ALEXANDER GAIOTTO MIYOSHI
CAMILA CARNEIRO DAZZI
RENATA GOMES CARDOSO
organizadores

REVISÃO HISTORIOGRÁFICA
O ESTADO DA QUESTÃO

ATAS DO I ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

UNICAMP

2005

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliteca do IFCH – Unicamp.

En17 Encontro de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 5., 2004, Campinas, SP.
Revisão historiográfica: o estado da questão : atas do I Encontro de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, de 6 a 8 de dezembro de 2004 / Alexander Gaiotto Miyoshi, Camila Carneiro Dazzi, Renata Gomes Cardoso (organizadores). – Campinas, SP : UNICAMP/IFCH, 2005.
3v.

ISBN – v.1. 85-86572209
v.2. 85-86572217
v.3. 85-86572225

1. Arte – História. 2. Crítica de arte. I. Miyoshi, Alexander Gaiotto. II. Dazzi, Camila Carneiro. III. Cardoso, Renata Gomes. IV. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. V. Título.

CDD 709
701

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte – História 709
2. Crítica de arte 701

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS - UNICAMP
Reitor Prof. Dr. José Tadeu Jorge

INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - IFCH
Diretor Prof. Dr. Arley Ramos Moreno

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA - CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Coordenador Prof. Dr. Marcos Tognon

ORGANIZAÇÃO GERAL e PROJETO GRÁFICO
Alexander Gaiotto Miyoshi

ORGANIZAÇÃO
Camila Carneiro Dazzi
Renata Gomes Cardoso

ILUSTRAÇÃO
Daniel Bueno

APOIO
Centro de Estudos em História da Arte e Arqueologia
Programa de Pós-Graduação em História do IFCH-Unicamp
FAEP

APRESENTAÇÃO

O I EHA foi organizado por alunos do mestrado em História da Arte do IFCH-Unicamp, visando abrir espaço a comunicações e debates. Seu objetivo foi proporcionar a interação das diversas áreas voltadas ao estudo das artes, correlatas a pintura, escultura, arquitetura, fotografia e crítica de arte, de modo a ampliar, incentivar e aprofundar questões sobre arte e cultura. Considerando as raras oportunidades para divulgação de trabalhos, sobretudo os de iniciação científica e mestrado, o I EHA abriu-se a todos os níveis de pesquisa, tratando de revisões historiográficas na arte brasileira e internacional.

Foi possível abranger variados temas, vindos de diversas partes do Brasil. As apresentações constituíram uma pequena amostra da produção na área. Reunimos aqui parte do material apresentado e esperamos que sua divulgação estimule novos encontros e debates.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-graduação em História do IFCH-Unicamp, pelo apoio financeiro. Ao prof. Marcos Tognon, colaborador constante e um dos principais responsáveis por esta publicação. À direção do IFCH e ao prof. Nelson Aguilar, pela generosa concessão do auxílio-FAEP. Aos professores de História da Arte do IFCH-Unicamp – Claudia Valladão de Mattos, Jorge Coli, Luciano Migliaccio, Luiz Marques, Pedro Paulo de Abreu Funari – pela valiosa participação. À professora Maria de Fátima Morethy Couto, pela gentil ajuda com os equipamentos. A professora Ana Maria Tavares Cavalcanti, Arthur Gomes Valle, Paula Vermersch, Fabiana de Araújo Guerra Grangeia, Patrícia Sant´Anna e Rosangela de Jesus Silva, pela colaboração ao evento. Aos funcionários do IFCH-Unicamp que, de algum modo, superaram seus deveres para nos ajudar. Aos palestrantes, comunicadores e ouvintes, pelo desprendimento e entusiasmo. E, finalmente, a todos que nos apoiaram e incentivaram, nossos maiores agradecimentos.

PROGRAMAÇÃO DO IEHA
Trabalhos apresentados

SEGUNDA-FEIRA, 6 de DEZEMBRO

Abertura

8:30 **Marcos Tognon** (Prof. Dr. IFCH/UNICAMP)

Palestras – Manhã (Sala A)

Nelson Aguilar (Prof. Dr. IFCH/UNICAMP)
A formação do curso HH773 – Arte Contemporânea e Bienais
Maria de Fátima Morethy Couto (Prof.ª Dr.ª IA/UNICAMP)
Novas leituras do modernismo

Luciano Migliaccio (Prof. Dr. FAU/USP) Brasil, Arte e Indústria:
O Brasil nas Exposições de Artes Decorativas de Turim (1902 e 1911)
Marcos Tognon (Prof. Dr. IFCH/UNICAMP)
A História da Arte e a conservação do nosso patrimônio

Comunicações – Tarde (Sala A)

Renata Cristina Zago (IC FAPESP IA/UNICAMP) As obras do acervo do MACC nos Salões de Arte Contemporânea de Campinas: 1960 e 70
Paula Scamparini (mestranda EBA/UFRJ) O poder do olhar crítico na arte contemporânea brasileira aplicado ao caso do Salão da Bahia

Comunicações –Tarde (Sala B)

Maria Pace Chiavari (LABHOI UFF) Exórdio de uma nova cultura urbana no Brasil: a leitura das imagens produzidas pelos fotógrafos italianos no Brasil no final do século XIX e início do XX
Daniela Maura Ribeiro (mestranda ECA/USP) O flagrante e o pseudo-flagrante na fotografia de German Lorca.
Diana de Abreu Dobranszky (doutoranda IA/Unicamp) A polissemia do referente fotográfico

Comunicações – Tarde (Sala A)

Alejandra Hernández Muñoz (Prof.ª EBA/UFBA) Arte latino-americana: percursos e omissões na historiografia da arte
Yacy-Ara Froner (Profª. Dr.ª DEART-UFU) Historiografia da arte no Brasil: por um regime de oposições
Vera Pugliese (mestranda IA UnB) A proposta de revisão epistemológica da historiografia da arte na obra de Didi-Huberman.
Marília Santana Borges (mestranda FAU-USP) Sobre a historiografia da arquitetura moderna brasileira: Os livros 'Arquitetura Contemporânea no Brasil', de Yves Bruand e 'Arquiteturas no Brasil 1900-1990' de Hugo Segawa

Comunicações – Tarde (Sala B)

Marilia Solfa (grad. EESC-USP) A ´teoria do não-objeto´, a teoria dos ´specific objects´ e a emergência de novos meios art. no Brasil e nos EUA
Fernanda Pequeno da Silva (IC/CNPQ IA/UERJ) L. Pape e H. Oiticica: possíveis conexões poéticas
Luís Edegar de Oliveira Costa (Prof. FAV-UFG) Agenciamentos e estratégias discursivas da arte mod. e cont. de Goiás através da arte de Paulo Fogaça
Marco Antonio Pasqualini de Andrade (doutorando ECA/USP) Re-inserções em circuitos alegóricos: a fotografia na obra de Cildo Meireles
Virgínia Gil Araújo (doutoranda ECA/USP)-Artur Barrio e o auto-retrato fotográfico: uma leitura da desconstrução do paradigma normativo da pose

Comunicações – Tarde (Sala A)

Renata Gomes Cardoso (mestranda IFCH/UNICAMP) Anita Malfatti e a crítica de arte no início do séc.XX
Carolina Soares (mestranda ECA /USP) A fotografia e o modernismo de 1922
Diego Lopez (mestrando IFCH/ UNICAMP) Flávio de Carvalho: o revolucionário, o antropófago, o romântico e o expressionista.

Comunicações – Tarde (Sala B)

Luciana Bicalho Piacenza (Mestre IFCH/UNICAMP) O *retrato de Suzanne Bloch*: o período azul de Pablo Picasso na obra do MASP
Vanessa Beatriz Bortulucce (Doutoranda IFCH/UNICAMP) O desenho na escultura de U. Boccioni
Jair Diniz Miguel (doutorando FFLCH/USP) Uma escola revolucionária de arte: Vkhutemas/Vkhutein (1920-1930)
Angela Nucci (IC IA/ UNICAMP) Ao quadrado preto - a passagem da figuração à abstração no trabalho de K. Malévitch

TERÇA-FEIRA, 7 de DEZEMBRO

Palestras – Manhã (Sala A)

Paula Vermeersch (Profª. doutoranda IEL/UNICAMP)
Aspectos de iconografia dantesca renascentista
Pedro Paulo A. Funari (Prof. Dr. IFCH/UNICAMP)
Marina Regis Cavicchioli (Doutoranda IFCH/UNICAMP)
Arte parietal romana: a especificidade dos grafites

Palestras – Tarde (Sala A)

Luiz Marques (Prof. Dr. IFCH/UNICAMP)
Longhi e Argan: um confronto intelectual.
Claudia Valladão de Mattos (Profª. Dr.ª IA/UNICAMP) Visitas à Luz de Tochas: guiando o olhar através dos museus de escultura antiga no final do século XVIII e início do XIX

Comunicações – Manhã (Sala A)

Cláudio Umpierre Carlan, (doutorando UNICAMP) Arte monetária romana: Reflexos de uma propaganda
Marcelo Hilsdorf Marotta (Mestre MAE/USP - ISER RJ) A Recepção de Motivos Iconográficos Gregos na Etrúria
Elias F. de Amorim Jr.
(mestrando FFLCH/USP)
Vivian P. C. Coutinho de Almeida
(doutoranda FFLCH/USP)
A arte medieval : seu papel na religiosidade e suas relações com o espaço sagrado
Nancy Ridel Kaplan (Dr.ª IFCH/UNICAMP) A Elaboração da Imagem de Virgílio no Quattrocento

Comunicações – Manhã (Sala B)

André Luiz T. Pereira (doutorando IFCH/UNICAMP) O patrimônio art. das Irm. de S. Pedro dos Clérigos: Problemas de análise estil. e icon.
Márcia Almada (mestranda IFCH/UFMG) O religioso e o artíst. nos livros ilustrados em MG: Termo de compr. da Irm. do Sant. Sacr. da Freg. de N. Srª. do Pilar das Cong. de Sabará.
Jeaneth X. de Araújo (Profª. FUNEDI/UEMG) Artífices na Vila Rica Setecentista: Possib. de Pesquisa
João Batista Neto (doutorando ECA/USP) A recepção estética dos monum. cult. missioneiros e da arte barroca guarani no sítio de S.Miguel-RS
Carolina Romano de Andrade
(mestranda IA/UNICAMP) O Barroco Mineiro e o Gestual Humano: uma ótica de François Delsarte

Comunicações – Tarde (Sala A)

Patrícia Dalcanale Meneses (mestranda IFCH/UNICAMP) *Vedute Urbinate*: Perspectiva e Humanismo na Urbino do fim do séc. XV
Cássio da Silva Fernandes (IFCH/ UFPR) *Michelangelo Furioso*: Jacob Burckhardt e o lugar da figura humana na obra de Michelangelo
Isis Selmikaitis (IA/UNICAMP) A "Anunciação" de El Greco do Masp: um estudo sobre seu contexto de criação e recepção

Comunicações – Tarde (Sala A)

Renato Brolezzi (IFCH/ UNICAMP) Uma cena de verão: *Diana e Actéon*, de Delacroix
Luciana Taniguti Bertarelli (IA/UNICAMP) Entre o clássico e o sublime: sobre a obra de W. Turner e sua relação com as teorias da paisagem do final do séc. XVIII e início do XIX

Comunicações – Tarde (Sala B)

Jaelson B. Trindade (IPHAN SP) Embu-Mirim: Arte na Aldeia
Adriana S. Nakamuta (IC/CNPq UFU) Forte S. João e Fortaleza de S. Amaro da Barra Grande: Guardiões da nossa Identidade Cultural
João Dalla Rosa Jr. (UFRG) Sta. Rosa de Lima: Questionamentos acerca da Imaginária da Matriz de Viamão
Maria de Fátima Garcia de Mattos (Prof.ª Msc. Centro Univ. Moura Lacerda, Ribeirão Preto) Da ideologia à arquitetura, um projeto além-mar: o Neomanuelino no Brasil
Luiz Alberto Ribeiro Freire (Prof. EBA/UFBA) Visões e revisões da talha neoclássica na Bahia

Comunicações – Tarde (Sala A)

Alexander Gaiotto Miyoshi (mestrando IFCH/UNICAMP) Museologias do MASP
Juliana Pfeifer Caetano (IC/FAPESP IA/UNICAMP) Depois do cubo branco: sobre a utilização de cenografias em exposições de arte
Vanessa Biazioli Siqueira (mestranda ECA/USP) A dimensão pública da coleção Gilberto Chateaubriand

QUARTA-FEIRA, 8 de DEZEMBRO

Palestras – Manhã (Sala A)

Arthur Gomes Valle (Prof. doutorando EBA/UFRJ) O ciclo de pinturas de Guttmann Bicho no Centro Mun. de Saúde Necker Pinto - Ilha do Gov./RJ
Ana Cavalcanti (Profª. Drª. UniBennett/RJ) O conceito e a função da arte na visão de um pintor brasileiro do final do séc. XIX - uma leitura dos cadernos de notas de Eliseu Visconti (1866-1944)

Palestras – Tarde (Sala A)

Maraliz Christo (Profª. Drª. ICHL/UFJF)
Os Bandeirantes (1889) de Henrique Bernardelli
Jorge Coli (Prof. Dr. IFCH/UNICAMP)
Estudar a arte brasileira do séc. XIX

Comunicações – Manhã (Sala A)

Helena Cunha de Uzeda (doutoranda EBA/UFRJ) Inovações Acadêmicas: o curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes como catalisador de modernizações
Thais F. Martins Hayek (mestranda MAC/USP) Alvim Corrêa e suas mulheres desnudas
Márcia Valéria Teixeira Rosa (EBA/UFRJ) Painéis decorativos executados por Rodolpho Amoêdo (1857-1941): algumas considerações
Fabrize Santos Pousa (UFMG) As artes plásticas em Belo Horizonte: acadêmicos e modernos, um paradoxo e uma questão em aberto

Comunicações – Manhã (Sala B)

Daniela Viana Leal (doutoranda IFCH/UNICAMP) Oscar Niemeyer e o mercado imobiliário de São Paulo na déc. de 1950. O escritório satélite sob direção do arquiteto Carlos Lemos
Maria Tereza Cordido (mestranda EESC/USP) Arquitetura forense do Estado de SP: Produção entre as décadas de 50 e 90 do séc. XX, sob a influência da arquitet. moderna.

Comunicações – Tarde (Sala A)

Leticia Squeff (doutoranda FAU/USP) Revendo a Missão Francesa
Rosangela de Jesus Silva (mestranda IFCH/UNICAMP) Obras e artistas no universo de Ângelo Agostini.
Fabiana de A. Guerra Grangeia (mestranda IFCH/UNICAMP) Oscar Guanabarino e a crítica de arte periódica no Brasil
Camila Dazzi (mestranda IFCH/UNICAMP) A recepção do meio artístico carioca à exposição de Henrique Bernardelli de 1886 - a apreciação da imprensa

Comunicações – Tarde (Sala B)

Joana M. de Carvalho e Silva (mestranda EESC/USP) Ricardo Severo: entre o elogio e a crítica
Renata Alves Sunega (Mestre IFCH/UNICAMP) Um teatro para o "Conjunto Harmônico de Edifícios Monumentais"
Deborah Castro e Cristiane Canuto - Grupo Tiradentes (Graduandas em Arq. e Urb./ Univ. Fed. Viçosa) -Cidades hist. na contemporaneidade - O estudo de caso de Tiradentes-MG
Ralf José C. Flores (mestrando EESC-USP) Três olhares, uma cidade: Em busca de um passado nacional
14:20 Debate / 14:30 Intervalo

Comunicações – Tarde (Sala A)

Valéria Piccoli (Msc., Coleção Brasiliana) O Brasil na Viagem Pitoresca e Histórica de Debret
Patrícia Bueno Godoy (Dra. IFCH/ UNICAMP) O nacionalismo na arte decorativa brasileira - de E. Visconti a Theodoro Braga
Aldrin Moura de Figueiredo (Prof. Dr. DH-UFPA) A árvore mestiça e a fortaleza de pedra: Theodoro Braga e a pintura histórica da fundação da Amazônia, 1883-1908
Helder de Oliveira (mestrando IFCH-UNICAMP) G. Castagneto: um estudo sobre as obras *Marinha com barco* (1895) e *Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo "Ponte Grande"* (1895)

Comunicações – Tarde (Sala B)

Ana Carolina F. Ribeiro (EESC/USP) A unidade dos projetos estético e ideológico e a potencialidade do monumento no espaço público: o caso do Monumento das Bandeiras e do Monumento Duque de Caxias
Marcos Rodrigues Aulicino (IA/UNICAMP) - Paisagens de Guignard
Marcelo Téo (mestrando UFRGS) - O tocador pelo pincel: imagens da música popular na obra de Cândido Portinari

ÍNDICE GERAL – VOLUMES 1, 2 e 3

Em ordem alfabética dos nomes dos autores.

VOLUME 1

VOLUME 2

VOLUME 3

ATAS – VOLUME 1

Em ordem alfabética dos nomes dos autores.

Obs.: Textos e imagens foram publicados conforme material fornecido e estão sob a responsabilidade de seus respectivos autores.

FORTE SÃO JOÃO E FORTALEZA DE SANTO AMARO DA BARRA GRANDE: GUARDIÕES DA NOSSA IDENTIDADE CULTURAL

Adriana Sanajotti Nakamuta
anakamuta@yahoo.com.br

Esta pesquisa é decorrente das reflexões geradas durante a graduação em Artes Plásticas na Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia e do projeto de pesquisa desenvolvido em 2003 e 2004 junto ao NUPAV (Núcleo de Pesquisa em Artes Visuais) com o apoio do PIBIC (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – CNPq) sob a orientação da Dra. Yacy Ara Froner, que teve como objetivo o levantamento das construções fortificadas no litoral paulista brasileiro bem como uma síntese histórica e tipológica atual dos monumentos encontrados e registrados por meio de visitas locais.

O levantamento foi executado no mês de fevereiro de 2004 pelo litoral norte e baixada santista do Estado de São Paulo passando pelas seguintes cidades (em ordem visitada) Ubatuba, Caraguatatuba, São Sebastião, Ilhabela, Bertioga, Guarujá, Santos e Praia Grande, para a localização geográfica e o registro fotográfico das construções encontradas ou possíveis vestígios, assim como documentos que foram encontrados nos arquivos locais, bibliotecas e outras instituições verificando a política de uso atual e a inserção desses patrimônios na sociedade por meio da informação, conhecimento e como meio de extroversão.

O objetivo primordial de defender as terras de possíveis invasores e de outros colonizadores gerou a construção das fortalezas que pontuaram definitivamente a efetivação dos lusitanos em nossas terras bem como registraram para História da Arte no Brasil marcos para a transmissão dos conhecimentos e da cultura européia.

O Forte São João (1532) e a Fortaleza de Santo Amaro da Barra Grande (1584) compõem o objetivo deste trabalho para uma breve discussão sobre pontos que considero instigante e importante para História da Arte no Brasil diante dos fatos históricos e conseqüentemente seus desdobramentos tipológicos. Investigar esses monumentos foi pontuar fatos históricos importantes que se entrelaçam aos percursos que a arte colonial brasileira assumiu.

Pesquisa de campo

Como citado anteriormente apresentarei o resultado da pesquisa de acordo com a seqüência das cidades percorridas. Em Ubatuba encontrei dois canhões que defendiam o porto da cidade no século XIX, este de grande importância para o escoamento das riquezas produzidas no planalto – do Vale o Porto de Ubatuba o mais

importante corredor de exportação. Com tamanha importância é impossível não pensar que a cidade não abrigou nenhuma construção fortificada nas imediações, porém como não foram encontrados vestígios ou mesmo documento que possa esclarecer estes questionamentos, não cabe neste momento uma minuciosa investigação para suprir estas suposições.

Em São Sebastião e Ilhabela são marcadas principalmente pela efervescência com o cultivo de roças para a subsistência a partir do século XVII. Contudo, por possuir atividades dispersas ao longo do canal, é desconsiderado pela política de defesa estratégica das fortificações até o final do século XVIII. Com o "Contrato de Baleias" (monopólio real), o comércio ganhou impulso na região e foi sendo levantada uma Armação na Ilha de São Sebastião – hoje Ilhabela – em meados do século XVIII. Essa crescente importância econômica da região despertou interesse das autoridades, e em 1767 o general Morgado de Mateus – governador da Capitania de São Paulo – já expressava sua preocupação com a proteção do canal. *Em 1770, iniciaram-se as obras do Forte da Ponta das Canas em pedra e cal, no extremo norte da Ilha, visando à proteção da fabrica de óleo de baleia. Essa bateria nunca chegou a ser concluída, provavelmente, em função da decadência das 'feitorias meridionais' como as de São Sebastião e Bertioga. Dessa fortificação, restaram poucos vestígios. (MORI, 2003).* No século XIX, com o aumento da produção de açúcar e aguardente, a economia local fortaleceu-se e a proteção do Porto de São Sebastião passou a ser prioridade para o governador instalado no Rio de Janeiro. Em 1820 o governador militar e major Maximiliano Augusto Penido construiu alguns fortes. *O forte Sepetuba, situado na terra firme, com três canhões, em frente a elle, ao norte da ilha do forte do Rabo-Azedo com quatro canhões; o qual tendo uma fraca guarnição resisteo em 18 de novembro de 1826 um ataque do almirante Brown com corveta sarandy e um brigue, obrigando-o retirar-se no centro da Bahia: o forte da Cruz na terra firme com dois canhões; e o fronteiro a este, na ilha, o forte de villa bela com sete canhões, na barra sul, o forte do Araçá, na terra firme, com seis pecas; na ilha formando systema com elle, o forte da Feiticeira, armado com três canhões. Além destes, houve ainda no norte da ilha e fora da barra, o forte da Ponta das Canas, destinado conter 18 bocas de fogos – não foi concluído. (IHGEB, 1885).* A simplicidade da construção destas pequenas fortificações de faxina (construção de madeira e terra semicircular) não resistiu ao abandono e com a chegada da ferrovia à Santos muitas desapareceram no tempo e no espaço; assim, as únicas construções fortificadas projetadas e construídas no século XIX em São Paulo permanecem somente na memória e carecem de estudos sistemáticos. Em São Sebastião e Ilhabela só foi possível encontrar alguns canhões de defesa das vilas que materializavam esta forte presença defensiva dos objetivos colonizadores lusitanos.

Em Bertioga encontrei o Forte São João que data do primeiro século em que existiu alguma feitoria defensiva, construção essa que será detalhadamente apresentada no texto.

Ainda para fortalecer a defesa da entrada da Barra Pequena do Porto de Santos, cruzando fogo[1] com o Forte São João, porém em solo da cidade do Guarujá – mais especificamente na Ilha de Santo Amaro – registrei ruínas do Forte São Felipe e São Luiz da Bertioga. O Forte São Luiz da Bertioga, apesar de nunca ter sido acabado, foi construído com o intuito de auxiliar o Forte São João, pois em 1769 um maremoto destruiu parte de sua cortina[2] necessitando substituir a bateria[3] avariada. Já o Forte São Felipe recebeu esta denominação em 1557, com a construção de "casa de pedra" ou "casa forte" pelo Capitão-mor Jorge Ferreira no local definido por Martim Afonso para a construção da fortificação. O lugar também foi morada de Hans Staden. Com o abandono no século XVII, foi recuperado pela Armação de Baleia a partir de 1745 e as ruínas subsistem e foram fotografadas na margem do Canal.

No outro extremo da Ilha de Santo Amaro temos a Fortaleza de Santo Amaro da Barra Grande, sendo apresentada detalhadamente junto ao Forte São João, Forte dos Andradas e ruínas do Fortim do Góes.

De acordo com os relatos dos guias locais, a parceria acontecia da seguinte forma: o Fortim do Góes caso avistasse algum navio invasor sinalizava para o Forte Augusto, que cruzava fogo com a Fortaleza da Barra, dava dois tiros de canhões avisando sobre os inimigos à vista ou um possível ataque; a Fortaleza da Barra Grande respondia com dois tiros e o barulho era ouvido em Itanhaem que envivam mensageiros a cavalo até São Paulo, solicitando reforços para os ataques que estavam sofrendo na entrada do canal de Santos.

Apesar de ter sido uma importante praça de guerra, o Forte Augusto transformou-se em ruínas mesmo localizado em um ponto privilegiado à beira mar. No local foi construída a Escola de Aprendizes dos Marinheiros do Estado de São Paulo, e mais tarde transformou-se em Escola e Instituto de Pesca e hoje Museu.

Para finalizar esse levantamento, o Forte dos Andradas – Guarujá – e a Fortaleza de Itaipu – Praia Grande – configuram as construções modernas e que foram planejadas de acordo com as modificações tecnológicas da época. A segunda metade do século XIX é marcada por profundas mudanças tecnológicas, militares, políticas, sociais e culturais abrindo muitos caminhos para o comércio e para a industrialização.

Até mesmo os estilos artísticos do ecletismo europeu aportaram em Santos e espalharam-se pelo Estado através das linhas férreas. As vilas coloniais do planalto edificadas em taipa de pilão e as do litoral em pedra e cal foram reconstruídas em tijolos em conformidade ao novo gosto internacional. (MORI, 2003).

---

[1] Cruzar fogo é um termo utilizado na estratégia defensiva, quando duas fortalezas, emparelhadas ou não, têm a capacidade de ataque cruzado entre dois pontos.

[2] Cortina: designação das muralhas na construção de fortificações.

[3] Bateria: armamentos instalados na cortina, como os canhões.

Tendo em vista estas modificações, constata-se que as fortificações colniais já não supriam as necessidades defensivas da época. *Assim, em 1896 iniciava-se o Projto de Defesa do Porto de Santos que iria substituir o já ultrapassado sistema de fortificações dos séculos anteriores. A moderna artilharia de alma raiada com alcance e precisão de até 10 km exigia um novo sistema de proteção em substituição ao modelo concebido no período colonial. O projeto inicial terminado em 1898 criava duas linhas de defesa. A primeira protegeria a entrada da Baia de Santos de modo a evitar o bloqueio marítimo e a segunda linha ou barreira defenderia a barra de acesso do Porto. (MORI, 2003).*

O projeto organizado pelo Capitão do Estado Maior Erico Augusto de Oliveira foi apresentado ao Ministério da Guerra, mas por se tratar de uma proposta cara e sofisticada somente a Fortaleza de Itaipu – considerando seu ponto estratégico – pode ser construída. Em 1902 iniciou-se a construção do sistema de defesa concentrado no mesmo sítio, composto de variadas baterias de artilharia com o Forte de Caxias, Forte da Ponta de Jurubatuba e o Forte Rego Barros, além da bateria de obuseiros [4] no alto e a bateria Gomes Carneiro. Hoje somente o Forte Duque de Caxias está aberto para a visitação; os outros dois Fortes estão passando por um processo de restauração executado a partir de um projeto elaborado para o complexo que visa o turismo ecológico e cultural, já que a Fortaleza fica numa área de preservação natural.

A modernização da artilharia se fez necessário pelos avanços que a nação estava enfrentando, porém fica claro que, mesmo com a nova configuração defensiva que as fortificações vão assumindo os resquícios de elementos estilísticos de outras épocas, como os "merlões"[5], encontrados na Fortaleza de Itaipu ainda sobrevivem.

Antes da Segunda Guerra Mundial, a construção do Forte dos Andradas foi designada para a proteção do Porto de Santos, dando continuidade ao projeto de defesa elaborado, localizando-se estrategicamente na Ponta do Monduba na Ilha de Santo Amaro, no Guarujá, para cruzar fogo com a Fortaleza de Itaipu. Foi projetado pelo Tenente Cel. de Engenharia João Luiz Monteiro de Barros em 1934, mas sua construção se deu somente em 1938 e sua conclusão em 1942. A fortificação é subterrânea, escavada na rocha, com 380 m de comprimento e com cimento queimado. Na sua planta em forma de 'T' são encontradas estruturas para o desenvolvimento das atividades diárias dos soldados que serviam neste Forte. Como a sala do comandante, dormitórios, banheiros, enfermeiras, cozinha, paiol – onde se guardava a munição – e esta era transportada com o auxílio de um elevador que lêvava até o topo da montanha onde se encontravam os canhões de procedência

---

[4] Obuseiros: diz-se de canhões que podem atirar projéteis ocos.

[5] Merlões: consistem em recortes, intervalos dentados nas ameias de uma fortaleza; aterros ou valas separadas por pequenas paredes, que caracterizam os sistemas defensivos dos castelos no século XV.

alemã. Com todo esse aperfeiçoamento e com as preocupações voltadas para a evolução da artilharia mais eficaz e poderosa, o sentido funcional das imensas cortinas que materializam o sistema defensivo das fortificações, principalmente os castelos da Idade Média, perde a razão da existência dentro das novas estratégias. Desta forma o Forte dos Andradas e a Fortaleza de Itaipu foram as duas últimas construções fortificadas edificadas no país.

Assim resta-nos compreender e respeitar estes monumentos como marcos para a transmissão dos conhecimentos europeus bem como sinalizadores da construção de uma identidade nacional.

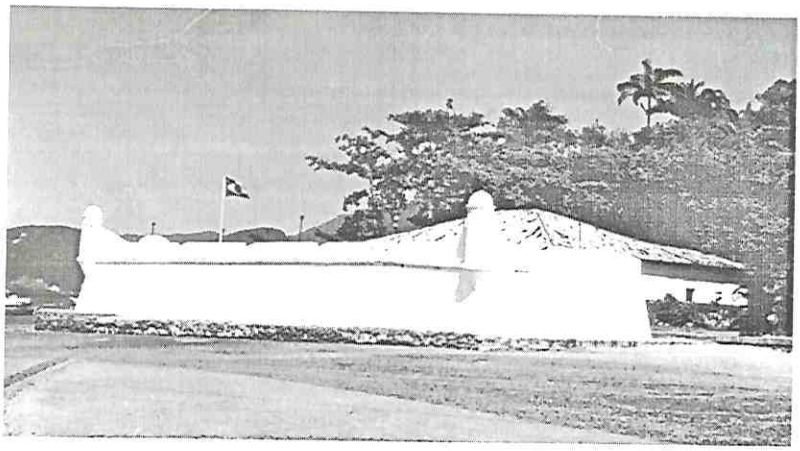
Forte São João e Fortaleza de Santo Amaro da Barra Grande

"A arquitetura oficial no Brasil reflete a cada etapa da vida colonial as preocupações da coroa com sua sobrevivência como potência colonizadora. A preocupação com a defesa é uma constante revelada já no primeiro século com a construção de fortins e estacadas ao longo do litoral". (ZANINI, 1983).

A primeira construção fortificada sob o domínio lusitano em nosso país (1532), o Forte São João em Bertioga – S.P. registra claramente estas transições tecnológicas e estratégicas que as construções fortificadas sofrem ao longo dos anos. *"Não obstante as inúmeras interpretações históricas sobre a data e local da chegada da armada portuguesa em São Vicente, a escolha deste sítio para se levantar uma fortificação, não parecem aleatória ou desprovida de visão militar, pois durante os próximos 40 anos os grandes conflitos entre os colonizadores e os indígenas contrários tiveram como palco o Canal de Bertioga".* (MORI, 2003: 102). O canal foi palco de muitos conflitos territoriais como, por exemplo, entre os indígenas do norte (maramomis e tamoios) e os do sul (guaianases e tupiniquins).

O início da construção deste monumento é marcado pelas paliçadas – cercado formado por um conjunto de **estacadas** de madeira, firmemente fincadas no chão, próximas umas das outras e unidas entre si, de modo a formarem um muro de proteção – conforme os ditames da *neurobalística* (ciência que estuda a impulsão de projéteis, por meio da força elástica, provocada pelo tensionamento ou torção de cordas) muito utilizada na Idade Média que se caracteriza pelos combates de curta distância onde a artilharia funcionava impulsionada pela força mecânica, como no caso dos nativos que utilizavam arcos e flechas para se defenderem dos inimigos. Para este período podemos caracterizá-lo por "Era da Artilharia Mecânica". Já mais tarde, com o fracasso diante alguns combates, julga-se necessário à utilização de outras formas que auxiliem na defesa, passa-se então a utilizar meios mais eficazes dentro da artilharia como, por exemplo, o desenvolvimento da *pirobalística* (ciência que estuda a impulsão de projéteis através da explosão da pólvora) composta de canhões, *bombardas* (peça de artilharia dos séc. XIV e XV, de cano curto, mais largo que a culatra, que lançava projéteis de ferro ou pedra) e das construções de cortinas horizontais, não importando a altura das construções, pois o grande au-

xiliar da defesa é a artilharia, diferente do propósito da cortina vertical na neurobalística que exigia grandes e fortes muralhas para garantir a defesa dos combatentes.



Em 22 de janeiro de 1532, chegando ao canal de Bertioga Martim Afonso – escolhido para fundar o primeiro núcleo lusitano em nossas terras – edificou uma torre para proteger e defender os portugueses dos possíveis ataques de invasores e até mesmo dos indígenas. "*Não obstante as inúmeras interpretações históricas sobre a data e local da chegada da armada portuguesa em São Vicente, a escolha deste sitio para se levantar uma fortificação, não parece aleatória ou desprovida de visão militar, pois durante os próximos 40 anos os grandes conflitos entre os colonizadores e os indígenas contrários tiveram como palco o Canal de Bertioga*". *(MORI, 2003).*

O canal foi palco de muitos conflitos territoriais como, por exemplo, entre os indígenas do norte (maramomis e tamoios) e os do sul (guaianases e tupiniquins). Martim então se aliou aos indígenas do sul por intermédio de João Ramalho, português que se casou com uma das filhas do cacique Tibiriçá, e fixou o único ponto fortificado nos primeiros anos em terras brasileiras. Essas tentativas como citado anteriormente mostram provisórias "cercas", "paliçadas" que os nativos utilizavam para se defender dos inimigos. *"Eram obras defensivas com o fim exclusivo de proteção dentro dos princípios da neurobalística afinal os indígenas encontravam-se na idade da pedra polida". (MORI, 2003).*

Para este sistema de defesa tomamos como base os conflitos ocorridos na Idade Média, guerras de contato nos quais os combatentes tinham munição com pouco poder de destruição, desta forma a grande e importante aliada para a defesa seria a "cortina vertical", caracterizada por elevados castelos e torres, pois quanto maior a altura dos muros (cortinas) mais protegidos estaria os combatentes e os locais a serem defendidos.

Portanto podemos caracterizar as paliçadas e as cercas pontiagudas que os indígenas construíam como fortificações provisórias, que se enquadram nos princípios da neurobalística, visto que os indígenas utilizavam munições impulsionadas pela força elástica como os arcos e flechas entre outros armamentos primitivos. Mesmo com as improvisações e a força dos indígenas, Martim percebeu que seria pouco para segurar os inimigos: ao perder algumas batalhas solicitou reforços ao Rei, e se não fosse atendido a Coroa Portuguesa corria o risco de perder suas terras, com tamanha preocupação seu requerimento foi deferido em 25/06/1551 onde o Rei ordenou a construção da fortaleza, a primeira "Fortaleza Real" com projeto arquitetônico enviado de Portugal.

O Forte São João, o primeiro a ser construído no Brasil, segue os passos dos engenheiros lusitanos ou a serviço da Coroa que fundamentam suas produções de acordo com o Renascimento que estava efervescente na Europa. A busca por um ideal de beleza baseava-se na lei das proporções geométricas, elaboradas e desenvolvidas por meio dos tratados de Alberti (Da Arquitectura, 1454); Sebastião Serlio (L'Architettura, 1540); Jacopo Barozzi Vignola (Regole delli cinque ordini, 1552); Andrea Palladio (Quatro libri dell'architettura, 1562). O modelo envidado pelo Rei para a edificação de uma 'Fortaleza Real' sofreu algumas alterações para atender as necessidades locais, pois se baseava nos conceitos renascentistas e no desenvolvimento da pirobalística não favorecendo a aliança com os indígenas, pois eles desconheciam os ditames. Fez-se necessário à construção de um forte que contemplasse as duas realidades. O Forte foi um modelo de transição onde os novos métodos de defesa para as armas dos franceses: as cortinas horizontais com suas respectivas canhoneiras para os ataques com a artilharia enviada para guarnecer o local, e as cercas paliçadas para as flechas dos tamoios. Desta forma, a aliança dos nativos com os colonizadores tornou-se funcional na elaboração prática de um mesmo cenário.

