Carajás, the Guaianás, the Maracajás, among others, that although enemies had some customs (like skin painting and feathered adornments) very similar.

¹⁰ However, we could not find any concrete evidence that could reveal that the Caminha’s letter would have been a source for the painters squad responsible for the work.

⁶ De fato, era comum na iconografia quinhentista a confusão entre os habitantes das Índias e os das Américas (lembramos que o Brasil, por exemplo, era então igualmente conhecido como Índias Ocidentais).

⁷ CAETANO, Joaquim Oliveira. “Ao Redor do Presépio: Fontes e Imagens do Ciclo da Natividade.” In: *Natividade em S. Roque*. Lisboa: Livros Horizonte. Museu de São Roque, 1994, p. 24.

⁸ *Ibidem.*

⁹ RODRIGUES, Dalila (Coord.). *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: CNCDP, 1992, p. 91. No entanto, vale lembrar que a etnia denominada Tupinambá, faz parte, na verdade de uma larga variação do tronco Tupi, da mesma forma que os tupiniquins, os guaitacás, os carajás, os guaianás, os maracajás, entre outros, que apesar de inimigos, possuíam alguns costumes (como pintura cutânea e adornos emplumados) muito parecidos.

¹⁰ Não foi possível encontrar, no entanto, nenhuma prova concreta a revelar que a carta de Caminha teria servido de fonte para a equipe de artistas responsável pela pintura.

¹¹ CORTESÃO, Jaime. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994, p. 167.

foi sem causa.¹²

Sendo assim, este “outro homem” carecia de uma característica primordial: o conhecimento e a crença no Deus único, o Deus cristão. E, segundo Manuel Batoréo, “é, por isso, um motivo de preocupação e ansiedade que se reflete no espírito da cristandade medieval e faz que suas representações o coloquem em posição de subserviência ou de evidente submissão relativamente ao europeu, civilizado e cristão”.¹³ E parece ter sido por influência de pensamentos como este, que os pintores de *Adoração dos Magos* resolveram “encaixar” esse homem dentro de um episódio tão marcante da história cristã, colocando esse índio (antes pagão) justamente nesta posição de submissão ao menino Jesus, e logo, ao Cristianismo.

Há também outro fator considerável, o assim chamado “milagre de Ourique”. O episódio lendário faz parte da pré- formação do reino português e teria ocorrido no dia 25 de julho de 1139. O líder do exército português, D. Afonso Henriques, teria visto no céu Cristo crucificado e amparado por três anjos. Cristo teria dito a D. Afonso que ele venceria a batalha que seria desenrolada ali contra os mouros, mesmo que estivesse em grande diferença numérica de homens. Em troca, o futuro reino de Portugal teria como missão levar a palavra cristã para todos os lugares que se estendesse. De fato, D. Afonso Henriques venceu esta e outras batalhas contra os mouros e logo assumiria o trono como primeiro rei de Portugal. Assim, podemos concluir que Portugal “já nascera predestinado” a cumprir seu dever divino de espalhar a palavra cristã pelo mundo. Esta seria uma outra possível explicação para o desejo dos artistas em “trazer” esse outro para dentro de um episódio cristão.

É interessante ressaltar que aqui o índio não está representado completamente ao seu modo natural (nu, com pinturas cutâneas e penas coladas ao corpo)¹⁴ e sim misturado a elemen-

ple and have a good simplicity.”¹¹ And also: “And we shall slightly print in them any stamp we want to. And as Our Lord, who gave them good bodies and good faces, as the good men who was brought here, i do not believe that it was without cause.”¹²

Thus, this “other man” lacked an overriding characteristic: the knowledge and belief in an unique God, the Christian God. And, according to Manuel Batoréo, “is, therefore, a matter of concern and anxiety, which reflects in the spirit of the Medieval Christianity and makes their representations puts him in a position of subservience or in evident submission relatively to the European, civilized and Christian.”¹³ And it seems to be by influence of thoughts like this, that the *Adoration Of The Magi* painters resolved to “fit” this man inside a so remarkable episode of the Christian history, placing this Indian (formerly pagan) precisely in this position of submission to the infant Jesus, therefore, to the Christianity.

There is also another considerable factor, the so-called “miracle of Ourique”. The legendary episode is part of the pre-formation of the Portuguese kingdom and would have occurred on July 25, 1139. The leader of the Portuguese army, D. Afonso Henriques, would have seen Christ in the sky, crucified and supported by three angels. Christ would have told to D. Afonso that he would win the battle that would be fought there against the Moors, even he having a large difference in numbers of men. In return, the upcoming reign of Portugal would have as a mission to take the Christian word to everywhere that it extended. In fact, D. Afonso Henriques won this and other battles against the Moors and soon would assume the throne as the first King of Portugal. Thus, we can conclude that Portugal “was born predestinated” to fulfill its divine duty of spread the Christian word in the world. That would be another possible

¹² CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel Sobre o Achamento do Brasil* (1500). Estudo crítico e notas de Ana Maria de Azevedo e de Maria Paula Caetano e Neves Águas. Publicações Europa-América, 2000, p. 110.

¹³ BATORÉO, Manuel. “O Índio na Arte Portuguesa do Renascimento.” In: *Da Visão do Paraíso à Construção do Brasil – Atas do II Curso de Verão da Ericeira*. Ericeira: Mar de Letras, 2001, p. 125.

¹⁴ Aqui, novamente vale citar Caminha: “A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos; andam nus sem nenhuma cobertura, nem estimam a nenhuma coisa cobrir nem mostrar suas vergonhas [...] Outros traziam carapuças de penas amarelas; outros, de vermelhas;

¹¹ CORTESÃO, Jaime. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Lisbon: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994, p. 167.

¹² CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel Sobre o Achamento do Brasil* (1500). Critical study and notes by Ana Maria de Azevedo and Maria Paula Caetano e Neves Águas. Publicações Europa-América, 2000, p. 110.

¹³ BATORÉO, Manuel. “O Índio na Arte Portuguesa do Renascimento.” In: *Da Visão do Paraíso à Construção do Brasil – Atas do II Curso de Verão da Ericeira*. Ericeira: Mar de Letras, 2001, p. 125.

explanation to the desire of the artists in “bring” this other inside a Christian episode.

It is interesting to note here that the Indian is not completely represented in his natural way (naked, with skin painting and feathers glued to the body¹⁴). Instead, he seems to be a mixture between elements and clothes from the Occident¹⁵ and the Indies. Although the indigenous appears barefooted and with attributes from his ethnicity, seen on the spear, on the plumage and in other ornaments, it is obvious that his representation in the canvas, being one of the wise man, forced the painters, at least, to dress him, once his nudity would be, in this case, an overly daring detail inside the context of the theme. Besides, his hair type and face, thus represented, are probably indications that the painters would not have worked from direct observation, since there is no record of the coming of Grão Vasco or anyone else that would have participated on the production to the so called Terra de Vera Cruz, in addition to the first documented transportation of Amerindians to Europe in Portuguese ships is dated from 1509.¹⁶

The painters seem to show the will of joining in one single figure various elements which represented the intercontinental Portuguese power and the Lusitanian cosmopolitanism of that time, which, in a certain way, incorporate to the work an element of propaganda of the Manueline conquests. Moreover, if we consider the fact that the three wise men would be originally the representative of the three ages of life and the three parts of the world, we realize that the “discovery of the new continent” in 1500 — which, theoretically, could have increased the number of wise men to four — was not enough to change the representa-

¹⁴ Here, one more time, it is worth mentioning Caminha: “The feature of them is to be brown, in a reddish way, with good faces and good noses, well made; they walk naked without any cover, do not estimating in cover anything, even their private parts [...] Others brought hoods of yellow feathers; others of red; and others of green. And one of those girls was all dyed from low to top with that dye [...]” Extracted from CAMINHA, *Op. cit.*, 2000, pp. 71-118.

¹⁵ About the western props of the “mage Indian”, there are more intersections with Caminha’s letter in: One of them saw some rosary beads, white; waved to give them to him, played a lot with them, and put them on the neck. [...]” Extracted from CAMINHA, *Op. cit.*, 2000, p. 60.

¹⁶ LEVENSON, Jay A. (Org.) *Encompassing The Globe: Portugal e o Mundo nos Séculos XVI e XVII*. Lisbon: Museu Nacional de Arte Antiga, 2009, p. 52.

tos e vestimentas ocidentais¹⁵ e das Índias. Embora o indígena apareça descalço e com atributos de sua etnia, vistos na lança, na plumagem e em outros adornos, é óbvio que sua representação no quadro como um dos magos obrigou os pintores a, no mínimo, vesti-lo, uma vez que sua nudez implicaria, neste caso, um pormenor demasiadamente ousado dentro do contexto do tema. Além disso, seu tipo de cabelo e seu rosto, desta forma representados, provavelmente são indícios de que a equipe não teria trabalhado a partir de uma observação direta, uma vez que não há registro da vinda de Grão Vasco ou qualquer outro que tenha participado da produção à então Terra de Vera Cruz, além do primeiro transporte documentado de ameríndios para a Europa em navios portugueses ser datado de 1509.¹⁶

Os pintores parecem querer juntar numa só figura diversos elementos que representavam o poderio português intercontinental e o cosmopolitismo lusitano da época, o que, de certa forma, incorpora à obra um elemento de propaganda das conquistas manuelinas. Além disso, se levarmos em consideração o fato de que os três reis magos seriam originariamente representantes das três idades da vida e das três partes do mundo, percebe-se que a “descoberta do novo continente” em 1500 — o que, teoricamente, poderia elevar o número de reis magos para quatro — não foi suficiente para alterar a representação de um tema já consagrado na tradição clássica. Vale salientar também que o índio é inserido no centro da pintura, tornando a figura a mais chamativa do quadro — embora esteja em segundo plano — e refletindo a importância e destaque que os autores lhe atribuem. A posição reta e diagonal de sua lança também ajuda bastante a destacá-lo.

Mas existem, pelo menos, mais dois argumentos para a associação da pintura à propaganda do império manuelino: o primeiro pelo fato de o menino Jesus estar segurando uma moeda (um dos presentes) com a esfera armilar cunhada, símbolo do império de D. Manuel, o Venturoso (embora não seja possível reconhecê-la a partir dessa reprodução), um símbolo de glórias

e outros de verdes. E uma daquelas moças era toda tingida, de baixo a cima daquela tintura [...]”. Extraído de: CAMINHA, *Op. cit.*, 2000, pp. 71-118.

¹⁵ Sobre os adereços ocidentais do “mago-índio” há mais cruzamentos com a carta de Caminha em: “Viu um deles umas contas de rosário, brancas; acenou que lhas dessem, folgou muito com elas, e lançou-as ao pescoço. [...]” Extraído de CAMINHA, *Op. cit.*, 2000, p. 60.

¹⁶ LEVENSON, Jay A. (Org.) *Encompassing The Globe: Portugal e o Mundo nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2009, p. 52.

e conquistas de Portugal, podendo ser encontrada até os dias de hoje em arquiteturas e decorações de inúmeros edifícios portugueses, símbolos reais, brasões, bandeiras e inúmeros produtos de origem portuguesa, incluindo azeites e vinhos, além de, claro, estar presente na própria bandeira da República portuguesa. Além disso, uma vez cunhada com o símbolo, a moeda reflete o secular desejo de riquezas associado às descobertas marítimas portuguesas. O outro elemento que desperta interesse é a discussão entre autores, como Fernando Cortez e Dalila Rodrigues sobre a possibilidade de o terceiro rei — da esquerda para a direita, ajoelhado perante o menino — ser Pedro Álvares Cabral, dadas as semelhanças com sua representação no medalhão do Mosteiro dos Jerônimos [Fig. 4] e o fato de que sua família tinha propriedades na cidade de Viseu e Azurara da Beira.¹⁷ Faz sentido, se considerarmos que parece ser este o mago que presenteia o menino Jesus com a moeda de ouro. O navegador seria assim associado às riquezas que representava o futuro Brasil, “descoberto” sob sua liderança. Todavia, o fato de Cabral ter cerca de trinta e cinco anos na época da pintura, talvez contradiga a possibilidade, uma vez que o personagem a ele associado nos remete a um homem aparentemente bem mais velho.

Além disso, Dalila Rodrigues nos chama a atenção e reitera o fato da importância, influência e tendência da arte flamenga na pintura portuguesa dos quinhentos. Segundo ela o bispo de Viseu, D. Fernando Gonçalves de Miranda, numa carta enviada aos religiosos da cidade, a partir da Corte, em setembro de 1500, informa nitidamente sua intenção de encomendar o retábulo¹⁸ do qual a *Adoração dos Magos* faria parte¹⁹ e, além disso, escreve que “da Flandres se haveria de trazer melhor e mais barato”.²⁰ As relações diplomáticas e econômicas de Portugal com as ricas cidades flamengas, como Bruges, Gante e Antuérpia, cujas importantes oficinas de pintura se organizavam para dar resposta a uma clientela que se deslumbrava pelo seu realismo, facilitaram o processo.

A historiadora da arte ainda defende que, além da participação de Grão Vasco na elaboração da pintura, houve plena

tion of a theme already established in the classical tradition. It is also worth to note that the Indian is inserted in the center of the painting, becoming the most striking figure of the frame — although positioned in the background — and reflecting the importance and feature given to him by the authors. The straight and diagonal position of his spear is also very helpful in highlighting him.

But there are, at least, two more arguments to the association of the painting to the Manueline Empire propaganda: the first by the fact that the newborn Jesus is holding a coin (one of the gifts) stamped with the armillary sphere, symbol of the Empire of D. Manuel, The Fortunate (although is not possible its recognition from this reproduction), a symbol of glory and conquest of Portugal that can be found even today in architectures and decorations of numerous Portuguese buildings, royal symbols, coats of arms, flags and many products of Portuguese origin, including olive oil and wine, beside, of course, being itself present in the flag of the Portuguese Republic. Moreover, once coined with the symbol, the coin reflects the secular desire of wealth associated to the Portuguese sea discoveries. The other element that arouses interest is the discussion between authors, like Fernando Cortez and Dalila Rodrigues about the possibility of the third King — from left to right, kneeling before the boy — be Pedro Álvares Cabral, given the similarities with his representation in the medallion of the Jerônimos Monastery [Fig. 4] and the fact of his family owned some acres in the cities of Viseu and Azurara da Beira.¹⁷ Makes sense, considering that seems to be this wise man who presents the baby Jesus with the gold coin. The navigator would be this way associated to the wealth that represented the future Brazil, “discovered” under his leadership. However, the fact of Cabral had about thirty-five years old at the time of the painting, perhaps contradicts the possibility, once the character associated to him lead us, apparently, to a much older man.

Furthermore, Dalila Rodrigues draws our attention and reiterates the fact of the importance, influence and tendency of the Flemish art in the Portuguese painting of the sixteenth century. She says that the Bishop of Viseu, D. Fernando Gonçalves de Miranda, in a letter sent to the city

¹⁷ CORTEZ, *Op. cit.*, 1968. p. 55 e RODRIGUES, *Op. cit.*, 1992, p. 91.

¹⁸ Todavia, a obra só seria concluída durante o mandato de seu sucessor, D. Diego Ortiz de Villegas, devido ao falecimento de D. Fernando Gonçalves de Miranda, em 1505.

¹⁹ No total, eram dezoito painéis, com dimensões e soluções artísticas idênticas.

²⁰ RODRIGUES, *Op. cit.*, 2011, p. 22.

¹⁷ CORTEZ, *Op. cit.*, 1968. p. 55 and RODRIGUES, *Op. cit.*, 1992, p. 91.

religious, from the Court, in September of 1500, clearly informs his intention to order the altarpiece¹⁸ which *Adoration Of The Magi*, would be part of¹⁹ and, in addition, writes that “from Flanders would bring better and cheaper.”²⁰ The diplomatic and economic relationship between Portugal and the rich Flemish cities, as Bruges, Ghent and Antwerp, whose important painting workshops were organized to respond to a clientele that was dazzled for its realism, made the process easier.

The art historian also argues that, in addition to the participation of Grão Vasco in the work's development, there was a full action of Flemish painters too, most likely led by Francisco Henriques, also of Flemish origin, but who played an important role in the Portuguese art on the first third of the sixteenth century, even reaching the status of being one of the favorites of the King D. Manuel.²¹ There was, therefore, according to the researcher, a displacement of the artists instead of the work itself, which should suit to the local architecture. Thus, remain underlined the importance of this painting, within the evident globalization process in the sixteenth century.

In time, it worth highlighting the beauty of the whole work, reflected in the meticulous realism of details, like the abundance of golden in the texture of the kneeling magi's mantle, the hut where we can see, behind the animals, a clay vessel and a candle and, with great delicacy, the illuminated background of a distant landscape, with an architectural element (palace, castle?) which seems to mark the entrance of a city.

The *Adoration Of The Magi* represents the consciousness of the ethnic and cultural border between Europe and the New World, but at the same time dilutes this border through Christianity, inserting the “other” in his historical context. The approaches made by some art historians relative to the Indians of Brazil allow us to verify that the image of this *alter mundus* man, is, indeed, a direct result of the Portuguese maritime expansion, added to a new humanist attitude that was already sketched since, at least, the last third of the

atuação de uma equipe de pintores flamengos, muito provavelmente dirigida por Francisco Henriques, também de origem flamenga, mas que teve importante participação na arte portuguesa no primeiro terço dos quinhentos, chegando a ser, inclusive, um dos preferidos do então Rei D. Manuel.²¹ Houve, portanto, segundo a pesquisadora, um deslocamento dos artistas e não da obra, que deveria se adequar à arquitetura local. Desta forma, fica sublinhada a importância desta pintura, dentro do trâmite globalizante evidente no século XVI.

Em tempo, vale ressaltar a beleza do conjunto da obra, refletida no minucioso realismo de pormenores, como a riqueza de dourados na textura do manto do mago ajoelhado, a cabana onde vemos, atrás dos animais, um vaso de barro e uma vela acesa e, com grande delicadeza, o fundo iluminado de uma paisagem distante, com um elemento arquitetônico (palácio, castelo?) que parece marcar a entrada de uma cidade.

A *Adoração dos Magos* representa a consciência da fronteira étnica e cultural entre a Europa e o Novo Mundo, mas ao mesmo tempo dilui esta fronteira por meio do Cristianismo, inserindo o “outro” em seu contexto histórico. As abordagens feitas por alguns historiadores da arte ao índio do Brasil nos permitem verificar que a imagem do homem deste *altermundus*, é, na verdade, uma resultante direta da expansão marítima portuguesa, adicionada a uma nova atitude humanista que já era esboçada desde, no mínimo, o último terço do século XV.

Vemos na obra a clara objetividade de Vasco Fernandes, Francisco Henriques e sua equipe de trazerem este ser, antes “selvagem”, “bárbaro” e pertencente a uma realidade praticamente desconhecida e “indomesticada”, para dentro dos preceitos do Cristianismo. Do mesmo modo, fica igualmente evidente a questão da alteridade, pois esse outro “precisa” ser englobado, decodificado dentro da cultura dominante, da “nossa” cultura para ser mais bem aceito ou não ser malvisto, uma vez que ele não é aceito dentro da sua própria esfera cultural. Nesse caso, a equipe de artistas resolveu a questão de uma forma pioneira e brilhante.

¹⁸ However, the work would be concluded during the mandate of his successor, D. Diego Ortiz de Villegas, due to the death of D. Fernando Gonçalves de Miranda, in 1505.

¹⁹ In total, were eighteen panels, with identical dimensions and artistic solutions.

²⁰ RODRIGUES, *Op. cit.*, 2011, p. 22.

²¹ *Idem*, p. 24.

²¹ *Idem*, p. 24..

fifteenth century.

We see in this work the clear objectivity of Vasco Fernandes, Francisco Henriques and his team in bringing this human being, that before was “savage”, “barbarian” and belonged to a reality almost unknown and “untamed”, into the precepts of Christianity. In the same way, it is also obvious the matter of the otherness, because this other “needs” to be encompassed, decoded within the dominant culture, “our” culture, to be better accepted or not be disapproved, once he is not accepted inside his own cultural sphere. In this case, the team of artists solved the issue in a pioneer and brilliant way.



1



2



3

1 Vasco Fernandes, Francisco Henriques e colaboradores. *Adoração dos Magos*, 1501-06.

2 Autor desconhecido. Esfera armilar esculpida no claustro do Mosteiro dos Jerônimos, Lisboa.

3 Esfera armilar na calçada da cidade de Olivença.

4 Autor desconhecido. Busto oval (identificado como Pedro Álvares Cabral). Medalhão esculpido no Mosteiro dos Jerônimos, Lisboa.



4

O esboço como forma

L'esquisse comme forme

ESTELA SAHM*

Graduada em Arquitetura, Universidade Mackenzie em 1978. Mestre em Filosofia pela PUC-SP em 2009.

Diplômée en Architecture par l'Université Mackenzie (São Paulo), 1978. Maîtrise en Philosophie par l'Université Catholique de São Paulo (PUC-SP), 2009.

RESUMO O texto procura um diálogo entre o ensaio como gênero literário, inaugurado por Montaigne, e o desenho (sobretudo os esboços que buscavam a representação da figura humana) a partir da chamada modernidade artística. Longe dos cânones de representação mais rigorosos pautados antes pela Academia, e que pretendiam um ponto de vista ideal e único como resultado final de uma obra pictórica, esses esboços revelavam as visões parciais e relativas, deixando evidente seu caráter de experimentação. Sob esta perspectiva, são analisados alguns desenhos de Degas, assim como outros de Giacometti, tendo como fio condutor o célebre texto de Adorno, “O ensaio como forma”.

PALAVRAS-CHAVE Desenho, ensaio, esboço, modernidade, representação.

RÉSUMÉ Le présent texte vise un dialogue entre l'essai en tant que genre littéraire, inauguré par Montaigne, et le dessin (en particulier les ébauches qui cherchaient à représenter la figure humaine), surtout dans la Modernité artistique. Au delà des canons académiques de représentation, qui voulaient un point de vue idéal et unique dans le résultat final d'une oeuvre de peinture, l'esquisse révélait les visions partielles et relatives, en précisant son caractère d'expérimentation. De ce point de vue, certains dessins de Degas, ainsi que d'autres de Giacometti sont analysés, en tennant comme référence le célèbre texte d' Adorno “L'essai comme forme”.

MOTS-CLÉS Dessin, essai, esquisse, modernité, représentation.

Das memórias da casa de infância, entre tantas outras coisas, guardo a imagem da estante de livros: além da coleção “O mundo da criança”, de capa vermelha, passando pela Enciclopédia Britânica, que compunham algumas das prateleiras, havia também uma porção de outros volumes, maiores ou menores, mais desalinhados, alguns com capa mole, já àquela altura bastante amarelados. E lembro-me, dentre tantas lombadas, daquelas dos livros de arte, que sempre pareciam mais sedutores que os outros; frequentemente mais elegantes e estruturados, como se usassem paletó, traziam uma sobrecapa em papel brilhante de alta gramatura, muitas vezes com a assinatura do artista na própria lombada. Talvez por conterem mais imagens do que texto, despertavam a curiosidade de quem ainda se achava incapaz de atravessar páginas e mais páginas de leitura, tarefa hercúlea. Algumas vezes, pegava um deles ao colo, grande e pesado, e virava suas páginas com cuidado; as primeiras, ásperas e rugosas, de um branco quase sujo, continham longas introduções; algumas trinta e tantas depois, os textos passavam a ser intercalados por pequenas imagens em preto sobre branco dos esboços da grande obra em cores vivas, reproduzida em papel acetinado, que apareceria um pouco mais adiante. Era sempre impactante chegar lá, mas mais do que tudo, era divertido ir e vir, tentando encontrar aqueles detalhes esboçados transformados em cores, em linhas invisíveis recobertas, naquilo que parecia adquirir volume e carne. Nem todos eram completamente reconhecíveis; algumas figuras humanas ganhavam uma posição um pouco diferente da que havia sido prenunciada nos rascunhos, de tal maneira que parecia um pouco aquele jogo de “onde está o Wally”, tentando encontrá-lo no meio da multidão. A grande cena final (geralmente composta por inúmeros ‘figurantes’ que ajudavam a compor, por exemplo, uma batalha) aparecia ali, congelada, mas nem por isso sem sugerir muita ação: cavalos relinchando sobre as duas patas traseiras, homens gritando, mulheres em desespero, crianças arrancadas de seus braços, poderia-se dizer uma “Guernica”; mas não, ainda eram séculos anteriores, onde a representação das figuras humanas buscava o preciosismo e a perfeição pautados pela Academia, e nisso residia grande parte da qualidade e do valor da pintura. Curiosamente, ainda que a cena trouxesse uma situação de extrema tensão e muitas vezes de horror, havia uma estranha harmonia naquilo que era apresentado: corpos estirados ou retorcidos, misturados aos panos que os envolviam, resultavam em puro equilíbrio de cores e formas.

De tous les souvenirs de la maison de mon enfance, parmi tant d'autres choses, je garde l'image de la bibliothèque: au-delà de “Le monde de l'enfant”, une collection de livres rouges, et de l'Encyclopedia Britannica, qui composaient quelques étagères, il y avait aussi beaucoup d'autres volumes, plus grands ou plus petits, pas très alignés, certains avec des couvertures souples et, déjà en ce temps là, l'air vieilli et jauni. Mais surtout, je me souviens des livres d'Art, toujours plus séducteurs que les autres; souvent plus élégants et solides, comme s'ils s'étaient paré pour une fête.

Peut-être parce qu'ils présentaient plus d'images que de mots, ils attiraient la curiosité de celui qui se considérait presque incapable de suivre plusieurs pages de lecture.

Quelques fois, je prenais un de ces livres, grand et lourd, sur les genoux, et je tournais ses pages lentement; les premières, âpres et pleines de rugosités, d'une couleur blanche presque sale, contenaient de longues introductions; mais quelques vingt pages après, les mots écrits finissaient par partager leur espace avec de petites images en noir et blanc. C'étaient des esquisses de la grande œuvre, en couleurs vives, reproduite sur papier glacé, et qui apparaissait plus tard. Grande surprise, toujours, que celle d'y arriver, mais plus que tout, le plus amusant était d'aller et venir, essayant de trouver les détails ébauchés, transfigurés en couleurs, avec ses lignes invisibles recouvertes, dans ce qui semblait acquérir du volume et du corps. Quelques-unes n'étaient pas complètement reconnaissables; des figures humaines prenaient des positions un peu différentes de ce qui avait été annoncé dans les esquisses, alors que cela ressemblait à ce petit jeu de “où est Wally”, en essayant de le distinguer dans la foule. La grande scène finale (souvent représentée par des figurants qui aidaient à composer, par exemple, une grande bataille), se donnait à voir, figée, et en même temps pleine d'action: des chevaux hennissant sur les deux pattes arrières, des hommes qui criaient, des femmes désespérées, les enfants arrachés de leurs bras. C'était presque “Guernica”, mais non, c'était encore des usages anciens, quand la représentation des figures humaines demandait la délicatesse et la perfection guidées par l'Académie: en cela se trouvait une grande partie de la qualité et de la valeur de cette peinture.

Chose curieuse, la scène représentait une situation de tension extrême et pleine d'horreur et cependant il y avait, en même temps, une étrange

harmonie: les corps tendus ou tordus, mêlés aux draperies qui les enveloppaient, aboutissaient à l'équilibre des couleurs et des formes.

Au fil du temps, beaucoup d'autres images imprimées se sont ajoutées à ces premières contemplations, qui venaient d'autres étagères; et, en quelque sorte, il m'a été possible de construire et d'organiser quelques connaissances sur une possible histoire de la peinture en Occident; même si ces constructions sont toujours un peu provisoires, et les conclusions qui en résultent souvent temporaires, parce que de nouvelles données viennent les contredire et, encore une fois, il faut réorganiser les idées de façon à retrouver une logique interne pour les mettre en place à nouveau.

Tâche bien difficile, que celle de comprendre les raisons de l'histoire produite et enregistrée par l'homme, et dont le résultat est presque toujours une sorte de réinvention. Pour connaître ce monde, il est nécessaire de le déconstruire, plutôt que d'ériger de solides édifices, lesquels se révèlent, très souvent au fil du temps, bien fragiles.

Du contact avec ces livres (peut-être parce qu'ils sont tout simplement les premiers enregistrements des grandes œuvres de la peinture classique, ceux qui sont considérés comme des références) beaucoup des choses sont restées; même après avoir réalisé que je ne connaissais pas tout ce qu'il fallait savoir, et que cette tâche ne finirait jamais. À la bataille, qui semblait si harmonieuse et symbolique, beaucoup d'autres ont succédé. Mais toujours persistait l'enchantement pour les dessins au fusain, pastel ou crayon, qui précédaient la grande œuvre: ces ébauches, ces esquisses qui, avec le temps, semblaient avoir gagné plus d'importance en elles-mêmes pour devenir des œuvres autonomes et indépendantes, surtout celles qui cherchaient à représenter la figure humaine par l'observation. À cet égard, je me souviens en particulier des dessins, souvent inachevés, de Degas, comme ceux des danseuses dans les coulisses de la grande présentation, assises ou accoudées à la barre, avec leurs chaussons défaits, prenant des attitudes inhabituelles de repos ou d'une fatigue extrême. J'ai pu comprendre que la répétition d'un ballet pouvait offrir des conditions parfaites pour dessiner une infinité de positions du corps et de tout mouvement dont la danseuse est capable; une position n'est pas moins importante que l'autre, quand il s'agit de suggérer la multiplicité des formes que le corps peut prendre, au-delà d'une seule qui le fixe.

Ao longo do tempo, a essas imagens impressas primeiramente contempladas juntaram-se muitas outras, não mais saídas daquelas mesmas prateleiras; e, de alguma maneira, foi se construindo e organizando algum conhecimento sobre uma possível história da pintura no Ocidente; mesmo considerando-se que as construções sejam sempre um pouco provisórias e as conclusões resultem quase sempre temporárias; isso porque um novo dado pode vir a derrubá-las e então, mais uma vez é preciso reorganizar as ideias e os registros anteriores, de forma a reencontrarem alguma lógica interna que os ponha novamente de pé.

Difícil tarefa, a de compreender as razões da história produzida e registrada pelo homem, cujo resultado é quase sempre uma espécie de reinvenção. Conhecer este mundo é muito mais desconstruí-lo do que propriamente erigir construções sólidas, que quase sempre se revelam, ao longo de algum tempo, insustentáveis.

Dos contatos com aqueles livros (talvez por serem justamente os primeiros registros, das grandes obras da pintura clássica, os que permaneceram como referência), alguma coisa ficou; mesmo tendo realizado que não se concentrava ali tudo o que havia para conhecer, e que essa tarefa nunca teria fim. À batalha que me parecia tão harmônica e emblemática, outras tantas se sucederam. Mas sempre permaneceu o encanto pelos desenhos a carvão, pastel ou lápis, como aqueles que antecederam a grande obra: os rascunhos, os esboços que, com o tempo, pareceram ganhar cada vez maior importância em si mesmos, como obras independentes e autônomas; sobretudo aqueles que buscavam representar a figura humana, a partir de sua observação. Nesse sentido, evoco especialmente os desenhos, muitas vezes inacabados, de Degas; e mais do que todos, aqueles que traziam as bailarinas nos bastidores da grande apresentação, fora do palco sentadas, ou recostadas à barra, com as sapatilhas desamarradas, em posições inusitadas de descanso, ou de extremo cansaço. Pude compreender o quanto o "ensaio" da suposta apresentação de dança resultava nos mais preciosos esboços, na tentativa de registrar uma infinidade de posições do corpo da bailarina, do movimento que a constitui; uma posição não é menos importante do que a outra, quando se trata de sugerir a multiplicidade de formas que o corpo pode adquirir, para além de uma única que o congele. E é o traço despojado do carvão ou do pastel sobre o papel, fruto do olhar que observa com atenção e conduz a mão com extrema habilidade, que realiza esses registros. Como

se Degas reproduzisse, por meio do desenho, o movimento dos corpos observados; talvez inspirado pela música do piano, que fazia as vezes da orquestra durante os ensaios, marcando ao mesmo tempo o ritmo da dança e de seu traçado.

Para além dos cânones acadêmicos de representação, que pretendiam um ponto de vista ideal e único como resultado final de uma obra pictórica, o esboço, ou melhor, um conjunto de esboços como os de Degas revela, por meio de pontos de vista e recortes inusitados, as infinitas conjugações possíveis e efêmeras a que estão sujeitos os corpos no espaço.

Das primeiras páginas rugosas, de uma leitura em Braille para sempre registrada pelo tato, onde apareciam quase como simples notações, os esboços passaram a receber maior atenção nas publicações mais recentes dos chamados livros de arte: destacam-se em página inteira, como obras da mesma importância que as grandes pinturas clássicas.

Os chamados estudos preparatórios, bastidores da grande apresentação pictórica, são como um verdadeiro campo de pesquisa da composição, lugar da pura experimentação. Daí encontrar-se o desdobramento de algumas formas do corpo, como braços ou cabeças em posições distintas, expostas simultaneamente na mesma “folha”, na tentativa de refletir sobre a melhor alternativa possível. Ao contrário da pintura finalizada que resultava destes estudos, o desenho transparecia grande parte do raciocínio visual do artista, suas hesitações e suas tentativas de atingir o objetivo da forma ideal, à qual seu talento estava intimamente ligado.

Estes mesmos desenhos, quando observados sob outro ponto de vista (sobretudo a partir da modernidade artística, que subverteu todas as categorias da pintura e do desenho tradicionais), ganham uma outra dimensão; podem ser tomados como obras autônomas, sem outra finalidade que não seja sua própria execução. Como se assim ficasse evidente a importância das visões parciais e provisórias, como sendo as únicas possíveis, ao se tentar captar o mundo em que se vive.

Penso na palavra ensaio, e no seu emprego para designar o gênero literário inaugurado por Montaigne, em finais do século XVI: “seus escritos se caracterizam por um caráter não metódico, em que prevalece a experiência comum de um sujeito concreto, às voltas com uma certa invenção de si mesmo, e onde a herança dos saberes consagrados é relativizada. O conhecimento de mundo é

Et c'est le trait dépouillé du charbon ou du pastel sur le papier qui effectue ces enregistrements, fruits de l'œil qui observe attentivement et qui conduit la main avec la plus grande adresse... C'est comme si Degas avait incorporé, par le moyen du dessin, les mouvements des corps observés, inspiré peut-être par la musique du piano, qui remplaçait l'orchestre pendant les répétitions, et qui marquait le rythme de la danse et de la mise en page de son dessin.

Au delà des canons académiques de représentation, qui voulaient un point de vue idéal et unique dans le résultat final d'une œuvre de peinture, l'esquisse, ou plutôt une série d'esquisses, comme celles de Degas, révèle, grâce à des points de vue et des mises-en-page inhabituelles, les infinies positions possibles et éphémères auxquelles se soumet le corps dans l'espace.

Depuis les premières pages rugueuses des vieux livres de mon enfance, lecture en braille pour toujours gravée dans la mémoire par le toucher, où elles apparaîtraient tout simplement comme des notations, les esquisses ont commencé à recevoir une plus grande attention dans les publications récentes des livres d'art: elles sont mises en valeur en pleine page, comme des œuvres à part entière, à la même enseigne que les grandes peintures classiques.

Les études préparatoires, qui sont comme des coulisses derrière la grande présentation picturale, fonctionnent comme un véritable domaine de la recherche pour la composition, un lieu d'expérimentation. Ainsi, on observe le déroulement de certaines formes du corps, comme des bras ou des têtes dans différentes positions, présentées simultanément sur la même feuille, ce qui permet de choisir la plus appropriée. Contrairement à la peinture achevée qui résultait de ces études, les esquisses révèlent une grande partie de la pensée visuelle de l'artiste, ses hésitations et ses essais d'atteindre son objectif formel et idéal, auquel son talent était fortement soumis.

Ces mêmes esquisses, si on les observe sous un autre point de vue (en particulier dès la modernité, qui a renversé toutes les catégories traditionnelles de la peinture et du dessin), révèlent une toute autre dimension; elles peuvent être considérées comme des œuvres autonomes, sans autre but que sa propre exécution. Elles rendent à l'évidence l'importance des visions partielles et provisoires comme étant les seules visions possibles quand on

essaie de saisir le monde dans lequel nous vivons.

Je pense au mot *essai*, et à son emploi pour désigner le genre littéraire inauguré par Montaigne à la fin du XVI^e siècle: “ses écrits se caractérisent par un refus de la méthode, dans lequel l’expérience commune d’un sujet concret se voit devant une certaine invention de soi-même, et où l’héritage des savoirs consacrés est relativisé. La connaissance du monde est ébauchée sur cette expérience personnelle, comprenant toutes sortes d’hésitation et d’incertitude. Ces écrits, sous la forme de fragments et sans aucune intention de devenir des traités aboutissant à des vérités absolues, reprennent ainsi l’aspect mouvant propre au ‘monde réel’”¹

Le mot écrit et le dessin partagent, à leurs origines, une même nature: les premiers témoignages alphabétiques étaient composés de caractères graphiques, souvent inspirés par des figures; par conséquent, si la langue elle-même révèle une certaine logique pour nommer les choses du monde, ce ne serait pas pour rien que l’on désigne par “*essai*” le genre littéraire qui présente des similitudes avec les principes de l’esquisse ou du dessin: essayer et ébaucher supposent une action préalable, comme une opportunité offerte à l’avance, pour que l’on puisse saisir l’adéquation d’une idée ou d’un projet, avant d’arriver à son achèvement; c’est la forme première de l’expression de la pensée ou de l’idée qui, dans son dépouillement apparent, permet de surveiller la viabilité de sa construction et qui surgit alors dans la transparence de sa structure. Le mot *essai* est aussi associé à l’idée de tentative, pourrait-on dire, d’une certaine simulation qui précède la présentation du “spectacle”;^{*} essayer c’est expérimenter; si on pense à la danse ou à la musique, qui se déroulent dans le temps. En ce qui concerne le texte écrit, on peut aussi considérer qu’il s’accomplit par la lecture, et donc dans la durée, et qu’il exige un suivi similaire à celui réclamé par les arts de la danse et de la musique. L’interprétation ou la lecture des dessins exige un décryptage autre, puisque ceux-ci sont déposés sur la feuille, cristallisés, demandant l’attention de parcourir inversement la trajectoire du trait.

¹ PINTO, Manuel da Costa. “Do ensaio à crônica”, cours donné au Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo, juin 2010, in “Bergson e Proust: sobre a representação da passagem do tempo”, São Paulo, Iluminuras, 2011, p. 93.
* N.T.: En portugais, le même mot, “ensaio”, signifie répétition, dans le sens de la préparation d’un spectacle, mais aussi le genre philosophique «*essai*».

esboçado a partir dessa experiência pessoal, comportando todo tipo de vacilação e incerteza. Esses escritos, na forma tateante de fragmentos e sem qualquer pretensão a se tornarem tratados de verdades absolutas, reproduzem, assim, a movência que é própria ao ‘mundo real’”¹

Texto e desenho partilham, nas suas origens, de uma mesma natureza; afinal, os primeiros registros alfabéticos se compunham de sinais gráficos, muitas vezes inspirados em figuras; e assim sendo, se a linguagem revela alguma lógica própria para nomear as coisas do mundo, não haveria de ser gratuitamente que designa por “ensaio” um gênero literário que guarda aproximações com os mesmos princípios do esboço ou do desenho: ensaiar e esboçar supõem uma ação prévia, como uma oportunidade dada de antemão, para que se observe a adequação de uma ideia ou de um projeto, antes que ele se configure como acabado; é forma primeira de expressão de pensamento ou de ideia que, no seu aparente despojamento, permite observar a viabilidade de uma construção, que ali se apresenta na transparência de sua estrutura. O termo *ensaio* está ligado à ideia de tentativa, poderia se dizer, de uma certa simulação que antecede a apresentação do “espetáculo”; ensaiar é experimentar, por-se à prova; isso se dá no caso da dança ou da música, que se desenvolvem na própria duração do tempo. No texto escrito, pode-se também considerar que ele se dá à leitura na duração, e ganha seu sentido completo com um acompanhamento semelhante àquele exigido pelas artes da dança e da música. A interpretação ou a leitura dos desenhos tem uma decifração de outra ordem, uma vez que se apresentam depositados sobre o espaço da folha, como que congelados, solicitando a atenção no sentido de percorrer inversamente o caminho do traço que o constituiu.

Uma certa heresia, não há dúvida, agrupar ideias que se manifestam e se expressam de formas tão diversas: partir do pressuposto que um texto que pretende veicular pensamento possa se confundir com a linguagem das artes. Ora, o privilégio de “ensaiar” é também o de subverter os agrupamentos cristalizados na forma dos diferentes gêneros; e o próprio caráter de *ensaio* concede, ao mesmo tempo, essa liberdade e essa responsabilidade: liberdade no sentido de experimentar outras relações possíveis, e responsabilidade no sentido de assumir uma construção que

¹ PINTO, Manuel da Costa. “Do ensaio à crônica”, curso ministrado no Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo, junho de 2010. Em “Bergson e Proust: sobre a representação da passagem do tempo”, São Paulo, Iluminuras, 2011, p. 93.

corre o risco de vir abaixo.

Ainda uma vez, retorno a Montaigne e ao chamado “homem da modernidade”: sem a sustentação das verdades máximas que vigoraram por séculos, e que assim foi compelido a se reinventar, a partir de sua própria experiência de vida. Não mais ancorado nos saberes ancestrais longamente confirmados e reiterados, cabe a ele expressar-se por meio das formas tateantes, dos fragmentos descontínuos; como se o conhecimento pudesse ser apenas esboçado em construções provisórias. Mas o que poderia ser considerado como forma precária, frágil ou inacabada, revela-se, ao contrário, uma força de expressão que assume de antemão a impossibilidade de se pretender como saber categórico ou absoluto.

“O ensaio como forma”,² célebre texto de Adorno, inspira fortemente essa breve reflexão. Sua defesa deste gênero de escrita é feita a partir da crítica ao conhecimento pautado unicamente pelos princípios que organizam o pensamento dito científico (aquele que pretende a criação de conceitos genéricos e universalizantes), onde a correspondência entre ideia e realidade deveria se dar de maneira integral:

O ensaio não compartilha a regra do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz Spinoza, a ordem das coisas seria a mesma que a das ideias. Já que a ordem sem lacunas dos conceitos não se identifica com o ente, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta, em primeiro lugar, contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável, o efêmero, não seria digno da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual ele é mais uma vez condenado, no plano do conceito.³

As razões que conduziram o pensamento filosófico a colocar-se “acima do tempo” se devem ao fato deste identificar na mudança, no movimento, uma espécie de impedimento para a compreensão daquilo que seria a “verdadeira essência imutável” das coisas... Ora, o movimento não é simplesmente uma circunstância ocasional da realidade, não possui caráter apenas acidental; o movimento é anterior aos objetos que se movem;

² ADORNO, T. W. *O ensaio como forma*, tradução de Flávio R. Kothe. In COHN, Gabriel *Theodor W. Adorno*. São Paulo, Ática, 1986, pp. 167-187. (Reproduzido de Adorno, T. W. *Der Essay als Form*. In: -- *Noten zur Literatur*. Frankfurt, Suhrkamp, 1974. pp. 9-33).

³ *Idem*, p. 174.

C'est une certaine hérésie, sans doute, que de regrouper des idées qui s'expriment de façon si variée et de considérer que le texte destiné à transmettre une pensée puisse être mis en parallèle avec les pratiques de l'art. Or, le privilège d'“essayer” est également celui de désorganiser les groupes fixés par des genres établis; la nature même de l'essai offre, à la fois, une liberté et une responsabilité: liberté au sens d'expérimenter d'autres relations possibles, et responsabilité au sens de prendre sur soi une construction qui peut s'écrouler.

Je reviens à Montaigne et à ce qu'on appelle “l'homme de la modernité”: celui qui met en question les plus hautes vérités qui ont opéré pendant des siècles, et qui est conduit à réinventer sa pensée à partir de son expérience de vie. Non plus ancré sur les connaissances ancestrales fortement confirmées, c'est à lui de s'exprimer sous des formes tâtonnantes par des fragments discontinus; comme si la connaissance pouvait seulement être esquissée par le moyen de constructions temporaires. Mais ce qui pourrait être considéré comme une situation précaire, fragile ou inachevée, devient, au contraire, forte, une expression qui se sait incapable de prétendre à une connaissance absolue.

“L'essai comme forme”,² célebre texto de Adorno, inspira fortemente ma brève réflexion. Sa défense de ce genre d'écriture se fait à partir de la critique de la connaissance qui se laisse guider par les principes destinés à organiser la pensée dite scientifique (celle qui s'affirme par des concepts génériques et universalisant), où la correspondance entre l'idée et la réalité devrait se parfaire:

“L'essai n'accepte pas la règle du jeu de la science et de la théorie organisées, selon lesquelles, d'après Spinoza, l'ordre des choses serait le même que celui des idées. Puisque l'ordre sans lacunes des concepts ne s'identifie pas avec l'être, l'essai n'aspire pas à une construction fermée, déductive ou inductive. Il se révolte, d'abord, contre la doctrine, enracinée dès Platon, selon laquelle le mutable, l'éphémère, ne serait pas digne de la philosophie; il se rebelle contre cette ancienne injustice commise contre le transitoire, par laquelle il est encore une fois condamné sur le plan du concept.”³

² ADORNO, T.W. “O ensaio como forma”, tradução de Flávio R. Kothe. In COHN, Gabriel “Theodor W. Adorno. São Paulo, Ática, 1986, pp. 167-187. (reproduzido de Adorno, T.W. *Der Essay als Form*. In: -- “Noten zur Literatur”. Frankfurt, Suhrkamp, 1974. pp. 9-33).

³ *Idem*, p. 174.

Les raisons qui ont conduit la pensée philosophique à se mettre “au-dessus du temps” viennent du fait que cette pensée détecte dans le changement ou dans le mouvement, une sorte d’obstacle à la compréhension de ce qui serait la “véritable et immuable essence” des choses. Or, le mouvement n’est pas simplement une circonstance occasionnelle de la réalité, il n’est pas seulement un accident; il précède les objets qui sont mouvants; ces objets ont leur existence *dans* le mouvement du temps. Le mouvement est constitutif de cette réalité.⁴ Toute tentative visant à le supprimer ou l’ignorer, comme si en lui se trouvait la possibilité de l’erreur, provient, en grande partie, de cette tradition de la pensée métaphysique, inaugurée par Platon.

S’il était possible de parler d’une surface du monde, elle ne serait pas configurée comme une feuille satinée, douce et glissante au toucher des mains. Au contraire, la surface serait rugueuse et irrégulière. Ainsi, le rythme imposé à l’essai c’est celui qui perçoit le besoin de suivre son parcours de façon prudente, tatonnante, et réussit d’autant plus son objectif qu’il s’approche de la discontinuité propre à son terrain, sans aucune tentative de le faire passer par une surface homogène. Cette sorte d’hésitation qui le compose est une façon d’expérimenter, sans aucune prétention, de présenter son chemin comme achevé et conclusif.

Dans la rugosité des pages initiales de ces premiers livres d’art, où apparaissaient les ébauches de la grande bataille, même si elles étaient seulement des reproductions, le trait au charbon semblait réel; plus fin et plus épais, comme s’il se promenait sur le papier, où la main était soumise aux légères irrégularités de la table en bois sur laquelle il était posé. Quelques taches devenaient inévitables, à cause des résidus du charbon émiété par les traits plus incisifs, et traînés par le poignet. Ce sont des traces de la saleté, de la poussière et du désordre qui s’impriment sur une surface de travail. Il est impossible d’imaginer un laboratoire aseptique, des tabliers blancs et des gants en caoutchouc pour de la vraie vie. Regarder et reproduire la réalité dans laquelle on se trouve inséré, c’est une activité qui se déroule dans l’affrontement, dans la fabrication, dans le façonnement, dans cette espèce de

esses objetos têm sua existência *no* tempo. O movimento é a própria condição de ser dessa realidade.⁴ Qualquer tentativa de eliminá-lo ou de ignorá-lo, como se nele residisse a possibilidade do erro provém, em grande parte, dessa tradição do pensamento metafísico, inaugurada por Platão.

Se fosse possível falar em uma superfície do mundo, ela jamais se configuraria como folha acetinada, suave e deslizante ao toque das mãos. Ao contrário, é superfície rugosa e irregular. Ao percorrê-la, ao tateá-la, pode-se dar conta disso. Assim, o ritmo imposto ao ensaio é aquele que percebe a necessidade de seu trajeto ser feito de maneira cuidadosa, tateante, e tão mais satisfatoriamente atinge seu objetivo quanto mais se aproxima da descontinuidade que é própria ao terreno, sem qualquer tentativa de fazê-lo passar por unidade contínua. Essa espécie de hesitação que o constitui é sua forma de experimentar, sem qualquer pretensão de dar seu trajeto como acabado, como conclusivo.

Na aspereza das folhas iniciais daqueles primeiros livros de arte, onde apareciam os esboços da grande batalha, ainda que fossem apenas reproduções, o traço a carvão parecia ter sido feito ali mesmo; era irregular, mais fino e então mais grosso, como se estivesse passando sobre a folha rugosa, onde a mão era submetida a leves solavancos provocados pelas irregularidades da mesa tosca de madeira, servindo de apoio. E alguns borrões eram inevitáveis, dos restos da farinha preta depositada por traços mais incisivos, e depois arrastados pelo punho. Resíduos da sujeira, do pó e do desacerto que marcam uma superfície de trabalho. Impossível pensar em laboratório, em assepsia, em aventais brancos e luvas de borracha para dar conta da vida aqui fora. Olhar e reproduzir, de que forma seja, a realidade onde se encontra mergulhado, é atividade que se dá no embate, na feitura, nessa espécie de cozinha, de panelão da bruxa, onde são misturadas as ervas fervidas e se aspira o vapor quente de seu cozimento.

Os livros hoje se espalham pela casa. Impossível tê-los organizados em uma única prateleira, como na casa de infância. Tampouco as grandes e firmes lombadas dos livros de arte se mantiveram de pé; muitos se encontram deitados, sob uma lembrança de viagem, ou sob o portarretratos com a imagem dos filhos ainda pequenos. São hoje livros menores (sem deixar, é claro, de serem grandes livros) e são os textos que mais me

⁴ SAHM, Estela in “Bergson e Proust: sobre a representação da passagem do tempo”, São Paulo, Ed. Iluminuras, 2011, p. 32.

⁴ SAHM, Estela em “Bergson e Proust: sobre a representação da passagem do tempo”, São Paulo: Ed. Iluminuras, 2011, p. 32.

chamam a decifrá-los.

Um desses pequenos grandes livros chama-se “*O ateliê de Giacometti*”.⁵ Trata-se de um breve registro da profícua amizade entre Jean Genet e Alberto Giacometti.

Algumas das imagens preciosas que o compõem são fotografias do próprio atelier, repleto das célebres esculturas de figuras esguias; ou do próprio artista sentado diante do cavalete, pintando o que poderia ser um dos inúmeros retratos de Genet; outras ainda, mostram sua operação de retirar continuamente fragmentos da matéria esculpida, quase sempre considerada por ele excessiva. Uma dessas fotografias, em particular, chama a atenção pela quantidade de restos (seriam de gesso?) espalhados pelo chão, num ambiente de trabalho envolto por uma espécie de poeira branca em suspensão, com as janelas embaçadas (era sua vontade que assim fossem mantidas) e algumas paredes rabisçadas.

Falou-se há pouco em embate, em cozinha e em feitura; ora, vê-se ali o que talvez seja uma das maneiras mais apropriadas de traduzir essas ideias em imagens; a enorme exigência de Giacometti para com sua produção, quer seja a escultura, a pintura ou o desenho, se revela, pouco a pouco, ao folhear as páginas deste livro: com alguns fragmentos de texto misturados às imagens do *atelier*, da matéria inutilizada forrando o chão, e das infinitas gradações de tons acinzentados que perpassam os retratos pintados ou desenhados, todas imagens em preto e branco; e não poderia ser de outra forma: é provável que originalmente essas fotografias não fossem mesmo coloridas mas, ainda assim, este registro combina à perfeição com aqueles que documentaram cenas de guerra, situações tão sombrias que dificilmente se poderia imaginar em cores; como um enorme depositário de “massa cinzenta” manipulada ao extremo de suas possibilidades, o *atelier* de Giacometti não deixa de se apresentar, também, como um verdadeiro campo de batalha. É conhecida a insatisfação perante os resultados que o artista via nascer dos seus retratos, para quem posaram Genet, sua esposa Annette e alguns outros; o que o

⁵ GENET, Jean, “*O ateliê de Giacometti*” São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2000. Tradução de Célia Euvaldo, fotografias de Ernst Scheidegger. “Entre 1954 e 1958, Jean Genet manteve um convívio intenso com Giacometti, frequentando com assiduidade seu ateliê, onde posou para vários retratos. Como consequência dessa amizade e da admiração pela obra um do outro, nasceu o texto deste livro, publicado originalmente em 1957, na revista *Lettres Nouvelles*.” (nota desta edição, p. 7).

cuisine, de chaudron de sorcière, où l’on mélange des herbes en aspirant la vapeur chaude de leur cuisson.

Aujourd’hui mes livres se trouvent un peu partout, dispersés dans la maison. Il est impossible de les avoir tous organisés comme avant. Les dos grands et fermes des reliures ne se sont pas maintenus debout; couchés, ils reposent sous un souvenir de voyage, ou sous le portrait de mes enfants encore petits. Ils se sont rapetissés aujourd’hui (même s’ils sont toujours des grands livres) et c’est leurs textes qui m’appellent d’avantage au déchiffrement.

Un de ces livres s’appelle “*L’atelier de Giacometti*”.⁵ Il s’agit d’une brève relation de l’amitié fructueuse entre Jean Genet et Alberto Giacometti.

Certaines des images précieuses qui s’y trouvent, sont des photographies de l’atelier, rempli des célèbres sculptures aux corps maigres, ou bien de l’artiste lui-même assis devant le chevalet, en train de faire ce qui pourrait être l’un des nombreux portraits de Genet; d’autres montrent l’opération continue d’extraction des fragments de la matière sculptée, presque toujours considérée comme excessive. Une de ces photos, en particulier, attire l’attention sur la quantité de débris (seraient-ils en plâtre?) éparpillés sur le sol, dans un environnement de travail entouré par une sorte de poussière blanche en suspension, les fenêtres poussiéreuses (c’était sa volonté qu’elles restent ainsi) et quelques murs griffonnés.

Nous avons employé plus haut les métaphores de l’affrontement, de l’atmosphère de cuisine et de fabrication : or, nous en voyons là une parfaite traduction en images. L’énorme exigence de l’artiste envers sa production se révèle en parcourant les pages de ce livre: quelques fragments de texte mélangés aux images de son studio, la matière mise au rebut couvrant le sol, et les infinies nuances de gris qui envahissent ses peintures et ses dessins se trouvent dans ces images en noir et blanc. Il ne pouvait en être autrement: tous ces enregistrements ressemblent un peu à ceux qui ont documenté des

⁵ GENET, Jean “*L’atelier de Giacometti*” São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2000, tradução de Célia Euvaldo. Pendant les années 1954 et 1958, Jean Genet a gardé un fort contact avec Giacometti et il a fréquenté souvent son atelier, où il a posé pour quelques portraits. Comme résultat de cette amitié et de l’admiration pour l’oeuvre l’un de l’autre, ce livre a été écrit.

scènes de guerre, des situations si sombres qu'on ne pouvait pas les imaginer en couleurs. Comme un énorme dépôt de "matière grise" manipulée à l'extrême, l'atelier de Giacometti se présente également comme un véritable champ de bataille.

L'artiste était connu pour son insatisfaction devant les résultats de ses portraits, dont les modèles étaient sa femme Annette, Genet, et quelques autres. Il recommençait ses oeuvres, sans cesse, peut-être du fait de ne pas reconnaître, dans l'ensemble de traits du dessin produit par le crayon ou le pinceau, ce qu'il voyait. Et, en même temps, dans ceux qui sont donnés à voir, l'ensemble des lignes dessinées finit par créer un aspect de volume : cela arrive grâce à la persistance avec laquelle elles se rapprochent, parfois incurvées, parfois rectilignes, tout en formant une trame qui laisse pressentir la surface blanche du papier ou de la toile, et qui donnent du corps aux traits de la physionomie en offrant l'impression de relief et de lumière. Il est difficile de savoir si cette répétition du trait représente l'essai de rapprochement de la chose vue, ou bien, si c'est un acte prémédité pour créer l'impression de volume par la juxtaposition des ces mêmes traits.

Je me souviens des ébauches faites par Degas; plus précisément de ce recours à la répétition du trait: soit pour reprendre sans cesse ce que l'œil voit et cherche à inscrire, et qui, comme une sorte de "repentir", revient une fois de plus au (presque) même endroit; soit dans la répétition délibérée des surfaces hachurées, des lignes noires qui sont plus proches ou plus éloignées, et qui ainsi suggèrent plusieurs degrés de lumière et d'ombre; soit dans les surfaces entièrement recouvertes et opaques, presque de vraies peintures. Quoi qu'il en soit, la ligne tracée offre d'innombrables possibilités, depuis le trait plus fin pour dessiner le contour d'un visage, jusqu'à l'épais charbon qui se casse sur le papier.

Je pense à toutes les possibilités qui s'offrent à la surface blanche pour reproduire ce qui est perçu. Entre Degas et Giacometti (dans la période [?] qui contient les rêves et les utopies du début du XXe siècle, la supposition d'un progrès qui aurait fait un monde plus juste et, en même temps, les résultats catastrophiques enregistrés par l'histoire) beaucoup d'autres grands maîtres du dessin ont surgi, avec des œuvres peut-être encore plus expressives de la modernité artistique. Degas est mort en 1917, juste avant la fin de la Première Guerre Mondiale

fazia recomençar, incessantemente, talvez por não reconhecer no conjunto de traços produzidos pelo lápis ou pelo pincel aquilo que de fato via no retratado. Mas curiosamente, naqueles que são dados a ver, dentre tantos outros que foram provavelmente inutilizados, o conjunto de linhas desenhadas ou pintadas (que parece querer apenas reiterar o que está sendo observado), acaba por criar uma estranha "voluminidade". Isso ocorre pela persistência com que se avizinham, ora curvas ora retas, formando uma trama que deixa entrever a superfície branca do papel ou da tela; ao mesmo tempo em que dá forma corpórea aos traços da fisionomia, pela impressão de volume e luz misturados. Difícil saber se esta quase repetição do traço é a constante tentativa de aproximá-lo do que está sendo visto, ou se antes, é a conduta previamente estabelecida para criar essa impressão de volume, pela justaposição dos mesmos traços.

Relembro dos desenhos de Degas; mais precisamente desse recurso à repetição do traço: quer seja ao corrigir incessantemente aquilo que o olho vê e procura registrar e que, numa espécie de arrependimento, volta mais uma vez ao (quase) mesmo lugar; quer seja na repetição deliberada e quase automática das superfícies hachuradas, dos riscos pretos que, mais próximos ou mais distantes, sugerem as diferentes intensidades de luz e sombra projetadas pelos corpos; ou ainda, nas superfícies inteiramente recobertas e opacas, quase como se fossem pintura. Enfim, são inúmeros os recursos que a linha traçada oferece, entre o risco firme do grafite mais fino delineando o perfil de um rosto, e o carvão que se desmancha pelo simples contato de sua ponta com a superfície do papel.

Penso nas possibilidades que se oferecem à superfície branca do papel, na tentativa de reproduzir aquilo que é percebido. Entre Degas e Giacometti (nesse intervalo de tempo que conteve os sonhos e as utopias do início do século XX, as ideias de um suposto progresso que teria feito um mundo melhor e, ao mesmo tempo, os resultados catastróficos das duas grandes guerras, para se dizer um mínimo), muitíssimos outros mestres do desenho surgiram, talvez com obras tão ou mais representativas da modernidade artística. Degas se foi em 1917, pouco antes do final da Primeira Guerra Mundial e Giacometti morreu em 1966.

Se Degas pôde transmitir a leveza de movimentos e gestos de figuras tão etéreas como são suas bailarinas, a Giacometti coube representar a densidade de rostos aprisionados por traços quase concêntricos, numa trama que denota o embate entre olhar

e registrar o que é visto, sem qualquer intenção de dissimular esta quase impossibilidade.

De forma bastante diversa daquela usada por Degas, em que os traços de contorno do corpo da dançarina se diferenciavam daqueles rabiscados com a intenção de representar as sombras projetadas de seus corpos, no caso de Giacometti é quase um mesmo traço que delinea os contornos da figura contra o espaço e também comenta seus volumes, as áreas de luz e sombra que incidem sobre o rosto ou sobre as vestes que cobrem as linhas do corpo.

É fato que Degas introduziu, por meio de seus desenhos, as visões sempre relativas e parciais do real, e aqui reside enorme sintonia com aquilo que a modernidade trouxe como um dado fundamental. Ainda assim, as experiências posteriores deste século XX, que se sucederam a seus desenhos, fazem ver que esfregar o dedo sobre traços hachurados, com a intenção de obter uma superfície levemente esfumada e regular, não basta mais como recurso para forjar ou pretender representar as zonas de sombra projetadas pelo humano.

E disso sabiam Giacometti e Adorno; até mesmo por serem praticamente contemporâneos, por terem sobrevivido à passagem de experiências em alguma medida próximas, encontram-se afinidades entre ambos, no reconhecimento das dificuldades inerentes à tarefa de reproduzir ou expressar aquilo que é observado, sem qualquer pretensão de fazê-lo passar por forma fechada. Mas sim, revelando os buracos vazios e as frestas por entre as linhas que riscam o papel. Impossível recobrir por completo a superfície desse mundo.

et Giacometti a disparu en 1966.

Si Degas a transmis la légèreté des gestes et des mouvements des figures si éthérées de ses danseuses, Giacometti a représenté la densité des visages emprisonnés par des lignes presque concentriques, dans une trame qui montre l'affrontement entre le regard et la représentation de ce que l'on voit, sans intention de dissimuler le fait qu'il s'agit d'une tâche presque impossible.

D'une façon bien différente de celle employée par Degas, dont les traits de contour du corps de la danseuse différaient de ceux griffonnés avec l'intention de représenter les ombres portées de leur corps, dans le cas de Giacometti, il s'agit presque du même trait qui établit le contours de la figure contre l'espace et signale ses volumes, les zones de lumière et d'ombre qui mettent l'accent sur le visage ou bien sur les vêtements qui recouvrent les lignes du corps.

Il est vrai que Degas a présenté, parmi ses dessins, des visions toujours relatives et partielles de la réalité, et en cela il se trouve en accord avec un principe fondamental de la modernité. Et pourtant, les expériences ultérieures du vingtième siècle, qui ont succédé à ses dessins, montrent que frotter le doigt sur des traits hachurés dans l'intention d'obtenir une surface légèrement fumée et régulière, n'est plus suffisant pour représenter des zones d'ombre projetées par la figure humaine.

Giacometti et Adorno le savaient bien. Ils ont survécu à des expériences similaires dans lesquelles apparaissent quelques affinités, comme la reconnaissance des difficultés inhérentes à la tâche de reproduire ou d'exprimer ce qui est observé. Sans aucune intention d'obtenir une forme "fermée" mais, bien au contraire, de révéler les vides et les lacunes entre les lignes qui grattent le papier. Il est impossible de recouvrir la surface du monde.

O caso dos “Italianos de Paris” no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

The case of the ‘Italians of Paris’ at the collection of the Museum of Contemporary Art of University of São Paulo (MAC USP)

RENATA DIAS FERRARETTO MOURA ROCCO*

Mestranda da Universidade de São Paulo – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte

Master’s degree student of the Post-Graduation Interunits Program in Aesthetics and Art History of University of São Paulo

RESUMO Este artigo visa comentar a existência do grupo de artistas chamado “Italianos de Paris” e aponta a presença de algumas de suas obras na coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) e em que medida estão relacionadas ao perfil das primeiras aquisições de obras italianas para o acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), que depois viria a ser a coleção MAC USP. As reflexões apresentadas neste texto fazem parte da pesquisa de mestrado em andamento, sob orientação da Prof^a Dr^a Ana Gonçalves Magalhães, na Universidade de São Paulo, pessoa responsável pela reavaliação crítica do acervo MAC USP (coleção do antigo MAM SP).

PALAVRAS-CHAVE Grupo Italianos de Paris, arte moderna italiana, acervo do MAC USP.

ABSTRACT The objective of this article is to comment on the existence of a group of artists called “Italians of Paris”, pointing out the presence of some of their artworks in the collection of the Museum of Contemporary Art of University of São Paulo (MAC USP) and up to what extent they are related to the profile of the first Italian acquisitions for the collection of the former Museum of Modern Art of São Paulo (MAM SP), which would become MAC USP’s collection later. The reflections presented in this text are part of the ongoing master research, under orientation of Dr. Ana Gonçalves Magalhães, who is responsible for the critical reevaluation of MAC USP’s collection (former MAM’s collection).

KEYWORDS “Italians of Paris” group, Italian modern art, MAC USP’s collection.

*Renata Dias Ferraretto Moura Rocco é mestranda da Universidade de São Paulo – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, sob orientação da Prof^a Dr^a Ana Gonçalves Magalhães (Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica de Arte) / *Renata Dias Ferraretto Moura Rocco is Master’s degree student of the Post-Graduation Interunits Program in Aesthetics and Art History of University of São Paulo, orientation Dr. Ana Gonçalves Magalhães (Line of the Research: Theory and Art Review)*

Como se sabe, as histórias do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) e do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) estão fortemente relacionadas. O MAC USP foi criado em 1963 para abrigar a coleção doada por Francisco Matarazzo Sobrinho à Universidade de São Paulo, do antigo MAM SP (total de 1.243 obras), e as coleções que levavam os nomes de Francisco Matarazzo Sobrinho (total de 429 obras de artistas brasileiros e estrangeiros) e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó (total de 19 obras de artistas estrangeiros).¹ No que diz respeito à documentação desse acervo, desde a abertura do MAC USP foram realizadas três pesquisas, cujos resultados foram apresentados nos seguintes catálogos: o primeiro deles foi um catálogo geral publicado em 1973 sob a diretoria de Walter Zanini; o segundo, *Perfil de um Acervo*, organizado por Aracy Amaral em 1988; e o terceiro foi organizado por Ana Mae Barbosa em 1992.

A pesquisa que está em curso desde 2008, empreendida pela Prof^a Dr^a Ana Gonçalves Magalhães e equipe, tem por objetivo a reavaliação crítica das aquisições das setenta e uma obras italianas realizadas pelo casal Matarazzo para o núcleo inicial do antigo MAM SP e a atualização da catalogação do acervo do MAC USP. Esta investigação em andamento trouxe à luz alguns aspectos fundamentais para a compreensão da formação do acervo italiano do museu, que se deu entre 1946 e 1947, a começar pelo esclarecimento de que essa coleção não foi constituída com base no gosto pessoal do mecenas, mas em uma relação intensa entre o meio artístico italiano e o brasileiro nos anos que antecederam à criação do antigo MAM SP.² Outro ponto que a pesquisa também trouxe à tona é que não foi somente a crítica de arte Margherita Sarfatti (1880-1961) e seus interlocutores Livio Gaetani e Enrico Salvatore a orientarem o casal Matarazzo a respeito do que deveria ser adquirido para o antigo MAM SP, mas também outras figuras como os galeristas Carlo Cardazzo (1908-1963), Vittorio Barbaroux (1901-1954) e Pietro Maria Bardi (1900-1999), personagens esses que estiveram amplamente envol-

It is known that the stories of the Museum of Contemporary Art of University of São Paulo (MAC USP) and the former Museum of Modern Art of São Paulo (MAM SP) are strongly connected once MAC USP was created in 1963 precisely to house the donation made by Francisco Matarazzo Sobrinho to the University of São Paulo. Such donation consisted of the artworks of the former MAM SP's collection (a total of 1243 artworks), plus the collections that bore the names of Francisco Matarazzo Sobrinho (a total of 429 artworks by Brazilian and foreign artists) and Francisco Matarazzo Sobrinho and Yolanda Penteadó (a total of 19 artworks by foreign artists)¹. Regarding the documentation of this collection, since the opening of MAC USP, three researches have been developed which results were presented in the following catalogs: the first of them was a general catalog published in 1973 under the direction of Walter Zanini; the second one, *Perfil de um Acervo*, organized by Aracy Amaral in 1988; and the third one was organized by Ana Mae Barbosa in 1992. The ongoing research since 2008 by Dr. Ana Gonçalves Magalhães and her team, aims at the critic reevaluation regarding the acquisition of the seventy-one Italian artworks made by the Matarazzo couple to the initial core of the former MAM SP and the updating of the cataloging of MAC USP's collection. This ongoing investigation brought to light some fundamental aspects to the understanding of the formation of the Italian collection of the museum, that happened between 1946-1947, starting by clarifying the fact that the collection was not put together by the personal taste of the Maecenas but based on an intense relation between Italian and Brazilian artistic environments along the years that preceded the creation of the former MAM SP². Another aspect that was revealed by the research was that not only the art critic Margherita Sarfatti (1880-1961) and her interlocutors Livio Gaetani and Enrico Salvatore were in charge of

¹ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. "As Coleções Matarazzo no Acervo do MAC USP e a Pintura Moderna no Brasil". *VI Encontro de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas*, 2010, Campinas, SP. Atas... Campinas: UNICAMP, 2010, p. 44.

