

À IMAGEM E SEMELHANÇA: AS MUDANÇAS E PERMANÊNCIAS NA FIGURAÇÃO DE CRIANÇAS NAS PINTURAS DE ELISEU VISCONTI, VICENTE DO REGO MONTEIRO, LASAR SEGALL E TARSILA DO AMARAL

Magali dos Reis

Profa.Dra. PUC Minas, Doutora na Área de Educação, Sociedade e Cultura pela Universidade Estadual de Campinas

Resumo

O estudo analisa a imagem da criança nas pinturas de Eliseu Visconti, Vicente do Rego Monteiro, Tarsila do Amaral e Lasar Segall. Na pintura crianças tornam-se anjos, meninas enlaçam-se e enlaçam a composição da obra, corpos repousam sobre lençóis, meninos transfiguram a inquietude da puerícia. As paisagens são permeadas pelos enigmas da infância. As imagens da criança não são retratos de certa infância, o que faz a sua força é que elas são imagens políticas e inseparavelmente imagens de um inconsciente social, e sob esta ótica, são registros de corpos sempre falados, descritos e analisados por adultos, não tendo voz própria, sobre as formas como vêm sendo interpretados, expressos, percebidos.

Palavras-chave: Infância, Educação, Arte, Criança, Imagem.

Abstract

This study analyses the image of children in the paintings of Eliseu Visconti, Vicente do Rego Monteiro, Tarsila do Amaral, and Lasar Segall. Children in paintings become angels, little girls entwine themselves and become part of the composition of the painting, bodies lie on sheets, little boys transfigure the turbulence of childhood. Landscapes are permeated with the enigmas of infancy. Children's images are not portrayed with a defined infancy. What gives them strength is that they are political images, and images that are inseparable from social unconsciousness. It is through this perspective that they are records of bodies that are always talked about, and described and analyzed by adults, without manifesting through their own voices in regard to the forms that are being interpreted, expressed, and perceived.

Key Words: infancy, education, art, children, image.

Tornar Visível

Klee afirmara que a arte não mostra o visível, ela torna visível. Compreender a arte é também compreender a sua marca que permanentemente

denuncia o artista, os sujeitos e as relações. A arte brasileira mostra sua cor e não abdica ao etéreo, ao exótico, ao sensual. Estes são significantes aparentemente dispersos, que recebem uma conexão resultante e instauradora de uma sincronia entre passado, presente e futuro, cujos nexos encontram sentido através de uma operação iconológica. De certo modo, o pintor expõe o que o rodeia – a vida em sua complexidade. Rejubila o tempo ao semear metáforas onde a pigmentação é trabalhada, ampliando a carga poética e a eficácia pictórica, pois a idéia de “representação” na pintura corresponde ao pensamento poético, sobejando a concretude da realidade e sua natureza líquida.

As imagens operam como corpos traiçoeiros. Na pintura do olhar, o mais etéreo dos sentidos, conflui três lógicas: a do espaço, a do tempo e a do gesto formalizado. O choque do indivíduo diante de uma imagem, a sua imagem - *A imagem e semelhança*. Por ela (a imagem) perpassa uma unidade que emerge como citação, mas referendada por um tempo que nega a si próprio, tempo de um presente contido no passado. Da obra emana o desenho – o grande mistério do ser, do estar, do viver. A pintura por vezes é confundida com o ato de pintar, vertendo-se em produção de imagens. Em nossa Pedagogia moderna tendemos a aprisionar as imagens e vertê-las em invenções reafirmando-as como consecutórias do fazer educativo. O tempo poético torna-se o fazer, sobrepujando o futuro a missão da concretude da vida, eis que estas são as armadilhas de captura do olhar.