Edificada em pedra de cantaria aparente com sambaqui[6], óleo de baleia e areia, é o que conhecemos como argamassa na construção civil, o Forte é composto por um baluarte[7]de pedra com uma 'cortina horizontal' onde se encontrava a praça das armas – local onde a atividades militares eram realizadas – com cinco canhoneiras[8] e também servia como espaço de vigilância com o auxílio de duas guaritas[9] nos seus vértices. Nas guaritas seteiras[10] serviam para a observação do

---

[6] Depósito pré-histórico de conchas; resíduos marinhos.

[7] Volumoso banco de terra que permitia incluir na fortaleza um local de vigilância. Era freqüentemente revestido de pedra, servindo como toda a muralha.

[8] Espaço aberto no parapeito voltado para dentro ou para fora onde a artilharia é disparada.

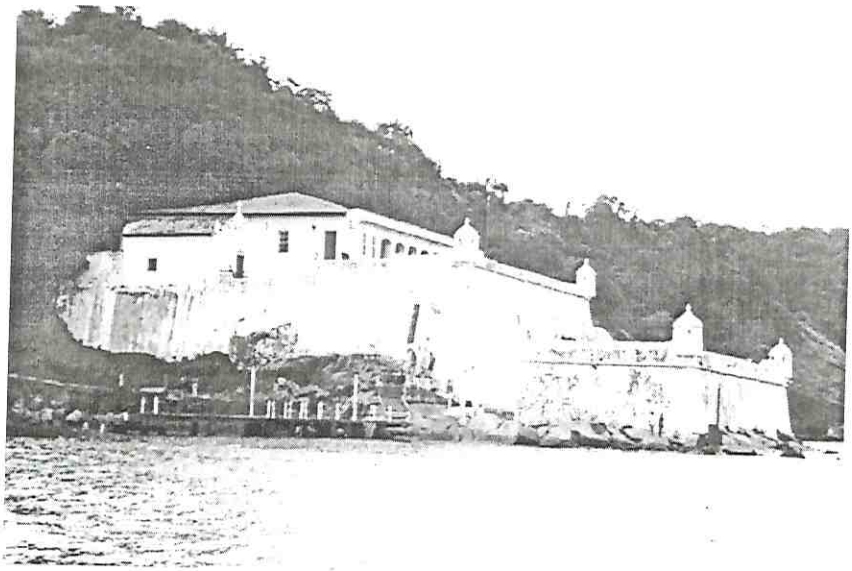
[9] Pequena torre de tiro suspensa na parede externa de uma torre, normalmente em uma quina ou próximo a uma entrada.

[10] Abertura na parede da guarita ou da fortificação para o lançamento de mísseis, observação e/ou ventilação.

canal possibilitando sinalizar discretamente e rapidamente a presença de inimigos, entre a plataforma (praça das armas) e o quartel há um espaço pelo qual era destinada a área de concentração dos soldados. Após essa área ficava o quartel do General composto pela sua sala, o quarto oficial, sala de reuniões, refeitório e um cômodo onde os soldados dormiam no chão, além de um mezanino onde ficavam as munições. As paredes do quartel são tão espessas quanto à da cortina, as janelas e as portas soa de madeira e o ambiente não possuía forro, o qual foi acrescentado com a restauração; as telhas eram fabricadas nas coxas das escravas – formato semicircular. A pequena fortaleza foi aperfeiçoada entre 1551 e 1560, e em 1750 praticamente reconstruída.

A historicidade de suas exuberantes formas não só afirmam a funcionalidade da construção, mas também evoca os significados ideológicos do pensamento deste período para a História da Arte.

Foi tombado pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 31/03/1965 e como principal combatente do litoral norte, o quartel virou museu com salas ambientalizadas com cenas cotidianas dos indígenas, peças da artilharia, réplica das armaduras portuguesas entre outros móveis e pinturas. A organização do museu procura contemplar e transmitir de forma clara esses conhecimentos históricos e artísticos conforme as imagens que foram registradas no local.



Já a Fortaleza da Barra Grande foi erguida estrategicamente em 1584 durante o domínio Espanhol sobre Portugal para defender o Porto de Santos juntamente com o Forte São João – Bertioga – na entrada pequena do canal. *"A construção dessa fortaleza tinha dois objetivos. O primeiro seria de guarnecer o Porto de Santos, um entreposto importante para a rota ao Estreito de Magalhães, de navegantes ingleses e holandeses; e o segundo, marcar simbolicamente a presença do rei Felipe II da Espanha (Felipe I de Portugal) nessas paragens perdidas do Atlântico Sul, impondo aos vicentinos a obediência legal à dinastia dos Habsburgos". (MORI, 2003)*

Giovanni Batista Antonelli, engenheiro militar responsável pela construção da Fortaleza da Barra Grande, foi o mias importante e o primeiro projetista a serviço de Felipe II nas Américas de modo especial na Capitania de São Vicente onde inúmeros de seus artífices permanecem influenciados por uma vasta experiência nas vilas da renascença na Itália e dos tratados italianos – berço do Renascimento.

Considerando que a Fortaleza passou por várias reestruturações no século XVII e XVIII, com a restauração do trono português e da descoberta do ouro, que o sistema defensivo passa a ser prioridade da Coroa e com o auxílio do brigadeiro João Massé a Fortaleza sofreu algumas transformações. As primitivas construções seriam substituídas por um complexo sistema a partir de 1714. Entre as modificações as mais significativas foram a transformação da casa da pólvora em capela dedicada ao padroeiro Santo Amaro e a construção de um paiol no topo do esporão rochoso para atender as melhores condições de armazenamento.

Mesmo com as modificações a Fortaleza tem uma característica diferenciada, suas muralhas acompanham a topografia do local uma pratica até então desligada dos princípios da tipologia das fortificações baseadas nas leis proporcionais renascentistas.

Já o quartel, onde eram executadas as atividades militares diárias, é similar ao projetado no Forte São João que se apóia nas formas geométricas e proporcionais como estrutura ativa e funcional da construção. A essa miscigenação de procedimentos deve-se a característica das construções fortificadas que Antonelli projetou em outras regiões do mundo baseadas nas escalas naturais que o local podia oferecer.

O sistema defensivo da Fortaleza é composto por uma cortina vertical com duas baterias sobrepostas (C) sendo que uma acompanha a muralha (A) e a outra se restringe à praça das armas em frente ao quartel (D) e nos seus vértices possuem guaritas (B) com seteiras. A técnica de construção é a de argamassa de sambaqui com pedra de cantaria aparente. O quartel possui paredes espessas, janelas pequenas, baixas e de madeira. Ao lado do quartel está a antiga casa da pólvora, transformada em capela, em 1742 com um frontão com voluta (E) dedicada ao padroeiro; no topo do esporão rochoso se localiza o paiol (F) construído para atender melhor as necessidades físicas das munições. No final da

muralha fica o portão espanhol (G) que se diferencia por ter um outro portão suspenso que servia como abafa defendendo a construção de possíveis invasores por terra. A Fortaleza possui um diferencial na sua tipologia; a assimetria da muralha se caracteriza exclusivamente com a topografia local.

A Fortaleza da Barra Grande foi tombada pelo Iphan em 23/04/1964 e é mantida pela Unisantos (Universidade Católica de Santos) e pela prefeitura municipal do Guarujá, os guias que acompanham os visitantes são treinados por uma equipe da Universidade.

A trajetória das construções no Estado de São Paulo demonstra cronológicamente os desdobramentos que os sistemas defensivos vão assumindo ao longo dos anos. Com imenso privilégio e prazer tive contatos desde as Fortificações coloniais as do século XX, uma viagem no tempo e espaço de um país tão miscigenado.

Bibliografia e demais fontes

1. ALBERNAZ, Maria Paula. Dicionário Ilustrado de Arquitetura. São Paulo: Pro-Editores, 2000. 670 p.il. 2º ed.
2. ARGAN, G. C. História da arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
3. BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. O Brasil dos viajantes. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo: Metavideo, 1994.
4. BUENO, Eduardo. Brasil: uma História. São Paulo: Ática, 2003.
5. CAMPELLO, Glauco. *Patrimônio e Cidade, Cidade e Patrimônio.* In: Revista do Patrimônio e Artístico Nacional, nº 24.
6. CANCLINI, Nestor Garcia. *O Patrimônio Cultural e a Construção Imaginária do Nacional.* In: Revista do Patrimônio e Artístico Nacional, nº 22.
7. COELHO, Teixeira. Dicionário Crítico de Política Cultural. Cultura e Imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.
8. CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Patrimônio Histórico e Cidadania: uma discussão necessária.* In: O Direito a Memória: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: SMC/DPH, 1992, 9-11.
9. DE DECCA, Edgar S. *Memória e Cidadania.* In: O Direito a Memória: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: SMC/DPH, 1992, 129-136
10. DUCHER, Robert. Características dos Estilos. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
11. DURHAM, E. R. Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural. São Paulo: Brasiliense, 1984.
12. FENELON, Déa Ribeiro. *Políticas Culturais e Patrimônio Histórico.* In: O Direito à Memória: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: SMC/DPH, 1992. 29-36.
13. FUNARI, P.P. *A hermenêutica das ciências humanas: a história e a teoria e práxis arqueológicas.* R. da SBPC. Curitiba: 10,3-9,1995.
14. _____. Os desafios da destruição e conservação do Patrimônio Cultural no Brasil, *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, Porto, 41, ½, 2001, 23-32.
15. FERREIRA, Lucio Menezes; FUNARI, Pedro Paulo. Cultura Material, Histórica e Patrimônio. IFCH/UNICAMP: Campinas, 2003.
16. GONÇALVES, José Reinaldo. *Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais.* In: Estudos Históricos. V.1 – nº 2, Rio de Janeiro: UFRJ, 1988, 267-275.
17. FRONER. Y. A. Os domínios da memória – um estudo sobre a construção do pensamento preservacionista nos campi da Museologia, Arqueologia e Ciência da Conservação. 2001. 419 f. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2001.
18. GOULART, Lairton Gomes. Bertioga. Berço da história do Brasil. Bertioga: Garilli, 2002.
19. LEACH, Edmund. *Cultura/Culturas.* In: Einaudi 1: Memória/Historia. Portugal: Imp. Nacional Casa da Moeda, 1984, 102-135.
20. MICHEL, G. As cidades históricas – Formas de vida do passado que ainda subsitem. O correio. Natureza e Cultura. Um patrimônio para todos. Rio de Janeiro: ano 16, nº 10, p. 16-26, out. 1988.

21. MORI, Victor Hugo. Arquitetura Militar. Um panorama histórico a partir do Porto de Santos. São Paulo: Imprensa Oficial, 2003.
22. PIRES, Mario Jorge. Lazer e Turismo Cultural. São Paulo: Manole, 2002.
23. SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Novas fronteiras e pactos para o patrimônio cultural. São Paulo: perspectiva, v. 15, n. 2, abr. /jun.2001.
24. SECOMANDI, Elcio Rogério. Fortaleza de Santo Amaro da Barra Grande. Santos: Leopoldianum.
25. SILVA, F.F. Fortificações Brasileiras: maquina de guerra e de memória. 1991. 265 f. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Historia, Universidade de São Paulo, São Paulo: 1991.
26. SUMMERSON, John. A linguagem clássica da arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
27. ZANINI, W. História geral da arte no Brasil. Vol. I. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

Adriana Sanajoti Nakamuta. Graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia; bolsista do PIBIC/CNPq durante os anos de 2003 e 2004; pesquisadora do NUPAV (Núcleo de Pesquisas em Artes Visuais – DEART/UFU); anakamuta@yahoo.com.br.

A ÁRVORE MESTIÇA E A FORTALEZA DE PEDRA: THEODORO BRAGA E A PINTURA HISTÓRICA DA FUNDAÇÃO DA AMAZÔNIA, 1893-1908

Aldrin Moura de Figueiredo, Prof. Dr.
freeway@amazon.com.br

O que faz de um quadro uma obra prima? Essa pergunta há muito que vem incomodando artistas, críticos, intelectuais e milhares de apreciadores de arte pelo mundo afora. Mas, em meio a tudo o que pode ser dito e cogitado, um dado é certo: há um critério de identidade na arte. Está em jogo tanto o reconhecimento quanto o pertencimento entre os pares. Isto significa dizer que um quadro pode inclusive nascer uma obra prima. Em 1908, a capital do Pará acompanhou uma história dessas, uma história tão incrível que parece lenda, legenda, pura ficção. O dia era 17 de dezembro daquele ano, a data de aniversário do principal chefe político de Belém – o intendente Antônio José de Lemos (1843-1913). O local era o suntuoso Teatro da Paz, a grande vitrine da civilização da borracha. O ato era o *vernissage* de um pintor ainda pouco conhecido mesmo nas searas brasileiras, o Dr. Theodoro Braga (1872-1953). esta feita, em meio a uma platéia de convidados ilustres, foi entronizada a tela *A funda-ção da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará*, divulgada imediatamente na imprensa da época como a obra-prima de seu autor. Aqui vou tentar desvelar um pouco da história desse quadro, que trouxe para o campo das artes plásticas uma nova leitura da história da Amazônia.

Tudo começa em 1899, quando os pintores italianos Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi entregam à Municipalidade local, o painel *Últimos dias de Carlos Gomes*, retratando a célebre morte do músico ocorrida em Belém em 1896, sob um funeral heróico. As dimensões da tela fizeram crer ao intendente a necessidade de uma outra para adornar o salão do Conselho Municipal com o feito rememorativo da fundação da cidade. O passo seguinte foi encontrar o artista "idôneo" para a feitura da obra e que ao mesmo tempo pudesse empreender a arqueologia dos arquivos à caça dos documentos que ainda estavam à sombra dos compêndios de história. O encontro entre o intendente e o pintor ocorreu em 1906, quando o artista retornado da França começava a fazer sucesso com suas exposições no Rio de Janeiro, Recife e depois Belém, sua terra natal. Exatamente aí o velho projeto toma corpo e Theodoro Braga, agora sob o patrocínio de Antônio Lemos viaja para Europa em busca dos documentos originais sobre o fato que seria narrado pelas tintas.

Antes da escolha, o mecenas obviamente havia se certificado das origens intelectuais do pintor, que então contava 36 anos. Rapidamente o intendente percebeu o gosto do artista pela história e, mal sabia ele que, naquela

encomenda estava nascendo uma nova escrita da história emersa da pintura. Theodoro Braga, como todos os seus contemporâneos, ambicionou o bacharelado, estudando na Faculdade de Direito do Recife. Mas, enquanto se diplomava, por volta de 1893, conheceu o paisagismo pela mão de Jerônimo Telles Júnior (1851-1914), um pintor pernambucano muito influenciado pela pintura do século XVII, especialmente pela obra de Franz Post (1612-1680), um dos grandes artistas do período holandês do Brasil. Mesmo quando o assunto era a paisagem, a plena descrição da natureza, a história tocava fundo o aprendizado do jovem pintor. Encorajado pelo mestre, Theodoro Braga viajou para o Rio de Janeiro, onde recebeu aulas de uma tríade já bem conhecida nos círculos cariocas: Belmiro de Almeida (1858-1935), Daniel Bérard (1846-1910) e Zeferino da Costa (1840-1915). O próximo passo foi dado em 1899, quando ganhou o prêmio da Escola Nacional de Belas Artes, de viagem à Europa. No ano seguinte, já estava em Paris, sob a orientação de Jean Paul Laurens (1838-1921), havido então como o nome mais importante da pintura histórica na Franca. No ateliê de Paris, o artista descobriu de fato a história, a pintura da história.

De volta à Amazônia, sob a proteção de Antônio Lemos, e mais do que nunca impregnado pelo gosto do passado, transformou a história em assunto de Estado e a pintura em tema de interesse popular. Embora atento às vanguardas que então explodiam do lado de lá do Atlântico, Theodoro Braga olhou com desprezo até mesmo o impressionismo. Porém, essa desconfiança com sua formação afrancesada e os modismos europeus lhe serviu para redescobrir a Amazônia nos fragmentos arqueológicos do Museu Paraense Emílio Goeldi e, daí para em diante, revisitar o próprio traço dos índios de antes de Cabral. Foi assim que, ao mesmo tempo em repensava o cânone da pintura histórica, ajudava a criar um novo movimento nas artes da Amazônia, com a estilização da flora e da fauna brasileira – *o neomarajoara* –, deixando vários discípulos. Não bastava, no entanto, ser bom pintor. Era fundamental o domínio da pesquisa histórica. O pintor teria se armar de historiador e vice-versa. Pintura e história, natureza e cultura: eis o encontro que revelou a obra prima de Theodoro Braga. Pelas tintas, o artista formulou sua primeira narrativa da história, traduzindo para outra linguagem passagens inteiras da obra de tratadistas, cronistas, missionários e homens de governo. Velhos documentos ganharam novas tonalidades; pintores-viajantes foram acolhidos pelos pincéis do mestre. Hans Staden, Jean de Lery, Gabriel Soares de Souza, Pe. João Daniel e outros testemunhos do passado estiveram entre os seus principais informantes. Em páginas impressas e noutras manuscritas, ficaram os registros dessa façanha da história como pintura e da pintura como história.

Numa verdadeira arqueologia da arte, inventiva e subjetiva, Theodoro Braga redescobriu os antigos Tupinambá, que habitaram a costa do Pará no

século XVII e que haviam sido riscados do mapa no século seguinte. Como reencontrar aqueles índios, suas marcas corporais, sua imagem enfim. O pintor encontrou aqueles que julgou ser seus prováveis descendentes. Os velhos índios Tupinambá estavam lá, nos desenhos dos Apiacá e dos Munduruku feitos por Hercules Florence. Da famosa Expedição Langsdorff, no segundo quartel do século XIX, sobreveio um dos principais registros que poderia ser útil a um pintor – com sombras, luzes e cores, muitas cores. A história foi arte cara no projeto de Theodoro Braga, tanto que foi necessário explicar tudo aos primeiros que compareceram diante da grande tela. O quadro *A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará* tem uma versão em livro, com grande parte dos conceitos, referenciais e inspirações presentes na tela.

Mas como transpor para as tintas a narrativa literária da fundação do Pará? Theodoro usou dos pintores renascentistas, optando pelo díptico, pois assim poderia narrar duas cenas independentes e, ao mesmo tempo, preservar uma visão de conjunto. Aqui o díptico deve ser lido da direita para a esquerda, seguindo o modelo oriental, contrastando, portanto, com as regras interpretativas européias. Na primeira cena do quadro, vê-se, ao longe, a chegada das três embarcações que traziam "a expedição civilizadora" – uma caravela, um patacho e um lanchão, tal como faziam crer os velhos anais da marinha portuguesa, exaustivamente consultados pelo artista. O pintor concebeu a pequena esquadra ainda não ancorada, indo ao sabor da corrente, revelando o ângulo de observação em relação à beira do rio. Em terra, encontravam-se os Tupinambá, "olhando com ódio a chegada de seus mortais inimigos". Aqui houve o desejo de imprimir à cena uma nova percepção desse reencontro: não se tratava mais de representar a curiosidade dos índios em relação ao branco e muito menos a admiração com o desconhecido europeu. Estava em jogo o fato histórico de os índios Tupinambá já conhecerem os portugueses de longa data, em lutas, "através do Rio, Bahia, Pernambuco, Maranhão e finalmente nas terras do Pará". Na imagem, os índios aparecem montando posto num pequeno igarapé que desaguava na baía do Guajará. A cena, vivida em 1616, vinha ao presente, em 1908, por nova explicação: o pequeno curso d'água onde estavam os nativos "é o que mais tarde foi chamado Ver-o-Peso". Do escuro das matas, rumo ao igarapé, ainda "chegavam outros índios retardatários de suas tabas situadas no interior". A margem do rio era o lugar onde eles estabeleciam, aqui e ali, suas atalaias de defesa, "pontos de espreita" segundo o pintor.

A segunda cena, ao lado esquerdo do espectador, representa o adiantado estado da conquista e do senhorio português na nova terra. Esse enquadramento retomava as origens da ocupação da região: "uma vez escolhido o lugar quase isolado e boa altura defensável, deram mãos à obra". É fundamental perceber que essa cena resultou de um grande esforço de Theodoro Braga em sua

tentativa de construir uma nova versão desse acontecimento fundador, com um acalorado debate com alguns eminentes historiadores sobre o padrão das construções depois da conquista. Todos os documentos de época referem-se a um fortim construído em madeira, uma simples paliçada. A grande capital da borracha não poderia, no entanto, aos olhos do pintor e principalmente de seu mecenas – o intendente Antônio Lemos, ter experimentado uma origem tão simplória. O presente reinventou o passado na paleta do pintor: fez-se então um forte de pedra, como sólida e eloqüente deveria ser a certidão de batismo da cidade. Apesar dessa polêmica, o significado da distância da imagem babélica de um primeiro contato entre europeus e indígenas deveria ser preservado a todo custo na primeira imagem da Amazônia. Índios e europeus começavam aí a falar uma mesma língua. À sombra de uma visão singela do trabalho de construção de uma "pequenina igreja" no interior de um forte de pedra, o pintor procurou dar cabo a uma elaborada interpretação da política sobre a chegada dos portugueses à Amazônia. De primeira olhada, vê-se, na tela, a igrejinha consagrada à Nossa Senhora de Belém, levantada "em taipa, coberta de palhas, ainda não ressequidas e já pronta". Ao fundo, apareciam as modestas habitações dos novos colonos, simples casebres e algumas palhoças. Mais à frente, o principal alvo da tal querela historiográfica: o forte do Presépio. Na imagem, "o forte, com a sua frente de cestões entre os quais peças de artilharia já estão assentadas começa a terminar-se; um muro com a sua guarita é construído e o resto avança rápido". Nos contornos internos da moldura, começava a sobressair o vaivém dos trabalhadores portugueses e indígenas.

Com efeito, era necessário marcar o ato histórico com a presença de um herói fundador. Na horizontal, o quadro é descrito em duas cenas. Na vertical, em dois planos, divididos ao meio pelo longo risco da floresta na outra margem do rio. No primeiro dos planos, ao centro da tela, "sob a espessa sombra de grandes árvores", estava o herói, Francisco Caldeira Castelo Branco, antigo capitão-mor do Rio Grande do Norte, cercado por seu estado-maior, os comandantes das embarcações. O instante procurou traduzir a preparação da viagem de Pedro Teixeira ao Maranhão, "a fim de levar a nova da fundação da cidade de Belém". Este enquadramento está diretamente relacionado à cena da construção do forte do Presépio, na qual Theodoro Braga redesenhou a imagem dos homens que vinham na frota de Castelo Branco. Contrariando seus confrades de ofício, o novo historiador insistia que "os expedicionários não vinham nem na miséria, a ponto de pedirem o que comer aos índios, nem desprovidos de tudo, como é corrente, a ponto de serem ajudados por piedade pelos caboclos do Guajará na construção do forte e habitações". A imagem esquálida e indigente da aventura européia não combinava com o mito fundador da grande capital da borracha. Cabia ao pintor, reinventar, pelas

tintas, uma outra imagem dos súditos de Portugal e Espanha. Do mesmo modo, a presença da Igreja Católica nessa história foi ponto de discórdia entre os especialistas no assunto. Tentando mais uma vez retificar as leituras dos historiadores Domingos Antonio Raiol (1830-1912) e Arthur Vianna (1873-1911), o artista trouxe ao acontecimento dois religiosos franciscanos: frei Antonio de Mercianna e Frei Christovão de S. José, que teriam acompanhado Castelo Branco no episódio da fundação. Já que não havia nenhuma pista sobre uma primeira missa, restava então apresentar os clérigos envolvidos na empreitada da construção de uma nova terra sob as bênçãos da Igreja. Ao invés de uma celebração, como fizera frei Henrique em Porto Seguro, em 1500, unindo na assistência os infiéis e os cristãos, na epopéia amazônica os índios já sabiam que os portugueses traziam outros costumes diferentes dos seus, pois que eram, na visão de Theodoro Braga, remanescentes daqueles mesmos Tupinambá que habitaram o litoral da Bahia ao tempo de Cabral.

Descrita a história, era imprescindível emoldurar a cena com a exuberância da natureza amazônica em seus mínimos detalhes. O pintor migra então da ciência da história para o domínio das ciências naturais. Pela primeira vez, as águas da baia do Guajará, na confluência dos rios Pará e Guamá, trazem uma moderna representação dos rios tributários da foz do Amazonas: a cor barrenta, turva e amarelada. Esse viso era algo impensável para os pintores do século XIX, muito marcados pelos modelos e contornos dos rios europeus. Em contraste com a lenda de um Danúbio Azul, como na música de Strauss, Theodoro Braga pincela um Amazonas barrento, com arrepios de brisa, reflexos do céu em algumas manchas azuladas em meio à tonalidade do rio. Às margens estão os verdes em seus diferentes tons e escalas. A vegetação que orna a vista foi pensada como espécimes de um herbário característico da flora equatorial do Brasil. Ao centro, duas árvores com fortes conotações simbólicas para a Amazônia: a seringueira, responsável pelo triunfo do progresso contemporâneo do artista, via exploração do látex, e a imbaubeira, típica de floresta secundária e, por isso mesmo, representando o trabalho de colonização da região. Enrolada em cipós, ao centro da tela uma grande árvore – uma espécie de síntese visual da flora amazônica, exibindo "a majestade grandiosa das nossas florestas tropicais". Houve lugar ainda para a palmeira do açaí, que produz o fruto de onde se extrai a bebida mais popular entre os paraenses e, à beira d'água, plantas aquáticas da Amazônia, como o mururé e a aninga, comuna nas redondezas de Belém. E o cenário foi composto por analogia às características ecológicas do litoral lamacento que circundava o Guajará, em cuja vegetação de mangue vicejavam também os aturiás, vistos no quadro como uma espécie de símbolo da vegetação amazônica. Muito evidente foi a intenção do autor em mostrar o contraste dessa pequena planta com "as árvores colos-

sais e enormes das matas paraenses", que cresciam em direção à terra firme. Ao fundo, no horizonte, aparece a "longa fita arroxeada da verdejante Ilha das Onças", intacta e contínua, fronteiriça ao desembarcadouro dos portugueses. Todo esse *corpus* fitológico foi concebido como a parte ornamental da natureza amazônica transposta para um retrato da história, a fim demarcar seus contornos. Trata-se, portanto, da certidão de origem de uma cidade que nascia em meio a maior das florestas do mundo.

Ao lado da magnitude da flora local, parecia essencial reconstituir um retrato climático do evento que, ao mesmo tempo, refletisse o traço meteorológico mais comum naquela latitude. O pintor fez assim um "céu tranqüilo e belo" como adorno ao empreendimento da fundação, "enquanto que para o lado da embocadura do rio uma nuvem plúmbea lembra-nos as fortes bátegas da chuva quase diária". Theodoro Braga se voltou à comparação com a realidade presente, em 1908, quando o regime pluviométrico da área da foz do rio Amazonas praticamente não apresentava flutuações e mudanças bruscas de tempo. Com isso, o artista imprimiu uma espécie de cena intermediária, na qual aparecem, sobre o horizonte, as "pesadas nuvens branco-azuladas", características daquela hora da manhã e, ao lado direito do expectador, as nuvens mais escuras da chuva tradicional do início da tarde. Desse modo o pintor conclui a feitura da tela. Mas o empreendimento ainda estava pela metade. Para uma grande cena, uma grande moldura. Uma pintura histórica só é capaz de eclodir num quadro de grandes dimensões, guarnecido e emoldurado com a mesma eloqüência da cena narrada pelas tintas.

Theodoro Braga construiu para sua obra-prima uma moldura capaz de traduzir as mudanças que procurava imprimir em suas linhas de trabalho. A moldura é aqui um campo de bricolagens, de mistura e tradução cultural. Sobre a madeira, o ferro e o estuque, o artista esculpiu, modelou, forjou e pintou uma Amazônia brasileira. Na superfície do estuque e de seu douramento, entrecruzam-se ornamentos do classicismo – com seus medalhões – e outros elementos então "desconhecidos" pelos artistas da terra. Ao lado das célebres folhas de acanto, tão características do emolduramento acadêmico, Theodoro Braga construiu moldes de aturiás e folhas de aninga. Ao centro, no alto, ladeando o *Brazão de Armas da Cidade de Belém*, palmas de açaí, de onde se extrai o vinho dos paraenses. Com isso o pintor estabelecia os contornos de uma arte nacional, angulada por viso amazônico. Estilizando a flora da região, o artista questionava o contorno clássico e aquilo que parecia ser uma velha janela de visão da realidade. Temos à vista, portanto, uma moldura que é alegoria da mestiçagem e do encontro de culturas.

No alto, ao centro da moldura, como insígnia de Belém, está o *Brasão de Armas*. Aqui está uma legítima prova das proezas arqueológicas do artista. A

primeira versão desse emblema teria sido feita por Bento Maciel Parente, capitão-mor do Pará entre 1621 e 1626. Perdido, a notícia desse escudo ficou guardada numa biblioteca de antiguidades em Braga, Portugal. Em 1825, o gosto pela heráldica e pelos demais registros da história, caro aos intelectuais do romantismo brasileiro, levou Paulo José da Silva Gama, barão de Bajé, a mandar reproduzir em tela a descrição do brasão. No final do século XIX, vários artistas e intelectuais se debruçaram sobre essa peça, entre eles o próprio Theodoro Braga. Grosso modo, trata-se de um brasão esquartelado: O primeiro, em azul, ostenta os braços com flores e frutas e a legenda *Ver est aeternum – Tutius latent*, alusivos à natureza do rio Amazonas e à geografia escondida do rio Tocantins. O segundo, um castelo de prata com um colar de pérolas, distintivo da nobreza, do qual pende a quina portuguesa com cinco castelos de ouro em escudo azul, enfatizando a fidalguia de Castelo Branco, o fundador da cidade. A estrada em amarelo que dá acesso ao castelo alui o caminho que devem seguir os sucessos do herói da tela – o da obediência à Coroa de Portugal. O terceiro representa um sol-poente em céu prateado, referindo a hora em que Castelo Branco ancorou na baia do Guajará. A legenda *Rectior cum retrogradus*, indica que o comandante esperou o desembarque para o dia seguinte. O quarto traz os ícones de um boi e uma mula num prado verde à margem de um rio, com as divisas *Nequancam minima es*, em alusão a Belém da Judéia, inspiradora do nome da futura capital do Pará, da qual dissera o profeta que não seria a menor de todas.

Há também que se pensar sobre o suporte, a técnica e as preferidas pelo pintor. Sobre uma tela de linho branco, o artista realizou aplicações mistas de tinta a óleo, obedecendo um riscado que privilegiasse a luminosidade. Nas águas da baía do Guajará, em parte do céu e em algumas figuras humanas as pinceladas são finas e diluídas camadas de tinta quase imperceptíveis. Nas nuvens, terrenos e imediações do Forte do Presépio aparecem tênues empastes e, na copa das árvores e nas demais folhagens, aplicação de densos empastes com pinceladas soltas e muito evidentes. Com isso, Theodoro Braga acabou por imprimir um colorido é variado e luminoso, tendendo ao verde-amarelo, – com óbvias preocupações de marcar as cores da nacionalidade, nos sobre-tons de verde e na longa escala do amarelo tendendo ao ocre. Esse amarelo, que certamente é a cor mais incisiva da tela, mistura-se também a outros tons vão do ocre ao vermelho, passando por variações do azul ao cinza, em vários matizes. Por fim, o branco em contraste com ligeiros toques de negro, terminam por contorno e realçar o traço colorista da descrição da natureza em contato com a história.

Eis a grande invenção de Theodoro Braga. A obra cuja fatura lhe rendeu a reputação de pintor, o destruiu como historiador. Certamente está aí a resposta para a pergunta que fiz lá bem no início deste artigo. A tela de Theodoro Braga é afinal obra-prima por ser símbolo de uma época, clímax de um gênero, fronteira de um estilo e marca de um autor. Conta uma história e, no entanto, é transtemporal. Pintada em 1908, remete-se a 1616 e pode ser relida a qualquer momento, em qualquer lugar. Polissêmica, como todo produto da arte, a cada viso do expectador ganha uma nova leitura. À primeira vista, sobrevém o traço acadêmico, o contorno *pompier*, o registro histórico. No emtanto, de segunda olhada, no quadro a natureza toma conta da história, no imenso amarelo-barrento da baía do Guajará, nos tons verdes da floresta de várias idades e ainda nas nuvens carregadas da foz do Amazonas – tudo isso é muito mais que um simples cenário. Cuidado! Mais outra olhada e tudo pode se tornar diferente. Estamos, afinal, diante de um quadro feito sob encomenda, produzido ao revés da encomenda e, por isso mesmo, merecendo hoje um olhar que seja melhor que a encomenda.

Aldrin Moura de Figueiredo. Doutor em História (UNICAMP, 2001) e Professor adjunto-doutor do Departamento de História da Universidade Federal do Pará.

ARTE LATINO-AMERICANA: PERCURSOS E OMISSÕES NA HISTORIOGRAFIA DA ARTE

Alejandra Hernández Muñoz, Profª MSc.
alehmunoz@uol.com.br

Resumo

A maioria dos cursos e dos manuais de História Geral da Arte existentes no Brasil não aborda a arte latino-americana. São pouquíssimas as iniciativas acadêmicas, seja através de disciplinas de graduação ou de linhas de pesquisa de pós-graduação, que trabalham especificamente sobre esse tema, e quando o fazem, é sob um recorte espaço–temporal muito sucinto que tende a compreender de modo anedótico ou generalista algumas características das principais culturas pré-colombianas. No caso da arte contemporânea latino-americana, quando é estudada, freqüentemente é tratada sob um olhar unidirecional como transposição linear e acrítica dos movimentos de vanguarda e do debate artístico europeu, e pouco reconhecida em suas especificidades, rupturas e contribuições respeito ao contexto artístico internacional.

Por esses motivos, a contribuição deste estudo é fornecer subsídios para avaliar e discutir o estado do conhecimento sobre a arte latino-americana, visando a estruturação e implementação da disciplina História da Arte Latino-americana nos cursos da EBA/UFBA. Será apresentada uma síntese do levantamento de referências realizado até o momento na pesquisa realizada com estudantes e professores da EBA/UFBA, estimulando o intercâmbio com outros centros e grupos de estudo existentes no Brasil e no exterior.

Introdução

O presente trabalho decorre da pesquisa "Arte Latino-americana: percursos modernos e contemporâneos" iniciada em 2002 sob nossa coordenação, a partir de trabalhos realizados na disciplina EBA 181 História da Arte Contemporânea na EBA/UFBA, com a participação dos alunos dos semestres letivos 2002.2, 2003.1, 2003.2 e 2004.1, das monitoras Neila Maciel e Elisa Zambenedetti, das mestrandas Priscila Lolata e Juciara Barbosa, da Profª. Mônica Farias Menezes e da Profª Yumara Souza Pessoa.

A arte latino-americana na pesquisa universitária

Para uma avaliação do estudo da arte latino-americana em nível acadêmico, no Brasil buscamos mapear a situação dos principais centros de produção científica do país em nível federal e estadual, com uma metodologia bastante simples: o levantamento de informações disponibilizadas *on-line* pelo Ministério de Educação e *sites* institucionais.

Como primeira análise, considerou-se a oferta de cursos de graduação na área de Artes Visuais - Artes Plásticas, segundo os dados do INEP/MEC sintetizados no Quadro 01. De um total de 127 cursos/habilitações, menos de 40% são oferecidos por Insstituições Federais de Ensino Superior (IFES) e Instituições de Ensino Superior (IES) Estaduais.