² MAGALHÃES, Ana Gonçalves. "A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP". *Museologia & Interdisciplinaridade. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília*. Brasília, Vol.1, no 1, jan./jul. de 2012, pp. 77-108.

¹ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. "As Coleções Matarazzo no Acervo do MAC USP e a Pintura Moderna no Brasil". *VI Encontro de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas*, 2010, Campinas, SP. Atas... Campinas: UNICAMP, 2010, p. 44.

² MAGALHÃES, Ana Gonçalves. "A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP". *Museologia & Interdisciplinaridade. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília*. Brasília, Vol.1, nº1, jan./jul de 2012, pp. 77-108.

orientating the Matarazzo couple regarding what should be bought to the former MAM SP, but also characters such as the *marchands* Carlo Cardazzo (1908-1963), Vittorio Barbaroux (1901-1954) and Pietro Maria Bardi (1900-1999), who were highly committed to the program of promoting the Italian modern art abroad, including Latin America, since the 1930s and articulated to some extent that the acquisitions to Brazil would convert into a certain narrative of the Italian history of art in the first half of the 20th Century.³ Thus, the artworks bought were part of different manifestations that reflected part of that interwar Italian production, such as the one of the *Strapaese* Group (with artists such as Ardengo Soffici and Ottone Rosai), the *Scuola Romana* (with Mario Mafai and Gino Bonichi, known as Scipione), the *Corrente* Group (with the artist Aligi Sassu) and the currents of the retaking of impressionist and postimpressionist experiences of the end of the 1930s (with Umberto Lilloni and Bruno Saetti), besides those related to the *Novecento Italiano* (with Achille Funi, Mario Sironi and Arturo Tosi), whose existence is widely recognized by the Brazilian art historiography. Due to the investigation of the profile of the artworks bought to the former MAM SP, the activities and the articulations of a group called the Italians of Paris began to be discussed more profoundly. The Italians of Paris - also shown at those acquisitions — was a group made up of Italian artists residing in the French capital, who, between 1928-1933, had a relevant role in disseminating Italian art all over Europe (such as the *Novecento Italiano* program led by Sarfatti, even if to a smaller extent), getting some attention from the present fascist regime. Thus, the activities performed by the Italians of Paris will be the focus of this article, due to the fact that at MAC USP's collection there are some artworks by those artists, made during the same period in which they were exhibiting together, and that bear traces of the artistic beliefs and the poetics used in the artworks exhibited during the shows of the formation.

“Italians of Paris”

³ Cf. MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “Realismo, Classicismo e Vanguarda: Pintura Italiana do Entre Guerras”. *CAT. EXP. Classicismo, Classicismo e Vanguarda: Pintura Italiana do Entre-Guerras*. *Op. cit.*, p. 15.

vidos com o programa de promoção da arte moderna italiana no exterior, incluindo a América do Sul, desde os anos 1930, e articularam em alguma medida para que as compras ao Brasil convergissem para uma determinada construção de história da arte italiana na primeira metade do século XX.³ Dessa forma, as obras compradas faziam parte de diferentes manifestações artísticas que espelhavam parte dessa produção italiana do entreguerras, tais como a do Grupo *Strapaese* (com a presença de artistas como Ardengo Soffici e Ottone Rosai), da *Scuola Romana* (com Mario Mafai e Gino Bonichi, conhecido por Scipione), do Grupo *Corrente* (com o artista Aligi Sassu) e das vertentes de retomada das experiências impressionistas e pós-impressionistas do final da década de 1930 (com Umberto Lilloni e Bruno Saetti), além daquelas ligadas ao *Novecento Italiano* (com Achille Funi, Mario Sironi e Arturo Tosi), este caso, amplamente reconhecido pela historiografia da arte brasileira. Foi justamente com base nessa investigação do perfil das obras adquiridas ao antigo MAM SP, que se passou a discutir com maior profundidade as atividades e articulações de um grupo chamado de Italianos de Paris, também representado nessas aquisições. Era uma formação composta por artistas italianos residentes na capital francesa, a qual entre os anos 1928 e 1933 teve um papel relevante na divulgação da arte italiana por toda a Europa (tal como o programa do Novecento Italiano liderado por Sarfatti, ainda que em extensão bem menor), adquirindo em alguma medida a atenção de parte do regime fascista vigente. Logo, as atividades dos Italianos de Paris serão o foco deste artigo tendo em vista o fato de que no acervo do MAC USP há obras feitas por alguns desses artistas do mesmo período em que expuseram em conjunto, e que guardam traços das crenças artísticas e das poéticas empregadas nas obras exibidas em mostras da formação.

“Os Italianos de Paris”

A expressão Italianos de Paris designava um grupo de artistas italianos que residiam em Paris entre os anos 1920 e 1930, e que expunham, juntos, suas obras por toda a Europa. Eram eles Giorgio de Chirico (1888-1978), Alberto Savinio (1891-1952),⁴ Massimo Campigli (1895-1971), Mario Tozzi (1895-1979),

³ Cf. MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “Realismo, Classicismo e Vanguarda: Pintura Italiana do Entre-Guerras”. *CAT. EXP. Classicismo, Classicismo e Vanguarda: Pintura Italiana do Entre-Guerras*. *Op. cit.*

⁴ Os irmãos Giorgio de Chirico e Alberto Savinio (Andrea de Chirico) nasceram

Filippo de Pisis (1896-1956), Gino Severini (1883-1966) e Renato Paresce (1886-1937). Sabe-se que essa foi a formação inicial; no entanto, ao longo do tempo, outros artistas foram sendo incorporados, ocorrendo também inclusões pontuais como a de Enrico Prampolini (1894-1956), Francesco Menzio (1899-1979), Alberto Giacometti (1901-1966), entre outros, apenas com a finalidade de exposições no grupo.⁵

A duração dos Italianos de Paris foi de aproximadamente cinco anos, entre 1928 e 1933,⁶ e teve como porta-vozes o influente crítico de arte polonês, radicado em Paris, Waldemar George (1893-1970), e o próprio artista do grupo, Mario Tozzi.⁷ É bem conhecido o fato de que Waldemar George era um crítico de arte incensado no meio artístico francês nos anos 1930 e um grande entusiasta do fascismo italiano e do “mussolinismo”,⁸ chegando até mesmo a ter tido um encontro pessoal com Benito Mussolini (1883-1945). Tozzi, por sua vez, articulava a organização de diversas exposições dos Italianos de Paris na Itália e França, além de estabelecer o diálogo do grupo com o Novecento Italiano⁹ e de batalhar para que a formação se tornasse um sindicato.

É essencial lembrar que nesse arco de tempo em que as mostras ocorreram, sentia-se na Europa o conhecido ambiente do “Retorno à Ordem”; isto significava, *grosso modo*, a recuperação de artistas e de proposições que deitavam raízes na tradição clássica da arte e um abandono, em grande medida, das experiências vanguardistas, o que resultou em uma produção que apresentava uma desejada *classicità*, mas trabalhada a partir de uma linguagem absolutamente moderna. Obviamente, não se pode generalizar,

na Grécia.

⁵ CAT. EXP. *René Paresce e les Italiens de Paris*. Itália: Sellerio, 2004, p. 20.

⁶ Cf. CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930. Itália: Skira, 1998, p. 24, a denominação “Italianos de Paris” já havia sido utilizada antes na *Prima Mostra d'Arte Giovanile* que ocorreu em Nápoles em 1912. Nela, havia seis salas, uma por região, sendo uma destas seis justamente a sala dos Italianos de Paris.

⁷ DELLARCO, Maurizio Fagiolo. “Severini e il gruppo degli ‘Italiani di Parigi’: cronistoria d’una idea.” *Gino Severini*. Coordenação Giovanni Breschi. Milão: Electa Firenze, 1983, p. 25.

⁸ Cf. DESBIOLLES, Yves Chevre fils “Le critique d’art Waldemar George. Les paradoxes d’un non-conformiste”. *Archives juives*. França, no 41, 2008, pp. 101-117, a situação entre o crítico e o fascismo ia bem até 1938 quando sua história sofreu uma virada, já que passou a ser perseguido pelo fato de ser judeu.

⁹ Para amplo panorama a respeito da formação e atividades do Novecento Italiano, promovido por Margherita Sarfatti, veja-se: BOSSAGLIA, Rossana. *Il Novecento Italiano*. Milano: Charta, 1995.

The expression Italians of Paris addressed a group of artists that resided in Paris between the 1920s — 1930s, and who exhibited their artworks together all over Europe, such as Giorgio de Chirico (1888-1978), Alberto Savinio (1891–1952)⁴, Massimo Campigli (1895-1971), Mario Tozzi (1895–1979), Filippo de Pisis (1896-1956), Gino Severini (1883-1966) and Renato Paresce (1886-1937). It is known that this was the original group, but over time other artists joined in, and some artists such as: Enrico Prampolini (1894-1956), Francesco Menzio (1899-1979), Alberto Giacometti (1901-1966) occasionally exhibited with the group.⁵ This congregation of artists which lasted approximately five years, between 1928-1933,⁶ had as spokesmen the influential Poland-born art critic, who enjoyed French citizenship, Waldemar George (1893-1970), and the artist of the group Mario Tozzi.⁷ It is well known the fact that Waldemar George was an important art critic in the French environment during the 1930s and also a great enthusiast of Italian Fascism and “Mussolinism”⁸ in those years, who managed to have a personal meeting with Benito Mussolini (1883-1945). Tozzi, in turn, orchestrated various exhibitions of the group in Italy and France, in addition to establishing the connection with the *Novecento Italiano*,⁹ while striving to turn them into a union. It is essential to remember that during this arch of period in which

⁴ Giorgio de Chirico and Alberto Savinio (Andrea de Chirico) brothers were born in Greece.

⁵ CAT. EXP. *René Paresce e les Italiens de Paris*. Itália: Sellerio, 2004, p. 20.

⁶ Cf. CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930. Itália: Skira, 1998, p. 24, the denomination Italians of Paris had already been applied, at the *Prima Mostra d'Arte Giovanile* that happened in Naples in 1912. There were six rooms, one of each region, and among them, one was addressed to the Italians of Paris.

⁷ DELLARCO, Maurizio Fagiolo. “Severini e il gruppo degli ‘Italiani di Parigi’: cronistoria d’una idea”. *Gino Severini*. Coord. Giovanni Breschi. Milão: Electa Firenze, 1983, p. 25.

⁸ Cf. DESBIOLLES, Yves Chevrefils “Le critique d’art Waldemar-George. Les paradoxes d’un non-conformiste”. *Archives juives*. França, nº 41, 2008, pp. 101-117, The situation between the critic and the fascism was going well until his story went through a complete change, once he began to be persecuted for being Jewish.

⁹ In order to have a panoramic view regarding formation and activities of the *Novecento Italiano*, promoted by Sarfatti, it is recommended the reading of: BOSSAGLIA, Rossana. *Il Novecento Italiano*. Milano: Charta, 1995.

the exhibitions occurred, “Call to Order” could be clearly sensed in Europe, which meant as an overall view, the recovery of artists and propositions that had their roots in the classic tradition of art and the abandonment, to a great extent, of the avant-garde experiments, which resulted in a production that depicted a desirable *classicità*, but developed based on an absolutely modern pictorial language. Obviously, one cannot generalize it, because the “Call to Order” was not the only “orientation” felt in Europe during the interwar period, on the contrary, as it is known, there are during those years the surrealism in France from the 1920s on and the abstractionism in Italy during the 1930s, just to mention two examples. In addition, the own notion of the “Call to Order” itself could embrace significantly different experiences, as proven by the New Objectivity in German.¹⁰ To sum up, it is a very rich artistic period, which showed a plurality of manifestations that could not be framed under an “umbrella” denomination, with new protagonists and centers of debate. Publications such as *L'esprit Nouveau* in France, founded in 1920 by Amédée Ozenfant (1886 - 1966) and Charles-Édouard Jeanneret (1887 - 1965), so called Le Corbusier, and in Italy, *Valori Plastici* of Mario Broglio (1891 - 1948) and Roberto Melli (1885 - 1958) also significantly take part in it. At that moment, besides the dissemination within magazines, the names of the artists continually circulated in shows and collections, as exponents of the diverse declinations and modalities of that “Call to Order”.

However, having in mind the artistic orientation of the Italians of Paris group and precisely the sponsorship by Waldemar George, who was a defender of the classic tradition of art,¹¹ it is within the Italian and French “Call to Order” environment that the formation must be understood as

¹⁰ In order to have a panoramic view regarding this issue, it is recommended the reading of *CAT. EXP. Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*. USA: Guggenheim Museum Publications, 2010.

¹¹ Cf. *CAT. EXP. René Paresce e les Italiens de Paris*. *Op. cit.*, p. 30, in this sense, it is worth pointing out that when Waldemar George presented De Chirico's show in 1927, he had written that the two facts that had been dominating art in the 20th century were Picasso and De Chirico. The first one was an oriental spirit who carried inspirations of the antiques (in reference to Picasso of the 1925); the second one, De Chirico, was the Mediterranean Europe, who was conscious of his destiny drama, and compiled the balance of his glorious past.

pois o “Retorno à Ordem” não foi o único tipo de “orientação” sentido na Europa no entreguerras; muito pelo contrário, como se sabe, havia nesses anos o surrealismo na França a partir dos anos 1920 e o abstracionismo na Itália, nos anos 1930, para mencionar apenas dois exemplos, além da própria noção de “Retorno à Ordem” em si, que abarcava experiências um tanto diferentes, como comprova a Nova Objetividade na Alemanha.¹⁰ Trata-se, em suma, de um período artístico riquíssimo, com uma pluralidade de manifestações impossível de ser enquadrado sob uma denominação “guarda-chuva”, em que há novos protagonistas e centros de debate, do qual fazem parte significativamente publicações como a *L'esprit Nouveau*, na França, fundada em 1920 por Amédée Ozenfant (1886-1966) e Charles-Édouard Jeanneret (1887-1965), conhecido depois como Le Corbusier; e na Itália a *Valori Plastici*, de Mario Broglio (1891-1948) e Roberto Melli (1885-1958). É um momento em que, além da veiculação nas revistas, os nomes dos artistas circulam continuamente em mostras e coleções, como expoentes das diversas declinações e modalidades desse “Retorno à Ordem”.

No entanto, tendo em vista a orientação artística do grupo dos Italianos de Paris e justamente do apadrinhamento por parte de Waldemar George, que era um defensor da tradição clássica da arte,¹¹ é nesse ambiente do “Retorno à Ordem” italiano e francês que a formação deve ser, de modo geral, compreendida.

Voltando ao histórico da formação, os artistas chegaram a Paris em momentos diferentes e traziam consigo experiências artísticas bastante diversas, como é o caso de Severini e de De Chirico, para citar apenas dois casos. O primeiro muda-se para Paris em 1906, e é lá que vivencia a experiência futurista e cubista, tornando-se, a partir dos anos 1920, um artista que respondia fortemente a esse espírito do “Retorno à Ordem”, como comprovam tanto sua obra *Natureza Morta (Natureza Morta com Mandolim)*, de 1920 (Coleção Heino/Wijhe, Museum de Fundatie, Holanda),

¹⁰ Para amplo panorama sobre o assunto, recomenda-se a leitura de *CAT. EXP. Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*. Estados Unidos: Guggenheim Museum Publications, 2010.

¹¹ Cf. *CAT. EXP. René Paresce e les Italiens de Paris*. *Op. cit.*, p. 30; nesse sentido, vale apontar que ao apresentar uma mostra de De Chirico em 1927, Waldemar George escreveu que os dois fatos que dominavam a arte do século XX eram Picasso e De Chirico. O primeiro era um espírito oriental e trazia inspirações antigas (referência ao Picasso dos anos 1925), enquanto De Chirico era a Europa mediterrânea, que tinha consciência do drama de seu destino, e que compilava o balanço do seu passado glorioso.

quanto seu ensaio *Du Cubisme au Classicisme: esthétique du compas et du nombre*, de 1921, que foi uma das publicações mais significativas daquele contexto. No caso de De Chirico, sabe-se que desde os anos 1910 viajava à França, mas a partir de 1925 transfere-se a Paris efetivamente, retornando depois a Florença somente em 1932.¹² Durante esse período, De Chirico desenvolveu a chamada arte metafísica, e a partir de 1919 também se voltou à tradição clássica da arte como atesta seu texto *Il Ritorno al Mestiere*, publicado na *Valori Plastici*. Logo, fica claro que os artistas da formação original dos Italianos de Paris traziam bagagens diferentes e não apresentavam uma mesma orientação em suas pesquisas plásticas nem mesmo naquele período em que expuseram juntos. O elo entre eles se dava justamente pelo objetivo comum de reafirmar a superioridade da arte italiana perante a feita em outros países naquele momento, ou como afirmava Waldemar George, defender a “italianità” no ambiente parisiense.¹³ Dessa forma, os Italianos de Paris se apoiaram em uma pesquisa artística que tinha como base suas próprias raízes italianas, que segundo Maurizio Fagiolo Dell’Arco,¹⁴ poderiam ser traduzidas em: um vago valor arcaico, um senso vibrante de *classicità*, a presença ativa do passado e o futuro conjugado ao presente histórico. A resposta para essa investigação veio de forma muito particular por parte de cada um dos artistas do grupo, resultando em uma produção artística muito diversificada, como fica evidente a partir da visualização em conjunto das representações das figuras femininas de Campigli, dos gladiadores de De Chirico, das figuras monumentais de Tozzi, das criaturas “surreais” de Savinio e das naturezas-mortas e dos arlequins de Severini. No entanto, essa dimensão clássica pensada por Waldemar George para o grupo abarcava algo muito mais elástico, como comprovam tanto as produções de Paresce quanto as de De Pisis.¹⁵

Vale lembrar, neste momento, como se deu o surgimento do grupo, pois a discussão que o permeia se situa dentro de um debate bastante acalorado naquela época, como será visto adiante. Tudo começou com uma entrevista concedida por De

a whole.

Resuming the historical of the formation, the artists arrived in Paris in different moments and carried with them very different artistic experiences, such as the cases of Severini and De Chirico, to mention only two examples. The first one moves to Paris in 1906, where he joined in the futurist and cubist experiments, becoming, from the 1920s on, an artist who strongly responded to the “Call to Order” spirit, as proven by both his artwork *Still Life (Still Life with Mandolin)* of 1920 (Heino/Wijhe Collection, Museum de Fundatie, Holland) and his essay *Du Cubisme au Classicisme: esthétique du compas et du nombre* of 1921, which was one of the most significant publications during that period. Regarding De Chirico’s case, it is known that since 1910s he used to travel to France, but it was from 1925 on that he effectively moved to Paris, coming back to Florence only in 1932.¹² During that period, De Chirico developed the so called metaphysical art and from 1919 also focused on the classic tradition of art as proven by his text *Il Ritorno al Mestiere* published in *Valori Plastici*. Thus, it is clear that the artists from the original formation of the Italians of Paris came from different artistic backgrounds, and did not present a coherent plastic research, not even when they were united as a group. In fact, what kept them together was the common aim to reaffirm the superiority of Italian art against the art made in other countries in that period, or according to George’s words would be to defend *italianità* in the Parisian context.¹³ Being so, the Italians of Paris based their artistic practice on their own Italian roots, which, according to Maurizio Dell’Arco¹⁴, could be translated into: a vague archaic value, a vibrant sense of *classicità*, the active presence of the past, and future fused with historical present. The answer to such investigation came in different shapes according to the artists engaged, resulting in a varied artistic production, as is evident while looking altogether at

¹² FONDAZIONE GIORGIO E ISA DE CHIRICO. Disponível em: <http://www.fondazionechirico.org/biografia/>. Acesso em 30.04.2013 às 20h39.

¹³ Cf. *CAT. EXP. Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, *Op. cit.*, p. 21. Para o crítico polonês o “italianismo” era considerado praticamente como uma forma de “arte plástica”, quase como um movimento.

¹⁴ *CAT. EXP. Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, *Op. cit.*, p. 170.

¹⁵ *CAT. EXP. René Paresce e les Italiens de Paris*. *Op. cit.*, p. 20.

¹² FONDAZIONE GIORGIO E ISA DE CHIRICO. Consulted on internet, available in: <http://www.fondazionechirico.org/biografia/>. Accessed on 30/April/2013 at 20H39.

¹³ Cf. *CAT. EXP. Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, *Op. cit.*, p. 21, to the polish critic the “italianism” was considered almost as a form of “plastic art”, as if it was a movement.

¹⁴ *CAT. EXP. Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, *Op. cit.*, p. 170.

Campigli's feminine depicted figures, De Chirico's gladiators, Tozzi's monumental figures, Savinio's 'surreal' creatures, and Severini's still lives and harlequins. However, the classical and Mediterranean dimension beheld by Waldemar George as the guiding principle of the poetics of the group could encompass different productions such as De Pisis' and Paresce's.¹⁵

It is worth remembering at this point the birth of the group, once the discussion it was involved in was part of the heated ongoing debate at that moment, as will be discussed ahead. Everything started with an interview given by De Chirico in 1927, in which he stated that Paris was the capital of the painters, once in Italy there was no modern art movement, except for his own production and also Modigliani's (1884-1920).¹⁶ This position had already been expressed by the artist in his text *Vale Lutetia* of 1925 and was sustained in some other texts he published such as *Salve Lutetia* in 1927, in which he assumed his admiration for Paris, saying that it was the city of the intellect and the art and where the great mystery of the modernity lay. Once those affirmations brought about revolt among the Italian artistic environment and brought up aggressive responses such as Carlo Carrà's (1881-1966), Tozzi decided to prepare a show the following year to exhibit artworks by Italian artists who lived in Paris by then, precisely the Italians of Paris, in which it would make clear the strong bonds they kept with their Italian roots. As a result, the ideas expressed by De Chirico would be refuted and the commitment and pride that the artists had towards their native country would be reinforced, smoothing the reactions over in Italy.¹⁷ In any case, the Italians of Paris certainly recognized the value of the French capital for their own repertoire and artistic research, as proven by De Pisis' and Campigli's statements, in which the first affirmed the city was Europe's coffee,¹⁸ and the second said it was there where the marvelous, the unknown and the bizarre took place.¹⁹ Nonetheless, it was clear

Chirico, em 1927, na qual declarou que Paris era a capital para os pintores, e que na Itália não existia um movimento de arte moderna, com exceção à sua produção e à de Amedeo Modigliani (1884-1920).¹⁶ Essa tomada de posição do artista já tinha sido apresentada no texto *Vale Lutetia*, de 1925, e foi sustentada em outros textos que publicou como *Salve Lutetia*, em 1927, nos quais assumia a sua admiração por Paris, dizendo que ela era a cidade por excelência do intelecto e da arte e que lá morava o grande mistério da modernidade. Como as afirmações de De Chirico causaram revolta no meio artístico italiano e provocaram respostas agressivas, a exemplo da de Carlo Carrà (1881-1966), Tozzi decidiu no ano seguinte que prepararia uma primeira mostra em que seriam mostradas obras produzidas por alguns artistas italianos que moravam em Paris, os Italianos de Paris, e que explicitariam o diálogo estreito que mantinham com suas raízes italianas. Assim, as ideias apresentadas por De Chirico seriam rebatidas e o compromisso e orgulho que esses artistas tinham pela sua pátria seriam reforçados, apaziguando, assim, os ânimos na Itália.¹⁷ De todo modo, é fato que os Italianos de Paris reconheciam o valor da capital francesa para seu próprio repertório e pesquisa artística como atestam depoimentos de De Pisis e de Campigli, em que o primeiro afirmava que a cidade era o café da Europa,¹⁸ e o segundo dizia que era lá que acontecia o maravilhoso, o desconhecido, o bizarro.¹⁹ No entanto, o que se via é que boa parte dos artistas trabalhava efetivamente com base nos pressupostos da tradição da arte italiana, de modo "atualizado", já que um resgate direto ou imitação daquelas soluções plásticas não era sua proposta; o grupo, inclusive, condenava e combatia o neoacademicismo que ocorria na Itália naquele momento.

As exposições dos Italianos de Paris, realizadas no arco de tempo desses cinco anos, não ocorreram somente na França e na Itália, mas também na Rússia, Espanha, Alemanha e Suíça, o que fez com que chamassem a atenção do meio artístico

¹⁵ CAT. EXP. *René Paresce e les Italiens de Paris*. Op. cit., p. 20.

¹⁶ CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit., p. 34.

¹⁷ CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit., p. 36.

¹⁸ CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit., p. 132.

¹⁹ According to the information learnt from the conference uttered by Professor Paolo Rusconi, from Università

¹⁶ CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit., p. 34.

¹⁷ CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit., p. 36.

¹⁸ CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit., p. 132.

¹⁹ Cf. informação extraída da conferência proferida pelo Prof. Paolo Rusconi, da Università degli Studi di Milano no dia 19 de abril de 2013, durante o Curso Internacional "Anos 1930 na Itália: as artes figurativas, as revistas e as exposições durante o Fascismo", realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP entre 16 e 19 de abril de 2013.

francês e também do italiano, tanto no âmbito cultural, quanto político. O regime fascista vigente percebeu que a formação de artistas poderia propagar seus ideais, uma vez que trabalhavam para reafirmar a superioridade da arte italiana em grande escala, e já tinham projeção internacional com as exposições que promoviam,²⁰ e obviamente a relação de Waldemar George com o grupo foi de grande valia nesse sentido.

É importante ressaltar que nas mostras realizadas, sobretudo na França, os textos de apresentações para catálogos de exposições do grupo davam conta tanto de expor suas propostas artísticas, quanto de externar a rivalidade que tinham com a Escola de Paris.²¹ Como se sabe, não se tratava de um movimento artístico, mas de um enorme agrupamento de artistas de diversas nacionalidades com orientações artísticas diferentes, que de acordo com Argan, tinha Henri Matisse (1869-1954), Georges Braque (1882-1963) e Pablo Picasso (1881-1973) como expoentes desse ambiente²² em que se discutia arte num mercado artístico extremamente aquecido. Dessa forma, alguns trechos de apresentações de exposições serão reproduzidos adiante com o objetivo de demonstrar a postura desse grupo.²³

Primeiramente, em novembro de 1929, na *Exposition Art Italien Moderne*, Tozzi reconheceu que os artistas italianos sofriam a influência dos meios em que trabalhavam, Paris, mas que participavam de um modo intenso da vida artística de seu país, a Itália. Portanto, não há uma negação total do ambiente parisiense por parte dos artistas, mas um reforço do vínculo com a arte italiana e um empenho em provar a supremacia de suas raízes. Vale apontar que esse esforço se coloca contemporaneamente na Europa com a disseminação de exposições cujas linguagens plásticas eram outras, tais quais o futurismo, por exemplo.²⁴ Pouco antes, em fevereiro desse ano, com o objetivo de fazer a resenha da *I Mostra Regionale d'Arte Lombarda* no *La Fiera letteraria*, Tozzi

that a great part of the artists worked effectively based on the assumptions of the classic tradition of Italian art, but in an “updated” way, once a direct reference or imitation of those visual solutions was not their propositions; the group, actually, condemned and combated the neo classicism that was ongoing in Italy at that moment. Throughout the five years they were seen together, some exhibitions were held not only in France and Italy, but were also organized in Russia, Spain, Germany, and Switzerland, which made them well-known in the French artistic milieu, thus gaining more and more significance in Italy both culturally and politically. The current Fascist regime would rapidly realize that this group of artists was very likely to promote its ideals, as they had as their mission the affirmation of the Italian art superiority in a great scale, once they had acquired international acclaim with the exhibitions they organized,²⁰ and obviously the strong name of George as an art critic supporting the group was of great significance.

It is important to point out that in the exhibitions they held, mainly in France, the texts in the exhibition catalogs of the Italians of Paris would both focus on their artistic ideas and make their rivalry with the School of Paris,²¹ which is not regarded as an artistic movement, rather a great gathering of artists from different nationalities bearing equally different artistic orientations, that according to Argan’s definition, had in Henri Matisse (1869-1954), Georges Braque (1882-1963) and Pablo Picasso (1881-1973) the major exponents of this environment,²² in which art was discussed in a highly heated art market.

Therefore, some extracts of the catalogs will be reproduced ahead in order to make the group

degli Studi di Milano on 19/April/2013, during the course “Anos 1930 na Itália: as artes figurativas, as revistas e as exposições durante o Fascismo”, that took place at the Museum of Contemporary Art of University of São Paulo between 16 and 19th April 2013.

²⁰ CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, *Op. cit.*, p. 32.

²¹ FRAIXE, Catherine. *Art français ou art européen? L'histoire de l'art moderne en France*: culture, politique et récits historiques, 1900-1960: tese de doutorado. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Orientada por: Eric Michaud. França, date: 02/02/2011, pp. 06-12.

²² ARGAN, Giulio. *Arte moderna*. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 341-344.

²⁰ CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, *Op. cit.*, p. 32.

²¹ FRAIXE, Catherine. *Art français ou art européen? L'histoire de l'art moderne en France*: culture, politique et récits historiques, 1900-1960: tese de doutorado. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Orientada por: Eric Michaud. França, data da defesa: 02/02/2011, pp. 06-12.

²² ARGAN, Giulio. *Arte moderna*. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 341-344.

²³ Todos os trechos citados neste artigo foram traduzidos pela autora.

²⁴ CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, *Op. cit.*, p. 57.

beliefs evident.²³ First of all, in November 1929, in the *Exposition Art Italien Moderne*, Tozzi admitted the Italian artists were affected by the influence of the environment they worked in, Paris, but they intensively participated in the life of their country, Italy. Thus, there was no denial towards the Parisian environment on the Italians' side, but actually a reinforcement of the connections with the Italian art and an effort to prove the supremacy of its roots. It is worth mentioning that this effort happened in Europe contemporaneously to some other exhibitions whose artistic languages were diverse, such as futurism.²⁴ Just before that, in February of that year, taking advantage of the review he was meant to do for the *I Mostra Regionale d'Arte Lombarda* in *La Fiera letteraria*, Tozzi enhanced and praised the standpoint of the Italians of Paris, affirming that their race was the only one spiritually prepared to the newest classicism, so their enemies were the “incomplete” and the “rough”, and from Giotto to Rafael, the art of his country was an act of decision and willfulness. Due to the relationship among Sarfatti, Tozzi e George, it is worth pointing out that at the very same year the group exhibited their artworks in room number five, inside the *Seconda Mostra del Novecento Italiano* that took place at the Palazzo della Permanente.

The year 1930 witnessed the moment of the utmost expansion of the Italians of Paris. Right in January, the *Prima Mostra di pittori italiani residenti a Parigi. Campigli, de Chirico, De Pisis, Paresce, Savinio, Tozzi* takes place at Galleria Milano, in which the painters were presenting the best of their productions by then and were counting on the support of George who stated that²⁵

...And let's speak clearly. The main fact of the art today is the offensive return of Italy [...] Italy will give the art a will of universal knowledge again. Some painters, tired of that kind of art which does not know the great demands of the spirit, already return to the masters that preceded the Renaissance. [...] We want to add that the new mystery, that meridian mystery that lingers in their artworks lives beyond the form, in its spirit [...] In

²³ All extracts mentioned in this article were translated by the author.

²⁴ *CAT. EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit.*, p. 57.

²⁵ Cf. *CAT. EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit.*, p. 58.

aproveitou para exaltar a posição dos Italianos de Paris, afirmando que sua raça era a única espiritualmente preparada para o novo classicismo, e que seus inimigos eram o “incompleto” e o “grosseiro”, e que de Giotto a Rafael, a arte de sua pátria era um ato de decisão e de vontade soberba. Em razão da relação de Sarfatti com Tozzi e George, vale ressaltar ainda que nesse mesmo ano o grupo expõe suas obras na sala número cinco, dentro da *Seconda Mostra del Novecento Italiano* no Palazzo della Permanente.

O ano de 1930 parece marcar o momento da máxima expansão da formação dos Italianos de Paris. Logo em janeiro, ocorre a *Prima Mostra di pittori italiani residenti a Parigi. Campigli, de Chirico, De Pisis, Paresce, Savinio, Tozzi* na Galleria Milano, quando os pintores apresentavam o melhor de suas produções e contavam com o apoio de George, que afirmou o seguinte:²⁵

[...] E falemos claramente. O fato fundamental da arte de hoje é o retorno ofensivo da Itália [...] A Itália dará novamente à arte uma vontade de conhecimento universal. Alguns pintores, cansados daquela tal forma de arte que desconhece as exigências imperiosas do espírito, já retornam aos mestres que precederam o Renascimento. [...] Queremos nós acrescentar que o novo mistério, aquele mistério meridiano que se esconde nas suas obras reside mais que na forma, mas no espírito dessa forma [...] Para mim, esta arte representa o sonho do adormecido que segurando na mão o compasso e o esquadro, sonha com os olhos abertos. Esta arte marca a vingança da tradição latina e de sua extraordinária faculdade de abstração.

No mês de abril, o grupo expõe em outra mostra do Novecento Italiano, desta vez em Berna, entre março e maio; e depois, entre maio e outubro expõe na Bienal de Veneza dentro da seção *Appels d'Italie*, com Tozzi como organizador e Waldemar George fazendo a apresentação do grupo. Nessa exibição, diferentemente das demais, foram incluídos pintores de outras nacionalidades e não só a formação original, com o embasamento teórico de que²⁶

A Sala não reúne ao acaso um grupo acidental. É uma demonstração. Trata-se de provar um fenômeno de mudança do centro de gravidade da arte contemporânea, a qual depois de um cuidado da oposição, que dura meio século, reencontra sua fé em Roma.

²⁶ Cf. *CAT. EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit.*, p. 58.

²⁶ Cf. DELLARCO, Maurizio Fagiolo, *Op. cit.*, p. 30.

[...]

Sob o título agressivo de ‘Chamados da Itália’ reunimos as obras de pintores italianos de Paris, e de artistas franceses e estrangeiros da escola parisiense, revelando um fenômeno novo: uma vontade coletiva e consciente de reencontrar o sentimento perdido do espírito italiano. Esta tendência se afirma já há alguns anos, e é seguida agora pelos melhores entre os jovens artistas, dos que representam o estado mais atual da pintura na França. Esses artistas não são, como se poderia acreditar, uns tradicionalistas; ao contrário, são uns revolucionários. A Itália é sua meta, sua fonte de inspiração eternamente viva.

[...]

Seus estilos significam a unidade na diversidade; e que a arte por si não é — como pensa um povo vão — um problema proposto e resolvido, mas é uma coisa mental, uma manifestação da ideia por meio da forma e um sistema do mundo.

No ano seguinte, em 1931, os Italianos de Paris foram apresentados na sala vinte e nove, na I Quadrienal de Roma, e tiveram uma boa recepção da crítica de arte italiana.²⁷ Como se sabe, a Quadrienal de Roma foi um evento muito importante na Itália, que nasceu pelos esforços do regime fascista e teve, inclusive, suas três primeiras inaugurações feitas por Mussolini. Tratava-se de um verdadeiro espelho do que estava acontecendo artisticamente na Itália naqueles anos, e a sua coordenação por parte de Cipriano Efisio Oppo (1891-1962), figura influente como deputado do Parlamento do Reino e dirigente do Sindicato Artístico (além de ser artista e escritor), foi fundamental nesse sentido.²⁸ Foi depois dessa exibição, que Prampolini escreveu um artigo intitulado *Il cannibalismo nostra no e gli artisti italiani di Parigi*, publicado no almanaque *Il Vero Giotto*, afirmando que eram justamente os artistas Italianos de Paris, que estavam distantes de sua terra que conseguiam ser os mais autênticos intérpretes do gosto e da alma italiana, ao pesquisarem suas próprias raízes.²⁹

É curioso notar que para Waldemar George não bastava provar a força dos artistas italianos residentes em Paris, mas era preciso revelar artistas franceses e outros estrangeiros da “Escola de Paris” que tinham por opção artística a Itália. Essa crítica ácida aos franceses se manteve, e no catálogo da mostra

²⁷ CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, *Op. cit.*, p. 71.

²⁸ A título de esclarecimento, vale apontar que Oppo ficou responsável pelas quatro primeiras edições da Quadrienal de Roma.

²⁹ DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo, *Op. cit.*, p. 30.

my opinion, this art represents the asleep dream that holding the compass and the square, dreams with open eyes. This art highlights the revenge of the Latin tradition and its extraordinary faculty of abstraction.

In April they exhibited in another show of the Novecento Italiano in Bern, between March and May and then, between May and October, in the Venice Biennale, in a section called *Appels d'Italie*; Tozzi was again the commissioner of the show, and George wrote the text to introduce the group. In this show, differently from others, painters of other nationalities were included, in addition to the original formation, with the justification that²⁶

The gallery does not gather by chance a circumstantial group. It is a demonstration. The aim is to prove a phenomenon of change in the gravity center of contemporary art, which after some attention from the opposition, lasting half a century, finds again its faith in Rome [...]

Under the aggressive title *Calls of Italy*, we assembled works by Italian painters of Paris, and by French and foreign artists, revealing a new phenomenon: a collective and conscious desire to find the lost Italian spirit again. Such tendency has been asserting itself for some years, and it is now followed by our best young artists, the ones who represent the more updated state of painting in France. These artists are not, as one might believe, some traditionalists; on the contrary, they are revolutionaries. Italy is their goal, their source of inspiration eternally alive. [...]

Their styles mean unity in diversity; and that art by itself is not — as futile as people think — a problem proposed and solved, but it is a mental thing, a manifestation of the idea by means of form and a system of the world.

In the following year, 1931, the I Quadriennale di Roma exhibited the Italians of Paris in room twenty nine, and their section had gotten very positive reviews from Italian art critics²⁷. It is well known that Quadriennale di Roma was a very important event in Italy, which came to be thanks to the efforts made by the fascist regime, and thus, had Mussolini opening the three first editions. It turned out to be a reflection of the current

²⁶ Cf. DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo, *Op. cit.*, p. 30.

²⁷ CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, *Op. cit.*, p. 71.

artistic situation back then, and its coordination by Cipriano Efisio Oppo (1891-1962) — influent person as a Member of the Kingdom's Parliament and Artistic Director of the Union (besides being an artist and a writer) was crucial in that sense²⁸. Just after that, artist Enrico Prampolini wrote an article entitled “Il canibalismo nostrano e gli artisti italiani di Parigi,” published in the yearbook *Il Vero Giotto*, stating that the Italians of Paris, though distant from their motherland, had been the ones who were able to be the most authentic interpreters of the Italian taste and soul, by searching for their roots.²⁹

It is worth pointing out that to Waldemar George proving the strength of the Italian artists residing in Paris was not enough, it was also necessary to reveal French and foreign artists from “School of Paris” that had Italy as their artistic option. This acid critic to French people remained so, and in the catalog of the show *22 Artistes Italiens Modernes* at the Georges Bernheim gallery that took place in March 1932, Waldemar George attacked not only the art developed in France, but also French people's way³⁰

...the Italian painting escapes, to some extent, from these categories [realistic art or idealistic art]. The metaphysical painting grants to the most trivial forms, and also to the most usual terms, a more pure sense and a wider application. The French, prone to a more individualistic character, are interested in the detail. The Italian are interested in the man as a whole. They defend and glorify him.

In this same text, George had stated that the exhibition offered the French public a valid compendium of the Italian art then, and that was a multiple art all at once, polarized rather than standardized.³¹

Still in the same year, at the 1932 Venice Biennale, Severini presented the *Mostra degli Italiani di Parigi* in room twenty eight, in which there were fifty four artworks by artists such as De Pisis, Campigli, Marini, de Chirico, and himself among

²⁸ In order to elucidate the issue, it is important to point out that Oppo was responsible for the first four editions of the Quadrennial of Rome.

²⁹ DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo, *Op. cit.*, p. 30.

³⁰ Cf. DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo, *Op. cit.* p. 31.

³¹ *CAT. EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, *Op. cit.*, p. 79.

22 Artistes Italiens Modernes realizada na galeria Georges Bernheim, que ocorre em março de 1932, Waldemar George não atacou somente a arte feita na França, mas o modo de ser do francês.³⁰

[...] a pintura italiana escapa, em certa medida, a estas categorias [arte realista ou arte idealista]. A Pintura Metafísica confere às formas mais banais, e também aos termos mais usuais, um senso mais puro e uma aplicação mais ampla. Os franceses, de natureza individualista, se interessam pelo particular. Os italianos se interessam pelo homem em geral. O defendem e o glorificam.

Nesse mesmo texto, George havia afirmado que aquela exposição dava ao público francês um compêndio válido da arte italiana daquele momento, e que essa era uma arte múltipla em uma só vez, mas não uniforme e sim polarizada.³¹

Ainda nesse ano, na Bienal de Veneza, Severini apresentou na sala número vinte e oito a *Mostra degli Italiani di Parigi*, que contava com cinquenta e quatro obras de artistas como De Pisis, Campigli, Marini, De Chirico e dele próprio, entre outros. Severini, então, escreveu o texto de abertura da exposição, no qual reafirmava os procedimentos e crenças dos artistas italianos, ao mesmo tempo em que critica os pressupostos da “Escola de Paris”, como fica claro na passagem em que disse:³²

Essa premissa terá, espero, o resultado de se fazer olhar os três pintores que expõem nesta sala, e em geral, os outros artistas italianos que vivem em Paris, de Paresce a Tozzi, de Campigli a De Pisis, sem os óculos de qualquer ideologia. Esses pintores são reunidos, de fato, pela afinidade de raça, de cultura e às vezes até de intenção, mas cada um há uma figura própria. Quais são suas ‘qualidades’ e atitudes em comparação com os pintores modernos e em geral com aquela ‘Escola de Paris’, em particular, da qual tanto se há falado e discutido? [...] Não pretendo desconsiderar as qualidades estritamente pictóricas espalhadas largamente nos melhores elementos de tal escola [Escola de Paris], quero apenas dizer que os Italianos de Paris, em geral, acreditam que fazem da ‘qualidade’ um uso um pouco diferente. Sempre generalizando, pode-se dizer que em Paris reina predominantemente uma arte feita de lirismo, sem rédeas, de fantasia; uma arte da qual o ‘meio’ e frequentemente o ‘procedimento’ são o interesse principal, uma

³⁰ Cf. DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo, *Op. cit.*, p. 31.

³¹ *CAT. EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, *Op. cit.*, p. 79.

³² Cf. DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo, *Op. cit.*, p. 32.

arte, enfim, excessivamente gratuita, ainda que muitas vezes brilhantíssima. [...] Os italianos ao invés [...] parecem procurar por uma unidade em torno às virtudes mais profundas de sua raça: seriedade de intenção, desejo de sinceridade, impossibilidade quase que absoluta de simulação.

No ano seguinte, em 1933, o grupo ainda chegou a expor junto pelo menos duas vezes, mas depois se iniciou um processo de separação, já que cada um seguiu uma direção e alguns mudaram de país. Dessas duas mostras, vale mencionar a *Les "Italiens de Paris"*, que aconteceu em setembro na Galerie Charpentier, e teve como presidente do comitê, Severini. Foram expostas 150 obras dos artistas e doze de Amedeo Modigliani, a quem foi dedicado um salão de honra.

Feita a breve reconstituição das principais mostras e os posicionamentos que balizaram a existência do grupo, deve-se enfatizar que, de todo modo, a revisão crítica em torno da atuação dos Italianos de Paris é algo bastante recente como atesta a mostra *Anni '30: arti in Italia oltre il fascismo*, realizada em 2012 em Florença, em que a existência e as proposições do grupo foram analisadas dentro do cenário maior, o do panorama artístico dos anos 1930. Além desta, há outras exposições nos últimos anos que se ocuparam das atividades do grupo, tais como: *Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, que explorou sistematicamente as atividades da formação e aconteceu apenas em 1998 em Brescia, organizada por Maurizio Dell'Arco e cujo levantamento cronológico e documental foi fundamental para o desenvolvimento deste artigo e de outros que abordam o percurso do grupo; *Renato Paresce e gli Italiani di Parigi*, que aconteceu em 2004 na cidade de Marsala, Itália, no Convento del Carmine; e *Gli italiani di Parigi. Da Modigliani a Campigli* foi realizada em Cherasco, Itália, em 2007 no Palazzo Salmatoris. Assim, é possível dizer que esse assunto ainda está sendo explorado e poderá trazer à luz novas informações que contribuirão com este e outros estudos em andamento.

Presença no MAC USP

Dentre os artistas integrantes da formação inicial dos Italianos de Paris, quatro estão presentes no acervo do MAC USP: De Chirico, Campigli e Severini e De Pisis. No entanto, apenas dos dois primeiros artistas citados há obras cujas poéticas podem ser relacionadas em alguma medida às das obras que expuseram

others. Severini wrote the text for the opening of the show, in which he reaffirmed the procedures and beliefs of the Italian artists, whereas he criticized the principles of the "School of Paris", as it is evident in the passage in which he said.³²

This premise will have, I hope, the result of looking at the three painters that exhibit in this room, and in general, the other Italian painters that live in Paris, from Paresce to Tozzi, from Campigli to De Pisis, without the lens of any ideology. In fact, these painters are united by their affinity of race, of culture, and sometimes of intention, but in each of them there is one personal character. What are their 'qualities' and attitudes in comparison to modern painters generally speaking, and to that 'School of Paris,' in particular, of which so much has been discussed and spoken? [...] I do not intend to disregard the strictly pictorial qualities largely scattered among the representatives of the latter, I just want to say that the Italians of Paris, in general, believe that they make use of 'quality' in a slightly different way. Still generalizing, one can say that in Paris there is a predominance of an art made of lyricism, with no reins, of fantasy; an art in which the 'means' and often the 'procedure' are the main interest, ultimately, excessively gratuitous, even if often most brilliant. [...] On the other hand, the Italians seem to pursue a unity around the most profound virtues of their race: seriousness of intention, desire of sincerity, simulation virtually impossible.

In the following year, the group still exhibited together at least twice, but after that a dispersion process started, once each of them took a different direction, some moved to another country. Regarding one of the two shows, it is worth mentioning *Les 'Italiens de Paris'* that took place in September at Galerie Charpentier, and had Severini as a president of the committee. 150 artworks of the artists were exposed and 12 by Amedeo Modigliani, to whom an honor saloon was dedicated.

Having briefly discussed the main shows and statements that guided the group's existence, it is necessary to highlight that the critical revision about the Italians of Paris is pretty recent as can be proved by the exhibition *Anni '30: arti in Italia oltre il fascismo* that took place in Florence in 2012, in which the group's principles were discussed in view of a greater context, that is the 1930s artistic overview.

³² Cf. DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo, *Op. cit.*, p. 32.

Besides that one, some other shows were presented in the latest years, such as: *Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, in 1998 in Brescia, which systematically explored the activities of the group, and was organized by Maurizio Dell'Arco whose survey was fundamental to the development of this article and others that deal with the same issue; *Renato Paresce e gli Italiani di Parigi*, that took place in 2004 in Marsala city, Italy, at Convento del Carmine; and *Gli italiani di Parigi. Da Modigliani a Campigli* that took place in Cherasco, Italy, in 2007 at Palazzo Salmatoris. Thus, it is possible to assume that this issue is still being studied and can bring to light some new information that will contribute to this and other ongoing studies.

Presence at MAC USP

Amongst the pioneer participants of the Italians of Paris, four of them figure at MAC USP's collection: De Chirico, Campigli e Severini e De Pisis. However, only the first two mentioned have artworks whose poetics can be related to some extent to those which they had exhibited along the shows of the group. Regarding the other two artists, what happens is the following: Severini is present at MAC USP's collection with four artworks, and three of which in the one hand are part of his 1940s production, in which he was again dialoguing with the great names of the artistic avant-gardes of the beginning of the 20th century, above all, Picasso and Matisse, and on the other hand, his *Still Life with Doves*, c. 1938, was developed according to the spirit of the "Call to Order", but it is not linked to his production during the Italians of Paris,³³ De Pisis' case is slightly different from Severini's one, because at MAC USP's collection there are two artworks entitled *Still Life with Fishes* which, according to MAC USP's Database were done by De Pisis,³⁴ however, due to the lack of

em mostras do grupo. No que concerne aos outros dois artistas, tem-se o seguinte cenário: Severini possui quatro obras na coleção MAC USP, das quais três fazem parte de sua produção dos anos 1940 quando o artista estava novamente em diálogo com os grandes expoentes das vanguardas artísticas do início do século XX, sobretudo Picasso e Matisse, ao passo que sua obra *Natureza Morta com Pombas*, c. 1938, foi concebida em consonância com o espírito do "Retorno à Ordem", mas não se vincula à sua produção com os Italianos de Paris.³³ O caso de De Pisis é um pouco diverso do de Severini, pois no acervo MAC USP há duas obras cujo título é *Natureza Morta com Peixes*, que de acordo com o banco de dados do museu, são atribuídas a De Pisis³⁴, mas devido à falta de documentação, assinatura e data, não é possível afirmar a autoria, muito embora uma das telas de fato pareça ser de autoria do artista e estar relacionada à produção feita no período em que De Pisis esteve reunido com os Italianos de Paris.³⁵ De qualquer forma, pelo fato de a documentação e autenticidade das obras estarem passando por um processo de análise, optou-se por não abordá-la neste artigo.

No que diz respeito à produção de De Chirico, as obras que demonstram ter um lastro com esse momento são: *Gladiadores com seus Troféus*, 1930-31, *Cavalos à Beira-mar*, 1932-1933 e *Os Gladiadores*, c. 1930-1931. Sabe-se que a partir da metade dos anos 1925, o artista explorou bastante a metafísica da luz e o mito mediterrâneo, criando obras cujos assuntos abrangiam arqueólogos, cavalos à beira-mar, troféus, paisagens dentro de quartos e os gladiadores.³⁶ Ao tratar desses temas, De Chirico, que sempre operava à dimensão metafísica do mistério, fazia referência ao legado dos gregos com inclusão de praças, colunas de templos, figuras mitológicas e ao império romano, com base nas figuras dos gladiadores.

³³ It is necessary to highlight that the artwork *Figure with Page Score*, c. 1942, by Severini and part of MAC USP's collection could be related to the production along with the Italians of Paris (cf. MAC Essencial publication), however, after researching on the *Fondo Severini* present at the *Archivio del '900* of the Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART), interviewing the artist's daughter, MRS Romana Severini Brunori, in October 2012, it was concluded that this MAC USP's artwork is linked to the period of his 1940s' production rather than the Italians of Paris' period.

³⁴ Its archives numbers are 1963.1.421 and 1963.1.161.

³³ É necessário ressaltar que, inicialmente, pensou-se que a obra *Figura com Página de Música*, c. 1942, feita por Severini e pertencente ao acervo MAC USP, pudesse estar relacionada à produção do grupo dos Italianos de Paris (cf. publicação para o MAC Essencial), contudo, após pesquisa no *Fondo Severini* presente no *Archivio del '900* do Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART) na Itália, entrevista com especialistas e com a filha do artista, Sra. Romana Severini Brunori, realizadas em outubro de 2012, chegou-se à conclusão de que essa obra do acervo MAC USP se vincula ao período de sua produção no início dos anos 1940 e não à formação dos Italianos de Paris.

³⁴ Os seus números de tombo são: 1963.1.421 e 1963.1.161.

³⁵ Trata-se da natureza-morta cujo número de tombo é 1963.1.421.

³⁶ CAT. EXP. De Chirico: o sentimento da arquitetura. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011, pp. 40-41.

No que circunda o histórico da temática dos gladiadores, Mariana Ribeiro levantou em sua pesquisa de mestrado informações importantes com base no catálogo da exposição *Giorgio de Chirico. Gladiatori. 1927-1929* (2003),³⁷ cujo curador foi um dos maiores estudiosos de De Chirico, Paolo Baldacci. Segundo esse pesquisador, o assunto dos gladiadores foi explorado em aproximadamente sessenta quadros entre os anos de 1927 e 1929, sendo que na primeira metade da década de 1930 teriam sido feitas réplicas e variantes dessas pinturas.³⁸

Em *Gladiadores com seus Troféus* [Fig. 1], vê-se um grupo de guerreiros reunidos em pé ao centro de um ambiente fechado, que parece ser o cômodo de uma casa. Essas figuras masculinas são longilíneas, não apresentam feições e diferem pelas cores empregadas em seus corpos (na maioria das figuras não naturalistas) e em seus cabelos. Elas seguram ao alto tanto os troféus (que não são facilmente identificáveis, visto que se misturam bastante, e suas formas não são compreensíveis) quanto suas armas de combate (flechas e escudos). A composição remete à forma geométrica do triângulo em oposição à linha horizontal do teto baixo do recinto.

Com relação à elaboração dessa obra é preciso lembrar das criações que o artista fez com esse mesmo assunto para a Maison Rosenberg entre 1928 e 1929,³⁹ nas quais trabalhou com uma linguagem plástica semelhante à da obra do MAC USP, embora novos elementos tenham sido incorporados nas onze telas de tamanhos variados para a sala especial concedida a ele pelo *marchand*.

Já a obra *Os Gladiadores*, do MAC USP [Fig. 2], é um tanto diversa dessa primeira, embora o tema seja o mesmo, pois se percebe que há uma atitude mais individual, menos coletiva, nas posturas desses dois gladiadores que dominam uma terceira figura masculina, “derrotada”. Duas figuras estão de frente ao espectador: a figura caída sem feições e o gladiador que usa

documentation, signature and date, it is not possible to assure the authorship of the artworks, even if one of them really seems to have been made by the artist and also seem to be related to his production when he joined the Italians of Paris for a while.³⁵ Nonetheless, due to the documentation and ongoing process to determinate the authenticity of the artworks, we decided against working on them in this article.

Regarding De Chirico's production, the artworks that demonstrate to have a relation with this moment are: *Gladiators and their trophies*, 1930-31, *Horses at the Seashore*, 1932-33 and *Gladiators*, c. 1930-1931. It is known that from 1925 on the artist had largely explored the metaphysic of light and the Mediterranean myth developing artworks whose themes embraced archeologists, horses at the seashore, trophies, landscapes inside rooms and gladiators.³⁶ When it comes to these subjects, De Chirico, who used to operate with the metaphysic dimension of the mystery, was referring to the Greeks' legacy, by including squares, temple columns, mythological figures, and the Roman Empire, based on the gladiators representations.

For her master research, Mariana Ribeiro found out some important information regarding the gladiator's subject historical, in the catalog *Giorgio de Chirico. Gladiatori. 1927-1929* (2003),³⁷ whose curator Paolo Baldacci, was one of the greatest De Chirico's expert. According to him, the gladiator's theme was developed in approximately sixty paintings during 1927-1929, and during the first half of the 1930s, the artist made some replicas and variants of such paintings.³⁸

In *Gladiators and their trophies* [Fig. 1] it is seen a group of warriors standing up clustered at the center of a closed place, which seems to be the room of a house. These male figures are elongated, do not present facial features and differ from one

³⁷ RIBEIRO, Mariana. *A viagem do Argonauta. As poéticas de Giorgio de Chirico no acervo do MAC-USP*: Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Orientada por Nelson Aguilar, Brasil, Campinas. Defesa em: 2009, p. 101.

³⁸ Em sua dissertação, Mariana Karina Ribeiro levantou a possibilidade de interpretação das obras com a temática de gladiadores da época, justamente por via da formação dos Italianos de Paris. Cf. RIBEIRO, Mariana. *Op. cit.*, p. 112.

³⁹ Para uma descrição detalhada a respeito da produção de De Chirico para o apartamento de Léonce Rosenberg, veja-se *CAT EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, *Op. cit.*, pp. 91-107 e pp. 214-219.

³⁵ It is the still-life, whose archive number is 1963.1.421.

³⁶ *CAT. EXP. De Chirico: o sentimento da arquitetura*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011, pp. 40-41.

³⁷ RIBEIRO, Mariana. *A viagem do Argonauta. As poéticas de Giorgio de Chirico no acervo do MAC-USP*: Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Orientated by Nelson Aguilar, Brasil, Campinas. Date: 2009, p. 101.

³⁸ In her master work, Mariana Karina Ribeiro raised the possibility of interpreting the gladiators theme artworks by means of the Italians of Paris formation. Cf. RIBEIRO, Mariana. *Op. cit.*, p. 112.

another by the colors applied both to their bodies (in most of the figures, not naturalistic) and to their hair. They hold up their trophies (that are not easily recognizable, once they are totally mixed and their shapes are not comprehensible) and also their combat weapons (such as arrow and shield). The composition refers to the geometric shape of the triangle in opposition to the low horizontal line of the space.

As for the development of this artwork, it is important to remember the artist's creations depicting the same theme for Rosenberg's Maison during 1928-1929,³⁹ in which he worked with a similar plastic language used for the MAC USP's collection artwork, although new elements were incorporated in the eleven diverse sized screens created for the special room granted to the artist by the *marchand*.

Regarding *Gladiators* from MAC USP [Fig. 2], it is an artwork significantly different from the first one analyzed, though depicting the same subject, because a more individual, less collective attitude, is shown by those two gladiators, who dominate a third male figure, defeated.

Both figures are positioned in front of the spectator: the fallen figure with no features and the gladiator wearing a mask; the third figure shows his back, forming with the two other figures, a group that remains closed in an imaginary pyramid that structures the composition. This group stands out also due to the fact that there is nothing else that surrounds it, once the background is infinite and is almost an extension of the floor. In that scenario, nothing suggests an environment, unlike what happens in the other analyzed screen. The pictorial treatment is also different from the one of the *Gladiators With their Trophies*, once the range of pallet used was smaller, with short and thick brushstrokes. It is worth mentioning that De Chirico exhibited an artwork very similar to this one of MAC USP at the *Prima mostra di pittori italiani residenti a Parigi*, in 1930, entitled *Gladiators*.⁴⁰

The third artwork, *Horses at the Seashore* [Fig.

uma máscara; a terceira figura está de costas, formando com os outros dois, um grupo que permanece fechado dentro de uma pirâmide imaginária que estrutura a composição. Esse grupo está em destaque também pelo fato de que não há nada mais em seu entorno, posto que o fundo é infinito e quase se mistura ao chão. Nesse cenário não há qualquer fator que insinue um ambiente, o que difere da outra tela comentada. O tratamento pictórico também é diverso de *Gladiadores com seus Troféus*, uma vez que a paleta usada foi ainda mais reduzida, trabalhada por meio de pinceladas espessas e curtas. Vale dizer que De Chirico expôs uma obra muito parecida com esta do MAC USP na *Prima mostra di pittori italiani residenti a Parigi*, em 1930, intitulada *Gladiadores*.⁴⁰

A terceira obra, *Cavalos à Beira-mar* [Fig. 3], parece ter sido estruturada de outra forma, tanto pela escolha do tema, quanto pelo tratamento pictórico, mas é bem verdade que tanto os cavalos à beira-mar quanto os gladiadores fazem parte de um mesmo período em que o artista trabalhou bastante com essas temáticas e ícones que faziam referência a um retorno a um passado "glorioso". Nesta obra podem ser vistos dois cavalos em uma praia, um marrom e um branco, que permanecem estáticos, como se fossem duas esculturas, olhando para o lado esquerdo, no qual ao fundo há a sugestão de um templo grego ao pé de uma colina. O artista trabalhou com pinceladas espessas e curtas, sendo os contornos imprecisos, dificultando ao espectador estabelecer os limites entre céu e mar. Os quatro fragmentos de colunas gregas presentes na areia, próximos aos cavalos, não são representações exatas, inclusive, três deles apresentam um furinho na parte superior, quase como se fossem parafusos ou porcas.⁴¹ O artista propôs sombras não naturalistas também, como se percebe pelas manchas projetadas pelos cavalos, que assumiram um tom levemente lilás, colaborando para que toda a cena adquirisse algo de enigmático. De qualquer forma é possível dizer que a cena toda é iluminada pela presença dos cavalos e do Mar Mediterrâneo que está no segundo plano, onde se percebe um aspecto de leveza e de calma, muito deferente das obras dos gladiadores citadas, onde há a tônica do movimento, da tensão e do porvir. Entre diversos exemplos, podem-se citar *Cavalos em Frente ao Mar* como uma obra bastante semelhante à do MAC USP, a qual foi exposta pelo artista na mostra do grupo dos Italianos de Paris

³⁹ In order to have a detailed description regarding De Chirico's production to Léonce Rosenberg's apartment, it is recommended the reading of *CAT EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit.*, pp. 91-107 e pp. 214-219.

⁴⁰ The information gathered presented at *CAT EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit.*, p. 59 allowed such discovery.

⁴⁰ O levantamento documental apresentado em *CAT EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit.*, p. 59, permitiu essa descoberta.

⁴¹ RIBEIRO, Maria Karina. *Op. cit.*, p. 129.

em Moscou em 1928.⁴²

Especificamente no que concerne à produção de representações de cavalos, a primeira obra de De Chirico a ser mostrada em público teria sido o desenho de um cavalo, como contou Alberto Savinio. Apenas três décadas mais tarde De Chirico passaria a se dedicar intensamente ao assunto, originando uma série feita com base em técnicas e tratamentos plásticos diversos, que se iniciou em 1926 e foi até aproximadamente 1938 (retornando em versões e réplicas nas décadas posteriores).⁴³

Ao observar essa obra do MAC USP, pode-se dizer que De Chirico propôs um resgate do mundo grego ao trabalhar com fragmentos de colunas e com o templo visto ao fundo. Como apontado anteriormente, é preciso lembrar que essa proposição de recuperação dos antigos também estava em consonância com o que estava sendo explorado pelos artistas no contexto do “Retorno à Ordem” no entreguerras, que pressupunha em grande medida questionar e estancar o radicalismo e as experimentações realizadas pelas vanguardas artísticas do começo do século XX e trazer de volta às obras os valores tradicionais e de referência à tradição clássica da arte e a recuperação do *mestiere*, que segundo esses artistas, havia sido perdido.

Vale lembrar também que De Chirico chegou a ser considerado pela crítica de arte como o líder dos Italianos de Paris, muito embora ele não tenha de fato assumido esse papel dentro do grupo. E essa posição de destaque poderia também ser reforçada pelo valor pago nas obras, já que dentre as que foram comentadas neste artigo, as de De Chirico, em conjunto, foram as que custaram mais. Nesse sentido, é interessante refletir a respeito dos valores pagos entre as três obras de De Chirico citadas, pois dentre elas, *Gladiadores com Troféus* foi a que custou mais, 700.000 libras, enquanto *Cavalos à Beira-Mar* custou 200.000 libras e os *Gladiadores*, 165.000 libras.⁴⁴ Certamente não é por acaso que justamente a obra que remete à produção do artista feita por encomenda para a Maison Léonce Rosenberg tenha custado um valor quase quatro vezes maior do que o pago na sua segunda obra mais cara.⁴⁵

3], seems to have been structured differently, due to both the choice of the theme, and the pictorial treatment, but it is true that both horses at the seashore and gladiators are part of the same period in which the artist worked intensively with these subjects and icons, which, in their turn, were making reference to the recovery of a “glorious” past. In this artwork, two horses on a beach can be seen, a brown one and a white one, standing still, as if they were two sculptures, looking at the left side, where the background suggests a Greek temple at the bottom of a hill. The artist worked with thick and short brushstrokes, imprecise contours, making it difficult for the spectator to establish the limits between sky and sea. The four Greek column fragments lying on the sand, close to the horses, are not accurate representations, even because three of them have a little hole on their upper part, almost as if they were screws or nuts.⁴¹ The artist also proposed non naturalistic shadows, as can be proved by the stains projected by the horses, that gained a light lilac tone, contributing to the enigmatic spirit of the scene. However, it is possible to say that the whole scene is illuminated by the presence of the horses and the Mediterranean sea depicted at the second level of the screen, where aspects of calmness and lightness can be sensed, very different from the gladiators artworks mentioned, in which movement, tension and the future prevail. Amongst many examples, *Horses in front of the Sea*, can be mentioned as an artwork very similar to MAC USP’s one, and was also exhibited by the artist during the Italians of Paris show in Moscow in 1928.⁴²

Precisely regarding the horses representations, as told by Alberto Savinio, the first one shown in public was a drawing of a horse, and only three decades later, De Chirico would intensively dedicate himself to the theme, bringing about series developed with different techniques and plastic treatments, that started in 1926 and went on approximately up to 1938 (recovering versions and making replicas in the following decades).⁴³

Upon observing this MAC USP’s artwork, one can state that De Chirico proposed the recovery

⁴² O levantamento documental apresentado em *CAT. EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, *Op. cit.*, p. 50, permitiu essa descoberta.

⁴³ RIBEIRO, Maria Karina, *Op. cit.*, p. 120.

⁴⁴ Conforme informações disponibilizadas pelo banco de dados do MAC USP.

⁴⁵ É importante ressaltar que a obra de De Chirico *O Enigma de um Dia*, feita em 1914, não está mencionada aqui, porque não faz parte da compra de obras

⁴¹ RIBEIRO, Maria Karina. *Op. cit.*, p. 129.

⁴² The information gathered presented at *CAT EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, *Op. cit.*, p. 50 allowed such discovery.

⁴³ RIBEIRO, Maria Karina, *Op. cit.*, p. 120.

of the Greek world, once he used fragments of columns and a temple in the background. As it was pointed out previously, it is worth remembering that this kind of recovery of the antiques was in consonance with the practice of other artists under the context of the interwar “Call to Order”, that aimed, to a great extent, to question and to put an end to the radicalism and the experiments made by the artistic avant-guards of the beginning of 20th Century, and bring back to their works the traditional values of reference to the classic tradition art and recover the *mestiere*, which, according to those artists, had been lost.

It is also important to remember that De Chirico was considered by the critics as the leader of the Italians of Paris, although he never actually assumed this role in the group. This leading position could also be reinforced by the greatest prices paid for his artworks in comparison to the others mentioned in the present article. Thus, it is interesting to think over the price paid for De Chirico’s three artworks mentioned, because, *Gladiators and their trophies*, was the one that cost most, 700.000 liras, whereas *Horses at the Seashore* cost 200.000 liras and *Gladiators*, 165.000 liras.⁴⁴ It was no surprise that precisely the artwork which is related to the artist’s production commissioned for the Maison Léonce Rosenberg cost almost four times the value paid for his second most expensive artwork.⁴⁵

When it comes to Campigli’s five artworks within MAC USP’s collection, his *Women Walking* made in 1929 [Fig. 4], is the one in consonance with some of his other creations exhibited during the Italians of Paris’s shows. An artwork very similar to this one was even exhibited by Campigli in the second show of the group, in Paris in 1929 at the Galerie Zak, and was entitled *The Walkers*. This artwork was developed the same year as that of MAC USP, 1929, and can be found today at

⁴⁴ According to the information available at the MAC USP’s database.

⁴⁵ It is important to highlight that De Chirico’s artwork *The Enigma of a Day* made in 1914, is not mentioned here once it does not make part of the Italian artworks acquisitions made between 1946 and 1947. According to the artist’s cataloguing card, this artwork was not bought by the Matarazzo couple, once Francisco Matarazzo Sobrinho got it from a group of plastic artists on 15/May/1954, both to honor him and also in retaliation to his dismissal from the presidency of the 4th Centenary Committee.

Partindo para a análise das obras de Campigli do acervo MAC USP, pode-se apontar *Mulheres a Passeio*, feita em 1929 [Fig. 4], dentre as cinco lá presentes, como a que está em consonância com outras de suas criações expostas em exposições dos Italianos de Paris. Inclusive, na segunda mostra do grupo, realizada em 1929 em Paris na Galerie Zak, Campigli exibiu uma obra praticamente igual à que está no acervo MAC USP, chamada *As Passeadoras*, feita no mesmo ano da do MAC USP, 1929, hoje presente no acervo do The Moderna Musset de Estocolmo.⁴⁶

Em *Mulheres a Passeio*, vê-se uma cena com duas representações de figuras femininas no primeiro plano, duas outras de costas com vestidos longos partindo para outro ambiente, e mais duas outras figuras das quais se consegue ver apenas os bustos, mas sem identificar o sexo, na janela de um local situado num segundo andar de um edifício. As duas figuras femininas que se encontram posicionadas de frente diferem entre elas em alguns aspectos: o primeiro deles é com relação ao rosto, pois o da figura da esquerda está virado para frente, enquanto seus olhos miram a figura da direita que está de perfil; o segundo é que a mulher da direita parece estar nua (do umbigo para baixo existe uma grade pela qual não se permite ter uma visão precisa), enquanto a outra está vestindo apenas uma saia, que sugere o efeito do drapeado de um tecido grosso, que ela segura pela mão, mostrando apenas seu pé direito em posição de “escorço”; recursos esses, que como se sabe, provêm da gramática da tradição clássica da arte. A austeridade de posições e mesmo a posição desse pé fazem uma citação direta à arte egípcia e também à grega arcaica, como se percebe se pensarmos a respeito das estátuas como *Kouros* (590-580 a.C., Nova York, Metropolitan Museum) e *Dama de Auxerre* (640-630 a.C., Paris, Musée du Louvre). Além dessas citações, há também outra referência no caso de *Mulheres a Passeio*, que é à tradição da arte renascentista, visto o rigor compositivo, e ao emprego do piso desenhado com ladrilhos alinhados que conduzem o olhar em perspectiva, tal qual faziam os artistas do Renascimento. É preciso ressaltar novamente que a utilização desses recursos também está circunscrita, em grande medida, na prática de artistas

italianas realizada entre 1946 e 1947. De acordo com a ficha catalográfica da obra do artista, ela não foi comprada pelo casal Matarazzo, uma vez que Francisco Matarazzo Sobrinho a ganhou de um grupo de artistas plásticos e intelectuais em 15/05/1954, como uma homenagem a ele e em desagravo à sua demissão da presidência da Comissão do IV Centenário.