Reina na historiografia da arte brasileira, certo silêncio sobre a criança. Reafirma a tradição e consolida o arco que a une ao exercício experimental dos sentidos. A construção da obra exige mais fantasia, não livre de tensões, ou apropriações culturais. A forma como a arte transforma a cultura no seu sentido mais amplo eis a questão central, e o paradoxo é a força que, silenciosa e insidiosamente, tece a trama do mundo. A circunstância do encontro é a própria figura do representado, ambivalência entre alta tensão e contenção do movimento. Na contramão do previsível, e no intuito de escapar da relação pendular entre controle formal e intuição, a Pedagogia faz da imagem sua matéria, seu suporte, e dela modela sua didática moderna. Imagem que tem o controle e precisão, que tem no centro um instante cego, mas conceitualmente importantíssimo. O despojamento e a disponibilidade do olho são infinitos e para o equilíbrio destes é a incrível sofisticação e complexidade que se aprende na história da representação. Contraditoriamente, a imagem é uma ferramenta de desatenção. Quanto mais imagens conseguimos apreender mais imagens esquecemos. Porém, a imbricação entre imagem e pedagogia, sobre a qual se pensa ainda insuficientemente, restringe a figuração da infância a uma concepção, isto é a uma visão, como uma operação de pensamento, que

ergueria diante do espírito um quadro ou uma *representação* do mundo, o mundo da imanência e da idealidade. Imerso no visível, o vidente não se apropria do que vê apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo, o que implica em fazer supor que a imagem, necessariamente, traz alguma informação, ou em outros termos, comecemos por compreender que há uma linguagem tácita e que a pintura “fala” a seu modo.

O Sono e o Sonho da Razão

Mas, afinal qual é a criança que emerge da pintura, como foi imaginada pelos artistas que protagonizaram os movimentos de renovação, na virada do século XX? Não podemos nos remeter a *uma criança* ou a *uma idéia de infância*, mas a noções de infâncias que permanecem imortalizadas pelas imagens que delas foram produzidas. *Infâncias* que se ligaram a determinados viéses, e que constituíram por fim uma realidade. Entretanto, esta é uma realidade figurativa, pois aquelas não são as *crianças de carne* que viveram, à época, mas uma recriação do ser criança, do *vir-a-ser* e do *dever criança*. A utilização de fontes imagéticas na pesquisa não prescinde do concurso perseverante e simultâneo de procedimentos metodológicos estreitamente associados à história da arte, à trajetória dos pintores analisados e aos meios que encontram para produzir esta ou aquela arte, ou ainda a forma como as produções artísticas analisadas foram recebidas pela sociedade brasileira em sua especificidade. E por fim, o caráter próprio da obra, sua ontologia enquanto obra. Se as tintas do século XIX representavam o ideal de homem, reforçavam a religiosidade cristã, protagonizavam os aristocratas, nobres e alto clero, e enfim os brancos e ricos, na virada do século, no entanto os artistas procuraram temáticas que iam da negritude, ao trabalho, do branco ao pobre, passando pelo indígena. Foi justamente nesse ponto que os artistas acadêmicos operaram o silêncio sobre as diferenças. Elegeram o uno, em detrimento do múltiplo e seu universo. A tradição de nossa pintura, que conforma nosso imaginário, concebeu a diferença entre os representados como assentada em escolhas neutras, se revelou eivada de constrangimentos e relações de poder. O dado a sublinhar consiste em que o processo de modernização brasileiro abriu para a arte o caminho de uma visualidade nova, com temas e protagonistas pouco vistos antes. Foi justamente esta vertente heróica e desbravadora dos modernos capaz de fazer surgir um universo de possibilidades estéticas e artísticas. Assim é possível concluir que por trás da aparente liberação gestual dos artistas eternizou-se a consciência e o respeito aos limites impostos pela tradição do quadro (não da pintura). Ao romper com o caráter ortogonal do suporte, ao alterar irremediavelmente a relação figura-fundo tão cara aos acadêmicos e

finalmente ao romper com o gesto formalizado, os artistas modernos denunciam na produção, supostamente voluntariosa, a realidade de uma pintura pautada na concreção lapidada pelo olhar do artista, pela feitura, diversa daquela ‘estética do acabado’, que bem definia os cânones acadêmicos.