Quadro 01: Graduação em Artes Visuais e Artes Plásticas no Brasil
Fonte: INEP/MEC – Pesquisa: out.2004

Cursos/Habilitações	IFES	IES	OUTROS
127	31	18	78

Numa análise pormenorizada, considerando a área de Artes Visuais - Artes Plásticas e a relação de 45 cadastros das IFES do INEP/MEC, foram levantadas as disciplinas, linhas de pesquisa e projetos específicos sobre arte latino-americana que existem nos cursos de graduação e pós-graduação nas universidades federais.

Segundo as informações disponibilizadas nos *sites* universitários (cursos existentes na área, currículos, ementas) e sintetizadas no Quadro 02, das 45 IFES, pouco mais da metade conta com cursos de graduação na área e, destas, apenas **duas contam com disciplinas optativas de *História da Arte na América Latina***: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) de Porto Alegre, RS e Universidade Federal de Goiás (UFG) de Goiânia, GO. Algumas IFES que não contam com cursos na área de Artes Plásticas ou Visuais, a exemplo das Universidades Federais de Santa Catarina (UFSC) e do Ceará (UFC), nos cursos de Arquitetura e Urbanismo têm disciplinas afins de *Arquitetura na América Latina*.

Quadro 02: Área de Artes Visuais ou Artes Plásticas no Brasil - IFES
Fonte: INEP/MEC e sites institucionais – Pesquisa: out.2004

Região	IFES	Graduação	Pós-graduação
Sul	6	5	2
Sudeste	15	5	5
Centro-Oeste	4	4	2
Nordeste	11	8	2
Norte	9	3	1
TOTAL	**45**	**25**	**12**

No total das IFES, em nível de pós-graduação, dos 12 programas que apresentam dados on-line, não há registro de qualquer linha de pesquisa, projeto ou departamento que tenha como o objeto o tema da arte latino-americana.

No caso das Universidades Estaduais - embora a pesquisa ainda esteja em andamento -, a situação não é muito diferente. Como mostra o Quadro 03, do total de 77 IES Estaduais, apenas 32 são Universidades. Novamente considerando a área de Artes Visuais - Artes Plásticas e os cadastros do INEP/MEC, apenas 10 contam com cursos de graduação.

Quadro 03: Área de Artes Visuais ou Artes Plásticas no Brasil
Fonte: INEP/MEC e sites institucionais – Pesquisa: out.2004

Região	IES	Universidades	Graduação
Sul	19	7	4
Sudeste	30	7	6
Centro-Oeste	4	3	-
Nordeste	17	12	-
Norte	7	3	-
TOTAL	77	32	10

A Universidade de São Paulo (USP) é a única instituição no país a contar com estruturas de pesquisa e publicações específicas sobre arte latino-americana. Dentre os núcleos e centros de pesquisa da USP, trabalham especificamente sobre esse tema:

- **Centro Ángel Rama (CAR)**, centro de estudos latino-americanos formado em 1979, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, dedicado a estudos interdisciplinares concentrados em política, literatura, filosofia e economia.
- **Sociedade Científica de Estudos da Arte (CESA)**, associada à SBPC e com financiamento da FAPESP, sediado na Escola de Comunicações e Artes (ECA), promove pesquisa na área de Arte e Cultura da América Latina, congrega estudiosos, ministra cursos e conclaves, arrola e cadastra obras teóricas e de pesquisa empírica, e publica a revista *Arte e Cultura da América Latina*. A coordenadora Profa. Dra. Dilma de Melo Silva também conta com o projeto individual de pesquisa *Arte e comunicação na América Latina* que tem por objetivo pesquisar documentação bibliográfica e teses referentes à arte latino-americana, visando publicação para auxiliar pesquisadores, especialistas, alunos de graduação e pós-graduação.
- **Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (CELACC)**, desmembramento do Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos (CEBELA) em 1996, é um núcleo de pesquisa interdepartamental na ECA, que reúne docentes, pesquisadores,

alunos de graduação e de pós-graduação, envolvidos em projetos e atividades no campo da cultura e da comunicação na América Latina. Desenvolve projetos segundo duas grandes linhas (Cultura e Comunicação na América Latina e Cultura e Comunicação das Classes Subalternas), sobre cinema, Mercosul, identidade cultural, turismo, comunicação sindical, etno-musicologia e neoliberalismo. Coordenado pela Profa. Dra. Maria Nazareth Ferreira, o CELACC é responsável pela publicação da revista *Comunicação & Política*, com trabalhos de cientistas sociais, cientistas políticos, comunicadores sociais, educadores e intelectuais comprometidos com o intercâmbio entre instituições e profissionais latino-americanos.

- **Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina - PROLAM/USP** é uma das associações de pesquisa sediadas na USP, que dentre suas linhas de pesquisa, a de Comunicação e Cultura desenvolve o projeto de Produção Artística e Crítica Cultural na América Latina, estudo comparado da produção artística e do pensamento crítico da modernidade latino-americana, com o objetivo de discutir as contribuições da arte e da literatura para a formação da consciência sobre a identidade cultural.

Desta aproximação quantitativa sobre a formação artística no Brasil, podemos concluir que apenas em três das 122 universidades federais e estaduais, encontramos instâncias de estudo da arte latino-americana, o que equivale a dizer que só 2,5% dos centros acadêmicos mais importantes do país contribuem para a formação do conhecimento sobre o tema. Porém a inexpressiva atenção ao tema da arte latino-americana no meio acadêmico brasileiro é incompatível com a trajetória e o papel do Brasil no cenário artístico ocidental, seja através das participações destacadas de artistas, críticos e curadores nos eventos internacionais mais importantes ou na própria realização dos mesmos, a exemplo da Bienal de São Paulo, considerada entre as grandes mostras de arte contemporânea internacionais (junto à Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel).

Paradoxalmente, esse "silêncio" acadêmico no Brasil se torna ensurdecedor quando comparado com a diversidade de instâncias universitárias internacionais que vem dedicando esforços à formação do conhecimento sobre a arte latino-americana. Segundo informações do Universia, existem 52 **departamentos universitários internacionais** que se dedicam aos estudos latino-americanos, dos quais 42 só nos Estados Unidos e os outros distribuídos em Canadá, Reino Unido, Alemanha, Finlândia, Rússia e Suécia. Desse conjunto, pelo menos duas universidades norte-americanas tem enfoques, publicações e grupos

de trabalho específicos sobre a arte latino-americana: Tulane University em Louisiana e University of Texas em Austin (Texas).

Quadro 04: Cursos de Arte Latino-americana na América Latina
Fonte: Google e sites institucionais – Pesquisa: jul.2004

País	Graduação	Pós-graduação
Chile	3	-
México	2	1
Equador	1	-
Argentina	1	-
Puerto Rico	2	-
Venezuela	-	1
México	-	1
TOTAL	9	3

Sobre os cursos específicos oferecidos por Universidades latino-americanas - embora a pesquisa ainda esteja em andamento -, até o momento encontramos um total de doze (com metodologia, programas, bibliografias), nove relativos a disciplinas curriculares de cursos de graduação e três de pós-graduação, conforme mostrado no Quadro 04 por locais.

Embora o panorama traçado até aqui não seja conclusivo, permite ler um perfil de oferta acadêmica que necessita urgentemente de redimensionamento e intercâmbios pela responsabilidade histórica que têm tido os centros universitários na formação do conhecimento e da crítica sobre arte latino-americana, bem como na consolidação de uma consciência cultural.

Os acervos de arte latino-americana

A formação das primeiras coleções de arte latino-americana data desde os tempos coloniais, desde os gabinetes de curiosidades e objetos exóticos até lentamente a estruturação de museus nacionais em alguns casos acompanhados ou impulsionados pelas descobertas arqueológicas. Com a formação das primeiras academias de Belas Artes, começa a haver uma especialização por técnicas e períodos até os primeiros acervos de arte moderna. Após a fundação em 1929 do pioneiro Museum of Modern Art (MoMA) de New York desde os anos 40 se sucede a criação de vários museus de arte moderna além dos museus específicos de artistas renomados.

No Brasil à fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) seguem em 1948 as fundações dos MAM-Rio, MAM-SP e SAM –Recife. Com a criação da Bienal de São Paulo em 1951 se consolida uma vontade de investimentos intelectuais e econômicos na arte contemporânea, que ecoa pouco depois na criação do MAM-BA em 1959 e do MAC-USP em 1963. Os anos 70 cristalizarão um olhar específico sobre a arte latino-americana quando em 1975 a XII

Bienal de São Paulo, dedica salas para os artistas José Luis Cuevas (México), Fernando Szyzlo (Peru), Augusto Torres (Uruguai), Luis Hernandes Cruz (Porto Rico) e Alejandro Otero (Venezuela).

Atualmente uma parte da pesquisa está dedicada ao mapeamento dos Museus de Arte Moderna e Contemporânea existentes na América Latina e no mundo. Dos dados levantados até o momento, dentre os poucos acervos especializados sobre o tema da arte latino-americana do século XX, podemos apontar o Museo de Arte Latino-americano de Buenos Aires (MALBA) – Colección Constantini, como a maior e mais abrangente. Dentre outras coleções importantes, figuram o Museo de Arte Contemporaneo de Santa Cruz de la Sierra (Bolívia) e a Coleção Cisneros (Caracas); nos Estados Unidos, o Museo de Arte Latino-americano/Colección Gumbiner em Long-Beach, CA e a Coleção de Arte Latinoamericana do MoMA em New York.

As publicações sobre arte latino-americana

Na evolução da crítica de arte latino-americana, a literatura no século XIX, a imprensa no início do século XX e as revistas especializadas a partir da década de 20, traçam um percurso de legitimação artística e divulgação de idéias e manifestos. A esses veículos soma-se o surgimento das primeiras historias da arte latino-americana que acrescentavam à produção republicana, a arte do período colonial e, em alguns casos, incluíam referências à arte pré-hispânica, configurando panoramas artísticos com abrangência de até três séculos. Embora sob uma perspectiva progressista e evolucionista, estes trabalhos buscavam traçar um fio condutor desde a arte colonial até a arte das vanguardas como explicação para a construção de uma identidade baseada num *leit-motiv* racial dos povos latino-americanos, sob critérios de periodização fortemente condicionados pela identificação de escolas e gerações de artistas, com base no critério da "personalidade do artista".

O caminho da historiografia e crítica de arte latino-americana esteve sempre oscilando entre duas visões opostas: ora a arte como vítima da tradição e dominada por modelos estrangeiros, ora uma visão idealista do que a arte deveria ser.

Partindo do trabalho de Gutiérrez-Witt (cf. 1998) buscou-se levantar uma lista de **fontes impressas** de referência básica para o tema, priorizando as abordagens mais abrangentes no espaço geográfico e no tempo (principalmente do século XX e contemporaneidade). O grande volume de trabalhos sobre períodos pré-colombianos, monografias sobre artistas ou movimentos, recortes parciais tais como estudos regionais ou nacionais não foram incluídos. Dentre os "livros de arte" foram diferenciados as monografias e os catálogos de cole-

ções, museus e exposições. Embora o primeiro catálogo publicado foi em 1896 do Museu Nacional de Bellas Artes de Argentina (atual MNBA) por inciativa de Eduardo Schiaff, só desde os anos 30/40 que começam a ser regulares tais publicações. Já sobre os "livros de autor" foram diferenciados os de caráter teórico (crítica e ensaios) dos de historia por períodos. Com esses pressupostos, foi levantado um total de 54 títulos que podem ser agrupados em:

- 10 dicionários, bibliografias, enciclopédias e diretórios;
- 09 catálogos de museus e exposições;
- 35 manuais, histórias e teorias.

Desse elenco, 14 são trabalhos anteriores a 1980, 18 dos anos 80, 18 dos anos 90 e 05 publicados desde 2000 até hoje. De todos esses trabalhos, embora alguns estejam esgotados, pelo menos 31 estão em espanhol ou português.

No Brasil se pesquisa e se publica muito (embora não o suficiente ainda!) sobre a arte brasileira, principalmente sobre os períodos colonial e contemporâneo, embora os estudos estéticos sobre arte indígena, afro-brasileira e pré-histórica ainda sejam escassos e regionais. Já o repertório de publicações brasileiras sobre o tema da arte latino-americana é um corolário da produção acadêmica descrita no início. Do elenco de referências sobre o tema exposto acima, apenas duas são produções coordenadas por brasileiros além da participação em ensaios em outros três ou quatro títulos.

Dos estudos produzidos desde os anos 80, a grande maioria são em língua inglesa, e numa pesquisa de títulos disponíveis no Brasil em *sites* da Livraria Cultura, da Siciliano e das Editoras Universitárias, apenas o trabalho de Dawn Ades (1997) conta com tradução para o português. Dentre os títulos em espanhol, podem ser encomendados os trabalhos de Aracy do Amaral et al. (2000), Damián Bayón (1990), Juan Carlos Lombán (1994), Edward Lucie-Smith (1993) e Edward Sullivan (1996).

Em *sites* internacionais, tais com Amazon e Alibris, ou até nas maiores livrarias e editoras espanholas, portuguesas, italianas, francesas e alemãs, é possível adquirir um elenco de pouco mais de 20 títulos, a maioria em inglês, com abordagem panorâmica desde o século XIX ou inícios do XX até os anos 80-90. No *site* da Amazon, sobre *Latin American Art* há disponíveis 24 títulos recentes, publicados desde nov/dez de 2003 até lançamentos previstos para inícios de 2005, todos em língua inglesa e apenas um bilíngüe inglês/espanhol.

Dentre o repertório de publicações digitais, embora a pesquisa ainda esteja incipiente, foram levantadas as **revistas digitais** existentes que abordam sob diferentes enfoques o tema que nos ocupa. Segundo informações do Universia, de 41 revistas digitais na área de Belas Artes, 16 abordam questões ou se concentram sobre arte latino-americana.

Do exposto até aqui se pode concluir que há uma dificuldade de acesso "física" às publicações sobre arte latino-americana pela escassa disponibilidade efetiva nas livrarias brasileiras bem como pela falta de bibliotecas especializadas, mas também uma dificuldade de acesso "idiomática" pelas pouquíssimas traduções para o português. Dito de outro modo, as referências atualizadas que existem sobre uma produção artística que fala espanhol ou português, anacronicamente, são produzidas em inglês. A questão não é de "ler" inglês mas de um repertorio de análises disponíveis que não são escritas por latino-americanos.

Nesse sentido cabe resgatar as observações de Marta Traba (1973-1977) sobre as imposições de estéticas e modelos externos às lógicas latino-americanas: até onde se pode falar de "resistências da arte" se as interpretações e análises majoritariamente são produzidas por centros de estudos norte-americanos ou europeus?

Perspectivas de trabalho

Como mostra Araya Cid (cf. 2001) as universidades tiveram um papel preponderante na transformação dos modos expositivos da crítica e no processo de transformação das artes visuais, através dos modos particulares de estruturação dos discursos e dos enfoques modernos da problemática da arte. As universidades determinaram uma nova face do sistema artístico latino-americano, através de disciplinas específicas e questões epistemológicas inovadoras que embasaram uma crítica de arte que buscaria abordar não só as obras senão também os processos de consumo, a discussão da identidade latino-americana e problemas inerentes ao fazer artístico. Por um lado, desde os anos 50 assistimos a um surgimento expressivo de escolas de arte no seio das universidades, processo que nos anos 70 evidencia um re-direcionamento da produção crítica através de monografias e ensaios abandonando a elaboração de macro-historias da arte. Por outro lado, em paralelo à criação de novas escolas de artes temos a sistemática criação de museus de arte moderna e de bienais diante da escassez de espaços apropriados para exibição de obras de arte, constituindo um circuito de arte cada vez mais especializado que vai delineando um caminho de profissionalização do artista.

Deste modo, a crítica de arte, que vai caminhando para o que será a atividade de curadoria, passa a substituir o papel dos manifestos vanguardistas e a se comportar também como objeto artístico. Se desde o século XVIII assistimos a um processo de sistematização dos saberes artísticos pelas academias de Belas Artes, no qual os artistas anônimos passavam a ser "regularizados" pelos mestres, desde os anos 80, a dinâmica de legitimação e inserção no mercado

dos artistas e sua produção depende diretamente do que os críticos digam, os curadores decidam mostrar e o catálogo impresso registre.

Cabe pois às universidades novamente resgatar seu papel inovador, de motor crítico capaz de impedir que o estrelato dos curadores transforme as discussões culturais e a própria arte contemporânea em modismos passageiros ou escolhas oportunas para espectacularizações midiáticas.

REFERÊNCIAS GERAIS

ARAYA, Guadalupe Alvarez de. **Las formas de la Critica de Artes en América Latina.** Trabajo preparado para la Mesa Redonda "Texto, Arte y Curatoria", Universidad Católica, octubre 2001. Disponível em: www.critica.cl acessado em set.2004.

GUTIÉRREZ-WITT, Laura. **Latin American Art: selected sources.** In: BiblioNoticias nº94, mar.1998. Disponível em www.lib.utexas.edu/benson/bibnot acessado em set.2004.

Alejandra Hernández Muñoz. Uruguaia, residente em Salvador desde 1992, é Arquiteta, Mestre em Desenho Urbano, Doutoranda em Urbanismo no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (PPGAU/UFBA) e professora de História da Arte na Escola de Belas Artes (EBA/UFBA)

MUSEOGRAFIAS DO MASP

Alexander Gaiotto Miyoshi
alexmiyoshi@hotmail.com

Desde o final de 1996, uma polêmica envolve a configuração museográfica do Museu de Arte de São Paulo: retiraram-se os cavaletes de vidro, suportes dos quadros propostos por Lina Bo Bardi, e colocaram-se altas e espessas paredes de gesso. A mudança dividiu opiniões e gerou uma série de manifestações em defesa de uma ou outra concepção expositiva. Se, por um lado, os defensores da proposta inicial pautaram-se na idéia de liberdade, novidade e no desenvolvimento histórico dos cavaletes de vidro – coerentes com um edifício concebido para este modo de exposição –, por outro, foram apresentados problemas técnicos e de apreciação das obras que deveriam ser corrigidos de modo a salvaguardar os quadros e "restaurar o equilíbrio fenomenológico e civilizacional entre a obra de arte e o suporte arquitetônico com o qual sempre dialogou – a parede –, elemento constitutivo de sua própria identidade histórica."[1] Veremos alguns dos argumentos utilizados como justificativa a cada proposta e o decorrente processo de tombamento do edifício pelo Iphan.

O edifício do MASP foi concluído em 1968, orientado pelo projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi e por um sistema estrutural em concreto protendido desenvolvido pelo engenheiro José Carlos Figueiredo Ferraz. O projeto englobou, de modo especial, o desenho do sistema expositivo das obras de arte. Como no primeiro MASP, da rua 7 de abril, a museografia do novo edifício significou não apenas a criação de um espaço expositivo, mas de uma concepção pedagógica para apreciação da arte. Observa-se uma continuidade com a proposta do primeiro MASP, mas diferente no emprego de materiais e na constituição espacial do sistema expositivo. Se idealmente a obra de arte continua destacada da parede, o faz de outra forma e com radicalidade acentuada.

A planta livre, desejo da arquiteta desde os tempos da 7 de abril, tornou-se realidade no edifício da avenida Paulista. Em todos os andares – incluindo o térreo, em contato direto, aberto e franco com a rua –, os espaços expositivos têm grandes dimensões como grandes hangares. Os famosos "cavaletes de cristal" foram colocados no segundo pavimento, a pinacoteca, com piso em placas de borracha preta, escada e empenas em concreto aparente, laje em concreto pintado de branco, caixilhos de alumínio e grandes panos de vidro. Segundo Lina, "o critério que informou a arquitetura interna do Museu restringiu-se a soluções de ´flexibilidade´,

[1] *A Evolução da Museologia do Masp no último decênio (1986-1998)*, reprodução de fax enviado ao Masp no dia 26 de novembro de 1998, p. 6, arquivo do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.

à possibilidade de transformação do ambiente, unida à estrita economia que é própria de nosso tempo."[2] Deste modo, dando sentido à planta desimpedida da pinacoteca, os cavaletes dispõem-se individualmente, livrando as obras de arte de paredes opacas.

O cavalete de cristal é prototípico. Constitui-se num painel de vidro temperado, preso por uma cunha de madeira a um bloco maciço de concreto aparente. Ao painel de vidro, fixa-se uma obra, um quadro, e na outra face do painel a legenda da obra. Há desenhos para painéis compostos por uma grande peça de vidro e dois ou mais blocos de concreto, para quadros maiores ou conjuntos de quadros. Todos os painéis são dispostos paralelamente com os quadros voltados num mesmo sentido, oferecendo, portanto, no sentido oposto, todas as legendas e informações sobre as obras.

No final de 1996, iniciaram-se novas reformas no edifício do MASP. Dentre elas, a substituição dos cavaletes de vidro por grandes paredes de gesso foi a mais controversa, motivo de debates e destaque na imprensa.

O arquiteto holandês Aldo Van Eyck visitou o MASP depois das reformas. Já o havia visitado 25 anos antes, pela primeira vez, quando se impressionou com o modo de exposição dos quadros. Após a segunda visita, num texto apaixonado[3], desenvolveu os argumentos em defesa da museografia original, assinalando a integridade do exterior e interior do edifício:

> Que nem todo mundo simpatize igualmente com a maneira pela qual as pinturas foram expostas originalmente não é todavia surpreendente. A exposição, sendo única, é, em conseqüência, também anormal. E o que é anormal – neste caso à revelia, devido a seu caráter único – também é vulnerável no sentido de que corre o risco de ser mudado ou desmantelado completamente, o que seria uma perda inominável. Seja como for, agora o problema tornou-se agudo. (...) A questão é que estes dois gestos extraordinários – o exterior e o interior – são interdependentes, pertencem um ao outro, afinados como estão pelo mesmo diapasão mental: *a inflexível arte e arquitetura* de Lina Bo Bardi, *simultânea, solidária com o povo.*

Van Eyck discorreu sobre a ruptura entre pintura e parede e o contexto de origem do quadro, o cavalete do artista:

> Num certo sentido – sentido errado – pinturas em paredes tendem a ser vistas como janelas para um outro mundo, mas isto nega a realidade tátil de sua superfície pintada, i.e., a existência física de algo realmente *feito* – com tinta e pincel, pincelada após pincelada – NO ESPAÇO.
> Uma pintura – cada pintura – constitui sua própria realidade *pintada* seja lá o que for que retrate. Essa realidade será melhor descoberta se a pintura for devolvida para onde foi pintada, que é também onde o pintor estava quando a pintou. A verdade sendo que sua essencial bidimensionalidade *não pode respirar integralmente quando fixada – trancada – numa parede.*
> (...) E assim, com o fim das paredes nas quais as pinturas estavam anteriormente condenadas a ser penduradas – por conseguinte com o fim também da superfície plana, da textura e da cor arbitrária imediatamente atrás delas e à sua volta, ficamos com pinturas no espaço onde elas foram originalmente pintadas *sobre um cavalete.*

---

[2] *Museu de Arte de São Paulo*, ILBPMB/Blau,São Paulo/Lisboa, 1997, s/ pág.
[3] Op. cit., s/pág.

A proposta do MASP, segundo Van Eick, "surge com um choque no primeiro encontro, contrário a tudo aquilo que fomos acostumados equivocadamente", cujo "caráter único de exposição (...) torna-o ainda mais extraordinário." E prossegue contrapondo-a aos museus tradicionais:

É difícil e penoso visualizar todas as inumeráveis pinturas nas inumeráveis paredes em salas, halls e museus inumeráveis à espera de poder voltar para o espaço onde ainda possam vibrar, respirar, por assim dizer, em ambas as direções – não só afastadas de nós, mas também vindo em nossa direção. Era assim que era feito no MASP onde, o que era até recentemente, *a mais bela exposição do mundo de uma coleção de pinturas e esculturas irá, é o que se espera, ser reinstalada sem concessão.* Qualquer outra solução implicaria divisórias com várias pinturas uma em frente à outra de todos os lados através de vazios – e mais uma vez as pessoas deslocando-se lateralmente de uma pintura até outra. Um pensamento terrível.

Sobre as relações entre as obras no espaço do MASP, escreveu Van Eick:

Todas elas aqui e agora e todas ao mesmo tempo num conjunto *contemporâneo*. Nós nos tornamos cientes do fato de que a apreciação da arte, assim como sua 'história' recebe de novo *permissão para mover-se*, expandir-se, através do confronto espontâneo e da justaposição inesperada, pois é isto que a *simultaneidade* planejada da exposição efetua: *a unidade envolvendo uma diversidade* além das categorias estabelecidas. (...)
Contemplamos uma determinada pintura. Nossos olhos estão fixados na *superfície pintada*. Momentaneamente eles se fixam numa outra pintura ali perto e então retornam. Se as pinturas não são contemporâneas, é como se o tempo fosse comprimido. Mas se sua natureza e qualidades aparecem em contraste extremo, elas podem até fundir na mente! Nenhuma soma de conhecimento factual específico irá deter a experiência verdadeiramente *caleidoscópica* enquanto passamos de uma pintura a outra para cima, para baixo e através do espaço de uma ponta a outra.
Todas as pinturas devem de novo estar voltadas numa só direção, enquanto sua história (quem as pintou, quando, onde e o que mais valer a pena ser conhecido) está voltada para a direção oposta. Esta é outra grande idéia, porque não há interferência, visual ou mental, se não desejamos nenhuma delas. As pinturas podem falar por si mesmas, sem rótulos, uma a uma ou todas juntas sem estarem mais sobrecarregadas pela avaliação estabelecida e pela classificação acadêmica.

E finaliza:

Deixem que o MASP continue a ser uma exceção maravilhosa à regra e à prática errada.

O arquiteto Renato Anelli também manifestou sua contrariedade ao que estava acontecendo no MASP[4]. Sua opinião foi publicada em jornal[5], em defesa da preservação da concepção museográfica original, já que não havia proposta capaz de atualizá-la sem lhe tirar características essenciais. Os argumentos pautaram-se no desenvolvimento histórico dos suportes propostos por Lina e Pietro Bardi, que se amarravam coerentemente e de forma inédita em um edifício especialmente concebido para aquele modo de exposição.

Anelli chama atenção a algumas experiências museográficas na Itália realizadas anos antes da chegada do casal Bardi ao Brasil. Em 1934, os arquitetos

---

[4] Além de Van Eick e Anelli, cabe destacar as manifestações do arquiteto Marcelo Carvalho Ferraz, em palestras e na imprensa, e da arquiteta Olívia de Oliveira, na revista *Lina Bo Bardi, obra construída, coleção 2G – n.23.24*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
[5] *Reforma põe em risco projeto original do Masp*, O Estado de São Paulo, 20 de junho de 1998.

racionalistas Edoardo Persico, Marcelo Nizzolli e Franco Albini, entre outros, desenharam as primeiras estruturas metálicas como suportes a diferentes objetos, que iam da propaganda fascista a relíquias arqueológicas. Segundo Anelli, a primeira exposição de arte a utilizar a proposta dos racionalistas foi realizada em 1941, para as obras de Scipione, organizada por Guglielmo Pacchioni e montada por Franco Albini na Galeria Brera em Milão. Ali aparecem os primeiros quadros suspensos no ar, apoi-ados em tubos e perfis de aço, estabilizados por uma malha de cabos tensionados. A justificativa do sistema expositivo, feita por Pacchioni na revista *Lo Stile*, atenta à necessidade de atualizar tanto a obra de um artista moderno, falecido alguns anos antes, quanto ao pesado ambiente acadêmico da Galeria de Brera. Expor uma obra de arte significa dar um valor que a leva, "seja antiga ou moderna, para um plano de atualidade", tornando-a facilmente acessível ao maior número de observadores.

Os suportes dos quadros, feitos com delgados tubos de aço no primeiro MASP e com cristal posteriormente no museu da Avenida Paulista, são instrumentos fundamentais para a atualização do acervo e para sua aproximação ao visitante. Reproduzem a condição da própria produção das pinturas e não é causal que sua autora o denomine cavalete de cristal – 'porque é um cavalete e o quadro nasce no ar, num cavalete'. Destacados de qualquer parede, os quadros flutuam num único espaço. Subverte-se o esquema de salas temáticas e percursos cronológicos dos primeiros museus europeus. Ignora-se a técnica museográfica de construir um vazio ao redor da obra. Os cavaletes de cristal criam uma percepção simultânea do acervo e uma inusitada liberdade de percurso para o visitante. Indo mais fundo na aproximação do observador com a obra de arte, a transparência do vidro confunde os visitantes com os quadros.

Anelli reivindicou pesquisas efetivas sobre a iluminação natural no MASP, chamando atenção ao fato das fachadas transparentes serem a principal característica definidora de sua museografia, símbolo da abertura do museu à cidade e ao povo, além de continuidade dos próprios cavaletes de vidro.

Um texto de 1998[6] tratou do outro lado da questão, defendendo a museografia adotada quase dois anos antes. O texto não aborda a relação entre a arquitetura do MASP e o sistema expositivo, como nas defesas à museografia original. Por outro lado, colocam-se as implicações materiais nas obras de arte, citando algumas ocorrências de danos ao acervo. Assim, foram apresentados cinco problemas técnicos da concepção museográfica original do MASP:

1) a incapacidade das lâminas de vidro sustentarem obras de grandes dimensões, "das quais o acervo do MASP é particularmente rico"[7];
2) a fragilidade do vidro e o decorrente risco de seu rompimento, o que algumas vezes já ocorreu, danificando seriamente as obras[8];

[6] *A Evolução da Museologia do Masp no último decênio (1986-1998)*, reprodução de fax enviado ao Masp no dia 26 de novembro de 1998, arquivo do ILBPMB.

[7] "(...) desde 1968, quando o acervo do Masp foi transferido para a sede da Avenida Paulista (...), a opção pelas placas de vidro simplesmente impossibilitou o acesso do público a obras chaves do acervo(...)". Op. cit. p. 1.

3) as deformações ocasionadas nos quadros, que acompanham a dilatação e contração natural do vidro (as obras eram fixadas ao vidro em dois pontos por parafusos)[9];
4) a iluminação artificial inadequada, por ser "aleatória, pasteurizada, imprecisa, chapante ou cheia de reflexos, quase sempre insuficiente e, em todo caso, incapaz de propor tratamentos diferenciados a obras tão diferentes";
5) a iluminação natural que atravessa as persianas de 6 m de altura, "causando dois inconvenientes adicionais: a. uma luz rasante que ressaltava os problemas de conservação da matéria pictórica; b. a exposição da matéria pictórica à ação direta de raios solares, em frontal transgressão às mais elementares normas de conservação museológica."

Foram apresentados ainda três problemas conceituais na museografia original do MASP. O primeiro é o submetimento das obras de arte ao espaço arquitetônico do museu, e não do museu às obras de arte[10]. Os demais problemas referem-se ao cerne da discórdia: a questão da liberdade de percurso e a ruptura da obra de arte com a parede:

2. alega-se, em segundo lugar, que a apresentação dos quadros parafusados sobre os vidros permitia uma percepção simultânea de todas as obras expostas, causando um impacto de natureza a supostamente "superar" o critério cronológico de exposição, considerado "opressivo", "dirigista" ou "paternalista", características típicas do "didatismo" dos museus "tradicionais". Para proteger o visitante dos vícios de uma velha museologia considerada enclausurante, o visitante deve receber o impacto do todo, de uma só vez, e depois perambular entre os vidros, saboreando sua liberdade reconquistada face às camisas de força da história da arte, da informação ou mesmo da erudição histórico-artística. Este argumento, repetido à exaustão, permite presumir que estejamos em presença de uma das pedras de toque da proposta em exame. (...) Ocorre que, já à primeira vista, saltam aos olhos as contradições internas evidentes, algumas delas singelas, de que ele se compõe:
- a primeira contradição é que, ironicamente, a disposição dos quadros sobre os vidros sempre esteve docilmente atrelada àquilo contra o qual ela pretendia se rebelar, isto é, o eixo cronológico. Desde sempre, com efeito, e os arquivos fotográficos da história do Masp bem documentam esta invariância, os quadros dispunham-se no espaço aberto do salão em rigorosa ordem cronológica e, desta ordem, em estrito respeito às escolas nacionais (...).

---

8 "As placas de vidro do Masp podiam subitamente romper-se (...) pela combinação de dois fatores básicos: a ação das violentas alterações ambientais a que os submetia um ambiente de 2000 m² e 6 m de pé direito, protegido do clima tropical exterior apenas por uma membrana de vidro precariamente coberta por persianas; a esta ação, combinava-se um outro fator, qual seja o peso da madeira ou de telas de mais de 2 metros (...)."Op. cit. pp. 1 e 2.

9 "O resultado é que, não apenas os vidros tendiam a romper-se, mas alguns dos painéis, dentre eles um magnífico tondo florentino do século XV (...), vinham se deformando de modo preocupante, tomando a forma de uma parábolaparafusos. E se o fenômeno era de uma evidência gritante no tondo em questão, ele começava a se fazer presente de modo indubitável também em outras obras, fato que aconselhava a uma pronta intervenção." Op. cit. p. 2.

10 "(...) um partido arquitetônico em museologia deve procurar otimizar, não a arquitetura (o que seria narcisismo), mas as condições materiais e intelectuais nas quais se produz o contato entre a obra de arte e seu público. Este é um critério recente de avaliação museológica dos projetos arquitetônicos que, naturalmente, deve presidir todo o partido arquitetônico em museus." Op. cit. p. 3.

- a segunda contradição é um pouco mais ingênua (...). Abolir toda proposta precisa de percurso é condenar o visitante a uma experiência mais dirigista do que qualquer outra. Na realidade, ao invés de sugerir um percurso, a superposição dos vidros impunha uma experiência única, unidimensional: a do choque do todo. Nada mais autoritário do que impor ao visitante uma única experiência, criando um choque cacofônico (ou "cacofântico"), do qual ele não pode escapar. (...) Em suma, a proposta dos vidros, tão pretensamente crítica da tradição, era uma proposta absolutamente intolerante à crítica de si própria.
- a terceira contradição é, de todas, a mais ingênua. Ninguém ignora que cada obra de arte nasce de um (sic) certa particular ordenação dos elementos básicos da visualidade, ordenação que retira seu sentido da configuração histórico-civilizacional que lhe deu nascimento. (...) A superposição dos vidros, com o seu choque do todo, pertence a uma época em que se professava a convicção de que memória cultural e emoção estética eram faculdades conflitantes do espírito. (...)

3. Vejamos, enfim a terceira e última alegação que pretende legitimar a visão superposta dos quadros parafusados em vidros. A idéia de que ver um quadro suspenso em um vidro é ver o quadro como o pintor o via quando o criou. Negando a parede, suspeita de ser burguesa, aristocrática ou eclesiástica, o vidro reproduziria (...) as condições mais autênticas do cavalete. Este é, dentre todos os argumentos até aqui evocados, o mais carente de qualquer fundamento lógico ou histórico. Para melhor apreciar o teto da capela Sistina não é aconselhável alçar-se à altura em que se encontrava Michelangelo ao pintá-la, mas sim colocarmo-nos exatamente onde Michelangelo imaginava que estariam seus espectadores, isto é, sobre o pavimento da capela. (...) Ninguém ignora que as pinturas de Rafael, Velázquez, Zurbarán ou Goya possuídas pelo Masp são frutos de encomendas claramente estipuladas em contrato, do ponto de vista inclusive da destinação física e funcional da obra (para um quarto, uma capela, um salão, com suas respectivas funções). (...) Freqüentemente, os museus não sabem ou não podem reproduzir o ambiente que o artista tinha em mente ao produzir sua obra. Mas se sabemos de algo, é que ele não a criou para ser vista em um cavalete. Ele a criou para ser vista em uma parede. Infelizmente não sabemos qual. (...) Essa é a unidade fenomenológica básica da percepção de uma obra de pintura. Ela se apresenta à percepção, na história da sensibilidade ocidental, como uma interação, uma tensão continuidade/descontinuidade, entre três elementos intimamente associados: a tela, sua moldura e sua parede. Toda pintura sobre cavalete foi *invariavelmente* sentida, imaginada, executada para se (sic) percebida em tal situação. Do século XIII, ao menos, até a maioria das experiências de pintura sobre cavalete da atualidade, sedimentou-se esta tensão continuidade/descontinuidade entre dois planos básicos: o plano da tela e o plano da parede, tensão articulada pela moldura. De uma riqueza cultural e mesmo antropológica fascinantes, ela vem merecendo sempre mais a atenção dos estudiosos."