⁴⁶ O levantamento documental apresentado em *CAT. EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, *Op. cit.*, p. 50, permitiu essa descoberta.

no ambiente do “Retorno à Ordem”.

Campigli propôs em *Mulheres a Passeio* uma divisão de espaços simétricos por meio de três eixos na vertical: dentro do primeiro “bloco” está a figura feminina da direita com o rosto de perfil; no segundo, a outra figura feminina e no terceiro, as figuras da janela na parte superior e as duas mulheres de costas na parte inferior. Essa leitura por espaços pode ser feita, inclusive, pelas três áreas de cores irregulares que aparecem na parte superior da tela. O artista conseguiu assim, por meio de um sistema integrado de horizontais e verticais, conferir solenidade e monumentalidade para esta tela, na qual há uma evidente relação figura-arquitetura.

Quanto ao tema, é bastante conhecida a atenção que Campigli dedicou às figuras femininas em suas produções artísticas ao longo de seu percurso. Em suas representações não se percebe um aspecto *voyeurístico*, assim como a representação feminina também não é tratada de forma sensual, salvo raras exceções,⁴⁷ pelo contrário, trata-se de uma figura idealizada, tratada quase como se fosse um monumento.

Voltando à análise da tela, outro recurso também amplamente abraçado por artistas no entreguerras foi o uso de uma paleta de cores reduzidas, para que as formas e o desenho adquirissem o máximo de expressividade, tendo a cor como um elemento coadjuvante.⁴⁸ Nesta produção de Campigli, percebe-se isso claramente, pois ele praticamente só trabalhou com uma mistura de róseos, beges, terracotas e brancos, sem luminosidade alguma. E com a repetição de cores na superfície da tela, revela-se a ainda mais a intenção de se atenuar a importância do colorido. Além disso, é possível dizer que o artista buscou obter a aparência de obras criadas com a técnica do afresco, posto que a superfície de sua obra é opaca, em que tem-se a impressão de ser “granulada” e de ter sofrido a ação do tempo. Outro ponto importante diz respeito à ausência de sombras projetadas pelos corpos, pois contribui para que haja uma sensação de que os corpos flutuam em um espaço idealizado, eternizado. Pode-se

⁴⁷ WEISS, Eva. *Nel regno dei segni*: Sulla vita e sull'opera di Massimo Campigli. Disponível em: ORGANIZAÇÃO CAMPIGLI: <<http://campigli.org/c3/>>. Acesso em: 06.05.2013, às 19h16.

⁴⁸ Um escrito importante nesse contexto foi o Charles-Édouard Jeanneret, conhecido depois como “Le Corbusier”, e Amédée Ozenfant, *Après Le Cubisme* publicado em 1918. Muitos artistas italianos e franceses se apoiaram neste tratado para elaborar suas obras e mesmo seus próprios tratados, a exemplo de Severini e Albert Gleizes, entre outros.

The Moderna Musset of Estocolmo’s Collection.⁴⁶

In *Women Walking*, it is possible to see a scene with two female figures depicted in the foreground, two others on their backs wearing long dresses moving wards another place, and two other figures — from which one can only get a glimpse of the chests, making it impossible to identify their gender — who are standing at a window of the second floor of a building. The two female figures that are positioned in front of the spectator differ from each other in some aspects: the first one is regarding the position of the face, once the one of the left figure looks ahead, while her eyes target the figure on the right, whose profile can be seen; the second aspect is that the figure on the right seems to be naked (there are some bars which keep one from a clear view from the navel down), whereas the other one is wearing just a skirt, which suggests drapes in a heavy fabric, which she holds in her hand, showing her right foot in a foreshortening position; such resources stem from the classic tradition art, as it is well known. The austerity of these positions, and even the one of the foot, refers directly to Egyptian art and also the archaic Greek one, as it is clear if we think about the statues of *Kouros* (590–580 a.C., New York, Metropolitan Museum) and *Lady of Auxerre* (640-630 a.C., Paris, Musée du Louvre). Besides these references in the case of *Women Walking*, there is another one that regards the tradition of the renaissance art, due to both rigor of the composition and also the usage of the aligned tiles on the floor which drives the look in perspective, just like the Renaissance artists used to do. It is important to highlight again that the use of this kind of resource is circumscribed, to a great extent, in the practice of the artists living in the “Call to Order” environment.

In *Women Walking*, Campigli proposed a symmetric division of space by depicting three vertical shafts: within the first “block” stands the right female figure whose face is in profile, in the second one, there is the other female figure, and in the third one, the figures at the window on the upper part and the two women on their backs at the bottom. This manner of reading throughout spaces can also be done by the three blocks of irregular colors that are shown on the upper part

⁴⁶ The information gathered presented at *CAT EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit.*, p. 50 allowed such discovery.

of the screen. Thus, the artist accomplished solemnity and monumentality on the screen by using an integrated system of horizontals and verticals, depicting an evident connection between figure-architecture.

As for the subject, it is well known that Campigli addressed a lot of attention to the female figures in his artistic productions during his pathway. In his representations there are no voyeuristic aspects; in addition, the female figure is not depicted in a sensual manner, except for rare situations,⁴⁷ on the contrary, it is an idealized figure, treated as if it were a monument.

Resuming the screen analyses, another resource widely embraced by the artists during the interwar period was the usage of a reduced palette of colors, in order to highlight forms and drawing, turning color into a secondary supporting element.⁴⁸ At Campigli's production this procedure is evident, once he worked with a mixture of hues of pink, beige, terracotta and white, all lightless. With this color repetition on the screen surface, the intention of mitigating the importance of colorfulness becomes clearer. Besides that, it is possible to affirm that in his artworks, the artist sought to obtain the appearance of fresco technique, once its surface is opaque and seems to be granulated and suffered the action of time. Another key aspect is the absence of the bodies' shadows, once it contributes to the sensation of floating bodies in an idealized and eternalized space. Thus, it is possible to deduce that in this artwork one can notice the "vague archaic value" pointed out by Dell'Arco. The environment is quiet, is embraced by mist, and indeed seems to be situated in a distant former place, with no connection with the real present. It is important to point out that such creation could not be produced by the artist in any other moment rather than the 1920s, after having witnessed the artworks of the historical avant-guards of the beginning of the 20th century. That is because it

⁴⁷ WEISS, Eva. *Nel regno dei segni: Sulla vita e sull'opera di Massimo Campigli*. Consulted on internet, available in: <http://campigli.org/c3/>. Accessed on 06/May/2013, at 19H16.

⁴⁸ In this context an important writing was the one by Charles-Édouard Jeanneret the so-called "Le Corbusier", and Amédée Ozenfant, *Après Le Cubisme* published in 1918. Many Italian and French artists based themselves in that treatise to develop their artworks and also their own treatises, just like Severini, Albert Gleizes and others did.

inferir, portanto, que nesta obra encontramos o que Dell' Arco caracterizou como um "vago valor arcaico". O ambiente é quieto, embalado por brumas e parece realmente estar situado em algum lugar bem distante do passado, onde não existe relação alguma com a ordem real das coisas. É necessário dizer que uma criação como esta não poderia ter sido concebida em outro momento que não aquele dos anos 1920, após o artista ter testemunhado as criações das vanguardas históricas do início do século XX. Isto porque lhe foi possível combinar elementos, técnicas, efeitos e propor o encontro de diferentes legados em uma mesma tela de uma forma inimaginável até então. Assim, é possível afirmar que em sua pesquisa plástica, Campigli ousou em comparação com as criações ancoradas exclusivamente nos ensinamentos apreendidos com a tradição clássica da arte,⁴⁹ ao mesmo tempo em que poderia ser considerado "conservador" em comparação às experiências da vanguarda.

Ao pensar a questão dos valores pagos pelo casal Matarazzo pelas cinco obras de Campigli é importante comentar que justamente por *Mulheres a Passeio* pagou-se o valor mais elevado,⁵⁰ um total de 400.000 liras, em oposição a *Os Noivos*, 1924, pela qual se pagou 190.000 liras, *Mulher Velada*, 1946, 110.000 liras e por último, *Três Mulheres*, de 1940, 76.000 liras.⁵¹ Com Campigli acontece o mesmo que foi levantado acerca de De Chirico, ou seja, sua obra relacionada à sua produção com Italianos de Paris estava mais valorizada no mercado artístico italiano no momento em que foi comprada. E o fato de ter feito parte da coleção privada veneziana Cardazzo, que foi premiada pelo governo fascista em 1941, certamente também contribuiu muito com essa valorização.

Conclusão

A importância de se levantar a existência de obras feitas durante a formação dos Italianos de Paris no acervo do MAC USP reside em ampliar a investigação a respeito das relações que se estabeleceram entre os meios artísticos brasileiro e italiano entre os anos 1920 e 1940, e como isso é tratado no âmbito das aquisições das setenta e uma obras italianas junto aos artistas e

⁴⁹ E nesse sentido, apenas como um exemplo, seria possível citar o não aparecimento completo de mãos e pés das figuras como um aspecto que corrobora com essa questão de não aderir totalmente a todas as regras da tradição clássica da arte.

⁵⁰ Por falta de documentação, não se sabe quanto foi pago por *Mulheres ao Piano*, de 1946.

⁵¹ Conforme informações disponibilizadas pelo banco de dados do MAC USP.

às galerias milanesas e romanas entre 1946 e 1947 para o acervo do antigo MAM SP. A existência do grupo por si só como um fato isolado não é determinante nessas compras, mas colabora com o entendimento maior do porquê de determinadas escolhas de obras em detrimento a muitas outras que poderiam ter sido compradas com a verba polpuda do casal Matarazzo. Segundo aponta a investigação de Ana Gonçalves Magalhães,⁵² ainda que as aquisições tenham ocorrido no pós-Segunda Guerra, as obras compradas exibiam um panorama da arte moderna italiana produzida entre os anos 1920 e 1940, no qual dominava uma noção de Novecento Italiano, termo esse que havia ganhado uma significação maior, não mais atrelado somente às proposições iniciais de Sarfatti para seu grupo de artistas, mas abarcando toda arte italiana promotora do regime fascista no exterior nessas décadas. Nesse contexto, aferiu-se que as aquisições italianas para o antigo MAM SP tiveram como perfil balizador a busca por artistas e obras que já vinham sendo avalizados na Itália desde os anos 1930 por meio de grandes mostras nacionais e internacionais como a Bienal de Veneza e a Quadrienal de Roma, e mesmo por figurarem em coleções particulares importantes como a de Carlo Cardazzo em Veneza e a de Vittorio Barbaroux em Milão.⁵³ Para citar dois exemplos, há duas obras da coleção MAC USP que foram expostas em edições da Quadrienal de Roma, a primeira delas é *Natureza Morta com Pão e Uva*, 1930, feita por Arturo Tosi (1871-1956), exibida na primeira edição; e a segunda é *Rapaz / Testa de Balila*, de Mario Mafai (1902-1965), que foi exposta na segunda edição, em 1935. Ainda existem outros casos em que a obra presente na coleção não foi exposta, mas sim outra bastante similar, como atesta a *Natureza Morta com Pombas*, de Severini; pelo menos duas obras muito parecidas com esta foram exibidas também na segunda edição da Quadrienal. Outro aspecto que diz respeito ao perfil dessas aquisições e que merece ser apontado, pois toca na produção de Campigli (entre outros artistas como Tosi, Severini e Sironi), é que há no acervo do MAC USP obras de outros períodos, feitas pelos mesmos artistas, como se tivesse havido a preocupação de se apresentar um certo mapeamento do desenvolvimento da poética de alguns artistas ao longo das décadas.⁵⁴ Ou seja, o perfil norteador das aquisições também

⁵² MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP”, *Op. cit.*, pp. 17-30.

⁵³ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP”, *Op. cit.*, pp. 93-106.

⁵⁴ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e

was possible for him to combine elements, techniques, effects and propose the blending of different legacies on the same screen, an unconceivable procedure by then. Thus, it is possible to affirm that Campigli dared in his plastic research if compared to creations based exclusively on the classic tradition of art,⁴⁹ and at the same time he could be considered “conservative” in comparison to the avant-guard experiments.

When we reflect about the values paid by the Matarazzo couple for Campigli’s five artworks, it is important to point out that precisely *Women Walking* was the one which cost the most,⁵⁰ an amount of 400.000 liras, in opposition to *Bride and Groom*, 1924, which cost 190.000 liras, *Woman Veiled*, 1946, 110.000 liras and lastly, *Three Women*, made in 1940, 76.000 liras.⁵¹ The same phenomenon that occurred to De Chirico happens to Campigli, that is, his artworks related to his Italians of Paris’ production were more valued at the moment it was bought in the Italian artist market. Plus the fact that it was part of Cardazzo’s private Venetian collection, which was granted with a prize given by the fascist regime in 1941, certainly contributed a lot to this valuation.

Conclusion

The importance of discussing the existence of artworks made during the formation of Italians of Paris within MAC USP’s collection, resides in enlarging the investigation regarding the relations that were established between the Brazilian and Italian artistic environments from the 1920s to the 1940s, and to what extent it is present in the scope of the seventy-one Italian acquisitions from artists and Milanese and Roman galleries between 1946-1947 to the former MAM SP’s collection. The existence of the group by itself was not decisive for the acquisitions, but collaborates to a major understanding of certain choices of artworks rather than many others creations that could have been bought with the rich Matarazzo couple’s budget. According to the investigation carried out by Ana

⁴⁹ In this sense, as an example, it could be mentioned the partial exposure of hands and feet of the figures, as an aspect that reinforces the issue of not embracing all rules of the classic tradition of art completely.

⁵⁰ Due to lack of documentation, it is not known how much was paid for *Women on Piano* made in 1946.

⁵¹ According to the information available at MAC USP’s database.

Gonçalves Magalhães,⁵² although the acquisitions were made in the post second war, the artworks bought exhibited a panoramic view of the Italian modern art produced between 1920-1940s, in which prevailed a notion of *Novecento Italiano*, a term that had gained a greater significance, not only related to the initial propositions of Sarfatti to her group of artists, but also embracing all Italian art which promoted the fascist regime abroad during those decades. In this context, it was found out that the Italian acquisitions to the former MAM SP had as a guideline the search for artists and artworks that were being approved in Italy since the 1930s throughout great national and international exhibitions such as the Biennial of Venice and the Quadrennial of Rome, and it was also considered the fact of having made part of important private collections such as Carlo Cardazzo's one in Venice and Vittorio Barbaroux's in Milan.⁵³ To come up with two examples, there are two artworks from MAC USP's collection that were exhibited during editions of the Quadrennial of Rome, first of them is *Still Life with Bread and Grape*, 1930, by Arturo Tosi (1871-1956) exhibited in the first edition, and the second one is *Young Man/Testa de Balila* by Mario Mafai (1902-1965), which was exhibited in the second edition, in 1935. There are also other cases in which the artworks from MAC USP's collection were not exhibited themselves, but some other version, very similar to the MAC USP's. One example is *Still Life with Doves* by Severini, which has at least two very similar artworks that were also exhibited in the second edition of the quadrennial. Another aspect related to the profile of such acquisitions that is worth mentioning once is related to Campigli's production (such as Tosi, Severini and Sironi among other artists) is the fact that there are some artworks made during other periods by the same artists, as if there had been the intention of presenting in the collection some kind of mapping of the poetic development along the decades performed by some artists.⁵⁴ Thus, the

⁵² MAGALHÃES, Ana Gonçalves. "A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP", *Op. cit.*, pp. 17-30.

⁵³ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. "A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP", *Op. cit.*, pp. 93-106.

⁵⁴ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. "A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP", *Op. cit.*, pp. 105-106.

englobou essa questão de modo a contribuir com uma determinada construção de narrativa de história com base na coleção do antigo MAM SP.

No caso da formação dos Italianos de Paris, é compreensível sua presença neste acervo, já que era um grupo que contribuía justamente com a propagação de preceitos e valores de uma arte de caráter figurativo e de raiz italiana em grandes exposições e integraram coleções privadas e públicas, estando suas ações, portanto, em sintonia com a orientação artística italiana apoiada pelo regime fascista entre os anos 1930 e 1940, muito embora o grupo não tenha recebido apoio oficial. O que as obras analisadas neste artigo mostraram ter em comum foi precisamente o retorno à tradição clássica da arte pelas vias do emprego de uma estrutura compositiva calcada nos preceitos dessa tradição, tratada diferentemente por cada artista, como se viu a propósito do emprego de recursos formais e soluções plásticas em diálogo com as conquistas plásticas etruscas e egípcias e também da evocação de temas que glorificavam o passado greco-romano mais os aspectos da mitologia. Ou seja, a noção do tempo foi subvertida e os tratamentos pictóricos empregados corroboram isso. Para esse grupo de artistas, a tela não servia de espaço para pesquisa plástica pura, ao contrário, o objetivo era evocar o passado, mas de modo conjugado ao presente, prezando pelo *mestiere*. Mas é evidente que nenhuma das criações poderia ter sido feita nos séculos anteriores, uma vez que alguns dos recursos artísticos utilizados foram absorvidos no contexto das vanguardas artísticas do início do século XX, sendo que a própria combinação de referenciais artísticos diversos, por si só, já denota sua elaboração no escopo do Modernismo.

Parte das reflexões expostas neste texto foi apresentada no artigo de minha autoria sobre o mesmo assunto, que será publicado no CAT. EXP. Realismo, Classicismo e Vanguarda: Pintura Italiana do Entreguerras. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013 [no prelo]

as Coleções Matarazzo, MAC USP", *Op. cit.*, pp. 105-106.

guiding profile had also encompassed this issue in order to contribute to a determined construction of history of art narrative based on the former MAM SP's collection.

In the case of the Italians of Paris formation, it is easy to comprehend its presence at the collection, once the group that was indeed contributing to dissemination of beliefs and values of a figurative art based on Italian roots; once such creations were displayed at great exhibitions and integrated private and public collections, thus, the actions of the group were in consonance with the Italian artist orientation supported by the fascism regime between 1930s-1940s, although the group had not received an official support. The artworks analysed in this article demonstrated to have in common precisely the recovery of the classic tradition of art by means of a composition structure based on the precepts of this tradition, treated differently by each artist, as it was seen regarding the formal resources usage and plastic solutions in consonance with the plastic conquests of Etruscans and Egyptians and also the evocation of themes which glorified the Greek-Roman past, plus the aspects of mythology. That is, the idea of time was subverted and the pictorial treatments applied corroborate with that. For that group of artists, the screen was not merely serving to pure plastic researches; on the contrary, the goal was evoking the past, but conjugated to the present, respecting the *mestiere*. However, it is evident that none of such creations could have been made during previous centuries, once some of the artistic resources applied were absorbed in the context of the artistic avant-gardes of the beginning of the 20th century, being the combination of different artistic references per se, a clear demonstration of its elaborations in the scope of modernism.

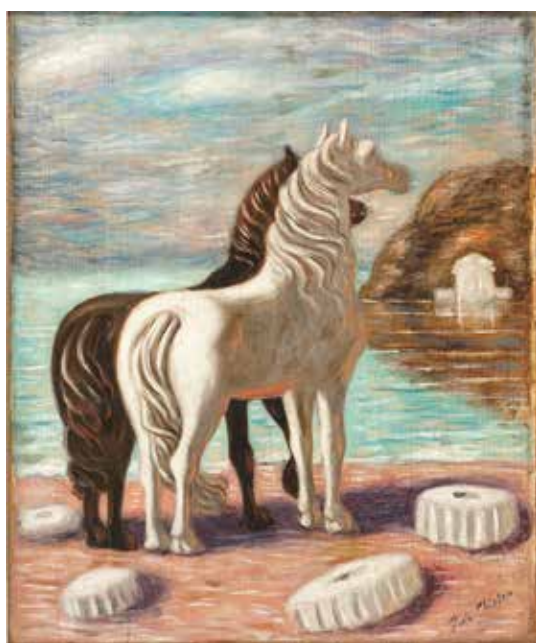
Part of the reflections presented in this text was exposed in the article by me regarding the same issue, published in-CAT. EXP. Realismo, Classicismo e Vanguarda: Pintura Italiana do Entreguerras. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013, pp. 27-31.



1



2



3



4

1 Giorgio de Chirico. *Gladiadores com seus Troféus*, 1930-31.

2 Giorgio de Chirico. *Os Gladiadores.c.*, 1930-1931.

3 Giorgio de Chirico. *Cavalos à Beira-mar*, 1932-1933.

4 Massimo Campigli. *Mulheres a Passeio*, 1929.

Outro modo de ver as filiações estéticas da Arte Brasileira

Others Meanings of Brazilian Art ongoing aesthetic

SILVIA MIRANDA MEIRA*

Doutora em Historia da Arte pela Universidade Paris IV — Sorbonne, Paris, França.

PH.D. in Art History at University Paris IV — Sorbonne, Paris, France

RESUMO A pesquisa em torno de cartas e documentos, delinea questões da atuação dos artistas internacionais Max Bill, Marcel Duchamp e do crítico Léon Degand na formação da cultura moderna brasileira. A pesquisa sugere equívocos acerca desta história como: a reputação construída de Max Bill, a atuação do marchand e crítico Léon Degand e do curador e artista Marcel Duchamp no Brasil. A renovação no meio artístico relegou as tradições locais a um modelo de provincianismo consagrando-as como não negociáveis, colocando as categorias tradicionais europeias como ferramentas para a prática moderna nacional. A pesquisa busca uma metodologia para ressignificar o entendimento do discurso sobre a arte moderna brasileira.

PALAVRAS-CHAVE Colecionismo no Brasil, questões da estética brasileira, história de acervos nacionais.

ABSTRACT The research around letters and documents outline the performance issues of international artists in Brazil as Max Bill, Marcel Duchamp, and critics as Léon Degand who acted in the formation of modern Brazilian culture. Research suggests some misconceptions about this story as the reputation built by Max Bill, the role of art dealer and critic, Leon Degand and curator and artist Marcel Duchamp. The renewal of the local artistic and folk Brazilian traditions considered Brazilian art provincialiste and academic putting the European traditional categories, such as tools for artistic practice. The research methodology seeks an understanding and integration method of circulating today in the speech of Brazilian art, some excluded dimensions of modern Brazilian art so as to include interests aspects of Brazilian modern art.

KEYWORDS Brazilian Art Collection, others meanings of Brazilian's aesthetic, Brazilian art collection's history.

*Silvia Miranda Meira é Doutora em Historia da Arte pela Universidade Paris IV — Sorbonne, Paris, França. Membro do Comitê Brasileiro de Historia da Arte, CBHA. Trabalha em programas de pesquisa em Historia da Arte, e ministra cursos no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. / *Silvia Miranda Meira is PH.D. in Art History at University Paris IV — Sorbonne, Paris, France. Member of Brazilian Art History Committee , CBHA. Work in Art History research programmes and give leçons at Contemporary Art Museum of the University of São Paulo.*

A atuação de artistas e da crítica de arte na formação da cultura moderna brasileira

A reputação construída de Max Bill em São Paulo

As primeiras contribuições para o desenvolvimento da arte brasileira encontram-se, sem dúvida, na implantação do Museu de Arte de São Paulo, especificamente nas exposições ocorridas em 1950 e 1951, de Le Corbusier e Max Bill. A acolhida desses nomes, inaugurando o programa cultural do MASP, instituição paulista recém-criada, fez parte das intenções de Pietro Maria Bardi e de sua mulher, a arquiteta Lina Bo Bardi, de oferecer cultivo aos imigrantes italianos da América do Sul e fazer circular no Novo Mundo, sem vícios, outro campo intelectual,¹ com base nas redes de relações por eles traçadas na Itália.

Assim, o início da internacionalização e proliferação de exposições de artes na capital paulista, iniciativa enraizada no pós-guerra italiano, situa-se na atuação do casal, aliada aos círculos em que conviveram na Europa. Lina ocupou espaços importantes no mundo editorial italiano. Seus artigos, além de debates em torno da arquitetura moderna, propunham temas originais, como o dilema da crescente expansão do conhecimento artístico em direção à produção de objetos da cultura industrial, especificidades que, aparentemente, estavam fora do interesse e do diálogo com a cultura local brasileira; questões estas relacionadas com as pesquisas europeias reformistas das primeiras décadas, ligadas à *cultura della vita*, propagadas pelo grupo da Bauhaus. A editoria da revista *Habitat*, em São Paulo, colocou essas questões, da relação forma e função, na posição de farol e intérprete privilegiada.²

A posição de Lina Bo Bardi era, muitas vezes, ambígua, falando como estrangeira aos brasileiros, e como nativa aos seus amigos europeus. A atuação política de Lina, próxima aos círculos do poder, oferecia à crítica europeia encantos do seu abraileiramento. “Lina ficava fascinada com a arquitetura que florescia com liberdade, com a paisagem tropical, com um país que não tinha ruínas, nem as de guerra e nem as históricas”,³ menciona Marcelo Ferraz. “Lina mergulha no mundo brasileiro para pro-

¹ Na seção didática do museu, no ensino das artes gráficas, da arquitetura, da urbanística, na comunicação visual e no desenho industrial.

² Lina por escrito, textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991, organizado por Silvana Rubino e Marina Grinover, São Paulo, Cosac Naify, 2009, p. 33.

³ Ferraz, M. *Uma idéia de museu*. In: Museu arte hoje, org. Martin Grossmann, São Paulo, Hedra, 2011, p. 124.

The role of artists and art critics defining modern Brazilian culture

Max Bill built reputation at São Paulo Art Museum

The first contributions to the development of Brazilian art are undoubtedly the exhibition occurred in 1950 and 1951 of Le Corbusier and Max Bill inaugurating São Paulo Art Museum (MASP). The international acceptance of these artists, conquered and affirmed São Paulo's museum, inaugurating a recognized cultural program. The art program developed in São Paulo was part of the intent of Pietro Maria Bardi and his wife, the architect Lina Bo Bardi, offering culture to Italian immigrants from South America, and circulate in the New World without vices, other intellectual field¹, based on networks of relations drawn by them in Italy.

The beginning of the internationalization and proliferation of art exhibitions in the capital, was rooted in the Italian post-war initiative and lies in the actions of the couple, together with the circles in which they lived in Europe. Lina Bo Bardi held a important place in the Italian publishing world. Her articles, and debates around modern architecture, proposed themes such as the dilemma of the increasing expansion of artistic knowledge toward the production of objects of industrial culture. Her themes had specificities were apparently out of concern and dialogue with Brazilian culture. Her issues were related more to the European aesthetic research of the first decades and linked to *cultura della vita*, propagated by the Bauhaus group. The editors of the magazine *Habitat*, in São Paulo, put these issues, the relationship of form and function, in the headlamp and privileged interpreter position².

The position of Lina Bo Bardi was often ambiguous, speaking as foreign to Brazilians, and how native to their European friends. Lina's references and political activities offers conditions and motives what modernity was to Brazilian circles, and introduced to European criticism the charms

¹ In the didactic section of the museum, teaching graphic arts, architecture, urban planning, visual communication and industrial design.

² Lina written texts chosen by Lina Bo Bardi, 1943-1991, edited by Silvana Rubino and Marina Grinover, São Paulo, Cosac Naify, 2009, p. 33.

of Brazilian culture. “Lina was fascinated by the architecture that flourished in freedom, with tropical landscape with a country that had not ruined, nor war, nor the historical”³, mentions Marcelo Ferraz. “Lina’s imagination for the Brazilian world was to design a museum for a new people, without the burden and the shackles of the past. “Lina’s approach was integrated into the distinctive architecture of the museum building, which, especially today, identifies the city of São Paulo, the bonds of tradition.

The exhibition of Max Bill, in March and April 1951, at MASP, becomes landmark in this membership, despite the article published in the local press in the Journal of São Paulo, in 1949, enter the Swiss artist improperly as a Futuristic membership. The framework developed in Brazil since Pietro Maria Bardi and Max Bill, was to continue the militancy of the European model of the Bauhaus vanguards. The idea was of a “School of Design “calculated by automated technological repertoire. It was a good way in which art joined an industrial view as having backed a political, social and educational address. The European economic reconstruction was one of their according inner logic mentioned in Rodrigo Otavio Silva Paiva thesis.⁴

Pietro Maria Bardi sets other priorities on the basis of what is termed location: “bananas, mulatto, parrots and toucans”⁵. The art linked to technological advancement mentions Pignatari created a violent ideological debate to Brazilians goals, since the expectation was that Latin America reveal the process that lived attached to rural and agrarian world. The reality of the industrial world subverted almost predatorily local traditions, aspiring to São Paulo at the time, the position of the Rio de Janeiro of cultural capital.

The acceleration of collections, museums and art biennials in Brazil was intended to serve as a technical- industrial aesthetic and as a social process of building a modern culture, at the same time the economic and social power of São Paulo institutions disseminated a modern avant-garde. The

jetar um museu para um povo novo, sem o peso e as amarras do passado.” O ímpeto de atualização de Lina foi integrado à arquitetura diferenciada do edifício do museu, que, sobretudo hoje, identifica na cidade de São Paulo, os laços da tradição.

A exposição de Max Bill, em março e abril de 1951, no MASP, se torna marco dessa filiação, apesar do artigo publicado na imprensa local, no *Diário de São Paulo*, em 1949, inserir o artista suíço de maneira inadequada numa filiação Futurista. O contexto desenvolvido no Brasil, entre Pietro Maria Bardi e Max Bill, teve como militância o prosseguimento das vanguardas de caráter construtivo, partindo do modelo europeu da Bauhaus, da ideia de uma “Escola Superior de Design” calculada e automatizada pelo repertório tecnológico da boa forma, em que a arte se une a uma visão industrial tendo como respaldo uma política, socio-educacional dirigida à reconstrução econômica europeia, como menciona a tese de Rodrigo Otávio da Silva Paiva.⁴

Pietro Maria Bardi estabelece outras prioridades sobre as bases daquilo que se denominava local: “o fazer bananas, mulatas, papagaios e tucanos”⁵. A arte ligada ao avanço tecnológico menciona Pignatari e criava um embate ideológico violento à brasilidade, já que a expectativa era que a América Latina revelasse o processo que vivia ligado ao mundo rural e agrário. A realidade do mundo industrial subvertia quase que predatoriamente a tradição local, aspirando para São Paulo, na época, a posição do Rio de Janeiro de capital cultural.

A aceleração de coleções, museus e bienais de arte no Brasil tinha como intenção servir a uma transformação estética, técnico-industrial e social a um processo de modernização, aco- plando ao poder econômico e social das instituições paulistas a divulgação das vanguardas modernas. O Concretismo em São Paulo, segundo Fiaminghi,⁶ significava oposição, por isso alguns críticos preferiram confundi-lo com o Construtivismo, posição cômoda e ou menos informada ou até mesmo safada. Iniciava-se, na cidade de São Paulo, um jogo entre o que estava dentro e fora do campo da arte, tornando visível a cumplicidade com esferas empresariais.

Fraser menciona que a instituição da arte, não foi só insti-

³ FERRAZ, M. An idea of the museum: Art Museum today, org. Martin Grossmann, São Paulo, Hedra, 2011, p. 124.

⁴ PAIVA, R. O. Max Bill no Brasil, Verlag, Ed. 13 Marz Berlin, 2011, p. 7.

⁵ PIGNATARI, D. Geometric Abstraction and informal, the Brazilian avant-garde in the fifties, Funarte, Rio de Janeiro, 1987, p. 76.

⁴ PAIVA, R. O. *Max Bill no Brasil*, Verlag, Ed. 13 Marz Berlin, 2011, p. 7.

⁵ PIGNATARI, D. In: *Abstracionismo Geométrico e Informal*, a vanguarda brasileira nos anos cinquenta, Funarte, Rio de Janeiro, 1987, p. 76.

⁶ FIAMINGHI, H. In: *Abstracionismo Geométrico e Informal*, a vanguarda brasileira nos anos cinquenta, Funarte, Rio de Janeiro, 1987, p. 133.

tucionalizada em organizações como museus, bienais e coleções de arte, como também, foi assimilada pelos artistas e incorporada ao gosto das pessoas. É internalizada em modelos conceituais e modos de percepção que nos permitem hoje produzir, escrever e entender a arte (...) essas competências formam hoje o nosso *habitus: o social incorporado*, para Bourdieu⁷. Faz parte das disposições e critérios de qualidade que orientaram nossas ações e definiram nosso senso de valor. Além disso, as instituições da arte foram socialmente incorporadas, tornaram-se mentes para artistas, críticos, curadores e historiadores da arte e promotoras de um mercado para galeristas e colecionadores.

Com base nas informações que chegavam do exterior, os artistas brasileiros com dificuldade na definição do caráter nacional, em busca de uma concepção de brasilidade, procuravam formas correspondentes para seus trabalhos criativos na arte europeia, carregada de valores tradicionais. A atitude herdada de um passado colonial encontrava nas referências vindas da Europa o *modus operandi* da tradição e critério de expressão de uma reconhecida sensibilidade artística. De maneira decisiva, há uma renovação da linguagem visual brasileira, principalmente no meio artístico paulistano e carioca, em que o despertar para ser moderno estava impregnado da ideia de libertação do academicismo e a adesão ao modernismo internacional, modo de não se sentir culturalmente periférico, dilema que atravessava a produção cultural brasileira havia décadas.

Bardi queria trazer ao Brasil o centro do debate artístico internacional, sem muito levar adiante as discussões sobre as questões culturais da nação brasileira. Seu interesse era voltado a introduzir o gosto internacional, afirmando ser fundamental à atualização do ambiente artístico paulista.

O autêntico e primitivo da cultura visual brasileira, ligado à realidade local e às tradições populares, teria sido relegado, pela pesquisa estética dos anos 1950, como provinciano, enaltecendo a ideia de um nacional empobrecido. A condição social brasileira de um país em formação e de um povo à procura de uma identidade cultural permitiu que o contexto das vanguardas europeias se tornasse modelo para a atualização da consciência criativa nacional.

“A identidade nacional na busca das origens reivindicava a

⁷ FRASER, A. *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica*. In: Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da UERJ, dez. 2008, pp. 179-187.

Concretisme in São Paulo , according to Fiaminghi⁶ meant opposition, so some critics preferred to confuse it with Constructivism, comfortable position and or less informed thoughts or even naughty. It began in the city of São Paulo, a match between what was inside and outside the field of art, making visible the complicity with business spheres.

Fraser mentions that the institution of art , not only was institutionalized in organizations such as museums, biennials and art collections, as well, was assimilated by artists and built to the taste of people. It is internalized in conceptual models and modes of perception that allow us today to produce, write and understand the art (...) these skills now form our *habitus* : the embedded social, for Bourdieu⁷. The institution of art is one of the provisions and quality criteria that guided our actions and defined our sense of value. Furthermore, the institutions of art have been incorporated socially, become minds to artists, critics, curators and art historians and promote a market for galleries and collectors .

Based on the information that came from abroad, Brazilian artists with difficulty in defining the national character, searched a conception for Brazilian art, in European models of art, full of traditional values. The attitude inherited from a colonial past references found in Europe welcome the *modus operandi* of tradition and expression criteria of a recognized artistic sensibility. Decisively, there is a renewal of Brazilian visual language, mainly in São Paulo and Rio artistic medium, in which the awakening to be modern was imbued with the idea of liberation from academicism and adherence to international modernism, so as not to feel culturally peripheral dilemma crossing the Brazilian cultural production for decades.

Bardi wanted to bring to Brazil the center of the international art debate, without much carry forward the discussions on cultural issues of the Brazilian nation. His interest was directed to enter the international taste, saying it was essential to update the São Paulo art scene .

⁶ FIAMINGHI, H. In: Geometric Abstraction and informal, the Brazilian avant-garde in the fifties, Funarte, Rio de Janeiro, 1987, p. 133.

⁷ FRASER, A. From criticizes the institutions to an institution of critique In: Concinnitas, Revista do Instituto de Artes UERJ, mar. 2008, pp. 179-187.

The authentic and original Brazilian visual culture on the local reality and popular traditions, would have been relegated, by aesthetic research of the 1950s, as a province, praising the idea of a national depleted. The Brazilian social condition of a country training and a people in search of a cultural identity allowed the context of European avant-garde became a model for updating the national creative consciousness.

“National identity in search of the origins claimed the amerindiana african - american memory, but at the same time needed to be said, which meant modernize”⁸. Cannibalism is configured in fact, according to Maria Fatima Couto⁹, “such as a way of building its own cultural model”. Brazilian cultural experience, of appropriation European codes, proved a strategy of engagement and cultural integration of our environment¹⁰.

Based on this scenario, the question of the establishment of a national identity typically with native elements and local matter, will be relegated due to the need of modern myths of formal questions renewal. Mario de Andrade¹¹, in 1942, mentions that the lack of artistic freedom was striking compared to the factors surrounding the production of art in Brazil.

By 1945, Max Bill was appointed professor in Zurich and intensified his early experience as a product designer. In a letter dated June 30 of 1949, Pietro Maria Bardi seeks to remind Max Bill the meeting held on the occasion of the first National Congress for reconstruction Europe in 1945, in Milan, and invites him to participate in exhibitions in São Paulo, transmitting perfectly the idea of his personality and work. Bardi mentions having just arrived in Brazil to organize the museum of art in São Paulo with ambitious projects.

Max Bill was considered the greatest actor of

memória amerindiana e afro-americana, mas ao mesmo tempo precisava se afirmar, o que significava modernizar-se.”⁸ A antropofagia se configura de fato, segundo Maria de Fátima Couto,⁹ “como construção de um modelo cultural próprio”. A experiência cultural brasileira, de apropriação dos códigos europeus, se revelou como uma estratégia de engajamento e inserção cultural do nosso meio.¹⁰

Com base nesse cenário, a questão da constituição de uma identidade tipicamente nacional, com elementos nativos, vai ser relegada a segundo plano, diante da renovação formal. Mario de Andrade, em 1942,¹¹ menciona que a inexistência de uma liberdade artística era marcante ante os fatores que cercavam a produção de arte no Brasil.

Por volta de 1945, Max Bill foi nomeado docente em Zurique e intensificava suas primeiras experiências como *designer* de produtos. Numa carta datada de 30 de junho de 1949, Pietro Maria Bardi procura lembrar Max Bill do encontro que tiveram, na ocasião do primeiro Congresso Nacional para a reconstrução, em 1945, em Milão; e convida-o a participar de exposições em São Paulo, transmitindo com perfeição a ideia de sua personalidade e obra. Bardi menciona ter chegado há pouco no Brasil para organizar o museu paulista, com projetos ambiciosos.

Max Bill era considerado o maior ator da arte concreta europeia, o artista que desenvolveu com habilidade o rigor dos princípios racionais e matemáticos de Theo Van Doesburg, próximo à ideologia de Vantongerloo. A história dessa estética não teria se desenvolvido da mesma forma se não fosse a exposição de Max Bill, uma das primeiras exposições a inaugurar o MASP. A obra *Unidade Tripartida*, do artista, foi premiada na 1ª Bienal de São Paulo, em 1951, fato que atribuiu reconhecimento ao artista no meio nacional. A obra foi adquirida um ano depois pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, colocando-o em evidência em uma coleção nacional, hoje coleção do MAC USP, coleção da qual procede toda a doação do MAM de São Paulo, desde

⁸ CRISTOVÃO, F. La Semaine de l'art moderne de 1922 sept jours qui ébralèrent la culture, *Le Courrier Unesco*, décembre 1986, pp. 37-42.

⁹ COUTO, M. F. M. Tupy or not Tupy, cannibalism today, In: Proceedings of the XXIX Symposium of the Brazilian Committee of History of Art, Victoria, August 2009, p. 343.

¹⁰ CRISTOVÃO, F. La Semaine de l'art moderne de 1922 sept jours qui ébralèrent la culture, *Le Courrier Unesco*, décembre 1986, pp. 37-42.

¹¹ ANDRADE, M. In The modernist movement: Aspects of the visual arts. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, 3rd Ed, p. 251.

⁸ CRISTOVÃO, F. La Semaine de l'art moderne de 1922 sept jours qui ébralèrent la culture, *Le Courrier Unesco*, décembre 1986, pp. 37-42.

⁹ COUTO, M. F. M. *Tupy or not tupy, a antropofagia hoje*, In: Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Vitoria, agosto de 2009, p. 343.

¹⁰ CRISTOVÃO, F. La Semaine de l'art moderne de 1922 sept jours qui ébralèrent la culture, *Le Courrier Unesco*, décembre 1986, pp. 37-42.

¹¹ ANDRADE, M. O movimento modernista In: Aspectos das artes plásticas. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, 3ª Ed., p. 251.

1963. A escultura *Unidade Tripartida*, segundo Paiva,¹² “possuía os elementos fundamentais da investigação artística de Max Bill (...)”, dedicada a demonstrar “uma estética cognitiva capaz de desenvolver inúmeros modos relacionais entre estruturas da lógica e da ciência, por exemplo, limitado-ilimitado, interno-externo, determinação-acaso, finito-infinito, ordem-chaos, totalidade-singularidade, concreto-abstrato (...)”.

A escultura de Bill esteve por muito tempo exposta em espaço aberto na fachada do antigo pavilhão das indústrias, atual pavilhão da Fundação Bienal de São Paulo. A escultura *Unidade Tripartida* é eleita pelos brasileiros como ícone de transformação da cultura nacional e tomada como expressão de contemporaneidade imbuída de um caráter ideológico desenvolvimentista. Existia grande vontade construtiva no meio artístico brasileiro, e Bill torna-se o fio condutor dessa ideia.

A obra tocou artistas e sintetizou conhecimentos, apesar de a apresentarem no Brasil com particularidades culturais diferentes, onde a “natureza afetiva da obra de arte” de Mario Pedrosa introduzia um sentido fenomenológico do conceito da boa forma, que se desviava da precisão analítica, estrutural e funcional existente na teoria do *design* de Bill. Com qualidades originais, os artistas brasileiros desenvolveram de maneira transformada o discurso apreendido da voga internacional. Surpreendendo a própria nação, o Neoconcretismo, precisamente o desdobramento das pesquisas concretas no Brasil, a exemplo das obras de Lygia Clark, colocou a arte brasileira na dianteira da vanguarda mundial, com imprevistas soluções de altíssimo nível.¹³

Com essa geografia, a dimensão histórica do artista tornou-se memorável e foi entendida pelo espectador como uma obra com atributos aquém, o que interferiu ativamente nas condições que a legitimaram enquanto modelo iconográfico.

Os passos foram planejados pela “política cultural controlada por imigrantes bem estabelecidos e empresários da imprensa democrática livre, instaurada em São Paulo, após o Estado Novo”, menciona Paiva¹⁴ em sua tese.

¹² PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva. In: *Escultura: Unidade Tripartida*, Verlag, Ed., 13. Marz Berlin, 2011, p. 55.

¹³ MORAIS, F. ‘Porque a vanguarda brasileira é Carioca’, In: *A crise da hora atual*, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1975.

¹⁴ PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva *Max Bill no Brasil*, Verlag, Ed., 13. Marz Berlin, 2011, p. 6.

European concrete art, the artist that skillfully developed the rigor of rational and mathematical principles of Theo Van Doesburg, near Vantongerloo ideology. The story of this aesthetic would not have developed the same way if not for the exposure of Max Bill, one of the first exhibitions to inaugurate the MASP. The Tripartite Unity art work of Max Bill was awarded in the 1st Biennial of São Paulo, in 1951. The fact gave recognition to the artist in the national media. The work was acquired a year later by the Museum of Modern Art of São Paulo, putting it in evidence in a national collection, now the collection MAC USP, collection from which proceeds all the donation of MAM São Paulo since 1963. The Tripartite Unity sculpture, according to Paiva¹², “possessed the basic elements of artistic research of Max Bill (...)”, and demonstrate “a cognitive aesthetics able to develop numerous modes between relational structures of logic and science, for example, limited- unlimited, internal-external, chance-determined, finite-infinite, order-chaos, full- emptiness, concrete-abstract (...)”.

The sculpture of Bill was long exposed in open space on the facade of the old pavement of the industries of the Fundação Bienal de São Paulo. The sculpture Tripartite Unity is elected by Brazilians as a processing icon of national culture and taken as an expression of contemporary imbued with a developmental ideological character. There was great constructive will in the Brazilian art world, and Bill becomes dominant and the defining of the cultural order.

The work touched artists and synthesized knowledge, although present in Brazil with different cultural particularities, where the “affective nature of the artwork” in Mario Pedrosa’s critics he introduce a phenomenological sense of the concept of good form. His critics were not according to Max Bill’s inner logic based in design theory of an analytical precision. With original and local effects, Brazilian artists transformed the discourse of international vogue. Surprising Brazilian Neoconcretisme practice began with concrete research in Brazilian art, like the works of the artist Lygia Clark, and put the Brazilian art in front of world leaders, with different solutions in a vital art of

¹² PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva. In: *Sculpture: Tripartite Unity*, Verlag, Ed., 13. Marz Berlin, 2011, p. 55.

the present¹³.

With this geography, the historical dimension of the artist has become memorable and was understood by the viewer as a work full of attributes, which actively interfered in conditions that legitimized his work as an iconographic style. Modernism was a cultural construct based on specific conditions.

The steps were planned by “cultural policy controlled by well-established immigrant entrepreneurs and the free democratic press, established in São Paulo”, Paiva¹⁴ mentions in his thesis.

The work of Léon Degand in the arts in São Paulo art affairs

Both institutions MAM and MASP, will be created with private capital, meaning a policy of patronage concentrated on the territory of modern art, MOMA similar initiatives, which began in 1929, in New York. The end of the Vargas dictatorship in Brazil, introduced a liberal policy in reaction to modern initiatives and facilitated clandestine negotiations¹⁵.

Since his appointment as artistic and executive director of São Paulo Modern Art Museum (MAM), in January 1949¹⁶, Léon Degand defends exhibitions around abstract art as critical, founding private negotiations in line with the interests of the initiative galleries and Parisian salons. File contained in a manuscript, dated 1948¹⁷, on modern painting launching the trend of non-figuration (manuscript prepared by Léon Degand), based on discussion with the artist Magnelli sent for consideration by Francisco Matarazzo with the idea of collaborating on cultural destination of the

A atuação de Léon Degand no meio artístico paulista

Ambas as instituições, MASP e MAM, serão criadas com capital privado, intencionado a uma política de mecenato concentrada no território da arte moderna, semelhante às iniciativas do MOMA, que começaram em 1929, em Nova York. O fim da ditadura Vargas, no Brasil, introduzia uma política liberal em reação às iniciativas modernas e facilitava negociações clandestinas.¹⁵

Desde sua nomeação, como diretor artístico e executivo do MAM – São Paulo, em janeiro de 1949,¹⁶ Léon Degand defende exposições em torno da arte abstrata como crítico, fundando negociações particulares em consonância com os interesses da iniciativa de galerias e de salões parisienses. Consta em arquivo¹⁷ um manuscrito, datado de 1948, sobre a pintura moderna lançando a tendência da não figuração (manuscrito elaborado por Léon Degand), baseado na discussão com o artista Magnelli, enviado para apreciação de Francisco Matarazzo com a ideia de colaborar no destino cultural do novo museu, esboçando uma escolha de artistas para a organização da primeira exposição, *Da Arte Figurativa à Arte Abstrata*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, elaborado antes mesmo de sua chegada ao Brasil.

Em entrevista de 23/12/48, Matarazzo menciona não ser prejudicial aos artistas brasileiros a influência da arte abstrata, mas sim a *última novidade* internacional na organização da programação do museu. A promoção e defesa da arte abstrata pela crítica terá grande importância no meio artístico parisiense e em torno dos grandes centros nessa época.¹⁸ A crítica de arte funcionará em consonância com os interesses dos salões de Réalités Nouvelles, de Paris, desde 1946, e de algumas galerias, entre elas Denise René e René Drouin. As atividades de Léon Degand de intercâmbio no Brasil possuíam esse mesmo caráter peculiar.

¹³ MORAIS, F. Why is the Brazilian vanguard Carioca?, In: The crisis of the current time, Rio de Janeiro, Ed Continuum, 1975.

¹⁴ PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva. *Max Bill no Brasil*, Verlag, Ed., 13. Marz Berlin, 2011, p. 6.

¹⁵ *Ibid.* p. 9.

¹⁶ Letter of January 27, 1949 by Francisco Matarazzo Sobrinho to Léon Degand, published in the documents section of the thesis *L'art moderne au Brésil Anees aux 50 et 60*, p. 4, of Silvia Miranda Meira held in June 1993 at the Univ. Paris IV - Sorbonne, under the direction of Serge Lemoine.

¹⁷ Letter of July 4, 1948 by Léon Degand to Francisco Matarazzo Sobrinho, published in the section of the thesis document *L'art moderne au Brésil Anees aux 50 et 60*, Silvia Miranda Meira held in June 1993 at the Univ. Paris IV - Sorbonne, under the direction of Serge Lemoine, pp. 11-13.

¹⁵ PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva *Max Bill no Brasil*, Verlag, Ed., 13. Marz Berlin, 2011, p. 9.

¹⁶ Carta de 27 de janeiro de 1949 de Francisco Matarazzo Sobrinho à Léon Degand, p. 4, publicada na seção de documentos da tese *L'art moderne au Brésil aux années 50 et 60*, de Silvia Miranda Meira defendida em junho de 1993, na Univ. Paris IV – Sorbonne, sob a direção de Serge Lemoine.

¹⁷ Carta de 4 de julho de 1948 de Léon Degand a Francisco Matarazzo Sobrinho, publicada na seção de documentos da tese *L'art moderne au Brésil aux années 50 et 60*, de Silvia Miranda Meira defendida em junho de 1993, na Univ. Paris IV – Sorbonne, sob a direção de Serge Lemoine, pp. 13-11,

¹⁸ LABBAT, J. La critique de l'art abstrait dans la press periodique française de 1945 à 1950, *Maitrise d'histoire de l'art*, Univ. Paris IV – Sorbonne, 1991-1992, p. 11.

A passagem de Léon Degand deixa controvérsias quanto ao seu posicionamento crítico, devido ao seu talento exacerbado no mercado brasileiro.¹⁹ As doutrinas poéticas e retóricas por ele defendidas, que convencionaram seus princípios em direção às artes visuais, chave para a imitação por artistas brasileiros e modelo para o decoro por ele promovido, buscavam incluir no mercado brasileiro suas prioridades de escolha curatorial, como diretor do Museu de Arte de São Paulo.

A posição de Marcel Duchamp na Fundação do Museu de arte Moderna de São Paulo

Em julho de 1948, Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente da Fundação de Arte Moderna, escreve para Marcel Duchamp, em Nova York, dizendo que ele teria sido escolhido por M. René Drouin, juntamente com Sydney Janis, para se ocupar da escolha de artistas e obras da seção americana, que iriam participar da primeira mostra de arte moderna internacional da Fundação em São Paulo. Matarazzo menciona ainda que Léon Degand seria o responsável pela escolha de artistas da Escola de Paris, enquanto Marcel Duchamp seria responsável pela seção americana a ser enviada de Nova York.²⁰ Em razão do desentendimento com Léon Degand,²¹ quanto ao financiamento da participação americana, a mostra selecionada por Marcel Duchamp não esteve presente.

Em 1949, um acordo entre o Museu de Arte Moderna de Nova York, representado por Nelson Rockefeller; e o Museu de Arte Moderna de São Paulo, representado por Francisco Matarazzo Sobrinho, é firmado de cooperação e assistência mútua no campo dos empreendimentos culturais.²² O artigo de 16/09/48, no *Diário de São Paulo*, menciona os efeitos que se espera do acordo: “serão, sem dúvida, de decisiva influência (...)” e, “uma verdadeira unidade de propósitos e de ação entre as duas instituições artísticas, reconhecendo a necessidade de entendimento mútuo”. O Museu de Arte Moderna de São Paulo se tornaria

new museum, outlining a choice of artists for the organization of the first exhibition intitled, From Figurative Art to Abstract Art, to be held in São Paulo Modern Art, discussion developed even before their arrival in Brazil.

In a interview in december 23, 1948, Francisco Matarazzo mentions not to be against the influence of abstract art, but the latest international news organization in the cultural programme of the museum. The defense and promotion of abstract art by critics is of great importance in the arts in Paris and around major centers at that time¹⁸. Art criticism function in line with the interests of salons Réalités Nouvelles of Paris, since 1946, and some galleries, including Denise René and René Drouin. The activities of Léon Degand and exhibitions in Brazil had the same peculiar character.

The passage of Léon Degand leave controversies as to his critical position, due to his talent exacerbated in the Brazilian market¹⁹. The poetic and rhetorical doctrines held by him, have agreed that its principles towards the visual arts, the key to imitation by Brazilian artists and model for decorum promoted by him, sought to include in the Brazilian market his priority curatorial choice as director of the Museum Art of São Paulo.

The position of Marcel Duchamp at the foundation of São Paulo Modern Art Museum

In July 1948, Francisco Matarazzo Sobrinho, president of Modern Art Foundation, write to Marcel Duchamp in New York²⁰, saying he would have been chosen by M. René Drouin, along with Sydney Janis, to deal with the choice of artists and works of the American section, who would participate in the first international exhibition of modern art in São Paulo Foundation. Matarazzo also mentions that Leon Degand would be responsible for choosing the artist of Paris School, Marcel Duchamp would be responsible for the american section to be sent from New York. Because of

¹⁹ PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva *Max Bill no Brasil*, Verlag, Ed., 13. Marz Berlin, 2011, p. 9.

²⁰ Carta datada de 4 de janeiro de 1949 entre Marcel Duchamp e Léon Degand.

²¹ Carta datada de 3 de janeiro de 1949 de Francisco Matarazzo Sobrinho para Marcel Duchamp, arquivo MAM-SP.

²² Artigo publicado na seção de documentos da tese *L'art moderne au Brésil aux années 50 et 60*, de Silvia Miranda Meira, defendida em junho de 1993, na Univ. Paris IV – Sorbonne, sob a direção de Serge Lemoine, p. 103.

¹⁸ LABBAT, J. *La critique de l'art abstrait dans la press periodique française de 1945 à 1950*, Maitrise d'histoire de l'art, Univ. Paris IV – Sorbonne, 1991-1992, p. 11.

¹⁹ PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva. *Max Bill no Brasil*, Verlag, Ed., 13. Marz Berlin, 2011, p. 9.

²⁰ Letter dated of January 4, 1949 between Marcel Duchamp and Léon Degand.

disagreement with Léon Degand²¹ about sponsoring american participation, the selection of artist by Marcel Duchamp was not present.

In 1949, an agreement between the Museum of Modern Art in New York, represented by Nelson Rockefeller, and the Museum of Modern Art of São Paulo, represented by Francisco Matarazzo Sobrinho, is signed on cooperation and mutual assistance in the field of cultural enterprises²². The article of 16 september 1948, in Journal of São Paulo, mentions the effects expected from the agreement: “will undoubtedly decisively influence (...)” and “a real unity of purpose and action between the two artistic institutions, recognizing the need for mutual understanding.” The Museum of Modern Art of São Paulo would become “the distributor of the work beneficially for the buyer (...) agent”; agreement based on the principle of reciprocity also assesses the importance of knowledge abroad of art made in Brazil.

Marcel Duchamp, in a biographical interview with american journalist Tomkins, mentioned: “I became a non-artist (...)”. Duchamp said: “not a antiartist (...) the antiartist is an atheist, he believes, but negatively. I do not believe in the art (...) art was a dream that became unnecessary”²³.

The long-range position and influence of Duchamp peripherally touched our reality. In a less serious attitude towards tradition, with humor, irony and sarcasm he had fun in the New York art world. In general, spoke with contempt about the commercialization of art, but became an increasingly visible presence in this aspect. It was part of the jury of exhibitions, group exhibitions organized and settled, was a respected member; their writings, published by Michel Sanouillet, left Paris with the title *Marchand du Sel*, said the art criticism²⁴.

Redefining some aspects of the history of Brazilian art

The institutionalization of art in museums in

²¹ Letter dated January 3, 1949 by Francisco Matarazzo Sobrinho for Marcel Duchamp, file MAM-SP.

²² Article published in the documents section of the thesis *L'art moderne au Brésil Anees aux 50 et 60*, Silvia Miranda Meira, defended in June 1993 at the Univ. Paris IV - Sorbonne, under the direction of Serge Lemoine, p. 103.

²³ Tomkins, C. Marcel Duchamp: A Biography, Toronto, Cosac Naify, 2004, p. 452.

²⁴ *Ibidem*, p. 454.

“o agente distribuidor dos trabalhos de maneira benéfica para o comprador (...)”; o acordo baseado no princípio de reciprocidade avalia também a importância do conhecimento no estrangeiro da arte feita no Brasil.

Marcel Duchamp, em entrevista biográfica ao jornalista norte-americano Tomkins, mencionou: “eu me tornei um não-artista (...)”. Disse Duchamp: “não um antiartista (...) o antiartista é como um ateu, ele acredita, mas negativamente. Eu não acredito na arte (...) a arte foi um sonho que se tornou desnecessário”²³.

O longo alcance da posição e influência de Duchamp tocava perifericamente a nossa realidade. Numa atitude menos séria em relação à tradição, com humor, ironia e sarcasmo divertia-se no meio artístico nova-iorquino. Em geral, falava com desprezo sobre a comercialização da arte, mas se tornava uma presença cada vez mais visível nessa vertente. Fazia parte do júri de exposições, organizava e instalava mostras coletivas, era um elemento respeitado; seus escritos, publicados por Michel Sanouillet, saíram em Paris com o título *Marchand du Sel*, trocadilho proposital, dizia a crítica.²⁴

A ressignificação de alguns aspectos da história da arte brasileira

A institucionalização da arte nos museus do Brasil, com exposições frequentemente atribuídas a artistas de reconhecimento internacional, operou discursivamente separando o que era relevante daquilo que passava despercebido; foi organizadora do direcionamento de nossa produção artística, e atuou de certa maneira como legitimadora de modelos de amarras à tradição internacional, diferente das intenções iniciais. A instituição museológica teria funcionado como um aparato à distribuição da arte no mercado brasileiro.

A apresentação de exposições em São Paulo abastecia a sociedade de repertórios culturais diferentes, superando o dilema social de se espelhar progressista. A sociedade burguesa, deixando de lado características peculiares e importantíssimas de nossa cultura, atribuía pouca importância à expressão de padrões artísticos diversos dos tradicionais, como critério e crítica. O recurso e estratégia dos museus recém-criados era não trans-

²³ Tomkins, C. Marcel Duchamp: uma biografia, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 452.

²⁴ *Idem*, p. 454.

parecer os problemas econômicos e sociais locais, lacuna que o termo moderno inicialmente vai trazer implícito em si mesmo, ou melhor, ponto de vista partidário da trajetória modernista, desconsiderando o que se chamava de provincianismo brasileiro.

A operação de reconceitualização de nossas valorizações artísticas e culturais, abandonando o predomínio do mercantil, do simbólico e da representação identitária, como propõe Canclini,²⁵ exige uma redefinição daquilo que entendemos por cultura e arte. O lugar como *diferentes, desconectados e desiguais*, procedimento que pretende aceitação e inclusão daquilo que outrora fora excluído, é uma posição de integração dos diferentes patrimônios brasileiros. Nossa cultura, variada e dinâmica, necessita de um aprofundamento das questões a ela pertinentes, além de análises mais cuidadosas dos processos de inserção de critérios artísticos e de exclusão no meio ambiente nacional.

Trata-se de pensar como o repertório disperso da arte, daquilo que podemos identificar como distinto, mas artístico outrora *des significado* pode contribuir hoje como memória cultural, superando a diferenciação das operações e traduções da historiografia clássica.

Chiarelli menciona na introdução do livro sobre a arte brasileira de Gonzaga-Duque: “se, entretanto, indagarmos bem da causa que provoca a impersonalidade em artistas de cuidados estudos e de inteligências assinaladas, acharemos como causa fundamental esses austeros princípios da arte, que tanto preocupam aos críticos convencionalistas (...)”.²⁶

A pesquisa de alguns historiadores da arte, para fugir de tais convenções de pertencimento,²⁷ detém-se sistematicamente aos modos peculiares de análise de como se articula a manifestação artística enquanto produto cultural, a partir dos modos peculiares de sua convivência, em sociedades regionais, buscando captar a arte em seus próprios termos, considerando: habilidade técnica, qualidade de forma e *design*, e conteúdo simbólico, incorporando a localidade, enfrentando o abandono da visão eurocêntrica sob o ponto de vista de memórias distintas.

Para tanto, outro mapeamento se faz necessário, onde a

²⁵ CANCLINI, N. *Diferentes, Desiguais e Desconectados*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2009, p. 51.

²⁶ CHIARELLI, T. *A arte brasileira Gonzaga-Duque*, *Arte: Ensaios e Documentos*, Mercado Letras, pp. 9-52.

²⁷ Anjos, M. Longe ou perto demais para saber do que se trata, *Rev. Arte & Ensaio – edição especial*, 2007, pp. 32-51.

Brazil, with exhibitions often attributed to artists of international recognition, operated discursively separating what was relevant and what unnoticed; and organized the direction of our artistic production, and acted in a way of legitimizing models created in international traditions, different from initial intentions. The museum institution would have worked as an apparatus for distribution of art in the Brazilian market.

The presentation of exhibitions in São Paulo supplied the society with different cultural repertoires, overcoming the social dilemma of progressive mirror. Bourgeois society, leaving aside peculiar and very important characteristics of our culture, attributed little importance to the expression of many of the traditional artistic standards, and criteria as critical. The action and strategy of the newly created museums was not transpire local economic and social problems, the modern term gap that will initially bring implicit in itself, or rather partisan point of view of modernist trajectory, disregarding what was called provincialism Brazilian art.

The operation of reconceptualization our artistic and cultural valuations, abandoning the predominance of commercial, modern symbolic representation and identity, as proposed Canclini²⁵, requires a redefinition of what we mean by culture and art. The place as *diferentes, desconectados e desigual* culture and art procedure define acceptance and inclusion of what was once deleted, is a position of integration of the Brazilian assets. Our culture, varied and dynamic needs a further discussion on issues relevant to it, and more careful analysis of the insertion processes of artistic criteria and exclusion in the national environment.

It is thinking of local references and their repertoire of art, a way that we may identify the distinct and the artistic meaning what can contribute today as cultural memory, surpassing the differentiation operations and translations of classical historiography.

Chiarelli mentioned in the introduction about the Brazilian art of Gonzaga Duque: “If, however, we ask the right question about what is the causes of impersonality in studies of art and in artists and intelligences thoughts, in Brazil, we will find the fundamental causes in the austere conditions

²⁵ CANCLINI, N. *Different, Unequal and Disconnected*, Rio de Janeiro, UFRJ Ed, 2009, p. 51.

in which art were beyond critics conventionalists (...)"²⁶.

Some art historian researches to escape from such conventions and belongings²⁷, created a peculiar mode of analysis, articulated artistic expression as a cultural product, from its peculiar modes of coexistence in local and regional societies, seeking to capture the nature of art on its own terms, considering: technical skill, quality of form and design, symbolic content, cultural order, incorporating the local and different, facing the abandonment of the Eurocentric view from the point of view of different memories.

This state suggest others besides for Brazilian aesthetic like the introduction of anthropology²⁸ as a normative way to research details of the local art, seems to be an instrumental magnifque with some possibilities of such understanding. In addressing the aesthetic manifestation looking conceptual and physical parameters that define the work of art, taking art as an object of analysis and reflection, in an open borders position.

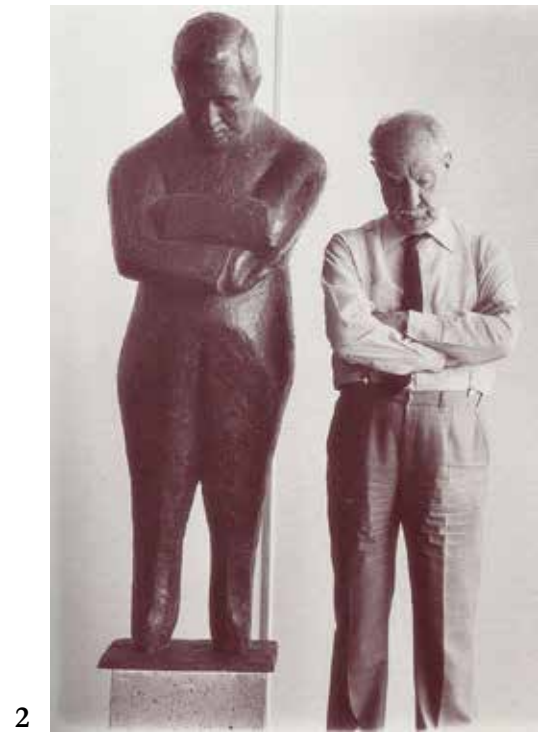
introdução da antropologia²⁸ parece ser um instrumental da possibilidade de ampliação desse tipo de compreensão. Ao abordar a manifestação estética, procura os parâmetros conceituais e físicos que definem a obra de arte, tomando a arte como objeto de análise e reflexão, numa posição de abertura das fronteiras.

²⁶ CHIARELLI, T. The Brazilian art Gonzaga Duke, Art: Essays and Documents, Marketing Letters, pp. 9-52.

²⁷ ANJOS, M. Far too close or to find out what it is, Rev. Art & Essay - Special Edition, 2007, pp. 32-51.

²⁸ VIDAL, L. & Silva, A. L. Studies of aesthetic anthropology, aesthetic anthropology: theoretical approaches and methodological contributions, São Paulo, Edusp, FAPESP, Studio Nobel, 1992, p. 279.

²⁸ VIDAL, L. & Silva, A. L. Estudos de antropologia estética, antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas, São Paulo, Edusp, FAPESP, Studio Nobel, p. 279.



3



1 Lina e Bardi desembarcando no aeroporto de Congonhas, São Paulo, em 1947.

2 Pietro Maria Bardi e estátua de Assis Chateaubriand.

3 Bardi em meio às obras-primas do MASP.

Mais borracha para a vitória: sobre o primeiro cartaz de Jean-Pierre Chabloz para a “Campanha da Borracha”

More rubber for victory: about the first poster by Jean-Pierre Chabloz for the “Rubber Campaign”

ANA CAROLINA ALBUQUERQUE DE MORAES*

Professora do Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade Federal de Sergipe

Professor of the Department of Visual Arts and Design of the Federal University of Sergipe

RESUMO Este artigo analisa o primeiro cartaz concebido pelo artista suíço Jean-Pierre Chabloz para o Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA) no ano de 1943: a peça intitulada Mais borracha para a vitória. Serão abordadas questões referentes ao tratamento estético adotado por Chabloz e aos conhecimentos do artista acerca das atividades relacionadas à produção de borracha, assim como será discutido o caráter idealizado da cena representada.

PALAVRAS-CHAVE Cartaz; Jean-Pierre Chabloz; SEMTA; “Batalha da Borracha”.

ABSTRACT This article analyzes the first poster designed by the Swiss artist Jean-Pierre Chabloz for the Special Service for the Mobilization of Workers to Amazonia (SEMTA) in 1943: a piece entitled More rubber for victory. Issues related to the aesthetic approach adopted by Chabloz and the artist’s knowledge of the activities related to rubber production will be addressed, as well as a discussion of the idealized character of the scene represented.

KEYWORDS Poster; Jean-Pierre Chabloz; SEMTA; “Rubber Battle”.

*Ana Carolina Moraes é professora do Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade Federal de Sergipe. É mestra em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (2012). / *Ana Carolina Moraes is a professor of the Department of Visual Arts and Design of the Federal University of Sergipe. She holds a Master in Visual Arts from the State University of Campinas (2012).*

A ideia para minha pesquisa de mestrado surgiu em julho de 2010, quando visitei a exposição intitulada “Vida Nova na Amazônia”, então em cartaz no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC). Tal mostra punha em evidência o material de propaganda que Jean-Pierre Chabloz (1910-84), artista suíço que veio a exercer significativa influência no cenário artístico-cultural do Ceará, desenvolveu durante o período em que trabalhou como desenhista publicitário do Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA), de janeiro a julho de 1943. Do material de propaganda exposto, chamaram-me a atenção, sobretudo, os cartazes, uma vez que suas grandes dimensões e suas combinações cromáticas captavam preferencialmente o olhar do espectador em meio aos demais objetos.

Na ocasião, conversando com o diretor do MAUC, Pedro Eymar Barbosa Costa, fui informada da existência de um amplo arquivo de Chabloz localizado nas dependências do museu. Em 1984, ano do falecimento do artista, seu acervo particular foi entregue aos cuidados da Universidade Federal do Ceará. Primeiramente sob tutela da Casa de José de Alencar, esse material foi transferido, em 1987, para outro equipamento cultural da universidade, o MAUC. Durante uma rápida visita à reserva técnica do museu, fiquei já impressionada com a enorme quantidade de documentos visuais e textuais ali presentes. Percebi as dimensões e a riqueza de um arquivo que, segundo me comunicava o diretor do museu, havia sido, até então, muito pouco explorado por pesquisas acadêmicas.