Assim, se o tempo serve como suporte à discussão pedagógica da imagem, é na busca de um tempo ancestral que reside a mais densa procura. Exercer novas possibilidades interpretativas entre os diferentes fluxos de uma mesma temporalidade, na profundidade do distanciamento da atualidade faz emergir o paradoxo como o que alimenta o motor da história, no sentido de que uma questão inaugurada no passado pode ser contestada no futuro por aquilo que a motivou. A ciência aliada à arte tem uma função de constituição do sujeito-artista que através de suas obras o coloca no centro da cena do mundo, produzindo o afastamento do representado. A pedagogia ao contrário, reacopla a imagem como forma de reaproximar os indivíduos da exterioridade, reintroduzindo-os (ou não) no interior da cena do mundo. O estudo da imagem da criança na pintura brasileira nos indica que na dobra arte/educação há uma dimensão que deve ser preservada, um equilíbrio e uma ordenação subjacente de todas as forças da natureza: a infância – como uma categoria que tendo um ritmo secreto se estabelece na coreografia gravitacional *do ser e do devir*. Não podemos, entretanto, nos intimidar com o temor de Cézanne de que *a explicação de uma obra mutila a sensação e corte o prazer*, se as palavras parecem impotentes para suprimir o mistério da criação artística, o saber acarreta às vezes um acréscimo de prazer e conhecimento sem tirar a magia da obra. A função do artista talvez seja a de fazer da superfície plástica, local de absorção da visibilidade do mistério, por isso nos emocionamos inexplicavelmente diante de uma tela, porque ela se comunica conosco por meio desta dimensão do real enquanto imanência. Essa dimensão nos é acessível, quando somos capturados pela certeza de que estas são formas em que o mistério do mundo se torna visível para nós. A díade racionalidade e campo perceptivo da intuição abre um território de possibilidades de reconciliação com a idéia de uno, no sentido de que a razão seria o outro lado da ordem interna do humano, enquanto que a arte seria o outro lado da ordem externa dos sujeitos, que vão se constituindo ao se modificar no decorrer dos tempos, por intermédio da reorganização constante do campo da percepção. Ciência e arte assim entendidas seriam um duplo que nos levaria ao paradoxo do uno: o indivíduo. Neste sentido, o que é específico da pintura é a disseminação que ela proporciona, isto é, o seu poder de ser única e múltipla ao mesmo tempo, ou, em outros termos, é o uno que se torna vário. Detendo-se no visível, a pintura brasileira exclui o invisível da

criança e, em alguns casos, o desenho hiperboliza a ludicidade da infância. Deste modo, a arte talvez seja mesmo o sono e o sonho da razão.¹ Há uma desconcertante fissura entre a criança real e a alegórica, representada em muitas das obras analisadas.

Nas obras de Tarsila, essa criança é “serena” contrariando a noção vigente à época, de criança como um ser sem controle sobre suas paixões; na tela ela é também uma projeção dos ideais em torno da desejada criança brasileira. Visconti retrata a experiência pueril produzindo, nas composições, um clima, ao mesmo tempo sensual e puro, ainda que estas estejam inscritas na chave do desejo, masculino, de um feminino de liberdade amorosa. Em Rego Monteiro, a criança é “lúdica”, na mesma medida em que é “irreal”, ou dito de outro modo, falta a prova de que é “realidade objetiva”, percebida pelos sentidos, visível aos olhos. Além disso, parte significativa de suas obras é de cariz religioso. Segall, por seu turno, parece conciliar composições que fundem paisagens e figuras brasileiras, buscando situar as figurações de tipos populares anônimos, como os negros, as crianças, os pobres, como elementos centrais de certa “paisagem social brasileira”.