Por final, em defesa da nova concepção museográfica, de grandes paredes brancas, foram utilizados os seguintes argumentos:

1) oferecer suportes seguros às obras do acervo;
2) obter, por intermédio das paredes altas e espessas, as condições térmicas e de umidade do ar adequadas às normas internacionais;
3) permitir a visita orientada a grupos de pessoas;
4) criar ambientações diversificadas, respeitosas à variedade de formatos e às características culturais de cada obra;
5) propor iluminação adequada ao acervo;
6) sugerir abordagens historicamente orientadas, de modo a facultar o direito de se percorrer livremente o espaço[11];

[11] "O percurso didático atual permite (...) múltiplas possibilidades de visitação e de contato com as obras: pode-se aceita-lo, pode-se criticá-lo, e neste último caso pode-se exercer o direito de preferir outros percursos quaisquer. O museu apenas cumpre seu dever de sugerir um sentido de percepção do seu acervo; o visitante quarda consigo entretanto o direito inalienável de aceitá-lo ou não. Não é um direito que lhe assistia na proposta anterior." Op. cit. p. 4.

7) "restaurar o equilíbrio fenomenológico e civilizacional entre a obra de arte e o suporte arquitetônico com o qual sempre dialogou – a parede –, elemento constitutivo de sua própria identidade histórica."

Em 27 de julho de 1999, o Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi solicitou o tombamento do edifício em esfera nacional[12]. De acordo com o arquiteto Marcelo Ferraz, o pedido visava a salvaguarda do prédio e da sua idéia museográfica, de "museu dos espaços abertos", como eram a National Gallery de Londres e outras instituições européias e americanas dos anos 60, das quais o MASP foi precursor. Segundo Ferraz, a concepção do MASP integrava prédio e acervo, e eram, portanto, indissociáveis. Modesto Carvalhosa, conselheiro do Iphan e do MASP, considerou a iniciativa importante, acreditando na aprovação do Iphan[13].

Um mês depois, em 26 de agosto, o próprio MASP apresentou ao Iphan novo pedido de tombamento do edifício, assinado por seu presidente, o arquiteto Júlio Neves[14]. Ao contrário do pedido feito pelo Instituto Bardi, o do MASP solicitava o tombamento do edifício, mas não mencionava a concepção museográfica e seus cavaletes. Neves discordou do pedido do Instituto, que, para ele, "não seria aceito em nenhum lugar do mundo". Neves afirmou que os cavaletes (cerca de 250, segundo Ferraz, mas em quantidade não confirmada pela direção do museu) continuariam a ser guardados no depósito para futuras exposições, sem precisar quando tais exposições ocorreriam. Ainda segundo Neves, a quantidade limitada de cavaletes, aliada aos motivos técnicos e práticos já descritos, e a própria configuração dos suportes não permitiriam adaptações a novas obras e exposições.

Os dois projetos passaram por avaliação técnica e o parecer deveria ser finalizado em menos de um mês. No entanto, o processo se desenrolou por mais tempo. A respeito das alterações levadas a cabo pela direção do museu, o superintendente do Iphan no estado de São Paulo, Roberto Saruê, afirmou que seria o caminho "tombar o projeto original, sem as mudanças posteriores, executadas sem a aprovação de Lina." Para ele "essas modificações não têm valor para efeito do tombamento nem para a sociedade brasileira." A previsão era de que o tombamento fosse concluído até junho de 2001. Saruê afirmou que o Iphan deveria tombar todos os "equipamentos" do interior do MASP, incluindo os cavaletes, como "bens móveis", e não como "integrados". Na prática, a decisão não obrigaria a volta do antigo sistema e significaria que os cavaletes poderiam ficar indefinidamente no porão[15].

---

[12] *Masp rejeita tombamento de cavaletes*, jornal Valor Econômico, São Paulo, 4 de maio de 2000.
[13] *Masp será tombado pelo Iphan. Talvez tarde demais*, Jornal da Tarde, São Paulo, 20 de março de 2001.
[14] Idem.
[15] Idem *Masp será tombado...*

No dia 17 de dezembro de 2003, poucas semanas antes do aniversário de 450 anos de São Paulo, o edifício do MASP foi tombado pelo Iphan[16]. Segundo Maurício Chagas, diretor do departamento de Patrimônio Material e Fiscalização do Iphan, "foram tombadas a arquitetura e as estruturas originais do prédio, ficando indicada e recomendada a preservação dos grandes vãos como espaços expositivos." Pela decisão do Iphan, atendeu-se ao pedido feito pela direção do MASP, já que não foi tombada a disposição museográfica. Ainda segundo Chagas, "o espaço permite as mais variadas concepções museográficas." O Iphan indica "que a fluidez original seja mantida. Mas não haverá sanção, caso tal disposição não seja aceita."

[16] *Masp tombado não exige uso de cavaletes*, Folha de São Paulo, caderno Ilustrada, p.E3, 19 de dezembro de 2003.

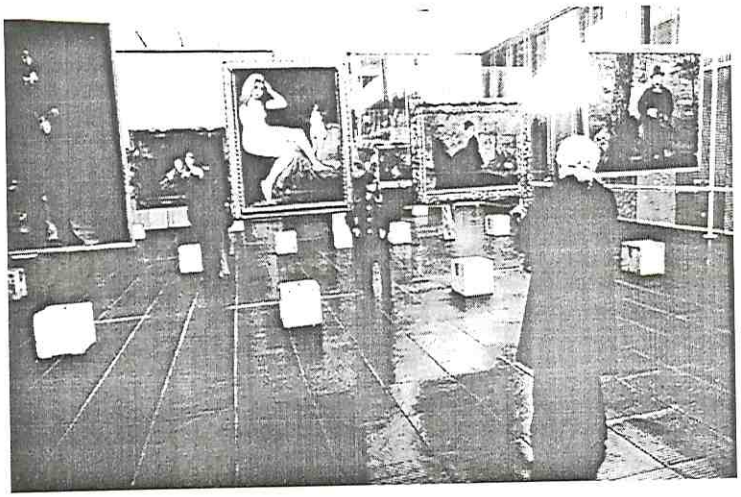


Fig. 1: Exposição do acervo do MASP no 2º pavimento do edifício da av. Paulista, conforme projeto de Lina Bo Bardi (*Museu de Arte de São Paulo*, Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi/Blau,São Paulo/Lisboa, 1997, s/ pág.)

Fig. 2: Exposição do acervo do MASP, no 2º pavimento do edifício da av. Paulista – outubro de 2004 (Foto cedida pelo MASP).

Alexander Gaiotto Miyoshi. Mestrando em história da arte (IFCH-UNICAMP), arquiteto e urbanista (FAU-USP – 2000).

A UNIDADE DOS PROJETOS ESTÉTICO E IDEOLÓGICO E A POTENCIALIDADE DO MONUMENTO NO ESPAÇO URBANO: O CASO DO MONUMENTO ÀS BANDEIRAS E DO MONUMENTO DUQUE DE CAXIAS

Ana Carolina Fróes Ribeiro
carolfroes@eesc.usp.br

Introdução

No começo do século XX, as artes plásticas, no Brasil, pautavam-se na busca por uma identidade nacional e por uma modernidade já existente na Europa. Vivia-se, no país, a dubiedade de estar, de um lado voltado para o futuro e tendo a Europa a ser espelhada; e, de outro, voltado para busca por algo capaz de defini-lo e identificá-lo, mirando o passado e o tradicional.

Nesse momento, conforma-se uma nova *intelligentsia* consciente da realidade local: a miséria popular e o atraso do estado social e cultural. Dessa forma, entre 1920 e 1930, os movimentos artísticos que surgiram visaram criar uma arte que expressasse as verdades nacionais, mas que, simultaneamente, tivesse um caráter universal. Esses movimentos assumiram o projeto das vanguardas européias, porém, pensando a arte como um procedimento autônomo e auto-reflexivo.

Apropriando-se desses movimentos artísticos, iniciam-se também projetos culturais e intervenções estatais, no sentido de soerguer ânimos, inculcar valores, estabelecer ou simbolizar a coesão social e legitimar instituições ou relações de autoridade, num processo que Eric Hobsbawm chama de invenção da tradição.

Nesse processo, por exemplo, nos preparativos para a comemoração do I Centenário da Independência, diversos monumentos destinados ao espaço público, ressaltando figuras e momentos históricos foram encomendados, e concursos públicos para suas execuções foram efetivados.

Este artigo analisa dois monumentos específicos, encomendados pelo poder público na primeira metade do século XX, trata-se do Monumento das Bandeiras (MdB) e do Monumento ao Duque de Caxias (MDC), ambos de Victor Brecheret.

Esses dois "personagens", o Bandeirante e o Duque de Caxias representaram o caráter empreendedor e o espírito heróico que se desejava associar às identidades paulista e nacional, sendo incorporados em projetos culturais, correspondendo às ideologias políticas.

Outro aspecto é o projeto estético que permeou a idealização dos dois monumentos. No caso do MdB, na década de 20, a maquete apresentada por

Victor Brecheret no concurso ainda continha traços figurativos de uma estética clássica. Porém, Victor Brecheret, imerso nas discussões a respeito dos caminhos da arte moderna, entre o desejo pelo novo, de uma linguagem universal e a busca pelas raízes tradicionais, reformula, posteriormente, seu projeto, aproximando sua proposta de uma concepção moderna, porém, sem desvencilhar-se do figurativismo. No caso do MDC, idealizado por militares no final da década de 30, Victor Brecheret retoma as representações figurativas, aproximando-se da estética clássica. Uma construção que será vista como um verdadeiro prodígio técnico e acadêmico que resultou na maior estátua eqüestre do mundo.

Entretanto, as diversas dificuldades que os dois monumentos passaram na suas execuções, fizeram com que levassem décadas desde suas concepções até suas implantações no espaço público. Idealizado na década de 20, o MdB foi implantado somente na década de 50; e o MDC, idealizado no final da década de 30, foi implantado na década de 60. Nesse processo, as incessantes transformações urbanas causaram indefinições na localização das obras e, posteriormente, quando das suas localizações definitivas, também condicionaram as pótencialidades distintas desses dois monumentos. O primeiro, numa "coincidência feliz", é incorporado junto ao projeto moderno do Parque do Ibirapuera, compatível simbolicamente com o ideal proposto no parque, permitindo, sobretudo, uma boa perspectiva da obra, ao contrário do MDC, que numa tentativa de reavivar o Bairro Campos Elíseos, após a decadência da região, é implantado no espaço exíguo da Praça Princesa Isabel.

1 A Ideologia nas Artes na Primeira Metade do Séc XX

Na primeira metade do século XX, no Brasil, as artes plásticas sofreram uma reformulação estética pautada na busca por uma identidade nacional e por uma modernidade já existente na Europa. Aqui, assim como em outros países latino-americanos, debatia-se uma mesma questão: "quiénes somos?"[1]. Dessa forma, entre 1920 e 1930, os movimentos artísticos que surgiram visaram criar uma arte que expressasse as verdades nacionais, buscando incessantemente uma identidade nacional. Voltados para uma atitude que ressaltava o passado, a tradição cultural de um século de independência, esses movimentos se esforçaram para sanar o velho problema da identidade, numa atitude ambígua, entre olhares para a Europa e para suas próprias tradições. Fato este, que perdurou até o fim da I Guerra Mundial, quando a Europa deixa de ser o exemplo de modernidade a ser espelhado e o Brasil passa a buscar a sua modernidade atrelada as suas próprias tradições.

[1] Jorge Alberto Manrique. Identidad o modernidad? in: América Latina en sus artes. p. 20.

As transformações no interior da sociedade e a dependência externa produziram uma tensão considerável no âmbito artístico, emergindo, nesse processo, o grupo modernista como forma de reação a essa dependência externa e como reflexo das transformações econômicas e políticas vivenciadas na virada do século. Carlos Alberto Ferreira Martins comenta, que até os anos 20, os processos operativos do modernismo são decorrentes de um grupo social que se individualiza "pela natureza particular das relações que propõe estabelecer entre o trabalho intelectual e a política."[2].

Em suma, pode-se dizer que o Brasil, num processo de alteridade diante à Europa, adquire consciência da sua própria realidade: a miséria popular e o atraso do estado social e cultural; e é a partir dessa consciência, como apontam Manrique[3], Lafetá e Antonio Cândido[4], que se dá, no Brasil, a busca pela essência de um ser nacional e o caráter simultaneamente universal e localista que marca a produção do período inicial do modernismo.

Essa busca pela essência de um ser nacional naturalmente levou a escavar as raízes de nossa desorganização e a falta de coesão social e será sintetizada em um clássico de Sérgio Buarque de Holanda, em 1936, no qual ressalta o valor próprio do individuo e seu mérito pessoal como um valor básico da cultura ibérica e que por nós foi herdado. E é disso, afirma o autor, que resultará a singular tibieza de todas as nossas formas de organização e associação que implique ordenação social[5].

Sérgio Buarque acrescenta, ainda, que a frouxidão da estrutura social, a falta de hierarquia organizada e os elementos anárquicos sempre frutificaram aqui facilmente. As iniciativas, mesmo quando se quiseram construtivas, foram continuamente no sentido de separar os homens e não de os unir. E afirma,

> "a falta de coesão em nossa vida social não representa assim um fenômeno moderno e é por isso que erram profundamente aqueles que imaginam na volta à tradição, a certa tradição, a única defesa possível contra nossa desordem.".

Entretanto, na primeira metade do século XX, a partir da consciência da realidade do país e do desejo de mudança, utilizou-se, justamente, do artifício de "volta à tradição". Nas seções seguintes, discute-se como a figura do bandeirante e a figura do Duque de Caxias, como heróis da nação, são inventadas para esse propósito.

---

[2] Carlos Alberto Ferreira Martins. Identidade nacional e Estado no projeto modernista. in: Oculum. p. 71.
[3] Jorge Alberto Manrique. Identidad o modernidad?. in: América Latina en sus artes. p. 19.
[4] Antonio Cândido e Lafeta. Apud Martins. Op. cit., p 73.
[5] Sérgio Buarque de Holanda. Raízes do Brasil. p. 40.

Movimentos políticos e culturais desse período utilizam-se de valores históricos "apropriados", relacionados com essas figuras, num processo que Hobsbawm denomina invenção da tradição, isto é:

"um conjunto de prática, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível tenta-se estabelecer continuidade com o passado histórico apropriado."[6]

Hobsbawm classifica essa invenção das tradições em três categorias superpostas: a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, *status* ou relações de autoridade, e c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de idéia, sistemas de valores e padrões de comportamento. Ou seja, tanto a figura do bandeirante, como a figura do Duque de Caxias, expurgadas de suas facetas obscuras e ressaltados seus feitos, cumprem as funções exigidas nessas três categorias.

Outro aspecto a ser considerado, é que, no Brasil, os movimentos marcados pela busca de uma identidade nacional se dão principalmente em São Paulo. Na virada do século XIX para o século XX, São Paulo caminhava em direção a uma complexidade crescente tanto na vida econômica, quanto na vida cultural, profundamente marcada por uma grande imigração estrangeira, que influenciava todos os campos da vida social, e pelo desenvolvimento abrupto da sociedade paulistana: lâmpadas da Light, ruas e avenidas sendo abertas; bondes movidos à eletricidade, e posteriormente, os primeiros automóveis; e o loteamento de novos bairros, como os Campos Elíseos, o primeiro bairro planejado, formado pela elite cafeeira.

Esses novos bairros caracterizaram um ponto de inflexão na importância das cidades em relação aos domínios rurais. Neste processo, constituía-se um novo sistema, "com seu centro de gravidade não já nos domínios rurais, mas nos centros urbanos"[7], com essa oligarquia rural passando a residir permanentemente nas cidades. Sérgio Buarque de Holanda frisa, ainda,

"o declínio dos centros de produção agrária como o fator decisivo da hipertrofia urbana. As cidades, que outrora tinham sido como complemento do mundo rural, proclamaram finalmente sua vida própria e primazia."[8]

---

[6] Eric Hobsbawn e Terence Ranger. A Invenção das Tradições. p. 9.
[7] Sérgio Buarque de Holanda. Raízes do Brasil, p. 172.
[8] Idem. *Op cit.*, p. 172.

Essa oligarquia rural, agora residindo na cidade, promove uma modernização atrelada à importação de elementos estrangeiros, sobretudo, europeus. Fato que abrangia todos os elementos constituintes da vida social: a arquitetura, a ornamentação, a vestimenta, a culinária, a decoração, o perfume, o vinho e, sobretudo, o gosto artístico.

Parte considerável dessa elite constituía as diferentes forças que impulsionavam um novo rumo à cidade de São Paulo e promoviam novas diretrizes às artes plásticas, aos movimentos políticos, bem como, às discussões sobre a identidade nacional[9].

Neste terremoto cultural que São Paulo estava inserido, perseguia-se a idéia de que, para se eleger um símbolo que tivesse identificação nacional, era preciso restabelecer uma memória de "tinturas coloniais", que resgatasse a identificação com um popular, "mormente de recorte 'sertanejo'...", junto a um "curioso modernismo parisiense, que ensinava a desprezar a velha Europa moribunda e a amar a pujança da América e a 'magia dos trópicos'"[10].

Esses interesses convergiram nas comemorações para o I Centenário da Independência. Nos seus preparativos, buscava-se integrar uma comunidade imaginária paulista, enfatizando o ato fundador da nacionalidade como parte de um grande feito coletivo, visando apontar São Paulo como presença nuclear na história brasileira. Neste contexto, diversos monumentos foram encomendados ressaltando fatos e figuras históricas, assim como a realização do concurso para o Monumento das Bandeiras, que teve como vencedor o artista Victor Brecheret. Não havendo, porém, interesses maiores, a maquete é exposta e depois guardada na Pinacoteca do Estado de S. Paulo, não sendo suas obras realizadas.

2 Os Projetos Ideológicos do MdB e do MDC

A produção cultural de São Paulo, na década de vinte, expressa em almanaques, livros, jornais e revistas ingressava na era dos espetáculos públicos. Nela, as figuras do índio e do caipira vieram à tona num tom nostálgico, relembrados como folclore, etnologia e história e, aos poucos, iam se adicionando ingredientes da cultura popular do imigrante.

Ao mesmo tempo, a imagem de um território concebido como fronteira sempre aberta, à semelhança dos Estados Unidos, e de uma sociedade maleável e dinâmica, nascida da mescla entre o português e o indígena, berço da aventura bandeirante em direção ao progresso, foi a forma pensada para a re-

---

[9] Márcia Camargo. Vila Kirial: crônica da Belle Époque paulistana.

[10] Nicolau Sevcenko. Orfeu extático na metrópole: sociedade e cultura nos frementes anos 20.

conciliação entre os socialmente desiguais, os já estabelecidos e os recém-chegados, nacionais e estrangeiros. Pretendia-se que existisse, simultaneamente, o passado e o presente, a tradição e a modernidade, os impulsos ancestrais e as energias de vanguarda[11]. Ou seja, buscava-se nessa produção cultural, ainda que de forma apenas ritualística, reforçar os sentimentos de coesão social.

Nesse contexto, que imagem poderia ser melhor para representar os feitos grandiosos oriundos do desbravamento do território nacional que propiciaram a efetivação do comércio e, por conseguinte o acúmulo de riquezas? Como resposta, desponta a figura do bandeirante, herói da civilização, correspondendo, através de suas ações práticas a alma da nação brasileira, construindo e prenunciando o Estado nacional.

Enfatizando os feitos heróicos num processo de adequação à ideologia nacional, constata-se que a história escrita contribuiu sobremaneira para este fato. Marilena Chauí aponta que, o processo de adequação do herói à ideologia nacional, foi forjado na nossa história escrita para que não sobressaíssem os derramamentos de sangue, "com exceção de nosso Mártir da Independência, Tiradentes; que a grandeza do território foi um feito de bravura heróica do Bandeirante, da nobreza de caráter moral do Pacificador, Caxias, e da agudeza fina do Barão do Rio Branco"[12].

Este processo pode ser caracterizado até a década de vinte, remetendo-se a definição de Hobsbawm, em movimentos de busca e criação de tradições, como sendo "sociais", isto é, aqueles gerados por grupos sociais sem organização formal, ou por aqueles cujos objetivos não eram específica ou conscientemente políticos, como clubes e grêmios, tivessem eles ou não também funções políticas[13]. A partir da década 30, entretanto, passam a existir como "política" de Estado, oficialmente organizados ou criados por ele.

Em 1930, com o fim da República Velha e a ascensão de Vargas, procura-se intensificar o sentimento nacionalista e a coesão nacional. Leis de nacionalização foram decretadas contra os "signos de erosão da identidade cultural brasileira"[14].

No governo de Vargas, intelectuais modernistas, que vinham desde a década de 20 discutindo o caráter nacional, participam das elaborações de projetos culturais nacionais e de órgãos do governo. Ocorre a criação de novas

---

[11] Antonio Celso Ferreira. A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940). p. 269.

[12] Marilena Chauí. Brasil Mito Fundador e Sociedade Autoritária. p. 6.

[13] Eric Hobsbawm e Terence Ranger. A Invenção das Tradições. p. 271.

[14] Carneiro, M. L. T. O anti-semitismo na era Vargas: fantasmas de uma geração (1930-1945) p. 156. Apud. Priscila Ferreira Parazzo. O perigo alemão e a pressão policial no Estado Novo. Dissertação de mestrado FFLCH – USP, 1997. p.39.

instituições e organismos agora com o envolvimento de intelectuais ligados ao modernismo, iniciando em 1935, um período de propaganda e intervenção estatal via política cultural.

O modernista Cassiano Ricardo, atuando também junto ao governo de Vargas, reconstrói a imagem do sertanista e das bandeiras como figuração da essência o do destino da Brasilidade. Desta forma, Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia, como assessores do governador Armando de Salles Oliveira, criaram o Movimento Bandeira, num momento propício - as organizações corporativas uniam-se em torno de uma autoridade forte, tomada como exemplo de estruturação aquela que entendia ter sido a das bandeiras.

A Revolução de 32 marca de forma exemplar o símbolo bandeirante sendo retomado aliado a uma política de Estado, já que este, tinha como objetivo soerguer os ânimos dos paulistas derrotados. É desta forma, que a leitura da saga bandeirante se enquadrou nos interesses e aspirações políticas, propiciando em 1935, por intermédio de Armando de Salles Oliveira, a retomada do MdB. Victor Brecheret, animado com a aprovação da continuidade do MdB, em 1936, reformula a maquete. No entanto, Armando de Salles Oliveira deixa o governo e ocorre a paralisação do projeto.

A falta de interesse dos administradores de São Paulo em relação à imagem bandeirante, fez com que as obras do MdB fossem retomadas somente em 1946. Paralisado por 15 anos, é finalmente executado, quando a Guerra já havia terminado, o Estado Novo também e a industrialização do país prosseguia com a substituição de importações, procedendo às medidas políticas para a redemocratização do país.

Impulsionado pelas comemorações do IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo (1954), na qual a idéia bandeirante surge novamente como símbolo para representar a modernidade que São Paulo atingira na década de 50, o MdB é implantado na cidade.

O MDC, por sua vez, também vem responder a uma onda nacionalista que envolvia a década de 30 e utilizada nas políticas de propaganda do Estado Novo. Neste momento, as instituições militares conquistam espaço e poder político, apoiando o golpe de 1937, bem como com o advento da segunda guerra na Europa e com a possível "ameaça de elementos estrangeiros" em território nacional[15]. Pode-se entender, a partir deste contexto político, por um lado, o desinteresse pela figura bandeirante, e conseqüentemente, a morosidade nos trâmites para a execução do MdB, e por outro, a idealização do MDC em 1939 e sua acelerada execução.

---

[15] Priscila Ferreira Perazzo. *op., cit.*

O MDC foi idealizado pelo comandante da 2º Região Militar, o general Maurício José Cardoso, que iniciou um movimento a favor da execução da obra, recebendo em seguida o apoio de outros entusiastas formando uma comissão, a Comissão Pró-MDC, que tinha como outros representantes, o tenente coronel Afonso de Carvalho e o tenente Godofredo Santoro, caracterizando a origem essencialmente militar do projeto.

Representando o patrono do exército militar brasileiro numa imagem heróica, aspirava-se perpetuar sua imagem no espaço da cidade, legitimando uma instituição e dando origem a uma tradição militar alçada como símbolo de uma identidade nacional. Desta forma, em 1941 é efetivado o concurso de maquetes para o MDC, em que Victor Brecheret sai vencedor, em 1942 já se iniciam as obras.

Por fim, percebe-se que os preparativos para as Comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo exprimindo o desejo de projetar uma imagem da São Paulo progressista e moderna, tornou o projeto comemorativo um ritual de celebração do poder dos paulistas, enquanto que o MDC a ser locado na cidade representava o ritual de celebração dos militares no poder, visto, sobretudo, que depois de quatro anos da implantação do MDC (1960), os militares tomam efetivamente o poder.

3 A Unidade dos Projetos Estético e Ideológico e a Potencialidade do Monumento no Espaço Urbano

Em análise semelhante à de João Luís Lafetá, na qual defende que o projeto estético do modernismo continha seu projeto ideológico[16], direcionada às artes plásticas, especificamente, ao MdB e ao MDC, percebe-se também, que o projeto estético desses monumentos também incorpora toda uma ideologia e políticas de Estado que, por sinal, oscilaram desde o momento de suas concepções até suas finalizações, implicando, não apenas interrupções e retomadas das obras, comentadas na seção anterior, mas readequações simbólicas do caráter da obra.

No entanto, percebe-se no MdB a unidade alcançada pela convergência de ideais aparentemente antagônicos que pautaram a primeira metade do século XX: a retomada de elementos passadistas na invenção de uma tradição e a busca por uma linguagem moderna e, portanto, inovadora. Por outro lado, no MDC essa unidade não ocorre. Um aspecto relevante na análise do projeto estético dessas obras é que este projeto não se restringe ao monumento em si. O monumento como objeto de contemplação, para ser entendido, é necessário

[16] João Luís Lafetá. 1930: a crítica e o modernismo. p. 20.

um tempo e um olhar apropriado, considerando, sobretudo, a importância do entorno da sua localização propiciar uma perspectiva adequada. Isto é, sua adequação ao espaço urbano não pode ser excluída da análise de seu projeto estético e a inadequação da localização do MDC é evidente. Além disso, deve-se considerar a própria mudança urbana: o ritmo totalmente transformado durante os 30 anos transcorridos entre idealização e implantação do projeto, como ocorreu no caso do MdB. Em outras palavras, como disse certa vez o professor Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo, "A melhor maneira de fazer com que um monumento não seja visto é coloca-lo num ponto de muito trânsito e de passagem obrigatória"[17]. A preocupação em torno da localização das obras na cidade também é apontada pelo artista Victor Brecheret: "Esse assunto deveria ser entregue à solução dos artistas, ao invés de quererem a toda força que os engenheiros sejam os primeiros e os últimos a decidir. O autor da obra, geralmente, sabe melhor do que ninguém onde deve ela ser colocada..."[18]

Percebe-se pelas notícias dos jornais da época a preocupação com a localização do MDC já existia; logo surgiu a indecisão da sua futura localização na cidade de São Paulo. O primeiro local divulgado para a locação do monumento o Largo Paissandu gerou grande perplexidade, a imprensa divulgava a incompatibilidade existente entre as dimensões da obra e a da Igreja do Rosário existente no local: "a colocação da estátua naquele local, além de acarretar o fechamento do largo, traria o inconveniente de ficar entre os prédios do largo quase escondida".[19]

A execução da obra já estava finalizada em 1945[20], porém, a escolha da sua localização perdurou até 1953, quase dez anos após a finalização da obra, quando se divulga, finalmente, o local em que seria implantado o MDC: a Praça Princesa Isabel, no Bairro Campos Elíseos. Esta notícia também não foi bem aceita pela crítica e a imprensa divulgava mais uma vez a inadequação do local diante as proporções do MDC. Diante a problemática da localização, e a morosidade do poder público em adiantar a montagem das peças que compunham a obra no local já decidido, a inauguração ocorreu somente em 1960, depois mesmo da morte do escultor Victor Brecheret, que foi em 1955. Por outro lado, o MdB, que também passou por indecisões com relação a sua futura localização, por ocasião das Comemorações para o IV Centenário da Cidade de São Paulo, teve seu ideal simbólico compatível com os festejos. E é desta forma que

---

[17] Pietro Maria Bardi. in: Brecheret: 60 anos de notícia. p. 84.
[18] Depoimento de Victor Brecheret. in: Brecheret: 60 anos de notícias. p. 87.
[19] Jornal Folha da Noite. S. Paulo, quarta-feira, 24 de Janeiro de 1945. in: Sandra Brecheret Pellegrini. Brecheret: 60 anos de notícias. p.71.
[20] Jornal Folha da Noite. São Paulo, quarta-feira, 24 de janeiro de 1945. in: Pelegrini. *op., cit.* p.70.

o MdB, em uma coincidência feliz, é incorporado a um outro projeto moderno planejado para as comemorações: o Parque do Ibirapuera. Neste, o monumento não se transforma em um "peru no pires", como foi chamado o MDC na Praça Princesa Isabel, por Aracy Amaral[21].

Conclusão

Neste artigo, aponta-se, através da análise das especificidades históricas das obras, como o grau de unidade dos seus aspectos estéticos e ideológicos implicaram potencialidades distintas no âmbito urbano, observadas hoje pela visibilidade e papel de símbolo paulista do MdB e pela opacidade do MDC.

Considera-se que o projeto ideológico que permeou os movimentos artísticos da primeira metade do século XX, compreendidos dentro da lógica de país colonizado, foi uma das formas de reação encontrada para se desfazer de aspectos anárquicos e da fragilidade da nossa organização social, que remontam às origens brasileiras, às influências ibéricas. Ou seja, considera-se que neste processo formou-se no começo do século XX uma nova *intelligentisia* consciente da realidade local, da miséria social e do atraso do estado social e cultural que critica essa herança e procura, num processo de retorno à tradição, criar uma nova identidade, ressaltando certos valores de uma cultura própria.

É desta forma que personagens históricos relevantes na formação e constituição da nação são evidenciados em suas facetas heróicas, fazendo-se vistas grossas aos meios que utilizaram para realizarem suas façanhas, o que Hobsbawm denomina a invenção das tradições. Por esse viés, entende-se a valorização das imagens do bandeirante e do militar Duque de Caxias, pois, estes, corresponderam as necessidades de diferentes projetos ideológicos. Representaram a imagem heróica, os valores a serem inculcados, as instituições e relações de autoridade a serem legitimadas. Conseqüentemente, houve o incentivo e o apoio às obras, de estadistas, políticos, modernistas, e da própria instituição militar, como no caso do MDC.

Victor Brecheret conseguiu materializar todo o simbolismo presente nesses projetos ideológico, nas obras: no MdB, a raça paulista, miscigenada, labutando unida rumo ao progresso sob uma direção forte, em uma concepção artística moderna, reflete os bravos "Gigantes" e a natureza progressista que se aspirava representar. Assim como, no caso do MDC, o herói militar com a espada empunhada ao alto, com proporções ainda não vista numa obra eqüestre, numa estética clássica, simbolizando a importância e a busca por legitimação da instituição militar no poder.

---

21 Araci Amaral. Arte no meio artístico: entre a feijoada e o x-burger. p.316

Entretanto, tratando-se de projetos de monumentos a serem locados em espaço público, e considerando o ritmo urbano completamente alterado com a formação da metrópole moderna, a futura localização das obras na cidade problematizou-se. No caso do MdB, incorporado ao projeto moderno do Parque do Ibirapuera e por se constituir numa obra horizontal, propiciou uma melhor apreensão por parte do público, ao contrário do MDC, implantado no Bairro Campos Elíseos que já havia sofrido o processo de verticalização, confundindo-se com os prédios vizinhos.

A ideologia imposta e concretizada, agora, no espaço urbano através dos monumentos, também sofreu alteração junto à história, o que determinou novas significações no imaginário urbano. A "raça dos gigantes" ainda permeia o imaginário social até os dias de hoje, percebida, por exemplo, quando o MdB é feito de pano de fundo para reportagens ufanistas e com objetivos políticos sobre a cidade de São Paulo e o povo paulistano. Ao contrário, a implantação do MDC, em 1960, antecedendo o golpe de 64 e sua inadequação ao entorno, parece ter contribuído para a sua não efetivação no imaginário social.

Por fim, conclui-se que, o desenvolvimento político ideológico, a transformação e modernização das cidades e da própria história da sociedade determinam a unidade ou não dos projetos estéticos dessas obras, concebidos com a finalidade de perpetuar ideais no espaço urbano, atribuindo, a elas, potencialidades distintas no âmbito urbano.

Referências Bibliográficas

AMARAL. A. Arte e meio artístico (1961-19810): entre a feijoada e o x-burguer. S. Paulo: Nobel, 1983.
BATISTA. M. R. Bandeiras de Brecheret: História de um monumento (1920 – 1953). São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.
CAMARGOS. M. Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2001.
CHAUÍ. M. Brasil: mito fundador ou sociedade autoritária. S. Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000.
FERREIRA. A. C. A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940). São Paulo: Editora Unesp, 2002.
HOLANDA. S. B. de. Raízes do Brasil. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
MANRIQUE. J. A. Identidad o modernidad?. in: América Latina en sus artes. org. BAYÓN, Damián.
MARTINS. C. A. F. Identidade Nacional e Estado no Projeto Modernista, Modernidade, Estado e Tradição: o surgimento, a partir da década de 20, de uma nova visão sobre o Brasil no campo da produção cultural, literária, plástica e musical. In: Oculum, nº2.
PELEGRINI. S. B. Brecheret: 60 anos de notícias. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo.
PERAZO. P. F. O Perigo Alemão e Repressão Policial no Estado Novo, Dissertação de Mestrado defendida no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo: Coleção Tese e Monografias, Vol. I, 1997.
RANGER, T., HOBSBAWM, E. A (orgs.) A invenção das tradições. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
SEVCENKO. N. Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

Ana Carolina Fróes Ribeiro. Mestranda do Departamento de Pós Graduação em História da Arquitetura e Urbanismo - Ingresso em março de 2003 - EESC - USP

O CONCEITO E A FUNÇÃO DA ARTE NA VISÃO DE UM PINTOR BRASILEIRO ENTRE OS SÉCULOS XIX e XX – UMA LEITURA DOS CADERNOS DE NOTAS DE ELISEU VISCONTI (1866-1944)

Ana Maria Tavares Cavalcanti, Profa. Dra.
ana.canti@ig.com.br

Motivação e propósitos

Durante as pesquisas para minha tese de doutorado sobre os Prêmios de Viagem à Europa[1], estudei particularmente a experiência de Eliseu Visconti, vencedor do concurso de 1892 e pensionista brasileiro em Paris de 1893 a 1900. Dentre os documentos que consultei, os que mais me emocionaram foram os cadernos em que Visconti registrou seus pensamentos sobre o ofício de pintor. O que chamo de "cadernos" são na verdade pequenos blocos de anotações de tamanhos variados e, em alguns casos, folhas soltas. Os que li pertenciam a Tobias Visconti, filho de Eliseu Visconti.

Foi nas tardes de março de 1997 que Tobias - de saudosa memória - recebeu-me em seu apartamento de Copacabana. A cada visita, enquanto eu ligava meu computador portátil, ele retirava das gavetas algumas caixas onde guardava os papéis de seu pai – cartas, anotações, fotografias e caderninhos. Com alegria, começávamos o trabalho conjunto de decifrar os manuscritos que eu ia transcrevendo no computador. As palavras e desenhos de Visconti nos transportavam para o Rio de Janeiro de 1901, para a França de 1906, ou para o meio do Oceano Atlântico em 1920, a bordo do vapor Samará que trouxe o pintor e toda a família para instalar-se definitivamente no Rio. A sensação de viagem no tempo era grande quando, de volta às ruas agitadas de Copacabana, a cabeça ainda ecoava os pensamentos do artista.