A atuação de Chabloz no cenário artístico-cultural do Ceará havia sido bastante fecunda durante alguns períodos de permanência do suíço no estado, distribuídos ao longo de sua vida. Nascido em Lausanne, em 1910, Chabloz estudara na Escola de Belas-Artes de Genebra (1929-33), na Academia de Belas-Artes de Florença (1933-36) e na Academia Real de Belas-Artes de Milão (1936-38). Em 1940, transferiu-se para o Brasil, em decorrência da Segunda Guerra Mundial, aportando primeiramente no Rio de Janeiro. Em 1943, atendendo a um convite do amigo suíço Georges Rabinovitch, mudou-se com a esposa para Fortaleza, a fim de trabalhar no setor de propaganda do SEMTA. No Ceará, Chabloz realizou atividades como artista plástico, músico, professor, conferencista, crítico de arte e fomentador cultural, desde o ano de sua chegada, 1943, até o de seu falecimento, 1984, em períodos intermitentes. Participou de vários salões,

The idea for my master’s research arose in July 2010, when I visited the “New Life in Amazonia” exhibition then on at the Art Museum of the Federal University of Ceará (MAUC). The show displayed the propaganda material that Jean-Pierre Chabloz (1910-84), a Swiss artist who came to exercise significant influence on the artistic and cultural scene in Ceará, developed during the period in which he worked as an advertising designer for the Special Service for the Mobilization of Workers to Amazonia (SEMTA), from January to July 1943. Of all the propaganda material on exhibition, the posters especially caught my attention, due to their large dimensions and the color combinations that commanded the viewer’s gaze in the midst of all the other objects.

On that occasion, whilst in conversation with the director of the MAUC, Pedro Eymar Barbosa Costa, he told me of the existence of a large Chabloz archive in the premises of the museum. In 1984, when the artist died, his private collection was entrusted to the care of the Federal University of Ceará. Initially in the trust of the Casa de José de Alencar, in 1987 the material was transferred to the MAUC, also a cultural facility of the university. During a quick visit to the museum’s technical archive I was impressed by the huge amount of visual and textual documents stored there. I became aware of the size and richness of the collection, which the museum’s director informed me had been hitherto largely unexplored by academic research.

Chabloz’s activity in the cultural/artistic scene in Ceará was very fruitful during the periods the Swiss artist stayed in the state, along the course of his life. Born in Lausanne in 1910, Chabloz studied at the Geneva School of Fine Arts (1929-33), the Florence Academy of Fine Arts (1933-36) and the Milan Royal Academy of Fine Arts (1936-38). In 1940, due to the Second World War, he moved to Brazil, staying in Rio de Janeiro at first. In 1943, at the invitation of a Swiss friend Georges Rabinovitch he moved with his wife to Fortaleza, in order to work in SEMTA’s propaganda division. In Ceará, Chabloz was active as an artist, musician, teacher, lecturer, art critic and cultural promoter from the year of his arrival in 1943, until his death in 1984, during intermittent periods. He participated in various salons as an exhibitor and also organized some of them; he had solo exhibitions, gave conferences and was appointed Artistic Di-

rector of the Franco-Brazilian Cultural Association of Ceará. In addition, he contributed regularly to *O Estado* newspaper's "Art and Culture" section and was a member of the Society of Arts of Ceará (SCAP), which was founded in August 1944, he held several musical recitals in the Northeast and also promoted the careers of artists such as Chico da Silva and Antonio Bandeira, among others. In Rio de Janeiro, in 1945, he organized an Exhibition from Ceará at the Askanasy Gallery, with his own works and works by Antonio Bandeira, Inimá de Paula, Raimundo Feitosa and Chico da Silva, which was greeted enthusiastically by the critic Ruben Navarra. In Switzerland, he published several articles on Ceará. In Geneva and Zurich, he had solo exhibitions with works on themes from Ceará. After his second stay in Ceará (1947-1948), he wrote the book *Révélation du Ceará* in Europe, however, it was only published posthumously in a version translated into Portuguese in 1993 by the Department of Culture and Sport of Ceará.

Among the numerous possibilities available to me resulting from the artist's prolific career, as well as his vast collection at the MAUC, I decided to focus my research on the posters that had first caught my attention. These pieces were part of a very significant historical moment, which became known as the "Rubber Battle". During the Second World War, in addition to the attack on Pearl Harbor, from the beginning of 1942 Japan had occupied almost all the territories in Southeast Asia where rubber production and exportation took place, preventing the flow of this product to the Allies. Lacking sufficient supplies of rubber to meet the enormous demands of the war effort, among other measures the United States decided to invest in the reactivation of rubber extraction in the Amazon region. In the nineteenth century, it had held a world monopoly in rubber production, but in the second decade of the twentieth century it was surpassed by the streamlined production in the Asian plantations. During the heyday of the rubber tree in the Amazon, the labor used was mainly Northeastern: hundreds of thousands of workers had migrated from the northeastern states, especially Ceará, to the Amazonian rubber plantations. In the early 1940s, due to the large-scale U.S. funding to rebuild production in Amazonia, it became necessary to attract a new flow of skilled labor to the rubber plantations. To this end, SEMTA was created, to mobilize and select

como expositor e, em alguns deles, também como organizador; realizou exposição individual, proferiu conferências, foi nomeado Diretor Artístico da Associação Cultural Franco-Brasileira do Ceará, colaborou regularmente no jornal *O Estado* — pela rubrica "Arte e Cultura" —, foi membro da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), fundada em agosto de 1944, fez vários recitais musicais pelo Nordeste e alavancou a carreira de artistas como Chico da Silva e Antonio Bandeira, dentre outros. No Rio de Janeiro, em 1945, organizou, na Galeria Askanasy, uma "Exposição Cearense" — com obras suas, de Antonio Bandeira, Inimá de Paula, Raimundo Feitosa e Chico da Silva —, comentada com entusiasmo pelo crítico Ruben Navarra. Na Suíça, publicou vários artigos sobre o Ceará. Em Genebra e Zurique, realizou mostras individuais onde expôs várias obras com motivos cearenses. Após sua segunda estada no Ceará (1947-48), escreveu, na Europa, o livro *Révélation du Ceará*, que, no entanto, só veio a ser publicado postumamente, em versão traduzida para o português, já em 1993, pela Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará.

Dentre as inúmeras possibilidades que me forneciam a prolífera carreira do artista, bem como seu vasto acervo no MAUC, decidi dirigir o foco de minha pesquisa aos cartazes que me haviam primeiro fisgado a atenção. Tais peças estavam inseridas em um momento histórico bastante significativo, que ficou conhecido como "Batalha da Borracha". No contexto da Segunda Guerra Mundial, como desdobramento do ataque a Pearl Harbor, o Japão havia ocupado, já no início de 1942, a quase totalidade do território das fontes produtoras e exportadoras de borracha no Sudeste Asiático, inviabilizando o escoamento do produto aos países aliados. Desprovidos de estoques suficientes de borracha para as enormes demandas de uma guerra, os Estados Unidos, dentre outras medidas, resolveram investir na reativação do extrativismo gomífero na Amazônia, região que, no século XIX, deteve o monopólio mundial na produção de borracha, mas que, na segunda década do século XX, foi superada pela produção racionalizada nas plantações asiáticas. Durante o período áureo da economia da borracha na Amazônia, a mão de obra utilizada havia sido, sobretudo, nordestina: centenas de milhares de trabalhadores haviam migrado de estados nordestinos, sobretudo do Ceará, para os seringais amazônicos. No início da década de 1940, diante do amplo financiamento norte-americano para reerguer a produção amazônica, tornou-se necessário promover um novo fluxo de mão de obra para

os seringais. Com essa finalidade, foi criado o SEMTA, que reunia as funções de mobilizar e selecionar trabalhadores, bem como de encaminhá-los até Belém, de onde seguiriam para os interiores da selva sob o comando de outro organismo estatal, a Superintendência de Abastecimento do Vale Amazônico (SAVA). A sede de recrutamento do SEMTA instalou-se na cidade de Fortaleza, tendo em vista que, uma vez mais, os migrantes seriam provenientes, sobretudo, do Ceará. Como desenhista publicitário da campanha destinada à arregimentação de mão de obra, bem como à construção da imagem do SEMTA aos olhos da opinião pública, o organismo contratou o suíço Jean-Pierre Chabloz. Assim, nesse momento de sua trajetória profissional no Brasil, Chabloz estava inserido em um contexto que envolvia uma complexa rede de agenciamentos nacionais e internacionais. A análise do material de propaganda que desenvolveu para o SEMTA extrapola os campos das Artes Visuais e da Publicidade/Propaganda, para englobar também questões de História Social e de História Econômica.

Como metodologia de pesquisa, recorri, sobretudo, à análise documental, relacionando documentos visuais e textuais, bem como documentos visuais entre si. Tal documentação pertence, em sua maior parte, ao arquivo Jean-Pierre Chabloz, no MAUC, instituição onde realizei a maior parcela de minha pesquisa de campo.

Este artigo apresenta parte dos resultados da minha dissertação.¹ Aqui, analiso o primeiro cartaz concebido por Chabloz para o SEMTA, a peça de título *Mais borracha para a vitória*. Ao longo do texto, tal cartaz, impresso por processo litográfico na gráfica carioca Mendes Júnior, será comparado a um estudo preliminar a ele relacionado, ao registro fotográfico do *layout* — em estágio quase finalizado — que Chabloz realizou para essa peça gráfica, assim como a alguns *layouts* para cartazes elaborados pelo artista em períodos anteriores à sua experiência no SEMTA. Serão abordadas questões referentes ao tratamento estético empregado por Chabloz e aos conhecimentos do suíço acerca das atividades relacionadas à produção de borracha, assim como será

employees and transfer them to Belém, from where they were sent into the jungle under the command of another state agency, the Superintendence to Supply the Amazon Valley (SAVA). SEMTA's recruitment headquarters was set up in the city of Fortaleza, so that once again, the migrants would come mainly from Ceará. The agency hired the Swiss artist Jean-Pierre Chabloz as the designer of an advertising campaign aimed at rallying skilled labor, in addition to forming SEMTA's image in the eyes of public opinion. Thus, in this point in his career in Brazil, Chabloz was inserted in a context involving a complex network of national and international agencies. The analysis of the propaganda material that he developed for SEMTA goes beyond the fields of the Visual Arts and Advertising/Propaganda, to encompass issues of Social and Economic History.

As a research methodology, I resorted mainly to document analysis, relating visual and textual documents as well as visual documents to each other. Such documentation belongs, for the most part, to the Jean-Pierre Chabloz archive at the MAUC, the institution where the most of my field research was carried out.

This article presents some of the results of my master's thesis.¹ Here, I analyze the first poster designed by Chabloz for SEMTA, the piece titled *More rubber for victory*. Throughout the text, this poster, printed using the lithographic process at the Mendes Júnior printers in Rio de Janeiro, will be compared to the preliminary study related to it, to the photographic record of the layout — at an almost completed stage - which Chabloz created for this poster, as well as some layouts for posters designed by the artist prior to his experience at SEMTA. Issues related to Chabloz's aesthetic approach and his knowledge of the activities related to rubber production will be addressed, along with a discussion of the idealized nature of the scene represented.

More rubber for victory

¹ MORAES, Ana Carolina Albuquerque de. *Rumo à Amazônia, terra da fartura*. Jean-Pierre Chabloz e os cartazes concebidos para o Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia. (dissertação). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Estadual de Campinas. Orientação: Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto. Instituto de Artes, UNICAMP, 24 ago. 2012.

¹ MORAES, Ana Carolina Albuquerque de. *Towards Amazonia, land of plenty*: Jean-Pierre Chabloz and the posters designed for the Special Service for the Mobilization of Workers to Amazonia. (Master's Thesis). Visual Arts Postgraduate Program, State University of Campinas. Supervisor: Prof. Maria de Fátima Morethy Couto, Ph.D. Arts Institute, UNICAMP, 24th August 2012.

Valuable information was obtained about the design process of the posters for SEMTA by reading the first work journal Chabloy wrote whilst working for the organization.² Although Chabloy worked there for six months, the ideas for the four posters analyzed in my master's thesis seem to have arisen during the short initial stay of SEMTA staff in São Luís do Maranhão, in early January 1943. At the end of that month, a group of SEMTA employees, including the Swiss artist, had moved on to Fortaleza, the city that would lead the recruitment of skilled manpower.³

At the beginning of his first journal, Chabloy pointed out that there were three key obstacles to achieving the desired “program of conferences illustrated with epidiascope projections” directed at prospective migrants. These ultimately act as obstacles that hinder the preparation of any effective communication plan: lack of knowledge of the target audience — “*manque total d'informations indispensables sur le 'public' auquel on s'adresse*”⁴ —, of the product being offered — “*manque d'informations visuelles et techniques sur le travail de la 'borracha' (aspect de la seringueira, modes d'incision, vêtements du seringueiro, defumation du caoutchouc etc.)*”⁵ — and the benefits to the public willing to “consume” this product — “*manque d'indications nettes sur le contrat proposé aux 'recrues du caoutchouc': conditions/salaires, équipement, voyage, assistance médicale, 'nucleos' pour familles qui restent etc.*”⁶ .

² Altogether, Chabloy wrote two work journals between January and July 1943. These diaries belong to the artist's archive in the MAUC.

³ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation + Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943. Handwritten text by Jean-Pierre Chabloy. Artist's archive. MAUC.*

⁴ “a total lack of information essential about the ‘public’ that we are addressing”. All translations from French to English throughout this article are by Nicola Clark Ayres and the author.

⁵ *Ibidem* (emphasis added by Chabloy).

⁶ “lack of visual and technical information about working with ‘rubber’ (appearance of the rubber tree, incision methods, the rubber tapper's clothes, smoking of the rubber etc.)”

⁷ *Ibidem*.

⁸ “lack of clear indications about the proposed contract for ‘rubber soldiers’: conditions/salaries, equipment, travel, medical assistance, ‘nuclei’ for families who stay behind etc.”

⁹ *Ibidem* (emphasis added by Chabloy).

discutido o caráter idealizado da cena representada.

Mais borracha para a vitória

Com base na leitura do primeiro diário de serviço que Chabloy escreveu quando de sua atuação profissional no SEMTA, obtive informações preciosas a respeito do processo de concepção pelo suíço dos cartazes direcionados àquele órgão.² Mesmo tendo Chabloy ali trabalhado durante seis meses, as ideias para os quatro cartazes que analisei em minha dissertação parecem ter surgido quando da curta permanência inicial dos membros do SEMTA em São Luís do Maranhão, no início de janeiro de 1943. Já no final daquele mês, um grupo de funcionários do organismo, em meio ao qual estava o suíço, havia-se instalado em Fortaleza, cidade que viria a liderar as ações de recrutamento de mão de obra.³

No começo de seu primeiro diário, Chabloy apontou a ocorrência de três obstáculos fulcrais à realização de um desejado “programa de conferências ilustradas de projeções epidiascópicas”, dirigido aos potenciais migrantes — obstáculos que, em última instância, interpõem-se à elaboração de qualquer plano de comunicação eficaz: desconhecimento tanto do público-alvo — “*manque total d'informations indispensables sur le 'public' auquel on s'adresse*”⁴ —, quanto do produto a ser oferecido — “*manque d'informations visuelles et techniques sur le travail de la 'borracha' (aspect de la seringueira, modes d'incision, vêtements du seringueiro, defumation du caoutchouc etc.)*”⁵ — e dos benefícios destinados ao público disposto a “consumir” tal produto — “*manque d'indications nettes sur le contrat proposé aux 'recrues du caoutchouc': conditions/salaires, équipement,*

² Ao todo, Chabloy escreveu dois diários de serviço entre janeiro e julho de 1943. Tais diários pertencem ao arquivo do artista no MAUC.

³ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation + Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloy. Arquivo do artista. MAUC.*

⁴ “falta total de informações indispensáveis sobre o ‘público’ ao qual nos dirigimos”. Todas as traduções do francês para o português ao longo deste artigo são de responsabilidade da própria autora.

⁵ *Ibidem* (grifo do autor).

⁶ “falta de informações visuais e técnicas sobre o trabalho da ‘borracha’ (aspecto da seringueira, modos de incisão, vestimentas do seringueiro, defumação da borracha etc.)”

⁷ *Ibidem*.

voyage, *assistance médicale, 'núcleos' pour familles qui restent etc.*^{8,9}

A ausência de informações, contudo, não impediu Chablos de esboçar, já naquele momento, o primeiro cartaz de uma série que estava em vias de concepção.

Simultanément, (une propagande par affiches ayant été projetée), j'esquisse une première ébauche de grande affiche, avec le V de la Victoire, soutenu, par 2 seringueiros, s'enfonçant vigoureusement dans l'arbre. Ce motif de premier plan se reproduit au loin, par dégradation de perspective, tandis que le slogan proclame et appelle: 'Mais Borracha para a Vitória'^{10,11}

Segundo Pedro Eymar Barbosa Costa, curador da exposição "Vida Nova na Amazônia", o estudo mencionado [Fig. 1], iniciado em São Luís e terminado em Fortaleza, foi realizado a lápis de cor, aquarela e nanquim.¹² Após a aprovação do projeto por Paulo de Assis Ribeiro, chefe do SEMTA, Chablos iniciou a realização do *layout* definitivo, concluído na madrugada do dia 1º de março de 1943. A essa última versão, tal qual enviada ao Rio de Janeiro, não tive acesso. No entanto, disponho da fotografia de uma versão muito próxima à derradeira [Fig. 2].

Conforme relatou em seu diário, na tarde de 27 de fevereiro, Chablos foi pressionado a concluir o *layout*, de modo que este pudesse ser fotografado para figurar em uma publicação de jornal.¹³ O artista escreveu o texto "mais borracha" no alto

⁸ "falta de indicações nítidas sobre o contrato proposto aos 'soldados da borracha': condições/salários, equipamento, viagem, assistência médica, 'núcleos' para famílias que ficam etc."

⁹ *Ibidem* (grifo do autor).

¹⁰ "Simultaneamente, (uma propaganda por cartazes tendo sido projetada), eu traço um primeiro esboço de grande cartaz, com o V da Vitória, sustentado, por 2 seringueiros, mergulhando vigorosamente na árvore. Esse motivo de primeiro plano se reproduz ao longe, por degradação de perspectiva, enquanto o slogan proclama e chama: 'Mais Borracha para a Vitória'".

¹¹ *Ibidem*.

¹² A exposição "Vida Nova na Amazônia" transcorreu no MAUC, de maio a julho de 2010, como parte da programação da 8ª. Semana Nacional de Museus – evento promovido pelo IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus), em parceria com os Sistemas Estaduais de Museus.

¹³ O termo *layout* não era utilizado por Chablos. Em seus diários, o suíço chamava de "*L'affiche*" ("o cartaz") ou "*L'affiche définitive*" ("o cartaz definitivo") a uma composição realizada com o intuito de ser impressa como cartaz. Utilizo aqui o termo "layout" para designar a composição realizada à mão pelo artista, antes de ser enviada para impressão, de modo a marcar a diferença entre esse desenho e o cartaz impresso. Como veremos, essa oposição será relevante, uma vez que, do embate entre o "original" e as cópias, aflorarão questões de autoria.

However, lack of information did not prevent Chablos from sketching, at that time, the first poster in a series that was in the process of conception.

Simultanément, (une propagande par affiches ayant été projetée), j'esquisse une première ébauche de grande affiche, avec le V de la Victoire, soutenu, par 2 seringueiros, s'enfonçant vigoureusement dans l'arbre. Ce motif de premier plan se reproduit au loin, par dégradation de perspective, tandis que le slogan proclame et appelle: 'Mais Borracha para a Vitória'^{10,11}

According to Pedro Eymar Barbosa Costa, curator of the exhibition "New Life in Amazonia", the study mentioned [Fig. 1], which was started in São Luís and completed in Fortaleza, was made using colored pencil, watercolor and Indian ink.¹² After the project was approved by Paulo de Assis Ribeiro, the head of SEMTA, Chablos began to work on the final layout, which he finished at dawn on the 1st March 1943. I had no access to this last version that was sent to Rio de Janeiro. However, a photograph of a version very close to the final one was at my disposal [Fig. 2].

According to his diary, on the afternoon of 27th February, Chablos was put under pressure to complete the layout, so it could be photographed to appear in a newspaper publication.¹³ The artist wrote the text "more rubber" at the top of the composition and in the early evening a photog-

¹⁰ "Simultaneously, (propaganda with posters having been planned), I draw a sketch for the first large poster, with the V of Victory supported by two rubber tappers, plunging vigorously into the tree. The motif of the foreground reproduces itself over the distance, by a degradation of perspective, while the slogan proclaims: 'More Rubber for Victory'".

¹¹ *Ibidem*.

¹² The exhibition "New Life in Amazonia" was on display at the MAUC, from May to July 2010, as part of the programming of the 8th National Museums Week - an event sponsored by IBRAM (Brazilian Institute of Museums), in partnership with the State Systems of Museums.

¹³ The term "layout" was not used by Chablos. In his diaries, he used "*Paffiche*" ("poster") or "*Paffiche définitive*" ("the definitive poster") to refer to a composition created in order to be printed as a poster. Here I use the term "layout" to designate the composition created by the artist before it was sent for printing, so as to differentiate between this design and the printed poster. As we shall see, this distinction will be relevant, since the clash between the "original" and copies bring issues of authorship to the fore.

rapher from Abafilm — a traditional company in Ceará specializing in photography — arrived to record the image.¹⁴ This is the picture of the layout in the MAUC collection.

However, at a meeting held on the evening of the same day, at which senior SEMTA officials were present, it was decided to make some changes to the layout, including: removing the plaque containing the name “SEMTA” hanging on a tree to the right of the composition; replacing the cactus — behind the worker on the right — with an equatorial plant; adding sandals to originally barefoot tappers.¹⁵

Besides replacing the cactus with a tropical plant, and the “SEMTA” card with a red circle containing the organizational acronym — the logo that was created for the agency — Chabloz reinforced the contrasts, creating soft shadows, especially on the workers, making them “*plus plastiques, plus massifs*”^{16,17}. Completed shortly before the boarding time, the finished layout probably went to Rio de Janeiro without having been subjected to the documentary lens of Abafilm, a recording medium which Chabloz became adept at for the vast majority of the work that he did in Ceará. This may explain why there is no photographic record of the version of the layout sent for printing.

Two months after it was sent to Rio, the printed poster *More Rubber for Victory* [Fig. 3] returned to Fortaleza along with the second poster designed by Chabloz, *Go you too to Amazonia, protected by SEMTA*, analyzed in another article.¹⁸ On the morning of 3rd May, the artist received a printed copy of the first poster. On the evening of the next day, he was confronted with the final version of the second one. Both were printed by lithography

da composição e, no início da noite, um fotógrafo da Abafilm — tradicional empresa cearense especializada em fotografia — apresentava-se para realizar o registro.¹⁴ Tal é a fotografia do *layout* presente no acervo do MAUC.

Todavia, em reunião realizada na noite do mesmo dia, na qual estavam presentes altos funcionários do SEMTA, decidiu-se pela implementação de algumas modificações no *layout*, dentre elas: a retirada da placa contendo o nome “SEMTA”, pendurada em uma árvore à direita da composição; a substituição do cacto — às costas do trabalhador à direita — por uma planta equatorial; e a adição de sandálias aos pés dos trabalhadores, originalmente descalços.¹⁵

Além de substituir o cacto por uma planta tropical, e a placa “SEMTA” por um círculo vermelho contendo a sigla organizacional — o logotipo que havia criado para a agência —, Chabloz reforçou os contrastes, criando sombras suaves, sobretudo sobre os trabalhadores, tornando-os, assim, “*plus plastiques, plus massifs*”^{16,17}. Concluída pouco antes do horário do embarque, a versão finalizada do *layout* seguiu para o Rio de Janeiro provavelmente sem ter sido submetida às lentes documentadoras da Abafilm, meio de registro do qual Chabloz tornou-se adepto para a grande maioria dos trabalhos que veio a desenvolver no Ceará. Talvez seja esse o motivo pelo qual não se dispõe de registros fotográficos da versão do *layout* tal qual enviada para impressão.

Dois meses após esse envio, o cartaz *Mais borracha para a vitória* [Fig. 3] retornava impresso a Fortaleza, juntamente com o segundo cartaz concebido por Chabloz, *Vai também para a Amazônia, protegido pelo SEMTA*, analisado em outro artigo.¹⁸ Na manhã de 3 de maio, o suíço recebia um exemplar impresso do primeiro cartaz. Na noite do dia seguinte, era confrontado com a versão finalizada do segundo. Ambos haviam sido impressos por pro-

¹⁴ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Handwritten text by Jean-Pierre Chabloz. Artist’s archive. MAUC.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ “more plastic, more massive”

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ MORAES, Ana Carolina Albuquerque de. “Go you too to Amazonia: analysis of a poster designed by Jean-Pierre Chabloz for the Rubber Campaign”. In: FARIAS, Priscila Lena; CALVERA, Anna; BRAGA, Marcos da Costa; SCHINCARIOL, Zuleica (Eds.). *Design frontiers: territories, concepts, technologies* [e-book]. São Paulo: Blücher, 2012, pp. 486-489.

¹⁴ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ “mais plásticos, mais massivos”

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ MORAES, Ana Carolina Albuquerque de. “Go you too to Amazonia: analysis of a poster designed by Jean-Pierre Chabloz for the Rubber Campaign”. In: FARIAS, Priscila Lena; CALVERA, Anna; BRAGA, Marcos da Costa; SCHINCARIOL, Zuleica (Orgs.). *Design frontiers: territories, concepts, technologies* [livro eletrônico]. São Paulo: Blücher, 2012, pp. 486-489.

cesso litográfico na Gráfica Mendes Júnior, no Rio de Janeiro.¹⁹

A reação de Chabloz ao deparar-se com as duas peças foi de indignação e revolta. O autor dos *layouts* acreditara que as suas esmeradas criações seriam impressas por meio de processo fotolitográfico, de modo que seus desenhos fossem reproduzidos mecanicamente. Em vez disso, eles haviam sido copiados à mão sobre pedras litográficas. Chabloz sentiu-se traído e grandemente apartado do produto final do seu trabalho. Sensações indigestas de cisão, distanciamento, e de não se reconhecer em trabalhos que inicialmente eram “seus”, consumiam-no interiormente — sensações que foram fartamente registradas em páginas do diário que escrevia no período:

Trahison! Lisses, académiques, ‘Arts et métiers’, plates, sans vibration colorée: toutes mes nuances ‘émail’, impressionistes, ont été supprimées: travail de manoeuvre sans esprit, sans art: hommes de paie et non de Foi! (Rég.²⁰ me freine dans la manifestation de ma déception, pour ne pas ‘blesser’ (tj. ainsi Régina) D. Paulo et Mme., etc.²¹

Mais ces affiches mal reproduits retomberont sur moi! Les gens compétents me jugeront à travers elles!

Patience! Jusqu’à ce que je puisse réaliser tout moi-même, de A à Z, vigilant et exigeant pour atteindre à la Perfection!^{22 23}

Essas linhas confrontam-nos com o modo caprichoso e perfeccionista pelo qual Chabloz desenvolvia seus trabalhos. O sentimento de revolta contra o chefe do SEMTA (a esposa deste tornando-se também, por extensão, objeto da fúria do artista) de-

¹⁹ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

²⁰ Aqui o artista refere-se à sua esposa, Regina, nome que comumente aparece de forma abreviada nos diários: Rég. ou, simplesmente, R. Por meio do acento agudo, Chabloz afrancesa o nome de sua esposa brasileira: Regina torna-se Régina.

²¹ No calor da escrita, o artista não fecha o parêntese aberto anteriormente.

²² “Traição! Lisos, académicos, ‘Artes e ofícios’, planos, sem vibração colorida: todas as minhas nuances ‘brilho’, impressionistas, foram suprimidos: trabalho de operário sem espírito, sem arte: homens de remuneração e não de Fé! (Rég. me freia na manifestação de minha decepção, para não ‘ferir’ (sempre Régina) D. Paulo e Sra. etc.

Mas esses cartazes mal reproduzidos recairão sobre mim! As pessoas competentes me julgarão através deles!

Paciência! Até que eu possa realizar tudo por mim mesmo, de A a Z, vigilante e exigente para alcançar a Perfeição!”

²³ *Ibidem* (grifos do autor).

at Mendes Júnior printers, in Rio de Janeiro.¹⁹

Chabloz’s reaction when faced with the two pieces was of outrage and indignation. The author of the layouts believed that his painstaking creations would be printed using a photolithographic process, so that the drawings would be reproduced mechanically. Instead, they were copied by hand onto lithographic stones. Chabloz felt betrayed and severed from the final product of his work. Indigestible feelings of separation and estrangement, not recognizing himself in works that were initially “his”, consumed him; feelings that were amply recorded in the journal pages he wrote at the time:

Trahison! Lisses, académiques, ‘Arts et métiers’, plates, sans vibration colorée: toutes mes nuances ‘émail’, impressionistes, ont été supprimées: travail de manoeuvre sans esprit, sans art: hommes de paie et non de Foi! (Rég.²⁰ me freine dans la manifestation de ma déception, pour ne pas ‘blesser’ (tj. ainsi Régina) D. Paulo et Mme., etc.²¹

Mais ces affiches mal reproduits retomberont sur moi! Les gens compétents me jugeront à travers elles!

Patience! Jusqu’à ce que je puisse réaliser tout moi-même, de A à Z, vigilant et exigeant pour atteindre à la Perfection!^{22 23}

These lines confront us with the meticulous and perfectionist way that Chabloz developed his work. The extent of his anger towards the head of SEMTA (whose wife also became, by extension,

¹⁹ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Handwritten text by Jean-Pierre Chabloz. Artist’s archive. MAUC.

²⁰ Here the artist is referring to his wife Regina, whose name frequently appears in abbreviated form in the diaries: Rég. or simply R. With the acute accent, Chabloz changes the Brazilian name of his wife Regina to the French Régina.

²¹ In the heat of the moment, the artist does not close the preceding parentheses.

²² “Betrayal! Smooth, academic, ‘Arts and Crafts’, flat, no vibration in the colors: all my ‘enamel’, impressionistic shades have been removed: workers without spirit or art: men of pay and not of Faith! (Rég. stops me from manifesting my disappointment, so as not to ‘hurt’ (always Regina) D. and Mrs. Paulo, etc.

But these poorly reproduced posters will come back to me! Competent people will judge me through them!

Patience! Until I can do everything myself, from A to Z, vigilant and demanding to attain Perfection!”

²³ *Ibidem* (emphasis added by Chabloz).

an object of the wrath of the artist) demonstrates that the job of advertising designer did not just represent a means of material sustenance, without affective meaning to Chabloz. Instead, his anger indicates he invested some of his aspirations as an artist in the posters he created, becoming emotionally involved in the creation of the pieces.

This brings light to the discussion of the artist's vision, only peripherally expressed in his article "Brazil and the pictorial problem", that advertising is a lesser art, "more vulgar, more primary".²⁴ Discussing the natural obstacles that, in his opinion, acted against the germination of a fruitful pictorial practice in Brazil, Chabloz addressed the issue of the country's natural light. In this respect, he had this to say:

To a layman in the field, the brighter the Light, the more intense the sun and the more violent the colors, the happier the painter should feel. In my teens, like many others I shared this illusion. It is only after painting for a long time and thoroughly educating the eye, becoming increasingly sensitive to nuances, subtle values and adjacent shades, after a prolonged refining of sensibility and taste - that one is freed from this mirage. *The great effects of brutal light, the violent contrasts of light and shadows, the aggressive opposition of crude colors, as if coming out of the tube - all this becomes one of the signs of a more vulgar art, more primary, more grossly decorative or promotional.* So, this is precisely what it is most frequently found (in appearance, at least) in Brazilian nature and light, and therefore in the production of the majority of local painters, devoid of a true pictorial understanding and aesthetic sensibility.²⁵

It should be noted that while writing this article, in January 1942, Chabloz only had knowledge of the artistic scenario of Rio de Janeiro, where he settled with his wife and daughter after leaving Europe in 1940. However, more relevant to this discussion is the fact that, in the passage quoted above, the Swiss artist describes advertising art as crude, as one of the privileged forums of intense

monstra que o ofício de desenhista publicitário não representava, para Chabloz, apenas um meio de sustento material, desprovido de significado afetivo. Antes, sua ira indica que ele depositava nos cartazes que criava algumas de suas aspirações de artista, envolvendo-se emocionalmente na concepção das peças.

Isso traz à luz a discussão sobre a visão do artista, apenas perifericamente expressa em seu artigo "O Brasil e o problema pictural", de ser a publicidade uma arte menor, "mais vulgar, mais primária".²⁴ Discutindo os obstáculos naturais que, em sua opinião, interpunham-se à germinação de uma profícua prática pictórica no Brasil, Chabloz chegava à questão da luz natural no país. A esse respeito, assim se manifestou:

Para um profano na matéria, quanto mais viva for a Luz, quanto mais intenso for o sol e violentas as cores, mais satisfeito deveria sentir-se o pintor. Na minha adolescência, eu próprio partilhei com tantos outros esta ilusão. É somente após uma longa prática da pintura, após uma profunda educação do olho, cada vez mais sensível às nuances, aos valores sutis, às tonalidades vizinhas; após um afinamento prolongado de toda a sensibilidade e do gosto — que se fica livre desta miragem. *Os grandes efeitos de luz brutal, os contrastes violentos dos claros e das sombras, as oposições agressivas das cores cruas, como que saindo do tubo, — tudo isto se torna então um dos sinais da arte mais vulgar, mais primária, mais grosseiramente decorativa ou publicitária.* Ora, é precisamente isto o que se encontra, as mais das vezes, (em aparência, pelo menos) na natureza e na luz brasileiras, e, por conseguinte, na produção da maioria dos pintores locais, despidos de verdadeira compreensão pictural e de sensibilidade estética.²⁵

É necessário registrar que, ao escrever esse artigo, em janeiro de 1942, Chabloz dispunha apenas de conhecimentos sobre o meio artístico do Rio de Janeiro, onde se instalou com sua esposa e sua filha após a partida da Europa, em 1940. No entanto, mais relevante para a discussão que aqui desenvolvo é o fato de que, na passagem citada, o suíço situa a arte publicitária como "grosseira", como um dos locais privilegiados de intensos

²⁴ CHABLOZ, Jean-Pierre. "O Brasil e o Problema Pictural" ("Brazil and the Pictorial Problem"). *Revista Clima*. São Paulo, n. 8, jan. 1942, p. 37.

²⁵ CHABLOZ, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p. 37 (my emphasis).

²⁴ CHABLOZ, Jean-Pierre. "O Brasil e o Problema Pictural". *Revista Clima*. São Paulo, n. 8, jan. 1942, p. 37.

²⁵ CHABLOZ, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p. 37 (grifo meu).

contrastes de matizes²⁶ e valores,²⁷ objetivando — o que é implícito ao texto — despertar a atenção do potencial consumidor.

Não obstante, o primor pela sutil gradação de valores é trazido à tona na passagem anteriormente citada do diário de Chabloz. Nela, o artista reclama da ausência de vibração de cor nos cartazes impressos que acabara de receber, bem como da supressão das nuances que havia cautelosamente criado em seus *layouts*, em prol de cores planas, lisas, uniformizadas. Chabloz havia registrado em seu diário, como vimos, que, na madrugada anterior à entrega do *layout* do cartaz *Mais borracha para a vitória* ao portador que o levaria ao Rio de Janeiro, despendera parte do seu tempo aprimorando o sutil contraste de valores na composição, em especial nos corpos dos trabalhadores. Essas anotações de Chabloz apontam para a ideia de que o suíço conferia aos seus *layouts* certo “tratamento artístico”, neles fazendo uso de determinados recursos pictóricos que julgava esteticamente superiores. Na versão finalizada, o forte contraste dos matizes amarelo (dos chapéus) e azul (das roupas), mesmo que atenuado pela generosa área verde da vegetação em segundo plano, certamente feriu o manifesto gosto de Chabloz pelas nuances e pelos contrastes sutis.

Observando as duas imagens — a fotografia de que dispomos do *layout* quase finalizado de Chabloz e o cartaz impresso litograficamente —, percebemos que, na primeira delas, as figuras dos trabalhadores em primeiro plano apresentam maior ilusão de tridimensionalidade. Seus corpos parecem mais volumosos, seus pés são maiores e mais delgados, há maior gradação de valores em suas peles e em suas vestimentas, o que pode ser verificado pela presença de uma grande variedade de valores de cinza.²⁸ Percebemos melhor o caimento do tecido em suas roupas. São homens mais verossímeis que os da segunda imagem, e o próprio esforço que depositam sobre o grande “V” central parece

²⁶ Luciano Guimarães, baseando-se na classificação de Hermann von Helmholtz, conceitua matiz como “a própria coloração definida pelo comprimento de onda”, ou ainda, o parâmetro de definição da cor que determina “a exata posição da cor no espectro eletromagnético” (GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000, p. 54).

²⁷ Ainda nas palavras de Guimarães, valor é “a luminosidade da cor, ou o quanto a cor se aproxima do branco ou do preto”. Dito de outro modo, o valor determina “as atenuações ascendentes (clareamento) e descendentes (escurecimento) da cor” (GUIMARÃES, Luciano. *Op. cit.*, pp. 54-55).

²⁸ Infelizmente, não disponho do seu estudo em si, com todos os seus matizes. Sendo a fotografia em questão acromática, apenas posso analisar a composição, no que concerne aos aspectos relativos à cor, em termos de contrastes de valores.

contrasts of hues²⁶ and values²⁷, aiming — this is implicit in the text — to arouse the attention of the potential consumer.

All the same, the subtle gradation of values is brought to the fore in the passage from the Chabloz’s journal quoted above. In it, the artist complains about the absence of color vibrancy in the printed posters he had just received, as well as the suppression of the nuances that he had carefully created in his layouts, in favor of flat, smooth and uniform colors. As we have seen, Chabloz recorded in his journal that, in the early hours before the delivery of the layout of the poster *More Rubber for Victory* to the courier who would take it to Rio de Janeiro, he had spent most of his time perfecting the subtle contrast of values in the composition, in particular on the workers’ bodies. These annotations point to the idea that Chabloz gave his layouts a certain “artistic treatment”, making use of certain pictorial techniques he considered aesthetically superior. In the final version, the strong contrast of the yellow hues of the hats and the blue hues of the clothes, even if mitigated by generous green area of vegetation in the background, certainly hurt Chabloz’s manifest preference for nuances and subtle contrasts.

Observing the two pictures — the photo that we have of Chabloz’s almost finalized layout and the lithographically printed poster —, we can see that in the first, the figures of the tappers in the foreground have a greater illusion of three-dimensionality. Their bodies appear bulkier, their feet are larger and thinner, and there is a higher gradation of values in their skin and clothing, which can be verified by the presence of a wide range of values of gray.²⁸ We can see the drape of the material

²⁶ Luciano Guimarães, based on the classification of Hermann von Helmholtz, defines hue as “the very coloring defined by wavelength”, or even, the parameter to define the color that determines “the exact position of the color in the electromagnetic spectrum” (GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. (Color as information: the biophysical, linguistic and cultural construction of the symbolism of colors). São Paulo: Annablume, 2000, p. 54).

²⁷ In the words of Guimarães, value is “the luminosity of the color, or how much the color approaches white or black”. In other words, the value determines “the ascending (whitening) and descending (darkening) attenuations of color” (GUIMARÃES, Luciano. *Op. cit.*, pp. 54-55).

²⁸ Unfortunately, I do not have the study itself, with all its hues. As the photograph in question is achromatic, one

of their clothes more clearly. The men are more lifelike than those in the second image, and the effort that they are exerting on the big central “V” seems more incisive.

Observe the worker in the right foreground of the composition. His straining position — legs wider open, their back leaning more forward, head “buried” deeper between his arms — gives us the idea of a more vigorous effort than that shown in the equivalent figure in the printed poster. In the case of the man in the left foreground, the weight of his body against the tree seems to exert so much pressure that his left knee appears to sink into that part of the trunk.

On the other hand, in the printed poster the figures of the workers in the foreground are more simplified, more synthetic. We can see, for example, that their contours are more defined and the interior of the forms themselves are less voluminous and flatter. The details are less accurate: observe, for example, that the outstretched arms have no detail for the elbows and the right leg of the man on the left is almost formed by two parallel lines, without the natural curves of the human anatomy.

The flattened impression of the figures is also due to a lower gradation of the values into their constituent parts. The area containing the uniform of the tapper on the right, for example, is basically composed of three variations of value: small areas of a very light, almost white, blue, representing the brighter parts of the composition; large expanses of a medium blue, forming the base color of the uniform, and finally, the regions filled with dark blue, close to black, indicating the shadowed areas in the folds of the garment. The uniform of the man on the left has an even smaller range of values, as the zones of light were suppressed.

Due to their schematic forms and the lack of nuanced colors, the men in the foreground of the finished poster remind us of dolls: we have the impression that someone has put them in exactly the position they are in, almost like a pose for a photograph. The impression of posing makes us feel — allowing for the digression — that if we entered the picture and took away the dolls, the “V” would remain in place.

Comparing, for example, the printed

can only analyze the composition, in relation to aspects of color, in terms of contrasts of values.

mais incisivo.

Observemos o trabalhador em primeiro plano à direita da composição. Sua posição de apoio — pernas mais abertas, costas mais inclinadas, cabeça mais “enterrada” no meio dos braços — transmite-nos a ideia de um esforço mais vigoroso que aquele executado pela figura equivalente do cartaz impresso. No caso do homem em primeiro plano à esquerda, o peso de seu corpo sobre a árvore parece ser tal que a pressão do joelho esquerdo sobre uma região do tronco parece afundá-la.

No cartaz impresso, por sua vez, as figuras dos trabalhadores em primeiro plano apresentam-se mais simplificadas, mais sintéticas. Podemos observar, por exemplo, que os contornos de suas formas são mais definidos, ao mesmo tempo em que, no interior dos contornos, as próprias formas são menos volumosas, mais planas. Há menor definição de detalhes: observemos, por exemplo, que, nos braços apoiados, não há descrição dos cotovelos, e que a perna direita do homem à esquerda é formada quase que por duas retas paralelas, sem as curvas naturais da anatomia humana.

A impressão de maior planificação das figuras deve-se também à menor gradação de valores em suas partes constituintes. A área que contém o uniforme do trabalhador à direita, por exemplo, é composta basicamente por três variações de valor: pequenas zonas de um azul bem claro, quase branco, que representam as porções iluminadas do conjunto; grandes extensões de um azul médio, consistindo na cor de base do uniforme; e, finalmente, as regiões preenchidas de um azul-escuro, próximo ao preto, indicando as zonas da vestimenta situadas à sombra. No uniforme do homem à esquerda, a variação de valores é ainda menor, uma vez que foram suprimidas as zonas de luz.

Devido às suas formas esquemáticas e às suas cores pouco nuançadas, os homens em primeiro plano no cartaz finalizado lembram-nos bonecos: temos a impressão de que alguém os colocou exatamente na posição em que estão, quase como numa pose para fotografia. A impressão de pose faz-nos pensar — com a permissão da divagação — que, se entrássemos na imagem e removêssemos os bonecos, o “V” permaneceria no mesmo lugar.

Comparando, por exemplo, o cartaz impresso a um *layout* que Chablosz realizou na Europa, em momento anterior à sua vinda para o Brasil [Fig. 4], percebemos diferentes abordagens no

tratamento da figura humana.²⁹ A menina, personagem principal do *layout*, tem a pele de seu corpo colorida em uma maior gama de valores que a pele dos homens em primeiro plano no cartaz. Embora as vestimentas da garota apresentem poucas nuances, é na pele de seu rosto, de seu pescoço e de seus membros que observamos a preocupação volumétrica de Chabloz na abordagem do motivo. Os joelhos, por exemplo, têm seus lugares demarcados, diferentemente dos cotovelos dos homens na litogravura. No *layout* para Montreux, a figura humana é desenhada em formas abauladas: seu rosto é redondo, seus ombros são largos, seus braços e suas pernas, grossos e torneados. As panturrilhas, inclusive, por serem demasiadamente grossas, resultam desproporcionais em relação ao restante do corpo. Embora o tratamento dessa figura não apresente alto grau de naturalismo, as formas de seu corpo figuram mais volumosas — tanto em relação ao desenho quanto ao colorido da pele — do que as formas dos corpos dos homens do cartaz.

Por outro lado, se compararmos a figura humana do *layout* em questão com aquelas mostradas na fotografia do *layout* quase finalizado para o cartaz *Mais borracha para a vitória*, percebemos inexistir tal discrepância no tratamento volumétrico das formas. Pelo contrário, os corpos modelados por Chabloz no *layout* apresentado na fotografia aparentam tão — ou talvez mais — volumosos que o corpo da menina presente no *layout* para Montreux. Essas percepções apontam para a importância conferida por Chabloz à obtenção de volume nas formas representadas, o que era conseguido pelo artista por meio de uma gradação progressiva nos valores dos motivos. Tal ênfase nos volumes é constantemente expressa em seus escritos, do que já observamos

²⁹ Tal *layout* visa a constituir-se em cartaz turístico divulgando a comuna de Montreux, na Suíça românica. Na parte superior esquerda da composição, há a inscrição “*Ateliers Graphiques, Lausanne*”, muito provavelmente a gráfica em que o cartaz seria impresso. É de se supor, portanto, que Chabloz estivesse residindo em sua cidade natal quando da realização desse trabalho gráfico. Excluindo-se sua infância e adolescência, o artista lá residiu em dois períodos distintos antes de vir pela primeira vez ao Brasil: entre os anos de 1932 e 1933, durante aproximadamente um ano, após retornar de Genebra e antes de partir para a Itália, e entre 1938 e 1940, após conquistar o diploma da Academia Real de Belas-Artes de Milão e antes de embarcar para o Brasil. Acredito que o *layout* em questão tenha sido executado no segundo período mencionado, uma vez que a preocupação volumétrica na abordagem da figura humana distingue-se das pesquisas predominantemente voltadas a uma maior síntese formal, empreendidas nos *layouts* chablozianos de fins dos anos 1920 e princípios da década seguinte. De modo geral, nos *layouts* de 1938 em diante, as figuras de Chabloz tornam-se mais volumosas.

poster and a *layout* Chabloz made in Europe, just prior to his coming to Brazil [Fig. 4], we find different approaches in the treatment of the human figure.²⁹ The girl, the main character of the *layout*, has the skin of her body colored in a wider range of values than the skin of the men in the foreground of the poster. Although the girl’s garments have few nuances, it is the skin of her face, neck and limbs that show Chabloz’s volumetric concern when approaching the subject. Her knees, for example, are delineated, unlike the elbows of the men in the lithograph. In the Montreux *layout*, the human figure is drawn with curved forms: her face is round, her shoulders are broad, her arms and legs are thick and shapely. Actually, her calves are too thick, making them disproportionate to the rest of her body. Although the treatment of this figure does not show a high degree of naturalism, the shapes of her body appear more voluminous — both in relation to the drawing and the skin color — than the forms of men’s bodies in the poster.

On the other hand, if we compare the human figure in the *layout* in question with those shown in the photograph of the almost finalized *layout* for the poster *More rubber for victory*, we realize there is no such discrepancy in the volumetric treatment of the figures. Rather, the bodies modeled by Chabloz in the *layout* presented in the photograph seem to be as — or perhaps more — bulky than the body of the girl in the Montreux *layout*. These insights point to the importance given by Chabloz to giving his figures volume, which the artist achieved by a progressive gradation of the values of the

²⁹ This *layout* was intended to become a touristic poster advertizing the commune of Montreux, in Romanesque Switzerland. At the top left of the composition, there is the inscription “*Ateliers Graphiques, Lausanne*”, probably the printers where the poster was printed. It is assumed, therefore, that Chabloz was residing in his hometown when this print work was done. Excluding his childhood and adolescence, the artist lived there for two distinct periods before coming to Brazil for the first time: between the years 1932 and 1933, for approximately one year, after returning from Geneva, and before leaving for Italy, and between 1938 and 1940, after attaining the diploma of the Milan Royal Academy of Fine Arts and before leaving for Brazil. I think the *layout* in question was executed during the second period mentioned, since the volumetric concern when approaching the human figure differs from the research predominantly focused on greater formal synthesis, undertaken in Chabloz’s *layouts* of the late 1920s and early in the next decade. In general, in the *layouts* from 1938 onwards, Chabloz’s figures become bulkier.

motifs. This emphasis on volume is constantly expressed in his writings, of which we have already observed some examples.

This concern with obtaining volume in the construction of the human figure can also be observed when looking at the healthy, robust and smiling child in a layout by Chabloz aimed at preventing syphilis [Fig. 5]. Once again, Chabloz creates the illusion of volume by curving shapes and using subtle contrasts between light and dark, so as to construct a figure with a pronounced three-dimensional appearance. However, this volumetric approach cannot be observed in layouts by the artist from 1929 and 1931, made when he was still a student at the Geneva School of Fine Arts. As Chabloz was close, at the time, to the *Art Déco* approach in force in French graphic arts, he then seemed to value exactly the opposite: the geometrization of motifs and the flattening of forms, so as to construct images that do not hide their two-dimensional character. If we look, for example, at the profiles of the human figures in the layout for the appetizer XYZ [Fig. 6], dated 1931, we see that Chabloz clearly opted not to give volume to these faces and did not create any illusion of three-dimensionality. The drawing is synthesized to a few lines and the color is reduced to a small number of interventions of white, red and black paint on to the beige - characteristic of the paper - which identifies the figures' skin. If we compare the treatment given to human faces in this layout to that of the figures in the layout for the poster *More rubber for victory*, seen in the photographic record by Abafilm, we realize that, in the period of twelve years that separates the two works, there was a substantial change in the pictorial attributes valued by Chabloz in the conception of his posters: in 1931, the artist acted in favor of the synthesis of forms and the flattening of motifs; in 1943, on the other hand, he favored adding volume to the motifs, through the use of a wide range of values designed to create subtle contrasts of light and shade.

However, although in the composition of the poster *More rubber for victory* and the other posters he created for SEMTA Chabloz was formally already quite distant from the *Art Déco* dominant in the graphic arts in the interwar period in France, I find it curious that the logo that the artist developed for SEMTA [Fig. 7] and the one present in a poster by Georges Léonnec, dated 1939, promoting Naja cigarettes [Fig. 8], are formally close to each

alguns exemplos.

A preocupação com a obtenção de volume na construção da figura humana pode ser observada também ao olharmos para a criança sadia, robusta e sorridente de um *layout* chabloziano voltado à prevenção contra a sífilis [Fig. 5]. Mais uma vez, Chabloz consegue a ilusão de volume através do abaulamento das formas e de contrastes sutis entre claros e escuros, de modo a construir uma figura com forte aparência tridimensional. Tal abordagem volumétrica, no entanto, não pode ser observada nos *layouts* chablozianos datados de 1929 e 1931, realizados quando o artista ainda era aluno da Escola de Belas-Artes de Genebra. Próximo, na época, à vertente de *Art Déco* vigente nas artes gráficas francesas, Chabloz parecia valorizar então exatamente o contrário: a geometrização dos motivos e a planificação das formas, construindo imagens que pouco pareciam desejar dissimular seu caráter bidimensional. Se olharmos, por exemplo, para os perfis das figuras humanas no *layout* para o aperitivo XYZ [Fig. 6], datado de 1931, perceberemos que Chabloz claramente optou por não dotar de volume esses rostos, não lhes conferindo qualquer ilusão de tridimensionalidade. O desenho é sintetizado a poucas linhas, e o colorido, reduzido a poucas intervenções de tintas branca, vermelha e preta sobre a cor bege — característica do papel — que identifica a pele das figuras. Se compararmos o tratamento conferido aos rostos humanos nesse *layout* àquele destinado às figuras no *layout* para o cartaz *Mais borracha para a vitória*, aqui observado por meio do registro fotográfico da Abafilm, perceberemos que, no intervalo de doze anos que separou a realização das duas peças, ocorreu uma mudança substancial nos atributos pictóricos valorizados por Chabloz nos cartazes que concebia: em 1931, o artista agia em favor da síntese das formas e da planificação dos motivos; em 1943, por outro lado, privilegiava a obtenção de volume nos motivos representados, por meio da utilização de uma ampla gama de valores, destinada a criar sutis contrastes de luz e sombra.

Contudo, embora na composição para o cartaz *Mais borracha para a vitória* — tal como naquelas para os demais cartazes que veio a conceber para o SEMTA — Chabloz já estivesse formalmente bastante distante do *Art Déco* vigente nas artes gráficas francesas no período entreguerras, considero curiosa a relação de proximidade formal entre o logotipo que o artista desenvolveu para o SEMTA [Fig. 7] e aquele presente em um cartaz de Georges Léonnec, datado de 1939, realizado para divulgar os cigarros

Naja [Fig. 8]. Para além da semelhança textual entre as siglas organizacionais, as letras acham-se, em ambos os logotipos, envolvidas por um círculo, cujo formato acompanham. A principal diferença reside no fato de que, no logotipo da marca SEITA, as letras encontram-se inteiramente contidas no interior do círculo, ao passo que, no logotipo criado por Chabloz, o “s” e o “t” da sigla SEMTA interagem com os limites da forma geométrica. No entanto, a impressão geral de similaridade predomina. Isso aponta para a ideia de que o gosto francês parecia ainda ecoar, mesmo de modo esparsos, em trabalhos publicitários realizados pelo artista no Brasil.

Distanciando-me da discussão sobre direcionamentos estéticos seguidos por Chabloz em sua produção cartazística, abordo agora as imagens relacionadas ao cartaz *Mais borracha para a vitória* sob o ponto de vista do detalhamento e da verossimilhança da cena representada. Comparando o cartaz finalizado e a fotografia do *layout* de Chabloz com o primeiro estudo, aquele iniciado em São Luís no início de janeiro de 1943 e concluído em Fortaleza cerca de um mês depois, percebemos a existência de algumas diferenças significativas. No estudo, ao fundo da imagem, contamos duas seringueiras e apenas um trabalhador, cuja forma pouco se distingue em meio ao ritmo dinâmico do tracejado do artista. Já nas outras duas imagens — em especial no cartaz impresso — distinguimos treze seringueiras à direita e à esquerda da grande árvore ao centro — que, por sua vez, deve estar encobrendo outras, tendo em vista a regularidade com que se posicionam as seringueiras ao fundo. Nas treze árvores visíveis, observamos cinco homens desenvolvendo seus trabalhos.

Quando realizou o primeiro estudo, Chabloz ainda não havia entrado em contato com o processo de produção da borracha, desconhecimento que registrou, como vimos, logo nas primeiras páginas de seu diário de serviço. Nem sequer havia visto uma seringueira, ou látex sendo extraído, ou borracha sendo defumada. Essa ausência de informações específicas sobre aquele *metier* pode ser observada nas formas das árvores esboçadas, formas bastante genéricas que remetem à categoria “árvore”, mas não particularizam a subcategoria “seringueira”. Apenas o líquido que jorra em primeiro plano, que é expelido do vértice do “V” e atinge o balde ao solo, faz alusão ao látex derramado. Também a palavra “borracha”, presente no título da peça de propaganda, em que se conclama o aumento da produção desse material “para a vitória” na guerra, permite que identifiquemos as árvores como

other. In addition to the textual similarity between the organizational acronyms, in both logos the letters are enclosed by a circle and follow its format. The main difference is that in the SEITA logo the letters are contained entirely within the circle, whereas in the SEMTA logo created by Chabloz, the “s” and “t” of the acronym interact with the limits of the geometric form. However, the general similarity prevails. This points to the idea that the French taste still seemed to echo, even if sparsely, in the advertising work carried out by the artist in Brazil.

Leaving the discussion of the aesthetic directions followed by Chabloz in his posters to one side, I will now address the images related to the poster *More rubber for victory* from the point of view of the detailing and the resemblance to real life of the scene represented. Comparing the poster and the photograph of Chabloz’s layout with the first study, that was started in São Luís in early January 1943 and completed in Fortaleza about a month later, we can observe some significant differences. In the study, in the background of the image, we have two rubber trees and only one rubber tapper, whose figure is not very distinguishable in the dynamic rhythm of the artist’s sketch. In the other two images, particularly in the printed poster, thirteen rubber trees can be seen on the right and left of the large tree in the center, which, in turn, must be covering up others, considering the regularity of the positioning of the rubber trees in the background. We can observe five men working on the thirteen visible trees.

When he did the first study, Chabloz had not yet come into contact with rubber’s production process, a lack of knowledge that he recorded, as we have seen, in the first pages of his work journal. He had not even seen a rubber tree, latex being extracted, or rubber being smoked. This lack of specific information about that *metier* can be observed in the shapes sketched with rather generic forms that refer to the category “tree”, but not specifically to the subcategory “rubber tree”. Only the liquid flowing in the foreground, which is expelled from the apex of the “V” and reaches the bucket on the ground, alludes to spilled latex. The word “rubber” in the title of this piece of propaganda, calling for the increased production of this material “for victory” in the war, makes it possible for us to identify the trees as rubber trees. However, as stated above, this identification cannot be made

simply observing the trees themselves.

On the 12th and 13th of January 1943, Chabloz went on a business trip to Belém, in the company of other SEMTA members and employees of other institutions related to the “rubber program”. At the time, he visited the small public park of the *Banco da Borracha*, the *Fomento Agrícola* and the *Instituto Agrônômico do Norte* (the Rubber Bank, the Agricultural Development and the Agronomy Institute of the North), seeing rubber trees “live”, in photographs and in botanical drawings. He was taken to visit a “model rubber plantation” among the vast properties of the *Instituto Agrônômico do Norte*. He was taught the “more modern and streamlined” ways to cut into the tree trunks, the most effective knives to make the incisions (Oriental knives), the latex extraction process and methods in vogue for curing rubber (using wooden paddles or cylinders). He made drawings of trees, the incision methods for their trunks, the rubber tapper’s work tools and the various stages of curing the rubber, both in the old system used in the first rubber cycle and in the methods current at the time, which, according to the artist, were more streamlined and effective, developed by the *Instituto Agrônômico do Norte*.³⁰ Some of these drawings illustrate the pages of his first work journal [Figs. 9 and 10]. Other images are loose sketches, belonging to the artist’s archive at the MAUC, published in the book *More rubber for victory*, organized by Pedro Eymar Barbosa Costa and the historian Adelaide Gonçalves, coordinator of the Center for Cultural Documentation at UFC (NUDOC) [Figs. 11 to 14].³¹ These were the experiences that gave Chabloz some theoretical and empirical knowledge about the production process of rubber, although the artist never witnessed work in the rubber plantations in the Amazon jungle firsthand.

In addition to these sketches, the aforementioned book contained a finished drawing of a rubber tree. Although undated, this image helps in understanding the process experienced by the

seringueiras. Essa identificação, no entanto, não é possibilitada pela simples observação das árvores em si, como foi dito.

Nos dias 12 e 13 de janeiro de 1943, Chabloz esteve em viagem de trabalho a Belém, em companhia de outros membros do SEMTA e de funcionários de outras instituições ligadas ao “programa da borracha”. Naquela ocasião, visitou o pequeno parque público do Banco da Borracha, o Fomento Agrícola e o Instituto Agrônômico do Norte, tendo visto seringueiras “ao vivo”, em fotografias e em desenhos botânicos. Foi levado a visitar um “seringal modelo” em meio às vastas terras do Instituto Agrônômico do Norte. Foi instruído sobre os modos de incisão “mais modernos e racionalizados” nos troncos das árvores, sobre as facas mais eficazes para efetuar as incisões (as facas orientais), sobre o processo de extração do látex e os métodos em voga de defumação da borracha (pela pá de madeira ou pelo cilindro). Realizou desenhos das árvores, dos modos de incisão em seus troncos, dos utensílios de trabalho do seringueiro e das várias etapas do processo de defumação da borracha, tanto segundo o sistema antigo, utilizado no primeiro ciclo da borracha, quanto de acordo com os métodos então em vigor — mais racionalizados e eficazes, segundo o artista —, desenvolvidos pelo Instituto Agrônômico do Norte.³⁰ Alguns desses desenhos ilustram páginas de seu primeiro diário de serviço [Figs. 9 e 10]. Outras imagens constituem desenhos avulsos que pertencem ao arquivo do artista no MAUC, tendo sido publicadas no livro *Mais borracha para a vitória*, organizado por Pedro Eymar Barbosa Costa e pela historiadora Adelaide Gonçalves, coordenadora do Núcleo de Documentação Cultural da UFC (NUDOC) [Figs. 11 a 14].³¹ Foram essas experiências que conferiram a Chabloz algum embasamento teórico e empírico acerca do processo de produção da borracha, embora o artista jamais tenha chegado a presenciar *in loco* o trabalho nos seringais na selva amazônica.

Além desses esboços, foi também publicado, na obra citada, um desenho acabado de seringueira. Embora não datada, tal imagem auxilia na compreensão do processo, vivenciado pelo artista, de construção de conhecimentos acerca daqueles

³⁰ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Handwritten text by Jean-Pierre Chabloz. Artist’s archive. MAUC.

³¹ GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Eds.). *Mais borracha para a vitória*. (More rubber for victory). Fortaleza: MAUC/NUDOC; Brasília: Ideal Gráfica, 2008.

³⁰ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

³¹ GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Mais borracha para a vitória*. Fortaleza: MAUC/NUDOC; Brasília: Ideal Gráfica, 2008.

fenômenos [Fig. 15]. No desenho, vemos o aspecto completo de uma seringueira, acompanhado, à esquerda, por um detalhe do seu tronco. Textualmente, a árvore é devidamente identificada tanto pelo nome de uso corrente quanto pela denominação científica. Conforme percebemos no detalhe, Chabloz estava particularmente preocupado em apresentar o aspecto do tronco após realizadas as incisões “modernas e racionalizadas” com as facas orientais, tal como, nos dias em Belém, haviam-lhe ensinado tratar-se do método mais eficaz de intervenção na árvore. Preocupou-se também em apresentar, logo abaixo das incisões, o utensílio destinado à coleta do látex, da forma como aprendera que deveria ser afixado no tronco.

Ao compararmos o primeiro estudo de Chabloz à fotografia do *layout* quase finalizado, é nítida a aquisição desses conhecimentos. Na segunda imagem, as formas das seringueiras, os modos de incisão em seus troncos, as posições dos seringueiros ao fundo em seus trabalhos, o formato do balde central e a presença de recipientes ao fundo, presos às árvores, todos esses elementos indicam um artista mais ciente do que estava a desenhar. Os conhecimentos que Chabloz adquiriu em Belém, além, obviamente, do maior esmero e detalhamento empregados pelo artista, em virtude de estar realizando o *layout* que pretendia ser final, dão à segunda imagem um aspecto bem mais detalhado, se comparada à primeira.

No entanto, se a imagem da fotografia é mais detalhada, não podemos com isso concluir que ela seja mais verossímil. À exceção da composição central em torno do “V da vitória”, que assume, explicitamente, um caráter fantástico, poderíamos pressadadamente supor que o plano de fundo da imagem, composto de seringueiras e trabalhadores, estaria próximo da realidade do trabalho nos seringais amazônicos. A regularidade da disposição das árvores na imagem, no entanto, não condizia com a distribuição dos seringais nativos da floresta amazônica. Para se chegar até eles, segundo Morales, era necessário o exercício de longas caminhadas por entre as matas, através de caminhos tortuosos, acidentados e perigosos.³² A distância curta e regular entre as seringueiras, conforme apresentado na imagem da fotografia, estava mais de acordo com a realidade dos seringais cultivados no Sudeste Asiático. A esse respeito, elucida Morales:

³² MORALES, Lúcia Arrais. *Vai e vem, vira e volta*. As rotas dos Soldados da Borracha. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2002, p. 40.

artist whilst acquiring knowledge about those phenomena [Fig. 15]. In the drawing, we see a complete rubber tree with a detail of the trunk on the left. In the script, the tree is properly identified both by its Portuguese name and by its scientific name. In the detail, Chabloz was particularly concerned with depicting the appearance of the trunk after the “modern and streamlined” incisions had been made with oriental knives, in the way that the days in Belém had taught him was the most effective method of cutting into the tree. He also took pains to show the utensil for the collection of latex just below the incisions, as he had learnt how it should be affixed to the trunk.

Comparing Chabloz’s first study to the photograph of the almost completed layout, the acquisition of this knowledge is clear. In the second image, we can see the shapes of the rubber trees, the method of incising their trunks, the positions of the latex extractors working in the background, the shape of the central bucket and the presence of containers chained to trees in the backdrop. All these elements indicate an artist more aware of what he was drawing. The knowledge acquired by Chabloz in Belém, in addition, of course, to the great care and detailing used by the artist to create a layout intended to be definitive, give the second image a much more detailed look when compared to the first.

However, if the image is more detailed in the photograph, we cannot conclude that it is more realistic. Except for the central composition around the “V for victory”, which takes on an explicitly fantastical character, one might hastily assume that the background image, composed of rubber trees and workers, is close to the reality of work in the Amazonian rubber plantations. The regularity of the arrangement of the trees in the picture, however, is not consistent with the distribution of native rubber trees in the Amazon forest. According to Morales, to reach them it was necessary to take long treks through the forest, along rugged, dangerous and tortuous paths.³² The short and regular distance between the rubber trees, as shown in the photo’s image, was closer to the reality of

³² MORALES, Lúcia Arrais. *Vai e vem, vira e volta*. As rotas dos Soldados da Borracha. (Going and coming, turning around and going back. The routes of the Rubber Soldiers). São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2002, p. 40.

cultivated rubber trees in Southeast Asia. In this regard, Morales states:

In Southeast Asia, it is possible to extract latex from a much larger number of trees in a much smaller area and production costs have practically halved. In addition, and more importantly, the differences in output per man between both regions are impressive. A rubber tapper in Asia collects at least four times more than a rubber tapper in Amazonia. However, their work is not done on rough or dangerous paths, the distances between trees are rationally regulated and the cutting uses excision techniques.³³

We know, however, that the image in question is a piece of propaganda, and as such, sought to direct the thoughts and feelings of the viewers to converge on a specific objective of the issuing agent. Therefore, the proliferation of rubber trees and tappers in the background of the composition conveys the idea of producing large volumes of rubber, which was in line with the government's goal of transporting, through SEMTA, fifty thousand workers to Amazonia in five months³⁴, and garner rewards from the United States for each five tons of rubber produced.³⁵

Although there is discussion as to whether the posters produced for SEMTA served mainly to boost the institution's image in the eyes of public opinion in Fortaleza, as will be discussed later, the obvious and immediate purpose of the propaganda piece in question — as well as the other posters produced in this context — was to recruit skilled manpower. For that reason, it wanted to show potential migrants the facilities they would find in their work: all the tappers working together in trees right next to each other, immersed in an environment of fertile and abundant land. Undoubtedly, an idealized vision both of the workplace and the work itself.

The idealized nature of the message conveyed by the poster is clear when the consequences of the migration effort are considered. Between July and September 1946, a Parliamentary Commission of Inquiry was set up to assess the extent of damage posed by the “Rubber Campaign” and propose measures to compensate injured individu-

No Sudeste Asiático, consegue-se extrair látex de um número muito maior de árvores numa área bem menor e a produção tem seu custo, praticamente, reduzido à metade. Além do que, e sobretudo, as diferenças de produção por homem numa e noutra região são impressionantes. Um seringueiro na Ásia coleta no mínimo quatro vezes mais borracha do que um seringueiro na Amazônia. Porém, seu trabalho não é feito em caminho acidentado ou perigoso, as distâncias entre as árvores são racionalmente reguladas e no corte é usada a técnica da excisão.³³

Sabemos, contudo, que a imagem em questão constitui uma peça de propaganda e, como tal, visava a direcionar pensamentos e sentimentos do receptor a convergirem com um determinado objetivo do emissor da mensagem. A proliferação de seringueiras e trabalhadores no fundo da composição, portanto, transmitia a ideia de produção de grande volume de borracha, o que estava em consonância com a meta do governo de transportar para a Amazônia, por intermédio do SEMTA, cinquenta mil trabalhadores em cinco meses,³⁴ além de angariar prêmios, concedidos pelos Estados Unidos, a cada 5 mil toneladas de borracha produzidas.³⁵

Embora se discuta que os cartazes produzidos para o SEMTA tenham servido, sobretudo, para alavancar a imagem da instituição aos olhos da opinião pública fortalezense, conforme será comentado mais adiante, a finalidade óbvia e imediata da peça de propaganda em questão — assim como dos demais cartazes produzidos nesse contexto — era o aliciamento de mão de obra. Para tanto, desejava-se mostrar ao migrante em potencial as facilidades que encontraria em seu trabalho: todos os seringueiros trabalhando em conjunto, em árvores bem próximas umas às outras, imersos em um ambiente de terras férteis e fartas. Sem dúvida, uma visão idealizada, tanto do local de trabalho quanto do trabalho em si.

O caráter idealizado da mensagem transmitida pelo cartaz fica patente ao atentarmos para as consequências do esforço migratório. Entre os meses de julho e setembro de 1946, instaurou-se uma Comissão Parlamentar de Inquérito a fim de avaliar a dimensão dos danos acarretados pela “Batalha da Borracha” e propor medidas de reparo aos indivíduos lesados. Segundo Se-

³³ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, pp. 39-40.

³⁴ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 166.