A infância imaginada passa por essa criação do artista: apenas uma imagem a espera de ser animada pelo olhar do espectador. A vivacidade da imanência é o espaço da simultaneidade e do caos, o que não deixa de estabelecer dentro do devir, a base de mudanças de linguagens, tanto de código como de sistema, que é a síntese de uma das questões centrais deste estudo que é a de conservar a arte como força capaz de ordenar o caos. Voltemos agora à criança e às elaborações teóricas que delas, nós, adultos, temos feito. Irreal! Talvez, mas parece ser uma preocupação que pouco nos importa, já que o irrealismo é alucinante de convicção. O imaginário social, a história de vida e as experiências da infância condicionam o artista a uma crítica e a uma interpretação de como o adulto retrata o estereótipo da criança ideal, seja ela branca, negra mestiça, pobre ou rica, mas que figura como aquela “saudável”, “obediente”, “sem vícios”, a criança que é uma “promessa de virtudes”.

É possível que percepções antagônicas em relação à infância tenham alimentado a nossa noção do que é ou de como deve ser a vida da criança. Sentimentos de medo acerca da natureza, de sua natureza, mistura de sentimentos paradoxais, que muito se assemelham aos sentimentos contemporâneos que temos em relação à infância. As crianças são tanto amadas, cuidadas, educadas quanto mal tratadas, admoestadas, escravizadas, são mais expostas aos perigos, e, em situações de conflito, são elididas. Se existe um

¹ Cf. Coli, Jorge S. O acordar dos Monstros. **Mais!** Folha de São Paulo, p.19, 16/nov, 2003.

sentimento cristão de que a criança deva ser preservada, se há hoje um conjunto de leis que supostamente resguardam os direitos universais das crianças, é verdade também que elas contraditoriamente são cada vez menos numerosas e menos importantes para a sociedade. Há, portanto uma omissão que é capaz de resumir verdades singelas, de elevada significação. Se considerarmos a pobreza e a falta de escolarização da criança brasileira, ao longo de sua história, as teses européias soam como absolutamente inadequadas em face das realidades de uma sociedade patriarcal, cuja história ganha os contornos europeus mais precisos, no século XIX. Recuperar essa trajetória parece ser o desafio do enfrentamento de um passado e de um presente repleto de tragédias anônimas.

Referências bibliográficas

- AMARAL, Aracy. **Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil**. São Paulo: Nobel, 1984.
- AMARAL, Aracy. **Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- AMARAL, Aracy. **Tarsila, sua Obra e seu tempo**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1975.
- AMARAL, Tarsila do. **Tarsila do Amaral**. São Paulo: Finambrás, 1998.
- ARESTIZABAL, Irma (org.) **Eliseu Visconti e a arte decorativa**. Uma exposição. Rio de Janeiro: PUC/Funart, 1982
- ATIKK, Maria L. G. **Vicente do Rego Monteiro: Um Brasileiro na França**. São Paulo: Ed. Mackenzie, 2004.
- AYALA, Walmir. **Vicente do Rego Monteiro: Pintor e Poeta**. Rio de Janeiro: 5ª Cor, 1994.
- BARATA, Frederico. **Eliseu Visconti e seu Tempo**. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1944.
- BARDI, Pietro Maria. **Lasar Segall**. Milano: Del Milione, MASP, 1959.
- BARROS, Stella T. de. A Maternidade em Lasar Segall: Memória e Construção. In: Lasar Segall. **Maternidades**. Campinas/Ribeirão Preto: Prefeitura Municipal de Campinas e Museu de Arte de Ribeirão Preto, 2000.
- CAMPOFIORITO, Quirino. **A Missão Artística Francesa e seus discípulos: 1816 - 1840**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.
- CAVALCANTI, A. M. T. Eliseu Visconti, o impressionismo e o meio artístico parisiense do final do século XIX. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 7, n. 10, p. 149-160, 2005.
- CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos, 1999.