Em comentários esparsos, ora em francês ora em português, Visconti escreveu para organizar suas idéias sobre a arte, fixar diretrizes para sua carreira artística e anotar técnicas e procedimentos pictóricos. Nos cadernos também se encontram observações sobre pinturas que ele admirou nos Salões parisienses ou em museus europeus, assim como passagens selecionadas de textos sobre arte e artistas. Embora não formem um conjunto organizado com vistas a ser compartilhado com leitores futuros, suas anotações pessoais são um material precioso para os que desejam aproximar-se das vivências artísticas do pintor

---

1 - CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Les artistes brésiliens et "les Prix de Voyage en Europe" à la fin du XIXe siècle : vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944).* Tese de doutorado - Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, Paris 1999. Orientação : Eric Darragon.

que foi apontado como um marco divisório entre a produção dos mestres acadêmicos e as realizações modernistas posteriores. Interessa-nos voltar aos escritos de Visconti, procurando responder às seguintes questões:

- Como Visconti compreendia seu ofício de pintor?
- Que conceito de arte se depreende das idéias expostas nos cadernos?
- Que papel social cabia aos artistas, na concepção de Visconti?

Uma comparação para começar

Como historiadores da arte, estamos acostumados a comparar imagens, procurando coincidências ou contrastes que tornam mais evidentes as características de cada obra. Um método semelhante pode ser usado no estudo dos textos dos artistas. Comparemos portanto, para dar início a nossa conversa, duas passagens escolhidas. Uma delas foi retirada de um caderno de Visconti, a outra não. Vejamos:

1. Eu trabalho apenas para o futuro. Não vos preocupeis com doutrinas e sistemas. Ide reto adiante e segui vossa natureza. Podem pensar o que quiserem da minha arte. O que sei é que ela é verdadeiramente minha. Dois caminhos podem conduzir à fama. O primeiro é a imitação. O segundo é a arte que só depende de si mesma, a arte original. As vantagens da arte de imitação são que, como ela repete as obras do mestre, as quais o olho está há muito tempo acostumado a admirar, ela é rapidamente notada e estimada. Enquanto o artista que não quer ser copista de ninguém, que tem a ambição de fazer aquilo que vê e aquilo que quer, só aparece lentamente à estima. (...). É assim que a ignorância pública favorece a preguiça dos artistas e os estimula à imitação. "Nada mais triste, diz Bacon, do que ouvir serem chamadas de sábias as pessoas ardilosas e a infelicidade é que se confundem freqüentemente as obras amaneiradas e as obras sinceras"[2].
2. É pela segurança e justeza do desenho que um quadro medianamente composto e pintado sem grandes alardes de côr, póde suster-se e até impôr-se aos (...) críticos. (...) Uma obra bem desenhada faz passar despercebidos os defeitos de um quadro; seja a côr, a composição, e mesmo a invenção, passam ao segundo plano, isto é, quando o desenho está feito com verdade, todas as outras qualidades lhe ficam subordinadas. O desenho, num quadro, é o elemento inseparavel do assunto; poderemos precindir das outras qualidades. Quando, porém, uma obra está bem desenhada, impõe-se à admiração do espectador. Sem esta qualidade

---

[2] - **De um caderno de notas de Visconti consultado pela autora na casa de Tobias Visconti em 1997. (caixa 3, p.9). Um pouco acima desse trecho, Visconti anotou comentários sobre as obras expostas no "Salon de 1906". Presumimos que a passagem aqui citada também é desse ano. No original, Visconti escreveu em francês:**

Constable - Je ne travaille que pour l'avenir. Ne vous préoccupez pas des doctrines et des systèmes. Allez droit devant vous et suivez votre nature. On pensera ce que l'on voudra de mon art. Ce que je sais c'est qu'il est vraiment le mien. Deux routes peuvent conduire à la renommée. La première est l'imitation. La seconde est l'art qui ne s'élève que de lui même, l'art original. Les avantages de l'art d'imitation sont que comme il répète les oeuvre du maître, que l'oeil est depuis longtemps accoutumé à admirer, il est rapidement remarqué et estimé. Tandis que l'artiste qui veut n'être le copiste de personne, qui a l'ambition de faire ce qu'il voit et ce qu'il veut ne paraisse [sic] que lentement à l'estime. (...) C'est ainsi que l'ignorance publique favorise la paresse des artistes et les pousse à l'imitation. "Rien de plus triste, dit Bacon, que d'entendre donner le nom de sage aux gens rusés, or les maniéristes sont des peintres rusés et le malheur c'est qu'on confond souvent les oeuvres maniérées et les oeuvres sincères."

superior, a obra não se póde suster, nem resiste à análise do crítico, nem mesmo ao juizo imparcial do espectador.[3]

Como são contrastantes esses dois trechos! Se o primeiro autor afirma não se preocupar com o juízo que possam fazer de sua arte, o segundo, ao contrário, explica como uma obra pode impor-se à "admiração do espectador" e resistir à "análise do crítico". O primeiro valoriza a "arte original", "o artista que não quer ser copista de ninguém" e lamenta a "ignorância pública" que estimula a imitação dos mestres. Já o segundo autor declara que a única qualidade imprescindível a uma obra é estar "bem desenhada". Para ele, a cor, a composição e a invenção podem ter defeitos, mas o público não os perceberá se o desenho for "feito com verdade". Ora, essa primazia do desenho não é uma doutrina ou sistema? Justamente aquilo que, de acordo com o primeiro autor, não deve ser preocupação dos artistas. "Não vos preocupeis com doutrinas e sistemas", suas palavras parecem ser uma reação às idéias defendidas no segundo texto.

As passagens citadas mostram visões muito diversas, quase opostas, sobre o que se espera de uma obra de arte. Então, qual delas se encontra no caderno de notas de Eliseu Visconti? Quem pensou na primeira acertou. Mas é necessário dizer que o texto não é de autoria de Visconti. Trata-se de uma declaração do pintor inglês John Constable (1776-1837), publicada por seu amigo Charles Robert Leslie no livro *Memoirs of the life of John Constable*, em 1843. A tradução francesa - *John Constable d'après les souvenirs recueillis par C.R.Leslie*[4] - é de 1905. Provavelmente, foi dessa tradução que Visconti transcreveu o trecho selecionado, pois em seu caderno a passagem está em francês e o ano provável da citação é 1906. É significativo que essas palavras de Constable tenham sido destacadas por Visconti. De fato, nos escritos esparsos do brasileiro, encontramos afinidades com a concepção de arte defendida pelo artista inglês.

Contudo, não deixemos de informar a autoria do segundo trecho citado, aquele que não consta dos cadernos de Visconti. Trata-se de uma passagem do livro *Retórica dos Pintores*, escrito por Modesto Brocos (1852-1936), pintor brasileiro de origem espanhola. O texto de Brocos foi publicado em 1933, no Rio de Janeiro, 90 anos depois das palavras de Constable terem sido divulgadas por Leslie.

---

3 - BROCOS, Modesto. *Retórica dos Pintores*. Rio de Janeiro: Typ. D'A Industria do Livro, 1933, p.18. Apud SÁ, Ivan Coelho de. *Academias de Modelo Vivo e Bastidores da Pintura Acadêmica Brasileira: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX ao início do século XX*. Tese de Doutorado em História e Teoria da Arte. Orientadora: Sonia Gomes Pereira. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004. p.417.

4 - LESLIE, C.R. *John Constable d'après les souvenirs recueillis par C.R.Leslie, traduit avec une introduction : Constable et les paysagistes de 1830, par Léon Bazalgette*. Paris : H. Floury, 1905.

Mas, por que selecionamos essa passagem de Modesto Brocos contrapondo-a ao trecho de Constable citado por Visconti? Por dois motivos. O primeiro já foi mencionado: conforme sublinhamos, os dois textos são comtrastantes em suas idéias sobre a arte e, sendo assim, realçam-se mutuamente. O segundo motivo é o fato de Modesto Brocos ter sido um contemporâneo, apenas catorze anos mais velho que Visconti. Embora tenha freqüentado a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro dez anos antes de Visconti, Brocos também foi aluno de Victor Meirelles e de Zeferino da Costa. Além disso, na década de 1910, Brocos e Visconti foram professores da Escola Nacional de Belas Artes, ou seja, os dois participaram do mesmo ambiente artístico. Citando Modesto Brocos, trazemos dados sobre o pensamento circulante no Rio de Janeiro no tempo de Visconti.

A habilidade como inimiga dos artistas

"Não mostre habilidade em arte, quando fizer um trabalho, sempre pense que é um estudo. Não pinte pensando nos outros"[5].

Essa frase escrita por Visconti em 1904 é uma prova de seu acordo com a idéia de Constable, registrada mais tarde na citação de 1906. Não se preocupar com o que os outros pensariam de sua pintura era um dos preceitos de Visconti, e a diretriz de não mostrar habilidade aparece repetidas vezes em seus escritos.

Numa anotação de 1905, lemos novamente: "Não mostre habilidade em arte. Quando fizer um quadro sempre pense que está fazendo um estudo"[6]. No mesmo caderno, recomenda adiante: "Evitar as fórmulas em arte"[7]. E ainda: "Deve-se fugir das fórmulas como o maior dos inimigos"[8]. E mais uma vez, o preceito: "Não mostre habilidade. Pintar uma forma inteira, um braço inteiro, um tronco, e não pedaços. (...). Pintar quente sem medo como se estivesse fazendo um estudo, sem interesse"[9].

Passados mais de dez anos, por volta de 1917, Visconti escreve: "Pintar com a alma e não com a mão. É preciso não saber-se fazer, a habilidade não

---

[5] - De um caderno de notas de Visconti consultado pela autora na casa de Tobias Visconti em 1997. (caixa 1, p.3. Data provável : 1904) No original, Visconti escreveu em francês:
Ne montrez pas d'habileté en art, quand vous faites un travail pensez toujours que c'est une étude. Ne peignez pas en pensant aux autres.

[6] - De um caderno de notas de Visconti consultado pela autora na casa de Tobias Visconti em 1997. (caixa 1, p.4. Data provável : 1905) No original, Visconti escreveu em francês:
Ne montrez d'habileté en art. Quand vous faites un tableau pensez toujours que vous faites une étude.

[7] - Idem, p.6. No original em francês: *Eviter les formules en art.* E logo em seguida aparecem anotações sobre quadros expostos no Salão dos Independentes de 1905: *Paris, Indépendants 23-4-905.*

[8] - Idem, p.6 – junho de 1905. No original: *On doit fuir les formules comme le plus grand des ennemis.*

[9] - Idem, p.7. Apenas a primeira frase está em francês no original: *Ne montrez pas d'habileté.*

conta em arte, pelo contrário"[10]. "Não mostrar técnica na arte é grande qualidade"[11], escreve novamente no mesmo período. "A habilidade não conta em arte"[12], a frase reaparece em 1918.

Essa rejeição da habilidade no trabalho artístico indica uma mudança nos critérios de avaliação da arte. Já não bastava o domínio das técnicas de representação, as formas "bem desenhadas", para que uma obra se destacasse. Pelo contrário, mostrar habilidade seria um sinal de pouca ousadia ou originalidade. Desse ponto de vista, um pintor convencional, que "sabe fazer como os outros", não oferece sinceridade, não tem personalidade própria. Por outro lado, pintar como se estivesse fazendo um estudo, sem preocupação com o acabamento final ou com a opinião do público, era uma atitude valorizada.

Essa insistência de Visconti contra as fórmulas em arte nos faz lembrar a argumentação de Louis-Edmond Duranty (1833-1880), num dos primeiros ensaios a favor dos impressionistas - "A Nova Pintura" - publicado na ocasião da segunda exposição do grupo, em 1876. Dizia o crítico:

> Não percebeis nessas tentativas a necessidade nervosa e irresistível de escapar do convencional, do banal, do tradicional, de encontrar-se a si mesmo, de fugir dessa burocracia do espírito toda feita de regulamentos, (...) de liberar a fronte da calota de chumbo das rotinas e das fórmulas, de abandonar enfim esse pasto comum onde se tosquia o rebanho?
> Eles foram chamados de loucos; pois bem! Admito que o sejam, mas o dedinho de um extravagante vale mais que a cabeça inteira de um homem banal![13]

A polêmica em torno dos impressionistas ocorrera duas décadas antes de Visconti chegar a Paris, e três décadas antes das anotações citadas acima. Mas encontramos no impacto da novidade impressionista, e nas palavras de críticos como Duranty, a origem dos cuidados de Visconti em evitar mostrar hábilidade.

Desenho como ritmo e movimento

No entanto, essa preocupação não significou um desinteresse pela arte anterior, ou mesmo pela arte clássica. Em 1899, Visconti fez a seguinte anotação sobre os vasos gregos:

---

10 - Idem, caixa 3, p.9. Por volta de 1917.
11 - Idem, caixa 2, p.7. 1917-18.
12 - idem, caixa 2, p.7. 1918.
13 - DURANTY, Louis-Edmond. *La Nouvelle Peinture*. Paris: Editions du Boucher, 2002, p.26.
Ne voyez-vous pas dans ces tentatives le besoin nerveux et irrésistible d'échapper au convenu, au banal, au traditionnel, de se retrouver soi-même, de courir loin de cette bureaucratie de l'esprit, tout en règlements, (...), de dégager son front de la calotte de plomb des routines et de rengaines, d'abandonner enfin cette pâture commune où l'on tond en troupeaux.
On les a traité de fous ; eh bien ! j'admets qu'ils le soient, mais le petit doigt d'un extravagant vaut mieux certes que toute la tête d'un homme banal !

Notar nas figuras dos Vasos a calma, os sugestos (sic), os ângulos que o Ritmo da linha faz. Quais são os pontos que os Gregos acentuam nas figuras, como são vestidas, os claros que circulam entre as figuras. As silhuetas da massa geral e do detalhe.[14]

Notamos que a atenção de Visconti se volta para o ritmo das linhas, para a composição geral onde também se incluem "os claros que circulam entre as figuras".

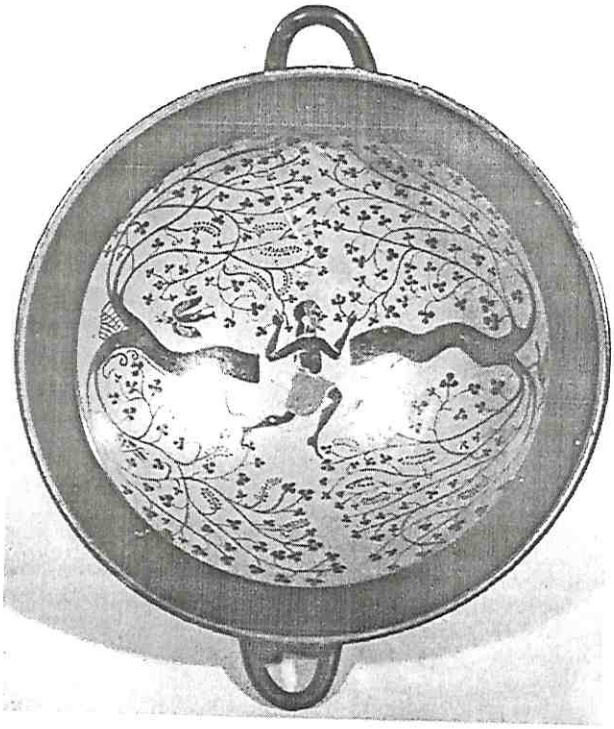


Figura 1 – Taça jônica com figuras negras. Metade do século VI a.C. Museu do Louvre, Paris.

Em 1904, uma anotação sintética define prioridades no trabalho artístico:

1° - Movimento
2° - Proporções
3° - Desenho[15]

---

[14] - De um caderno de notas de Visconti consultado pela autora na casa de Tobias Visconti em 1997. (caixa 1, p.11 – em seguida há o desenho de uma árvore datado de 4 de Abril de 1899).
[15] - Idem, (caixa 1, p.1. França, c. 1904)

O desenho não é esquecido, mas vem subordinado ao movimento e às proporções. Podemos compreender essa lista como os passos na criação de uma obra. Primeiro o artista deve esboçar o movimento, em seguida, definir as proporções, e finalmente realizar o desenho de acordo com o primeiro movimento.

Antes do desenho, é necessário "aprender a ver". Outra anotação de Visconti, feita em março de 1905, aborda essa questão:

Aprender a ver em arte é o começo da sabedoria e aprender a ver para o artista, o que é senão discernir a maneira como se comporta um objeto ou um ser sob os olhos variados da luz. Como os relevos se acentuam pelos claros, como as cavidades mergulham nas sombras, como enfim não há detalhe algum de sua estrutura que não se acuse por uma modificação do fato luminoso que o aluno deve aprender antes de tudo a captar e exercitar-se o melhor que possa a anotar. A arte deve dar a impressão da vida. As fórmulas são a negação mesma da vida.[16]

É a luz que põe tudo em relação. Não há percepção de detalhes isolados, mas sensações visuais que se dão em conjunto. O ritmo que existe na natureza é o ritmo que deve ser criado na obra. São palavras de Visconti:

Ritmo
Seguir na composição o mesmo sentimento que se segue com uma linha contínua de um corpo jovem. Ou seja, ora fazer passar o plano por cima, ora por baixo. Ora perdê-lo e ora fazê-lo aparecer.[17]

E no mesmo caderno, adiante:

Série de idéias
A vida é movimento
O sentido da luz da tarde não é a vibração?
O olho vivo não é um cinematógrafo?
Inspirando-se das atitudes surpreendidas pela fotografia instantânea, os artistas criaram apenas figuras freqüentemente congeladas, sem vida. As atitudes matemáticas ganhavam, é certo. Mas a impressão de unidade perdia. A fotografia estava errada; reproduzindo um movimento sob sua impressão pessoal o artista tinha decomposto, fundido, em seguida várias atitudes sucessivas, dando a ilusão de vida, até mesmo do movimento. [18]

---

16 - Idem, (caixa 1, p.3-4). No original em francês:
Apprendre à voir en art est le commencement de la sagesse et apprendre à voir pour l'artiste qu'est-ce que c'est sinon discerner la façon dont se comporte un objet ou un être sous les yeux variés de la lumière. Comment les saillies s'accentuent par les clairs, comment les creux sont noyés par les ombres, comment enfin il n'est pas un détail de sa structure qui ne s'accuse par une modification de le fait lumineux que l'élève doit apprendre avant tout à saisir et s'exercer de son mieux à noter. L'art doit donner l'impression de la vie. Les formules sont la négation même de la vie. (...). 1° de março 1905.

17 - Idem, (caixa 3, p.2). Data incerta – 1901 a 1913. No original, em francês :
Rythme
Suivre dans la composition le même sentiment que l'on suit avec une ligne continue d'un corps jeune. C'est-à-dire tantôt faire passer le plan par dessus, et tantôt par dessous. Tantôt le perdre et tantôt le faire apparaître.

18 - Idem, (caixa 3, p.2-3). Data incerta – 1901 a 1913. No original em francês:
Suite d'idées
La vie c'est le mouvement
Le sens de la lumière du soir n'est-ce pas la vibration?
L'oeil vivant n'est-il pas un cinématographe?

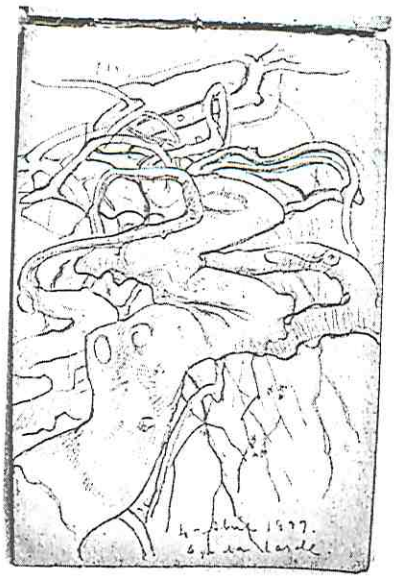


Figura 2 – Eliseu Visconti – Estudo de árvore – 4 de Abril 1899 – 6 ½ da tarde. grafite s/papel. Caderno de notas conservado por Tobias Visconti.

A busca da ilusão de vida, o desejo de criar movimento, levam Visconti a conceber o quadro como algo vivo. Ele escreve em seguida:

O mundo inteiro deve ser concebido à imagem do homem. O mundo tem uma alma como o homem. O quadro deve ter uma alma. Tudo deve ligar-se como forma, como linha, como cor e ambiência.[19]

O modo de criar essa ambiência foi observada por Visconti em obras de antigos mestres nos museus, ou em obras recentes em exposições contemporâneas. Em 1894, durante uma viagem a Haia, na Holanda, admirando um quadro de Tintoretto (1518-1594), visto no museu Mauritshuis, anota:

Tintoretto um primor.
Tudo está em movimento, a figura do primeiro plano cujo manto encarnado, amarelado e cuja tonalidade azul intensa é uma maravilha. A paisagem tem um vigor extraordinário. Tudo tem movimento e vida. Pintado com muita largueza e ousadia.[20]

S'inspirant des attitudes surprises par la photographie instantanée, les artistes ne créèrent alors que des figures les plus souvent figées, sans vie. Les attitudes mathématiques y gagnaient certes. Mais l'impression d'unité y perdait. La photographie avait tort, en reproduisant un mouvement sur son impression personnelle l'artiste avait décomposé, fondu, en suite plusieurs attitudes successives, donnant l'illusion de vie, voir du mouvement.

[19] - Idem, (caixa 3, p.3). Data provável : 1913. No original, em francês :
Le monde entier doit être conçu à l'image de l'homme. Le monde a une âme comme l'homme.
Le tableau doit avoir une âme. Tout doit se lier comme forme, comme ligne, comme couleur et ambiance.

[20] - Idem, (caixa 1, p.11). Anotado, provavelmente, em visita ao museu Mauritshuis – Haia, Holanda, 1894.

Alguns anos depois, acima de um pequeno desenho no qual esboçou os traços gerais de uma tela de Rembrandt – *O Cristo e a Samaritana*, de 1655 –, anota: "Uma luz quente da tarde envolve toda a cena"[21].

No mesmo período, observando uma paisagem de Jules Dupré (1811-1889), pintor da Escola de Barbizon, Visconti comenta: "formar organismos tudo deve ter um véu"[22].

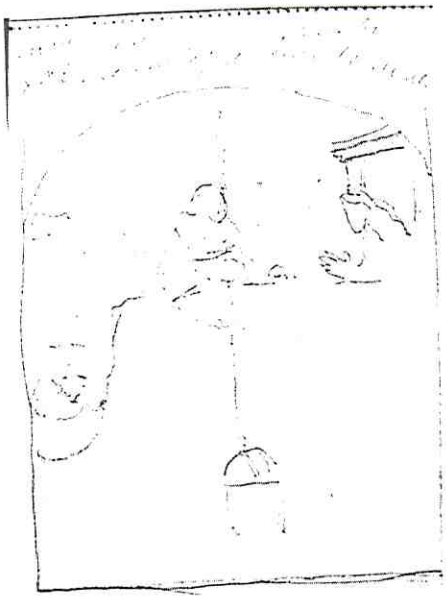


Figura 3 - Eliseu Visconti – *Le Christ et la Samaritaine* - c. 1905 - *d'après* Rembrandt. grafite s/papel - Caderno de notas conservado por Tobias Visconti.

Figura 4 - Rembrandt – *Jesus e a Samaritana* – 1655 – óleo s/madeira - Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlim.

Nota-se que a ambição de Visconti era criar um quadro que fosse um "organismo vivo". Para alcançar o movimento e a impressão de vida, observava o ritmo das linhas, o uso das cores e de uma tonalidade que impregnava todo o quadro.

Em 1915, quando preparava as telas para decorar o Foyer do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Visconti anotou em seu caderno:

---

21 - Idem, (caixa 1, p.4). Data provável : 1905. No original em francês :
Une chaude lumière du soir enveloppe toute la scène
[desenho]
Le Christ et la Samaritaine.

22 - Idem, (caixa 1, p.5). Data provável: 1905.

Para o trabalho das figuras o melhor sistema é modificar o toque enquanto ainda está fresco, sobre a própria tela, em vez de fazê-lo sobre a palheta. Este modo de proceder traz mais vibração e menos dureza. Uma pincelada dentro da outra traz resultado muito vibrátil. Para a vibração pintar com as cores puras, e só misturá-las sobre a tela, dentro da tinta fresca. Dentro da pincelada fresca outra pincelada fresca, o resultado é imprevisto e fino.[23]

A superposição de pinceladas frescas produzia a vibração almejada pelo artista. É curioso perceber, no entanto, que o resultado "imprevisto" era alcançado graças ao domínio de uma técnica cuidadosamente planejada.

Conceito e função da arte

Só podemos compreender um motor quando ele está parado.
A arte não se compreende, sente-se[24].

A frase anotada por Visconti tem data incerta, pode ser de 1913 ou 1920. O que importa, no entanto, é perceber o conceito que a embasa. Se para Visconti a arte é movimento, ela só pode ser vivida, e não dissecada pela razão.

Encontramos em seus cadernos, espalhados aqui e ali, pensamentos sobre a arte e sua função na sociedade. Por volta de 1935, ele faz apontamentos sobre o Curso de Arte Decorativa - um Curso de Extensão Universitária da Universidade do Rio de Janeiro do qual foi professor - e afirma:

A nossa mocidade precisa de esforço contínuo. Ela tem marcada tendência para o abandono e a falta de disciplina. Precisamos antes de tudo provocar o estudante às pesquisas de formas novas. Enfim, nos esforçarmos não somente durante algumas lições, mas continuando alguns anos a fim de conseguirmos o início de uma arte brasileira. Para isso precisamos lutar e trabalhar adotando a seguinte divisa: trabalhar dez anos e aparecer um dia.[25]

Nota-se o estímulo ao esforço, ao trabalho árduo, com o objetivo de iniciar uma arte brasileira. Um pensamento semelhante aparece numa anotação anterior, provavelmente datada da década de 1920, quando Visconti já se encontrava definitivamente no Rio de Janeiro: "Trabalhar fora de qualquer espírito dogmático e de capelinha, sinceramente de boa fé, em prol da arte nacional"[26].

Porém, em 1905, Visconti anotara em Paris: "Em arte, recreação dos olhos primeiro"[27]. Como coadunar essas duas posições – de um lado a "recreação dos olhos", de outro a criação de uma arte brasileira? Para Visconti esses

---

[23] - Idem, (caixa 3, p.15). Paris, 1915. Em novembro desse ano, Visconti deixa Paris rumo ao Rio de Janeiro, para instalar as telas no teatro.

[24] - Idem, (caixa 3, p.11). Data incerta : 1913 ou 1920. Apenas a primeira frase estava em francês : *On ne peut étudier un moteur que lorsqu'il est arrêté.*

[25] - Idem, (caixa 3, p.1). Data provável 1935 – intitulado "O Curso de Composição / Arte Decorativa".

[26] - Idem, (caixa 3, p.11). Data incerta, possivelmente 1920.

[27] - Idem, (caixa1, p.3-4). Paris, 1905. No original em francês : *En art recréation des yeux d'abord.*

dois objetivos não estavam separados. Num trecho escrito em 1904, no qual menciona Samuel Bing (1838-1905), o marchand de objetos de arte cuja *Maison de l'Art Nouveau*, aberta em 1895 em Paris, deu o nome ao movimento do Art Nouveau, Visconti declara:

> Ao embelezamento dos hábitos, à recreação dos olhos. Entre eles, o sentido da decoração, o sentido da cor e o do sentimento fazem parte de uma mesma idéia de um todo visível.[28]

Em outro trecho, podemos ler:

> A posse e a contemplação de obras de arte eleva o pensamento, entretém e desenvolve o sentimento do belo[29].

E mais tarde:

> Quando ocorrerá que uma humanidade mais evoluída compreenderá que uma obra de arte é a flor suprema de toda uma cultura, e que fora dessa cultura, ela é uma rosa num campo de repolhos?[30]

Podemos ver que a idéia da arte para Visconti estava ligada à de civilidade, elevação moral e sociedade cultivada. A qualidade da arte produzida por um povo sinalizaria o nível de sua evolução - um pensamento hoje em desuso, porém corrente em seu tempo.

Esse mesmo ideal aparece um pouco modificado numa passagem sem data exata, mas certamente escrita após 1930: "Construir, coordenar, conformar, dar vida ao caos"[31].

Portanto, um papel importante caberia à Arte, segundo Visconti – uma função educativa e vitalizadora.

Pela liberdade na criação artística

Para finalizar esses breves comentários sobre os escritos de Visconti, resta-nos apresentar alguns trechos nos quais ele abordou a questão da liberdade na criação artística. Em 1935, Visconti escreveu:

---

28 - Idem, (caixa 1, p.1). Data provável: 1904. No original, em francês : A l'embellissement des moeurs, à la recréation des yeux. Chez eux sens du décor, sens de la couleur, sens du sentiment font partie intégrante d'une même idée d'un tout visible.

29 - Idem, (caixa 2, p.5). Data provável : 1909. No original em francês : *La possession et la contemplation des oeuvres d'art élève la pensée, entretienne (sic) ou développe le sentiment du beau.*

30 - Idem, (caixa 3, p.4). Data provável : 1914. Em francês no original : *Quand donc une humanité plus évoluée comprendra-t-elle qu'une oeuvre d'art est la fleur suprême de toute une culture, et qu'en dehors de cette culture, elle est une rose dans un champ de choux? (J. Varrere).*

31 - Idem, folha avulsa.

A arte grega que educou a antiguidade e o mundo moderno ainda está viva. Mas essa eclosão de obras-primas não aparece bruscamente, de maneira incompreensível e fatal. Ela é preparada por longas tentativas anteriores[32].

Para Visconti, as tentativas em arte são válidas, não se pode descartá-las pois sem elas não haveria a possibilidade da criação artística atingir o mais alto grau de excelência. Nesse sentido, a liberdade é boa para a arte. É o que ele afirma em 1918:

Encorajar os esforços da arte os mais livres, contanto que sejam sinceros, e reprovar os exagerados que só procuram chamar a atenção com manifestação tumultuosas, tempo perdido. Já não estamos submetidos às fórmulas. Todos os temperamentos (...), todas as verdadeiras originalidades [podem] desenvolver-se, todas as audácias de boa fé se produzir e mesmo encontrar a simpatia devida aos pesquisadores.[33]

Portanto, o trabalho original era valorizado por Visconti. De fato, em outra anotação ele declarou: "O verdadeiro gênio é o que inventa fora das convenções e tradições"[34]. Mas não devemos imaginar que Visconti foi um ardoroso defensor da arte moderna, ele que também escreveu:

Liberdade não quer dizer abolição da natureza. Ser extravagante é mais fácil do que ser original. Mais fácil ser original de formas do que ser criador.
Evitar a originalidade importada[35].

Dentre os documentos que vi na casa de Tobias Visconti, encontrava-se um impresso da exposição que Tarsila do Amaral realizou em São Paulo, de 17 a 24 de setembro de 1929. Na borda do papel, Visconti anotou: "Esta Exposição é de uma amadora, que nada vende porque é rica, seu retrato pintado por ela própria é o que está neste catálogo".

Ana Maria Tavares Cavalcanti. Professora de História da Arte do Centro Universitário Metodista UNIBennett do Rio de Janeiro, é doutora em História da Arte pela Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, onde defendeu tese sobre o pintor Eliseu Visconti. De 2000 a 2003, assumiu atividades docentes e de pesquisa junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, como bolsista do CNPq e da FAPERJ.

---

[32] - Idem, (caixa 4, p.12). Data provável : 1935 – em seguida há desenho da constelação do Cruzeiro do Sul e as palavras : *Teresópolis 1º - 7 – 35, 8h da noite.* No original, em francês : *L'art grec qui a éduqué l'antiquité et le monde moderne est encore vivant. Mais cette éclosion de chefs-d'oeuvre n'apparaît pas brusquement, de façon incompréhensible et fatale. Elle est préparée par des longs essais antérieures.*

[33] - Idem, (caixa 2, p.8). Data : 1918. No original, em francês : *Encourager les efforts de l'art les plus libres, pourvu qu'ils soient sincères et reprocher aux outranciers n'ayant cherché qu'appeler sur eux l'attention de manifestation tumultueuse, le temps perdu.*
Nous n'en sommes plus à l'asservissement des formules.
Tous les tempéraments peuvent ..., toutes les véritables originalités se déployer, toutes les audaces de bonne foi se produire et même trouver la sympathie qui va aux chercheurs.

[34] - Idem, (caixa 3, p.11). Data: por volta de 1913.

[35] - Idem, (caixa 3, p.12). Sem data.

NOTAS SOBRE O PATRIMÔNIO ARTÍSTICO DAS IRMANDADES DE SÃO PEDRO DOS CLÉRIGOS

André Luiz Tavares Pereira, MSc.
andretavarestap@yahoo.com.br

Organizamos, para esta comunicação, uma breve análise do patrimônio artístico das irmandades de clérigos além de uma crônica sucinta da construção de suas capelas, seguindo a ordem das respectivas fundações, é dizer, Salvador (ca. 1580), Rio de Janeiro (ca.1639), Recife (1700) e Mariana (1729, autorização concedida em 1731), incluindo algumas notas acerca do tratamento dispensado por autores diversos a esses edifícios.

Igreja de São Pedro dos Clérigos de Salvador

Fundada ainda no século XVI – a data é fixada ao redor de 1580, a partir do registro de uma concessão de indulgência plenária dirigida à Irmandade pelo papa Clemente VIII – a irmandade de São Pedro dos Clérigos de Salvador instala-se, primeiramente, em uma altar erigido na Sé a cargo dos irmãos. Sua criação precoce entre nós ocorre durante o episcopado de D. Antônio Barreiros, o terceiro bispo diocesano. Sua gestão caracterizou-se, aliás pela configuração e o implemento da vida espiritual da sede da América Portuguesa, através da instalação, na cidade, dos beneditinos, dos Carmelitas e Franciscanos – a que vieram somar-se os "presbíteros seculares do Hábito de São Pedro", como numa resposta do clero diocesano às Ordens primeiras - pela criação da prelazia do Rio de Janeiro, em 1576, e da fundação da Cidade de Cachoeira, fundamental na colonização da zona do Recôncavo.

No Século XVIII, os irmãos fazem construir sua capela, próxima ao Palácio Arquiepiscopal. O patrocínio de D. Sebastião Monteiro da Vide, além da redefinição dos papéis de bispos e dos clérigos proposta a partir do sínodo diocesano, foi fundamental na reorganização da confraria que, do zelo pelas exéquias original, passa a construir uma feição nova, a da congregação e da complementação da instrução dos irmãos e da assistência e socorro mútuo. Em 1709, os irmãos haviam adquirido aos Jesuítas o terreno para a construção de sua sede. Ali, edificaram uma ermida, uma pequena capela que viram progredir. Nada resta, portanto, desta primitiva capela, que ruiu num desastroso desmoronamento de terra que, deixando muitos mortos e feridos, levou parte dos edifícios assentados sobre a linha do brusco penhasco da cidade alta de Salvador, em 1797. O templo que chegou a nossos dias é obra destes últimos anos do século XVIII e , ainda mais, do século XIX. O conjunto decorativo da

irmandade repõe a dignidade e a importância de seu papel o que, por ventura, poderia ter ficado oculta pela discrição do edifício que para si construiu no Terreiro de Jesus, de modesta fachada. A talha, porém, é marco do processo de adoção, em Salvador de uma nova linguagem e gosto, apresentando um retábulo que é uma citação literal de um modelo de Andrea Pozzo, reelaboração, aliás, de um protótipo serliano[1]. Nele, a policromia em sugestão de mármores em diversas cores inaugura uma seqüência e surpreende pela monumentalidade que deriva da estrutura clara, dos capiteis delicadamente ornamentados, pelos altos entablamentos e, mesmo, pelas figuras de vulto inteiro, policromadas exclusivamente em dourado, que funcionam, no coroamento da estrutura retabular, como pináculos, arremates executados com grande elegância.As imagens entronizadas nesse altar, incluindo o belíssimo São Pedro de tamanho natural em trajes papais – característica das irmandades de clérigos – o São Paulo, Nossa Senhora da Conceição – a quem a capela é, de fato decdicada - formam um fantástico "panteão" , acompanhados por devoções entronizadas em dois altares laterais: Santa Luzia, Santo Amaro, Santo Elói e Nossa Senhora da Porta do Céu. Todas, imagens de grande impacto plástico e de alta fatura, executadas, em sua amaioria, na segunda metade do século XVIII.

Igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro

Cronologicamente, a irmandade de São Pedro erigida no Rio de Janeiro é das pioneiras, posterior apenas à de Salvador. Pioneira é, também, a construção de sua capela intrincada, provavelmente a que de mais longe aponte a uma tradição construtiva não lusitana. Seu interior, ao mesmo tempo cruciforme e circular era coroado por uma bela cúpula dividida em gomos por festões e ornamentada com cabeças de anjos e atributos do poder do apóstolo São Pedro. Essa cúpula sobre a nave, porém, era percebida do exterior como uma estrutura cilíndrica coroada por um tambor e um lanternim que permitia a entrada da luz a partir do alto. Sua construção se deu de modo rápido: lançada a pedra fundamental por D. Antônio de Guadalupe em 1733, em cinco anos a obra estava concluída. A autoria do risco da capela é, todavia, controversa:

" O livro de tombo não nos informa, assim como nenhum outro documento encontrado nos arquivos da irmandade, da autoria do projeto da igreja. No entanto, Moreira de Azevedo cita o engenheiro militar Tenente-Coronel José Cardoso Ramalho como o autor do risco , baseando-se, para tanto, na tradição oral e numa informação que teria recebido diretamente de descendentes do referido militar, que teriam afirmado ser dele a autoria da igreja de São Pedro, assim como também a de Nossa Senhora da Glória do Outeiro. Souza Viterbo contestou esta autoria comprovando que o Tenente-Coronel somente teria se instalado na

[1] Sobre este tópico ver a tese de doutorado de Luís A. Ribeiro Freire, Atalha Neoclássica na Bahia, Universidade do Porto, 2001.

capitania do Rio de janeiro em 1738, portanto ao final já da construção. Apesar disso, constatou-se posteriormente que o tenente-coronel poderia, ainda assim, ter sido o autor do risco, pois durante dez anos antes de ter tomado posse de seu posto no Rio de Janeiro, a serviço do rei, escoltava constantemente as frotas que da metrópole *vinham ao Brasil."*[2]

Mesmo demolida em 1944, a capela da Irmandade de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro permaneceu viva, com seu ar de legenda, na historiografia. Seu desmonte e a dispersão das suas peças por coleções particulares e acervos públicos alimentou durante anos o mercado de artes. Pudemos ver, v.g., tomos da sua cúpula, enormes cabeças de anjos acopladas a terminações de volutas, na exposição O Universo Mágico do Barroco de 1998. Querubins retirados de seu corpo fazem parte do acervo do Museu de arte Sacra de São Paulo. A imagem venerada no altar-mor, assim como a portada principal da capela, de fatura excelente, foi trasladada para a nova igreja de São Pedro que se fez construir no Rio Comprido, no Rio de Janeiro. Embora de planta elaborada, o arranjo geral da fachada resulta algo incômoda e sem harmonia.

Um estudo amplo da talha de feições rococó que recobria o interior do edifício foi conduzido pela profa. Dra. Ana Maria Monteiro de Carvalho, que atribui o trabalho ao Mestre Valentim[3]. Assim também, a análise do programa iconográfico da capela foi empreendido pela autora que faz criteriosa seleção de fontes para a reconstrução da história do monumento.

No altar principal, dedicado a São Pedro, uma bela imagem do santo patrono, representado em trajes pontificiais e assentado em sua cátedra. A mesma atitude pode ser observada na imagem de São Pedro, referida pela profa. Ana Maria Monteiro como sendo de origem portuguesa, que uma vez pertenceu à capela da irmandade paulistana (demolida em 1913, para o primeiro grande remodelamento da cidade de São Paulo no século XX) de São Pedro dos Clérigos, hoje parte do acervo de Museu de Arte Sacra de São Paulo. O São Pedro entronizado carioca, porém, após ser transportado para a nova igreja do Rio Comprido, acabou recebendo nova policromia que o torna, infelizmente, quase irreconhecível, desaparecendo a bela e nobre expressão que se pode observar nas fotos dos anos quarenta por debaixo de espessas camadas de tinta a sugerir o aspecto da pele humana. O coroamento desse retábulo principal traz representação da Santíssima Trindade, organizado de acordo com normatização tradicional que aparece, por exemplo, em Francisco de Holanda:

---

[2] id. p.60.

[3] A esse respeito , é possível consultar tanto o recente Mestre Valentim publicado pela Cossac e Naify como o cuidadoso estudo que acompanha o catálogo da exposição Réquiem pela igreja de São Pedro, de 1987, orgnizada pelo SPHAN e pela Casa de Rui Barbosa. Nesse texto, a partir de comparações com obras remanescentes e de autoria efetivamente atribuída ao Valentim, especialmente de peças para a Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte.

"A figura do triângulo cabe na semelhança e assi a quadrada e a redonda, que é a mais perfeita. Mas estas deixará o discreto pintor para as diademas da Santissima Trindade. Mas ao Principio e ao Padre derão a imagem e a antigüidade de um quietissimo e fermoso velho. Ao filho e ao Verbo, a imagem de um benignissimo e pacifico salvador, e ao Spirito Sancto paracleto a imagem da flamma de fogo, e também a pureza da pomba, como foi specia que aparece no batismo do Senhor"[4]

No que diz respeito aos altares laterais, Ana Maria Monteiro fala de um retábulo dedicado a São Gonçalo – devoção especial de Frei Antônio de Guadalupe – e outro a Nossa Senhora da Boa Hora[5]. O acervo fotográfico do IPHAN nos permitiu a identificação de elementos compartilhados com as demais capelas da irmandade, como o belo cadeiral, a tradicional imagem de São Pedro Apóstolo no consistório ou na sacristia, ou mesmo o lavabo em pedra, aqui adossado à parede.

Igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife

A historiografia acerca da Capela da Irmandade de São Pedro dos Clérigos do Recife é, inequivocamente, dominada pelo trabalho de Fernando Pio[6]. Este, por sua vez, está apoiado em Coucy Freire, ex-arquivista da irmandade, que fez publicar seus artigos sobre a e igreja dos clérigos e seus congregados pela imprensa pernambucana principalmente na ocasião das comemorações do segundo centenário da capela em 1929.

Fundada por D.Frei Francisco de Lima[7], teve sua provisão baixada em 1728 por D. Frei José Fialho. Já no ano seguinte, a capela principal fora abençoada. A primeira das imagens veneradas por essa irmandade foi um belo São Pedro Apóstolo, conservada ainda hoje no consistório da capela, que pertencia ao próprio bispo fundador e por este cedida aos irmãos como incentivo à sua devoção. Segundo Fernando Pio,

"Os irmãos organizaram um compromisso, que recebeu aprovação provisória do mesmo prelado" – D. Francisco de Lima – " o qual foi, depois, aprovado definitivamente pelo Breve de 3 de fevereiro de 1710, do Papa Clemente XI, com a provisão do bispo e, nesse mesmo dia, fizeram os irmãos voto de obediência ao Exmo. Revmo. Bispo e seus sucessores, conforme texto exarado no mesmo compromisso ainda existente no arquivo da igreja"[8]

---

[4] HOLANDA, Francisco, Da Pintura Antiga, Lisboa, Casa da Moeda, 1983, cap.29, pp.145-46.

[5] As fotografias apresentam um retábulo dedicado ao Senhor da Agonia – o que leva o cordeiro pascal na cúpula, identificado como o de Nossa Senhora da Boa Hora, portanto - e um segundo altar – o de São Gonçalo, com o triângulo da Santíssima Trindade – já vazio .

[6] PIO, Fernando, Resumo Histórico da Igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife, Recife, Arquivos da Pref. Municipal, 1942, pp.113 a 142.

[7] D. Frei Francisco de Lima "foi o quarto bispo de Olinda. Sacerdote da Ordem carmelitana. Nasceu em Lisboa, filho de João de Lima e Maria das Neves. Recebeu o hábito carmelitano em 19/09/1649 fazendo sua entrada solene em Olinda em 24/02/1704, sendo a seu pedido, sepultado no Convento do Carmo em Olinda.". PIO, Fernando, Apontamentos biográficos do clero pernambucano (1535 – 1935),Recife, Arquivo Público Estadual, 1994.

[8] PIO, Fernando, Resumo Histórico..., Recife, Arquivos da Prefeirura Municipal, 1942, p.115.

O trabalho de José Antônio Gonçalves de Mello acerca da atuação de Manoel Ferreira Jácome - sempre mencionado como o autor efetivo do risco do edifício - é o segundo pilar dos estudos que se debrucem sobre o monumento dos clérigos pernambucanos. A ele devemos dados mais concretos acerca das atividades de Jácome, engenheiro de formação militar, como de hábito, que, entre outras encomendas, esteve envolvido na construção de um dique erigido sobre a linha natural dos arrecifes que criam o ancoradouro natural na área central da cidade. Manoel Ferreira Jácome, pardo, participou de obras realizadas no claustro do Mosteiro Franciscano do Recife, assim como de reformas levadas a cabo na Igreja da Madre de Deus. A Jácome é atribuído o risco original da capela da irmandade, o famoso polígono octogonal inserido na tradicional caixa retangular dos partidos mais tradicionais. Efetivamente, uma sessão da irmandade, a de 06 de março de 1728, data citada por Fernando Pio, confirma a escolha do projeto de Jácome e a resolução de executá-lo, recebido o parecer favorável do Tenente Coronel João Macedo Corte Real, do Sargento-Mor Diogo de Silveira Velloso e do Capitão Francisco Mendes. Há quem se entusiasme e, na caça de precursores geniais, enxergue no risco um prenúncio do que o próprio Nasoni iria fazer, em 1731, para a igreja de São Pedro do Porto.

Iniciadas os trabalhos em 1728, no ano seguinte já era possível a benção da capela mor. O corpo da igreja deve ter sido concluída até 1759 – Loreto Couto, escrevendo em 1757, ainda dava a capela como inconclusa, faltando-lhe as torres – ao passo que os serviços de João de Deus Sepúlveda, para a pintura do forro, foram contratados em 1764. Em 1782, inaugura-se finalmente a obra, sendo o contrato para o douramento do altar mor fechado dois anos depois entre a irmandade e Inácio Melo de Albuquerque.

Em 1858, dado o estado de degradação em que deveria encontrar-se a talha, os irmãos, em reunião aos 26 de outubro, decidem organizar uma comissão de vistoria, de modo a organizar uma laudo em que se apontem as reformas necessárias. Esse grupo, formado pelos padres Joaquim Rafael da Silva, José Antônio dos Santos Lessa e Inácio Francisco dos Santos chega à conclusão que se segue, apresentada em reunião da irmandade em 16 de dezembro do mesmo ano.Em 12 de Maio de1859, a Mesa em reunião deliberou a substituição completa de toda a talha da capela principal e dos seis retábulos da nave. Elementos do que deve ter sido a talha original, porém, permaneceram, como no caso da base do altar principal, dos púlpitos, alguns guarda-corpos das tribunas ou partes da talha da sacristia. Através das transcrições de J.A.Gonçalves de Mello, ficamos sabendo da encomenda que faz a irmandade

ao fotógrafo alemão Augusto Stahl, em 24 de março de 1860[9], de uma cópia do risco do altar da capela mor do Mosteiro de São Bento de Olinda. As semelhanças nos perfis das duas obras, particularmente nos vãos do camarim, ganha lastro documental e explicação possível. A irmandade também alugou, em ocasião posterior (03/03/1862), um carro para que os entalhadores pudessem visitar o mosteiro de Olinda[10] o que vem a confirmar a idéia da eleição do modelo beneditino olindense como efetivo "guia" para o que se executava na igreja do Recife.

Há outros elementos a considerar de modo mais detido no programa da capela: os grandes painéis decorativos de João de Deus Sepúlveda e Manuel Jesus Pinto . O primeiro, de dimensões significativas, cobre a nave octogonal e deixa entrever, na sugestão arquitetônica de uma balaustrada ornamentada com guirlandas vasos de flores e anjinhos, bom manejo do vocabulário e dos métodos da pintura de quadratura, na filiação dos pintores bolonheses ou de um Vicenzo Baccherelli. O segundo painel, aplicado sob a estrutura do coro – sobre o nártex, portanto - engastado entre as duas torres, apresenta, através de um desenho delicado executado em período posterior ao trabalho de Sepúlveda, parte da legenda de São Pedro. O trecho escolhido é retirado de Mateus 16:18 e 16:19. Jesus indica o templo sobre a rocha e ao mesmo tempo dirige o olhar a Pedro numa demonstração literal do *Tu es Petrus* do evangelho. Há, ainda, o belo *Credo in unum Deum* no teto da sacristia. Neste painel a pomba do Espírito Santo lança raios de luz sobre os apóstolos que, liderados pelo seu "príncipe", recitam sua profissão de fé num pentecostes cujo impacto é ecoado, visualmente, na articulação ritmada que o artista conseguiu através da disposição alternada das mãos de seus personagens. Por fim, há os painéis dos Santos Papas e autoridades eclesiásticas[11] a completar o programa iconográfico.Estas telas, de qualidade relativamente elevada, estão divididas em dois grupos de três e ladeiam o altar da sacristia, aderidos à parede sobre o arcaz. Em todo esse material visual é possível enxergar uma função didática e informativa inequívoca. Se estamos dispostos a enxergar as irmandades como centros de formação do clero, o recurso à demonstração visual de certos aspectos das escrituras ou a eleição e a propaganda de modelos de conduta e excelência reproduzidas, então em telas exibidas aos irmãos, apresenta-se como prolongamento natural,

---

[9] Livro de receita e despesa da obra de talha da capela mor, 1860 – 65, pág.3.

[10] id., p.31.al

[11] As seis telas representam, pela ordem, São João Crisóstomo Arcebispo, São Galdino Cardeal Bispo, São Silvestre Papa, São Dâmaso Papa, São Carlos Borromeu Cardeal Arcebispo, Santo Ambrósio Arcebispo, dipostos de maneira simétrica, separados em grupos de três, nas laterais do altar central sobre o arcaz da sacristia.A organização ressalta preocupações hierárquicas de modo que, seguindo das bordas para o centro, teremos a sucessão Arcebispo-Cardeal-Papa e, então, o altar onde hoje se venera um senhor da agonia.

desdobramento de um método de persuasão que tem suas raízes no concílio tridentino e que ganha em significado se cruzado com certos aspectos dos exercícios espirituais inacianos. Aqui se encontram exemplos variados para um estudo iconográfico ligado à irmandade e ao seu provável papel instrutivo e formador.

Sobre Domingos José Barreiro, o mestre entalhador português que deveria coordenar a execução das obras, os registros nos informam que, tendo começado seu trabalho em 12 de fevereiro de 1860, veio a falecer em outubro do mesmo ano, sendo substituído na empresa por Joaquim Alves Gomes Veludo. As obras duraram cerca de onze anos e, durante seu curso, destacou-se a figura do padre Inácio Francisco dos Santos indicado por Fernando Pio e, mais tarde, por Mota Menezes como autor do risco do novo altar-mor e louvado como entalhador diretamente ligado à execução de seu projeto assim como à confecção do sacrário que pode ser observado até hoje no altar da catedral.

Além disso há as imagens veneradas nos altares, das quais destacamos a imagem de São Pedro em trajes pontificiais trazida de Lisboa em 1746. A resolução de adquirir essa imagem, reencarnada em 1835 pelo irmão Francisco José Pinto, é registrada na seção da Mesa diretora em 5 de Maio daquele mesmo ano.

Igreja deSãoPedro dos Clérigos de Mariana

Fundada ainda nos tempos de Dom Frei Antônio de Guadalupe, a irmandade de São Pedro dos Clérigos de Mariana realizava suas reuniões na antiga matriz, onde construíra um altar ao seu santo, quando da criação do bispado em 1745 e da chegada de D. Frei Manuel da Cruz[12], três anos mais tarde. Será o novo bispo, recém chegado do Maranhão, quem irá dar impulso efetivo à construção da capela da irmandade lançando sua pedra fundamental e inscrevendo-se como irmão para dar o exemplo aos congregados. Desde a crônica de Joaquim Silva, o nome de Antônio de Souza Calheiros vinha sendo associado ao risco da basílica de São Pedro e da capela da irmandade do Rosário em Vila Rica, edifício do qual, na expressão de John Bury, é inseparável. As dimensões das duas capelas são aparentemente as mesmas, a idéia que as anima também. Há quem cogitasse de, na verdade, o plano original da capela de Mariana prever

[12] Natural do Porto, Manuel da Cruz tornou-se monge Cisterciense, sendo nomeado sexto bispo do Maranhão – então submetido diretamente à Arquidiocese de Lisboa, costituindo com o Grão Pará uma província administrativa distinta daquela do Brasil – onde permaneceu até 1747. Foi transferido, a seguir, para a recém criada Diocese de Mariana em uma viagem de treze mezes descrita no Aureo Trono Episcopal, em que encontramos, ainda, crônica pormenorizada dos festejos que se fizeram quando de sua entrada triunfal na cidade. Faleceu em 1764 deixando encomendadas 2.900 missas em favor de sua alma, assim como alguma quantidade de ouro destinada a obras pias. Ver Ronaldo Vainfas, Dicionário do Brasil Colonial, São Paulo, Objetiva, p.161.

torres circulares como aquelas do Rosário[13]. Chegou-se mesmo a sugerir prospecções arqueológicas para desvendar essa dúvida. Nada há, porém, que ligue de modo efetivo a figura de Calheiros – que sequer era arquiteto[14] – à projeção dos dois monumentos.Sua autoria é, hoje, ligada à figura de José Pereira dos Santos, mestre pedreiro natural da diocese do Porto[15]. Outro personagem ligado à construção do templo em Mariana foi José Pereira Arouca[16], pedreiro, assim como seu mestre, José Pereira dos Santos, esse último canteiro envolvido, em 1753, no terrapleno do sítio em que veio a ser construída a igreja da irmandade.

Uma breve crônica sobre a construção da capela será incluída por Edgard Falcão nas *Relíquias da Terra do Ouro* de 1946 em que reedita as informações de Raimundo Trindade, destacando também a qualidade do retábulo em "riquíssimo cedro", única peça terminada em seu interior[17]. Aníbal Mattos iniciará em seu Monumentos Históricos de 1935 uma história desse cruzamento entre crônica religiosa e artística em Minas, publicando dados, também no rastro de Raimundo Trindade e Diogo de Vasconcelos, acerca da atuação dos bispos como patrocinadores de empresas artísticas. Infelizmente, notícias sobre os diretamente envolvidos na execução do belo retábulo inacabado, em cedro cru, ainda não vieram à tona. A hipótese aventada é a da colaborção entre o entalhador Francisco Vieira Servas e um segundo artífice. Também não vamos encontrar na basílica de Mariana a profusão de elementos visuais encontrados no Recife ou analisados, anteriormente, no caso do Rio de Janeiro. Além das imagens veneradas no altar, incluindo o São Pedro Papa que a tradição, mais do que qualquer outra documentação contundente, afirma ter sido trazida do Porto em data ignorada, faz parte do acervo da capela um quadro de São Pedro portando as chaves do paraíso. Essa representação inclui o galo, um dos atributos do santo, e a inscrição *tibi dabo claves caelorum* (Mateus, 16:19) em um medalhão

---

[13] CURTIS, J.N.B., As torres sineiras da Igreja de São Pedro dos Clérigos de Mariana, in Barroco, vol.12, Belo Horizonte, UFMG,1982/83, p.257 e pranchas seguintes.

[14] Judith Martins, em seu Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais já relativiza a notícia de Joaquim José da Silva, repetida por Rodrigo José Ferreira Bretas. Citando documento registrado às fls. 33 v. S.C.S.G. DO Arquivo Público Mineiro, Feu de Carvalho afirma que Antônio Pereira de Souza Calheiros era caixa administrador do ' Contracto das Minas do Senhor Bom Jesus de Cuyabá' e nunca foi arquiteto." Op. Cit., Rio de Janeiro, MEC, 1974.

[15] A esse respeito ver OLIVEIRA, Myrian Andreade Ribeiro de, O Rococó Religioso no Brasil, São Paulo, Cossac & Naify, 2003, pág. 219.

[16] "Nascido por volta de 1733, na freguesia de São Bartolomeu da Vila de Arouca, Bispado de Lamego, Comarca do Porto, onde foi também batizado." Em 1753 "prestava-se como fiador de José Pereira dos Santos, na assinatura do contrato para que este executasse a obra da capela de São Pedro dos Clérigos." Judith Martins, op.cit, p.60. Segundo Joaquim José da Silva, Arouca era discípulo do referido José Pereira dos Santos, "mestre pedreiro e arquiteto (...), natural da freguesia de São Salvador do Grijó, comarca e bispado do Porto." Id., p.204.

[17] FALCÃO, Edgard, Relíquias da terra do ouro, São Paulo, F. Lanzara, 1946, pp.18/19.

na parte inferior da tela. Esta é imaginada como uma espécie de púlpito ou janela através da qual aparece a figura de São Pedro Apóstolo emoldurado por colunas de seção quadrada decoradas por festões. A figura não aparece de corpo inteiro, o terço inferior estando oculto por uma espécie de guarda-corpo decorado com rocalhas. Não há retábulos laterais, mas nichos abertos na parede bombeada da nave que, conjectura-se[18], deveriam receber retábulos dedicados aos quatro evangelistas.

O período de sede vacante que sucedeu a morte de D. Manuel da Cruz, em 1764, deu fim a um período de intensas transformações e reformas. Foi preciso esperar a posse de D. Domingos da Encarnação Pontevel, em 1780, para que certa ordem voltasse a se estabelecer e, sob essas circunstâncias, não é de se espantar a morosidade com que foram conduzidas as obras da capela dos clérigos. O tempo, porém, parece ter reservado uma Segunda chance para a capela, após a conclusão de suas torres durante o episcopado de Dom Silvério (1921-22). Em 1926, a organização de uma biblioteca e do primeiro museu de ate sacra por Dom Helvécio devem ter funcionado como um verdadeiro, e pioneiro, projeto de revitalização.

André Luiz Tavares Pereira. Mestre em História da Arte pela UNICAMP e doutorando em História Social pela mesma universidade. Projeto financiado pela FAPESP e orientada pelo Prof. dr. Luciano Migliaccio

[18] Ver, na pasta do IEPHA/MG, artigos de jornal que mencionam essa hipótese.

AO QUADRADO PRETO – A PASSAGEM DA FIGURAÇÃO À ABSTRAÇÃO NO TRABALHO DE K. MALÉVITCH

Angela Nucci
nucci@iar.unicamp.br

Kasimir S. Malévitch é um dos mais expressivos integrantes da vanguarda russa e um dos pioneiros na pesquisa plástica e teórica de uma linguagem visual não-figurativa. Mais que as telas suprematistas, a obra de Malévitch engloba uma variada produção pictórica que atesta uma interpretação reflexiva das inovações conceituais e plástico-formais desenvolvidas pelos artistas da vanguarda européia na primeira metade do século XX, e que tanto repercutiram na Rússia no início do mesmo século.

Muitos foram, entretanto, os fatores que fomentaram a formação da vanguarda russa. Sabe-se que, já no início do século XX, as obras da vanguarda européia eram tão conhecidas na Rússia quanto na própria Europa, fato que se deve a duas grandes coleções de arte existentes no país: a coleção de S. Chtchoukine e a de Morosov. Formadas a partir de 1906, essas coleções ficavam expostas ao grande público aos finais de semana e continham juntas mais de quatrocentas obras que iam do impressionismo ao cubismo e contavam com obras de Manet, Sisley, Renoir, Degas, Monet, Van Gogh, Gauguin, Derain, Cézanne, Matisse, Picasso, Rousseau, dentre outros.

Além disso, várias foram as exposições com obras da vanguarda européia realizadas na Rússia, a exemplo das duas exposições promovidas pela revista *Toison d'Or*[1]. A primeira exposição franco-russa ocorreu em 1908, em Moscou. Foram expostos duzentos e oitenta e dois quadros e três esculturas. Integraram a exposição obras de Maillol, Rodin, Bonnard, Vuillard, Vallotton, Sérusier, Maurice Denis, Van Dongen, Matisse, Derain, Marquet, Pissarro, Sisley, Renoir, Toulouse-Lautrec, Braque, Cézanne, Gauguin e Van Gogh. Dos participantes russos, estavam Larionov e Gontcharova. Em janeiro-fevereiro de 1909 ocorreu a segunda exposição França-Rússia organizada pela *Toison d'Or*. Foram expostas obras de Braque, Marquet, Van Dongen, Rouault, Matisse e Vlamink. Os russos foram representados por Gontcharova, Larionov, Robert Falk e K. Petrov-Vodkine.

Essas exposições, o fluxo de artistas russos e franceses entre os dois países, as coleções de Morosov e Chtchoukine e as várias revistas especializadas

[1] Revista fundada em 1906 e financiada pelo marchand Nicolaï Riabouchinski. A *Toison d'Or* foi publicada simultaneamente em russo e em francês.

em arte[2] são exemplos do intenso intercâmbio cultural entre Rússia e França, fatos fundamentais para o desenvolvimento da vanguarda russa. Ademais, os contextos sociais e políticos também influiriam na formação dessa vanguarda.

O descontentamento das diversas classes contra os abusos do governo autocrático trouxe consigo um forte desejo de rompimento com os modelos do passado e de total renovação nos âmbitos mais variados (arte, sociedade, política). Tratava-se, portanto, de um ambiente extremamente favorável a novas idéias, o que, no campo das artes, pode ser comprovado através da repercussão e assimilação, quase que imediata, das pesquisas dos movimentos modernos europeus. Mas apesar da enorme contribuição da vanguarda européia, o desenvolvimento da abstração russa não pode ser encarado como uma mera continuidade dessa influência.

As pesquisas das correntes européias concentravam-se na problemática e nos limites da representação figurativa e, embora sejam registradas algumas experiências de artistas europeus no campo da abstração, foi em países como a Rússia e a Holanda, que a abstração encontrou um ambiente favorável ao seu desenvolvimento. Desta maneira, as pesquisas abstratas refletem, não só a busca de novas formas de representação, mas, principalmente, de um novo objeto/conteúdo da arte.

Os textos da vanguarda européia também encontraram grande repercussão na Rússia, a exemplo do *Manifesto Futurista* (1909) de Marinetti – traduzido e editado pela imprensa russa no mesmo ano que na Itália[3]. O discurso futurista de desprezo ao passado e exaltação à modernidade e aos novos meios técnicos alcançou imediata ressonância com os ideais de uma intelectualidade russa que, após a revolução de 1905[4], encontrava-se sedenta por uma total renovação em suas estruturas.

O reflexo dessa agitação pode ser claramente constatada na obra de Malévitch se tomarmos como exemplo, um período que vai de 1910 a 1914. Da

---

[2] A *Toison d'Or*, *Les Soirées de Paris*, *Apollon* e *Mundo da Arte* são algumas das importantes publicações que circulavam na Rússia por essa época. Estas revistas traziam em suas edições artigos sobre artistas e reproduções coloridas de inúmeras obras da vanguarda européia.

[3] No texto de Malévitch, *Do cubismo ao suprematismo na arte ao novo realismo da pintura contanto que criação absoluta* (1915) percebe-se um mesmo tom agressivo e provocativo sob herança direta do *Manifesto Futurista* de Marinetti.

[4] A revolução de 1905 caracterizou-se por uma série de manifestações contra o regime autocrático, dentre as quais destacam-se o motim do *Encouraçado Potenkin* e a passeata de operários, na qual as tropas do exército atiraram contra os manifestantes desarmados, ficando esse episódio conhecido como *Domingo Sangrento*. Protestos de operários, camponeses, soldados, marinheiros e burguesia eclodiram durante todo esse ano. Conhecida pela expressão *ensaio geral* (da Revolução de 1917), a revolução de 1905 teve como principal fator desencadeador a derrota do Exército russo frente ao Japão na guerra de 1904-05. Contando com a ajuda de capitalistas estrangeiros, o Czar Nicolau II conseguiu reprimir as manifestações. Mas apesar de seu desfecho fracassado, foi durante esse período que os **soviets** alcançaram projeção, comandando várias greves.

influência fauvista de Matisse, assim como do pós-impressionismo e do neo-primitivismo russo presentes nos trabalhos de 1910 e 1911, Malévitch dedica-se, em 1912, a uma pesquisa centrada na temática dos camponeses russos, executados dentro de tendências "primitivistas", mas que iriam, gradualmente, atingir uma simplificação geométrica que lembram o trabalho de Fernand Léger. Ao fim do mesmo ano, seus referenciais são o Cubismo analítico e o Futurismo europeu. Durante 1913 e 1914, Malévitch desenvolve obras sob influência do Cubismo sintético e do Futurismo russo, e ao entrar em contato com todo um grupo de intelectuais da época, inicia sua fase "alógica", último estágio antes do Suprematismo.

A produção dos fauvistas e dos pós-impressionistas europeus contribuíram para a pintura de Malévitch, pois, nestes movimentos, à cor pertence a tarefa de construção estrutural e plástica do quadro. Os elementos, mesmo que ainda ligados à figuração, deixam de estabelecer uma dependência direta com a natureza para reproduzirem a expressão individual dos artistas. Como ressalta Malévitch a este respeito:

"Como pintor devo explicar porque os rostos dos personagens nos quadros estão pintados em verde e em vermelho. A pintura são as cores (...) Mas as cores estavam oprimidas pelo bom senso, estavam escravizadas por ele. E o espírito das cores debilitava-se e apagava-se. Mas quando conseguiram vencer o bom senso, então as cores se derramaram sobre a forma dos objetos reais a qual odiavam. (...) As cores amadureceram, mas suas formas não amadureceram na consciência. (...) Mas isso era o signo precursor que conduzia à criação das formas pictóricas constituindo seu próprio fim."[5]

A partir de 1912, Malévitch passa a elaborar os objetos e as personagens camponesas por meio de formas cilíndricas, sob influência das pesquisas iniciais do cubismo (sobretudo o de F. Léger) e de Cézanne. A este período costuma-se chamar de Cubo-futurismo.

No ano de 1913, Malévitch realiza diversas obras sob influência do Futurismo italiano, mas é importante ressaltar que, apesar da grande repercussão deste movimento na Rússia, existem divergências conceituais entre o Futurismo europeu e o Cubo-futurismo.

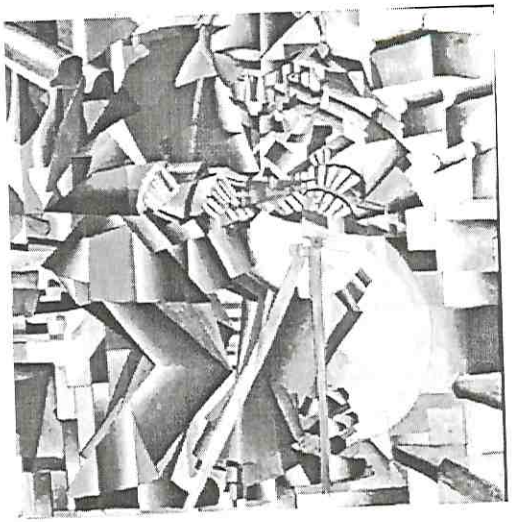
Se no Futurismo italiano, a modernidade e as inovações tecnológicas (máquinas) eram exaltadas, no Cubo-futurismo de Malévitch, não as máquinas, mas os homens, que serão exaltados como a força intelectual e motriz na construção de uma nova sociedade.

Um dos exemplos dessa fase na pintura de Malévitch é a obra *O Amolador* (1913). Esta tela nos mostra a transfiguração do homem em máquina: a pele do trabalhador é cinza como o aço, seus movimentos são frenéticos e

---

[5] K.S. Malévitch, "Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural. In K.S. Malévitch, De Cézanne au Suprematisme, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1974, pp. 62,63.

mecânicos, a estrutura de seu corpo é geométrica. Desta forma, o quadro apresenta esse ser que surge e se integra a uma realidade dinâmica e pulsante. Mas não é a máquina quem domina o homem; inversamente, é a máquina, o instrumento que possibilita o homem vencer a natureza. Assim, se por um lado, os Futuristas italianos desejavam mostrar e instaurar o caos, para Malévitch, a máquina representa o meio de ordenar e dominar a natureza: fonte de todo o caos.



K. Malévitch, *O Amolador*, 1913. Óleo sobre tela. 79,5x79,5 cm. Galeria de Arte da Universidade Yale, New Haven.

Plasticamente, a composição narra por meio da fragmentação das formas, da fusão entre figura e fundo e da representação simultânea de diferentes pontos de vista, uma seqüência de gestos e movimentos executados no tempo e no espaço. O espaço se desenvolve em volta e através do objeto. Essa nova plástica pictórica é, em parte, fruto da estética Futurista européia. Entretanto é importante ressaltar a influência de várias pesquisas científicas da física e da matemática (tanto na Rússia quanto na Europa), como a Teoria da Relatividade (unidade espaço-temporal), Quarta Dimensão e Geometria Não-euclidiana, que foram fundamentais à formação de novas concepções artísticas para todo um grupo de pintores, escritores e músicos da Rússia na época.

As pesquisas formais do Cubismo analítico e sintético também serão amplamente estudadas por Malévitch durante 1913 e 1914. Nesta fase, Malévitch recorrentemente representa sobre o plano pictórico seções de objetos e de figuras humanas (seções de corpo, de objetos variados, etc), mas aqui, a fragmentação da figura é realizada não mais em função do dinamismo, como na fa-

se Cubo-futurista, mas porque ela é reduzida aos indícios básicos para seu reconhecimento. Assim, mesmo em um retrato, não é preciso representar um rosto com todas as feições; uma simples fração de cabeça ou de gravata já é suficiente para indicar que ali, é um homem que está sendo representado.

Como no Cubismo europeu, esses indícios de objetos articulam-se na lógica interna da construção pictórica como "elementos semânticos", "signos" através dos quais o espectador pode realizar a leitura da obra. Assim, por exemplo, a representação de um pedaço de bigode nos indica a presença de um homem (signo de homem), uma insígnia por sua vez, nos faz entender que se trata de um militar (signo de soldado).

Também na tela *Soldado da primeira divisão* (1914) fragmentos de um corpo humano, desenhados de maneira realista, articulam-se como signos. Mas em meio a elementos díspares (letras, números, selo e um termômetro colado), quadriláteros coloridos, que se constituem como superfícies planas autônomas, invadem a composição. Na tela, esses quadriláteros alcançam autonomia, passando a formar um todo plástico, que constrói uma realidade própria na superfície da tela. E, a partir do momento em que a tela passa a ser concebida como um espaço autônomo da lógica do mundo real, ela não só se torna capaz de acolher objetos saídos da realidade, como sua própria realidade passa a se afirmar além da superfície da tela. Entretanto, ao colar um termômetro em meio a uma composição bidimensional, Malévitch confere a este objeto uma função bastante distinta das colagens cubistas. No contexto "arbitrário" no qual está introduzido, o termômetro nos revela um primeiro indício das construções "alógicas" de Malévitch.

Esse caráter incongruente das obras executadas por Malévitch em torno de 1913-1914, reflete o surgimento de uma nova fase pictórica, nomeada pelo pintor como "Alogismo": versão pictórica da "*zaoum*"[6]- *língua além da razão* - criada pelos poetas *futureslavos* Khlebnikov e Kroutchonykh[7]. Como explica J.C. Marcadé a este respeito:

"O alogismo questiona todas as culturas pictóricas anteriores que eram fundadas sobre o objeto, sobre a figuração do objeto. Após terem sido 'pulverizados' e reconstruídos em uma ordem puramente pictórica, os

---

[6] *Zaoum:* palavra russa que significa transmental, transracional.