³⁵ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 68.

³³ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, pp. 39-40.

³⁴ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 166.

³⁵ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 68.

creto, os depoimentos colhidos traziam à tona os maus-tratos a que foram submetidos os trabalhadores, a falta de planejamento dos órgãos administrativos — resultando no desperdício de dinheiro e alimentos — e a baixa produtividade da borracha, dentre outras questões.³⁶ A conclusão do relatório da “CPI da Borracha” era que se fazia mister o imediato auxílio aos indivíduos encaminhados e às suas famílias, sugerindo o desenvolvimento de um plano assistencial socioeconômico.³⁷ No entanto, como ressalta a autora na introdução do livro, tal auxílio não foi posto em prática, embora órgãos de imprensa de todo o mundo estivessem, a essa altura, empenhados em denunciar os efeitos danosos do empreendimento migratório.³⁸

Não se sabe ao certo o número de indivíduos encaminhados que morreram durante o trajeto ou quando já alocados nos seringais. Segundo Dean, a “CPI da Borracha” teria estimado entre 17 e 20 mil o número de desaparecidos.³⁹ Secreto, por sua vez, afirma que “de aproximadamente 50 mil soldados da borracha — entre trabalhadores e dependentes — que foram para a Amazônia entre 1943 e 1944, estima-se que quase a metade morreu ou desapareceu”.⁴⁰ Assim, a autora calcula em torno de 25 mil o número de mortos e desaparecidos. Cifra semelhante é apresentada por Silva Filho, que conta entre 15 e 25 mil o número de trabalhadores mortos nos seringais, vítimas das más condições de trabalho a que foram submetidos, bem como da subnutrição, da malária e da febre amarela.⁴¹

Com relação à produtividade nos seringais amazônicos, a “Batalha da Borracha” também não obteve sucesso. Segundo Dean, uma equipe de estudos americana que avaliava *in loco* as condições do vale do Amazonas para a extração de borracha estimou, em relatório escrito em princípios de 1941, a viabilidade da produção de cerca de 100 mil toneladas anuais de goma nas seringueiras existentes, que, segundo calculavam, deveriam contar

als. According to Secreto, the testimonies collected brought to light the mistreatment the workers had experienced, the lack of planning by the administrative bodies — resulting in wasted money and food —, the low productivity of rubber, among other issues.³⁶ The conclusion of the report of the “Rubber Parliamentary Investigation” was that aid should be sent immediately to individuals and their families, suggesting the development of a socio-economic assistance plan.³⁷ However, as the author points out in the introduction, that aid was not implemented, although by this time the press from around the world was engaged in denouncing the harmful effects of the migration project.³⁸

No one knows for sure the number of individuals recruited who died during the journey or when they had already been allocated to the rubber plantations. According to Dean, the “Rubber Parliamentary Investigation” estimated that between seventeen and twenty thousand people had disappeared.³⁹ Secreto, in turn, states that “it is estimated that of the approximately 50.000 rubber soldiers - both workers and their dependants - who went to Amazonia between 1943 and 1944, nearly half died or disappeared”.⁴⁰ Thus, the author calculates the number of dead and missing at around twenty-five thousand. A similar figure is given by Silva Filho, who has counted between fifteen and twenty-five thousand the number of workers killed in the rubber plantations, victims of the poor working conditions to which they were subjected, as well as malnutrition, malaria and yellow fever.⁴¹

With respect to the productivity of Amazonian rubber, the “Rubber Campaign” also was not successful. According to Dean, an American study

³⁶ SECRETO, María Verónica. *Soldados da Borracha*. Trabalhadores entre o sertão e a Amazônia no governo Vargas. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 118.

³⁷ SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, pp. 118-119.

³⁸ SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 11.

³⁹ DEAN, Warren. *A luta pela borracha no Brasil: um estudo de história ecológica*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989, p. 151.

⁴⁰ SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 37.

⁴¹ SILVA FILHO, Antônio Luiz Macêdo e. “Estilhaços de uma Guerra”. In: GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Eds.). *Op. cit.*, p. 26.

³⁶ SECRETO, María Verónica. *Soldados da Borracha*. Trabalhadores entre o sertão e a Amazônia no governo Vargas. (Rubber Soldiers. Workers between the sertão and Amazonia in the Vargas government). São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 118.

³⁷ SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, pp. 118-119.

³⁸ SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 11.

³⁹ DEAN, Warren. *A luta pela borracha no Brasil: um estudo de história ecológica*. (The fight for rubber in Brazil: a study of ecological history). Translation by Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989, p. 151.

⁴⁰ SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 37.

⁴¹ SILVA FILHO, Antônio Luiz Macêdo e. “Estilhaços de uma Guerra” (“Shrapnel from a War”). In: GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Eds.). *Op. cit.*, p. 26.

team that assessed *in situ* the conditions of the Amazon valley for rubber extraction, estimated, in a report written in early 1941, the feasibility of producing about one hundred thousand tons of gum from the existing rubber trees which, according to their calculations, should number around two hundred million plants.⁴² However, despite creating institutional bodies⁴³ and the migratory effort undertaken, the entire production in 1943 totaled only twenty-four thousand tons, of which only ten thousand were exported to the United States, according to the author, referring to a report issued by the Rubber Development Corporation (RDC). In 1944, the volume of rubber produced increased slightly, reaching a total of thirty thousand tons, of which only eleven thousand nine hundred seventy-three went to the United States. The following year, production did not exceed the latter figure.⁴⁴

It was amid this social and economic context that Chabloz developed his activities related to SEMTA's propaganda, constantly disillusioned with the disorganization that he witnessed within the administrative machinery of the body. Despite this, however, the care and diligence that he used to devote to the products of his work appear to have remained intact. The annotations in the two work journals he wrote during the six months that he served in SEMTA indicate that the Swiss artist used to work hard day and night, including the weekends. I do not believe he had a clear idea of the dreadful conditions the migrants were subjected to, since his commitment to SEMTA occurred in the initial implementation period of the "rubber program". Because of the isolation that characterized the location of the rubber trees throughout the immense forest, the news coming from Amazonia did not circulate easily, and it took a longer timeframe before the harmful consequences of this extractive enterprise started to become known.

As an artist, Chabloz worried about getting

em torno de 200 milhões de pés.⁴² Entretanto, não obstante os organismos institucionais criados⁴³ e o esforço migratório empreendido, toda a produção de 1943 teria totalizado tão somente 24 mil toneladas, das quais apenas 10 mil teriam sido exportadas para os Estados Unidos, conforme aponta o autor, remetendo-se a um relatório redigido pela *Rubber Development Corporation* (RDC). Em 1944, o volume de borracha produzido pouco teria aumentado, atingindo um total de 30 mil toneladas, das quais somente 11 mil novecentas e setenta e três teriam seguido para os Estados Unidos. No ano seguinte, as exportações não teriam ultrapassado esta última cifra.⁴⁴

Foi em meio a esse contexto social e econômico que Chabloz desenvolveu suas atividades ligadas à propaganda do SEMTA, desiludindo-se constantemente com a conjuntura de desorganização que presenciava no interior da máquina administrativa do organismo. A despeito disso, no entanto, o cuidado e o esmero que costumava dedicar aos produtos de seu trabalho parecem ter permanecido intactos. As anotações presentes nos dois diários de serviço que escreveu ao longo dos seis meses em que atuou naquele órgão apontam que o suíço costumava trabalhar com afinco, durante os dias e as noites, inclusive aos fins de semana. Não creio que ele tivesse clara noção das condições sofríveis a que eram submetidos os migrantes, uma vez que seu engajamento ao SEMTA deu-se no período inicial de implementação do "programa da borracha". Em virtude do isolamento que caracterizava a localização dos seringais em meio à imensa floresta, as notícias advindas da Amazônia não circulavam com facilidade, tendo sido necessário um lastro de tempo mais vasto para que as consequências danosas da empreitada extrativista começassem a tornar-se conhecidas.

Como artista, Chabloz preocupava-se com a obtenção de volume nas formas, com a criação de jogos sutis de luz e sombra, com a plasticidade dos motivos. As veementes críticas que dirigiu às versões impressas dos dois primeiros *layouts* elaborados para o SEMTA focaram-se, como vimos, principalmente na ausência desses atributos. Naquele momento de sua produção cartazística,

⁴² DEAN, Warren. *Op. cit.*, p. 138.

⁴³ In addition to SEMTA, other bodies were created in Brazil to support the "Rubber War", each one with specific ends: the *Banco de Crédito da Borracha* (the Bank for Rubber Credit), the *Superintendência de Abastecimento do Vale Amazônico* (SAVA) (the Superintendence to Supply the Amazon Valley) and the *Serviço Especial de Saúde Pública* (SESP) (the Special Service for Public Health).

⁴⁴ DEAN, Warren. *Op. cit.*, pp. 140-150.

⁴² DEAN, Warren. *Op. cit.*, p. 138.

⁴³ Além do SEMTA, outros órgãos foram criados no Brasil a fim de dar suporte à "Batalha da Borracha", cada qual se prestando a fins específicos: o Banco de Crédito da Borracha, a Superintendência de Abastecimento do Vale Amazônico (SAVA) e o Serviço Especial de Saúde Pública (SESP).

⁴⁴ DEAN, Warren. *Op. cit.*, pp. 140-150.

portanto, o suíço distanciava-se das pesquisas de caráter mais nitidamente formalista — que caracterizaram, sobretudo, os *layouts* elaborados durante seus estudos na Escola de Belas-Artes de Genebra — para adentrar uma abordagem mais didática, preocupada com o pronto reconhecimento dos motivos e a rápida assimilação da cena representada.

O caráter idealizado da representação, presente no cartaz *Mais borracha para a vitória*, também caracteriza os demais cartazes que Chabloz concebeu para o SEMTA. Como publicitário, o suíço estava preocupado em potencializar a atratividade das promessas do organismo. Em *Mais borracha para a vitória*, o ambiente domesticado da selva contava com seringueiras enfileiradas a fim de agilizar o trabalho dos seringueiros. Nos demais cartazes, outras promessas surgiam.

Há indícios, no entanto, de que não tenham sido os apelos publicitários de Chabloz que efetivamente contribuíram para despertar nos sertanejos o desejo de migrar para a Amazônia. A antropóloga Lúcia Arrais Morales ressalta que, dos trinta e cinco ex-“Soldados da Borracha” por ela entrevistados, nenhum afirmou ter-se deparado, em 1943, com qualquer dos cartazes concebidos por Chabloz para o SEMTA. A autora acredita que os cartazes, bem como as demais ações de propaganda levadas a cabo pelo SEMTA, não tenham servido primordialmente à captação de mão de obra para o trabalho nos seringais amazônicos, mas à construção de uma imagem positiva do organismo aos olhos da opinião pública local.⁴⁵ Ao longo de toda a sua curta existência, o SEMTA não esteve na confortável posição de única agência migratória estatal, mas precisou continuamente afirmar-se e defender seu espaço de atuação diante da concorrência produzida pela SAVA.⁴⁶

⁴⁵ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 192.

⁴⁶ O SEMTA foi criado em 30 de novembro de 1942, pelo Decreto-Lei número 4.750 (SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 86) e a portaria número 28 (MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 163). O organismo foi oficialmente extinto em 30 de novembro de 1943, de modo a constar nos registros que teria existido durante um ano. Na prática, no entanto, sua vida foi mais curta. Em 14 de setembro de 1943, era criada a Comissão Administrativa do Encaminhamento de Trabalhadores para a Amazônia (CAETA), que, a partir de então, atuaria como a única agência migratória da “Batalha da Borracha”, assumindo todas as responsabilidades antes divididas entre o SEMTA e a SAVA. A justificativa para a instituição da CAETA era a necessidade de concentrar em um único órgão estatal a administração do empreendimento migratório, dirimindo a fragmentação dos serviços e a diluição de poder decorrente das disputas entre as duas agências anteriormente ativas (MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, pp. 221-223).

volume in the forms, about the creation of subtle games of light and shadow, about the plasticity of motifs. His vehement criticism of the printed versions of the first two layouts designed for SEMTA focused especially, as we have seen, on the absence of these attributes. Therefore, at that point in his career as a poster designer, the artist distanced himself from research more clearly formalistic in character - that characterized above all the layouts developed during his studies at the Geneva School of Fine Arts - to use a more didactic approach, concerned with the prompt recognition of motifs and the rapid assimilation of the scene depicted.

The idealized character of the representation, in the poster *More rubber for victory*, also characterizes the other posters that Chabloz designed for SEMTA. As an advertiser, he was concerned with enhancing the attraction of the promises of the body. In *More rubber for victory*, the domesticated jungle environment shows lines of rubber trees to expedite the work of the rubber tappers. In the other posters, other promises arose.

There are indications, however, that it was not Chabloz's propaganda pieces that contributed to awaken the northeastern workers desire to migrate to Amazonia. The anthropologist Lúcia Arrais Morales points out that, of the thirty-five former “Rubber Soldiers” she interviewed, none said he had seen, in 1943, any of the posters designed by Chabloz for SEMTA. The author believes that the posters and other propaganda actions undertaken by SEMTA did not serve primarily to recruit labor to work in the Amazonian rubber plantations, but to build a positive image of the body in the eyes of local public opinion.⁴⁵ Throughout its short history, SEMTA was not in the comfortable position of being the sole state agency dealing with migration, but had to continually assert itself and defend its territory from the competition produced by SAVA.⁴⁶

⁴⁵ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 192.

⁴⁶ SEMTA was created on 30th November 1942, by Decree-Law number 4.750 (SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 86) and Ordinance Number 28 (MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 163). The organization was officially made extinct on 30th November 1943, so the records show that it existed for one year. In practice, however, its life was shorter. On 14th September 1943, the *Comissão Administrativa do Encaminhamento de Trabalhadores para a Amazônia* (CAETA) (Administrative Commission for the Transfer of

Nevertheless, if there is any doubt regarding their effectiveness from an advertising standpoint, the posters designed by Chabloz for SEMTA hold unquestionable value as cultural heritage: these are visual documents that are fairly representative of the dominant ideology in a significant period both in the history of Brazil and world history. They speak of the Vargas era, World War II, the exploitation of rubber in Amazonia and northeastern migration to the rubber plantations. They speak of the discursive strategies used by the groups then in power in order to garner the support of the majority of the population. As visual documents that point to an intricate historical context, they stimulate a fruitful dialogue between art, advertising, history and society.

No entanto, se é duvidosa sua eficácia do ponto de vista publicitário, os cartazes que Chabloz concebeu para o SEMTA são portadores de inquestionável valor enquanto patrimônio cultural: constituem documentos visuais bastante representativos da ideologia dominante em um período significativo tanto da História do Brasil como da História mundial. Falam da era Vargas, da Segunda Guerra Mundial, da exploração de borracha na Amazônia, da migração nordestina para os seringais. Falam das estratégias discursivas utilizadas pelos grupos então no poder a fim de angariar o apoio da maioria da população. Enquanto documentos visuais que apontam para um intrincado contexto histórico, estimulam um fecundo diálogo entre arte, propaganda, história e sociedade.

Workers to Amazonia) was created to act as the sole migratory agency of the “Rubber War”, taking on all the responsibilities formerly divided between SEMTA and SAVA. The justification for setting up CAETA was the need to focus the administration of the migratory undertaking in a single agency, in order to reduce the fragmentation and dilution of the power arising from the disputes between the two former agencies (MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, pp. 221-223).



1



2



3

1 Jean-Pierre Chabloz. *Estudo para cartaz* “Mais borracha para a vitória”, jan.-fev. 1943.

2 Jean-Pierre Chabloz. *Layout para cartaz* “Mais borracha para a vitória”, fev. 1943.

3 Jean-Pierre Chabloz (concepção). *Cartaz* “Mais borracha para a vitória”, 1943.



4



5



6

4 Jean-Pierre Chabloz. *Layout para cartaz Montreux* (s/d).

5 Jean-Pierre Chabloz. *Layout para cartaz Fuja da sífilis, se quer um filho são* (s/d).

6 Jean-Pierre Chabloz (concepção). *Layout para cartaz XYZ*, 1931.



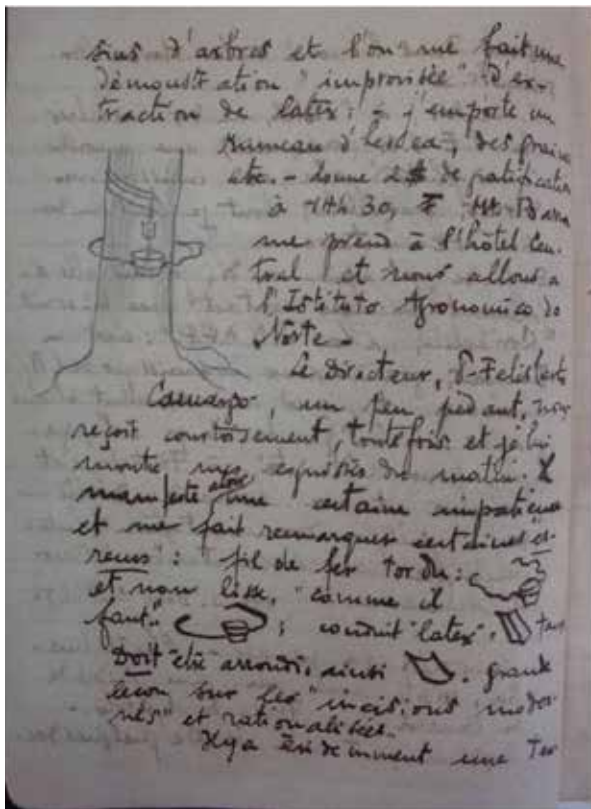
7



8

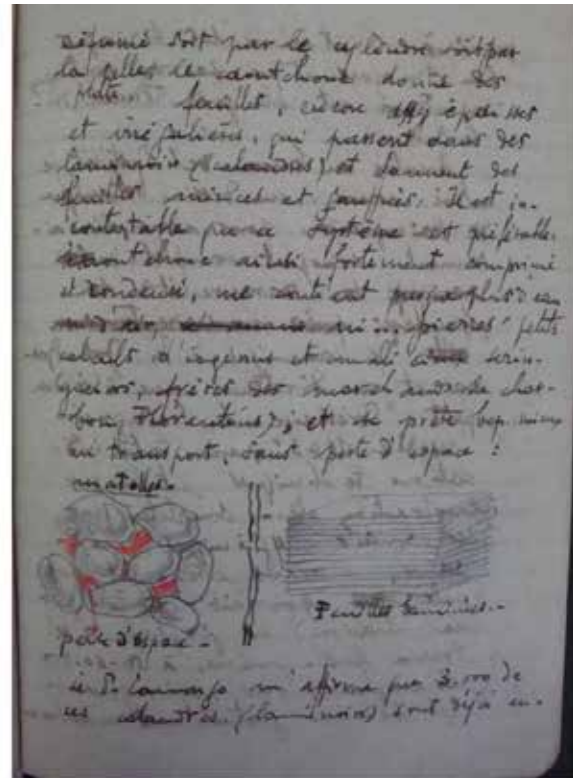
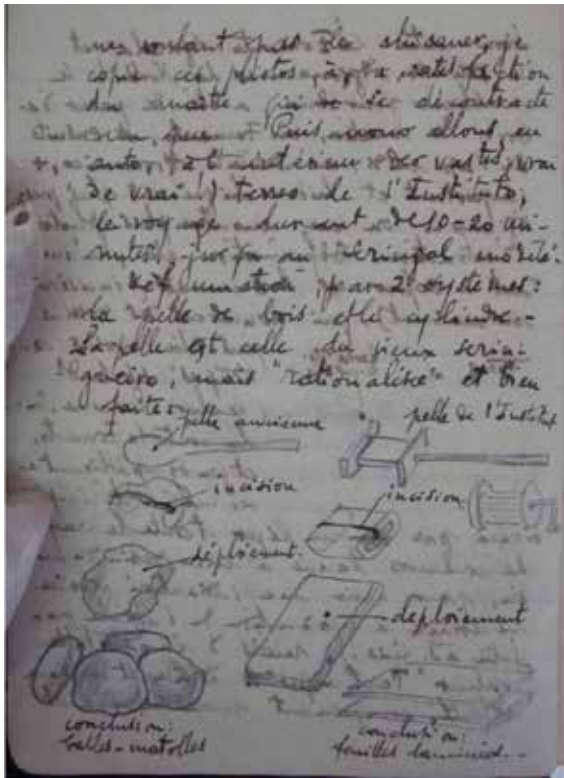
7 Jean-Pierre Chabloz. *Estudo para logotipo do SEMTA*, 1943.

8 Georges Léonnec. *Cartaz Cigarettes Naja Tabac d'Orient*, 1939.



9

9 Relato da viagem a Belém em páginas do primeiro diário de serviço do artista. Chabloz aprendia sobre o processo de extração do látex das seringueiras.



10



11



12

10 Relato da viagem a Belém em páginas do primeiro diário de serviço do artista. Chabloz aprendia sobre o processo de defumação da borracha.

11 Jean-Pierre Chabloz. Desenho de seringueira, realizado no parque público diante do Banco de Crédito da Borracha. (12 jan. 1943)

12 Jean-Pierre Chabloz. Desenho de seringueira, realizado no Fomento Agrícola. (13 jan. 1943)



13



14



15

13 Jean-Pierre Chabloz. Desenho de incisões no tronco da seringueira e instrumentos utilizados para a extração do látex, realizado no Fomento Agrícola. (13 jan. 1943).

14 Jean-Pierre Chabloz. Desenho das vestimentas e dos instrumentos de trabalho do seringueiro, realizado no Instituto Agrônômico do Norte. (13 jan. 1943).

15 Jean-Pierre Chabloz. Uma seringueira (*Hevea Brasiliensis*), 1943.

Geraldo de Barros: a incursão do “marginal” na arte (1946-1951)

Barros: le ‘marginal’ dans l’art

JAQUELINE MARIA TRINDADE SILVA

Mestranda em História pela Universidade Federal de São João del Rei – UFSJ

Master en Cours en Histoire (UFSJ)

RESUMO Este artigo pretende apresentar as ideias e o contexto sobre as Fotoformas (1946-1951) de Geraldo de Barros relacionando-as com as outras suas produções artísticas como a pintura, a gravura, o design, as Sobras (fase final e retorno à fotografia 1996-98). O artigo tem como principal objetivo analisar o pioneirismo representado pelas Fotoformas, as quais inauguraram a fotografia como arte no Brasil. De um modo geral, o artigo constitui um estudo sobre o projeto artístico Fotoformas, no qual Barros buscou experimentar diversas possibilidades de usos do dispositivo fotográfico e expandir os seus limites técnicos e conceituais.

PALAVRAS-CHAVE *Fotoformas*, Pioneirismo, Ruptura, Marginal, Fotografia Moderna.

RÉSUMÉ Cet article vise à présenter les idées et le contexte sur Fotoformas (1946-1951) créé par Geraldo de Barros en relation avec leurs autres productions artistiques telles que la peinture, la gravure, le design, les Sobras (phase dernier et le retour à la photographie – 1996-98). L'article a pour objectif d'analyser le pionnier représenté par Fotoformas, qui a inauguré la photographie comme art au Brésil. En general, l'article est une étude sur la conception artistique de Fotoformas, dans la quel Barros a cherché à expérimenter diverses possibilités d'utilisation avec l'appareil photographique et d'étendre leurs limites techniques et conceptuelles.

MOTS-CLÉS Fotoformas, Avant-garde, Rupture, Marginal, Photographie Moderne.

Entre 1946 e 1951, o paulista Geraldo de Barros (1923-1998) realizou uma série de fotografias experimentais que denominou *Fotoformas*. Na época em que Barros fez esse conjunto de fotografias experimentais, ele conheceu o respeitado crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981), o qual influenciou definitivamente o seu trabalho. Através de Pedrosa, conheceu a Teoria da Forma (*Gestalt Theorie*), cuja influência é perceptível nessa série fotográfica, particularmente no próprio título. Durante o período de 1946-1951, Barros fez 310 fotografias no total, incluindo as *Fotoformas*. Marcado por um caráter ousado e inovador, esse conjunto emprega de forma pioneira o processo da intervenção e manipulação direta nos negativos, obtendo efeitos abstratos, expressionistas e construtivistas nas obras.

A arte de Geraldo de Barros esteve inserida no âmbito do ‘marginal’, visto que, o artista buscou de várias formas transgredir as normas e regras tradicionais vigentes naquele contexto e estabelecer os seus próprios modelos baseados na experimentação. A série *Fotoformas* representou esse momento de ruptura e experimentalismo ligados à ‘marginalidade’ artística, cujo objetivo principal era romper com o tradicionalismo e estabelecer novas técnicas e uma linguagem inovadora na fotografia.

Geraldo de Barros (1923-1998) nasceu em Chavantes, São Paulo. Ele foi funcionário do Banco do Brasil¹ e teve formação em economia. Paralelamente, lidou com diversas linguagens visuais para dar vazão a experimentações fortemente marcadas por uma expressividade de caráter mais urbano e moderno. Barros começou a atuar nas artes plásticas com a pintura² e teve importantes mestres: Clóvis Graciano — Grupo Santa Helena; Colette Pujol (1913-1999); Yoshiya Takaoka (1909-1978). Foi um artista múltiplo, conhecedor de inúmeras técnicas, participante e fundador de importantes movimentos e associações artísticas (Concretismo, Grupo Ruptura, Grupo XV,³ a Bienal Internacional de São Paulo, entre outros). Geraldo de Barros desenvolveu intensa pesquisa na pintura, na fotografia e artes gráficas. Pos-

Entre 1946 e 1951, Geraldo de Barros (1923-1998), pauliste, a réalisé une série de photographies expérimentales qu’il a appelé *Fotoformas*. A l’époque où Barros a fait cet ensemble de photographies expérimentales, il a connu l’honorable critique d’art Mário Pedrosa (1900-1981), qui l’a définitivement influencé dans son travail. Grâce à Pedrosa, il a connu la Théorie de la Forme (*Gestalt Theorie*), dont l’influence est visible dans cette série de photographies, particulièrement dans le titre lui-même. Entre 1946 et 1951, Barros a fait en tout 310 photographies, y compris les *Fotoformas*. Considéré par un caractère osé et innovateur, cet ensemble recourt de façon pionnière au procédé d’intervention et de manipulation directe dans les négatifs, obtenant ainsi des effets abstraits, expressionnistes et constructivistes dans les oeuvres.

L’art de Geraldo de Barros est entré dans le milieu du ‘marginal’, étant donné que, l’artiste a cherché de plusieurs façons à transgresser les normes et les règles traditionnelles en usage dans ce contexte et établir ses propres modèles basés dans l’expérimentation. La série *Fotoformas* a représenté ce moment de rupture et d’expérimentation liés à la ‘marginalité’ artistique, dont l’objectif principal était de rompre avec le traditionnelisme et établir de nouvelles techniques et un langage innovateur photographique.

Geraldo de Barros (1923-1998) est né à Chavantes, São Paulo. Il a été fonctionnaire de la Banque du Brésil¹ et était diplômé en économie. Parallèlement, il travaillé avec des langages visuels divers pour déboucher sur des expérimentations fortement marquées par une expressivité de caractères plus urbaine et moderne. Barros a commencé à oeuvrer dans les arts plastiques avec la peinture² et a eu des maîtres importants: Clóvis Graciano — Groupe Santa Helena; Colette Pujol (1913-1999); Yoshiya Takaoka (1909-1978). Il a été un artiste éclectique, connaisseur d’incalculables techniques, participant et fondateur d’importants mouvements et associations artistiques (Concré-

¹ A maioria dos artistas desse período tinha uma profissão fixa, pois não havia ainda um mercado de arte. Esse mercado de arte passará a existir em meados da década de 1960, no Brasil.

² “A fotografia e a pintura sempre tiveram destinos paralelos, conflituosos e complementares. Muitas vezes, os primeiros fotógrafos são pintores reconvertidos, que manterão na sua prática os ensinamentos estéticos que receberam.” AMAR, Pierre-Jean. **História da Fotografia**. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2011, p. 69.

³ Paralelamente à pintura, Barros realizou a sua pesquisa fotográfica, que começou quando ele esteve no Grupo XV.

¹ La plupart des artistes de cette époque avait une profession fixe, vu qu’il n’y avait pas encore un marché de l’art. Ce marché de l’art date des années 1960, au Brésil.

² La photographie et la peinture ont toujours eu des destins parallèles, en conflits et complémentaires. Souvent, les premiers photographes sont des peintres reconvertis, qui ont maintenu dans leur pratique les enseignements esthétiques qu’ils ont reçu. AMAR, Pierre-Jean. *História da Fotografia*. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2011, p. 69.

tisme, Groupe Rupture, Groupe XV³, La Biennale Internationale de São Paulo, entre autres). Geraldo de Barros a développé une intense recherche dans la peinture, la photographie et les arts graphiques. Avec un esprit inquiet, il a organisé et dirigé avec le photographe Thomaz Farkas le laboratoire de photographie du MASP, en 1949 et a participé à plusieurs expositions, obtenant des prix internationaux dans les salons de photographies. En 1951, boursier du gouvernement français, Barros a étudié la lithographie à l'École des Beaux Arts de Paris et la gravure avec le maître Hayter. Barros a travaillé intensément dans les arts graphiques et a obtenu le premier prix d'affiche du IV^eme Centenaire de São Paulo, en 1952⁴.

Sur la [Fig. 1], (*Abstrait*, 1949), on peut illustrer les idées ci-dessous à partir de cette *Fotoforma* qui a été faite avec comme modèle la Gare de São Paulo (*Estação da Luz*). Cette image nous donne une idée concrète du changement de perception sur le champ visuel de l'artiste. On peut dire qu'elle a représenté une limite symbolique de l'ensemble de *Fotoformas*, car le contact de l'artiste avec la Gare de São Paulo lui a donné un élément de modernité pour sa photographie. C'est à cette Gare et avec son *Rolleiflex* 1939 que son regard s'est perfectionné et s'est fixé dans les choses déjà dans l'esprit du Constructivisme. Il prévoyait déjà un rythme, une préoccupation avec l'encadrement et avec la lumière, avec les *closets* et les géométries et les éléments en série dans les structures métalliques du toit et dans les vitres de cette gare de style anglais, ce qui montrait déjà les caractéristiques typiques d'une photographie et d'une pensée moderne.

Geraldo de Barros a aussi participé du Ciné Club Photo Bandeirante, qui a surgi à São Paulo en 1939 et a été considéré comme le centre de la photographie moderne au Brésil et appelé par les critiques de l'époque d'École Pauliste. Helouise Costa a affirmé que "La photographie moderne au Brésil a surgi et s'est développé au Ciné Club Photo Bandeirante"⁵. Les principaux représentants

suidor de um espírito inquieto, ele organizou e dirigiu junto ao fotógrafo Thomaz Farkas o laboratório de fotografia do MASP, em 1949, e participou de muitas exposições, obtendo prêmios internacionais em salões de fotografia. Em 1951, como bolsista do governo francês, Barros estudou litografia na Escola de Belas Artes parisiense e gravura com o mestre Hayter. Barros trabalhou intensamente nas artes gráficas e obteve o primeiro prêmio de cartaz do IV Centenário da cidade de São Paulo em 1952.⁴

Na [Fig. 1], (*Abstrato*, 1949), podemos ilustrar as ideias abaixo a partir dessa *Fotoforma*, que foi feita tendo como modelo a Estação da Luz, em São Paulo. Essa imagem nos dá uma ideia concreta da mudança de percepção no campo visual do artista. Pode-se dizer que ela representou um marco simbólico no conjunto das *Fotoformas*, pois o contato do artista com a Estação da Luz trouxe-lhe um elemento de modernidade para a sua fotografia. Foi nessa Estação e com a sua *Rolleiflex* 1939 que o seu olhar se aperfeiçoou e se fixou nas coisas já dentro do espírito do Construtivismo. Ele já antevia um ritmo, uma preocupação com o enquadramento e com a luz, com os *closets* e as geometrias e elementos seriados nas estruturas metálicas do teto e nos vidros dessa estação de estilo inglês, o que já denotava características típicas de uma fotografia e um pensamento moderno.

Geraldo de Barros participou também do *Foto Cine Clube Bandeirante*, o qual surgiu em São Paulo, em 1939, e foi considerado como o centro da fotografia moderna no Brasil e chamado pelos críticos da época de "Escola Paulista". Helouise Costa afirma que "A fotografia moderna no Brasil surgiu e se desenvolveu no *Foto Cine Clube Bandeirante*".⁵ Os principais representantes desse modernismo no Bandeirante foram German Lorca, Gaspar Gasparian, Geraldo de Barros, Thomaz Farkas.

Certamente que a "Escola Paulista" foi privilegiada pela sua origem, pois além de ter sido fundada no mais relevante centro econômico daquele período, a maioria de seus associados vinha de classe abastada. Além disso, Helouise Costa ressalta que "o clube adquiriu sede própria, editou regularmente uma revista especializada, obteve a chancela de entidade de utilidade pública e angariou o apoio da Prefeitura de São Paulo para a realização

³ Parallèlement à la peinture, Barros a réalisé sa recherche photographique, qui a commencé quand il fut dans le Groupe XV.

⁴ L'intérêt des artistes de cette époque pour les arts graphiques était général, étant donnée que, le rapprochement entre art, technique et industrie a été un phénomène social, pas restreint aux arts visuels.

⁵ COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. *A Fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004,

⁴ O interesse dos artistas dessa época pelas artes gráficas era geral, visto que, a aproximação entre arte, técnica e indústria foi um fenômeno social e não restrito às artes visuais.

⁵ COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. **A Fotografia Moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 36.

de seus salões internacionais”⁶.

Em se tratando da questão do ‘marginal’ na arte de Geraldo de Barros, na [Fig. 2] vê-se o autorretrato de Geraldo de Barros intitulado *Thalassa... Thalassa (Homenagem a Ezra Pound, 1949)*, cuja imagem do artista parece estar bastante indefinida na fotografia, talvez para acentuar esse caráter de ‘marginalidade’⁷. Nota-se que a cena simboliza a própria situação do artista excluído, a meu ver, no próprio círculo artístico daquela época — por causa de suas experimentações, que eram incomuns naquele contexto. É interessante apontar que o artista mudou o nome desse autorretrato para *Thalassa... Thalassa* nos anos 1970, o qual chamou, primeiramente de *Marginal... Marginal*. Essa atitude de Barros leva-nos a questionar: por que ele mudará de nome? Possivelmente, uma dificuldade do artista em lidar com esse termo ou com a própria reação que as pessoas tinham com a sua imagem de artista ‘marginal’ inserida de forma negativa na sociedade.

A noção de ‘marginal’ na obra fotográfica de Geraldo de Barros tem a ver com uma arte marcada por uma incursão no âmbito experimental e inserida dentro de um comportamento e numa postura considerados por muitos, acima de tudo os mais tradicionalistas, como ‘marginal’⁸.

Atualmente, observa-se o oposto em relação à aceitação quanto à denominação e uso desse termo no meio artístico. A palavra ‘marginal’ tornou-se algo *glamouroso*, possuindo até um *status* como aconteceu com a poesia marginal ou a ‘Geração mimeógrafo’⁹.

A postura de artista ‘marginal’ adotada por Barros estava na percepção que ele tinha, em geral, da arte, pois ele já praticava

⁶ COSTA, Helouise. “Escola Paulista de fotografia: uma vanguarda possível?”. In: Seminário Vanguarda e Modernidade nas Artes Brasileiras, 2005, Campinas. Cadernos de Pós-Graduação. Campinas: Instituto de Artes/UNICAMP, 2005, p. 12.

⁷ Geraldo não era o tipo de artista que aceitava os valores predominantes da sociedade, por isso o seu lado de artista marginal. Segundo o dicionário Houaiss: o sentido de marginal é quem não aceita os valores predominantes da sociedade ou da maioria; sentido depreciativo; Ex.: poeta marginal.

⁸ A denominação de ‘marginal’ nos anos 1940 tinha um sentido pejorativo e de conteúdo discriminatório (a começar porque o artista, de modo geral, não era bem visto na sociedade), o que induziu Barros a se sentir inconformado e ‘à margem da vida’, especialmente pela falta de compreensão da maioria dos colegas do *Foto Cine Clube Bandeirante* em relação ao seu vínculo com o experimentalismo.

⁹ Essa ‘Geração mimeógrafo’ surgiu na década de 1970 e, por ter estado à margem do circuito editorial estabelecido na época, cunharam-lhe esse nome. Hoje em dia, esses poetas são aceitos oficialmente no círculo literário e são eles: Roberto Piva, Ricardo Chacal, Waly Salomão, entre outros.

de ce modernisme dans le Bandeirante ont été German Lorca, Gaspar Gasparian, Geraldo de Barros, Thomaz Farkas.

Il n’y a aucun doute que l’École Pauliste a été privilégiée par son origine, vu que en plus d’avoir été fondée dans le plus important centre économique de cette époque, la plupart de ses associés venait d’une classe aisée. D’autre part, Helouise Costa avance que “Le club a acheté son siège propre, a édité régulièrement une revue spécialisée, a obtenu son sceau d’entité d’utilité publique et a obtenu l’appui de la Mairie de São Paulo pour la réalisation de ses salons internationaux”⁶.

Au sujet de la question du ‘marginal’ dans l’art de Geraldo de Barros, à la [Fig. 2], on voit l’auto-portrait de Geraldo de Barros intitulé *Thalassa ... Thalassa (Hommage à Ezra Pound, 1949)*, dont l’image de l’artiste paraît être assez indéfinie sur la photographie, peut-être pour accentuer ce caractère de ‘marginalité’⁷. On notera que la scène symbolise la vraie situation de l’artiste exclu, à mon avis, dans l’exact cercle artistique de cette époque à cause de ses expérimentations, qui étaient peu communes dans ce contexte. Il est intéressant d’observer que l’artiste a changé le nom de cet auto-portrait pour *Thalassa ... Thalassa* dans les années 1970, qu’il a appelé, d’abord de *Marginal... Marginal*. Cette attitude de Barros nous porte à questionner: pourquoi il a changé de nom? Peut-être, une difficulté de l’artiste à traiter avec ce terme ou avec l’exact réaction que les personnes avaient avec son image d’artiste ‘marginal’ vue de forme négative dans la société.

La notion de ‘marginal’ dans l’oeuvre photographique de Geraldo de Barros a une relation avec un art marqué par une invasion dans l’horizon expérimental et inclus dans un comportement et une posture considérées par beaucoup, au-dessus de

p. 36.

⁶ COSTA, Helouise. “Escola Paulista de fotografia: uma vanguarda possível?”. In: *Seminário Vanguarda e Modernidade nas Artes Brasileiras*, 2005, Campinas. Cadernos de Pós-Graduação. Campinas: Instituto de Artes/UNICAMP, 2005, p. 12.

⁷ Geraldo non était le genre d’artiste qui acceptait les valeurs prédominantes de la société, c’est la raison de son côté artiste ‘marginal’. Selon le dictionnaire Houaiss: le sens de marginal est celui qui n’accepte pas les valeurs prédominantes de la société ou de la majorité; sens dépréciatif; Ex.: poète marginal.

tous les plus traditionnalistes, comme ‘marginal’⁸.

Actuellement, on observe le contraire en relation à l’acceptation quant à la dénomination et l’utilisation de ce terme dans le milieu artistique. Le mot ‘marginal’ est devenu quelque chose de charmant, possédant même un status comme dans la poésie marginal ou la “Génération miméographe”⁹.

La posture de l’artiste ‘marginal’ adoptée par Barros était dans la perception qu’il avait en général de l’art, étant donné qu’il pratiquait déjà simultanément la peinture, le dessin, la gravure, la photographie entre 1946-1951¹⁰, pour cette raison, il est arrivé à affirmer: “la photographie est pour moi un procédé de gravure”¹¹. En outre, il a appris à photographier contrairement à ce qu’enseignait un manuel élémentaire d’apprentissage de photographie quand il a acquis son premier *Rolleiflex*: Barros a photographié contre la lumière, a manipulé le négatif, a tourné l’appareil à l’envers, il a même enroulé le film en arrière, etc. Il était conscient de “l’exact”, mais c’est là qu’il a été considéré comme ‘marginal’, voire, dans l’exploration constante de possibilités de langage contre tout ce qui était imposé comme norme de correction qui était la base pour son expérimentation. L’artiste avait une relation plus intuitive avec le procédé photographique et essayait toujours d’imaginer d’abord la photo dans sa tête. On observe que ce comportement rebelle et ‘marginal’ de l’artiste a fort choqué les milieux traditionnels de cette époque¹².

⁸ La dénomination de ‘marginal’ dans les années 1940 avait un sens péjoratif et plein de préjugés (d’abord parce que l’artiste, habituellement, n’était pas bien vu par la société), ce qui fait que Barros s’est senti mal à l’aise et à l’écart de la vie’, spécialement par le manque de compréhension de la majorité des collègues du Ciné Club Photo Bandeirante en relation à sa liaison avec l’expérimentalisme.

⁹ Cette ‘Génération miméographe’ a surgi dans les années 1970 et, pour avoir été en marge du circuit éditorial établi à cette époque, ce nom lui a été donné. Aujourd’hui, ces poètes sont acceptés officiellement dans le cercle littéraire, parmi eux on peut citer Roberto Piva, Ricardo Chacal, Waly Salomão, entre autres.

¹⁰ Nous ne devons pas prendre ces limites temporelles comme définitives à priori, étant donné que tout se mélangeait dans le travail de Barros.

¹¹ BARROS, Geraldo. *Sobras + Fotoformas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

¹² “Le travail, à cette époque, a scandalisé les “photographes orthodoxes” du Ciné Club photo Bandeirante (São Paulo), qui l’ont traité de “fou”, et a impressionné le directeur du Musée des Arts de São Paulo (MASP) de l’époque, Pietro Maria Bardi et le fondateur du MASP,

concomitamment à la peinture, o desenho, a gravura, a fotografia entre 1946-1951,¹⁰ por isso, ele chegou a afirmar: “a fotografia é para mim um processo de gravura”¹¹. Além disso, ele aprendeu a fotografar contrariamente ao que ensinava um manual básico de aprendizagem de fotografia quando adquiriu a sua primeira *Rolleiflex*: Barros fotografou contra a luz, manuseou o negativo, virou a câmera de ponta-cabeça, chegou a rodar o filme para trás etc. Ele era consciente do “certo”, mas foi naquilo que foi considerado como ‘marginal’, ou seja, na exploração constante de possibilidades de linguagem contra tudo o que era imposto como norma de correção que esteve a base para a sua experimentação. O artista tinha uma relação mais intuitiva com o procedimento fotográfico e tentava sempre imaginar a foto primeiramente na sua mente. Observa-se que esse comportamento rebelde e ‘marginal’ do artista chocou bastante os meios tradicionais daquele período.¹²

Sabemos que o contexto artístico brasileiro do nacional-desenvolvimentismo guarda aspectos relevantes de experimentações artísticas, especialmente as trazidas por Geraldo de Barros. Esse período remete-nos a uma ideia ligada ao termo ‘marginal’ na arte, inclusive as experimentações feitas por Barros em suas *Fotoformas*, que são consideradas pelo artista como um novo meio até ser aceito como uma representação artística. Assim, é interessante observar nesse contexto histórico a insurgência em uma vertente criativa como a apresentada pelos trabalhos de Barros e em sua incursão no âmbito do experimentalismo, levando-o a adquirir uma postura de artista ‘marginal’.

Em geral, as *Fotoformas* são produções experimentais inseridas em uma lógica racional e também ‘subjéctiva’, como é o caso da [Fig. 3], a qual representa a fotografia-objeto¹³ (esse termo tem a ver com o formato da obra) *Máscara Africana* (1949), cuja intervenção subjéctiva sugere a remissão ao primitivismo cubista que

¹⁰ Não devemos tomar esses marcos temporais como definitivos a priori, visto que tudo se mesclava no trabalho de Barros.

¹¹ BARROS, Geraldo. *Sobras+Fotoformas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

¹² “O trabalho, na época, escandalizou os “fotógrafos ortodoxos” do Foto Cine Clube Bandeirante (São Paulo), que o chamaram de “louco”, e impressionou o então diretor do Museu de Arte de São Paulo (MASP), Pietro Maria Bardi e o fundador do MASP, Assis Chateaubriand.” (...) “O trabalho fotográfico de Geraldo de Barros é considerado pelos críticos como o que há de melhor em fotografia experimental do Brasil.” BASSI, Silvia. *Fotoformas. Folha de São Paulo*. 11 Dezembro de 1991.

¹³ LIMA, Heloísa Espada Rodrigues. *Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros*. São Paulo: USP, 2006, p. 48.

remete possivelmente à pintura *Les Demoiselles D'Avignon* (1907) de Picasso, uma obra importante e considerada como um modelo do Cubismo na relação da arte moderna e trabalhos considerados pelos europeus como “primitivos”. Pode-se ver na [Fig. 4] detalhadamente a pintura *Les Demoiselles D'Avignon* e compará-la com a obra *Máscara Africana*, de Barros.

Sobre a fotografia-objeto *Máscara Africana* é interessante destacar que Geraldo de Barros começou com uma foto de uma grade de ferro (o formato da grade deu-lhe uma sugestão de uma máscara) e completou sua ideia riscando o contorno do rosto e fazendo hachuras no negativo fotográfico (que lembram as feitas por Picasso em dois rostos das senhoritas de Avignon). Por fim, ele recortou a foto num formato irregular e a colou em um suporte vertical apoiado numa espécie de pedestal, criando um objeto.¹⁴

O projeto fotográfico denominado *Fotoformas* (1946-1951) é considerado como um marco da fotografia como arte, no Brasil.¹⁵ Considera-se as *Fotoformas* como um conjunto de fotografias, que seguiam um caráter abstrato-geométrico influenciado pelas ideias do Concretismo e também pelo caráter lúdico e ‘subjeto’ ligado à presença de desenhos livres, os quais podem ser percebidos em seus grafismos. Essas obras tiveram, pouco depois de sua criação, duas importantes exposições (MASP- 1950/ Bienal Internacional de São Paulo- 1951) que englobaram além de formas geométricas, desenhos livres sobre o negativo e também as tradicionais fotografias diretas (sem o uso de intervenções).

Um traço inovador é a forma que o artista manipula o negativo e traz um conjunto de experimentações no âmbito fotográfico até então nunca visto. É importante destacar que Geraldo de Barros fazia intervenções com ponta-seca e desenhos com tinta nanquim nos negativos. É importante salientar que, os fotógrafos da Escola *Bauhaus* (Man Ray, Mohóly-Nagy) talvez nunca fizeram esses tipos de intervenções nos negativos (pois, ambos trabalharam com os fotogramas ou negativos sem o uso do dispositivo fotográfico, mas não usaram de outros procedimentos experimentais), o que reforça o pioneirismo de Barros na

Nous savons que le contexte artistique brésilien du “nacional-desenvolvimentismo” conserve des aspects importants d’expérimentations artistiques, spécialement ceux apportés par Geraldo de Barros. Cette période nous renvoie à une idée liée au terme ‘marginal’ dans l’art, y compris les expérimentations faites par Barros dans ses *Fotoformas*, qui sont considérées par l’artiste comme un moyen jusqu’à l’acceptation comme une représentation artistique. Ainsi, il est intéressant d’observer dans ce contexte historique l’apparition dans un côté créatif comme celui représenté par les travaux de Barros et dans son invasion dans l’horizon de l’expérimentalisme, le menant à acquérir une posture de l’artiste ‘marginal’.

Généralement, les *Fotoformas* sont des productions expérimentales insérées dans une logique rationnelle et aussi ‘subjective’, comme c’est le cas de [Fig. 3], qui représente la photographie-objet¹³ (ce terme est liée au format de l’oeuvre) *Masque africain* (1949), dont l’intervention subjective suggère le renvoi au primitivisme cubiste qui retourne peut-être à la peinture *Les Demoiselles d’Avignon* (1907) de Picasso, une oeuvre importante et considérée comme un modèle du Cubisme en relation à l’art moderne et aux travaux considérés par les européens comme “primitifs”. On peut voir sur la [Fig. 4], en détail, la peinture *Les Demoiselles d’Avignon* et la comparer avec l’oeuvre *Masque africain* de Barros.

Quant à la photographie-objet *Masque africain*, il est intéressant d’observer que Geraldo de Barros a commencé avec une photo d’une grille de fer (le format de la grille lui a donné l’idée d’un masque) et a complété son idée traçant le contour du visage et en faisant des hachures sur le négatif photographique (qui rappelle celles de Picasso sur les deux visages des demoiselles d’Avignon). Finalement, il a découpé la photo de façon irrégulière et l’a placée sur un support vertical appuyé sur un espèce de piédestal, créant un objet¹⁴.

Le projet photographique appelé *Fotoformas* (1946-1951) est considéré comme une appellation

¹⁴ *Idem, Ibidem.*

¹⁵ É importante lembrar que a fotografia, desde a invenção do daguerreotipo no século XIX, já era praticada no Brasil e vinha de uma tradição fotográfica sofisticada e bastante documentada, presente em revistas de grande circulação como “O Cruzeiro” e “Manchete”. FAVRE, Michel. *Geraldo de Barros – Sobras em Obras*. Documentário. Suíça/Brasil, 1998, 35mm, cor, 77min.

Assis Chateaubriand.” (...) “Le travail photographique de Geraldo de Barros est considéré par les critiques comme étant le meilleur en photographie expérimentale du Brésil.” BASSI, Silvia. *Fotoformas*. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 Dez. 1991.

¹³ LIMA, Heloísa Espada Rodrigues. *Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros*. São Paulo: USP, 2006, p. 48.

¹⁴ *Idem, Ibidem.*

de la photographie comme art, au Brésil.¹⁵ On considère les *Fotoformas* un ensemble de photographies, qui suivait un caractère abstrait-géométrique influencé par les idées du Concrétisme et aussi par le caractère ludique et ‘subjectif’ lié à la présence de dessins libres, qui peuvent être observé dans ses graphismes. Ces oeuvres ont eu, peu de temps après sa création, deux importantes expositions (MASP-1950/Biennale Internationale de São Paulo – 1951) qui ont englobé, en plus des formes géométriques, des dessins libres sur négatif et aussi les traditionnelles photographies directes (sans le recours d’interventions).

Une particularité originale c’est comment l’artiste manipule le négatif et montre un ensemble d’expérimentations dans le contexte photographique jusqu’alors inconnu. Il est important d’observer que Geraldo de Barros faisait des interventions avec pointe sèche et des dessins avec l’encre de chine dans les négatifs. Il est important d’insister sur le fait que les photographes de l’école *Bauhaus* (Man Ray, Mohóly-Nagy) n’ont peut-être jamais fait d’interventions aux négatifs (vu que les deux ont travaillé avec des photogrammes ou négatifs sans l’utilisation du dispositif photographique, mais ils n’ont pas utilisé d’autres procédés expérimentaux), ce qui renforce l’innovation de Barros dans la photographie. Avec sa personnalité d’artiste ‘marginal’ engagé à rompre avec le paradigme du passé, où la photographie conventionnelle fut guidée, il est arrivé à introduire un élément différenciateur en relation avec les photographes de son époque et également avec les artistes-photographes européens (Lászlo Moholy-Nagy, Man Ray, Rodchenko, René Magritte) qui était de faire des dessins avec pointe sèche et l’encre de chine sur les négatifs.

Geraldo de Barros a réalisé une série d’expériences photographiques: interférences directes sur les négatifs, dessins avec pointe sèche et peinture avec l’encre de chine sur les copies, surposition de négatifs. En relation avec les autres types de procédés utilisés par Barros dans la photographie, il est bon de se rappeler les multiples expositions

¹⁵ Il est important de rappeler que la photographie, depuis l’invention du daguerréotype au XIXe siècle, était déjà pratiquée au Brésil et venait d’une tradition photographique sophistiquée et très documentée, présente dans les revues de grande circulation comme “O Cruzeiro” e “Manchete”. FAVRE, Michel. *Geraldo de Barros — Sobras en Oeuvres*. Documentaire. Suisse/Brésil, 1998, 35mm, couleur, 77min.

fotografia. Com a sua personalidade de artista ‘marginal’ empenhado em romper com o paradigma do passado, em que a fotografia convencional esteve atrelada, ele conseguiu introduzir um elemento diferenciador em relação aos fotógrafos de sua época e também aos artistas-fotógrafos europeus (Lászlo Moholy-Nagy, Man Ray, Rodchenko, René Magritte) que foi o de fazer desenhos com ponta-seca e tinta nanquim nos negativos.

Geraldo de Barros realizou uma série de experiências fotográficas: interferências diretas nos negativos, desenhos com ponta-seca e pinturas com nanquim nas cópias, sobreposição de negativos. Com relação aos outros tipos de procedimentos usados por Barros na fotografia, cabe lembrar as múltiplas exposições de um mesmo negativo, os filmes recortados e remontados em placas de vidro e fotogramas. Além dessas interferências nos negativos, Barros fazia fotografia direta (sem o uso de intervenções) e também chegou a se autorretratar algumas vezes. Algumas de suas fotos possuem formatos irregulares e eram montadas em pequenos pedestais tornando-se objetos, como é o caso de *Máscara Africana*.

A fase de produção das *Fotoformas* (1946-1951) coincidiu com o Governo Gaspar Dutra (1946-1951). O período do segundo pós-guerra brasileiro é lembrado como a fase do nacional-desenvolvimentismo em que a industrialização, a modernização, o crescimento populacional e o desenvolvimento das artes tiveram o seu maior alcance.

Havia em São Paulo durante esse período um clima propenso ao debate artístico. Mesmo no ambiente isolado do *Foto Cine Clube Bandeirante*, via-se que era difícil estar fora das discussões e da importância que as bienais e as exposições organizadas pelos museus de arte moderna tinham naquele momento.

Sobre essa efervescência cultural que despontava na São Paulo dos “Anos Dourados” é interessante lembrar os trabalhos de popularização dos museus ou das artes, com o intuito de democratização cultural tomados pela arquiteta Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi. O MASP foi o polo irradiador cultural dessa época, criado em 1947, por iniciativa de Assis Chateaubriand e a partir das ideias de P. M. Bardi. Tanto o MASP como o MAM/SP promoviam cursos e palestras sobre arte moderna e a questão da abstração. Esse panorama cultural paulistano nos dá a impressão de um país cosmopolita, onde aconteciam muitos eventos culturais ao mesmo tempo.

Em termos, a industrialização era responsável pelos progressos e, por esse fato, a economia conseguia se afirmar, tornando a cultura estável e desenvolvida através do respaldo financeiro de grandes patrocinadores das artes: Assis Chateaubriand, Francisco Matarazzo Sobrinho e demais círculos do poder.

A industrialização, de alguma forma, impulsionou e contribuiu muito para o desenvolvimento de novas técnicas artísticas, sobretudo a arquitetura urbana que muito se expandiu nesse período.

A partir dos anos 1950, surgiram as primeiras manifestações de arte concreta no Brasil. Ao lado de vários movimentos de ruptura, a abstração geométrica se desenvolvia como expressão do sentimento de modernidade preponderante. Convém esclarecer que a obra de Geraldo de Barros não pode ser analisada apenas sob a ótica concretista ou racional, pois Barros mesmo sendo defensor do projeto social concreto (um exemplo foi o Manifesto Ruptura, em 1952), não excluía a noção de subjetividade na arte. Ele também se interessou, através do contato com Mário Pedrosa, pelas experiências de terapia ocupacional com esquizofrênicos coordenada pela psicanalista Nise da Silveira, no Rio de Janeiro.

Barros propõe a ruptura dentro do processo cultural brasileiro no momento da eclosão dos museus no Rio de Janeiro e São Paulo, da Bienal e, principalmente, dos debates em torno do abstracionismo e da formação do processo construtivista. Geraldo de Barros representa uma mudança na prática da fotografia no Brasil e está na base de renovação da arte brasileira do segundo pós-guerra que fez surgir uma nova técnica de manipulação fotográfica trazendo uma correlação com as demais artes visuais. Além disso, introduziu uma nova complexidade conceitual aliada à prática fotográfica.

Sobre essa complexidade conceitual, importa considerar que o fotógrafo, no gesto ou na ação de fotografar, interfere de maneira conceitual na imagem que será captada ou manipulada, agindo diretamente com suas concepções ideológicas e tendo como base as suas 'subjetividades'. Os trabalhos de Barros estão intrinsecamente relacionados ao contexto histórico, político, social e artístico do período em que foram produzidos. Podemos perceber que essa complexidade conceitual trazida pelo artista trata, sobretudo, dessas concepções pessoais, que irão resultar em critérios estéticos, políticos, éticos, ideológicos, culturais produzidos por ele para se ater a uma linguagem ou simbolismo

d'un même négatif, les films découpés et remontés sur plaques de verre et photogrammes. Outre ces interférences aux négatifs, Barros faisait de la photographie directe (sans l'aide d'interventions) et il lui est arrivé aussi à, parfois, faire son auto-portrait. Quelques-unes de ces photos ont des formats irréguliers et étaient dressés sur de petits pedestals se transformant en objets, comme c'est le cas de *Masque africain*.

La phase de production des *Fotoformas* (1946-1951) a coïncidé avec le gouvernement de Gaspar Dutra (1946-1951). La période de la deuxième après-guerre brésilienne est rappelée comme la phase du "national-développementisme", où l'industrialisation, la modernisation, la croissance démographique et le développement des arts ont eu sa plus grande force.

A cette époque, il y avait à São Paulo, un climat propice au débat artistique. Même dans l'ambiance isolée du Ciné Club Photo Bandeirante, on pouvait voir qu'il était difficile de rester en dehors des discussions et de l'importance que les biennaux et les expositions organisées par les musées d'art moderne avaient à cette époque.

En parlant de l'effervescence culturelle qui décevait São Paulo des "Années d'Or" (ou Dorées), il est intéressant de rappeler les travaux de popularisation des musées ou des arts, dans le but d'une démocratisation culturelle, introduits par l'architecte Lina Bo Bardi et Pietro Maria Bardi. Le MASP a été le pôle qui a fait rayonner la culture de cette époque, créée en 1947, à l'initiative de Assis Chateaubriand et à partir des idées de P.M. Bardi. Au MASP comme au MAM/SP des cours et des colloques étaient organisés sur l'art moderne et la question de l'abstraction. Ce panorama culturel pauliste nous donne l'impression d'un pays cosmopolite, où il y avait plusieurs rencontres culturelles en même temps.

En fait, l'industrialisation était responsable du progrès, et c'est pour cette raison que l'économie s'affirmait, rendant la culture stable et développée grâce à l'aide financière de grands sponsors des arts: Assis Chateaubriand, Francisco Matarazzo Sobrinho et d'autres groupes puissants.

D'une certaine façon, l'industrialisation a impulsionné et a beaucoup contribué au développement de nouvelles techniques artistiques, principalement en architecture urbaine qui s'est fort étendu à cette époque.

A partir des années 1950, les premières manifestations d'art concret ont surgit au Brésil. À côté de plusieurs mouvements de rupture, l'abstraction géométrique se développait comme expression du sentiment de modernité prépondérante. Il conviendrait d'insister sur le fait que l'œuvre de Geraldo de Barros ne peut pas être analysée seulement avec une optique concrétiste ou rationnelle, parce que Barros, même étant défenseur du projet social concret (un exemple: *Le Manifeste Rupture*, en 1952), n'excluait pas la notion de subjectivité dans l'art. Lui aussi s'est intéressé grâce au contact avec Mário Pedrosa aux expériences de thérapie occupationnelle avec les schizophréniques organisée par la psychanalyste Nise da Silveira, à Rio de Janeiro.

Barros propose la rupture par le procès culturel brésilien au moment de l'éclosion des musées à Rio de Janeiro et São Paulo, de la Biennale et, principalement, des débats en relation à l'abstrait et à la formation du procédé constructiviste. Geraldo de Barros représente un changement dans la pratique de la photographie au Brésil. C'est à la base de la rénovation de l'art brésilien de la seconde après-guerre, qui a fait surgir une nouvelle technique de manipulation photographique apportant une corrélation avec les autres arts visuels. En outre, il introduit une nouvelle complexité conceptuelle aliée à la pratique photographique.

Quant à cette complexité conceptuelle, il est important de considérer que le photographe, dans le geste ou dans l'action de photographier, interfère de façon conceptuelle dans l'image qui serait captée ou manipulée, agissant directement avec ses conceptions idéologiques et ayant comme base ses subjectivités. Les travaux de Barros sont essentiellement relationnés au contexte historique, politique, social et artistique de la période où ils ont été élaborés. Nous pouvons voir que cette complexité conceptuelle apportée par l'artiste traite, surtout, de ces conceptions personnelles, qui résulteront de critères esthétiques, politiques, éthiques, idéologiques, culturels réalisés par lui pour s'appuyer sur un langage ou un symbolisme propre à la photographie.

Geraldo de Barros a appliqué de nouveaux abordages et méthodes dans sa façon de construire, créant de nouvelles possibilités à la photographie et lui donnant de l'autonomie. On peut affirmer que chez Barros rien n'est simplement par "hasard", parce qu'il existe un développement et un questionnement sur les limites du langage et de la

propre à fotografia.

Geraldo de Barros appliqua novas abordagens e métodos em sua maneira de construir, criando novas possibilidades à fotografia e dando-lhe autonomia. Pode-se afirmar que em Barros nada é simplesmente por 'acaso', pois existe um desenvolvimento e um questionamento sobre os limites da linguagem e da própria técnica fotográfica. Ao analisarmos a [Fig. 5], cujo título é *A menina do sapato*, (1949), concluímos que em Barros existe um procedimento, um estudo, um conceito, portanto, uma racionalização e também uma 'subjectivação' estética. Observa-se que esta *Fotoforma* pode ser considerada também como 'expressionista', pois o artista interfere no negativo de uma forma bem menos racional (não tão construtivista como em algumas outras *Fotoformas*: Ex. *Abstrato*) chegando a demonstrar nesta obra uma influência da temática da pintura ícone do expressionismo *O Grito*, do norueguês Munch. Ela chega a ser expressionista porque Barros interfere com tinta nanquim no negativo criando traços grossos que dão a forma de uma menina, cuja boca escancarada (daí a referência ao *O Grito*, de Munch, que também possui esse formato) corresponde à abertura do sapato.

Por outro lado, no que tange à obra do artista em seu conjunto, devemos analisar com cautela quando inserimos a noção de que a série *Fotoformas* foi desenvolvida sob a marca da ruptura. Por exemplo, pode-se afirmar que não há ruptura entre as *Fotoformas* e as *Sobras* (1996-98). Nas *Sobras* Barros retorna com a temática das formas figurativas e cria uma nova narrativa a partir das intervenções nessas imagens, que foram registradas 40 anos antes, e não se atém a uma ação de memorialista. Segundo Antônio Gonçalves Filho "Na parte da série em que trabalha com negativos, a experimentação era ainda mais radical. São eles próprios que colados às lâminas de vidro se transformam na hora da ampliação, por vezes misturados a cópias em papel".¹⁶

Podemos observar na [Fig. 6] uma imagem da série *Sobras* e que Barros não se desligou de seu ideal de experimentação (que refletiu em toda a sua carreira). Com essa imagem Barros não se desvincula do experimentalismo, pois ele ainda utiliza de procedimentos como ele havia usado no período das *Fotoformas*. Barros fez uso nessa imagem de procedimentos de colagem e sobreposição de imagens, por exemplo.

¹⁶ FILHO, Antônio Gonçalves. "Sobras, vidros e a eternidade: nos últimos anos de vida, o fotógrafo reinventa espaço e tempo ao experimentar com imagens guardadas." In: Revista de Fotografia ZUM, São Paulo, n.3, pp. 94-111, out. 2012, p. 109.

Com o intuito de demonstrar as diferenças de usos na prática do processo fotográfico e enfatizar o pioneirismo de Geraldo de Barros no processo das manipulações dos negativos, citamos o húngaro Brassai, (1899-1984) que não fez intervenções ou desenhos nos negativos da série *Graffiti*, como se pode ver na [Fig. 7] — como Barros fez na fotografia da [Fig. 8] *O gato e o rei* (1949). Nota-se que ambas as fotografias são bastante similares em se tratando do aspecto do grafite, porém o que destoa entre elas é que Brassai tirou a fotografia direta de um muro, onde já tinham grafites prontos, enquanto Barros desenhou com nanquim nos negativos a partir de fotos tiradas de muros sem nenhum desenho já pronto. Ele fez uma intervenção no negativo.

Gyula Halasz (conhecido por Brassai) nasceu na Hungria e começou a atuar também na pintura. Fascinado pela vida noturna parisiense, tornou-se fotógrafo. Tanto Geraldo como Brassai tinham em comum a busca por uma certa espontaneidade e universalidade na arte e a diferença é que a série *Graffiti* de Brassai implica em uma ação anônima e na exposição pública desses anônimos grafiteiros, enquanto que a de Barros é o contrário disso: ela é introspectiva, pois é feita solitariamente, dentro de um laboratório. Segundo Heloisa Espada “Os grafites anônimos registrados por Brassai são consequência de uma intervenção feita no espaço real da cidade. O “vandalismo” de Barros é contra a fotografia (ou contra a ideia de pureza dos meios presente em algumas vertentes da fotografia moderna)”¹⁷.

Por fim, em se tratando do pioneirismo das *Fotoformas*, é interessante correlacioná-las aos aplicativos atuais do tipo *Instagram*¹⁸ ou com os processos de fotomontagens muito comuns atualmente. O aplicativo *Instagram* foi lançado em 2010, na *Apple App Store* (loja de aplicativos da *Apple*) pelo brasileiro Mike Krieger e o norte-americano Kevin Systrom. É necessário ter em mente que os métodos, os meios e os suportes do *Instagram* são diversos podendo, além de ser usado como entretenimento, ser também arte — como se pode ver na [Fig. 9] e [Fig. 10], as quais são fotografias de Juan Esteves (1962) pertencentes às séries *unnamed serie* e *doublebuildingserie #architecture #São Paulo*. Juan Esteves é um fotógrafo brasileiro que nasceu em Santos (São Paulo). Possui obras nos acervos de diversos museus (Ex.: MAM/SP; MASP; IMS/SP; Musée de L'Élysée/Lausanne, etc.). O que há

tecniqua fotografica elle-même. En analysant la [Fig. 5], dont le titre est *La fillette et la chaussure* (1949), on peut conclure que chez Barros il existe une conduite, une étude, un concept, donc, une rationalisation et aussi une ‘subjectivité’ esthétique. On observe que cette *Fotoforma* peut être considérée aussi comme expressionniste, puisque l'artiste interfère sur le négatif d'une manière bien moins rationnelle (pas tellement constructiviste comme dans quelques autres *Fotoformas*: Ex. *Abstracto*) arrivant à montrer dans cette oeuvre une influence de la thématique de la peinture icône de l'expressionnisme *Le Cri*, du norvégien Munch. Elle arrive à être expressionniste parce que Barros interfère avec l'encre de chine sur le négatif créant des traits épais qui donnent la forme d'une fillette, dont la bouche grande ouverte (d'où la référence au *Le Cri*, de Munch, qui possède aussi ce format) correspond à l'ouverture du soulier.

D'un autre côté, en ce qui concerne l'oeuvre de l'artiste dans son ensemble, nous devons analyser avec prudence quand on insère la notion de ce que la série *Fotoformas* a été développée sous la marque de rupture. Par exemple, on peut affirmer qu'il n'y a pas de rupture entre les *Fotoformas* et les *Sobras* (1996-98). Dans *Sobras* Barros reprend la thématique des formes figuratives et crée une nouvelle narrative à partir des interventions dans ces images, qui ont été enregistrées 40 ans avant, et ne s'appuie pas à une action de mémorialiste. Selon Antônio Gonçalves Filho “Dans la partie de la série où on travaille avec les négatifs, l'expérimentation était encore plus radical. Ce sont eux, collés aux lames de verre, qui se transforment au moment de l'agrandissement, parfois mélangés à des copies papier”¹⁶.

On peut observer sur la [Fig. 6] une image de la série *Sobras* et que Barros ne s'est pas libéré de son idéal d'expérimentation (réflexion de toute sa carrière). Avec cette image Barros ne se libère pas de l'expérimentalisme, puisqu'il utilise encore les procédés comme il utilisait à la période des *Fotoformas*. Barros utilise dans cette image le collage et la superposition d'images, par exemple.

Dans le but de démontrer les différences d'utilisation dans la pratique du procédé photographique

¹⁷ LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. *Op. cit.* p. 76.

¹⁸ Aplicativo gratuito que permite as pessoas tirarem fotos, além de modificá-las e compartilharem em redes sociais, inclusive a do próprio *Instagram*.

¹⁶ FILHO, Antônio Gonçalves. “*Sobras, vidros e a eternidade: nos últimos anos de vida, o fotógrafo reinventa espaço e tempo ao experimentar com imagens guardadas.*” In: Revista de Fotografia ZUM, São Paulo, n.3, pp. 94-111, out. 2012, p. 109.

et souligner *l'avant-garde* de Geraldo de Barros dans le procédé des manipulations des négatifs, citons l'hongrois Brassai, (1899-1984) qui n'a pas fait d'interventions ou dessins sur les négatifs de la série *Graffiti*, comme on peut voir sur la [Fig. 7] — comme Barros a fait sur la photographie de la [Fig. 8] *Le chat et le roi* (1949). On peut noter que les deux photographies sont très semblables au point de vue de l'aspect du graphite, mais ce qui les différencie, c'est que Brassai a pris la photo directement d'un mur, où il y avait déjà des graphites prêts, alors que Barros a dessiné avec l'encre de chine sur les négatifs à partir de photos faites de murs sans aucun dessin déjà prêts. Il a fait une intervention sur le négatif.