- COLI, Jorge S. O acordar dos Monstros. **Mais!** Folha de São Paulo, p.19, 16/nov, 2003.
- D'HORTA, Vera. **A gravura de Segall**. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1987.
- D'HORTA, Vera. **Lasar Segall e o Modernismo Paulista**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas-SP: Mercado de letras, 1994.
- FARNÈ, Roberto. **Iconologia Didática**. Bologna: Zanichelli, 2002.
- FURLAN, Reinaldo. A noção de consciência n' A Estrutura do Comportamento (Merleau-Ponty). **Psicol. USP.**, São Paulo, v. 12, n. 1, 2001.
- GONZAGA-DUQUE, Luiz. Eliseu Visconti. In: **Contemporâneos**. Rio de Janeiro: Benedito de Souza, 1929, p. 25-26. Texto sobre a exposição de 1901, constante da pasta do artista do MNBA.
- GOTLIB, Nadia B. **Tarsila do Amaral: A Modernista**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998.
- HANSEN, João A. Educando Príncipes no Espelho. In: Freitas, Marcos C. e Kuhlmann Junior, Moysés. **Os Intelectuais na História da Infância**. São Paulo: Cortez, 2002.
- KLEE, Paul. **Sobre a Arte Moderna e outros Ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- LASAR Segall. Minhas Recordações. In: **Lasar Segall: Textos, Depoimentos e Exposições**. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1993.
- LASAR. **Lasar Segall: Textos, Depoimentos e Exposições**. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1993.
- MATTOS, Cláudia V. **Lasar Segall**. São Paulo: Edusp, 1997.
- MATTOS, Cláudia V. Os quadros pré-expressionistas de Lasar Segall. In: _____ . **Lasar Segall: Expressionismo e judaísmo, o período alemão de Lasar Segall (1906-1923)**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e Espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a.
- _____. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- MESQUITA, Ivo. Lasa Segall, un lugar en Brasil. In: Segall, Lasar. **Lasar Segall: un expresionista brasileño**. San Pablo: Museu Lasar Segall, Takano, 2002.
- MICELI, Sergio. **Nacional e Estrangeiro: História Social e Cultural do Modernismo Artístico em São Paulo**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

- MOLINA, Ana H. “**A Influência das Artes na Civilização**”. **Eliseu D’Ângelo Visconti e Modernidade na Primeira República**. Paraná: Universidade Federal do Paraná, 2004 (Tese de Doutorado)
- MONTEIRO, Vicente do Rego. *Vicente do Rego Monteiro: pintor e poeta*. Rio de Janeiro: 5ª Cor, 1994.
- MONTEIRO, Vicente do Rego. **Vicente do Rego Monteiro: pintor e poeta**. Rio de Janeiro: 5ª Cor, 1994.
- MOTTA, Flávio. Visconti e o início do Século XX. In: Pontual, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- MÜLLER, Marcos J. **Merleau-Ponty Acerca da Expressão**. Porto Alegre: EDIPUCS, 2001.
- PESSANHA, Despir os nus. In: **O Desejo na Academia: 1847-1916**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1991.
- SANCHES, Maria José. **Impressionismo Viscontiano**. São Paulo: ECA; USP, 1982. (Dissertação Mestrado)
- SEGALL, Lasar. **Lasar Segall: Textos, Depoimentos e Exposições**. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1993.
- SEGALL, Lasar. **Lasar Segall: Un Expressionista Brasileño**. San Pablo: Museu Lasar Segall, Takano, 2002.
- SERAPHIN, Mirian N. Três exposições individuais e três auto-retratos de Visconti: Uma Breve Síntese de Sua Obra. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 7, n. 10, p. 162-175, 2005c.
- SERAPHIN, Mirian N. **No Verão (1894) de Eliseu D’Angelo Visconti**. Campinas –SP: IFCH/Unicamp, 2003. (Dissertação de Mestrado)
- SOUZA, Gilda de Mello e. Pintura brasileira contemporânea: os precursores. In: **O Baile das Quatro Artes**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.
- SOUZA, Gilda de Mello e. Pintura brasileira contemporânea: os precursores. In:
- ZANINI, Walter (org.). **Vicente do Rêgo Monteiro**. São Paulo: MAC/USP, 1971.