[7] *Vélimir Khlebnikov* (1885-1922): "um dos maiores poetas e teóricos da linguagem desse século. Para se afastar de todo ocidentalismo, ele nomeia o futurismo russo o "futureslavo", quer dizer: "o futuro será eslavo!". Essa prática verbal (...) é a base da "transmentalidade". A poesia transmental , certamente, sofreu a influência do cubismo e do futurismo mas ela teve um papel no nascimento do Alogismo de Malévitch e na redução às unidades mínimas do Suprematismo."; *Alexeï E. Kroutchonykh* (1886-1968): "Pintor, poeta, editor e importante teórico do cubo-futurismo. (...) Formula os princípios e as funções da "transmentalidade". (...) Autor do livreto *A Vitória sobre o Sol* (1913). J.C. Marcadé, L'Avant-Garde Russe, Paris, Flammarion, 1995, pp. 432 e 433.

objetos são, no Alogismo, figurados de modo legível, mas representados simultaneamente em desordem, sem ligação lógica; a 'colocação no mesmo plano' não destrói os contornos semânticos, mas traz uma perturbação em sua apresentação. O Alogismo é um outro nome da 'transmentalidade' ou 'transracionalidade' (...). Em uma carta de junho de 1913 a M. Matiouchine, ele (Malévitch) escreve: 'Nós rejeitamos a razão nos apoiando sobre o fato de que uma outra razão cresceu em nós, que em comparação àquela que nós rejeitamos, podemos chamar a além da razão, mas ela também é regida por uma lei, uma construção, um sentido, e é somente compreendendo este sentido, que nós alcançaremos uma obra fundada sobre a lei dessa além da razão verdadeiramente nova."[8]

As telas alógicas de Malévitch mesclam elementos do Cubismo e do Alogismo, pois em meio a construções semelhantes a dos quadros cubistas presenciamos a inserção "alógica" de figuras representadas de maneira realista ou colagens incongruentes no contexto do quadro. Em *Vaca e Violino* (1913), por exemplo, a composição é construída por meio de planos geométricos de cor sob uma herança plástica do cubismo. Entretanto em meio a esse espaço pictórico, Malévitch representa em destaque um objeto recorrente aos cubistas: o violino, e logo a sua frente, uma vaca. Mas, diferentemente dos cubistas, Malévitch mantém as integridades estruturais destas duas figuras, que contrastam com o resto da composição fragmentada. O choque visual é evidente, mas propositado, segundo nos indica uma frase que Malévitch escreve atrás da tela: *"A colisão alógica de duas formas, o violino e a vaca, ilustra o momento de luta entre a lógica, a lei natural, o bom senso e os preconceitos burgueses."*[9]. Estas duas figuras, que pela forma realista de suas representações, parecem descontextualizadas da lógica da composição pictórica, evidenciam o afrontamento entre dois mundos paralelos e diferentes: o da pintura e o do mundo natural.

Talvez essa efusão de elementos figurativos nas obras alógicas pareça um "hiato" no percurso que Malévitch desenvolvia até então, visto que o pintor, gradualmente, foi depurando as formas dos objetos a ponto de atingir uma *plástica* abstrata já em 1912-13, como, por exemplo, na tela *Cabeça de Camponesa*. Entretanto, ao empregar nas telas alógicas formas do mundo real, Malévitch não o faz como meio de exaltação ou cópia da realidade. Ao contrário, dando vazão ao subconsciente e introduzindo o absurdo como elemento principal, Malévitch faz com que a pintura perca seu valor representativo do mundo natural. Além disto, o Alogismo é fruto de um intenso contato de Malévitch com uma série de idéias desenvolvidas por um grupo de intelectuais da época (poetas futuristas russos, matemáticos e músicos), que fomentou as bases para a criação de sua poética Suprematista.[10]

---

[8] Carta de Malévitch à Matiouchine publicada por E. Kovtounc em "Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20" Berlin, Frölich & Kaufmann, 1983, p.39. *Apud* J.C. Marcadé, L'Avant-Garde Russe, *op. cit.* pp. 114 e 115.

[9] C.Gray, *Apud* D. Vallier, A Arte Abstrata, São Paulo, Martins Fontes, 1980, p.113.

[10] "Na Rússia o princípio da autonomia da criação triunfou no início dos anos 10 na literatura, no teatro, na música, nas artes plásticas: lembremos brevemente o manifesto literário no almanaque *Bofetada no gosto público*

As correntes do Futurismo e do realismo *non-sense* russos tentavam exprimir um sentimento de negação à realidade, ao mesmo tempo em que buscavam fundar o ato criativo por meio de um contato mais direto com a intuição e o subconsciente. Como aponta Malévitch:

"Os futuristas após expulsarem a razão, proclamaram a intuição como subconsciente. Mas criaram seus quadros não a partir das formas do subconsciente da intuição, mas se serviram das formas da razão utilitária. (...) O intuitivo, parece-me, deve-se descobrir ali onde as formas estão inconscientes e sem respostas." [11]

Presenciamos um primeiro estágio, intuitivo, mas ainda subconsciente, na busca de uma *nova razão* na tela *Um Inglês em Moscou* (1914). Como aponta J.C. Marcadé sobre a obra:

"(...) o personagem central de Um Inglês em Moscou (...) é cortado verticalmente em dois: de um lado, sua face visível, social, do outro, os elementos de seu inconsciente. De maneira muito significativa, o Inglês em Moscou, como um cartaz, porta em letras cirílicas de forma distribuídas sobre toda a superfície o título: "Eclipse Parcial". Este título é uma indicação muito preciosa que nos mostra o estágio onde se encontrava Malévitch em 1913, no momento em que, com o compositor e pintor M. Matiouchine e o poeta-teórico Kroutchonykh, ele trabalhava na concepção pictórico-cênica da ópera Vitória sobre o Sol."[12]

E é justamente esse "Eclipse parcial" que veremos representado no esboço para o quinto cenário da ópera *Vitória sobre o Sol*[13], (prólogo de Klebnikov, músicas de Matiouchine[14], livreto de Kroutchonykh e cenários e figurinos de Malévitch) ópera futurista encenada em 1913, na qual Malévitch situou as origens de seu Suprematismo[15].

(1913) e a proclamação da "palavraautodesenvovida"(...) a prática poética de Khlebnikov e de Kroutchonykh, a criação do "Círculo Lingüístico de Moscou" em 1915, do qual Roman Jackobson fora um dos fundadores; o teatro em si mesmo de Meyerhold, a música em si mesma de Stravinsky (...)" J.C. Marcadé, "K.S.Malévitch, du 'Quadrilatère noir' (1913) au 'Blanch sur blanch' (1917). De l'éclipse des objets à la libération de l'espace", In K. Malévitch. Cahier nº 01-Recueil d'essais sur l'oeuvre et la pensée de K.S. Malévitch, Lausanne, L'âge d'Homme, p. 117.

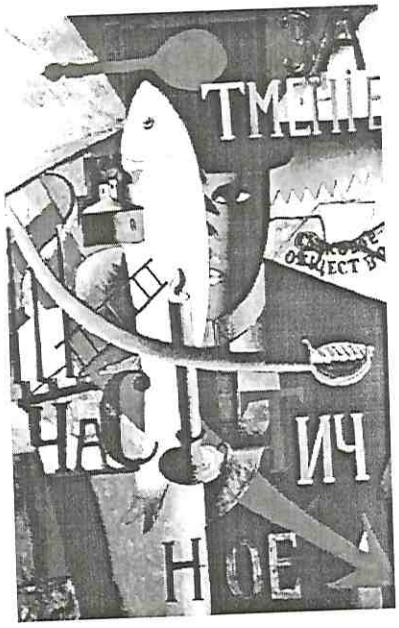
[11] K.S. Malévitch, "Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural". In K.S. Malévitch, De Cézanne au Suprematisme, *op. cit*, p. 61

[12] J.C. Marcadé, *idem*, pp.112-13.

[13] Espetáculo que teve apenas duas apresentações (03 e 05 de dezembro de 1913) no Teatro *Luna Park*, de Petrogrado.

[14] Mikhail, V. Matiouchine: compositor, pintor e amigo de Malévitch. Matiouchine é em 1910, o responsável pela organização da *União da Juventude;* em 1912, compõe a música para a ópera futurista "Vitória sobre o Sol"; em 1913, publica na Rússia, a tradução do texto "Do Cubismo" de Gleizes e Metzinger e em 1914 escreve vários artigos sobre o Futurismo russo. Ademais, é o interlocutor com quem Malévitch gostava de discutir e para o qual ele escreveu uma série de cartas que contém as idéias iniciais sobre o Suprematismo. É também por meio de Matiouchine que Malévitch pôde estabelecer relações com uma série de poetas, escritores e cientistas russos.

[15] Malévitch datou a obra *Quadrilátero* de 1913, fazendo-a coincidir com a encenação da ópera *Vitória sobre o Sol*. No entanto, acredita-se que esse quadro tenha sido realizado no final de 1914 ou 1915.



K. Malévitch, *Um Inglês em Moscou*, 1914. Óleo sobre tela. 88x57 cm. Museu Stedelijk, Amsterdam.

Existem hoje, seis esboços dos cenários da ópera. Mas o esboço mais significativo na gênese do Suprematismo é o do projeto para o quinto cenário. Nele, os elementos figurativos são abolidos. Um quadrilátero central, cortado diagonalmente divide-se em duas áreas, uma preta e uma branca, evocando o "elipse parcial" do sol. Na ópera, o sol representa metaforicamente o símbolo do mundo ilusório, do passado, da razão e do "bom-senso burguês". O sol simboliza também, o mundo figurativo, que Malévitch, em 1913, *inconscientemente* faz eclipsar. Do final desse embate entre a "luz" (lógica/razão) e a "escuridão" (nova razão: intuição), segundo podemos deduzir através do título da ópera, resulta a forma do quadrado preto.

Em dezembro de 1915, aos 37 anos, Malévitch participa da *Última exposição futurista: 0,10*, em Petrogrado. É nesta célebre exposição que Malévitch apresenta suas primeiras telas não-objetivas e também o texto *Do cubismo e do futurismo ao suprematismo. O novo realismo pictórico*. Na ocasião, Malévitch expôs por volta de trinta e seis quadros suprematistas, dentre os quais, *Quadrilátero* (nomeado como *Quadrado preto sobre fundo branco*), que foi veementemente atacado pela crítica.

Esta tela foi exposta no ângulo superior da parede na sala da exposição, mesmo lugar onde tradicionalmente situa-se o ícone central do *Belo canto* (*Krasny*

Ongol) nas casas ortodoxas, escolha que reflete o caráter icônico que tal obra representa para o fundador do Suprematismo. O *Quadrângulo* marca o *eclipse* total dos objetos e o salto para um mundo além das aparências, para a pintura *constituindo seu próprio fim,* para o Suprematismo: *o novo realismo plástico.*

Mas diferente de Kandinsky, que por meio da depuração da representação do mundo natural chegou a uma interpretação abstrata deste mundo, a não-figuração de Malévitch é resultado da eliminação completa dos objetos e da busca por um contato direto com *a sensação que lhes deu origem.*

Malévitch não utiliza o termo "abstração" e sim "não-figuração/sem-objeto", escolha que parece mais adequada, se considerarmos que o termo abstrair, proveniente do latim *abstrahere,* significa *separar, considerar isoladamente coisas que se acham unidas.* Neste sentido Kandinsky de fato "abstrai", "separa" suas formas da natureza, ao contrário de Malévitch que, como recorrentemente afirmam os estudiosos, realizou o *salto radical* para a não-figuração. Isto porque Malévitch opera em direção à criação direta, pura, buscando *formas que não têm nada em comum com a natureza.* Para Malévitch, a criação não é mimética, nem resulta de estados subjetivos de ânimo, como em Kandinsky. O fruto da criação no Suprematismo é o *pictórico em si,* e o pictórico para ele, significa a superfície colorida: única *forma viva real.*

Semelhante a algumas pesquisas contemporâneas no campo da linguagem, Malévitch buscou refletir no quadro sobre a relação entre forma e conteúdo, signo e significante. O *Quadrângulo* representa a pedra fundamental na criação de um sistema "semântico" das artes plásticas, no qual a temática da vida material seria substituída pelo conteúdo "espiritual", em busca de um estado "supremo" da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GRAY, Camilla, L'Avant-garde russe dans l'art moderne, 1863-1922; traduction française de Basile Dominov, Lausanne, La Cité des Arts, 1986.

HULTEN, Pontus (org.), Paris-Moscou/1900-1930, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979 (Catálogo de Exposição).

MALEVITCH, K. S, De Cézanne au Suprematisme-Tous les traités parus de 1915 a 1922, Lausanne, L'âge d'homme, 1974.

MALEVITCH, K. S., Écrits- présentés par Andrei Nakov, Paris, Édition Gerárd Lebovici, 1986.

MALEVITCH, K. S, La Lumière et la Couleur, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981.

MALEVITCH, K. S, Le Miroir Suprematiste, Lausanne,L'Âge d'Homme, 1977.

MARCADÉ, J. C., L'avant- Garde Russe 1917-1927, Paris, Flammarion, 1995.

MARCADÉ, J. C., Malévitch. Cahier nº 01, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

MARCADÉ, J. C., Malevitch 1878-1978: actes du Colloque international tenu au Centre Pompidou, Musée Nacional d'Art Moderne, les 4 et 5 mai 1978, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979.

Angela Nucci. Campinas, 15/05/1980. Aluna do quinto ano do curso de Artes Plásticas – DAP/ IA/ UNICAMP. Realizou pesquisa de Iniciação Científica na área de História da Arte com bolsa do SAE/UNICAMP durante os meses de agosto de 2003 a julho de 2004.

O CICLO DE PINTURAS DE GUTTMANN BICHO NO CAPS ERNESTO NAZARETH – ILHA DO GOVERNADOR / RJ

Arthur Gomes Valle, Prof. MSc.
artus02@bol.com.br

Galdino Guttmann Bicho (1888-1955), o artista brasileiro a cuja obra dedicamos o presente artigo, é um nome ainda pouco discutido nos círculos da historiografia de arte brasileira. Personalidade forte, irreverente e polêmica, Bicho era filho de pai português e mãe descendente de alemães e nasceu na cidade de Petrópolis, Rio de Janeiro, embora tenha passado toda a infância no Nordeste brasileiro, em cidades como Penedo e Aracaju. Durante sua vida - marcada por memoráveis peripécias, qual infelizmente não citaremos aqui mais do algumas passagens - travou estreito contato com algumas das mais interessantes figuras da intelectualidade brasileira de inícios do século passado e com toda a plêiade de artistas plásticos que dominou a cena carioca antes do advento do modernismo.

Nesse contexto, a sua atuação polimorfa (além de pintor, foi ceramista, artista gráfico e arquiteto) foi de considerável importância, especialmente durante as primeiras décadas do século passado. Desde 1906, seus trabalhos já figuravam na Exposição Geral de Belas Artes, então o maior certame artístico do Brasil; nessa época, Bicho ainda se apresentava como discípulo de Auguste Petit, retratista francês radicado no Brasil na década de 1860, e muito solicitado desde os tempos do Segundo Império; em seguida, freqüentou o Liceu de Artes e Ofícios e a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), onde foi aluno livre e manteve contato com mestres decisivos para a sua formação, como Belmiro de Almeida e Eliseu Visconti.

Nas Exposições Gerais, Bicho recebeu as principais premiações, tendo sido a mais importante, sem dúvida, a de Viagem ao Exterior em 1921, por um quadro chamado *Panneau Decorativo*, que hoje pertence ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes[1]; depois de tal consagração, ele figurou com freqüência como membro do júri da Exposição Geral e teve uma importante atuação como professor[2], além de expor com freqüência em diversas capitais brasileiras.

De toda essa atividade hoje pouco se fala. Na nossa historiografia de arte, Guttmann Bicho habita uma espécie de limbo, do qual as breves e

---

(1) uma análise dessa obra foi por nós realizada no XXIV Encontro do Comitê Brasileiro de História da Arte, Belo Horizonte, 2004.

(2) Bicho foi responsável, por exemplo, pela criação em 1947 do curso de cerâmica artística na Escola Técnica Nacional do Rio de janeiro.

repetitivas referências presentes nos dicionários de artistas plásticos brasileiros[3] pouco fazem para afastar o aspecto nebuloso. Nesse ostracismo, Bicho não está só: junto com ele se encontra toda uma geração de artistas que, oriundos da ENBA e começando a atuar igualmente nas primeiras décadas do século XX, foi praticamente esquecida, obliterada por uma imagem exclusivamente retrógrada e repressora da ENBA, forjada pela retórica de um modernismo desejoso de se valorizar, por contraste, como renovador e libertário.

A unilateralidade de tal manobra ideológica já há algum tempo vem sendo relativizada[4], bem como o que há de insustentável na crença em uma ruptura radical nas artes brasileiras, cujo "divisor de águas" seria a Semana de Arte Moderna de 22. Hoje, parece claro que a produção dos artista ligados a ENBA nas primeiras décadas do século XX possuía uma diversidade e vitalidade admiráveis e, se em momento algum rompeu os laços com a produção oitocentista (o que, aliás, raramente foi sua intenção), não deixou de apontar decididamente para concepções renovadoras do fazer pictórico. No momento, porém, escasseiam os estudos aprofundados sobre tal produção, que permanece sendo de difícil acesso.

O presente artigo pretende trazer uma contribuição nesse sentido, através de um estudo de caso bastante circunscrito: analisando um conjunto de pinturas realizadas por Guttmann Bicho no início da década de 1930 para o atual Centro de atendimento Psicosocial (CAPS) Ernesto Nazareth, localizado na Ilha do Governador, estado do Rio de Janeiro (ver a ilustração 3, no fim do artigo), pretendemos apresentar um exemplo da conseqüência formal que, via de regra, pode ser encontrada na produção dos artistas oriundos da ENBA no início do século passado.

Tal ciclo de pinturas, que retrata a ações dos sanitaristas no combate ao surto de febre amarela que assolou o Rio de Janeiro em finais dos anos 1920, apresenta algumas características peculiares: em primeiro lugar, ele é um dos primeiros trabalhos da maturidade de Guttmann Bicho que decididamente se afasta do tratamento pontilhista que fora bastante característico de sua produção desde a década de 1910 e que se intensificara com a sua estadia na França.

---

[3] entre essas obras podemos citar, por exemplo, CAVALCANTI, Carlos (org.) *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro MEC, 1973, p.242; LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico de Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. ArtLivre, 1988, p.241; MEDEIROS, João. *Dicionário de Pintores do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Irradiação do Brasil, 1988, p.79.

[4] nesse sentido, poderíamos lembrar aqui dos artigos de Luiz Marques e Luciano Migliaccio, professores do departamento de História da UNICAMP, reunidos em recente catálogo (MARQUES, Luiz (org.). *30 Mestres da Pintura no Brasil*. São Paulo: MASP / Rio de Janeiro: MNBA, 2001.) ou do texto de Paulo Herkenhoff apresentando a Coleção Fadel em uma de suas últimas exposições (HERKENHOFF, Paulo. *Arte Brasileira na Coleção Fadel: da Inquietação do Moderno à Autonomia da Linguagem*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002).

É importante salientar tal fato, uma vez que os críticos anteriores privilegiaram quase exclusivamente essa tendência pontilhista presente na obra do pintor com a intenção mais ou menos manifesta e nada inocente de recuperá-lo como uma espécie de "precursor" das tendências modernistas ligadas à afirmação da pura visibilidade pictórica[5]. A obra do pintor, todavia, não comporta uma tal redução; nesse sentido, o ciclo de pinturas que analisaremos é um excelente exemplo da maneira como Guttmann Bicho preserva o aspecto semântico da imagem como elemento fundamental para a estruturação de suas obras.

Por outro lado, se nas pinturas do posto de saúde, Bicho afasta-se da tentação "abstracionista", simultaneamente ele nega o caráter alegórico que caracteriza boa parte de pintura decorativa realizada por seus contemporâneos: bastaria lembrar aqui das decorações para o atual Palácio Tiradentes ou para o Palácio Pedro Ernesto, ambas realizadas nos anos 1920 e localizadas na então Capital Federal, assinadas por nomes como Lucílio de Albuquerque, João Timóteo da Costa ou os irmãos Chambelland - repletas de figurações alegóricas ou retratando em chave heroicizante passagens da história brasileira - para nos darmos conta da singularidade das pinturas de Bicho, cujo caráter é bem mais prosaica e sóbrio. Essa divergência é um indicador da particularidade da orientação estética de pintor, por sua vez um sinal daquela diversidade da produção pictórica da época a qual mais acima fizemos referência; cremos, porém, que ela se deve igualmente às condições bastante singulares que envolveram a realização do conjunto de pinturas e às quais gostaríamos de nos referir no que se segue.

O CAPS Ernesto Nazareth localiza-se na Avenida Paranapuan, número 435, na Freguesia, bairro da Ilha do Governador. Pela ausência de documentação, alguns detalhes de sua história são ainda obscuros: sabemos que o prédio de dois andares, cuja construção teria alcançado seu término às vésperas da rebelião de 1930, funcionou inicialmente como um centro de saúde (na verdade, o primeiro da região), assumindo posteriormente diversas funções[6], até que em meados da década de 1990 em suas dependências foi instalado um centro de atendimento que se destina ao tratamento de pacientes portadores de distúrbios psicológicos. Sabemos também que na sua idealização a ação de Guttmann Bicho foi fundamental, como testemunham as declarações do médico

---

(5) a seguinte citação de Walmir Ayala é, nesse sentido, paradigmática: "[Guttmann Bicho] foi elemento ativo na vida artística carioca, sobretudo antes do predomínio das tendências modernas de que fora um dos precursores, pelo gosto na pesquisa de luz dos impressionistas" (AYALA, Walmir. *Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Colorama Ed. Arte Gráficas. s.d., p.104).

(6) além de servir como centro de vacinação, o posto abrigou originalmente um lactário; nas suas mais de sete décadas de atuação lá funcionaram serviços de pneumologia sanitária, dermatologia, fonoaudiologia, entre outros.

Phocion Serpa, fornecidas a um periódico carioca por ocasião da morte do pintor[7], de quem era amigo, e que, na época da fundação do posto, chefiava o Serviço de Saneamento Rural do estado.

Serpa nos lembra que, no final dos anos 1920, o Rio de Janeiro fora assolado por um grande surto de febre amarela que alarmara as autoridades sanitárias; assim que a doença alastrou-se para Ilha do Governador, Guttmann Bicho, sempre lembrado por seus ideais comunitários e como ferrenho defensor das riquezas naturais da localidade, logo se apresentou voluntariamente para trabalhar como "mata-mosquito", como eram popularmente conhecidos os sanitaristas dedicados à função de eliminar os insetos transmissores da doença. Nesse sentido, sua atuação foi particularmente importante na resolução dos conflitos que freqüentemente surgiam entre os funcionários da saúde pública e os habitantes locais, submetidos à pressão de uma rigorosa vigilância.

Depois que a doença foi controlada, Bicho teve a idéia de aproveitar um terreno que fora transferido à Saúde Pública para a construção do posto de saúde; como afirma Serpa, o pintor então "se desdobrou em mestre de obras, desenhando a planta, em operário, preparando o terreno, furando os cafofos, britando e alinhando pedras, transportando tijolos, amassando e carregando o barro [...] o artista pintou a óleo e ornamentou as paredes do edifício"[8].

No CAPS Ernesto Nazareth, Guttmann Bicho realizou ao todo onze telas: duas delas encontram-se no andar superior e retratam cenas de aleitamento, recordando uma das funções originais como posto de saúde; as outras nove, nosso objeto de estudo no presente trabalho, encontram-se no *hall* de entrada do andar térreo. As pinturas foram realizadas a óleo sobre telas coladas diretamente nas paredes do posto de saúde, seguindo o então usual método do *marouflage*[9]. Atualmente, o seu estado de conservação é precário: apenas no final da década de 1980, após uma campanha promovida pelas entidades culturais da Ilha do Governador, as pinturas foram tombadas na categoria de bem público municipal[10], mas seus trabalhos de restauração nunca foram iniciados.

Como pode ser visto abaixo, nas plantas da figura 1, as pinturas do andar térreo cobrem toda a extensão das paredes do lado direito e esquerdo do

---

[7] SERPA, Phocion. "Guttmann Bicho, o pintor" in *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 02 de outubro de 1955.

[8] SERPA, Phocion, *idem*..

[9] essa técnica, muito empregada pelos pintores brasileiros nas primeiras décadas do século passado, foi certamente influenciada pela enorme difusão que possuía na França, como atestam as palavras de Pierre Vaisse: "les peintures sur toiles marouflées sur un mur [ont été] de loin la technique la plus fréquemment utilisée en France au XIX siècle" (VAISSE, Pierre. *La Troisième Republique et les Peintres*. Paris: Flammarion, 1995, p.175).

[10] as pinturas foram tombadas pelo decreto 6.602 de 05 de maio de 1987 do Conselho Municipal de Proteção ao Patrimônio Cultural.

hall de entrada, começando a partir de cerca de 1,50 metros do chão e indo até o teto; elas contornam inclusive os vãos das portas que dão acesso a consultorios laterais e que individualizam, grosso modo, os nove quadros independentes, cada um dos quais apresentando uma cena diferente: temos assim, na parede direita, quatro quadros, enquanto na esquerda estão localizados os outros cinco.

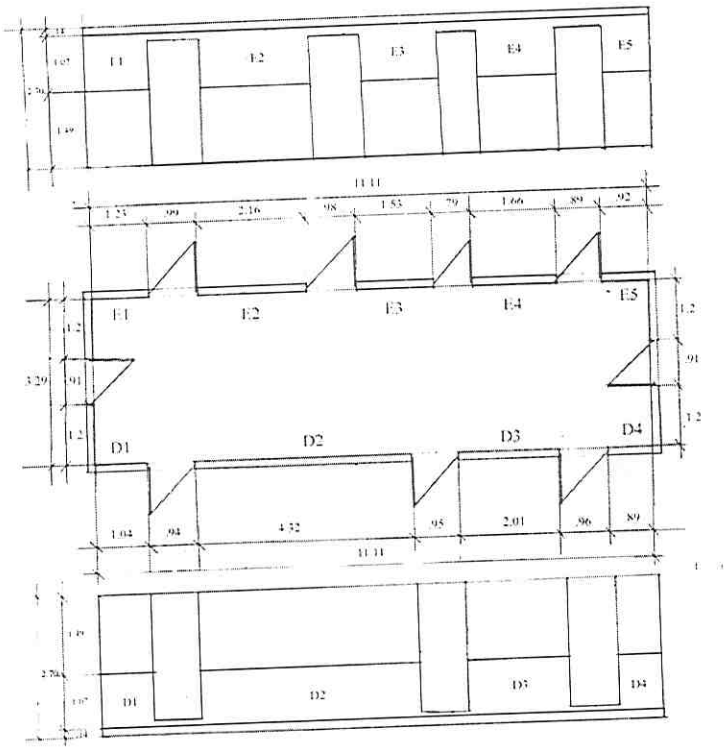


figura 1: Planta baixa e elevação das paredes. Andar térreo do CAPS Ernesto Nazareth – Ilha do Governador / RJ

As pinturas do andar térreo são portadoras de um inegável valor documental uma vez que, como já adiantamos, retratam - além do cenário da Ilha do Governador do final dos anos 1920 e as condições de existência de sua população - as práticas profiláticas da saúde pública de então. Estas se baseavam em um modelo conhecido como *sanitarismo campanhista*, o qual confrontou-se energicamente com as grandes epidemias que assolavam o Brasil no início do século XX e geravam conseqüências desastrosas, tanto para saúde coletiva quanto para os diversos setores da economia. O sanitarismo campanhista, co-

mo o próprio nome indica, tinha uma inspiração eminentemente militar, fundamentando-se em um modelo de decisões centralizado e em um estilo repressivo de intervenções no corpo individual e social, que incluía medidas como a vacinação em massa e o saneamento de espaços urbanos e rurais[11].Tais medidas foram freqüentemente mal recebidas pela população: bastaria lembrar aqui da onda de insatisfação popular que se seguiu à instituição obrigatória para todo o território nacional da vacinação antivaríola por Oswaldo Cruz, em 1904, e que levou ao grande movimento que ficou conhecido na história brasileira como a *revolta da vacina*.

Apesar da obtenção de importantes vitórias no controle das doenças epidêmicas, resquícios de desconfiança pública com relação às ações sanitaristas eram ainda perceptíveis quando o novo surto de febre-amarela de finais dos anos 1920 irrompeu no Rio de Janeiro: demonstrações de insatisfação análogas àquelas do início do século XX foram verificadas quando da campanha na Ilha do Governador[12]; cremos que esse é um ponto importante, uma vez que, no nosso entender, permite-nos uma melhor compreensão da razão de ser do ciclo de pinturas e das funções por ele desempenhadas.

Segundo Phocion Serpa, a iniciativa de pintar a ação dos sanitaristas nas paredes do CAPS Ernesto Nazareth teria sido do próprio Guttmann Bicho. Ao realizar o conjunto de pinturas logo após a vitória sobre a febre-amarela, este certamente visava constituir um registro para a posteridade das valorosas ações das quais ele próprio havia participado. É também provável que não estivessem ausentes dessa iniciativa o interesse pessoal do pintor: sabemos que no início dos anos 1930, Bicho foi empregado pelo Departamento Nacional de Saúde Pública como "Desenhista da Inspetoria de Propaganda e Educação Sanitária"[13] e certamente as suas habilidades, tão bem demonstradas nas decorações do então posto de saúde, contribuíram para a obtenção de tal cargo.

Cremos, todavia, que a principal função das pinturas, baseava-se na própria ideologia campanhista e era, a um só tempo, *propagandística* e *educativa*. Mesmo com a epidemia controlada, as ações profiláticas deveriam continuar se

---

[11] para mais informações a respeito do sanitarismo campanhista - que prevaleceu no Brasil até meados da década de 1960, e teve seu ponto alto por volta de 1940, com o aval de Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde Pública do governo Getúlio Vargas - consultar LUZ, Madel. *As instituições médicas no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

[12] a esse respeito, Phocion Serpa recorda: "A população da Ilha, já naquela época, lutava e padecia os rigores da escassez de água. Tornava-se pois indispensável conciliar os interesses dos habitantes locais e a vigilância rigorosa, para que se evitasse, a todo custo, a ploriferação das larvas de estegomias transmissoras da moléstia. A vigilância domiciliar era severa e os atritos freqüentes, entre os guardas de saúde e os moradores. Problema difícil e perigoso" (SERPA, Phocion. *Op. cit.*).

[13] os familiares do pintor possuem ainda uma carteira de identidade datada de 18 de abril de 1933 e assinada por Phocion Serpa, então Secretário Geral do Departamento Nacional de Saúde Pública, que atesta o cargo ocupado por Guttmann Bicho.

realizando rotineiramente: isso implicava, principalmente, na continuidade da campanha de vacinação, mas também na alteração de algumas práticas tradicionais dos habitantes da Ilha do Governador, como as formas de armazenamento da água e de higiene, o que gerava potencialmente novos conflitos entre habitantes e sanitaristas. Cremos que as pinturas de Bicho, ao mostrarem as ações de saúde pública inseridas no contexto da Ilha do Governador sob uma ótica conciliadora, visavam convencer os insulanos da necessidade imperiosa de um convívio harmonioso entre estes e os agentes da saúde pública como a única maneira possível de erradicar definitivamente as doenças e proporcionar uma melhor qualidade de vida.

Essa nossa hipótese a respeito da função principal do ciclo parece confirmada pelo fato de que, desde as primeiras décadas do século passado, práticas de propaganda e educação baseadas no uso da imagem foram promovidas pelos órgãos governamentais responsáveis pela saúde pública: era comum "a exibição de aspectos dos trabalhos realizados por meio de exposições organizadas pelo governo brasileiro, que, de forma geral, expunha, como em uma vitrina, elementos considerados notáveis em termos de obras realizadas, utilizando um amplo leque de suportes de comunicação visual, como fotos, cartazes, objetos, etc. Dessa forma, produzia-se uma espécie de 'prestação de contas' pública, ao mesmo tempo em que isso contribuía para a divulgação e a propaganda das iniciativas governamentais"(14) e mesmo entidades particulares como, por exemplo, a Fundação Rockfeller, parceira do governo brasileiro no combate às doenças endêmicas desde a década de 1910, promoviam tais exposições. O ciclo de pinturas de Guttmann Bicho inserir-se-ia assim em uma prática tradicional e estabelecida de conscientização da população a respeito dos problemas sanitários, feita através das imagens – ainda que, como procuraremos demonstrar, sua significação mais ampla não se restrinja somente a esse aspecto funcional.

Uma vez discutidas as condições de produção e as prováveis funções do ciclo de pinturas, gostaríamos de passar à sua análise propriamente dita, começando pela identificação iconográfica de cada uma das cenas apresentadas no andar térreo. Em boa parte dos casos, pudemos encontrar, em arquivos como os da Fundação Oswaldo Cruz, fotos contemporâneas documentando ações similares, o que nos permitiu reconhecer de maneira mais segura a natureza do que as pinturas representam; todavia, especialmente a identificação de certos

---

(14) LACERDA, Aline Lopes de. *Images of Brazil: a Rockefeller Archive Center collection.* Hist. cienc. saude-Manguinhos. [online]. Sept./Dec. 2002, vol.9, no.3 [cited 02 December 2004], p.625-645. Available from World Wide Web:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702002000300008&lng=en&nrm=iso>.
ISSN 0104-5970.

pormenores das imagens é ainda imprecisa, o que, cremos, não chega a comprometer as considerações que em seguida teceremos.

Na figura 2 abaixo, apresentamos um diagrama linear dos quadros, ilustrando as disposições relativas desses últimos e acompanhado por siglas identificadoras, às quais faremos referência no texto quando for necessário nos referirmos a algum quadro específico. Assim, os temas dos quatro quadros localizados na parede direita, considerados a partir da entrada do hall, são os seguintes:

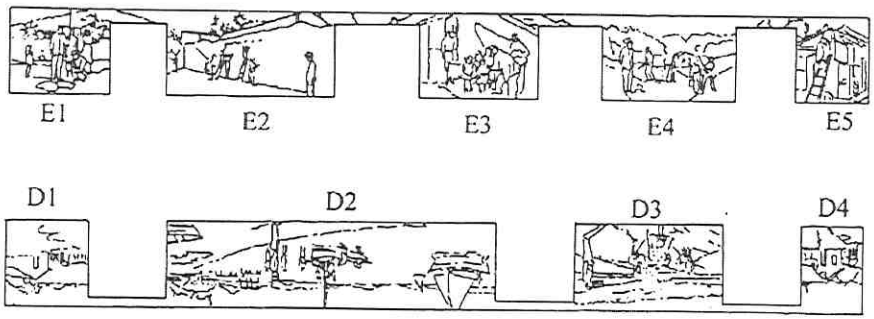


Figura 2: Esquema da disposição das pinturas dos sanitaristas. Andar térreo do CAPS Ernesto Nazareth – Ilha do Governador / RJ

D1 – o primeiro quadro apresenta uma casa com um banheiro separado, como era bastante comum nas áreas menos urbanizadas do Rio de Janeiro de então;
D2 – o quadro seguinte, o maior do ciclo, retrata a chegada de embarcações a uma praia (devemos lembrar que, na época, a ligação da Ilha do Governador com o continente era ainda feita exclusivamente pelo mar); cremos que os sanitaristas estariam aqui realizando o desembarque de materiais necessários ao combate da doença, provavelmente medicamentos ou enxofre, que era usado na fabricação dos formicidas;
D3 – o terceiro quadro da parede direita mostra os trabalhos de profilaxia visando à desobstrução do leito de um rio;
D4 – o último quadro da parede direita mostra outra casa, dessa vez feita de pau-a-pique, que, analogamente àquela de D1, apresenta um banheiro separado.