Gyula Halasz (connu comme Brassai) est né en Hongrie et aussi a commencé dans la peinture. Fasciné par la vie nocturne de Paris, il est devenu photographe. Autant Geraldo que Brassai avaient communément cherché une spontanéité et universalité dans l'art et la différence, c'est que la série *Graffiti* de Brassai s'engage dans une action anonyme et dans l'exposition publique de ces graphites anonymes, alors que Barros est le contraire: elle est introspective, puisqu'elle est solitaire, dans un laboratoire. Selon Heloisa Espada “Les graffiti anonymes enregistrés par Brassai sont le résultat d'une intervention faite dans l'espace réel de la ville. Le “vandalisme” de Barros est contre la photographie (ou contre l'idée de pureté des moyens présents dans certains côtés de la photographie moderne)”¹⁷.

Pour terminer, en parlant *d'avant-garde* des *Fotoformas*, il est intéressant de les mettre en relation avec les applicatifs actuels du type *Instagram*¹⁸ ou avec les procédés de photomontages, très en vogue à cette époque. L'applicatif *Instagram* a été lancé en 2010, à l'*Apple App Store* (magasin d'applicatifs de l'*Apple*) par le brésilien Mike Krieger et l'américain du Nord Kevin Systrom. Il faut se rappeler que les méthodes, les moyens et les supports du *Instagram* sont différents, en plus d'être utilisé comme diversion, être aussi un art — comme on peut voir dans les [Fig. 9] et [Fig. 10], qui sont des photographies de Juan Esteves (1962) qui appartiennent aux séries *unnamed serie* e *doublebuildingserie#arbitet*

de mais surprenante nessas fotografias feitas por Esteves é a proximidade com a linguagem estética de Barros. Observa-se que na [Fig. 9] há no centro uma cadeira, além de várias sobreposições geométricas. A cadeira foi um tema muito presente nos trabalhos de Geraldo de Barros,¹⁹ sobretudo na época do *design* (podemos vê-la também na fotografia, visto que, a fase fotográfica foi o momento de consolidação do pensamento artístico de Barros). Além do mais, podemos relacionar em Esteves e Barros o aspecto da geometrização, da urbanização, da racionalização ou do concretismo, da superposição de imagens. Essa influência de Barros junto com seu caráter precursor são ainda visíveis na nossa contemporaneidade, como podemos observar em Juan Esteves, e, para exemplificar, podemos relacionar e comparar isso com a [Fig. 11], que representa a *Fotoforma Estação da Luz*, (1949). Já sabemos que Barros incorporou em seu trabalho técnicas que são usadas ainda hoje como a fotomontagem (lembrando que este recurso técnico já era usado por outros fotógrafos bandeirantes), porém Geraldo de Barros superou-os devido ao seu caráter e postura mais experimental e ‘marginal’ na arte.

Conclui-se que nesta época de aparelhos digitais, a lição de Geraldo de Barros nos lembra que fotografar não se limita a tirar fotos, mas, além disso: é preciso que se reinvente, construa e reedifique a forma de olhar! Sua arte não é resultado simplesmente do ‘acaso’, mas de um estudo amplo e apurado.

O aspecto inovador e ‘marginal’ de Barros foi o de trazer uma autonomia à fotografia brasileira e de inseri-la no campo experimental. A ‘marginalidade’ na sua arte estava presente no rompimento com o passado, o qual a fotografia tradicional estava vinculada e na busca por uma transgressão dentro da própria linguagem fotográfica.

¹⁷ LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. *Op. cit.* p. 76.

¹⁸ Aplicativo gratuito que permite às pessoas fazer fotos, além de modificá-las e compartilhá-las nos redes sociais, incluindo o próprio Instagram.

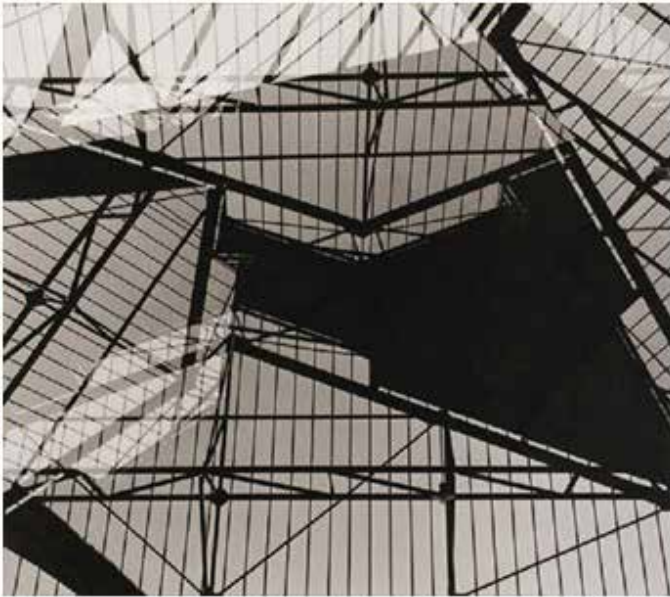
¹⁹ “Gosto muito de fazer cadeiras. Elas são o ponto inicial, depois vêm os outros móveis”, disse Geraldo de Barros em 1985. Ver: CLARO, Mauro. *UNILABOR: desenho industrial, arte moderna e autogestão operária*. São Paulo: SENAC, p. 123.

ture#São Paulo. Juan Esteves est un photographe brésilien né à Santos (São Paulo). Plusieurs de ses oeuvres peuvent être appréciées dans les musées comme MAM/SP, MASP, IMPS/SP, Musée de l'Élysée, Lausanne — Suisse etc). Ce qu'il y a de plus surprenant dans ces photographies faites par Esteves c'est la proximité avec le langage esthétique de Barros. On peut observer sur la [Fig. 9] qu'il y a une chaise au centre, en plus de plusieurs surpositions géométriques. La chaise a été un thème très présent dans les travaux de Geraldo de Barros¹⁹, principalement à l'époque du *dessein* (on peut la voir aussi dans la photographie, vu que, la phase photographique a été le moment de consolidation de la pensée artistique de Barros). En outre, on peut rapprocher l'aspect de la géométrie chez Esteves et Barros, de l'urbanisation, de la rationalisation ou de la concrétisation, de la superposition d'images. Cette influence de Barros avec son cachet précurseur sont encore visibles dans notre contemporanéité, comme nous observons chez Juan Esteves, et, pour illustrer, nous pouvons mentionner et comparer ce fait avec la [Fig. 11], qui représente la *Fotoforma Gare de São Paulo*, (1949). Nous savons déjà que Barros a incorporé dans son travail des techniques qui sont utilisées encore aujourd'hui comme le photo-montage (à rappeler que ce recours technique était déjà utilisé par d'autres photographes bandeirantes), mais Geraldo de Barros les a surpassés grâce à son caractère et posture plus expérimentale et 'marginal' dans l'art.

On peut conclure qu'à cette époque de recours de la technologie digitale la leçon de Geraldo de Barros nous rappelle que photographe ne se limite pas à faire des photos, mais, en plus: il faut réinventer, construire et rééduquer la façon de regarder! Son art n'est pas le simple résultat du 'hasard', mais d'une étude ample et perfectionnée.

L'aspect innovateur et 'marginal' de Barros a été d'apporter une autonomie à la photographie brésilienne et de l'insérer dans le domaine expérimental. La 'marginalité' dans son art était présente dans la rupture avec le passé auquel la photographie traditionnelle était liée, en cherchant la transgression du langage photographique lui-même.

¹⁹ "J'aime beaucoup faire des chaises. Elles sont le point initial, après viennent les autres meubles", dit Geraldo de Barros en 1985. Voir: CLARO, Mauro. *UNILABOR: desenho industrial, arte moderna e autogestão operária*. São Paulo: SENAC, p. 123.



1



2



3



4

- 1 Geraldo de Barros. *Abstrato*, 1949.
- 2 Geraldo de Barros. *Thalassa... Thalassa, Homenagem a Ezra Pound*, 1949.
- 3 Geraldo de Barros. *Máscara Africana*, 1949.
- 4 Pablo Picasso. *Les Femmes d'Alger (O Jovem Ouzo)* (detalhe), 1907.



5



6



7



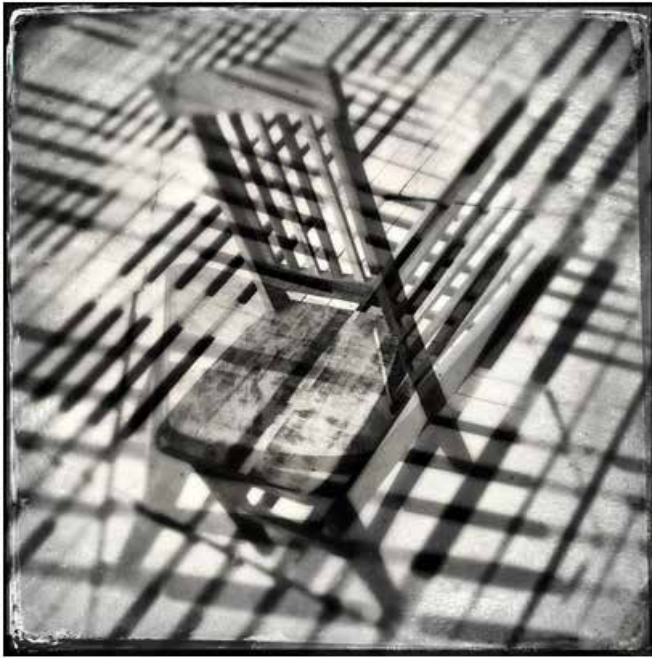
8

5 Geraldo de Barros. *A menina do sapato*, 1949.

6 Geraldo de Barros. *Sem título [Sobras]*, 1996-98.

7 Brassai. *Máscaras e rostos [Série Graffiti]*, 1935.

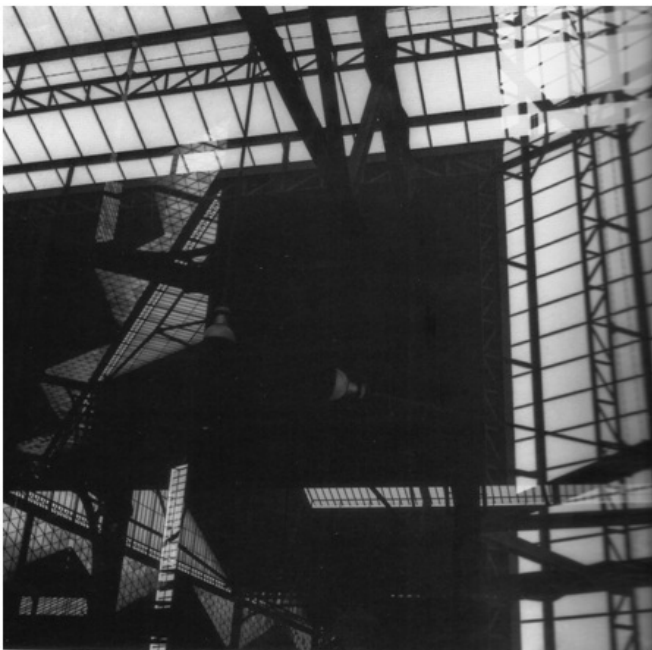
8 Geraldo de Barros. *O rei e o gato*, 1949.



9



10



11

9 Juan Esteves. *#unnamed_serie*, 2013.

10 Juan Esteves. *#doublebuildingserie* #architecture #saopaulo, 2013.

11 Geraldo de Barros. *Estação da Luz*, 1949.

A cor como evento: a série *Fisicromia*, de Carlos Cruz-Diez

Color as event: Carlos Cruz-Diez's Fisicromia series

VANESSA BEATRIZ BORTULUCCE*

Pós-doutorado pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Post-doctorate at Faculty of Philosophy, Language and Literature, and Human Sciences at São Paulo University

RESUMO O artigo pretende apontar os principais elementos que constituem a poética da série *Fisicromia*, desenvolvida pelo artista venezuelano Carlos Cruz-Diez entre os anos 1959 e 2011. A análise de algumas obras que compõem os estágios da série permite-nos observar a trajetória de uma estética firmemente pautada na cor, entendida pelo artista como manifestação da luz no espaço, dotada de dinamismo e mutabilidade, e, portanto, passível de ser vista como um evento.

PALAVRAS-CHAVE Arte Contemporânea, Arte cinética, Pintura cromática, Teoria da cor, Carlos Cruz-Diez.

ABSTRACT This article points to the key elements that constitute the poetics of *Fisicromia* series developed by Venezuelan artist Carlos Cruz-Diez between the years of 1959 and 2011. The analysis of some works that comprise the phases of the series allows us to observe the trajectory of an aesthetic firmly based on the subject of color, seen by the artist as manifestation of light in space, endowed with dynamism and mutability, and therefore liable to be seen as an event.

KEYWORDS Contemporary Art, Kinetic Art, Chromatic painting, Color theory, Carlos Cruz-Diez.

*Vanessa Beatriz Bortulucce é graduada em História (Unicamp, 1997), mestre em História da Arte e da Cultura (Unicamp, 2000), doutora em História Social (Unicamp, 2005) e pós-doutora (FFLCH-USP, 2013). Suas pesquisas concentram-se em Arte Moderna e Contemporânea na Europa. / *Vanessa Beatriz Bortulucce has a degree in History (Unicamp, 1997), Master in History of Art and Culture (Unicamp, 2000), PhD in Social History (Unicamp, 2005) and post-doctorate (FFLCH-USP, 2013). Her research is focused on Modern and Contemporary Art in Europe.*

Color to continue had to occur in space.

Donald Judd,
“Some Aspects of Color”, 1993

*The painter of the future
will be a colourist of a kind never seen before*
Yves Klein, 1959

Carlos Cruz-Diez (Caracas, 1923) define-se como um pintor. Tal afirmação não causa nenhuma estranheza se tivermos em mente as definições tradicionais de “pintura” e “pintor”, e as utilizarmos na análise das primeiras telas do artista, figurativas, marcadas por uma temática social. Esta situação transformou-se radicalmente a partir das obras produzidas em 1954, em que a palavra “pintura” parece estar deslocada nos seus trabalhos, podendo ser até mesmo, num primeiro momento, descartada sem maiores preocupações. Mas Carlos Cruz-Diez, afirmando ser um pintor, produziu “telas” nas quais a dimensão do conceito de pintura assume qualidades elásticas. No caso específico da série *Fisicromia* (*Fisicromía*, 1959-2011), testemunhamos o percurso de uma experiência que abandona as categorias rígidas de “pintura”, e também de bidimensionalidade. Ao entrar numa sala e notar qualquer trabalho desta série, a certa distância, sentimos as certezas proporcionadas pelo afastamento seguro: é possível ver uma “tela”, as cores, a moldura, enfim, uma pintura. Mas, quando nos aproximamos da obra, o senso pictórico tradicional esvai-se; a moldura, despida das metafísicas, é um real suporte das hastes multicoloridas; a aparência bidimensional é, na verdade, uma construção milimétrica feita a partir daquelas hastes, dispostas verticalmente, que inundam o plano de espaço, enchendo-o de ar, instigando o olho a aproximar-se ainda mais da parede; e, por fim, a cor que se via de longe não era do mesmo tom que agora constatamos: verdes são agora vermelhos, pretos se tornam brancos, amarelos fogem para dar espaço aos violetas. Também esta cor não é a tinta aplicada como se pensava: ocorre algo como uma pintura feita nos intervalos de matéria, inchada de cores camaleônicas. E, quanto mais o espectador se movimenta pelo espaço da sala, mais mutante a cor se mostra, e mais metamorfa a obra se apresenta. O espectador, ao condicionar a aparência da pintura, faz com que cada obra da série *Fisicromia* possua mil pinturas em uma.

Color had to keep to Occur in space.

Donald Judd,
“Some Aspects of Color”, 1993

*The painter of the future
will be a colourist of a kind never seen before*
Yves Klein, 1959

Carlos Cruz-Diez (Caracas, 1923) is defined as a painter. Such a statement does not cause any awkwardness if we bear in mind the traditional definitions of “painting” and “painter” and if we use the analysis of the first works of the artist, figurative, marked by a social theme. This situation changed radically from the works produced in 1954, where the word “painting” seems to be displaced in their work and may be even, at first, dismissed without major concerns. But Carlos Cruz-Diez, claiming to be a painter, produced “screens” where the dimension of the painting concept assumes elastic qualities. In the specific case of the series *Fisicromia* (*Fisicromía*, 1959-2011), we witness the journey of an experience that leaves the rigid categories of “painting”, and also two-dimensionality. Upon entering a room and notice any work of this series, in a certain distance, we feel the certainties offered by safe removal: one can see a “screen”, the colors, the frame, finally a painting. But, as we approach the work, the traditional pictorial sense fades away, the frame, stripped of metaphysical, is a real support of multicolored shafts, the two-dimensional appearance is actually a millimeter construction made from those rods, arranged vertically, flooding the space plan, filling the air, urging the eye catching up even more wall, and, finally, the color that was seen by far was not the same shade as found now: greens are now red, black becomes white, yellow flee to make room for violets. Also this color is not applied the paint as you thought: is something like a painting done in intervals of raw, swollen chameleon color. And the more the viewer moves through the space of the room, the color shows itself more mutant, and more shifter the work appears. The viewer, by making the appearance of the painting, makes each work in the series has *Fisicromia* in a thousand paintings.

Soon, the uneasiness with the word “painting” is closely associated with the issue of color. In Cruz-Diez’s *Fisicromias*, the color is not “painted” - at least not in the usual way, to which we are all accustomed. Héctor Olea notes that “Cruz-Diez

promoted his desire to ‘paint’, but he did it deliberately and on their own terms (...)”¹, and, further, adds: “your system involves a *tabula rasa* who renounces all notions and tools associated with traditional painting: canvas, easel, brushes and pigments”².

Cruz-Diez has always expressed a specific interest in color, from its figurative works³. His relationship with color has evolved to establish a relationship-building event, where the artist — just like a scientist — formulates and establishes the essential coordinates for the enjoyment of an experience to be lived, in many ways, by the viewer. The chromatic experience is understood in its appearance changing, and requires no emotional content, subjective or symbolic, as Jean Clay notes, “As a man of the twentieth century, he [Cruz-Diez] is affected more by the changing characteristics of the world around them than by their ‘eternal values’”⁴.

In his works, the materiality of color takes on multiple dimensions and nuances, that contribute to an idea of art in continuous transformation. This feature is present in all his artistic activity: taking as starting point the color disposed in the plane, mark of his early figurative work, spent the chromatic other experiments: the color space (*Fisicromia, Adding Chromatic Chromatic Induction*) and color sensory (*Cromointerference, Cromosaturação, Transcromia*). In these experiments, architectural projects and proposals for public interventions are added⁵, always keeping the color as the protagonist, in its various possibilities of use. Thus, the geometric and constructive, kinetic art and *site specific* are categories that inform the malleability of Cruz-Diez proposals.

¹ OLEA, Héctor, “The Dialectics of chrono-chromatic space”, in OLEA, Héctor; RAMIREZ, Mari Carmen (eds.) *Carlos Cruz-Diez — Color in space and time*. Exhibition catalog. Museum of Fine Arts, Houston, and the Cruz-Diez Foundation, Houston. New Haven: Yale University Press, 2011, p. 36.

² OLEA, Héctor, *Op cit.*, p. 3.

³ The artist’s interest in color comes from his childhood, when he had the opportunity to see paintings by Venezuelan Arturo Michelena (1863-1898) at the home of the widow of the artist.

⁴ CLAY, Jean, “Cruz-Diez and the three stages of modern color”, in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 407.

⁵ In this regard, it is important to mention that some of *Fisicromias* Cruz-Diez were designed and conducted in architectural and urban spaces: streets, avenues, airports and other public buildings.

Logo, o desconcerto com a palavra “pintura” está intimamente associado com a questão da cor. Nas *Fisicromias* de Cruz-Diez, a cor não é “pintada” — ao menos não da forma usual, à qual todos estamos acostumados. Héctor Olea observa que “Cruz-Diez promoveu seu anseio para ‘pintar’, mas ele o fez deliberadamente e nos seus próprios termos (...)”¹; e, mais adiante, completa: “seu sistema envolve uma *tabula rasa* que renuncia toda noção e ferramenta associadas à pintura tradicional: tela, cavalete, pincéis e pigmentos”².

Cruz-Diez sempre manifestou um interesse específico pela cor, desde suas obras figurativas.³ Sua relação com a cor evoluiu no sentido de estabelecer uma relação de construção de um evento, onde o artista — tal qual um cientista — formula e estabelece as coordenadas essenciais para a fruição de uma experiência que será vivida, de múltiplas formas, pelo espectador. A experiência cromática é entendida no seu aspecto mutável, e não necessita de um conteúdo emocional, subjetivo ou simbólico, conforme nota Jean Clay: “Como um homem do século XX, ele [Cruz-Diez] é afetado mais pelas características mutáveis do mundo ao seu redor do que pelos seus ‘valores eternos’”⁴.

Em suas obras, a materialidade da cor assume dimensões múltiplas e cambiantes, que colaboram para uma ideia de arte em contínua transformação. Esta característica está presente em toda a sua atividade artística. Tomando como ponto de partida a cor disposta no plano, marca dos seus primeiros trabalhos figurativos, passamos a outros experimentos cromáticos: a cor no espaço (*Fisicromia, Adição cromática, Indução cromática*) e a cor sensória (*Cromointerferências, cromosaturação, transcromia*). A estas experiências juntam-se projetos de arquitetura e propostas de intervenções públicas,⁵ sempre tendo a cor como protagonista, em suas variadas possibilidades de uso. Assim, a arte geométrica

¹ OLEA, Héctor, “The dialectics of chrono-chromatic space”, in OLEA, Héctor; RAMIREZ, Mari Carmen (orgs.) *Carlos Cruz-Diez — Color in space and time*. Catálogo da mostra. Museum of Fine Arts, Houston, and the Cruz-Diez Foundation, Houston. New Haven: Yale University Press, 2011, p. 36.

² OLEA, Héctor, *Op. cit.*, p. 39.

³ O interesse do artista pela cor vem desde sua infância, quando teve a oportunidade de observar pinturas do venezuelano Arturo Michelena (1863-1898) na casa da viúva do artista.

⁴ CLAY, Jean, “Cruz-Diez and the three stages of modern color”, in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 407.

⁵ A este respeito, é importante mencionar que algumas das *Fisicromias* de Cruz-Diez foram pensadas e realizadas em espaços arquitetônicos e urbanos: ruas, avenidas, aeroportos e demais edifícios públicos.

e construtiva, a arte cinética e o *site specific* são categorias que informam a maleabilidade das propostas de Cruz-Diez.

Cruz-Diez é identificado na Venezuela como um dos mestres do Modernismo ao lado de artistas como Jesús Rafael Soto e Alejandro Otero. Na Europa dos anos 1960, seu nome tornou-se sinônimo da exploração cinética da cor. Foi aluno da Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas antes de trabalhar numa agência de publicidade internacional de 1946 até 1951. Também desenvolveu trabalhos como ilustrador em jornais de sua cidade natal, ao mesmo tempo em que foi professor e profissional de *design* gráfico e industrial. Desde 1954 seus trabalhos concentram-se na cor e nas várias maneiras como ela se comporta; e é a partir desse ano que o artista passa a envolver-se, de forma cada vez mais intensa, na criação de uma arte não figurativa e possuidora de valores interativos, que fosse pública e acessível, como os projetos de murais que podiam ser manipulados pelos transeuntes. Estes murais criavam sombras diversas, de acordo com o movimento do sol, animando a superfície com reflexos de cor. A partir de 1955, embarcou para a Europa, permanecendo na Espanha, para em seguida estabelecer-se definitivamente em Paris, onde reside até hoje.

A preocupação, presente desde seus primeiros trabalhos, com uma arte de conteúdo social e público conduziu Cruz-Diez à elaboração de uma arte que criasse eventos, “como acontece na vida real”.⁶ Para tanto, o artista começou a desenvolver propostas cromáticas que sugerissem outras soluções para o processo de pintar.

A cor, elemento fundamental e atemporal da arte, é tema de reflexão desde a Antiguidade, tendo seu caráter descritivo e naturalista reforçado a partir do Renascimento, por exemplo nas teorias de um sistema visual estabelecidas por Alberti. Jean Clay, no ensaio “*Cruz-Diez and the three stages of modern color*” sustenta a ideia de que a história da cor na arte passou por três importantes fases desde Delacroix. Clay ressalta, nesse processo de “destacamento” ou independência da cor, o trabalho de Cézanne, Gauguin e Kandinsky, além de Constable e Delacroix. Neste debate insere o nome do artista venezuelano como representante do terceiro estágio da transformação da cor:

Cruz-Diez in Venezuela is identified as one of the masters of modernism alongside such artists as Jesús Rafael Soto and Alejandro Otero. In '60s Europe, his name became synonymous with the kinetic exploration of color. He was a student at the School of Applied Arts in Caracas before working in international advertising agency from 1946 until 1951. Also developed works as an illustrator for newspapers in his hometown, at the same time he was a teacher and professional graphic and industrial design. Since 1954 his work focuses on color and the various ways it behaves, and it is from this date that the artist began to engage in ever more intense, the creation of a non-figurative art and possessing interactive values, which were public and accessible, like the mural projects that could be manipulated by passersby. These various wall shadows created in accordance with the movement of the sun, warming the surface with color highlights. From 1955, he embarked for Europe, staying in Spain, then to settle permanently in Paris, where he lives today.

The concern, present since his first works, of an art of social content, led Cruz-Diez to the development of an art that creates events, “as in real life”⁶. Thus, the artist began to develop proposals chromatic suggesting other solutions to the process of painting.

The color, fundamental and timeless art element, is the subject of reflection since antiquity, with its descriptive character and naturalist reinforced from the Renaissance such as the theories of a visual system established by Alberti. Jean Clay, in his essay “Cruz-Diez and the three stages of modern color” supports the idea that the history of color in art has gone through three major phases since Delacroix. Clay points out that this process of “detachment” or independence of color can be perceived in the works of Cézanne, Gauguin and Kandinsky, and Constable and Delacroix. In this debate, inserts the name of the Venezuelan artist as a representative of the third stage of the transformation of color:

First, the color was “wild”, which was released from the limitations figurative. Then we had the color “cultural”, linked to various mental systems

⁶ Entrevista de Carlos Cruz-Diez a Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 e 24 de julho, 2009. Reproduzida em OLEA, H., *Op. cit.*, p. 96.

⁶ Interview of Carlos Cruz-Diez Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 and 24 July 2009. Reproduced in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 96.

of the twentieth century (...). These are the first two stages of the history of color from Delacroix. Now, with the help of artists such as Carlos Cruz-Diez, we enter a new phase, marked by progress on two fronts:

1. The creation of an “open”, random, indeterminate, which allows each individual to live his color, and so resist the aesthetic ratings (...). The viewer brings their own reading.
2. The creation of a self-regulating color, chromatic structure that is constantly revitalized by the infinite process of real light (...)⁷

This debate on the meaning of color in art was intensified among the artists since 1945. The trials of the ‘50s, ‘60s, and beyond, made by artists in search of new forms of art led them to reject the paint and everything associated with this support in favor of other non-traditional means, with emphasis on technologies that would provide unique experiences. Conceptual art, Minimalism, Kinetic Art, among others, put the “color question” paused, the agenda is to rethink and explore the shape and brackets. The critical distance of color added to an emphasis on monochrome, the light, the movement. This is also a legacy of Russian Constructivism and the ideas expressed in his Realistic Manifesto, in 1920. All this, of course, did not prevent a critical rereading of the function and use of color among the artists that broke the shades of the color screen and used in other media, or even explored their ability illusionist and destabilizing. Albers, Klein, Judd, Oiticica, are some examples in this regard. The group of artists kinetic — Vasarely, Bury, Tinguely, Agam, Soto, Calder — did not rejected the color, but used it to score or provide identity for their proposed move. Soto, for example, explored the details of vibrational color and its ambivalence space to put it in motion. However, in most cases, the color remained linked to the shape and generate movement issue with the assistance of the viewer or not. Other artists pursued the concept of color as a standalone, as the case of Klein, Rothko, Neuman, but the color insisted on holding to the plan⁸.

For Cruz-Diez, of central importance was to analyze the relationship of color to the space, and in this sense, the contact with the kinetic artists

Primeiro, havia a cor “selvagem”, que se libertou das suas limitações figurativas. Em seguida, tivemos a cor “cultural”, relacionada aos vários sistemas mentais do século XX (...). Estes são os dois primeiros estágios da história da cor desde Delacroix. Agora, com a ajuda de artistas como Carlos Cruz-Diez, nós entramos em uma nova fase, marcada pelo progresso em duas frentes:

1. A criação de uma estrutura “aberta”, aleatória, indeterminada, que permite a cada indivíduo viver a sua cor, e assim resistir às classificações da estética (...). O espectador traz consigo sua própria leitura.
2. A criação de uma cor autorreguladora, uma estrutura cromática que é constantemente revitalizada pelo infinito processo da luz real (...)⁷

Este debate sobre o significado da cor na arte acirrou-se entre os artistas a partir de 1945. As experimentações dos anos 1950, 1960 e além, realizadas pelos artistas na busca por novas formas de arte os levaram a rejeitar a pintura e tudo associado com este suporte a favor de outros meios não tradicionais, com ênfase nas tecnologias que proporcionariam experiências inéditas. A Arte Conceitual, o Minimalismo, a Arte Cinética, entre outras, colocam a “questão da cor” em pausa; a ordem do dia é repensar e explorar a forma e os suportes. Ao distanciamento crítico da cor acrescentou-se a ênfase no monocromo, na luz, no movimento. Isto é também um legado do Construtivismo russo e das ideias expressas no seu Manifesto Realista, de 1920. Tudo isso, obviamente, não impediu uma releitura crítica da função e uso da cor entre os artistas, que arrancaram os tons da tela e usaram a cor em outros suportes; ou ainda, exploraram a sua capacidade ilusionista e desestabilizante. Albers, Klein, Judd e Oiticica são alguns exemplos neste sentido. O grupo de artistas cinéticos — Vasarely, Bury, Tinguely, Agam, Soto, Calder — não rejeitaram a cor, mas usaram-na para pontuar ou prover identidade para as suas propostas de movimento. Soto, por exemplo, explorou os detalhes vibracionais da cor e a sua ambivalência espacial ao colocá-la em movimento. Porém, na maior parte dos casos, a cor permaneceu atrelada à forma e à questão de gerar movimento, com a colaboração ou não do espectador. Outros artistas perseguiram a concepção da cor como elemento autônomo, como é o caso de Klein, Rothko e Neuman, porém a cor insistia em prender-se ao plano.⁸

⁷ CLAY, in OLEA, *Op. cit.*, p. 407.

⁸ Even when, in the case of Klein, the bodies of models are used as “brushes” in the execution of some of his works.

⁷ CLAY, in OLEA, *Op. cit.*, p. 407.

⁸ Mesmo quando, no caso de Klein, os corpos de modelos são utilizados como

Para Cruz-Diez, era de central importância analisar a relação da cor com o espaço, e nesse sentido o contato com os artistas cinéticos desempenhou um importante ponto de partida nas suas reflexões sobre a arte. O artista destacou, em entrevista a Mari Carmen Ramirez, o impacto da exposição *Le Mouvement* na sua formação artística:⁹

[*Le Mouvement*] (...) foi uma revelação para mim (...). Nos seus trabalhos [Vasarely, Agam, Bury], entretanto, o envolvimento estava ligado à motivação artística e estética. A experiência de confrontar estas manifestações plásticas sem precedentes — que eu nunca havia visto antes — me convenceu de que eu tinha de alterar radicalmente a minha proposta e procurar por outros suportes na pintura. Eu percebi que a mudança, seja qual ela fosse, teria de ser radical. Este era o meu caminho, e eu não podia mais hesitar. A partir daí, eu me devotei totalmente em desenvolver minhas ideias.¹⁰

Esse contato com a arte cinética também foi vivenciado em seu país natal, merecendo destaque o contato com as obras de Soto, especialmente *Composition Dynamique* (1951), exposta na Galeria Cuatro Muros, fundada pelo arquiteto Carlos Raúl Villanueva em 1952. Esta exposição havia sido organizada pelo grupo Los Disidentes, pintores venezuelanos que viviam em Paris no início da década de 1950. Às experiências dos artistas cinéticos juntou-se, a partir da década de 1950, um interesse de Cruz-Diez em estudar e conhecer a teoria dos artistas, “de Leonardo a Mondrian”.¹¹ Os artistas que o pintor estudou nesses anos são um indicativo da poética que ele desenvolveria a partir de 1959 nas suas *Fisicromias*: Kandinsky, Malevitch, Vantongerloo, Albers, Van Doesburg, Mondrian, László Moholy-Nagy, Georges Koscas e Sophie Taeuber-Arp. Dentre estas leituras o artista destaca

“pincéis” na execução de algumas de suas obras.

⁹ Desde sua primeira mostra individual, em 1947, no Instituto Venezuela-America (Venezuelan-American Institute), em Caracas, Cruz-Diez participou de várias mostras, incluindo a polêmica exposição *The Responsive Eye*, realizada em 1965 no MoMA, onde então uma nova Op Art era apresentada ao público. Dez anos antes, em Paris, a mostra *Le Mouvement* lançou as bases da arte cinética na França, com Vasarely e o seu *Manifesto Jaune*. Quando Cruz-Diez estabeleceu-se em Paris, o movimento da arte cinética já se consolidava internacionalmente. Alejandro Otero e Jesús Soto eram outros artistas venezuelanos que moravam em Paris na década de 1960.

¹⁰ Entrevista de Carlos Cruz-Diez a Mari Carmen Ramirez, Paris, 22 e 24 de julho, 2009. Reproduzida em OLEA, H., *Op. cit.*, p. 58.

¹¹ Entrevista de Carlos Cruz-Diez a Mari Carmen Ramirez, Paris, 22 e 24 de julho, 2009. Reproduzida em OLEA, H., *Op. cit.*, p. 55.

played an important starting point in his reflections on art. The artist said in an interview with Mari Carmen Ramirez, about the impact of the exhibition *Le Mouvement* his artistic training at⁹:

[*Le Mouvement*] (...) was a revelation to me (...). In their work [Vasarely, Agam, Bury], however, the involvement was linked to motivation and artistic aesthetics. The experience of confronting these manifestations plastic unprecedented - I had never seen before - convinced me that I had to radically change my proposal and look for other media in painting. I realized that the change, whatever it was, it would have to be radical. This was my path, and I could not hesitate. From there, I devoted myself fully develop my ideas¹⁰.

This contact with kinetic art was also experienced in his native country, with emphasis on the contact with the works of Soto, especially *Composition Dynamique* (1951), exhibited in the Gallery Cuatro Muros, founded by architect Carlos Raúl Villanueva in 1952. This exhibition was organized by the group Los Disidentes, Venezuelan painters who lived in Paris in the early 50s. The experiences of Kinetic artists joined, from the 50s, an interest of Cruz-Diez in study and know the theory of the artists, “Leonardo to Mondrian”¹¹. The artists that the painter studied in these years are indicative of the poetic that he would develop from 1959 onwards in their *Fisicromias*: Kandinsky, Malevich, Vantongerloo, Albers, Van Doesburg, Mondrian, László Moholy-Nagy, Georges Koscas and Sophie Taeuber-Arp. Among these readings the artist highlights especially those made on Mondrian and Malevich. These two artists undoubtedly exerted a

⁹ Since his first solo show in 1947 at the Institute-America Venezuela (Venezuelan-American Institute), in Caracas, Cruz-Diez participated in several shows, including the controversial exhibition *The Responsive Eye*, held in 1965 at MoMA, where then a new Op Art was presented to the public. Ten years earlier, in Paris, the exhibition *Le Mouvement* laid the foundations of kinetic art in France, with Vasarely and his *Manifesto Jaune*. When Cruz-Diez is established in Paris, the kinetic art movement has consolidated itself internationally. Alejandro Otero and Jesús Soto Venezuelans were other artists who lived in Paris in the 60s.

¹⁰ Interview of Carlos Cruz-Diez Mari Carmen Ramirez, Paris, 22 and 24 July 2009. Reproduced in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 58.

¹¹ Interview of Carlos Cruz-Diez Mari Carmen Ramirez, Paris, 22 and 24 July 2009. Reproduced in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 55.

strong influence on the work of Cruz-Diez, who seems to be particularly interested in the research of potential plastics essential geometric shapes and their relationships with the colors. It is also worth noting the number of Albers *Homage to the Square* (1949-1976) — discovery, according to the artist, in 1950 — whose aesthetics can be seen in some works of the series *Fisicromia*¹².

The removal of figuration¹³ and ever so intense, scientific studies on color theory Cruz-Diez lead to the development of the series *Fisicromia*. This series has kept the premise of the artist that art is a reality in this chromatic autonomous environment viewer. *Fisicromias* surfaces rods are made of cardboard, aluminum, or acrylic material, arranged on two levels interleaved: a plane, another high. Color schemes produce a sense of movement which allow to multiply tones according to position and distance from the viewer and the angle from which the light, natural or artificial, is reflected.

Carlos Cruz-Diez defined and explained his own work in the text written for the exhibition catalog *Art cinétique to Paris: Lumière et mouvement* that took place in that city, at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in 1967:

A - *Fisicromias* are changing structures that design in the color space.

B - they create an atmosphere which changes color light to the intensity and position of light source, as well as the displacement and distance of the observer.

C - They combine three conditions of color: additive color, reflective color and subtractive color.

Color additive: the bottom is covered with multiple parallel lines of different colors that blend into the eye of the beholder. The combination (...) depends on the movement of the viewer, engenders a new color.

¹² In this sense, the works also include *kinetic Structure* (1956), Jesús Soto; *Multiplans* (1957), Pol Bury, and *Shadow* (1953), by Yaacov Agam, works related to the experiences of Kinetic Art and establish a dialogue with poetics series *Fisicromia*.

¹³ The removal of figuration in the work of Cruz-Diez began in 1954 with *Proyectos for exterior walls*. This work, taken together with rhythmic Objects móveis adds, beyond abstraction, the desire for a three-dimensionality in painting, which was not the one built by their traditional means, as the artist explains: «I did not want to stay on the plan. I wanted to return to space (...)». Interview of Carlos Cruz-Diez Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 and 24 July 2009. Reproduced in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 58.

especialmente aquelas feitas sobre Mondrian e Malevitch. Estes dois artistas, sem dúvida, exerceram forte influência na obra de Cruz-Diez, que parece estar particularmente interessado nas pesquisas dos potenciais plásticos de formas geométricas essenciais e nas suas relações com as cores. Também é oportuno destacar a série de Albers *Homenagem ao Quadrado* (1949-1976) — descoberta, de acordo com o artista, em 1950 —, cuja estética pode ser percebida em algumas obras da série *Fisicromia*.¹²

O afastamento da figuração¹³ e a aproximação cada vez mais intensa dos estudos científicos sobre a teoria das cores conduzem Cruz-Diez ao desenvolvimento da série *Fisicromia*. Esta série manteve a premissa do artista de que a arte é uma realidade cromática autônoma presente no ambiente do espectador. As superfícies de *Fisicromias* são feitas com hastes de cartão, alumínio, ou material acrílico, dispostas em dois níveis intercalados: um plano, outro elevado. Os esquemas de cor produzem uma sensação de movimento que permitem que os tons se multipliquem de acordo com a posição e distância do espectador e do ângulo do qual a luz, natural ou artificial, é refletida.

Carlos Cruz-Diez definiu e explicou a própria obra no texto escrito para o catálogo da exposição *Art Cinétique à Paris: Lumière et mouvement*, ocorrida naquela cidade, no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, em 1967:

A – *Fisicromias* são estruturas cambiantes que projetam a cor no espaço.

B – Elas criam uma atmosfera de luz colorida que muda com a intensidade e posicionamento da fonte de luz, bem como com o deslocamento e distância do observador.

C – Elas combinam três condições de cor: cor aditiva, cor refletiva e cor substrativa.

Cor aditiva: o fundo é coberto com múltiplas linhas paralelas de cores diferentes que se misturam no olho do espectador. A com-

¹² Neste sentido, também destacamos as obras *Estructura cinética* (1956), de Jesús Soto; *Multiplans* (1957), de Pol Bury; e *Shadow* (1953), de Yaacov Agam, obras ligadas às experiências da Arte Cinética e que estabelecem um diálogo com a poética da série *Fisicromia*.

¹³ O afastamento da figuração na obra de Cruz-Diez iniciou-se em 1954, com *Proyectos para muros exteriores*. Esta obra, tomada junto a *Objectos rítmicos móveis*, acrescenta, para além da abstração, o desejo por uma tridimensionalidade na pintura, que não fosse aquela construída pelos seus meios tradicionais, conforme justifica o artista: “eu não queria permanecer no plano. Eu queria retornar ao espaço (...)”. Entrevista de Carlos Cruz-Diez a Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 e 24 de julho, 2009. Reproduzida em OLEA, H., *Op. cit.*, p. 58.

inação que (...) depende do movimento do espectador, engendra uma nova cor.

Cor refletiva: quando a luz atinge as várias linhas paralelas do fundo, ela salta e é projetada nas hastes perpendiculares, criando ondas de cor que por sua vez envia ondas cromáticas à haste mais próxima (...).

Cor substrativa: quando a luz suavemente brilha por meio das hastes de cores transparentes, ela modifica os pigmentos nas linhas paralelas do fundo e diminui sua real intensidade. O efeito é diferente se o espectador posiciona-se em um determinado ângulo da obra.¹⁴

E por que *Fisicromias*? O artista novamente responde, desta vez no Prefácio para a exposição *Fisicromias*, realizada em Caracas, em 1960, no Museu de Bellas Artes:

Ao chamar estas séries experimentais de *Fisicromias*, eu procurar a elas um nome que se concentre nos problemas mencionados acima, aqueles da “cor física”. Pode não ser o nome mais apropriado — pois o problema cinético está presente em todas as épocas — mas o mesmo poderia ser dito a respeito da vibração e transparência. O nome não é importante; o que está em jogo é levar adiante uma realidade plástica.¹⁵

A série é dividida em vários estágios, que atestam o desenvolvimento das pesquisas cromáticas feitas por Cruz-Diez, bem como testemunham as variações na escolha dos materiais e pigmentos, e as experimentações com as formas geométricas. As primeiras obras foram feitas ainda em Caracas e concentraram-se nas experiências com a luz, apresentando relevos construídos por hastes feitas de cartão, madeira e *celloderme* (papel-cartão feito com resíduos de papel e papelão), possuindo forte apelo tátil. Não existe um programa preestabelecido; neste primeiro momento, verifica-se tão-somente a aplicação de hastes de papel-cartão com os lados coloridos, dispostas verticalmente no plano. A paleta de cores é reduzida, com insistência no verde, vermelho, preto e branco. Esta fase encerra-se com *Fisicromia 13* (1960).

As primeiras obras feitas em Paris situam-se entre 1961 e 1962. Há uma expansão da paleta cromática, com a introdução

Reflective color: when light strikes the several parallel lines from the bottom, she jumps in and is projected perpendicular rods, creating waves of color which in turn sends waves chromatic closest to the stem (...)

Subtractive Color: when light shines softly through the stems of transparent colors, it modifies the pigments in parallel lines from the bottom and decreases its actual intensity. The effect is different if the viewer is positioned at an angle to the work¹⁴.

And why *Fisicromias*? Artist responds again, this time in the preface to the exhibition *Fisicromias*, held in Caracas in 1960, the Museum of Fine Arts:

When calling these series of experimental *Fisicromias*, I try to give them a name that focuses on the problems mentioned above, those of “physical color”. It may not be the most appropriate name — because the kinetic problem is present at all times — but the same could be said about the vibration and transparency. The name is not important, what is at stake is to bring forth a plastic reality¹⁵.

The series is divided into several stages, which attest to the development of research chromatic made by Cruz-Diez and witness the variations in the choice of materials and pigments, and experimentation with geometric shapes. The early works are still in Caracas and concentrated on experiments with light, showing reliefs built by rods made of wood, *celloderme* (paper card made with waste paper and cardboard), possessing strong tactile appeal. There is no pre-established program, at this moment, it is merely the application of rods cardboard with colored sides, arranged vertically in the plane. The color palette is reduced, with insistence on the green, red, black and white. This phase ends with *Fisicromia 13* (1960).

The first works made in Paris are between the years 1961 and 1962. There is an expansion of the color palette, with the introduction of blue, seen in *Fisicromias 42, 43, 44* and *45*. This transition point is followed by a second series, which checks for the presence of trends informalists. Cruz-Diez has focused on exploring the atmospheres of color

¹⁴ Carlos Cruz-Diez, prefácio da mostra *Fisicromias*, Museu de Bellas Artes, Caracas, 1960, in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 116.

¹⁵ Carlos Cruz-Diez, prefácio para a exposição *Fisicromias*, Caracas: Museu de Bellas Artes, 1960, in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 115.

¹⁴ Carlos Cruz-Diez, preface *Fisicromias*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1960, in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 116.

¹⁵ Carlos Cruz-Diez, preface to the exhibition *Fisicromias*, Caracas Museum of Fine Arts, 1960, in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 115.

without specific forms. The return to a geometric style occurred with *Fisicromia 51* (1961).

The third series, developed in 1961, is marked by the confrontation between a flat plane, monochromatic, with a dynamic plan, formed by vertical rods. This series is known for *Fisicromias Combined*, and some of the works refer to the effects of compositional neoplasticismo Mondrian and Suprematism of Malevich.

From 1963 (fourth series), Cruz-Diez now includes, besides the color additive and reflective color, the subtractive color in his *Fisicromias*. He obtained this color to change the material of the rods, replacing the wooden structures by the transparent colors of *rhodoid*, a transparent plastic material made from cellulose acetate. The work *Fisicromia 101*, 1963, was the first to introduce the three phenomena of color. In addition to the filters transparent, Cruz-Diez also started using mirrored filters, which multiplied the space and changing the properties of color. The first work done with stems mirrored *Fisicromia 113*, 1963.

The fifth series started in 1974 with the use of colored aluminum rods with the technique of *silkscreen*, enriching the chromatic atmospheres. *Fisicromia 697*, held in Caracas in 1973, was the first work performed with this technique.

The year 2000 ushered in the sixth and final series of *Fisicromia*, performed with the technique of digital printing via the computer. This technique enabled the considerable expansion of Cruz-Diez palette, as it allowed the use of gradient nuances. The first part produced with this technology was *Fisicromia 1316* (Caracas, 2000).

In this course, presented synthetically, we can see the evolution and maturation of chromatic research conducted by the artist, which involve expanding the color palette, replacing opaque materials, like cardboard, the resin, the PVC and the aluminum, and the use of various geometric shapes, which contribute to *Fisicromia* series to be a visually complex and varied art.

It is important to highlight the compositional scheme of the inaugural work of the series, *Fisicromia 1* (1959): the uprights are colored with different shades on each side, and arranged one beside the other. These rods are made of cardboard and paint applied is Casein (Plaka), in a base of *Masonite* wood. The frame is made of aluminum, and the whole structure of the support turns

do azul, verificado nas *Fisicromias 42, 43, 44 e 45*. Esse momento de transição é seguido por uma segunda série, em que se verifica a presença de tendências informalistas. Cruz-Diez concentrou-se na exploração das atmosferas de cor, sem formas específicas. O retorno a um estilo geométrico ocorreu com *Fisicromia 51* (1961).

A terceira série, desenvolvida em 1961, é marcada pelo confronto entre um plano liso, monocromático, com um plano dinâmico, formado pelas hastes verticais. Esta série é conhecida por *Fisicromias Combinadas*, e algumas das obras remetem aos efeitos compositivos do Neoplasticismo de Mondrian e do Suprematismo de Malevitch.

A partir de 1963 (quarta série), Cruz-Diez passou a incluir, além da cor aditiva e da cor refletiva, a cor substrativa em suas *Fisicromias*. Ele obteve esta cor ao mudar o material das hastes, substituindo as estruturas de madeira e cartão pelas cores transparentes do *rhodoid*, um material plástico transparente feito à base de acetato de celulose. A obra *Fisicromia 101*, de 1963, foi a primeira a apresentar os três fenômenos da cor. Além dos filtros transparentes, Cruz-Diez também passou a utilizar filtros espelhados, que multiplicavam o espaço e as propriedades cambiantes da cor. A primeira obra feita com hastes espelhadas foi *Fisicromia 113*, de 1963.

A quinta série iniciou-se em 1974, com o uso de hastes de alumínio coloridas com a técnica do *silkscreen*, enriquecendo as atmosferas cromáticas. *Fisicromia 697*, realizada em Caracas em 1973, foi a primeira obra realizada com esta técnica.

O ano 2000 inaugurou a sexta e última série de *Fisicromia*, realizada com a técnica de impressão numérica, por intermédio do computador. Esta técnica possibilitou a considerável expansão da paleta de Cruz-Diez, pois permitiu o uso de nuances em degradê. A primeira peça produzida com esta tecnologia foi *Fisicromia 1316* (Caracas, 2000).

Neste percurso, apresentado sinteticamente, podemos notar a evolução e amadurecimento das pesquisas cromáticas realizadas pelo artista, que envolvem a ampliação da paleta de cores, a substituição de materiais opacos, como o cartão, pela resina, PVC e alumínio; e pela exploração de formas geométricas diversas, que contribuem para que *Fisicromia* seja uma série complexa e variada visualmente.

É oportuno destacar o esquema compositivo da obra inaugural da série *Fisicromia 1* (1959): as hastes verticais são coloridas

com tons diferentes em cada lado, e dispostas uma ao lado da outra. Tais hastes são feitas de cartão, e a tinta aplicada é Caseína (Plaka), em uma base de *Masonite* de madeira. A moldura é feita de alumínio, e toda a estrutura do suporte transforma-se em uma “armadilha para a luz”.¹⁶ As hastes compõem um espaço quadrado, onde nenhuma outra forma geométrica é revelada em outros pontos de vista. Neste sentido, *Fisicromia 1* é uma espécie de síntese poética de todas as outras obras da série. O princípio da cor aditiva, pesquisado por estudiosos como Newton, forneceu ao artista a primeira solução ao problema de como projetar a cor além do suporte. Trata-se de uma obra programática, uma estética elementar resultante de um experimento — e neste sentido Cruz-Diez observa que “as primeiras *Fisicromias* foram todas experimentos”,¹⁷ a preparação de um novo vocabulário para o desenvolvimento de uma nova linguagem formal.

Ainda sobre *Fisicromia 1*, Cruz-Diez recorda:

O que eu estava tentando alcançar era uma leitura frontal, inserida, da cor acima do plano. Se a cor era para ser projetada no espaço, a leitura teria de ser indireta; em outras palavras, ela teria de envolver a reflexão. Este era o único modo que eu poderia criar cor em uma forma desmaterializada. Meu estúdio ficava no mesmo prédio que a loja de materiais gráficos Cromotips, então eu fui até lá e cortei algumas tiras finas de cartão. Eu as pintei, um lado vermelho, o outro lado branco, outro lado verde, e então as organizei em sequências paralelas verticais. Eu pude ver, então, a aura que emanava a partir da radiação da cor entre as duas tiras de cartão paralelas. Aquilo era a cor no espaço, e foi assim que a série *Fisicromia* nasceu.¹⁸

Na formação da poética de *Fisicromia*, destacamos três obras anteriores feitas pelo artista que antecipam as pesquisas desenvolvidas na série. A primeira obra — *Amarelo Aditivo* (PVA sobre papel, 1959) — foi a inspiradora para o desenvolvimento de uma linguagem experimental das *Fisicromias*, conforme atesta o próprio artista. Ao posicionar duas linhas paralelas muito próximas uma da outra produz-se uma vibração. Esta vibração cria a ilusão de uma terceira cor, sem a necessidade de pintá-la. O artista nota que a proposta de *Amarelo aditivo* era a de “(...) eli-

into a ‘light trap.’”¹⁶ rods make up a square space where any other geometric shape is disclosed in other views. In this sense, *Fisicromia 1* is a kind of poetic synthesis of all the other works in the series. The principle of additive color, investigated by researchers as Newton, provided the artist the first solution to the problem of how to design a color plus support. This is a programmatic work, an aesthetic result of an experiment — and in that sense Cruz-Diez notes that “the first *Fisicromias* experiments were all experiments”¹⁷, preparation of a new vocabulary for the development of a new formal language.

Still on *Fisicromia 1*, Cruz-Diez recalls:

What I was trying to achieve was a front reading, inserted color above the plane. If the color was to be projected into space, the reading would be indirect, in other words, it would have to involve reflection. This was the only way I could create color in a dematerialized form. My studio was in the same building as the store of graphic materials Cromotips, so I went over and cut some thin strips of cardboard. I painted them, one side red, the other side white, one side green, and then arranged in parallel vertical sequences. I could see then the aura that emanated from the radiation of the color between the two parallel strips of card. That was the color space, and so the series was born *Fisicromia*¹⁸.

In the formation of *Fisicromia* poetics, we highlight three earlier works by the artist that anticipate the research developed in the series. The first work, *Yellow Additive* (PVA on paper, 1959), was the work of inspiration for the development of an experimental language of *Fisicromias*, as evidenced by the artist. The two parallel positions, very close to one another, produce a vibration. This vibration creates the illusion of a third color, without the need to paint them. The artist notes that the proposed amendment was “(...) to eliminate all traces of a manual nature or sentimental involving the past”.¹⁹

¹⁶ Interview of Carlos Cruz-Diez Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 and 24 July 2009. Reproduced in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 103.

¹⁷ *Ibid.*, p. 98.

¹⁸ *Ibid.*, p. 60.

¹⁹ Interview of Carlos Cruz-Diez Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 and 24 July 2009. Reproduced in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 110.

¹⁶ Entrevista de Carlos Cruz-Diez a Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 e 24 de julho, 2009. Reproduzida em OLEA, H., *Op. cit.*, p. 103.

¹⁷ *Idem*, p. 98.

¹⁸ *Idem*, p. 60.

The second highlight is the work that *first project to outer wall* (*Primer Proyecto para muro exterior*), acrylic on wood made in 1954. This work has many elements that would integrate their *Fisicromias*: rods embossed painted in various colors, desire to build a dynamic sensation provided by the incidence of light and understanding of space as an active ingredient in the work. Here, you can once again note the presence of neoplasticists Mondrian and Theo van Doesburg, showing an interest in the Cruz-Diez relationships between geometric shapes and color.

Finally, we highlight *Construction in space* (*Construcción en el espacio*), 1957, Casein (Plaka) on screen. It is quite reasonable to affirm that *Fisicromia 500* (1970) apollonian version is rationalized, of that work: the coexistence of squares in both the work suggests the development and persistence of poetry this geometric shape; while these shapes appear on the screen as a cluster of “suprematists” spread in a lyrical form on pictorial space, in *Fisicromia 500* the squares obey a rhythm where overlaps are concepts as changing as the color.

From *Fisicromia 2*, held in the same year, the enclosed space of the viewer frame features geometric shapes (trapezoids), which arise from the arrangement of colored rods, whose variation provides high reliefs, which are accentuated noticeably in *Fisicromia 3*, also the same year. This relief appearance, which endows these works a strong tactile appeal, it should be very characteristic of the material of the rods, the cardboard. The future use of other materials in the manufacture of colored stems such as PVC and aluminum works would provide a smoother surface appearance, and a holographic effect more pronounced.

Thus, the desire to change the color reading from a new way to build it, and the color change without the support, experienced as designed in the event space, constantly creating itself and dissolving before our eyes are the chromatic proposals which suggest solutions to other painting process.

The axis of the aesthetic work of Cruz-Diez is the objective phenomenon of color. The artist is emphatic in this regard: “(...) I do not propose subjective reactions”²⁰. From the 50s, decided to “organize himself as a scientist”: he started read-

minar todos os traços de uma natureza manual ou sentimental que envolvia o passado”¹⁹.

A segunda obra que destacamos é *Primeiro projeto para muro externo* (*Primer proyecto para muro exterior*), acrílico em madeira realizado em 1954. Este trabalho possui muitos elementos que integrariam suas *Fisicromias*: hastes em relevo pintadas em várias cores, desejo de construção de uma sensação dinâmica proporcionada pela incidência de luz, e o entendimento do espaço como um ingrediente ativo na obra. Aqui é possível, mais uma vez, notar a presença do neoplasticismo de Mondrian e de Theo van Doesburg, evidenciando um interesse de Cruz-Diez pelas relações entre formas geométricas e cor.

Por fim, destacamos *Construção no espaço* (*Construcción en el espacio*), 1957, caseína (Plaka) em tela. É perfeitamente plausível afirmar que *Fisicromia 500* (1970) é a versão apolínea, racionalizada, daquela obra: a coexistência de quadrados, em ambos os trabalhos, sugere o desenvolvimento e permanência da poética desta forma geométrica; enquanto na tela estas formas aparecem como um aglomerado de “suprematismos”, espalhadas de forma lírica no espaço pictórico, em *Fisicromia 500* ocorre a reordenação dos quadrados, que obedecem a um ritmo em que superposições e sobreposições são conceitos tão cambiantes quanto a cor.

A partir de *Fisicromia 2*, realizada no mesmo ano, o espaço encerrado da moldura apresenta ao espectador formas geométricas (trapézios), que surgem a partir da disposição das hastes coloridas, cuja variação de altura proporciona relevos, que se acentuam de forma notória em *Fisicromia 3*, também do mesmo ano. Esta aparência de relevo, que dota tais obras de um forte apelo tátil, deve-se muito à característica do material das hastes, o papel-cartão. O uso futuro de outros materiais na confecção das hastes coloridas, como PVC e alumínio, dotaria as obras de uma superfície de aparência mais lisa, e de um efeito holográfico mais acentuado.

Desta forma, o desejo de alterar a leitura da cor a partir de uma nova forma de construí-la, bem como a modificação da cor sem o suporte, vivida como evento projetado no espaço, constantemente criando a si mesmo e dissolvendo diante dos nossos olhos, são as propostas cromáticas que sugerem outras soluções para o processo de pintar.

²⁰ Interview of Carlos Cruz-Diez Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 and 24 July 2009. Reproduced in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 96.

¹⁹ Entrevista de Carlos Cruz-Diez a Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 e 24 de julho, 2009. Reproduzida em OLEA, H., *Op. cit.*, p. 110.

O eixo estético da obra de Cruz-Diez é o fenômeno objetivo da cor. O artista é enfático neste sentido: “(...) não proponho reações subjetivas”.²⁰ A partir da década de 1950, decidiu “organizar-se como um cientista”: começou a ler o que os outros artistas diziam sobre a cor, bem como estudou as teorias da cor de Goethe, Newton e James C. Maxwell. Tinha como objetivo ir além das posturas assumidas pelos impressionistas, pontilhistas, fauvistas e expressionistas, e assim realizou pesquisas amparadas na física, química, fisiologia, óptica, com seus conhecimentos sobre multiplicação da imagem, fotografia em cores, fotomecânica e diferentes sistemas de impressão em papel, adquiridos no seu ofício de *designer*. Cruz-Diez ressalta a importância destas pesquisas no desenvolvimento de sua arte: “Eu penso que sou o último artista que realizou uma investigação profunda sobre a cor; pois o cromatismo (...) tem sido um auxiliar para os pintores, algo intranscendente (...). Eu, pelo contrário, tratei de converter a cor em ator principal”.²¹

Em suas pesquisas cromáticas, Cruz-Diez percebeu que a cor nunca mudava com o tempo, nem com o estilo: “o vermelho é sempre vermelho; o azul é sempre azul”.²² No ponto em que duas cores se tocam, surge uma tensão que perturba o olho; esta é uma conclusão que pode ser encontrada em pesquisas de óptica, realizadas por Newton e por Goethe, conforme assinala Bomford: “Goethe, Delacroix e outros já haviam notado sombras violetas em tecidos amarelos e sombras esverdeadas moldadas por um pôr do sol vermelho e perceberam que estes fenômenos eram causados pela reação fisiológica do olho humano às cores”.²³ Goethe, em sua obra *Teoria das Cores*, observa: “Cada cor definida faz determinada violência ao olho e o força à sua oposição”.²⁴ Em outras palavras, após olhar para uma cor forte por um momento, tudo torna-se tingido pela sua cor complementar. Esta é a teoria por trás da obra *Amarelo Aditivo*, que influenciou a criação

ing what other artists were saying about the color, as well as studied the color theories of Goethe, Newton and James C. Maxwell. Aimed to go beyond the positions taken by the Impressionists, Pointillists, Fauves and Expressionists, and so conducted research supported in physics, chemistry, physiology, optics, along with their knowledge of multiplication of the image, color photography, photo-mechanical and different systems print on paper, purchased at his craft designer. Cruz-Diez underscores the importance of this research in the development of his art: “I think I’m the last artist who made a deep research about the color, because the chromaticism (...) has been an assistant to painters, something insignificant (...). I, on the contrary, tried to convert the color main actor”.²¹

In their research chromatic, Cruz-Diez noticed that the color never changed with time, nor with the style: “red is always red, blue is always blue”.²² At the point where two colors meet, there arises a tension that disturbs the eye, this is a conclusion that can be found in optical surveys conducted by Newton and Goethe, as Bomford states: “Goethe, Delacroix and others had noticed shadows violet and yellow tissue greenish shadows cast by a red sunset and realized that these phenomena were caused by the physiological response of the human eye to color”.²³ Goethe, in his *Theory of Colours*, notes: “Each color set is certain violence to the eye and the strength of their opposition”.²⁴ In other words, after looking for a strong color for a moment, everything becomes tinged with its complementary color. This is the theory behind the work *Yellow Amendment*, which influenced the creation of the series *Fisicromias*.

Cruz-Diez, to guide their work from these scientific studies, sought, according to his own words, “(...) provide a workaround for the pleasure of seeing (specifically a pleasure associated with paint-

²⁰ Entrevista de Carlos Cruz-Diez a Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 e 24 de julho, 2009. Reproduzida em OLEA, H., *Op. cit.*, p. 96.

²¹ RIVERA, Francisco, “Carlos Cruz-Diez”, *El Universal*, Caracas, Venezuela, 31 de maio de 1981, p. 12.

²² BENKO, Susana. *A todo color – Carlos Cruz-Diez*. México: Ediciones Tecolote, 2006, p. 6.

²³ BOMFORD, David. “The history of color in art”. Disponível em: <http://sirl.stanford.edu/~bob/teaching/pdf/arth202/Bomford_ColourArtScience_sm.pdf>. Acesso em 27 de abril de 2013, às 16h30.

²⁴ In BOMFORD, David. “The history of color in art”. Disponível em: <http://sirl.stanford.edu/~bob/teaching/pdf/arth202/Bomford_ColourArtScience_sm.pdf>. Acesso em 27 de abril de 2013, às 16h30.

²¹ RIVERA, Francisco, “Carlos Cruz-Diez”, *El Universal*, Caracas, Venezuela, May 31, 1981, p. 12.

²² BENKO, Susana. *A whole color-Carlos Cruz-Diez*. México: Ediciones Tecolote, 2006, p. 6.

²³ BOMFORD, David. “The history of color in art.” Available at <http://sirl.stanford.edu/~bob/teaching/pdf/arth202/Bomford_ColourArtScience_sm.pdf>. Accessed on April 27, 2013 at 16:30 pm.

²⁴ In BOMFORD, David. “The history of color in art.” Available at <http://sirl.stanford.edu/~bob/teaching/pdf/arth202/Bomford_ColourArtScience_sm.pdf>. Accessed on April 27, 2013 at 16:30 pm.

ing) without resorting to painting traditional “²⁵, which, for him, was already heavily worn in his usual speech and repetitive: “That’s why I became so interested in the physical nature of color, which is a major ingredient of the ‘pleasure of painting’ (...). I wanted to find a way to use the color you painted was not a witness, but a reality to express his own condition - that is, the reality of light (...)”²⁶. Soon, the artist is interested in a color without symbols, without history, a color emancipated. Its intention is to release it from the two-dimensional plane and put it as a material and a mutant physical situation. The color is understood as a living organism, and in this sense their relationship with time and space are important. The movement is not the primary motivator, and the artist is interested in approaching painting and color in different terms.

So for Cruz-Diez is important not copying the color, but turn it, allowing the visualization of colors that come and go, which is not related to the work itself. The color, unstable phenomenon in continuous processing to be experienced as light, rather than pigment, releases the viewer’s eye task of interpreting figurative forms which are pre-sorted by class or policy messages. By exploring the effects of changing additive color, reflective and subtractive²⁷, Cruz-Diez used color to challenge the traditional relationship between artists,

²⁵ Interview of Carlos Cruz-Diez Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 and 24 July 2009. Reproduced in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 104.

²⁶ Interview of Carlos Cruz-Diez Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 and 24 July 2009. Reproduced in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 95.

²⁷ In nature it is possible to find two color systems: the system additive and subtractive system. The additive system (also called RGB) is that formed by the three primary colors of light (violet-blue, red and green), which are decomposed from white light sunlight, and has this name because the sum of these three colors is obtained the white light. When you mix the primary colors together, the results obtained are: red more blue = magenta, red over green = yellow, green over blue = cyan. These resulting colors are called secondary colors of light and are also called primary colors of the subtractive system (also called CMYK). In the latter, the mixture tends its primary colors to black, which is the absence of light. The mix between the primary colors of the subtractive system can produce the following colors: cyan over magenta + blue; cyan over yellow = green, and yellow over magenta = red. Thus, secondary colors are additive system of the primary colors of the subtractive system and vice versa.

da série *Fisicromias*.

Cruz-Diez, ao pautar sua obra a partir destas pesquisas científicas, procurou, de acordo com suas próprias palavras, “(...) fornecer uma solução alternativa para o prazer de ver (um prazer especificamente associado à pintura) sem recorrer à pintura tradicional”²⁵, que, para ele, já estava fortemente desgastada em seu discurso usual e repetitivo: “É por isso que eu me tornei tão interessado na natureza física da cor, que é um dos principais ingredientes do ‘prazer de pintar’ (...). Eu queria encontrar uma forma de usar a cor que não fosse um testemunho pintado, mas uma realidade que expressasse sua própria condição — isto é, a realidade da luz (...)”²⁶. Logo, o artista está interessado em uma cor sem símbolos, sem história, uma cor emancipada. A sua intenção é liberá-la do plano bidimensional e colocá-la como um material mutante e numa situação física. A cor é entendida como um organismo vivo, e neste sentido suas relações com o tempo e o espaço são importantes. O movimento não é o principal motivador, a única razão de ser de seu trabalho; o artista está interessado em aproximar pintura e cor em termos diferentes.

Assim, para Cruz-Diez o importante não é copiar a cor, e sim transformá-la, permitir a visualização de cores que vêm e vão, que não se prendem à própria obra. A cor, fenômeno instável, em contínua transformação, ao ser experienciada como luz, mais do que pigmento, liberta o olho do espectador da tarefa de interpretar formas figurativas que são pré-ordenadas por classe ou por mensagens políticas. Ao explorar os efeitos cambiantes da cor aditiva, refletiva e subtrativa,²⁷ Cruz-Diez utilizou a cor

²⁵ Entrevista de Carlos Cruz-Diez a Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 e 24 de julho, 2009. Reproduzida em OLEA, H., *Op. cit.*, p. 104.

²⁶ Entrevista de Carlos Cruz-Diez a Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 e 24 de julho, 2009. Reproduzida em OLEA, H., *Op. cit.*, p. 95.

²⁷ Na natureza é possível encontrar dois sistemas cromáticos: o sistema aditivo e o sistema subtrativo. O sistema aditivo (também chamado de RGB) é aquele formado pelas três cores primárias da luz (azul-violeta, vermelho e verde), que são decompostas a partir da luz branca solar, e possui este nome, pois da soma destas três cores obtém-se a luz branca. Quando se misturam as cores primárias entre si, os resultados obtidos são: vermelho mais azul = magenta; vermelho mais verde = amarelo; verde mais azul = ciano. Estas cores resultantes são chamadas de cores secundárias da luz e são também denominadas de cores primárias do sistema subtrativo (também chamado de CMYK). Neste último, a mistura de suas cores primárias tende ao preto, que é a ausência de luz. A mistura entre as cores primárias do sistema subtrativo pode produzir as seguintes cores: ciano mais magenta = azul; ciano mais amarelo = verde; amarelo mais magenta = vermelho. Assim, as cores secundárias do sistema aditivo são as cores primárias do sistema subtrativo e vice-versa.

para desafiar as relações tradicionais entre artistas, espectador e a percepção da arte.

O *modus operandi* de Cruz-Diez na aplicação da cor, marcadamente abstrato e formal, afasta-o, ao mesmo tempo, da pintura figurativa e dos valores simbólicos e afetivos tão comumente associados às cores. Cruz-Diez, em entrevista à *BOMB Magazine*, afirmou: “Eu não realizei quaisquer gestos folclóricos no meu trabalho. Eu não sei se as minhas cores são ‘venezuelanas’; certamente não é esta a minha intenção. Existe nelas uma qualidade literária e poética num sentido romântico do século XIX: existe uma associação entre música e cor, um desejo de misturar noções associadas com diferentes artes”.²⁸ Estas qualidades latentes da cor são disparadas a partir do processo de fruição da obra feita pelo espectador.

Ainda sobre as relações entre cores e formas, José Maria Salvador, em artigo publicado no Jornal *El Universal*, de 16 de maio de 1982, observa:

Para melhor analisar o fenômeno da cor e aquele da percepção óptica, Cruz-Diez decidiu situar-se no plano da maior abstração e de máxima depuração formal. Isto exigiu a ele uma dupla renúncia: por um lado, no terreno iconográfico, a renúncia a toda referência ‘descritiva’ a formas ou figuras da realidade objetiva (abandono da pintura figurativa); por outro lado, desde a perspectiva semiológica, a renúncia em utilizar a cor como expressão anímica ou afetiva individual (aspecto este bastante valorizado pela abstração lírica, pelo expressionismo abstrato ou a *Action Painting*), ou como sistema de significados conceituais, míticos ou simbólicos (como ocorria, por exemplo, na abstração de Auguste Herbin).²⁹

As *Fisicromias* são construídas por cores entendidas como visualizações de comprimentos de onda, de luz; logo, são questões científicas, são objetos situados no campo da óptica. Neste sentido, as cores de Cruz-Diez diferem daquelas da abstração lírica de Kandinsky; daquelas usadas como recurso para a subjetividade, um caminho em direção a uma forma de abstração metafísica ou transcendental, como algumas telas de Malevitch,

viewers, and perception of art.

The *modus operandi* of Cruz-Diez in the application of color, markedly abstract and formal, removes it, while painting figurative and symbolic values and affective so commonly associated with colors. Cruz-Diez, in an interview with *BOMB Magazine* said: “I did not realize any gestures folk in my work. I do not know if my colors are ‘Venezuela’, this is certainly not my intention. There is in them a quality literary and poetic in a romantic sense of the nineteenth century: an association between music and color, a desire to blend notions associated with different arts”.²⁸ These latent qualities of color are fired from the process of fruition of the work done by the viewer.

Still on the relationships between colors and shapes, José Maria Salvador, in an article published in *El Universal* Newspaper, May 16, 1982, notes:

To better analyze the phenomenon of color and that the optical perception Cruz-Diez decided to lie in the plane of greater abstraction and maximum formal clearance. This necessitated him a waiver double: on the one hand, on the ground iconographic, the renunciation of all reference ‘descriptive’ forms or figures of objective reality (abandonment of figurative painting), on the other hand, from the perspective of semiotics, the resignation in use color as an expression or affective individual soul (this aspect highly valued by lyrical abstraction, the abstract expressionism or *Action Painting*), or as a system of conceptual meanings, mythical or symbolic (as occurred, for example, the abstraction Auguste Herbin).²⁹

The colors from *Fisicromias* are understood as views of wavelengths of light, therefore, are scientific questions, objects are located in the field of optics. In this sense, the colors of Cruz-Diez differ from those of the lyrical abstraction of Kandinsky, one used as a resource for subjectivity, a path toward a form of transcendental or metaphysical abstraction, as some screens Malevich, Klee, the Delaunays; differ from Abstract Expressionism of Rothko, with its colors and monumental silent

²⁸ BRODSKY, Estrellita. “Carlos Cruz-Diez”. *BOMB Magazine*. Nova York: New Arts Publications no 110, Inverno de 2010. Disponível em: <<http://bombsite.com/issues/110/articles/3372>>. Acesso em 2 de maio de 2013, às 15h00.

²⁹ SALVADOR, José Maria, “Aproximación a Carlos Cruz-Diez. Un análisis de la percepción del color”. *El Universal*, Caracas, Venezuela, 16 de maio de 1982, pp. 3-4.

²⁸ BRODSKY, Estrellita. “Carlos Cruz-Diez.” *BOMB Magazine*. New York: New Arts Publications No. 110, Winter 2010. Available at <<http://bombsite.com/issues/110/articles/3372>>. Accessed on May 2, 2013 at 15:00 pm.

²⁹ SALVADOR, Jose Maria, “Aproximación Carlos Cruz-Diez. Un analyzes del color de la perception.” *El Universal*, Caracas, Venezuela, May 16, 1982, pp. 3-4.

as Egyptian sculptures, not build calligraphy and monochrome oriental tone as Kline; does not describe journeys, impulses or indigenous rites as Pollock's *Action painting*; are not chromatic inventions patented and exclusive like the IKB from Klein, who reign supreme in screen space and bodies. The examples continue over several lines, but they can all be summarized in a single common feature, that deviate from *Fisicromias*: they all describe experiments where the ink comes out of the tubes and cans, brushes and passes through the broaches, and spreads in screen space.

Nothing could be more different in *Fisicromias*. In them, there is no ink spread across the screen, because "ink" is no longer synonymous with "color". This color does not come out of a metal tube, or a can of acrylic (at least not from the artist's hands). The color is the result of industry, the craftsman, the human doing, pigments, synthetic gums and resins that come from factories permeated anonymity. They are colors that establish another relationship with the artist. Used in *silk screen* on paper plates, cards, colors are industrial, understood as components of a work that requires planning, study and ingenuity; pieces are — just like a screw, a chisel, a saw.

The construction of *Fisicromias* is a task scheduled for the accuracy, by rational systematization, by an assembly process performed by the artist and his team. The modulation of colored rods, arranged vertically in the plane following a previous calculation, follows the ordering procedures, organization, retention of gesture and invoice silent art. Cruz-Diez's *Fisicromias* are not, ever, dionysian. They have the restraint of classical architectural models, and yet leave a room for surprise. Eyes wander the plan becomes, in fact, a walk through an environment, a discovery space. Emotion is not given, thought, it is only a possibility. This rational systematization uses a small set of simple spatial structures, abstract and universal, such as straight, square, rectangle and circle. In this sense the artist explains that

The *Fisicromias* works are systematically programmed. As Albers, I could have created a unique pattern or design with endless variations for each piece, making each work differently to change the color of the lines or perpendicular planes. I did not want to do it this way, I wanted to give each project an identity, a characteristic that define. That's why

Klee, os Delaunays; diferem do expressionismo abstrato de Rothko, com suas cores monumentais e silenciosas como esculturas egípcias; não constroem caligrafias de tom oriental e monocromático, como Kline; não descrevem percursos, impulsos ou ritos indígenas, como a *Action painting* de Pollock; não são invenções cromáticas patenteadas e exclusivas como o IKB de Klein, que reinam absolutas no espaço da tela e dos corpos. Os exemplos continuariam por várias linhas, mas todos eles podem ser resumidos em uma única característica comum, que os afastam das *Fisicromias* de Cruz-Diez: todos eles descrevem experiências onde a tinta sai dos tubos e das latas, passa pelos pincéis e pelas brochas e espalha-se no espaço da tela.

Nada podia ser mais diferente nas *Fisicromias*. Nelas, não há tinta espalhada pela tela, pois "tinta" deixou de ser sinônimo de "cor". Esta cor não sai de um tubo de metal, ou de uma lata de acrílico (ao menos não a partir das mãos do artista). A cor é fruto da indústria, do artífice, do fazer humano, dos pigmentos sintéticos, das gomas e das resinas que saem das fábricas permeadas de anonimato. São cores que estabelecem outro relacionamento com o artista. Utilizadas em *silk screen*, em placas de papel-cartão, são cores industriais, entendidas como componentes de um trabalho que exige planejamento, estudo e engenho; são peças — tal qual um parafuso, um formão, uma serra.

A construção das *Fisicromias* é uma tarefa marcada pela exatidão, pela sistematização racional, por um processo de montagem realizado pelo artista e sua equipe. A modulação das hastes coloridas, dispostas verticalmente no plano seguindo um cálculo prévio, obedece aos procedimentos de ordenação, organização, da contenção do gesto e da fatura silenciosa da arte. As *Fisicromias* de Cruz-Diez não são, jamais, dionisíacas. Possuem o comedimento dos modelos clássicos arquitetônicos, e no entanto deixam um espaço para a surpresa. Passear os olhos pelo plano torna-se, de fato, um passeio por um ambiente, uma descoberta do espaço. A emoção não é determinada, pensada; ela é somente uma possibilidade. Esta sistematização racional utiliza um reduzido conjunto de estruturas espaciais simples, abstratas e universais, como a linha reta, o quadrado, o retângulo e o círculo. Neste sentido o artista explica que

As *Fisicromias* são trabalhos sistematicamente programados. Como Albers, eu poderia ter criado um único padrão ou design com infinitas variações para cada peça, tornando cada obra diferente ao

mudar a cor de uma das linhas ou planos perpendiculares. Eu não queria fazer desta forma; eu queria dar a cada projeto uma identidade, uma característica que o definisse. É por isso que algumas *Fisicromias* são curvas, enquanto outras exploram um repertório de formas banais como o quadrado, o círculo, o triângulo, elipses, ou polígonos (...).³⁰

Assim, Cruz-Diez utiliza uma linguagem formal que, se por um lado parece interessar unicamente à sensibilidade pura (por considerar somente os aspectos ópticos da cor, independentemente de toda e eventual ressonância afetiva e de todo conteúdo simbólico e conceitual); por outro se aproxima, também, da sistematização racional, utilizando um reduzido conjunto de estruturas espaciais simples, abstratas e universais, (a linha reta, o quadrado, o retângulo, o círculo), que o artista organiza em inter-relações dinâmicas, segundo uma ordem matemático-geométrica. Porém, esta objetividade também possui suas armadilhas: “(...) a objetividade — o epítome da racionalidade apresentado nas obras geométrico-abstratas (a unidade fundadora, o elemento organizador mais profundo) — é revelado como algo irremediavelmente subjetivo em sua recepção falha, imprevisível (que governa externamente).³¹

As *Fisicromias* de Cruz-Diez aludem a uma negação de uma poética, ponto de partida para a imposição de outra; elas falam de “(...) um requisito teórico *sine qua non* pelo qual o Modernismo é articulado: a dialética da negatividade. Isto significa que o seu trabalho ‘pictórico’ (...) pode ser percebido por meio de uma tela inexistente (...); há uma ‘colorimetria’ sem tubos de tinta ou pincéis...”.³² Ao chamar a nossa atenção para uma “ausência que se faz presente”, a sua pintura, finalmente, impõe-se.

Tais obras refazem o percurso da História da Arte, assim como respondem às velhas questões da criação artística, como a percepção da luz, do volume, da cor e do movimento, postas em debate desde a Antiguidade e exaustivamente discutidas a partir do Renascimento. Mas a História da Arte que elas nos contam são histórias particulares, íntimas, inconscientes, que acionam, em cada um de nós, o *musée imaginaire* de André Malraux. Assim, *Fisicromia 593* (1972) é bastante próxima à padronagem têxtil

some *Fisicromias* are curved, while others explore a repertoire of banal forms like square, circle, triangle, ellipses or polygons (...).³⁰

Thus, Cruz-Diez uses a formal language that, on the one hand, it seems interesting only to the pure sensitivity (due to the fact consider only the optical aspects of color, regardless of any and all affective resonance and all symbolic content and conceptual), also approaches, on the other hand, the rational systematization, using a small set of simple spatial structures, abstract and universal (a straight, square, rectangle, circle), the artist organizes in dynamic interrelationships, according an order mathematical-geometrical. However, this objectivity also has its pitfalls: “(...) the objectivity — the epitome of rationality presented in geometric-abstract works (the unit founder, the organizing element deeper) - is revealed as something hopelessly subjective at your reception failure unpredictable (which governs externally)”³¹.

Cruz-Diez *Fisicromias* allude to a denial of a poetic point of departure for the imposition of another, they speak of “(...) a requirement theoretical *sine qua non* by which modernism is articulated: the dialectic of negativity. This means that their work «pictorial» (...) can be realized by means of a non-existent screen (...), there is a «color space» no ink tubes ... or brushes”³². By calling our attention to an “absence that is present”, his painting, finally, reveals its strength.

Such works retrace the route of the History of Art, as well as respond to old issues concerning artistic creation, as the perception of light, volume, color and movement, put in debate since antiquity and thoroughly discussed from the Renaissance. But the history of art that they tell us are particular stories, intimate, unconscious that drive in each of us, the *musée imaginaire* of Andre Malraux. So *Fisicromia 593* (1972), is quite close to the patterned textile Bauhaus Dessau; Barnett Newman, with the series *One-ment* (1948), beckons *Fisicromia 344*, 1967; *The Sailing Boats* (1929) from Lyonel Feininger has rhythmic affinities with the works *Fisicromia 233* (1966)

³⁰ Entrevista de Carlos Cruz-Diez a Mari Carmen Ramirez, Paris, 22 e 24 de julho, 2009. Reproduzida em OLEA, H., *Op. cit.*, p. 100. É interessante notar que o quadrado é a forma mais presente nas *Fisicromias*.

³¹ OLEA, *Op. cit.*, p. 44.

³² OLEA, *Op. cit.*, p. 40.

³⁰ Interview of Carlos Cruz-Diez Mari Carmen Ramirez, Paris, 22 and 24 July 2009. Reproduced in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 100. It is interesting to note that the square is the most present geometric form in *Fisicromias*.

³¹ OLEA, *Op. cit.*, p. 44.

³² OLEA, *Op. cit.*, p. 40.

and 1602 (2009); *Fisicromia 189* (1965), in their colors and shapes, summarizes some architectural elements of Islam; *Fisicromia 450* (1969) continues the tribute to square ever made by Albers and by Malevich square that have the force of Byzantine icons. And *Fisicromia 47*, for example, does not remember the texture of *Little Big Painting* Lichtenstein?

All these examples speak of this art which feared not be geometric, structural, and maybe it is so present in various artistic epochs. Even the famous lesson of Cézanne to observe nature by their essential forms resonates Cruz-Diez - whose landscapes painted in the 40s reflects the aesthetics of French master — in a deep sense, attentive to the perennial questions of art history.

In short, understand color as event means to understand the desire of Carlos Cruz-Diez by an inversion of the principles of traditional painting and contemplation, passivity, in favor of an aesthetic participation, action, and as a final consequence, “art”: “I must keep writing screens while I am unable to provide solutions to social injustice or come up with a new proposal for the painting? (...) Why pay tribute to an artist? Why a worker or a carpenter does not deserve to be admired for their work? Art should be shared”³³. The art should be public and should be understood as a craft, as an activity of *homo faber*; these qualities advocated by Cruz-Diez are noticeable in his artistic praxis in an effort to formulate and manufacture specific machines for the assembly of his works, in his conception of the artist as a curious individual, endowed with the scientific spirit.

This reinforces the art of Cruz-Diez participant as art where the viewer dynamic (idea already advocated by David Siqueiros Alfaro) constructs a dialogue of stocks: the existence of unstable color and acquired a life — the viewer in the world. To be in the world as a participant and builder of experiences is the keynote of contemporary art that uses the surprise, the wonder and the deconstruction of the concepts as proposals of deconditioning men in a society too pasteurized:

(...) The whole work of Cruz-Diez can be considered as providing an answer to the reductive state of contemporary experience. Its production oper-

da Bauhaus de Dessau; Barnett Newman, com a série *Onement* (1948), acena para *Fisicromia 344*, de 1967; Os *Barcos à vela* (1929), de Lyonel Feininger, encontram afinidades rítmicas nas obras *Fisicromia 233* (1966), e 1602 (2009); *Fisicromia 189* (1965), em suas cores e formas, sintetiza alguns elementos arquitetônicos do Islã; *Fisicromia 450* (1969) dá continuidade à homenagem ao quadrado já feita por Albers e por Malevitch, quadrados que possuem a força de ícones bizantinos. E *Fisicromia 47*, por exemplo, não lembra a textura de *Little Big Painting* de Lichtenstein?

Todos estes exemplos falam desta arte que não temeu ser geométrica, estrutural, e, talvez por isso, esteja tão presente em diversas épocas artísticas. Mesmo a célebre lição de Cézanne de observar a natureza pelas suas formas essenciais ressoa em Cruz-Diez — cujas paisagens pintadas nos anos 1940 são devedoras da estética do mestre francês — de forma profunda, atenta aos questionamentos mais perenes da História da Arte.

Em suma, compreender a cor como evento significa compreender o desejo de Carlos Cruz-Diez por uma inversão dos princípios da pintura tradicional como a contemplação, a passividade, a favor de uma estética da participação, da ação, e como consequência final, “arte”: “Eu devo continuar compondo telas enquanto sou incapaz de prover soluções à injustiça social ou surgir com uma nova proposta para a pintura? (...) Por que pagar tributo a um artista? Por que um trabalhador ou um carpinteiro não merecem ser admirados pelo seu trabalho? A arte deve ser compartilhada”³³. A arte deve ser pública, e deve ser entendida como um ofício, como atividade do *homo faber*; estas qualidades defendidas por Cruz-Diez são perceptíveis na sua práxis artística, no esforço de formular e fabricar máquinas específicas para a montagem de suas obras, na sua concepção de artista como um indivíduo curioso, dotado de espírito científico.

Este aspecto reforça a arte de Cruz-Diez como arte participante, em que o espectador dinâmico (ideia já defendida por David Alfaro Siqueiros) constrói um diálogo de existências: a existência instável da cor e uma existência adquirida — o espectador no mundo. Estar no mundo como participante e construtor de experiências é a tônica da arte contemporânea, que recorre à surpresa, ao assombro e à desconstrução dos conceitos como propostas de descondicionamento do homem em uma sociedade por demais pasteurizada:

³³ Carlos Cruz-Diez, “L’oeuvre participative”, manuscript, Paris, 2004, in OLEA, *Op. cit.*, p. 36.

³³ Carlos Cruz-Diez, “L’oeuvre participative”, manuscript, Paris, 2004, in OLEA, *Op. cit.*, p. 36.

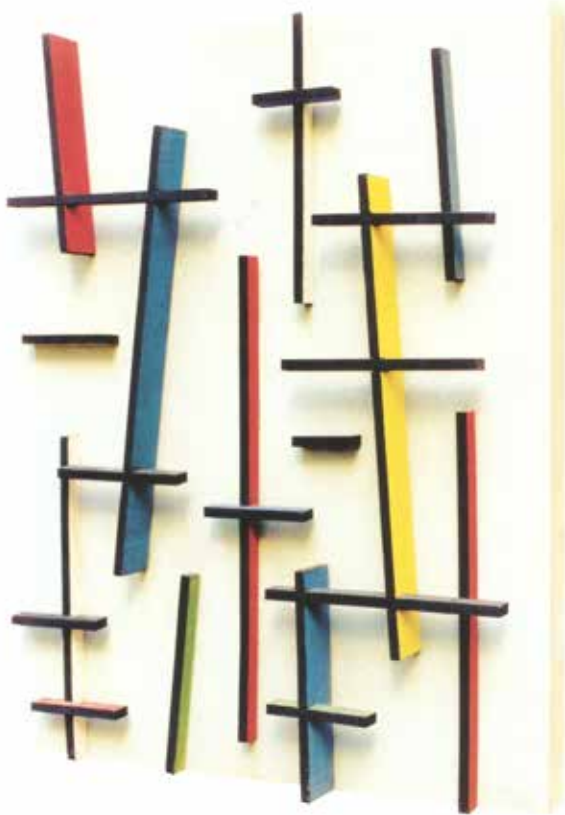
(...) o conjunto da obra de Cruz-Diez pode ser considerado como provedor de uma resposta ao estado reutivo da experiência contemporânea. Sua produção opera em dois parâmetros: atrair o espectador para que ele realize seu 'próprio movimento' e compreender a cor como uma entidade separada nas atualidades da situação. Independentemente do quão mínimo isto seja em nosso mundo atual, a sua proposta de descondicionamento tornou-se consciente de que cada vez mais a experiência individual perde-se diariamente sob as formas passivas e exaustas... do que é uniforme, sob a identidade banal do que é idêntico. A alienação socialmente manipulada do homem contemporâneo não pode ser deletada da noite para o dia como uma cifra, mas pode ser mitigada por meio de estratégias concatenadas como estímulos artísticos. E este é o ponto de partida da dialética de Cruz-Diez.³⁴

ates in two parameters: attract the viewer so that it performs its 'own motion' and understand color as a separate entity in the updates of the situation. Regardless of how minimal it is in our world today, its proposed deconditioning became aware that more and more individual experience is lost daily in the forms passive and exhausted ... what is uniform, under the identity of which is identical commonplace. The alienation socially manipulated contemporary man cannot be deleted from night to day as a cipher, but can be mitigated through strategies concatenated as artistic stimuli. And this is the starting point of Cruz-Diez dialectics³⁴.

³⁴ OLEA, *Op. cit.*, p. 42.

³⁴ OLEA, *Op. cit.*, p. 42.

1



2

1 Carlos Cruz-Diez. *Fisicromia 1 (Fisicromía 1)*, 1959.

2 Carlos Cruz-Diez. *Primeiro projeto para muro externo (Primer Proyecto para un Muro Exterior)* – vista do lado direito, 1954.



3

1 Carlos Cruz-Diez. *Construção no espaço*
(*Construcción en el espacio*), 1957.

Federico Faruffini

Federico Faruffini

EUGÊNIA GORINI

Mestre em História da Arte pelo IFCH/Unicamp

Mestre in Storia d'Arte presso l'IFCH/UNICAMP

RESUMO Opúsculo e texto-crítico publicado na Itália em 1934, sobre as vicissitudes do pintor Federico Faruffini (Sesto San Giovanni, 1831- Perugia, 1869), por Pietro Maria Bardi (La Spezia, 1900 – São Paulo, 1999). Este, em 1946, se transferiria para o Brasil, participando ativamente da criação e consolidação do MASP, Museu de Arte de São Paulo. Ao final, considerações sobre a brochura, focalizando o seu autor e o momento histórico em que a publicação surgiu.

PALAVRAS-CHAVE Federico Faruffini, pintura italiana do Século XIX, Bardi, Itália nos anos 1930.

ABSTRACT Brochure and critical text published in Italy in 1934, about the vicissitudes of the painter Federico Faruffini (Sesto San Giovanni, 1831-Perugia, 1869), by Pietro Maria Bardi (La Spezia, 1900 – São Paulo, 1999), who in 1946 would move to Brazil, actively participating in the creation and consolidation of the MASP, Museu de Arte de São Paulo. At the end, considerations about the booklet, focusing on the author and the historical moment in which the publication appeared.

KEYWORDS Federico Faruffini, Italian painting of XIX Century, Bardi, Italy during the years 1930.

L'ARTE PER TUTTI

P. M. BARDI

FEDERICO FARUFFINI

ISTITUTO NAZIONALE LUCE
ROMA

OFFICINE DELL'ISTITUTO
ITALIANO D'ARTI GRAFICHE
- BERGAMO – 1934 - XIII -

Anche la sofferenza ha un limite. Federico Faruffini aveva sofferto in modo disumano, forse quanto nessuno degli incomprendi artisti dell'ottocento; la sua rassegnazione cristiana e la fede che egli ebbe, purissima, nell'arte non valsero a placare i gravi dolori che il prossimo gli inflisse, giorno per giorno. La vita di questo pittore fu un continuo calvario: egli resistette fin che gli fu possibile, cercando di isolarsi dalla gente, con puntiglioso impeto d'orgoglio; e quando fu costretto a risolvere le pratiche necessità della vita si imbattè in persone che non gli permisero di avere una buona opinione dell'umanità. L'Italia d'allora non capì il Faruffini; i suoi dipinti non ingranarono nella grande macchina estetico-mercantile del secolo, poichè quel meccanismo era manovrato dagli influentissimi omini, operanti ai margini delle accademie e delle nascenti esposizioni permanenti, ad uso degli artisti mancati: le pareti dei nostri nonni e i nostri solai d'oggi, del resto, sono buoni testimoni.

Ma spieghiamo la situazione con una lettera dello stesso Faruffini. Erano i tempi in cui egli, a Roma, provava a vivere esercitando il mestiere del fotografo, e scriveva all'amico pittore Pio Joris la seguente lettera: "Caro Joris, ti mando il fissativo e ti ringrazio, come ti ringrazio della macchietta che hai comprato a Stellina. Tanto mi chiedo se ancora in questo nostro paese c'è qualcuno che comperi quadri. Pare impossibile che i miei non riesca a venderli, e che non li capiscano che pochi artisti. Meno male che questi sono i più intelligenti, come te e Vertunni. Purtroppo, anche la fotografia non va, caro amico. L'altro ieri al Caffè Greco, Simonetti diceva, a qualcuno che tu conosci bene, ch'io taglio le fotografie troppo da pittore, e che all'artista perciò

L'ARTE PER TUTTI

P. M. BARDI

FEDERICO FARUFFINI

ISTITUTO NAZIONALE LUCE

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO

Também o sofrimento tem um limite. Federico Faruffini tinha sofrido de modo desumano, talvez como nenhum outro dos incompreendidos artistas do Oitocentos; a sua resignação cristã e a fé que ele teve, puríssima, na arte, não serviram para aplacar as graves dores que o próximo lhe infligiu, dia após dia. A vida deste pintor foi um contínuo calvário: ele resistiu o quanto lhe foi possível, procurando se isolar das pessoas, com caprichoso ímpeto de orgulho; e quando foi forçado a resolver as necessidades práticas da vida se defrontou com pessoas que não lhe deixaram ter uma boa opinião sobre a humanidade. A Itália de então não compreendeu o Faruffini; suas pinturas não engrenaram na grande máquina estético-mercantil do século, pois aquele mecanismo era manobrado pelos influentíssimos homenzinhos que operavam à margem das academias e das nascentes exposições permanentes, em geral de artistas malogrados: as paredes dos nossos avós e os nossos sótãos hoje são, de resto, bons testemunhos.

Mas expliquemos a situação com uma carta do próprio Faruffini. Era o período em que ele, em Roma, tentava viver exercendo o ofício de fotógrafo, e escrevia ao amigo, o pintor Pio Joris a seguinte carta: "*Caro Joris, te mando o fixador e agradeço, como te agradeço pela macchietta que compraste para Stellina. E até me pergunto se neste nosso país ainda exista alguém que compre quadros. Parece impossível que os meus eu não os consiga vender, e que não os compreendam, senão alguns poucos artistas. Ainda bem que estes são os mais inteligentes, como tu e Vertunni. Infelizmente, também a fotografia não vai, caro amigo. Anteontem no Café Greco, Simonetti dizia a alguns que tu conheces bem, que eu corto a fotografia muito como pintor, e que por isso ao artista não resta outra coisa a fazer senão muito pouco; isto quer dizer que eu fotografo muito bem. Conclusão: nada me resta senão morrer. Será a única coisa que não terei feito mal. Te saúdo e agradeço. O teu Faruffino*".

O nosso pintor, naquele momento, produzia

fotografias de trajas ciociari, girando pelo campo romano, para depois vendê-las aos colegas mais afortunados, aqueles que conheciam as engrenagens da máquina acima citada. O fruto da tentativa comercial foi muito magro, se justamente naquele momento o proprietário do estúdio da via Margutta, 33 despejou o Faruffini e outros três artistas – o Pomba, o Buzzi e o Cipolla – porque, juntos, os quatro não conseguiam pagar o aluguel de quarenta liras mensais.

As humilhações abalaram o ânimo sensível do artista; por longo tempo ele continuou a pintar mesmo em dificuldade, mas a ideia do suicídio dominou o seu espírito desiludido; a sinistra intenção aparece no fecho da carta antes transcrita, como uma confissão, ou melhor, como uma resolução decisiva. Porque é preciso saber que o Faruffini tinha tentado se matar em outubro de 1867, quando deixou a Lombardia para vir para Roma, em busca de fortuna, e também para se afastar do desagradável escárnio dos acadêmicos de Milão, à frente dos quais estava Bertini.*

O “exilado” da cidadela acadêmica ambrosiana se dirigiu para Gênova, duvidoso de sua sorte, aviltado por se encontrar em viagem sem dinheiro, vencido e naufrago, ele que gozava da estima de homens como Trécourt, Cremona e Piccio**. O estado de ânimo do nosso artista está documentado em duas cartas, guardadas pela família, que nos fazem entender melhor a água-forte *Il compenso riversato alla società degli artisti*, que reproduzimos nas imagens, na qual o mestre se retratou no estúdio, deitado, tendo diante de si uma tela, os olhos perdidos em direção ao infinito, a mão enrijecida por um esforço sobre humano: doloroso prelúdio de seu fim.

Faruffini chega a Gênova em 24 de outubro de 1867, e do hotel “Corona di Ferro” envia ao irmão Dom Carlo este bilhete desesperado: *“Se inconscientemente eu tenho sido um meio nas mãos da providência, conscientemente por isso espero, e saberei combater e morrer pela minha e verdadeira Religião. Ah, Deus! Peço-te que digas a Papai e a Mamãezinha que eu lhes peço mil perdões*

* N. T.: Giuseppe Bertini (Milão 1825-1898), pintor e professor em Brera.

** N. T.: Referência aos pintores Giacomo Trécourt (Bérgamo, 1812 – Pavia, 1882), professor na Academia de Pavia, Tranquillo Cremona (Pavia, 1837 – Milão, 1878) pintor ligado à *scapigliatura* milanesa e Giovanni Carnovali, apelidado Piccio (Montegrino Valtravaglia, 1804 – Cremona, 1873).

non rimane altro da fare che molto poco; questo vuol dire che io fo il fotografo troppo bene. Conclusione: non mi rimane che crepare. Sarà l’unica cosa che non avrò fatto male. Ti saluto e grazie. Il tuo Faruffino”.

Il nostro pittore, dunque, preparava fotografie di costumi ciociari, girando la campagna romana, per poi venderle ai colleghi più fortunati, quelli che conoscevano gli ingranaggi della macchina sopra ricordata. Il frutto del tentativo commerciale fu molto magro, se proprio in quel tempo il padrone dello studio di via Margutta 33 diede lo sfratto al Faruffini e ad altri tre artisti — il Pomba, Il Buzzi e il Cipolla — perchè, insieme, i quattro non riuscivano a pagare l’affitto di quaranta lire mensili.

Le umiliazioni scossero l’animo sensibile dell’artista; egli per lungo tempo continuò a dipingere fra gli stenti, ma l’idea del suicidio dominò il suo spirito deluso; la sinistra intenzione appare nella chiusa della trascritta lettera, come una confessione, o meglio come una risoluzione decisiva. Perchè bisogna sapere che il Faruffini aveva tentato di uccidersi nell’ottobre del 1867, allorchè lasciò la Lombardia per venire a Roma, in cerca di fortuna, e anche per sfuggire alla noiosa derisione degli accademici di Milano, in testa ai quali era il Bertini.

Il “fuoruscito” dalla cittadella accademica ambrosiana si dirige verso Genova, dubitoso della sua sorte, avvilito per trovarsi in viaggio senza denaro, vinto e naufrago, egli che godeva la stima di uomini come il Trécourt, il Cremona e il Piccio. Lo stato d’animo del nostro artista è documentato da due lettere, possedute dalla famiglia, che ci fanno meglio capire l’acqua-forte *Il compenso riversato alla società degli artisti*, che riproduciamo nelle tavole, in cui il maestro si è ritratto nello studio, sdraiato, davanti una tela, gli occhi sbarrati verso l’infinito, la mano irrigidita da uno sforzo sovrumano: doloroso preludio della sua fine.

Il Faruffini arriva a Genova il 24 ottobre 1867, e, dall’albergo “Corona di Ferro”, spedisce al fratello don Carlo questo biglietto disperato: *“Se io inscientemente sono stato un mezzo nelle mani della Provvidenza, scentemente però spero, e saprò combattere e morire per la mia vera Religione. A Dio! Ti prego dire a Papà e Mammina che io loro domando mille perdoni e loro faccio mille ringraziamenti di vero cuore. A Dio! Forse io sono un’asino, nulla più, ma almeno non ho mai schernito il loro fattore. Ne più ho a dirti. A Dio!”*

Segue il Credo in latino. Il buon don Carlo, ricevendo la

lettera, a Sesto San Giovanni, la rimette subito al padre con un laconico biglietto in cui commenta:

“Del resto, non ci rimane che a porci nelle mani della Provvidenza.”

Il pittore è come bruciato dalla febbre della follia. Quest'altra lettera, immediatamente seguente, chiarisce meglio: “Carissimo fratello, dalla mia lettera diretta da Genova avrai visto in quale stato di esaltamento io mi trovavo. Sono passato da Genova a Livorno per mare, e poi da Livorno a Civitavecchia e da qui a Roma in strada ferrata di terra. Intanto ebbi campo di vedere la enormità di una parte della mia follia, e come mi sarebbe impossibile prendere le armi contro Italiani poichè io non saprò mai far male ad altri che a me stesso, e ciò fino ad una certa impresa perchè pare siavi una mano che mi arresta. Arrivai in Roma venerdì a sera, e subito alla mattina andai da un confessore in San Pietro con la intenzione di prendere la vita religiosa. Questi mi indirizzò alla Chiesa del Gesù, dove feci un racconto a un confessore domandando consiglio; ma non pare che mi trovasse adattato; sortii in preda alla più grave perturbazione di mente, e, dopo aver pagato l'albergo con i miei ultimi soldi e scritta a te una lettera, me ne andai per sortire di Porta del Popolo lungo il Tevere; ma essendo essa chiusa per lo stato d'assedio, presi lungo la riva interna del fiume in città, e montato sopra un barcone vi stetti un poco per non dar sospetto guardando la città e il fiume e poi mi lasciai andare dentro il fiume. I doganieri o soldati di marina pontifici furono in tempo di vedermi e salvarmi di modo che ne fui salvo con una buona doccia; mi fecero asciugare i panni al sole e colà stesso nella loro barca rifocillatomi, potei verso le quattro dopo mezzo giorno rientrare in città, dove andai dal signor Cav. Podestà che mi ricevè gentilmente e mi prestò L. 30 essendo io privo affatto.... Ora però riconoscendo una grazia speciale d'essere restato salvo, non vorrei mettere ancora in pericolo l'anima mia, giacchè non per viltà ma per principio il suicidio è impossibile. Ancora non so a qual partito appigliarmi. Io ti prego di compartirmi, ma io solo so quale sia stato il mio turbamento in questi ultimi mesi, ed ora appena riconosco la vera follia dalla quale era dominato, o monomania, giacchè fuori da certo lato mi pare che non fossi molto diverso dagli altri uomini: per la qual monomania spero sarà consideraro meno grave tutto quanto ho detto e commesso.... Io spero essere guarito per tutto il resto della mia vita, della quale lascerò alla Natura e alle Parche la pena di troncarla, e qualunque sia lo stato anche

e lhes faço mil agradecimentos de todo coração. Ah, Deus! Talvez eu seja um asno, nada mais, mas ao menos nunca escarneci deles. Nada mais tenho a te dizer. Ah Deus!” Segue-se o Credo em latim. O bondoso Dom Carlos, recebendo a carta, em Sesto San Giovanni, manda-a logo ao pai com um bilhete laconico no qual comenta: “Agora, só nos resta colocarmos tudo nas mãos da Providência”.

O pintor está como que ardendo na febre da loucura. Esta outra carta, imediatamente seguinte, esclarece mais:

“Caríssimo irmão, pela minha carta enviada de Génova terás visto em qual estado de exaltação eu me encontrava. Fui de Génova para Livorno via mar, e depois de Livorno para Civitavecchia e dali a Roma por terra em estrada de ferro. Assim tive possibilidade de ver a enormidade de uma parte da minha loucura, e como me seria impossível pegar em armas contra Italianos, pois eu não saberei nunca fazer mal aos outros senão a mim mesmo, e até isso a certo custo, porque parece que surge uma mão que me detém. Cheguei a Roma sexta-feira à noite, e logo de manhã fui a um confessor em San Pietro, com a intenção de entrar para a vida religiosa. Este me encaminhou para a Chiesa del Gesù, onde fiz um resumo a um confessor pedindo conselho; mas não creio que me achasse adequado; saí dali tomado de uma grave perturbação mental, e depois de ter pago o hotel com meus últimos tostões e de ter te escrito uma carta, me dirigi para a saída pela Porta del Popolo ao longo do Tibre; no entanto estando essa fechada devido ao estado de sítio, tomei o rumo da ribanceira interna do rio na cidade e, montado em um balcão fiquei um tempo olhando a cidade e o rio, para não parecer suspeito, e depois me deixei cair para dentro do rio. Os guardas da alfândega ou soldados da marinha pontificia mal tiveram o tempo de me ver e me salvar de modo que fui salvo com uma boa ducha; fizeram com que eu secasse as roupas ao sol e ali mesmo na barca eles me alimentaram; pude ali pelas quatro depois de meio dia voltar para a cidade, onde fui até o senhor Cav. Podestà que me recebeu gentilmente e me emprestou 30 Liras, uma vez que eu não tinha nada mesmo... Agora porém, reconhecendo uma graça especial por ter sido salvo, não queria colocar de novo em perigo a minha alma, já que não por vileza, mas por princípio o suicídio é impossível. Ainda não sei qual partido escolher. Eu te imploro que me desculpes, mas só eu sei qual foi a minha perturbação nesses últimos meses, e só agora reconheço a verdadeira loucura pela qual fui dominado, ou monomania, já que, fora um certo aspecto, me parece que não sou muito diferente dos outros homens: por essa monomania espero que tudo o que disse e cometi será considerado menos grave.... Eu espero estar curado para todo o resto da minha vida, a qual deixarei à Natureza e às Parchas a pena de fazê-la cessar, e qualquer que seja o

estado mesmo modestíssimo que me convirá abraçar para ganhar o meu pão, espero me conservar longe das bebidas e das loucuras, que me reduziram a este mau passo, estando eu bem decidido a não cair em exageros e esquecendo absolutamente todo o meu passado... Estou curado.”

Este documento que publicamos na íntegra é útil para explicar o caráter do infeliz Faruffini, debatendo-se entre a vida e a morte, obcecado e como que esmagado entre a realidade e a esperança no dia vindouro. A cura que ele se iludia estar gozando, depois da carta ao irmão, foi efêmera: um mal mais sutil o minava sem remédio.

Na tarde de 15 de dezembro de 1869, na sua casa de Perugia, onde se refugiara em busca da paz, Faruffini pegou dois papezinhos, em um escreveu “morte”, no outro, “vida” e os enfiou dentro do chapéu; tinha jogado tragicamente a vida em um momento de louco desespero. Assim engoliu um vidrinho de cianureto de potássio e se precipitou pelas escadas: no final, moribundo, foi acudido pelo pintor Brugnoli que “*para combinar algo*” estava indo ao seu encontro. Naquele dia Federico Faruffini terminara de sofrer. Tinha trinta e seis anos.

Depois da morte, as pessoas começaram a se interessar pelo pintor. Dizia, em um necrológio, a “Gazzetta dell’Umbria”: “Há algum tempo vivia em Perugia no seio da própria família e próximo apenas de poucos amigos, um honrado cidadão, um distintíssimo cultor das belas artes. Pouquíssimos sabiam dele, porque mais infeliz do que todos e inconformado com as s lisonjas passageiras das honrarias, gostava mais secretamente de se inspirar no belo da natureza e das antigas glórias civis e artísticas da pátria, do que fazer pompa dos seus muitos dotes e trabalhos artísticos, de tal modo universalmente louvados”. E o elogio prosseguia muito florido. E aí os homens lembraram de lamentar e os Ministérios de remediar; mas a jovem viúva do Mestre e a pequena filhinha esperaram até a alvorada do novo século para sentir um digno reconhecimento: e em “Tempo”, em 1900, encontraram o nome de Faruffini, não importa se confundido com o de um Focosi. Depois disso, alguns críticos dos nossos dias repararão a injúria do silêncio pesado e pouco generoso: eles verão no infeliz pintor um pioneiro da modernidade, um artista de primeiro plano, um italiano a ser honrado.

Federico Faruffini nasce em Sesto San Giovanni, nas proximidades de Milão, em 18 de agosto de 1833. Filho de um farmacêutico, foi en-

modestíssimo che mi converrà abbracciare per guadagnarmi il pane, spero conservarmi fuori delle ubbie e pazzie, le quali mi avevano ridotto a questo mal passo, standomene bene attaccato a non cadere nelle esagerazioni e dimenticando assolutamente tutto il mio passato.... Sono guarito”.

Questo documento che pubblichiamo nella sua integrità torna utile a spiegare il carattere dell’infelice Faruffini, dibattuto fra la vita e la morte, ossessionato e come schiacciato fra la realtà e la speranza nell’altra giornata. Quella guarigione che egli si illudeva di godere, dopo la lettera al fratello, fu effimera: un male più sottile lo minava senza rimedio.

Nel pomeriggio del 15 dicembre del 1869, nella sua abitazione di Perugia, dove si era rifugiato, per cercare la pace, Faruffini prese due biglietti, in uno vi scrisse “morte”, nell’altro “vita”, e li imbussolò dentro il cappello; aveva giocato tragicamente la vita in un momento di folle disperazione. Così trangugiò una boccetta di cianuro di potassio, e si precipitò per le scale: in fondo, morente, fu raccolto dal pittore Brugnoli che, “per combinazione”, lo andava a trovare. Quel giorno Federico Faruffini aveva finito di soffrire. Aveva trentasei anni.

Dopo la morte la gente cominciò ad interessarsi del pittore. Diceva, in un necrologio, la “Gazzetta dell’Umbria”: “Da qualche tempo viveva a Perugia, in seno alla propria famiglia e solo avvicinato da pochi amici, un onorando cittadino, un distintissimo cultore delle arti belle. Pochissimi sapevano di lui, perchè infelice quanto altri mai e sconfortato dalle passeggere lusinghe degli onori, amava piuttosto segretamente espirarsi al bello della natura e delle antiche glorie civili e artistiche della patria, che far pompa delle molte doti, e dei suoi artistici lavori, cotanto ed universalmente lodati”. E l’elogio prosegue molto fiorito. Poi si svegliarono gli uomini a piangere, e i Ministeri a rimediare; ma la giovane vedova del Maestro e la piccola figliuola attendevano addirittura l’alba del secolo nuovo per sentire un degno riconoscimento: e sul “Tempo”, nel 1900, troveranno il nome del Faruffini, non importa se confuso con quello d’un Focosi. Dopo d’allora, ripareranno all’ingiuria del silenzio pesante e ingeneroso alcuni critici dei nostri giorni: essi vedranno nell’infelice pittore un pioniere della modernità, un artista di primo piano, un italiano da onorare.

Federico Faruffini nacque a Sesto San Giovanni, alle porte di Milano, il 18 agosto 1833. Figlio d’un farmacista, fu avviato agli studi legali, e mandato all’Università di Pavia. Le pandette lo

sedussero così così; il giovane pensò piuttosto a diventar pittore, e si iscrisse senz' altro ai corsi della Civica Scuola di Pittura, fondata da Defendente Sacchi, dove insegnava il Trécourt. Fra la noia della giurisprudenza, il disappunto per i rimproveri paterni, le seduzione dell' arte per lui belle come un primo amore, gli stenti dell' inizio e un indomabile desiderio de creare, Faruffini arriva in capo all' anno 1853, frequentatore del quarto anno dello studio politico-legale, senza laurearsi, ma deciso, invece, a far pittura e soltanto pittura. Le preferenze del lombardo sono subito chiare: è compagno e amico del Cremona, e con lui va a Venezia, passa qualche tempo alla scuola del Molmenti, quindi si stabilisce a Milano e frequenta l' Accademia di Brera. A Brera insegna il Bertini; egli avrà, così, l' onore di annoverare fra i suoi allievi un giovane di molto ingegno, il quale per sua fortuna, non righerà diritti in quella pittura bertiniana rimasta storica soltanto a cagione dei soggetti di cui si deliziò.

Il Faruffini, nelle sue prime esperienze, non esce immune dal contagio accademico: la pedanteria dell' "copiato", con annessi pieghettati, spartiti, effetti di seta e di velluti, la presuntuosa teatralità del quadro a schema, ammorzano l' aria, ma intanto chi la respira ne risente. Per fortuna, il pittore reagisce, e la singolare attitudine all' osservazione libera, la scioltezza d' espressione e un gusto gentile ravvivano e rendono possibili le sue composizioni d' imposto ordine professorale: ciò si può intuire da uno dei suoi quadri meno noti, *I delegati della Fabbriceria del Duomo di Pavia nell' atto di presentare il modello del tempio al Cardinale Ascanio Sforza*, vincitore del concorso Frank nel 1858.

La coltura classica, assai nutrita, porta il pittore a scegliere soggetti per quel tempo abbastanza liberi, come il Machiavelli e il Borgia, la vita dei Borgia, Tiziano e le figlie, gli scolari dell' Alciato, San Bernardino da Feltre, gli Etruschi a Perugia, la vita di Lorenzo il Magnifico, nonchè interpretazioni attuali come la morte di Ernesto Cairoli. Per quanto la pittura - e, in un pittore, è la pittura che va tenuta in conto - presenti ovunque una vivezza saporosa e una vena nativa, che non va confusa con quella artificiosa e imparaticcia di tanti suoi contemporanei, si riscontreranno in queste tele del Faruffini, sia pure in poca parte, i difetti che guastano la pittura del tempo; nemmeno nella Vergine del Nilo, che è opera d' impegno, il pittore si svincola da una certa immobilità statuaria propria del quadro storico; e il rilievo vien naturale osservando quanta briosa padronanza e quanta naturalezza sono nei bozzetti della maggior parte dei quadri sopra ricordati: qui il

caminhado para os estudos de Direito e enviado para a Universidade de Pavia. As pandectas o seduziram muito pouco; o jovem pensou mais em se tornar pintor e se inscreveu sem hesitar nos cursos da Civica Scuola di Pittura, fundado por Defendente Sacchi, onde Trécourt ensinava. Entre a chatice da jurisprudência, o desapontamento pela reprovação dos pais, as seduções da arte para ele tão belas quanto um primeiro amor, as dificuldades iniciais e um indomável desejo de criar, Faruffini chega ao final do ano de 1853, frequentando o quarto ano do curso político-legal, sem se diplomar, mas decidido ao invés, a fazer pintura e somente pintura. As preferências do lombardo são logo claras: é companheiro e amigo de Cremona, e com ele vai a Veneza, passa algum tempo na escola de Molmenti, dali se estabelece em Milão e frequenta a Accademia di Brera. Em Brera ensina Bertini; este terá, assim, a honra de incluir entre os seus alunos um jovem de muito engenho, o qual, para sua sorte, não seguirá direto naquela pittura bertiniana que ficou histórica somente por causa dos assuntos aos quais se dedicou...

Faruffini, nas suas primeiras experiências, não saiu imune do contágio acadêmico: o pedantismo do "copiado", com junções pregueadas, repartidas, efeitos de seda e de veludo, a presunçosa teatralidade do quadro a esquema contaminam o ar, e nesse meio tempo, quem respira o absorve. Por sorte o pintor reage, e a atitude singular pela observação livre, a facilidade de expressão e um gosto gentil reavivam e tornam possíveis as suas composições impostas por ordem professoral: isso se pode intuir em um de seus quadros menos conhecidos, *I delegati della Fabbriceria del Duomo di Pavia nell' atto di presentare il modelo del tempio al Cardinale Ascanio Sforza*, vencedor do concurso Franck em 1858.

A cultura clássica bem nutrita, leva o pintor a escolher assuntos bastante livres para aqueles tempos, como o Maquiavel e o Borgia, a vida dos Borgia, Tiziano e as filhas, os escolares do Alciato, San Bernardino da Feltre, os Etruscos em Perugia, a vida de Lorenzo, o Magnifico, além de interpretações reais como a morte de Ernesto Cairoli. Ainda que a pittura — e, em um pintor é a pittura que conta — apresente sob todos os aspectos uma vivacidade saporosa e uma veia nativa que não se confunde com aquela artificiosa e de aprendiz de tantos de seus contemporâneos, se percebem nestas telas de Faruffini, mesmo que em poucas partes, os defeitos que prejudicam a

pintura daquele tempo; nem ao menos na Virgem do Nilo, que é uma obra de empenho, o pintor se desvincula de uma certa imobilidade estatutária, típica do quadro histórico; e o relevo emana naturalmente observando quanta superioridade e quanta naturalidade se vê nos esboços da maior parte dos quadros acima lembrados: aqui o Faruffini nos surpreende como um artista impulsivo, queremos dizer impressionista, dominando sua natureza e contente consigo mesmo: observe-se *La giovinezza di Lorenzo il Magnifico*, pintura significativa para aquele tempo, de um precursor que antecipa alguns elementos, mesmo que não preeminentes, de beleza e de novidade.

Houve uma crítica que quis deduzir influências francesas na arte de Faruffini, estabelecendo uma relação com a viagem à França, feita em 1866; precisamos saber que o italiano naquela ocasião já era apreciado em Paris e considerado um dos pouquíssimos pintores nossos dignos de atenção; novo conforto este, na tese de que os estrangeiros julgam geralmente com o critério do póster; aliás, naquele ano, no “Salon” o *Borgia che escolta il Machiavelli* obteve a medalha de ouro e, o que conta mais, elogios respeitáveis. Quais as influências e de quem, não conseguimos avaliar: falou-se em Thomas Couture, nos parece; se assim for, seria mais acertado dizer Delacroix, e neste caso recordar a pintura pompeiana, que ostenta uma progenitura sobre a arte do francês. Falou-se de Couture a propósito do quadro *Le orgie di Messalina*, por algumas afinidades com as obras do primeiro: bem, será interessante saber que o Faruffini, com a sua Messalina, fez um biombo*. Faruffini não era do tipo de virar a casaca facilmente em fatos de arte: à sua debilidade “romântica”, isto é, à inadequação do seu caráter brando, fraco e incapaz de desforra, sempre temeroso e exemplarmente humilde, fazia contraste uma firmeza voluntária e teimosa, que não admitia discussões quando se tratava de sua arte. Uma honestidade exemplar.

Esta arte não tem nenhuma raiz além dos Alpes: é instintiva de um italiano que decide fazer pintura em uma época na verdade pouco feliz, ressentida de vícios; as origens são simples, e basta pensar na paleta de um Tiepolo e de um Guercino e talvez dos venezianos do esplendor. Arduino Colasanti se exprime de modo feliz sobre este ponto: se em Faruffini o estudo dos clássicos é rigor de método

Faruffini ci sorprende come un artista impulsivo, vorremmo dire impressionista, padrone della sua natura e contento di sè stesso: si osservi *La giovinezza di Lorenzo el Magnifico*, pittura, significativa per quel tempo, d'un precursore il quale anticipa degli elementi, sia pure non preminenti, di bellezza e di novità.

C'è stato qualche critico che ha voluto dedurre delle influenze francesi nell'arte del Faruffini, stabilendo un rapporto col viaggio in Francia compiuto nel 1866; bisogna sapere che allora l'italiano era già apprezzato a Parigi, e ritenuto dei pochissimi pittore nostri degni di riguardo; nuovo conforto, questo, alla tesi che gli stranieri giudichino sovente col criterio del postero; anzi, in quell'anno, al “Salon” il *Borgia che ascolta il Machiavelli* ebbe la medaglia d'oro e, quel che più conta, autorevoli elogi. Quali influenze e di chi non riusciamo a vedere: si è detto Thomas Couture, ci pare; se mai, era più azzeccato dire Delacroix, e in questo caso ricordare la pittura pompeiana, che vanta una progenitura sull'arte del francese. Di Couture si è parlato a proposito del quadro *Le orgie di Messalina*, per certe affinità con opere del primo: ora, sarà interessante conoscere che il Faruffini della sua Messalina fece un paravento. Il Faruffini non era tipo da mutar panni tanto facilmente in fatto d'arte: alla sua debolezza “romantica”, cioè alla inadeguatezza del suo carattere mite, remissivo e incapace di rivincita, sempre timoroso ed esemplarmente umile, faceva riscontro una fermezza volontaria e testarda, che non ammetteva discussioni, quando c'era di mezzo la sua arte. Un'onestà da citare.

Quest'arte non ha nessuna radice oltr'Alpe: è istintiva d'un italiano che decide di far pittura in un'epoca purtroppo poco felice, risentendone i vizi; le origini sono semplici, e basterà pensare alla tavolozza d'un Tiepolo e d'un Guercino, e magari ai veneziani dello splendore. Arduino Colasanti si esprime felicemente su questo punto: se in Faruffini lo studio dei classici è rigore di metodo e intelligente disciplina di tavolozza, se segna un profondo e animoso riattaccarsi alla gloriosa tradizione nostrana per l'intima schiettezza del suo genio italiano, è tuttavia integrato, corretto, spesso armoniosamente contrastato dall'aspra e prepotente originalità del suo temperamento. Così che mentre dal Guercino deriva la tinta opaca e sorda, come un po'squallida, ma robusta di certe sue carni, e gli azzurri profondi di certi panneggiamenti, mentre si riaccosta al Tiepolo per il brio caldo e festoso delle sue gamme dorate, egli rileva una sensibilità tutta moderna in quella sua facilità di passare dalla luminosità dei soggetti alla unità della luce d'ambiente. Poichè più per istinto che per virtù riflessa di

* N.T. Provável ironia de Bardi.

raziocínio teorizante, egli vedeva le apparenze del colore non tanto come una qualità della materia ma come una funzione della luce, la quale riveste le cose e vive nello spazio.

Un altro segno dell'originalità del lombardo ci è dato dalle acqueforti, mal note per la scarsezza delle tirature e per l'assenza da noi del gusto del bianco e nero: un'incisione personale, riflesso d'un sentire e gustare le forme, che fa pensare alla sincerità di codeste manifestazioni.

Come l'artista si allontana dal quadro a soggetto, più sembra solido e robusto: la serie degli studi di costume, deliziosi acquerelli, eseguiti per il quadro *I ciociari in San Pietro*, ora in America, rappresenta con quale candidezza egli sapesse porsi di fronte ai modelli, e con quali risultati di giusta comprensione. Ma è appunto in tutto il complesso delle sue opere più immediate, nelle tele che egli predilesse, nei bozzetti, nelle impressioni di paese, insomma nella sua produzione più libera anche se meno appariscente, dove dobbiamo riscontrare la sua personalità, degna certo delle più vive del secolo, riconoscere la sventura che perseguì il Faruffini, e considerare con amore il bello ed il buono, e vorremmo aggiungere quell' "abbastanza" di durevole che egli ci ha lasciato.

Sarà anche una giusta riparazione alla incomprendimento che circondò questo pittore, lui vivente, e all'ignoranza che ne ebbero i posteri. Per capire, si sappia che questa dell'Istituto Nazionale Luce è la prima, se pur modesta, monografia che appare su Federico Faruffini.

P. M. Bardi.

BIBLIOGRAFIA

ARDUINO COLASANTI, Prefazione al Catalogo delle opere per la Mostra alla Galleria Pesaro di Milano, 1923.

AUGUSTO JANDOLO, Federico Faruffini, in *Natura e Arte*. Milano, 1923.

EMILIO CECCHI, Federico Faruffini, in *Pittura italiana dell'Ottocento*. Roma, Biblioteca d'arte illustrata, 1926.

ENRICO SOMARÉ, Federico Faruffini, in *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*. Milano, Galleria Milano editrice.

G. BATTELLI, Federico Faruffini, nel *Kunstler-Lexikon del*

e disciplina intelligente de paleta, se assinala um profundo e animado recomeço da nossa gloriosa tradição pela íntima naturalidade do seu gênio italiano, é, no entanto integrado, correto, muitas vezes harmoniosamente contrastado pela áspera e prepotente originalidade de seu temperamento. Assim, enquanto que do Guercino deriva a tinta opaca e surda, como que um pouco esquelética, mas robusta em algumas de suas carnes e os azuis profundos de certos panejamentos, enquanto se aproxima do Tiepolo pelo brio quente e festivo de seus gamas dourados, ele adquire uma sensibilidade muito moderna na sua facilidade de passar da luminosidade dos assuntos à unidade da luz do ambiente. Pois que, mais por instinto do que por virtude reflexa de raciocínio teórico, ele via as aparências da cor não tanto como uma qualidade da matéria, mas como uma função da luz, a qual reveste as coisas e vive no espaço.

Outro sinal da originalidade do lombardo nos é dado pelas águas-fortes, pouco notadas pela escassez das tiragens e pela ausência, entre nós, do gosto pelo branco e preto: uma incisão pessoal, reflexo de um sentir e apreciar as formas, que faz pensar na sinceridade dessas manifestações.

À medida que o artista se afasta dos quadros de assunto, mais parece sólido e robusto: a série dos estudos de trajés, deliciosas aquarelas, executadas para o quadro *Ciociari in San Pietro*, atualmente na América, mostra com que candura ele sabia se colocar diante dos modelos, e com que resultados de justa compreensão. Todavia é justamente em todo o complexo das suas obras mais imediatas, nas telas que ele preferiu, nos esboços, nas impressões de aldeia, em suma na sua produção mais livre ainda que menos divulgada, que devemos observar sua personalidade, digna e certamente das mais vivas do século, reconhecendo a desventura que perseguiu Faruffini e considerar com amor o belo e o bom e, devemos acrescentar o "bastante" de duradouro que nos deixou.

Será também uma justa reparação à incompreensão que circundou este pintor enquanto ele vivia e à ignorância que seus pósteros lhe demonstraram. Para entender melhor, saiba-se que esta, do Instituto Nazionale Luce, é a primeira monografia, ainda que modesta, que aparece sobre Federico Faruffini.

P.M. Bardi

BIBLIOGRAFIA:

- ENRICO SOMARÉ, Federico Faruffini, in Storia dei pittori italiani dell'Ottocento. Milano, Galleria Milano editrice.
- LÉONCE BÉNÉDICTE, Federico Faruffini, in Storia della Pittura dell'Ottocento. Traduzione italiana, Milano, Società Editrice Italiana, vol. II.
- G. BATTELLI, Federico Faruffini, no Kunster-Lexikon de THIENE, XI, Leipzig, 1915, p. 281 (con bibliografia).
- ARDUINO COLASANTI, Prefácio do catálogo das obras para a Mostra da Galleria Pesaro de Milão, 1923.
- AUGUSTO JANDOLO, Federico Faruffini, in Natura e Arte. Milão, 1923.
- MARGHERITA SARFATTI, Federico Faruffini, in Segni, Colori e Luci. Bolonha, Zanichelli, 1925.
- EMILIO CECCHI, Federico Faruffini, in Pittura italiana dell'Ottocento. Roma, Biblioteca d'arte illustrata, 1926.
- UGO OJETTI, Federico Faruffini, in Pittura italiana dell'Ottocento. Milão, Bestetti e Tuminelli editori, 1930.
- THIENE. XI, Lipsia, 1915, p. 281 (con biografia).
- LEONCE BÉNÉDICTE, Federico Faruffini, in Storia della pittura dell'Ottocento. Traduzione italiana. Milano, Galleria Milano, Società Editrice Italiana, vol II.
- MARGUERITA SARFATTI, Federico Faruffini, in Segni Colori e Luci. Bologna, Zanichelli, 1925.
- UGO OJETTI, Federico Faruffini, in Pittura Italiana dell'Ottocento. Milano, Bestetti e Tuminelli Editori, 1930.

A publicação fazia parte da coleção “**L’Arte per tutti**”, publicada na década de 30, na Itália, pelo Instituto LUCE:¹ livros de pequeno formato, medindo 16 x 12 cm, dedicados a artistas italianos, impresso pelo Istituto Italiano d’Arti Grafiche, de Bergamo. O volumezinho, de 1934, escrito por Bardi sobre “Federico Faruffini” (Sesto San Giovanni, 1831 – Perugia, 1869) se abre justamente com o título da série e a lista dos 54 já publicados, de vários autores. A denominação “A Arte para todos” não deixa dúvidas sobre a intenção dos opúsculos: divulgar para o maior número de pessoas a arte e a cultura italianas, por meio de publicações populares e de baixo custo. Não podem, por exemplo, ser comparados com a série de livrinhos de arte publicados a partir de 1927 por Giovanni Scheiwiller para a editora Hoepli, de Milão, iniciada com o volume dedicado a Modigliani² e que apresentavam melhor qualidade gráfica e de reproduções. “**L’Arte per tutti**” era basicamente italiana para italianos, a preços acessíveis, com bons autores que representam a cultura local entre o Oitocentos e o Novecentos. Para Bardi, muito provavelmente este objetivo de certa inspiração popular e até romântica, que permitia o acesso à arte para um grande número de pessoas, era significativo.

Os títulos abrangem temas de grande contemporaneidade histórica que se voltam ao Classicismo Greco-romano, refletindo a atualidade política do país, uma vez que estavam em clima fascista: os foros imperiais, a Coluna Trajana, o Palazzo Venezia em Roma, a Ara Pacis Augustea, a Iconografia Imperial Romana. Alguns temas técnicos mostram o interesse não simplesmente histórico, mas voltado a uma história das técnicas, como as cerâmicas de Faenza, os vidros de Murano e as esculturas de madeira dos Abruzzos. Há também referências ao Classicismo e à pintura italiana, que implicam uma passagem e um vínculo entre o *Risorgimento* e o Novecento italiano. São abordados os trabalhos da tradição italiana de Appiani, Vincenzo Gemito e Giuseppe De Nittis

¹ Fundado como pequena empresa cinematográfica pelo jornalista Luciano De Feo, em 1924, para desenvolver a educação da população italiana analfabeta através da imagem, o Istituto Luce (acrônimo de L’Unione Cinematografica Educativa) tornou-se depois um órgão de propaganda do regime fascista.

² Coleção comentada por Paolo Rusconi no curso “Anos 1930 na Itália. As artes figurativas, as revistas e as exposições durante o Fascismo”, no MAC-USP em abril de 2013, relatando que “Scheiwiller aveva un vasto materiale della famiglia dell’artista”. Outra diferença apontada por ele era que os livros de Scheiwiller eram de autores menos conhecidos e versavam sobre arte contemporânea de caráter internacional.

La pubblicazione è stata parte della collana “L’Arte per tutti” pubblicata negli anni trenta, in Italia, dall’Istituto LUCE:¹ libri di piccolo formato, misura cm 16 x 12, dedicati agli artisti italiani, stampato presso l’Istituto Italiano d’Arti Grafiche, a Bergamo. Il volumetto, del 1934, scritto da Bardi su “Federico Faruffini” (Sesto San Giovanni, Perugia, 1831-1869) si apre con il titolo della serie e l’elenco di quelli già pubblicati (54), a cura di vari autori. Il nome “L’arte per tutti” non lascia alcun dubbio circa l’intento di diffondere a quante più persone possibile l’arte italiana e la sua cultura: a bassi costi. Non possono, per esempio, essere confrontati con i libretti che sono, dal 1927, curati da Giovanni Scheiwiller per l’editore Hoepli, a Milano e iniziati con quello dedicato a Modigliani² di alta qualità grafica. “L’Arte per tutti” è stato fondamentalmente fatta da italiani per gli italiani, a prezzi accessibili, con buoni autori che rappresentano la cultura locale tra l’Ottocento e il Novecento. Molto probabilmente per Bardi questo scopo di una ispirazione romantica e popolare, che ha consentito l’accesso all’arte per un gran numero di persone, è stato significativo.

I titoli includono temi storici che ritornano alla classicità greco-romana nella quale si può riconoscere la simpatia e l’orientamento politico in atto nel paese: per altro verso i fori imperiali, la colonna di Traiano, Palazzo Venezia a Roma, l’Ara Pacis Augustea, l’iconografia imperiale romana. Alcuni argomenti tecnici mostrano l’interesse non solo per la storia, ma una storia delle tecniche e dei materiali quali la ceramica di Faenza, vetri di Murano e sculture in legno degli Abruzzi. Ci sono anche riferimenti alla classicità e alla pittura che danno per sottinteso un passaggio e un collegamento tra il Risorgimento e il Novecento italiano. Vengono affrontati i lavori della tradizione italiana di Appiani, Vincenzo Gemito e Giuseppe De Nittis e

¹ Fondato come piccola agenzia cinematografica dal giornalista Luciano De Feo, nel 1924, per sviluppare l’educazione della popolazione italiana italiana attraverso l’immagine, l’Istituto Luce (acrônimo de L’Unione Cinematografica Educativa) divenne dopo un strumento di propaganda del fascismo.

² Commento del prof. Paolo Rusconi nel corso “Anos 1930 na Itália. As artes figurativas, as revistas e as exposições durante o Fascismo”, al MAC-USP in aprile 2013; secondo lui Scheiwiller disponha de um vasto material da família do artista. Un’altra differenza da lui sottolineata era che i libri erano di autori meno e sull’arte contemporanea di carattere internazionale.

altri artisti, tra cui gli scapigliati, e anche Giacinto Gigante e altri della scuola napoletana. Ci sono riferimenti all'arte romantica, a cui Bardi sentimentalmente è vicino, tra cui Silvestro Lega, sul quale lui scrisse nel 1930 per la raccolta stessa; la corrente della scapigliatura ma anche Segantini e Previati esaminati da Vincenzo Costantini, uno dei critici più in voga al momento, mentre Enrico Somarè scrive su Telemaco Signorini senza dimenticare Carlo Carrà che esamina i pittori romantici lombardi; e il più importante critico dell'epoca, Emilio Cecchi, che si occupa di Giovanni Fattori. L'elenco non lascia da parte i classici italiani della pittura e della scultura: Masaccio, Mino da Fiesole, Giotto, Raffaello, Caravaggio, Tiziano e altri. In breve, la serie non ignora la cultura ufficiale e la politica contemporanea del sistema, come se ci fosse una linea guida, una guida per tutta la cultura di quel momento, molto vicina agli interessi di Bardi per le tradizionali tecniche di mosaico, legno e vetro e il suo gusto per il primitivismo della scultura.

Il libro è del 1934, epoca già abbastanza matura per la cultura e l'arte italiana, quando Pietro Maria Bardi ritorna al suo paese, dopo qualche tempo in Argentina. Dal 1930, lui dirigeva la Galleria d'Arte di Roma, legata al regime, ma non alla mercé della visione dei capi. All'inizio degli anni trenta, lo stato fascista aveva deciso di centralizzare il sistema di mostre attraverso mostre sindacale, con la partecipazione di artisti provenienti da varie correnti e di tutte le regioni italiane; era un modo per controllare gli artisti innovativi e, allo stesso tempo, promuovere acquisizioni per enti pubblici. Così, il mercato dell'arte non si sentiva rifiutato, c'era anche una promozione. Prova di ciò è la presenza di Bardi nella capitale del paese, alla guida di una galleria sovvenzionata dal governo. “*Era un esperimento inconsueto: un intervento pubblico diretto a un'impresa culturale che aveva le caratteristiche di una impresa privata.*”³

Allo stesso tempo, Bardi ha cercato di mantenere la sua linea di pensiero indipendente, soprattutto nei testi dei giornali in cui ha scritto.⁴ Aveva

e outros artistas, entre os quais os *scapigliati*, além de Giacinto Gigante e outros da escola napolitana. Há referências à arte romântica, à qual Bardi sentimentalmente está próximo, incluindo Silvestro Lega, sobre quem ele já escrevera em 1930 para a mesma coleção; a corrente da *scapigliatura* com Segantini e Previati que são examinados por Vincenzo Costantini, um dos críticos mais em voga da época, enquanto que outro, Enrico Somarè, escreve sobre Telemaco Signorini sem esquecer que Carlo Carrà examina os pintores românticos lombardos e o escritor mais importante da época, Emilio Cecchi, aborda Giovanni Fattori. A lista não deixa de lado os grandes clássicos da pintura e da escultura, como Masaccio, Mino da Fiesole, Giotto, Rafael, Caravaggio, Tiziano e outros. Em resumo, a série abrange a contemporaneidade política do regime, é como se houvesse uma orientação, um guia, para toda a cultura de então, bastante próxima dos interesses de Bardi por técnicas tradicionais do mosaico, madeira e vidro e o seu gosto ligado ao primitivismo da escultura.

O livro é de 1934, época já bastante madura para a arte e a cultura italianas, quando Pietro Maria Bardi retorna ao seu país, depois de algum tempo, na Argentina. Ele dirigia, desde 1930, a Galleria d'Arte di Roma, ligada ao regime, mas não à mercê da visão dos dirigentes. No início dos anos 30, o Estado fascista decidira centralizar o sistema de exposições por meio das mostras sindicais, com a participação de artistas de várias correntes e de todas as regiões italianas; era uma maneira de controlar os artistas inovadores e, ao mesmo tempo, promover aquisições para entes públicos. Assim, o mercado de arte não se sentia rechaçado, ao contrário havia mesmo uma promoção. Uma prova disso é a presença de Bardi na capital do país dirigindo a galeria subvencionada pelo governo. “*Era un esperimento inconsueto: un intervento pubblico diretto a un'impresa culturale che aveva le caratteristiche di una impresa privata.*”³ Paralelamente, Bardi buscava manter sua linha independente de pensamento, sobretudo nos textos dos jornais em que escrevia.⁴ Ele passara quatro meses em

³ BIGNAMI, Silvia e RUSCONI, Paolo Le arti e il fascismo Italia anni Trenta, capitolo La dialettica tra pubblico e privato p. 44, Art Dossier n. 291, Giunti Editore S.p.A. Milão 2012.

⁴ Collabora assiduamente con il quotidiano vespertino milanese “L'Ambrosiano”, fondato nel 1922 e durato fino al 1944, puntato alla media borghesia, uno dei primi con innovative caratteristiche grafiche.

³ “Era uma experiência incomum: uma intervenção pública dirigida a uma empresa cultural que tinha as características de uma empresa privada”. BIGNAMI, Silvia e RUSCONI, Paolo Le arti e il fascismo Italia anni Trenta capitolo La dialettica tra pubblico e privato p. 44, Art Dossier n. 291, Giunti Editore S.p.A. Milão 2012.

⁴ Ele colaborava assiduamente com o cotidiano vespertino milanês L'Ambrosiano, fundado em 1922 e que durou até 1944, voltado para a média burguesia e um dos primeiros ilustrados com feições gráficas inovadoras.

Buenos Aires,⁵ apresentando em caráter oficial uma exposição sobre a nova arquitetura, para divulgar as ideias dos arquitetos racionalistas, tema de sua intensa campanha na imprensa italiana.⁶ Ao voltar a Roma, retoma suas atividades de jornalista e edita com Massimo Bontempelli a revista “*Quadrante*”, um dos exemplos mais significativos da imprensa italiana no período, pela inovação na apresentação gráfica, variedade de temas que aborda e ousadia nos textos — dentro do possível, pois os dois editores têm ligação com o regime e Bontempelli é também acadêmico da Itália. Naquele ano, em junho, Le Corbusier visitará Roma⁷ e Bardi será um de seus interlocutores.⁸ Os dois diretores de *Quadrante* convidam pessoalmente para as conferências do arquiteto sobre “Urbanismo” nos dias 9 e 11 de junho, promovidas pela revista, no Circolo Arti e Lettere, na via Margutta.⁹ Nesse período, apesar do fascismo reinante, há uma efervescência de pensamento na Itália, iniciada na década anterior, quando Bardi tivera sua galeria de arte em Milão.

É dentro desse cenário que ele escreve esta monografia sobre Federico Faruffini, baseado em cartas pessoais do artista e em comentários críticos. Essas cartas eram dirigidas a Ernesto Cairoli,¹⁰ amigo dos anos passados em Pavia, parceiro e con-

⁵ Nessa ocasião deu-se a primeira e rápida passagem de Bardi pelo Brasil e por São Paulo, pois o navio em que viajava aportou em várias cidades, inclusive Santos, quando ele e outros viajantes conheceram a capital do Estado.

⁶ TENTORI, Francesco P. M. Bardi, p. 65. São Paulo, 2000. A mostra era documentada pelo catálogo “Belvedere dell’architettura italiana d’oggi”, com edição idêntica em inglês, constituído de 36 pranchas compostas e comentadas por Bardi, numa proposta que será característica em várias de suas publicações: longas legendas explicativas das fotografias. A ideia era que a mostra circulasse em vários países, por isso a edição em inglês, e Tentori menciona uma etapa que teria ocorrido em Alexandria, no Egito.

⁷ Le Corbusier e Bardi se conheceram a bordo do navio *Patris*, indo para o Congresso do CIAM em Atenas, em 1933.

⁸ O fato lhe custará caro, pois os arquitetos mais próximos a Mussolini não haviam digerido a audácia que ele demonstrara em 1931, apresentando a sua “Mesa dos Horrores” ao chefe de governo na “II Mostra Italiana de Arquitetura Racional”, além de outras atitudes, incluindo críticas em artigos que publica. A Mesa era uma montagem fotográfica conhecida como *Tavolo degli Orrori*: colagem de propagandas, fotos de edifícios oficiais, embalagens de chocolate, documentos, ridicularizando a arquitetura oficial do regime fascista naquele momento na Itália. O painel teria sido retirado temporariamente da exposição, a pedido do sindicato dos arquitetos em protesto pela ousadia de Bardi, mas foi depois recolocado, por ordem do próprio Mussolini.

⁹ BARDI, P. M. Lembrança de Le Corbusier Atenas, Itália, Brasil p. 28. Ed. Nobel, São Paulo, 1984.

¹⁰ (Pavia, 1832 – Biuno Inferiore, Varese, 1859) seguidor de Mazzini, faleceria em combate, no mesmo ano em que se alistou.

trascorso quattro mesi a Buenos Aires,⁵ mostrando in carattere ufficiale una Mostra sulla nuova architettura per diffondere le idee degli architetti razionalisti, uno dei temi di sua intensa campagna sulla stampa italiana.⁶

Allo stesso tempo, Bardi ha cercato di mantenere la sua linea di pensiero indipendente, soprattutto nei testi dei giornali in cui ha scritto. Aveva trascorso quattro mesi a Buenos Aires, mostrando in carattere ufficiale una Mostra sulla nuova architettura per diffondere le idee degli architetti razionalisti, uno dei temi di sua intensa campagna sulla stampa italiana.

Al ritorno a Roma, Bardi aveva ripreso la sue attività pubblicistica insieme a Massimo Bontempelli con la rivista “*Quadrante*”, uno degli esempi più significativi della cultura italiana per l’innovazione grafica, varietà di argomenti e la modernità dei collaboratori e dei testi il cui risultato offriva un orizzonte molto diverso di quello ufficiale. Quell’anno, nel mese di giugno, Le Corbusier⁷ visiterà Roma e Bardi sarà uno dei suoi interlocutori.⁸ Entrambi direttori di *Quadrante* invitano personalmente per la conferenza dell’architetto su “Progettazione urbana” il 9 e l’11 giugno, promosso dalla rivista al Circolo Arti e Lettere in via Margutta.⁹ Nonostante il fascismo, c’è un fermento di pensiero in Italia, iniziato nel decennio precedente, al tempo delle gallerie d’arte di Bardi a Milano.

È in questo scenario che lui scrive questa monografia su Federico Faruffini, basato su lettere

⁵ In quell’occasione c’è stato il primo e rapido passaggio di Bardi in Brasile e a Sao Paulo, quando la nave in cui viaggiava fermò a Santos e lui e altri viaggiatori hanno visitato la capitale dello Stato.

⁶ TENTORI, Francesco P. M. Bardi, p. 65. São Paulo, 2000. La mostra era documentata dal catalogo “Belvedere dell’architettura italiana d’oggi”, com edizione anche in inglese: 36 pannelli commentati dallo stesso Bardi, in una proposta che sarebbe caratteristica nelle sue publicações: lunghe didascalie esplicative delle fotografie. L’idea era che la mostra girasse in diversi paesi, così l’edizione inglese, e Tentori cita che sarebbe avvenuta ad Alessandria d’Egitto.

⁷ Le Corbusier e Bardi si hanno incontrato a bordo della nave *Patris*, andando al Congresso CIAM ad Atene nel 1933.

⁸ Il fatto costerà caro, perché gli architetti più vicini a Mussolini non avevano digerito l’audacia che lui aveva dimostrato nel 1931, mostrando la sua “Tavolo degli Orrori” per il capo del governo nella “II mostra dell’architettura razionale italiana” trane altri suoi atteggiamenti.

⁹ BARDI, P. M. Lembrança de Le Corbusier Atenas, Itália, Brasil p. 28. Ed. Nobel, São Paulo, 1984.

personali dell'artista e commenti critici. Queste lettere sono state indirizzate a Ernesto Cairoli,¹⁰ amico degli anni trascorsi in Pavia, compagno e confidente di discussioni letterarie e politiche; al fratello Gaetano, che ha sostituito la figura del padre, quando egli si discosta in reazione alla scelta di Federico di essere artista ed a un altro fratello, padre, di nome Carlo, a cui ricorrere quando si rompono le relazioni con Gaetano e anche a Pio Joris.¹¹ Bardi, secondo Anna Finocchi,¹² aveva già scritto su Faruffini a "Milano", rivista mensile del Comune di Milano, nel novembre del 1930.

L'archivio personale di Bardi per il periodo 1917/1947, donato da lui all'Italia e conservato nella biblioteca della Trivulziana a Milano conserva la corrispondenza che lui ha mantenuto con la famiglia Faruffini.¹³ Inoltre, la sua biblioteca personale¹⁴, ora nel Museo de Arte di São Paulo, contiene una copia del catalogo della "Mostra postuma dell'artista" alla Galleria Pesaro di Milano nel 1923, con il testo di Arduino Colasanti. In altre parole, il cerchio si chiude quando si considera come lui, Bardi, divenne interessato all'argomento, dal momento che è rimasto collegato al mercato dell'arte. Per quanto riguarda la produzione di arte italiana del XIX secolo, negli anni Trenta le gallerie italiane facevano aste di artisti di varie regioni italiane del secolo precedente, che cominciano ad essere interessanti per i nuovi collezionisti. La collana stessa recupera questi artisti del XIX secolo nella prospettiva del mercato e della diffusione del nome Faruffini a un pubblico più ampio. Era un artista che il mercato ha cominciato a cercare e Bardi dimostra suo valore. Uno potrebbe pensare che in quel momento Bardi esercitava già il suo talento nel promuovere gli artisti, che lui praticherà poi in riviste pubblicate in Italia e anche in Brasile dopo suo arrivo.¹⁵

¹⁰ (Pavia, 1832-Biuno Inferiore, Varese 1859) seguace di Mazzini. Arrolatosi morì in battaglia poco tempo dopo.

¹¹ (Roma, 1843 - 1921) pittore, incisore e acquarellista italiano.

¹² Catalogo "Federico Faruffini", Electa, Milano 1985, p. 137. È interessante osservare la esauriente produzione di stampa di Bardi pubblicata nel libro di Francesco Tentori non fa menzione di questo testo.

¹³ Ringrazio al professore Paolo Rusconi per questa informazione.

¹⁴ Donata da Bardi e Lina, sua moglie, nel 1977, per commemorare i 30 anni del museo.

¹⁵ Bardi ha creato al MASP la Scuola di Propaganda, nel 1951, che poi diventò l'attuale ESPM, Escola Superior de

fidente de discussões literárias e políticas; ao irmão Gaetano, que substitui a figura do pai quando este se afasta em reação à escolha de Federico em ser artista e a outro irmão, padre Carlo, ao qual recorre quando as relações com Gaetano se rompem e também a Pio Joris.¹¹ Bardi já escrevera sobre Faruffini para "Milano, revista mensal del Comune di Milano", em novembro de 1930, segundo Anna Finocchi.¹² O arquivo pessoal de Bardi do período 1917/1947, doado por ele à Itália e conservado na Biblioteca Trivulziana de Milão, conserva a correspondência que ele manteve com a família de Faruffini.¹³ Além disso, sua biblioteca pessoal, hoje no MASP,¹⁴ contém uma cópia do catálogo da exposição póstuma do artista na Galleria Pesaro, de Milão, em 1923, com texto de Arduino Colasanti. Ou seja, o círculo se fecha se pensarmos em como ele, Bardi, se interessou pelo tema, já que se mantinha ligado ao mercado de arte. Com relação à produção da arte italiana do Oitocentos, nos anos 30 as galerias italianas viviam dos leilões de artistas das várias regiões italianas do século anterior, que começam a interessar os novos colecionadores. A própria coleção "L'Arte per tutti" recupera esses artistas do século XIX numa perspectiva de mercado e de difusão do nome de Faruffini para um público mais amplo. Tratava-se de um artista que o mercado começava a procurar, e Bardi assim o valoriza. Pode-se pensar que Bardi ali já exercia seu talento propagandístico para divulgar artistas, que ele praticará mais adiante em revistas que editou na Itália e, após a chegada ao Brasil.¹⁵

O texto de Bardi descreve, não sem comoção, dados sobre a biografia, os interesses e a carreira atribulada do artista: "*Porque é preciso saber que o Faruffini tinha tentado se matar em outubro de 1867, quando deixou a Lombardia para ir para Roma, em busca de fortuna, e também para fugir do desagradável escárnio dos acadêmicos de Milão, à frente dos quais estava Bertini*". Aborda o temperamento difícil desse artista sem rumo, que experimentava vários gêneros, era

¹¹ (Roma, 1843 - 1921) pintor, gravador e aquarelista italiano.

¹² Catálogo "Federico Faruffini, Electa, Milão 1985, p. 137. Curiosamente a exaustiva produção impressa de Bardi publicada no livro de Francesco Tentori não menciona este texto.

¹³ Agradeço ao professor Paolo Rusconi esta informação.

¹⁴ Doada por Bardi e por Lina, sua mulher, em 1977, comemorando os 30 anos do museu.

¹⁵ Não esquecendo o estímulo que Bardi deu ao setor ao criar no MASP a Escola de Propaganda, semente da atual Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo.

hostilizado, não tinha encomendas, pois resistia ao academicismo reinante, e sofria de crises existenciais que o fizeram pensar pela primeira vez no suicídio, que acabaria concretizando anos depois, em Perugia.

As preferências do artista lombardo são claras: é companheiro e amigo de Cremona, e com ele vai a Veneza, passa algum tempo na escola de Molmenti, dali se estabelece em Milão e frequenta a Accademia di Brera. O que significa Veneza? Ali está a grande tradição da cor, donde o cromatismo do pintor “*più per istinto che per virtù ... egli vedeva le apparenze del colore non tanto come una qualità della material ma come una funzione della luce*”. E em tudo isto está a questão *resorgimentale* como se arte cumprisse a tarefa de colaborar na unidade nacional, que o artista demonstrará, sobretudo, na grande pintura “La Battaglia di Varese ou La morte dell’amico Ernesto Cairoli durante la battaglia di Varese” e nos desenhos feitos em Pavia, na própria casa dos amigos Cairoli, por ocasião da visita de Garibaldi em 1862.¹⁶ Roma virá depois e essa vida tão difícil o levaria ao suicídio.

Quando vai a Roma, inspira-se nos artistas puristas ali ativos, ligados ao realismo alemão, atento à história e, estilisticamente, a certo purismo. Sua índole romântica é expressa claramente nos retratos e nos autorretratos. Ao mesmo tempo usa muito a fotografia em obras que reproduzem tipos humanos. Este interesse de Faruffini pelo popular, que se volta para o realismo social, confirma o pendor do artista pelas novidades que conduzirão ao Novecentos. As mesmas que Bardi evidencia ao comentar que quando o artista se afasta das pinturas temáticas, “*mais parece sólido e robusto*”, citando a série dos estudos de costumes para o quadro *Ciocciati in San Pietro*, que “*representa com que candura ele sabia se colocar diante dos modelos, e com que resultados de justa compreensão. Mas é justamente em todo o complexo das suas obras mais imediatas, nas telas que ele preferiu, nos esboços, nas impressões de aldeia, em suma, na sua produção mais livre mesmo que menos divulgada, que devemos verificar sua personalidade, digna certamente das mais vivas do século*”.

Bardi aponta também sua debilidade e as dificuldades cotidianas sempre mais urgentes quando diz que “*O pintor está como que ardendo na febre da loucura*” e reconhece as virtudes do artista e sua “*pintura significativa para aquele tempo, de um precursor que antecipa alguns elementos, mesmo que não preeminentes, de beleza e de novidade*”. Ao

Il testo di Bardi descrive, non senza emozione, dati circa la biografia, gli interessi e la tribolata carriera dell’artista: “*Perchè bisogna sapere che il Faruffini aveva tentato di uccidersi nell’ottobre del 1867, allorchè lasciò la Lombardia per venire a Roma, in cerca di fortuna, e anche per sfuggire alla noiosa derisione degli accademici di Milano, in testa ai quali era il Bertini.*” Discute il temperamento difficile di questo artista senza meta, che aveva provato vari generi, è stato schernito, non ha avuto nessuna commissione perché resistiva al accademismo, subiva crisi esistenziale che lo avevano fatto pensare per la prima volta nel suicidio, che finirebbe per fare anni più tardi a Perugia.

Le preferenze dell’artista lombardo sono chiare: è compagno e amico di Cremona, e con lui va a Venezia, trascorre qualche tempo presso la scuola di Molmenti, dali si ferma a Milano e frequenta l’Accademia di Brera. Che cosa significa a Venezia? Li c’è la grande tradizione del colore, quindi il cromatismo del pittore “*più per istinto che per virtù ... egli vedeva le apparenze del colore non tanto come una qualità della material ma come una funzione della luce*”. E in tutto questo c’è la questione *resorgimentale* come se l’arte avesse il compito di collaborare sull’unità nazionale, che l’artista mostrerà soprattutto nel grande dipinto “La Battaglia di Varese o La morte dell’amico Ernesto Cairoli durante la battaglia di Varese” e nei disegni realizzati in Pavia, nella propria casa degli amici Cairoli in occasione della visita di Garibaldi nel 1862.¹⁶ Roma verrà dopo e questa vita così difficile lo condurrà al suicidio.

Quando va a Roma, si ispira agli artisti puristi legati al realismo tedesco, dimostra attenzione alla storia e, stilisticamente, a un certo purismo. La sua natura romantica è chiaramente espressa nei ritratti e autoritratti. Allo stesso tempo utilizza molto la fotografia in opere che riproducono tipi umani. Questo interesse di Faruffini per il popolare, che si rivolge al sociale, conferma la sua predilezione per le innovazioni che porteranno al Novecento. La stessa che Bardi nota quando commenta che più l’artista si allontana dalla pittura a tema “*più sembra solido e robusto*” citando una serie di studi di costume per il quadro “*I ciocciati in San Pietro, ora in America, rappresenta con quale candidezza egli sapesse porsi di fronte ai modelli, e con quali risultati di giusta comprensione.*”

Propaganda e Marketing, a São Paulo.

¹⁶ Disegni e dipinto oggi conservati presso i Musei Civici, a Pavia, Itália. Catalogo di Anna Finocchi, p. 56.

¹⁶ Desenhos e pintura conservados nos Musei Civici, de Pavia. Catálogo de Anna Finocchi, p. 56.

Bardi sottolinea anche la sua debolezza e le difficoltà di ogni giorno sempre più urgente quando dice che “*Il pittore è come bruciato dalla febbre della follia.*” E riconosce le virtù dell’artista e della sua “*pittura , significativa per quel tempo, d’un precursore il quale anticipa degli elementi, sia pure non preminenti, di bellezza e di novità.*”. Commentando alcune opere, si nota la mentalità di quegli anni e di un certo spirito di patriottismo;¹⁷ la questione della cultura e del suo rapporto con la Francia e il suo ambiente culturale, dal momento che il pittore ha trascorso qualche tempo a Parigi, dove ha ottenuto influenze e riconoscimenti. Il libro conferma il sentimento che porta Bardi, attento alle figure contemporanee del pittore e a altri del Ottocento. E ‘una storia ottocentesca che ritorna la quale i partecipanti di questa “riscoverta” di quelli artisti cercano di risolvere. È la storia del XIX Secolo che ritorna e che i promotori di questa “riscoverta” cercano di risolvere.

Faruffini é poco conosciuto in Brasile. La sua opera *Sacrificio egiziano d’una vergine al Nilo*,¹⁸ 1865, è stato recentemente oggetto di un confronto con la pittura *Moema*, 1866, di Victor Meirelles de Lima, della collezione del MASP.¹⁹ Secondo Myioshi, le opere hanno in comune, oltre l’acqua che circonda i corpi nudi delle due giovane morti, lo sfondo di un gruppo esotico. La pittura del Faruffini mostra una cerimonia funebre in Egitto, dove era consuetudine sacrificare una vergine ogni anno al fiume Nilo. Il corpo della ragazza appare flutuante su una tavola, circondata da fiori, con il seno scoperto, e in lontananza, si scorge come un fregio, un molo pieno di uomini e donne che si affidano all’aiuto del cielo e un solo gruppo sembra soffrire della scena, oltre un uomo che sta per buttarsi nel fiume, forse in cerca del suo amore, la Giovane in disgrazia. Nel caso brasiliano, è la *Tupinambá* che si annega in mare e il suo corpo torna alla spiaggia, in una leggenda che fa parte del repertorio nazionale. Myioshi paragona: “*Moema* è più nuda. Ma la sua sensualità è attenuata dalla delicatezza con

comentar algumas obras, se nota a mentalidade daqueles anos e certo espírito de patriotismo,¹⁷ além da questão da cultura e do relacionamento com a França e seu ambiente cultural, uma vez que o artista passou algum tempo em Paris onde teve influências e obteve reconhecimentos. O livro confirma o sentimento que conduz Bardi, atento às figuras da contemporaneidade do pintor e de outros do século XIX. É a história oitocentista que retorna e que os promotores dessa “redescoberta” tentam resolver.

Faruffini é pouco conhecido no Brasil. Sua obra *Sacrificio egiziano d’una vergine al Nilo*,¹⁸ de 1865, foi recentemente objeto de uma comparação com a pintura *Moema*, de Victor Meirelles de Lima, de 1866, da coleção do MASP.¹⁹ Segundo Myioshi, as obras têm em comum, além da água que as contorna, os corpos nus e mortos das jovens tendo ao fundo um grupo exótico. A pittura de Faruffini reproduz uma cerimônia fúnebre no antigo Egitto, quando era costume a cada ano sacrificar uma virgem ao rio Nilo. O corpo da jovem aparece boiando sobre uma tábua, cercada de flores, com o busto nu, vendo-se ao longe, como numa frisa, um cais repleto de homens e mulheres que invocam a ajuda dos céus e apenas um grupo parece sofrer com a cena; um homem está prestes a se jogar nas águas do rio, talvez em busca do seu amor, a jovem em desdita. No caso brasileiro, é a *tupinambá* que se afoga no mar e seu corpo retorna à praia, lenda que faz parte do repertório nacional. Myioshi compara: “*Moema está mais despida. Mas sua sensualidade é amainada [...] pela delicadeza com que foi pousada na praia. A virgem do Nilo não tem as pernas à mostra, mas a contorção do tronco, os braços separados e jogados para trás a tornam mais insinuante...*”. Outra coincidência entre os dois artistas é que ambos tiveram contatos com os puristas em Roma. Além disso, Meirelles quando ali estuda, em várias aquarelas reproduz os tipos da região da Ciociaria, próxima da capital, os mesmos que Faruffini, quando reside na Cidade Eterna, representará e fotografará, para vender as fotos a outros artistas, a preços convenientes, para usarem como modelo. E mais, ambos participaram da Exposição Universal de Paris de 1967, cada qual representando seu país.

É interessante observar que no catálogo sobre o artista, pu-

¹⁷ Quando Bardi commenta gli influssi degli artisti italiani in Faruffini, che sarebbe “istintivo” e chi non si trova “al di là delle Alpi”.

¹⁸ Ólio su tela; 245 x 125 cm. Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna (inv. 1186).

¹⁹ ver Myioshi, Alex Gayoso Tese de doutorado, *Moema é morta*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2010, <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000476149&fd=y>> acesso em 8/fev/13.

¹⁷ Quando Bardi comenta as influências dos artistas italianos sobre Faruffini, que seria “instintiva” e que não se encontra “além dos Alpes”.

¹⁸ Óleo sobre tela; 245 x 125 cm. Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna (inv. 1186).

¹⁹ Ver Myioshi, Alex Gayoso, Tese de doutorado, *Moema é morta*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2010, <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000476149&fd=y>> acesso em 8/fev/13.

blicado pela Electa em 1985, por ocasião da exposição “Federico Faruffini”, realizada em Spoleto e em Perugia, a historiadora Anna Finocchi comenta na página 12, as poucas referências existentes a respeito de Faruffini, o qual “*tranne l’eccezione costituita dal volumetto di Bardi del 1934, non ha avuto l’attenzione di studi monografici che ne mettano a fuoco l’opera e il ruolo storico nel quadro del Ottocento italiano, oltre che lombardo*”.* Assim, quase repete e torna premonitório o parágrafo final do texto de Bardi quando este disse que sua “modesta monografia era uma justa reparação à incompreensão que cercara o pintor e à ignorância que mostraram seus pósteros”.

la quale il corpo riposa sulla spiaggia. La *Vergine del Nilo* non ha gambe in mostra, ma la torsione del tronco, le braccia a pezzi e gettate indietro la rendono più insinuante”. Un’altra coincidenza tra i due artisti è che entrambi avevano contatti con i puristi di Roma. Inoltre, quando vive in quella città, Meirelles studia in vari acquerelli i tipi della regione Ciociaria, nei pressi della capitale, quelli stessi che Faruffini fotografa quando è lì per vendere a prezzi convenienti le foto ad altri artisti, per utilizzarle come modello. Inoltre, entrambi hanno partecipato alla Esposizione Universale di Parigi del 1867, ognuno di loro rappresentando il proprio paese.

È interessante osservare che nel catalogo sull’artista, edito da Electa nel 1985, in occasione della mostra “Federico Faruffini” tenutasi a Spoleto e Perugia, la storica Anna Finocchi commenta sulla pagina 12, i pochi riferimenti esistenti circa Faruffini, il quale “*tranne l’eccezione costituita dal volumetto di Bardi del 1934, non ha avuto l’attenzione di studi monografici che ne mettano a fuoco l’opera e il ruolo storico nel quadro del Ottocento italiano, oltre che lombardo*”. In un certo modo ripete e rende quasi preveggente l’ultimo paragrafo del testo di Bardi quando lui ha detto che il suo libro era “*una giusta riparazione alla incompreensione che circondò questo pittore, lui vivente, e all’ignoranza che ne ebbero i poster?*”.

* “... com exceção do pequeno volume de Bardi de 1934, não teve a atenção de estudos monográficos que examinem a sua obra e o seu papel histórico no quadro do Oitocentos italiano, além do lombardo”.



1

1 Capa do livro de Pietro Maria Bardi de 1935.

Resenha

MARTINHO ALVES DA COSTA JUNIOR

*A figura feminina na obra de
Théodore Chassériau: reflexões
sobre nus, vítimas e o fim de século*

Campinas: IFCH-Unicamp, 2013

(tese de doutorado em História da Arte com
bolsa do CNPq).

The PhD thesis by Martinho Alves da Costa Junior is a *tour de force* to the plastic representation of women. It emphasizes the production of one of the most singular Nineteenth Century painters: Théodore Chassériau.¹

The thesis goes forward diverse media including painting and movie, and to the Twentieth-First Century. It is particularly attentive to image and look, specially to the voyeuristic look, as well as to their metamorphic power. The kinetic principles are crucial in Chassériau's work, at least in some of his paintings, besides the fascination that moves it in time. They are well evidenced by Martinho Junior.

The relative absence of psychological and moral analysis on image is remarkable, a high point of the thesis. On the other hand, the author barely underlines the historical and social features, that might be a bother to traditionalist art historians. It was the way Martinho Junior conducts the research, according to his own parameters to a history of images *by* images, close to the discipline of visual

¹ The thesis was under the direction of Professor Jorge Coli at the Campinas State University (Unicamp).

A tese de doutoramento de Martinho Alves da Costa Junior é um *tour de force* à representação plástica da mulher, tendo como núcleo criador um dos pintores mais singulares do século XIX, Théodore Chassériau.¹

A tese adentra os séculos XX e XXI, passando por mídias diversas, voltando-se com atenção à pintura e ao cinema. Ela se assenta em questões sobre a imagem e o olhar, especialmente voyerista, bem como ao poder metamórfico tanto das imagens quanto do olhar. São os princípios cinéticos que, de certo modo, permeiam a obra de Chassériau — ou pelo menos alguns de seus quadros —, junto com o fascínio a impulsioná-la no tempo, os aspectos mais bem evidenciados por Martinho Junior em seu trabalho.

Notável é o fato de não desenvolver análises psicológicas ou morais sobre as imagens, o que constitui um ponto alto da tese. Por outro lado, o autor releva pouco os aspectos histórico-sociais, o que pode incomodar os historiadores da arte tradicionalistas. Mas foi esse o modo que Martinho Junior encontrou para conduzir seu trabalho, de acordo com os parâmetros que impôs a si: o de uma

¹ Tese orientada pelo professor Jorge Coli na Unicamp.

história das imagens *pelas* imagens, aproximando-se também de uma abordagem da antropologia visual. Tais parâmetros tornam difícil e complexa a proposta, tornando-a também, desde o início, ousada e corajosa.

Dois motivos se complementam às qualidades: 1) o pesquisador elege como tema a obra de um artista de grandeza, embora pouco reconhecido pelo público em geral mesmo no país em que atuou, a França (imagine-se no Brasil: motivo a mais ao mérito do pesquisador por ventilar um ambiente que, muitas vezes, padece de nacionalismo tolo e tacanho); e 2) por estabelecer e seguir procedimentos que, não obstante a agitação contemporânea em torno ao suposto método que deles mais se aproxima (assim como ao suposto pai do método, Aby Warburg), são, no fundo, muito pouco explorados pelos pesquisadores que o exaltam.

Tal método, na verdade, seguido à risca, envolve muitos perigos, do qual o próprio Warburg não teria saído incólume (as décadas de relativo ostracismo observadas por seus apologistas seriam prova disso). O principal perigo talvez seja o esvaziamento histórico. Devido em parte à sedução das facilidades aparentes de pesquisa, sobretudo hoje, pela oferta barata, volumosa e variada de representações visuais, as imagens se revestem de atemporalidade ao ponto de se converterem naquilo de que os historiadores da arte (os menos incautos, mas que Didi-Huberman talvez considere os mais covardes) fogem como o diabo da cruz: ilustrações. O trabalho de Martinho Junior não cai nessa armadilha. Por outro lado, em alguns momentos, ele parece não perceber que o tema e os procedimentos não são óbvios para aqueles que o lerão. Nesse sentido, talvez tenha faltado situar claramente a natureza e a importância do trabalho, pois seu pioneirismo temático e metodológico no Brasil o justifica: salvo engano, Chassériau sequer é mencionado na história da arte no país, ou pelo menos assim podemos entender a partir do trabalho de Martinho Junior. Tal investigação, a da repercussão de Chassériau no Brasil, teria em si um grande valor, quem sabe comparando-se com as obras de artistas brasileiros que tenham se inspirado nele ou não, pouco importa. Do mesmo modo, destacar e avaliar os trabalhos que “warburguanamente” se dedicam ao estudo das imagens, cotejando-os, seria em si uma contribuição.

Com relação às análises de Martinho Junior, algumas poderiam ter sido mais aprofundadas e nuançadas. As reflexões sobre a *Banhista adormecida* de Chassériau, embora vivas e esti-

anthropology. Those parameters emphasize the natural difficulties in his purpose and also made it bold since its beginning.

Two reasons reinforce the qualities: 1) the researcher takes the work of an outstanding artist as subject, although Chassériau had an undersized recognition to the public even in France (in Brazil his research is more noteworthy specially to refresh the field and against a persistent fool nationalism); 2) for establish a method inspired by the acclaimed ways attributed to Aby Warburg, although they are commonly few followed by the art historians who praise them.

Such method brings a lot of risks, and even Warburg, if we consider the hiatus he was relatively forgotten according to his apologists, would not escaped from them. Maybe the main risk is the historical annulment. Specially nowadays due to the cheap, abundant, and assorted offer of pictures, the research easiness seem much more apparent and the pictures loose their temporality until them become to what art historians (the most cautious ones but Didi-Huberman possibly call them cowards) try to avoid: illustration. Martinho Junior does not fall into the trap. But sometimes he seems to forget that the subject and the procedures are not so obvious to the readers. In this sense maybe the thesis has not enlightened clearly their nature and importance as a thematic and methodological pioneer in Brazil. Because unless I am mistaken Chassériau was never mentioned in Brazilian art history, or at least the thesis leads us to understand that. Such research with an evaluation on the impact of Chassériau in Brazil would be valorous, as well as the comparison between his works and those of Brazilian artists, it does not matter who have been inspired by him or not. An estimation on studies in the “Warburg way” or similar to the Martinho Junior’s would be also a good contribution in the field.

The author’s analyses are energetic and stimulating but some of them could have been more careful and nuanced. Those on Chassériau’s *Baigneuse endormie* conclude “that the final solution is further prudish” (p. 61) with “the fear to present the figure even more eroticized” due to “the painter hesitation” (p. 60). I wonder whether the painter’s obsession to study the composition could be more a pleasure for him than a searching for a mask to the nudity, although we probably will never know. Another point is the choice to put the

tunic between the legs, actually an artifice that can be more provocative to suggest the woman sensual delight. Thus to avoiding or not eventual scandals, the erotic suggestion can be different with the tunic placed there in that way. To look at the pictures and allow them speak, as want the author, is a basic procedure. But it must be not only directed to the pictures because also the comments made by other researchers can distract us, which apparently had happened in this case.

An inspiring point is noted at the p. 139 on the increase of nude and seminude women with arisen arms in visual representation particularly after the middle of the Nineteenth Century. There is a comparison between the muses Alice Ozy (mistress and model of Théophile Gautier and Chassériau) and Marilyn Monroe. It is an example of the methodological approach no doubt exciting to the author: the relationship between painting and cinema. Unfortunately there are few associations like that in the study. *Diane surprise par Actéon* for instance is an extraordinary Chassériau's painting: an interpretation to the Ancient Egyptian or Greek art (which the thesis does not notice) evocative to movie solutions due to its intricate composition with figures in different plans and a sort of vertigo as in the dissolve (or *fondue*) technique, the fade-in and fade-out in cinema.

The portrait of Chassériau's sisters or *Les Deux Sœurs* [Fig. 1] is one more painting could be productively compared to works in other media, such as the *Identical Twins* [Fig. 2] by Diane Arbus and a well-known still of *The Shining* [Fig. 3] by Stanley Kubrick. They both depict younger girls, and despite the differences to the painting they reveal its rarity. Oddly symmetric and hieratic, the pictures by Arbus and Kubrick have both inoffensive smiling and scaring faces. Differently the Chassériau's sisters are sweet and serious young women with just a tiny insinuation of horror. Even considering Martinho Junior's aim to study that painting to emphasizes the symbolism and decorative arts (p. 215, 286-287), the comparisons between the pictures can show us the ambiguity and disturbing features they share.

The uniqueness of Chassériau in art history was observed even in his time, and it is demonstrated and defended by Martinho Junior only at the end of the thesis in a footnote (p. 282, note 28) which could be transported to the corpus at the beginning of the thesis. It is a remark by Louis Pesse in

mulantes, resultam na ideia de “que a solução final ainda é mais pudica” (p. 61), com um “receio em apresentar a figura com formas ainda mais erotizadas” devido à “hesitação do pintor” (p. 60). Mas cabe perguntar: não se trataria talvez de um prazer e uma obsessão do artista em prolongar-se no estudo da obra para que ela não seja vulgar e resulte mais natural, do que numa preocupação em disfarçar a nudez ou o erotismo? É provável que jamais saibamos. Mas cabe ainda outra questão: a opção da túnica vibrante entre as pernas não resulta mais provocante por sugerir também o deleite da mulher em contato com o pano? Esquivando-se ou não o artista da possibilidade de escândalos, as sugestões eróticas podem ser outras com a túnica posta daquele modo, naquele lugar. Olhar para as imagens e deixá-las falar, como quer o autor, é fundamental. Mas deve-se atentar não só para o que elas parecem dizer como também não se deixar levar pelos comentários de outrem sobre elas, o que parece ter ocorrido nesse caso.

Uma observação igualmente viva e estimulante é feita na p. 139: a da multiplicação de imagens de mulheres nuas e seminuas de braços levantados, em especial posteriores a meados do século XIX, passando por fotogramas de divas do cinema e fotografias de moda e publicidade até o século XXI. Uma comparação é traçada entre as musas Alice Ozy (amante e modelo de Théophile Gautier e Chassériau) e Marilyn Monroe. Eis um dos pontos primordiais da tese que, sem dúvida, mais empolga o autor: fazer comparações como essa (um moto metodológico) entre a pintura e o cinema, que infelizmente são poucas. Haveria outras a fazer, por exemplo, tomando-se *Diana e Actéon*, um dos quadros mais excepcionais de Chassériau, interpretação da arte egípcia ou grega arcaica (fato não observado pelo autor) com um jogo de desproporções entre as figuras nos diferentes planos que gera uma vertigem no quadro, algo semelhante a soluções técnicas de transição de imagens no cinema (o *dissolve* ou *fondue*), o *fade-in* e o *fade-out*.

Outro exemplo: o retrato das irmãs de Chassériau [Fig. 1], de 1843, pertencente ao Louvre. Trata-se de uma pintura aparentada à fotografia das gêmeas feita por Diane Arbus [Fig. 2] e a um fotograma do filme *O iluminado*, de Stanley Kubrick [Fig. 3]. Mesmo que nas obras de Arbus e Kubrick se tratem de meninas mais novas, são as diferenças com o quadro de Chassériau que revelam a sua excepcionalidade. Pois nas obras do século XX a aparência inofensiva das irmãs, reforçada por serem crianças de

semblante sorridente, entra em contraste com o seu ar um pouco assustador, graças à semelhança física e a pose hierática, estranhamente bem comportada. Em Chassériau, de forma diversa, a insinuação de terror é quase inexistente, mas de algum modo perceptível, já que tampouco o retrato se destaca por emanar tão somente doçura e inocência. Ressalvando-se que o objetivo de Martinho Junior seja observar o quadro em relação ao simbolismo e às artes decorativas (pp. 215 e 286 a 287), a comparação das imagens não deixa de evidenciar os aspectos caros que elas compartilham, ambíguos e perturbadores.

A posição ímpar de Chassériau na história da arte, observada já em seu tempo, é demonstrada e defendida por Martinho Junior somente no final da tese e numa nota (a de número 28, na p. 282) que poderia estar no corpo da tese e no seu início. É a observação de Louis Pesse, em 1842, sobre o quadro de Chassériau, *La Descente de la croix*: “Esta pintura não é modesta. As vistas ambiciosas são justificáveis, não se trata de outra coisa senão de saudar nela um dos eventos mais imprevisíveis e improváveis de nosso tempo, a aparição de um novo grande mestre.” A constatação, tão precoce, provou sobreviver ao tempo. O trabalho de Martinho Junior a põe em relevo, demonstrando as ramificações que a obra de Chassériau, jamais sozinha, fertilizou, passando por meios diversos até chegar ao nosso tempo. Permanece ainda a obra de Chassériau um núcleo pulsante, reverberando como fizera em meados do século XIX, relativamente sombria e por vezes solar, embora apenas na superfície. E Martinho Junior a destaca abrindo mão de lucubrações sócio-históricas, o que, repetindo, é um de seus méritos. Porque mais difícil, senão impossível, é fazer jus com palavras àquilo que apenas as imagens possuem, e isso o autor da tese buscou deixar a elas, as imagens: para que nós as olhemos.

ALEX MIYOSHI

Doutor em História da Arte pela Unicamp
Professor de Teoria, Crítica e História da Arte no IARTE UFU

1842 on Chassériau's *La Descente de la croix*: “Cette peinture n'est pas modeste. Si les vues ambitieuses qu'elle affiche étaient justifiées, il ne s'agirait de rien moins que de saluer en elle un des évènements les plus imprévus et plus improbables dans nos temps, l'apparition d'un nouveau grand maître.” That premature verdict has proved survive to time. Martinho Junior highlights it and indicates the ways taken by Chassériau's work until our days but never alone. It prevails as a vibrant core ramified since the Nineteenth Century, relatively dark and sometimes bright, although just on the surface. The study concludes it without historical and social lucubrations, and it is a merit. Because harder than put in words what only belongs to image is let the pictures speak for themselves, and that is the major thesis' goal. So let's look at the pictures.

English version: Alex Miyoshi.

ALEX MIYOSHI

PhD in art history, IFCH, University of
Campinas

Professor at the IARTE, Federal University
of Uberlândia



1



2



3

1 Théodore Chassériau. *Portrait de Melles Chassériau ou Les Deux Sœurs*, 1843.

2 Diane Arbus. *Identical Twins, Roselle, New Jersey*, 1967.

3 Fotograma do filme *O Iluminado* (1980), de Stanley Kubrick..

Nota de falecimento

Zeno Birolli,

an insightful, elegant and discreet intellectual

On 1st March 2014 the cultural world lost a unique figure with the death of the Italian Zeno Birolli - critic, art historian, poet and writer, born in Milan in 1939.

He had been professor of History of Art, at the Accademia di Brera, in Milan. One of the leading expert on Futurism, he wrote fundamental monographic studies and was an authority on **Umberto Boccioni**. He studied the painter **Oswaldo Licini**, and curated his exhibition in 1968 at the Galleria Civica in Turin. There he also presented significant exhibitions of **Cy Twombly**, in 1969 and **Gastone Novelli** and **Fausto Melotti** in 1972. He organized and was director, from 1979 to 1981, of the PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea in Milan, presenting the exhibitions "**Letteratura-Arte: miti del '900**", in 1979, the catalogue of which is a landmark on Italian culture, and "**Dammi il tempo di guardare. Pitture d'oggi a New York**", in 1980. In 1999 at the Palazzo di Te, in Mantua, he organized "**Arte a Mantova (1900-1950)**". Among other publications are an enlightening essay entitled "*Studio is sanctuary?*" in the 1980 PAC catalogue *Nuove Tendenze. Milano e l'altro Futurismo*, the book *Renato Birolli* dedicated to his father, edited by Feltrinelli with graphic project by Roberto Sambonet, in 1978 and, in 1983, *Sorbi, Tordi & Nitidezze, a collection of essays about several aspects of Italian art*.

His texts were rigorous and reflective while his spirit was vivacious, affectionate and playful. With a deep humanistic culture, averse to the worldly life, he moved from Milan to the region of Liguria, living during some years in front of the sea, in Lerici. His last years were spent among his beloved books and with a beautiful garden where he cultivated roses in a solid old farmhouse overlooking

Zeno Birolli,

Um intelectual arguto, elegante e discreto.

Em 1º de março de 2014 o mundo cultural perdeu uma figura ímpar com o desaparecimento do italiano Zeno Birolli, crítico, historiador da arte, poeta e escritor, nascido em Milão em 1939.

Foi professor de História da Arte na Accademia di Brera, em Milão, autor de estudos monográficos fundamentais sobre o futurismo, sobretudo na figura de **Umberto Boccioni**, do qual era um dos principais especialistas. Dedicou especial atenção também ao pintor **Oswaldo Licini**, de quem organizou uma mostra em 1968 na Galleria Civica de Turim, onde foram igualmente significativas as exposições que apresentou de **Cy Twombly**, em 1969, de **Gastone Novelli** e de **Fausto Melotti** em 1972. Organizou e dirigiu o PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea de Milão de 1979 a 1981, onde se destacam suas curadorias na exposição "**Letteratura-Arte: miti del '900**", em 1979, cujo catálogo é um marco sobre a cultura italiana e "**Dammi il tempo di guardare. Pitture d'oggi a New York**", de 1980. Na cidade de Mântua, no Palazzo di Te, em 1999 apresentou "**Arte a Mantova (1900-1950)**". Publicou no catálogo PAC *Nuove Tendenze. Milano e l'altro Futurismo*, em 1980, um esclarecedor ensaio intitulado *Studio is sanctuary? devendo ser mencionado* o volume *Renato Birolli* dedicado ao seu pai, editado pela Feltrinelli, com projeto gráfico de Roberto Sambonet, 1978 e, por fim, *Sorbi, Tordi & Nitidezze*, 1983, coleção de textos relativos a vários momentos da arte italiana.

Seu texto era rigoroso e reflexivo e seu espírito vivaz, afetuoso e brincalhão. Com uma profunda cultura humanista, avesso à vida mundana, transferiu-se de Milão para a região da Ligúria. Ali, morou alguns anos de frente para o mar, em Lerici; os últimos, passou com seus amados livros e o belo jardim onde cultivava rosas e alimentava passarinhos, numa sólida casa de agricultores, diante da antiga cidadezinha de Ameglia, não

distante das Cinque Terre, onde vivera com a família na infância.

Esteve várias vezes no Brasil. A primeira viagem ocorreu em julho de 2008, acompanhando ao Instituto Lina Bo e P.M. Bardi o professor Paolo Rusconi, seu grande amigo e pesquisador de Bardi em Milão, e tinha vários objetivos. Vinha conhecer a arquitetura moderna e buscar notícias no MASP sobre a passagem brasileira de Gastone Novelli, em cujo catálogo geral estava colaborando. Além disso, queria rever as esculturas de Boccioni e as pinturas de seu pai, Renato Birolli, no acervo do MAC-USP. Tempos depois, generosamente, doaria ao MAC-USP várias fotografias originais de Boccioni, que recebera da família, quando organizou o arquivo do grande futurista.

Colaborou com o ensaio *San Gerolamo nel deserto* sobre a pintura de Andrea Mantega, do MASP, no número 15 da RHAA. Em setembro de 2011, participou na Unicamp do Simpósio Internacional “Pietro Maria Bardi, construtor de um novo paradigma cultural”, com o tema ‘Bardi, Pound e o Fascismo’. Em abril de 2013, no MAC-USP, do seminário “Modernidade Latina. Os italianos e os centros do Modernismo Latino-americano”, discorreu sobre a obra de Boccioni e a relação do artista com a matéria. Na ocasião visitou Belo Horizonte e a arquitetura de Niemeyer na Pampulha. Fascinou-se com a descoberta da arte sacra de Ouro Preto e, sobretudo, com os profetas do Aleijadinho, em Congonhas do Campo. Seu entusiasmo era constante, porém ele já apresentava sintomas de fragilidade pela doença que o levaria meses depois, no hospital de Sarzana.

the ancient village of Ameglia. It was not distant from the Cinque Terre, where he had lived with the family during his childhood.

Zeno Birolli visited Brazil several times. The first trip was in July 2008, visiting the Instituto Lina Bo e P.M. Bardi with his friend, Professor Paolo Rusconi, who studies Bardi in Milan. He wanted to see Brazilian modern architecture and carry out research, at MASP, about Gastone Novelli's passage in Brazil, as he collaborated with the artist's catalogue. He also wanted to examine at MAC-USP, Boccioni's sculptures and the paintings by his father, Renato Birolli, belonging to that collection. Lately, he would generously donate to that museum several original photographs of the artist Umberto Boccioni, he had received directly from the family while he organized Boccioni's archive.

He collaborated with the essay *San Gerolamo nel deserto* about Andrea Mantegna's painting of MASP, in number 15 of RHAA. In September 2011, attended the International Symposium “Pietro Maria Bardi, builder of a new cultural paradigm”, at Unicamp, presenting the work ‘Bardi, Pound e o Fascismo’. In April 2013, at MAC-USP, at the seminar “Latin Modernity. The Italians and the centers of Latin American Modernism”, he discussed the works by Boccioni. He also visited Belo Horizonte, where he saw Niemeyer's architecture at Pampulha. In Ouro Preto and Congonhas do Campo he was fascinated by the religious art, mainly the prophets by Aleijadinho. His enthusiasm was uninterrupted though he already showed signs of fragility, due to the disease that would take him months later, at Sarzana's hospital.

PERSPECTIVE

La revue de l' **INHA**

Le Brésil

n° 2013-2 (décembre 2013)

PERSPECTIVE, revue semestrielle publiée par l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), propose des articles, des débats et des bilans historiographiques formant un état des lieux de la recherche internationale en histoire de l'art.

Un numéro entièrement dédié à l'histoire de l'art au Brésil
Le premier bilan historiographique de cette ampleur

Editorial | Marion Boudon-Machuel, *Pourquoi « l'histoire de l'art au Brésil » ?*

Tribune | Philippe Sénéchal, *Joyeux tropismes : notes sur quelques singularités de l'histoire de l'art au Brésil*

DÉBAT | *Fabrique et promotion de la brésilianité : art et enjeux nationaux*, Jorge Coli | *Les musées brésiliens : une histoire de l'art alternative*, points de vue de Guilherme Bueno, Gaudêncio Fidelis et Cristina Freire, avec Jean-Marc Poinot | *Du Musée des Origines au Museu Afro Brasil : réinventer l'institution artistique*, points de vue de Stéphane Huchet, Vera Beatriz Siqueira et Edward J. Sullivan, avec Nelson Aguilar | *Existe-t-il un art brésilien ?*, réflexion de Luiz Marques, et réactions de Roberto Conduru, Claudia Mattos et Mônica Zielinsky

TRAVAUX | Pedro Paulo A. Funari, *L'archéologie brésilienne au cours des vingt dernières années* | Jens Baumgarten et André Tavares, *Le baroque colonisateur : principales orientations théoriques dans la production historiographique* | Rafael Cardoso, *Histories of nineteenth-century Brazilian art: a critical review of bibliography, 2000-2012* | Ana Paula Cavalcanti Simioni, *Le modernisme brésilien, entre consécration et contestation* | Margareth da Silva Pereira, *L'architecture et l'urbanisme au Brésil, une réflexion sur trente ans d'histoire*

ACTUALITÉ | Pablo Diener, *Réflexions sur la peinture de paysage au Brésil au XIX^e siècle* | Patricia Leal Azevedo Corrêa, *Ouverture, actualité et équivoques : réactivations critiques et historiques du néoconcrétisme* | Isobel Whitelegg, *The Bienal Internacional de São Paulo: a concise history, 1951-2014* | Els Lagrou et Marco Antonio Gonçalves, *L'art populaire brésilien : un art de la relation* | Beatriz Mugayar Kühl, *Les guides et inventaires patrimoniaux au Brésil* | Elaine Dias, *Un paysage en construction : les revues et l'histoire de l'art au Brésil* | Alexander Gaiotto Miyoshi, *Selected online resources*

Pour se procurer ce numéro ou s'abonner à PERSPECTIVE se rendre sur le site du Comptoir des presses d'universités : www.lcdpu.fr/revues/perspective.

Pour plus d'informations, consulter le site Internet de la revue : <http://perspective.revues.org>.

Contact rédaction : revue-perspective@inha.fr

Referências das imagens

Margarina, Modernidade e Arqueologia

1. Aerofotogrametria do terreno, 1958. GEO-PORTAL. Disponível em <www.geoportal.com.br>, Acessado em 05 Nov 2012.
2. Fotografia aérea do terreno, 2009. Google Earth.
3. Planta Geral da Cidade de São Paulo, 1905. PASSOS, Maria Lúcia; EMÍDIO, Teresa. *Op. cit.*, pp. 48-49.
4. Mapa Topográfico do Município de São Paulo 1930. PASSOS, Maria Lúcia; EMÍDIO, Teresa. *Op. cit.*, p. 119
5. Interior do complexo industrial. Acervo Casa das Caldeiras, sem data.
6. Escavações no sítio arqueológico. Autor: Marcos Issa. ZANETTINI ARQUEOLOGIA. *Op. cit.*
7. Planta baixa dos vestígios evidenciados. ZANETTINI ARQUEOLOGIA. *Op. cit.*
8. Detalhe da Figura 1
9. Detalhe do terreno. Acervo Casa das Caldeiras.
10. Croqui das zonas e construções localizadas.
11. Fachada da Margarina Matarazzo, anos 1970-1980. Acervo Casa das Caldeiras.
12. Embalagem margarina Familiar. OBJETOS DE CENA. *Nossos produtos*. Disponível em <www.objetosdecena.com.br>. Acesso em 01 Nov 2012 10:00
13. Embalagem margarina Delícia. BUNGE ALIMENTOS. *Momento Delícia*. Marca. Disponível em <www.delicia.com.br>. Acesso em 01 Nov 2012, 10:16
14. Tampa da “Margarina (vegetal) Matarazzo” encontrada *in loco* com resíduos gordurosos ao fundo. Foto: Marcos Issa. ZANETTINI ARQUEOLOGIA. *Op. cit.*
15. Embalagem Margarina Matarazzo. ZANETTINI ARQUEOLOGIA. *Op. cit.*
16. Tampa Margarina Delícia. ZANETTINI ARQUEOLOGIA. *Op. cit.*
17. Tampa Margarina Familiar. ZANETTINI ARQUEOLOGIA. *Op. cit.*
18. Publicidade Margarina Saúde. DHOTTA, Marcos. *Caríssimas Catrevagens*. Disponível em <carissimacatrevagens.blogspot.com.br>. Acessado em 01 Nov 2012, 14:47.
19. Publicidade “Produtos ‘Margarina Eka’”. Correio Paulistano, 21 de Março de 1930.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *Hemeroteca digital brasileira*. Disponível em <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acessado em 30 Set 2012, 9:30.

Representações do Juízo final no Trecento

1. Giotto. *Juízo final* (1305-07). Afresco – Capela Scrovegni, Pádua. Procedência da imagem: CHRISTE, Y. *Il Giudizio universale nell'arte del Medioevo* (trad. Maria Grazia Balzarini). Milão: Jaca Book, 2000.
2. Buonamico Buffalmacco. *Juízo final e Inferno* (c. 1336-40) – Camposanto, Pisa. Procedência da imagem: CARLI, E. *La pittura a Pisa. Dalle origini alla 'bella maniera'*. Pisa: Pacini, 1994.
3. Giotto e seguidores. *Juízo final e Paraíso* (c. 1336-37). Afresco – Capela del Podestà, Palazzo del Bargello, Florença. Crédito fotográfico: Tamara Quirico. Montagem da autora
4. Giotto e seguidores. *Juízo final, detalhe de Lúcifer* (c. 1336-37). Afresco – Capela del Podestà, Palazzo del Bargello, Florença. Crédito fotográfico: Tamara Quirico
5. Nardo di Cione. *Inferno* (c. 1357) – Capela Strozzi, Igreja de Santa Maria Novella, Florença. Procedência da imagem: ZUFFI, S., CREPALDI, G. e LORANDI, F. *Affreschi da Giotto a Michelangelo*. Milão: Mondadori, 2002
6. Nardo di Cione. *Ciclo do Juízo final* (c. 1357) – Capela Strozzi, Igreja de Santa Maria Novella, Florença. Procedência da imagem: ZUFFI, S., CREPALDI, G. e LORANDI, F. *Affreschi da Giotto a Michelangelo*. Milão: Mondadori, 2002. Montagem da autora
7. Taddeo di Bartolo. *Ciclo do Juízo final* (c. 1393) – Collegiata, San Gimignano. Procedência da imagem: IMBERCIADORI, J.V., e TORRITI, M. *La Collegiata di San Gimignano*. Poggibonsi: Nencini, s/d. Montagem da autora
8. Giovanni dal Ponte. *Juízo final* (c. 1420) – Capela San Mattia, Catedral de San Zeno. Crédito fotográfico: Tamara Quirico. Montagem da autora
9. Fra Angelico. *Juízo final* (c. 1440) – Gemäldegalerie, Berlim. Procedência da imagem: *Wikimedia Commons*. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:1450_Fra_Angelico_Last_Judgement_anagoria.JPG>. Acesso em 14.05.2013
10. Fra Angelico. *Juízo final* (c. 1431) – Museu de

San Marco, Florença. Procedência da imagem: *Arte.it*. Disponível em: <http://www.arte.it/foto/orig/4b/945-Fra_Angelico_009.jpg>. Acesso em 14.05.2013

11. Guido di Siena e seguidores. *Juízo final* (último quartel do século XIII) – Museu Diocesano, Grosseto. Crédito fotográfico: Tamara Quirico

Adoração sem precedentes

1. Vasco Fernandes, Francisco Henriques e colaboradores. *Adoração dos Magos* (1501-06). Óleo sobre madeira de carvalho. Museu Grão Vasco, Viseu.
2. Autor desconhecido. Esfera armilar esculpida no claustro do Mosteiro dos Jerônimos, Lisboa.
3. Esfera armilar na calçada da cidade de Olivença.
4. Autor desconhecido. *Busto oval* (identificado como Pedro Álvares Cabral). Medalhão esculpido no Mosteiro dos Jerônimos, Lisboa.

Italianos de Paris

1. Giorgio de Chirico. *Gladiadores com seus Troféus*, 1930-31. Óleo sobre tela, 99,2 x 78,7 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Crédito fotográfico: Rômulo Fialdini. De Chirico, Giorgio/ Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2013.
2. Giorgio de Chirico. *Os Gladiadores*, c. 1930-1931. Óleo sobre tela, 74,7 x 59,8 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Crédito fotográfico: Rômulo Fialdini. De Chirico, Giorgio/ Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2013.
3. Giorgio de Chirico. *Cavalos à Beira-mar*, 1932-1933. Óleo sobre tela, 54,7 x 45,6 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Crédito fotográfico: Rômulo Fialdini. De Chirico, Giorgio/ Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2013.
4. Massimo Campigli. *Mulheres a Passeio*, 1929. Óleo sobre tela, 80,9 x 64,6 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Crédito fotográfico: Rômulo Fialdini. Campigli, Massimo/ Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2013.

Estética Arte Brasileira

1. Lina e Bardi desembarcando no aeroporto de Congonhas, São Paulo, em 1947.
2. Pietro Maria Bardi e estátua de Assis Chateaubriand.
3. Bardi em meio às obras-primas do MASP.

Mais borracha para a vitória

1. Jean-Pierre Chabloz. Estudo para cartaz *Mais borracha para a vitória* (jan.-fev. 1943). Lápis de cor, aquarela e nanquim sobre cartão, 95,5 x 65,3 cm. MAUC, Fortaleza. Fotografia da autora.
2. Jean-Pierre Chabloz. *Layout* para cartaz *Mais borracha para a vitória* (fev. 1943). Fotografia, 90 x 70 cm. MAUC, Fortaleza. GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Mais borracha para a vitória*. Fortaleza: MAUC/NUDOC; Brasília: Ideal Gráfica, 2008, p. 79.
3. Jean-Pierre Chabloz (concepção). Cartaz *Mais borracha para a vitória* (1943). Litogravura, 109,3 x 67,4 cm. MAUC, Fortaleza. Fotografia da autora.
4. Jean-Pierre Chabloz. *Layout* para cartaz *Montreux* (s/d.). Guache, giz de cera e lápis sobre cartão, 99,8 x 64,8 cm. MAUC, Fortaleza. Fotografia da autora.
5. Jean-Pierre Chabloz. *Layout* para cartaz *Fuja da sífilis, se quer um filho são* (s/d.). Guache, giz de cera e lápis sobre cartão, 100 x 71 cm. MAUC, Fortaleza. Fotografia da autora.
6. Jean-Pierre Chabloz. *Layout* para cartaz XYZ (1931). Guache sobre cartão, 128 x 90,5 cm. MAUC, Fortaleza. Fotografia da autora.
7. Jean-Pierre Chabloz. Estudo para logotipo do SEMTA (1943). Guache e aquarela sobre papel, 15 x 10 cm. MAUC, Fortaleza. GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 93.
8. Georges Léonnec. Cartaz *Cigarettes Naja. Tabac d'Orient* (1939). Litogravura, 150 x 99 cm. *Musée de la publicité*, Paris. BARGIEL, Réjane. "En marche vers la société de consommation". In: GARNIER, Nicole (Org.). *Quand l'affiche faisait de la réclame! L'affiche française de 1920 à 1940*. Exposição realizada no Musée National des Arts et Traditions Populaires, de 12 de novembro de 1991 a 3 de fevereiro de 1992. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1991, p. 57.
9. Relato da viagem a Belém em páginas do primeiro diário de serviço do artista. Chabloz aprendia sobre o processo de extração do látex das seringueiras. Fotografias da autora.
10. Relato da viagem a Belém em páginas do primeiro diário de serviço do artista. Chabloz

aprendia sobre o processo de defumação da borracha. Fotografias da autora.

11. Jean-Pierre Chabloz. Desenho de seringueira, realizado no parque público diante do Banco de Crédito da Borracha (12 jan. 1943). Grafite sobre cartão, 33 x 24 cm. MAUC, Fortaleza. GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 120.
12. Jean-Pierre Chabloz. Desenho de seringueira, realizado no Fomento Agrícola (13 jan. 1943). Grafite sobre cartão, 33 x 24 cm. MAUC, Fortaleza. GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 118.
13. Jean-Pierre Chabloz. Desenho de incisões no tronco da seringueira e instrumentos utilizados para a extração do látex, realizado no Fomento Agrícola (13 jan. 1943). Grafite sobre cartão, 33 x 24 cm. MAUC, Fortaleza. GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 123.
14. Jean-Pierre Chabloz. Desenho das vestimentas e dos instrumentos de trabalho do seringueiro, realizado no Instituto Agrônomico do Norte (13 jan. 1943). Grafite sobre cartão, 33 x 24 cm. MAUC, Fortaleza. GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 119.
15. Jean-Pierre Chabloz. *Uma seringueira (Hevea Brasiliensis)* (1943). Nanquim e lápis de cor sobre cartão, 16,5 x 12 cm. MAUC, Fortaleza. GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 114.

Barros: o marginal na arte

1. Geraldo de Barros. *Abstrato*, 1949. Múltiplas exposições sobre o negativo. Acervo Musée de l'Elysée. Crédito fotográfico ou Procedência: BARROS, Geraldo de. *Fotoformas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
2. Geraldo de Barros. *Thalassa... Thalassa, Homenagem a Ezra Pound*, 1949. Autorretrato – tempo de exposição /8°. Acervo Musée de l'Elysée. Crédito fotográfico ou Procedência: Acervo Fabiana de Barros.
3. Geraldo de Barros. *Máscara Africana*, 1949. Objeto fotográfico feito a partir de negativo riscado com ponta seca. Acervo Musée de l'Elysée. Procedência: Acervo Fabiana de Barros.
4. Pablo Picasso. Detalhe *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907. Tinta a óleo. Acervo MOMA/ NY. Crédito fotográfico: Disponível em: <<http://www.moma.org/>>.
5. Geraldo de Barros. *A menina do sapato*, 1949. Desenho sobre negativo com ponta seca e nanquim. Acervo Musée de l'Elysée. Crédito

fotográfico: Acervo Fabiana de Barros.

6. Geraldo de Barros. *Sem título*, 1996-98. *Sobras* (colagens), 18x24 cm. Acervo desconhecido. Crédito fotográfico: Acervo Fabiana de Barros.
7. Brassai. *Máscaras e rostos* (Série *Graffiti*), 1935. Acervo desconhecido. Crédito fotográfico: GAUTRAND, Jean Claude. *Brassai Paris*. Editora: Taschen do Brasil. 2008.
8. Geraldo de Barros. *O rei e o gato*, 1949. Desenho sobre negativo com ponta seca e nanquim. Acervo Musée de l'Elysée. Crédito fotográfico: BARROS, Geraldo de. *Fotoformas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
9. Juan Esteves. *#unnamed_serie*, 2013. *Instagram* - Acervo: disponível em: <http://instavillage.com/unnamed_serie/>. Crédito fotográfico: disponível em: <http://instavillage.com/unnamed_serie/>. Acesso em: 21 out 2013.
10. Juan Esteves. *#doublebuildingserie #architecture #saopaulo*, 2013. *Instagram* - Acervo: disponível em: <<http://instavillage.com/doublebuilding-seriearchitecture-saopaulo/>>. Crédito fotográfico: Disponível em: <<http://instavillage.com/u/juanestevs/>>. Acesso em: 21 out 2013.
11. Geraldo de Barros. *Estação da Luz*, 1949. Superposição de imagens no fotograma. Acervo Musée de l'Elysée. Crédito fotográfico: BARROS, Geraldo de. *Fotoformas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Fisicromias de Cruz-Diez

1. Carlos Cruz-Diez. *Fisicromia 1 (Fisicromia 1)*, 1959. Papel cartão, caseína, *Masonite*. 51,5 x 51,5 cm. Cruz-Diez Foundation, Houston
2. Carlos Cruz-Diez. *Primeiro projeto para muro externo (Primer Proyecto para un Muro Exterior)* – vista do lado direito, 1954. Acrílico em madeira, 70,5 x 55,5 x 10,3 cm. Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris
3. Carlos Cruz-Diez. *Construção no espaço (Construcción en el espacio)*, 1957. Caseína (Plaka) sobre tela, 100 x 100 cm. Galeria de Arte Nacional, Caracas.

A figura feminina na obra de Théodore Chassériau: reflexões sobre nus, vítimas e o fim de século

1. Théodore Chassériau. *Portrait of Melles Chassériau* ou *Les Deux Sœurs*, 1843. Óleo sobre tela, 180 x 135 cm. Musée du Louvre, Paris.
2. Diane Arbus. *Identical Twins, Roselle, New Jersey*, 1967. Copyright © 1971 The Estate of Diane Arbus, LLC.
3. Fotograma do filme *O Iluminado* (1980), de Stanley Kubrick.

The **Journal of Art History and Archaeology** is published by the Center of Art History and Archaeology (Campinas State University). The main aim of the **Journal** is to promote a broader development in Brazil of both Art History and Archaeology, putting them in close contact with an international production in these fields. It is also the first Brazilian Journal dealing with both disciplines in a related way.

The **Journal** aims at publishing papers by Brazilian and foreign scholars about any subject within the scope of art history and archaeology, as well as at addressing a learned and interested larger audience. The publication of papers in two languages — Portuguese and English, French, Italian, Spanish or German — will enable Brazilian and foreign readers to be acquainted with the papers. Documents and reference texts, still unavailable in Portuguese, reviews and news are also included.

Publication Norms

Those interested in publishing at **RHAA**, on any of the thematic sections, should submit texts in accordance to the *Publication Norms* and to the *Formatting Parameters* available at www.unicamp.br/chaa/rhaa.

The merit of the proposed texts will be judged by the **RHAA** editors as well as by two or more specialists in the area, considering being most relevant criteria the originality of content and its compatibility to the studies in Art History and Archaeology. For e-mail contacts: rhaaunicamp@gmail.com.

Exchange, Interchange

The Art History and Archaeology Center accepts exchanging and interchanging with universities, schools, research centers, libraries, foundations, publishing houses and periodicals committing itself to sending the **RHAA** volumes regularly.

The exchange proposals should be forwarded to our “Secretaria do Departamento de História”, through the following e-mail address rhaaunicamp@gmail.com, with copy to rhaadivulga@gmail.com, or to the following address:

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Secretaria do Departamento de História
Cidade Universitária “Zeferino Vaz”
Caixa Postal 6110
CEP 13081-970 – Campinas/SP – Brasil

Chairmen Status

Chairmen should follow the **RHAA** editorial policy by suggesting collaborators, references, and evaluating the quality of the published works. All chairmen should be at least “doctors” and also be renowned researchers on the respective areas and specialties of Art History and Archaeology.

There is no defining limit for the participation period of the members of the Council, and the new ones will be chosen and invited under the established criteria and necessities of the **RHAA** editors.

A **Revista de História da Arte e Arqueologia** é uma publicação do Centro de História da Arte e Arqueologia da Universidade Estadual de Campinas. O principal objetivo da **RHAA** é promover um maior desenvolvimento da História da Arte e da Arqueologia no Brasil, relacionando-as com a produção internacional da área. É também a primeira revista científica brasileira que trata essas duas disciplinas de modo correlato.

A **RHAA** tem por objetivo a publicação de trabalhos de especialistas brasileiros e estrangeiros sobre qualquer assunto de História da Arte e Arqueologia, e ainda alcançar um público amplo e interessado. A publicação de trabalhos em duas línguas — português e inglês, francês, italiano, espanhol ou alemão — possibilita o acesso a leitores brasileiros e estrangeiros. Documentos, textos de referência não traduzidos ainda para o português, resenhas críticas e informes também são incluídos.

Normas para publicação

Os interessados em publicar na **RHAA**, em qualquer uma das seções temáticas, deverão enviar os seus textos de acordo com as *Normas para publicação* e os *Parâmetros de formatação* disponíveis em www.unicamp.br/chaa/rhaa.

O mérito dos textos propostos será julgado pelos editores da **RHAA** e por dois ou mais pareceristas da área, tendo como critérios mais relevantes a originalidade do conteúdo e a sua compatibilidade com os estudos de História da Arte e de Arqueologia. Para contatos por e-mail: rhaaunicamp@gmail.com.

Permuta, intercâmbios

O Centro de História da Arte e Arqueologia aceita fazer permuta e intercâmbios com universidades, escolas, centros de pesquisa, bibliotecas, fundações, editoras e demais periódicos, se comprometendo a enviar os volumes da **RHAA** regularmente.

As propostas de permuta deverão ser encaminhadas à Secretaria do Departamento de História do nosso Instituto pelo e-mail rhaaunicamp@gmail.com, com cópia para rhaadivulga@gmail.com, ou ao seguinte endereço:

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Secretaria do Departamento de História
Cidade Universitária “Zeferino Vaz”
Caixa Postal 6110
CEP 13081-970 – Campinas/SP – Brasil

Estatuto dos Conselheiros

Os conselheiros devem acompanhar a política editorial da **RHAA**, sugerindo colaboradores, referências e avaliando a qualidade dos trabalhos publicados. Todos os conselheiros devem possuir no mínimo a titulação de “doutor” e ser pesquisadores reconhecidos nas devidas áreas e especialidades da História da Arte e da Arqueologia.

Não há prazo determinado para o período de participação dos membros no Conselho, e os novos membros serão escolhidos e convidados sob os critérios e necessidades estabelecidos pelos editores da **RHAA**.

Proibida a reprodução total ou parcial
de qualquer artigo sem a prévia
autorização dos editores.

Todos os artigos assinados são de
inteira responsabilidade de seus
autores, não cabendo qualquer
responsabilidade legal sobre seu
conteúdo à revista
ou à gráfica do IFCH.

Revista de História da Arte e Arqueologia / Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. n. 1 (1994) -
Campinas : UNICAMP/IFCH/CHAA, 1994.
210p.

2012 (19)
ISSN 1413-0874

1. Arte - História. 2. Arqueologia. I. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Centro de
História da Arte e Arqueologia. II. Título.

CDD – 709.01

Catálogo na Fonte – Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UNICAMP
CRB n° 08/ 3387 / Cecília Maria Jorge Nicolau Consul

Partial or full reproduction of any
article is expressly forbidden without
the editor's previous authorization.

All signed articles are of the
entire responsibility of its authors,
not having any legal responsibility
over its contents the Journal
or the IFCH press.