Já os temas representados nos quadros da parede esquerda, considerados também a partir da entrada do hall, são os seguintes:

E1 – a inspeção de um reservatório d'água, realizada pelos sanitaristas cercados por alguns habitantes locais;

E2 - no segundo quadro, vemos o isolamento de uma casa feito com grandes lençóis; após essa ação, o formicida era espalhado no interior da casa para matar os mosquitos;
E3 – o quadro central da parede esquerda mostra uma cena de vacinação, na qual podemos ver os funcionários da saúde pública imunizando algumas crianças sob o olhar de um casal de adultos, presumivelmente seus pais;
E4 – os sanitaristas realizam a capina de uma trilha, visando provavelmente à eliminação de focos de mosquitos;
E5 – por fim, no quinto quadro da parede esquerda, um sanitarista efetua o exame de uma caixa d'água no teto de uma casa.

Em um primeiro momento, podemos perceber que as cenas guardam uma relativa individualidade, frisada no próprio espaço arquitetônico pelas portas que interrompem o fluxo pictórico e também pela separação entre as paredes, que divide em duas partes confrontantes o conjunto de pinturas. Todavia, à medida que observamos com mais atenção, podemos constatar que, simultaneamente, existem vários recursos composicionais que relacionam entre si os diversos quadros: é justamente por essa *dinâmica integrativa*, responsável pela unidade do ciclo de pinturas, que gostaríamos de iniciar nossa análise.

Antes, porém, algumas palavras: nesse sentido específico, nossa metodologia deriva de uma fonte que poderia parecer inusitada para um estudo sobre uma obra visual: as análises de poemas feitas pelo teórico russo Roman Jakobson, a mais famosa das quais sendo provavelmente aquela do soneto *Les Chats*, de Charles Baudelaire (1962)[15]. O método de Jakobson que utiliza nessas análises consiste basicamente em um levantamento minucioso das *equivalências* - semelhanças e contrastes formais - que constituem a tessitura da obra poética em seus mais diversos níveis (fonético, sintático, semântico, etc.) e que, em última análise, corporificariam os seus significados fundamentais.

Para Jakobson, tal jogo de equivalências é o índice mais evidente de uma dinâmica autotélica ainda mais importante, responsável pela própria gênese constitutiva dos poemas: em seu famoso artigo "Lingüística e Poética", de 1960[16], o teórico russo denominou essa dinâmica de *função poética*, fazendo referência à teoria das funções da linguagem formulada por Karl Bühler e considerando-a assim como um verdadeiro fator distintivo da poesia com relação às outras manifestações lingüísticas.

---

[15] esse texto foi reeditado em JAKOBSON, Roman. *Questions de Poétique*. Paris: Seuil, 1973, pp.401-419; existe uma tradução brasileira: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1975, pp.378-391.
[16] ver a versão em português em JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 1969, pp.118-162.

Tais idéias, todavia, encontravam-se mais ou menos explícitas na chamada refelexão "estruturalista" desde pelo menos os anos 1930 e o que nos emcoraja a aqui utilizá-las é o fato de que já então eram consideradas como abrangendo todas as manifestações estéticas e não exclusivamente a literatura[17]. E, ainda que não acreditemos que a complexidade significativa de qualquer obra de arte possa ser intuída pela simples aplicação de tal instrumental de análise - no ciclo de pinturas de Bicho, por exemplo, a dinâmica integrativa não é exclusiva, como mais à frente procuraremos demonstrar - cremos que a estrutura por ela configurada pelo jogo de equivalências é um fator fundamental a vincular a ideologia do sanitarismo campanhista.

Em termos mais especificamente visuais, as equivalências manifestam-se nas simetrias, na repetição de ritmos visuais e nas direções compositivas que integram certos quadros. Nesse sentido, também devemos fazer referência à *regência cromática* do ciclo, um procedimento através do qual todas as cores dos painéis são neutralizadas através da mistura com a cor branca (fato que pode ser melhor percebido na apreciação *in loco* do ciclo). Essa regência desempenha várias funções; em primeiro lugar, contribui para garantir a harmonia geral de toda a área pintada, uma vez que facilita as passagens cromáticas e minimiza os contrastes de valor (claro-escuro), e possibilita uma melhor integração das pinturas com o entorno arquitetônico. Simultaneamente, ela parece vincular certas conotações simbólicas, principalmente as idéias de *pureza* e *limpeza* relacionadas aos objetivos das ações sanitaristas; embora devamos ser sempre cautelosos com relação ao caráter redutor de tal tipo de interpretação[18], ela parece particularmente convincente com relação a certos trechos do ciclo, como por exemplo E3, o painel central da parede esquerda que confronta as crianças e os funcionários da saúde pública, banhados pela luz solar e trajando roupas claras, com o casal de adultos semi-obscurecidos sobre o vão da porta: nesse quadro, a clareza poderia ser então interpretada como um atributo das ações civilizatórias de erradicação da doença (que no caso são representadas pela vacinação), enquanto a escuridão identificar-se-ia com a idéia de desconfiança refratária.

Especificando um pouco mais a nossa análise do jogo de equivalências compositivas presentes no ciclo, podemos considerar agora como em cada uma das paredes uma simetria interna é induzida principalmente em virtude das relações de semelhança e contraste estabelecidas entre seus quadros *externos* - D1 e D4 na parede direita, E1 e E5 na parede esquerda.

---

[17] isso é bastante evidente nos escritos de Jan Mukarovsky, um dos mais destacados integrantes do famoso Círculo Lingüístico de Praga, do qual Jakobson também fez parte; ver os estudos reunidos em MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

[18] significativamente, Bicho também emprega regências cromáticas semelhantes em obras que pouco se relacionam com a idéia de pureza como paisagens e mesmo pinturas de nus.

Tais equivalências são mais facilmente perceptíveis entre os quadros externos da parede direita: nestes, são mostradas casas interioranas da época e entre estas a similaridade semântica é ainda enfatizada por uma composição geral bastante parecida. Subjacente a essas similaridades, todavia, D1 e D4 apresentam climas atmosféricos contrastantes, caracterizados respectivamente por um aspecto mais etéreo e outro mais sólido; uma relativa continuidade visual e semântica estabelece-se entre D1 e D2, por um lado, e D3 e D4, por outro, sublinhando uma cisão fundamental na parede direita, a qual voltaremos a nos referir mais à frente.

Cremos que a principal função das equivalências presentes nesses quadros é servir de índice para que o espectador realize uma *comparação* entre o tipo e o estado das duas casas apresentadas: dessa maneira, o contraste entre a casa de pau-a-pique deteriorada de D4 e a casa de tijolos de D1 serviria para exaltar essa última como resultado da ação civilizatória que procurava criar melhores condições de vida para os habitantes. Tal procedimento de induzir o espectador a realizar uma comparação valorativa era também empregado nas campanhas educativas promovidas pelos serviços de saúde pública, que exibiam imagens fotográficas de dois momentos - um "antes" e um "depois" dos procedimentos de profilaxia sanitária - buscando assim associar aos trabalhos efetuados um valor de progresso[19].

Já na parede esquerda, as similaridades existentes entre os quadros externos E1 e E5 restringem-se à natureza temática das ações dos sanitaristas, que realizam a inspeção de reservatórios de água; aí, porém, não só a composição, mas também o número e a disposição dos personagens variam bastante de um quadro para o outro. São então as oposições que ganham maior importância: se nos dois quadros temos um mesmo tipo de ação, em E5 esta é realizada em uma caixa d'água, i. é, *para cima* enquanto em E1 essa ação realiza-se no sentido espacial inverso, i. é, *para baixo*. Em E1, os sanitaristas, de frente para o espectador, estão no centro da composição e das atenções dos habitantes que observam o trabalho, parecendo a própria relação entre as figuras amena e desprovida de tensão; já em E5, tudo se inverte: deslocado do cento do quadro, o sanitarista nos é de mostrado de costas, enquanto sua relação com a outra única figura da cena, uma criança localizada na extrema direita, parece ser de completa alienação.

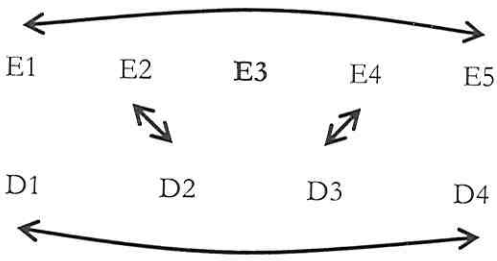
---

[19] no CAPS Ernesto Nazareth, um procedimento análogo parece fundamentar os dois quadros representando o tema do aleitamento, localizados no segundo andar, que, através dos contrastes compositivos e semânticos elaborados com base em aspectos estruturais comuns, propõem uma distinção valorativa entre o aleitamento feito diretamente do peito da mãe e o aleitamento indireto, que é apresentado por Bicho como menos conveniente.

Entre os quadros *internos* das duas paredes existe ainda uma série importante de equivalências que contribuem para relativizar a separação entre as mesmas. Entre D2 e E2, por exemplo, podemos destacar várias similaridades sendo talvez a mais evidente a repetição da mesma figura de sanitarista nos dos dois quadros: observando sem interferir, isoladas de seus companheiros, essas figuras servem, em certo sentido, como elo de ligação entre o próprio espectador e os painéis uma vez que o seu gesto de olhar as atividades que ocorrem em um plano espacial mais recuado parece ecoar a maneira como o espectador olha para estes últimos. Uma outra similaridade entre E2 e D2 pode ser percebida na configuração do próprio espaço dos dois quadros caracterizado por um tipo similar de recuo perspectivo, com a faixa de terra em E2 e a praia em D2 desviando-se em direção a pontos de fuga lateralmente induzidos para além dos limites das respectivas cenas.

Analogamente, entre D3 e E4 estabelecem-se paralelismos estreitos: novamente, nesses dois quadros a ação realiza-se em um plano espacial mais recuado e temos em primeiro plano figuras isoladas que, apesar do contraste na caracterização, possuem uma atitude semelhante (embora aqui, ao contrário do que se verifica em E2 e D2, as duas figuras encarem o espectador de uma maneira incisiva); as ações são executadas sobre elementos semanticamente relacionados por possuírem uma mesma função, a de servir como via de circulação (o rio em D3, a trilha em E4); por fim, o espaço configurado nos dois quadros apresenta estreitas analogias, o rio e a trilha sendo configurados com o mesmo tipo de fuga perspectiva que converge para o centro das obras.

Um esquema resumindo as equivalências que destacamos é mostrado abaixo, no qual a relação entre os quadros é representada por setas. Podemos observar como a configuração simétrica da rede de equivalências isola o quadro E3 da parede esquerda, retratando a vacinação, induzindo-o como o centro de todo o ciclo, fato que é sublinhado ainda por outros fatores visuais, especialmente a convergência para o ápice do telhado da casa de E3 de importantes direções compositivas de E2 (a diagonal em perspectiva do telhado da casa) e de E4 (a direção induzida pelas copas das árvores).



Certamente, essa disposição não é casual: no nosso entender, a posição de pivô compositivo que a cena da vacinação desempenha se configura como a contraparte compositiva da eminente importância dessa ação profilática como a mais efetiva aliada no combate à febre-amarela. Ainda, nesse sentido, um outro aspecto interessante é o fato de crianças serem o foco da vacinação: em termos da ideologia campanhista, a presença das crianças é bastante significativa e está relacionada com a necessidade de se imprimir desde cedo no indivíduo a consciência da importância da educação sanitária para uma vida saudável; devemos notar também que, além de E3, as crianças aparecem somente nos dois quadros externos da parede esquerda, E1 e E5, simetria que mais uma vez reforça a posição de E3 como pivô compositivo.

Se por fim nos lembrarmos que a vacinação era então ainda encarada com desconfiança pelos moradores da Ilha, tema lembrado em E3 pela atitude algo desconfiada do par de adultos sob o umbral da porta, não parece um mero acaso que a vacinação seja a única ação mostrada que se realiza diretamente sobre os próprios habitantes da Ilha do Governador. Por todos esses fatores, o caráter educativo/propagandístico que postulamos como uma das principais funções das pinturas parece encontrar a sua materialização sensível na própria estrutura compositiva do ciclo que frisa, pelo jogo de uma rede de equivalências sabiamente configuradas, a importância da vacinação e contribui para minimizar seu caráter polêmico.

Todavia, a descrição que até aqui procuramos fazer do ciclo de pinturas ficaria incompleta se só considerássemos a sua dinâmica integrativa; existe ainda uma segunda dinâmica compositiva que atua no ciclo, que se caracteriza pela justaposição de momentos formais e temáticos desconexos. Essa *dinâmica disjuntiva* foi introduzida no presente estudo quando procuramos descrever cada uma das cenas isoladas, mas possui uma importância ainda maior.

O aspecto descontínuo do ciclo é particularmente notável na passagem entre alguns quadros, ainda que, normalmente, Bicho evite cortes bruscos: na parede esquerda, por exemplo, as cenas apresentam uma ambientação relativamente homogênea e a presença de construções serve de pano de fundo que reduz a profundidade do espaço e emoldura as ações; mesmo ai, porém, em alguns momentos uma cisão pode ser verificada mais claramente, como a representada pelo quadro E4, no qual a natureza ocupa quase todo o espaço do ambiente representado. É, todavia, na parede direita que se encontra a cisão semântica mais radical do ciclo, justamente na passagem entre os quadros D2 e D3, onde mar e terra são justapostos sem nenhuma preocupação em criar qualquer continuidade verossímil.

Ainda nesse sentido, podemos considerar a disjunção existente entre as paredes direita e esquerda. Tal disjunção, expressa espacialmemente na própria

separação entre as paredes, é relativizada, como vimos, pelas equivalências cruzadas existentes entre alguns quadros; mas quando considerados em seu conjunto, os dois grupos de quadros confrontantes apresentam contrastes formais e semânticos acentuados. Na parede direita, por exemplo, existe uma predominância dos elementos da natureza: a paisagem da Ilha do Governador subordina as figuras e obras humanas e encontra-se associada aos planos "panorâmicos" (especialmente em D2 e D3) que conduzem o olhar até o horizonte distante; além disso, as grandes direções horizontais servem aí como elemento unificador das cenas em termos compositivos e conferem a todo o conjunto um caráter de pouco dinamismos visual. A situação é bem diferente quando analisamos em conjunto os quadros da parede esquerda: não há aí uma categoria semântica claramente dominante, ao contrário, a participação de cada uma oscila bastante de quadro para quadro: isso pode ser verificado, por exemplo, na variação da presença da paisagem natural que em alguns momentos domina a cena (E4) e em outros está praticamente ausente. Em contraste com a parede direita, predominam os planos médios e as tensões compositivas são mais variadas, conferindo ao conjunto um aspecto mais dinâmico.

Guttmann Bicho enfatiza assim um contraste entre o conjunto de quadros da direita e o da esquerda; esse contraste pode ser compreendido como a contraparte compositiva da separação espacial existente entre os dois conjuntos de obras que, como vimos, são caracterizados ainda por uma assimetria numérica, cada conjunto com um número de cenas diferente.

Nossas considerações a respeito das descontinuidades presentes no ciclo poderiam se estender a níveis estruturais subordinados: considerando cada uma das cenas separadamente podemos verificar que existe pouco interação entre os diversos personagens que executam suas tarefas ou simplesmente observam sem relacionar-se de maneira decisiva um com os outros. Essa falta de interação está vinculada à maneira "desviada" através da qual o pintor retrata as cenas: apenas em alguns quadros (em E3 e, em menor medida, em E1), poderíamos dizer que as atividade dos sanitaristas são mostradas de maneira enfática e mais ou menos unívoca; em todos os outros, uma série de procedimento compositivos minam a importância das ações – esta são colocadas em planos recuados com relação a um primeiro plano onde nada acontece (D2 e E2), são mostradas os tempos fracos e desarticulados das atividades (E4), os seus realizadores viram-nos as costas (E5), etc. Em resumo, privilegiando tal tipo de apresentação, Bicho deliberadamente faz com que as ações percam importância significativa enquanto tema central de algumas cenas e, nesses momentos, ganha maior importância a representação dos aspectos naturais da Ilha do Governador ou as condições de vida de seus habitantes.

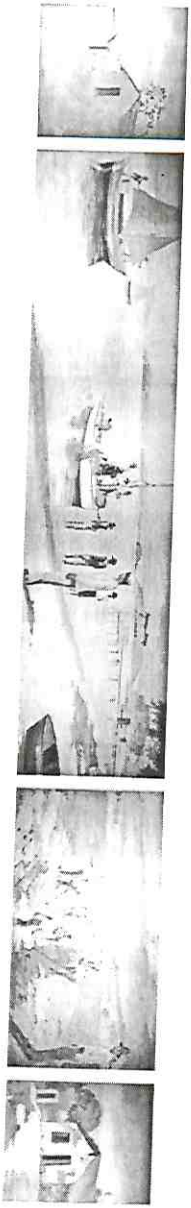
Se por um lado essa apresentação "desviada" de algumas ações parece vincular-se ao desejo de subordinar algumas das cenas e conferir maior destaque a outras (como, por exemplo, E3), por outro ela certamente enfraquece o caráter persuasivo do ciclo de uma maneira que poder-se-ia mesmo julgar decepcionante. No nosso entender, porém, a dinâmica disjuntiva presente no ciclo de pinturas responde a uma intenção do autor e a uma outra orientação estética: enquanto o aspecto integrativo do ciclo, bastante evidente no jogo de equivalências que acima aludimos, vincula-se à ideologia campanhista de uma maneira mais clara, alguns aspectos da dinâmica disjuntiva revelam uma utilização menos manipulada da matéria prima fornecida pela interação dos sanitaristas com ambiente e os habitantes da Ilha do Governador. O caráter de instantâneo fotográfico presente em alguns quadros – como, por exemplo, E5[20] – revela uma orientação que poderíamos denominar, na falta de um termo melhor, "realista": em cenas como essas, Guttmann Bicho fixa de uma maneira mais neutra momentos da atividade dos sanitaristas que revelam uma certa alienação dos mesmos, tanto com relação ao próprio caráter de suas atividades quanto com relação ao contexto humano e natural da Ilha do Governador.

Cremos, por fim, que o caráter aparentemente contraditório das dinâmicas integrativa e disjuntiva que analisamos e a sobreposição de orientações estéticas contrastantes - uma mais retórica, a outra mais realista – não atestam uma incoerência por parte do pintor. Ao contrario, parece ser justamente essa tensão que potencializando em termos estéticos o ciclo de pinturas de Guttmann Bicho e evitando que o mesmo possa ser reduzido a uma mera peça de propaganda educativa, em ultima instância, confere-lhe o seu caráter evocativo e poético.

Na próxima página
Figura 3: Pinturas dos sanitaristas: conjuntos das paredes esquerda e direita.
Andar térreo do CAPS Ernesto Nazareth – Ilha do Governador / RJ.

---

[20] nesse sentido, não podemos nos esquecer de que Guttmann Bicho era um assíduo e talentoso fotógrafo, sendo mesmo provável que tenha registrado aspectos da campanha sanitarista da qual participou ativamente.



Arthur Gomes Valle. Bacharel em Pintura pela EBA - UFRJ e mestre em História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais dessa mesma instituição, onde defendeu em 2002 uma dissertação tratando de questões semânticas na obra de Guttmann Bicho. Atualmente, desenvolve uma tese de Doutorado sobre a produção pictórica brasileira do início do século XX e leciona Desenho na UFRJ.

A RECEPÇÃO DO MEIO ARTÍSTICO CARIOCA À EXPOSIÇÃO DE HENRIQUE BERNARDELLI DE 1886 – A APRECIAÇÃO DA IMPRENSA. [1]

Camila Dazzi
ccdazzi@hotmail.com

São com as seguintes palavras que o crítico da arte oitocentista Oscar Guanabarino situa a Exposição de Henrique Bernardelli, no cenário artístico carioca da década de 1880:

(...) Esta exposição não é pequena - é enorme – é a maior que temos visto no Rio de Janeiro. Uma phrase da sinphonia de Beethoven vale mais do que mil operas reunidas, dos séculos escoados. Uma tela de Bernardelli vale mais do que as grandes exposições da Academia de Bellas Artes (...) Contemplamos essas maravilhas de arte e gritemos com toda a força de nossos pulmões: Bernardelli é um mestre – no Rio de Janeiro ninguém – ninguém pinta como elle[2].

Henrique Bernardelli teve uma formação diferenciada no que se refere a alguns pintores da sua geração. Ao contrario de Firmino Monteiro e Rodolfo Amoedo, este último pensionista do Império na capital parisiense, Bernardelli, - que perdera o prêmio de viagem em um concurso bastante polêmico para o mesmo colega -, segue para a Itália em 1879, se estabelecendo a princípio em Roma, ao lado do irmão Rodolfo, e posteriormente passando em Nápoles boa parte de sua estadia de quase 10 anos[3].

Henrique, portanto, além de não ser Pensionista da Academia, não freqüentara, na Itália, ateliês ou academias de ensino artrítico, sendo, nas palavras de um critico de época: "um espírito livre das prescrições e das normas acadêmicas". Ao menos era essa a visão que os críticos brasileiros possuíam do artista, e é essa visão que procuram reforçar nas críticas, associando a imagem do artista à modernidade, indicando em Henrique a figura de um possível iniciador de uma Escola Nacional de Pintura, cuja estética se opunha àquela proposta pela Academia Imperial nas Exposições de 1879 e principalmente 1884.

---

[1] Nosso objetivo nesta comunicação é apresentar a forma como se deu a recepção, por parte dos críticos de arte cariocas, a exposição de Henrique Bernardelli de 1886. Procuraremos demonstrar que na visão desses críticos Henrique encarnava a figura do artista moderno - além de não ser Pensionista da Academia, não freqüentara, na Itália, academias de ensino artrítico, sendo "um espírito livro das prescrições e das normas acadêmicas". É esta a visão que se procura reforçar nas críticas, associado o artista à modernidade, e indicando nele a figura de um possível iniciador de uma Escola Nacional, pela qual o meio artístico carioca tanto ansiava.

[2] Oscar Guanabarino. 5 de novembro de 1886, O Paiz, Coluna Artes.

[3] O jornal Cidade do Rio, n. 280, ano III, anunciava, em 07 / 12 / 1888, a chegada ao Brasil de Henrique Bernardelli, vindo de Paris. Acreditamos, a partir de documentos do período pertencentes aos acervos do MNBA/RJ e M. Dom João VI/RJ, que o artista não esteve no Brasil em 1886, como afirmam várias biografias suas, tendo retornado, como corrobora a notícia do periódico mencionado, somente em 1888.

A própria formação de Henrique na Itália foi indicada como fator decisivo para a sua superioridade em relação a outros artistas que se encontravam estudando em Paris, como Amoedo e Monteiro. Na crítica inaugural da imprensa sobre a exposição, em outubro de 1886, Angelo Agostini defende claramente esta idéia, ressaltando que a única vantagem da capital parisiense era as "suas exposições annuaes no Salon" que davam "uma idéia geral do movimento artístico de todos os países", e arremata sua crítica com a seguinte afirmativa: "Quem quer aprender vá a Roma; quem quer vêr ou expôr vae a Paris. Henrique Bernardelli foi para a capital da Itália; elle queria estudar e não podia escolher melhor".[4]

Mas não só em críticas feitas a Bernardelli que o dono da Revista Illustrada coloca de forma clara seu ponto de vista, o mesmo se aplicando a outros artistas.

Sobre a exposição do quadro Francesca de Rimini, do pintor Aurélio de Figueiredo, em 1884, por exemplo, aconselha o artista a ir a Itália estudar, "onde todos os artistas de talento que querem estudar se reúnem (...)"[5]. Ou ainda, quando da crítica feita a exposição dos trabalhos de Giovanni Castagneto, em 1887, ele sugere ao pintor que "faça o possível para sair do Rio de Janeiro e ir a Itália estudar[6]". Mesmo Gonzaga Duque, aparentemente francófilo, em um artigo publicado na Gazeta de Notícias de 1888, como veremos mais adiante, elogia a formação italiana de Henrique e a indica como um modelo a ser seguido pelos nossos paisagistas, como Parreiras e Castagneto[7].

Apesar de Henrique residir na Itália desde 1879 é somente para a Exposição Geral de 1884 que o artista envia obras para o Brasil. Os poucos quadros que remete, cinco ao todo, não chegam a causar grande impacto na Imprensa, embora a Academia Imperial adquira dois de seus quadros: Missa de Bolsena[8] e Vista de Roma[9], premiando com a 2º medalha de ouro o quadro Depois do Saimento[10].

---

[4] Angelo Agostini. In: Revista Illustrada, coluna Bellas-Artes, nº 441, 23 de outubro de 1886.

[5] Angelo Agostini. In: Revista Illustrada, coluna Bellas-Artes, nº 374, 08 de março de 1884.

[6] Angelo Agostini. In: Revista Illustrada, coluna Bellas-Artes, nº 459, 15 de junho de 1887.

[7] Posicionamento que, acreditamos, o crítico adquire depois de uma certa desilusão com as obras enviadas da França por Vazquez e Caron, os promissores discípulos de George Grimm.

[8] APO 53: 05 de junho de 1884: autorização do Vaticano para HB fazer a copia da Missa dei Sagri Palazzi Apostolici. DJ 4993, de 17/09/85 – 08/05188?, oficio comunicando que será depositado o pagamento da Missa de Bolsena, por 840$000, adquirida pela AIBA".

[9] DJ 1298, documento de 10/03/85, assinado por FB, da compra do quadro de um lugar de Roma, que figurou na Exposição de 1884.

[10] FRANCO, Donato de Mello. In: Revista do IHGB. Anais do Congresso de História do 2º Reinado, I Volume, 1984. p. 329. Henrique recebe a 2º medalha de ouro pelo quadro depois do saimento.

Autor: Henrique Bernardelli. Obra: Vista de Roma. Datação: c. 1884. Técnica: óleo sobre tela. Dimensões: 63 x 45,5 cm. Localização atual: Museu Nacional de Belas Artes/RJ.

Mas se na exposição de 1884 Henrique é tão pouco representativo, na exposição de 1886, que compartilha com Nicolao Facchinetti nas salas da Imprensa Nacional, o montante de obras enviadas da Itália é bastante significativo: cerca de 28 telas, mais alguns estudos, entre pintura histórica, paisagens e pinturas de gênero. De toda essa produção o que mais chamou a atenção dos críticos foram às pinturas de paisagem.

A pintura histórica apresentada por Bernardelli foi praticamente deixada de lado pelos críticos. Ao menos no ano de exposição das obras, 1886, os poucos comentários feitos a esses quadros foram negativos. Para sermos mais claros, o único crítico que faz referência explicita às pinturas históricas é Alfredo Camarate. Segundo o crítico, nesses trabalhos de Bernardelli, além de ser clara a hesitação inerente aos que começam, o artista, na força de procurar

no modelo-vivo as inumeráveis variantes de tons e de reflexos, fazia com que os trabalhos saíssem com visível falta de frescura[11].

O mesmo crítico, no entanto, elogia efusivamente as pinturas de paisagem do artista.Gonzaga Duque também se posiciona de forma negativa em relação às pinturas históricas, mas não pelos mesmos motivos de Camarate, que chama atenção para a carência de apuro técnico das obras. Gonzaga Duque, pelo contrario, elogia a questão formal, mas condena rigorosamente o tema dos quadros, como podemos perceber nesse pequeno trecho:

> Entre os quadros expostos figuram alguns que estão em desarmonia com as aspirações estheticas do nosso tempo. Bachanal, Depois da Bachanal, Banhos Romanos e Profano e Sacro, dão a conhecer extraordinária facilidade e elegância do traço; são pintados com uma tonalidade quente e feliz, mas desculpe-me a franqueza, são obras sem o mínimo interesse, porque são inúteis. A arte moderna tem um destino a cumprir – é a cooperadora da organização social[12].

Devemos lembrar que os quadros enviados por Henrique estavam em perfeita harmonia com as novidades que surgiam no âmbito da pintura histórica na Itália[13], que passava a ser abordada como cena de gênero, graças ao progressivo abandono de velhos cânones e uma rápida assimilação dos aspectos mais agradáveis do verismo italiano[14]. Os temas escolhidos por Henrique, *Bachanal, Depois da Bachanal, Banhos Romanos e Profano e Sacro, Valeria Messalina*[15], seguiam um modelo específico de pintura histórica, muito em voga naqueles anos, que procurava retratar as personagens, anônimas ou não, da história antiga de Roma de forma a dar uma ambientação naturalística à cena[16]. A escolha de Henrique dessa temática se explica, pelo menos em parte, pelo fato de que esses quadros estavam direcionados ao gosto de uma elite burguesa e republicana de colecionadores[17], que procurava, para enfeitar seus salões, quadros de temas aprazíveis

---

[11]Alfredo Camarate. Jornal do Comercio, Gazetilha, p. 24 de outubro de 1886

[12] Gonzaga-Duque. A Semana, 04 de dezembro de 1886

[13] Sobre as transformações ocorridas na pintura histórica romana ver: Lamberti, Maria Mimita. "I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti". In: *Storia dell'arte italiana.* Torino: Giulio Einaudi Editore, 1982. (Volume terzo: il Novecento). Também: Valsassina, Caterina Bom. "La pittura a Roma nella seconda meta dell'Ottocento". In: *La pittura in Itália. L'Ottocento.* Milano:Electa, 1991. p. 446.

[14] Sobre o verismo italiano ver: Maltese, Conrado. *Realismo e verismo nella pittura italiana dell'Ottocento.* Milano: Fratelli Fabri Editori, 1967.

[15] Esposa do Imperador Romano Cláudio (40 d.C.); da qual se sabe a respeito somente imoralidades e delitos, incluindo vários amantes provenientes de todas as classes sociais. In: [4]*Enciclopédia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti.* nº 22 , Milano: Rizzoli & C, 1934. s/p.

[16] Havia mesmo guias para essas pinturas, como *A história de Roma desde os tempos mais antigos até a constituição do Império*, de H. G. Liddelle ou Os últimos dia de Pompéia dede Edward G. Bulwer (1834). Citado no texto: Pintores Españoles en Roma (1850-1900). Gonzáles, Carlos e Martí, Montse (org). Tusquets Editaes, 1996. p. 29-30.

[17]Uma nota da *Gazeta de Notícias* de 10 de dezembro de 1890, cita os nomes dos Srs Mayrink, Barão de Quartem, Visconde da Cruz Alta, Virgílio Gordilho e Gaffré e Sr. Sebastião Pinto, como os principais colecionadores de Henrique Bernardelli. .

e de pequeno formato. Não é de estranhar, portanto, que os críticos não tenham percebido naquele momento na pintura histórica de Henrique uma possibilidade de inovação nesse gênero de pintura no Brasil, que é o que de fato o artista faz cerca de três anos depois com Os Bandeirantes[18].

Por outro lado, as pinturas de paisagem encontraram repercussão positiva na imprensa. Como se sabe, já em 1879, a crítica carioca associava pintura de paisagem à modernidade, "esse gênero, que a doutrina neoclássica havia considerado "menor" quando comparado à pintura histórica, passou, a ser ideologicamente valorizado como um meio de opor-se à estética acadêmica"[19]. O pintor moderno passava a ser sinônimo de um artista livre, que pinta direto do natural, e que, rompendo com velhos padrões acadêmicos, era capaz de transmitir "o característico" da natureza brasileira, sobretudo sua luz e suas cores.[20]

Henrique Bernardelli correspondia a todas essas expectativas: possuía reconhecimento internacional - já tendo exposto seus quadros em Roma, Turim, Genova, Paris e Viena[21] -, demonstrava nas suas paisagens individualidade e liberdade de expressão pessoal, e principalmente, revelava potencial para representar uma natureza, na palavra dos críticos, "tipicamente brasileira".

Apesar dos quadros enviados da Itália em 1886 por Henrique Bernardelli não retratarem a natureza brasileira, indicavam um caminho a ser seguido pelos nossos paisagistas, como é colocado por vários críticos, dentre eles Oscar Guanabarino, um dos críticos mais influentes no cenário artístico carioca. França Jr, Camarate, Guanabarino, e os outros, elogiaram principalmente a capacidade de Henrique de "reproduzir exatamente a feição da natureza do paiz em que trabalha[22]" "sem modifica-la, nem torna-la mais bela",[23] totalmente "despreocupado de convencionalismo de escolas e das severas prescrições acadêmicas". A técnica do artista chamava atenção. Suas paisagens napolitanas, - fruto sobretudo, de uma temporada que passa na Ilha de Capri pintando

---

[18] Christo, Maraliz de Castro Vieira. Bandeirantes ao chão: diálogos de Henrique Bernardelli. In: Anais do XXII Colóquio do Comitê Brasileiro de história da Arte.RS: Ed. CBHA, 2003.

[19] **Cavalcanti, Ana Maria Tavares.** ***Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX - Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944).*** **Relatório Final de Renovação de Bolsa de Fixação de Pesquisador – FAPERJ, Janeiro 2003.**

[20] Cavalcanti, Ana Maria Tavares. Op. Cit. Ângelo Agostini comentando a exposição de trabalhos dos alunos da Academia em 1883 demonstra a acolhida que o público em geral, e os jornalistas em particular, davam aos paisagistas. Nas legendas dos desenhos, ironiza os quadros do concurso de pintura histórica dos alunos de Zeferino da Costa (representando S. Jerônimo).

[21] MNBA - Apo 50

[22] Alfredo Camarate. Jornal do Comércio, 04 de novembro de 1886.

[23] França Jr. O Paiz. Coluna Echos Fluminenses: " Henrique Bernardelli", 8 de novembro de 1886.

paisagens, possivelmente, ao lado do artista português[24] Henrique Pousão[25], e de artistas italianos como Migliaria, revelavam um novo e vibrante cromatismo, advindo de uma atitude de pesquisa e renovação da gama cromática revitalizada pela abordagem ao ar livre[26]. Sobre a técnica de Henrique coloca, com admiração Guanabarino:

> Em qualquer uma das telas de Bernardelli o colorista se manifesta prontamente. Tons vigorosos, traços largos, desenho observado com escrupuloso rigor, tinta pastosa, ligada como que por encanto. Movimento, claro escuro verdade, e – cousa rara – unidade[27].

Sua pincelada rápida de toques variados, as cores vibrantes, uma nova forma de tratar a luz e a temática verista eram sinônimo de modernidade nas suas pinturas, que surgiam como uma proposta de renovação para a pintura feita no Brasil.

A formação italiana do artista, como não poderia deixar de ser, estava profundamente vinculada na visão dos críticos a sua originalidade e capacidade artística. Parece mesmo que o fato dele ter estudado na Itália influenciou posteriormente a escolha dos nossos artistas de estudarem paisagem nesse país, como Castagneto[28] e Parreiras, escolha elogiada pelos críticos justamente por permitir aos artistas entrar em contato com uma natureza que, no entendimento dos críticos, em muito se parecia com a brasileira. Gonzaga Duque, em uma critica publicada na Gazeta de Notícias, de fevereiro de 1888, elogia efusivamente a escolha de Antonio Parreiras da Itália como sede de seus estudos. Para o crítico a França estava longe de ser o lugar ideal para a formação dos nossos paisagistas, nas suas palavras, estavam "sempre dispostos a imitação servil do que aprendem no estrangeiro". Eu cito um trecho dessa critica em que o GD explana as vantagens de se estudar na Itália:

---

[24] Sobre os artistas portugueses e espanhóis que estudaram na Itália na década de 1880 ver: Reyero, Carlos. "Artisti espagnoli e portoghesi: L'esperienza italiana, um passaggio obbligato per la formazione artística". In: *Ottocento; cronache dell'arte in italiana dell'Ottocento*, nº 20. Milano: Giorgio Mandadori, 1991. Ver ainda: Pintores Españoles en Roma (1850-1900). Gonzáles, Carlos e Martí, Montse (org). Tusquets Editaes, 1996.

[25] Em carta datada de Roma 21 de janeiro de 1882, Rodolfo Bernardelli conta a Mafra: "temos agora um companheiro novo, é um pensionado portuguez paysagista de bastante merecimento vem de Paris onde não pode ficar por causa do clima...". (Museu Dom João VI/EBA/UFRJ, Pasta Rodolfo Bernardelli). Sabemos também através de uma carta de Rodolfo para Mafra, de julho de 1883, que Henrique estava passando uma temporada na ilha de Capri (M. D. João VI/EBA/UFRJ, Pasta Rodolfo Bernardelli). Sabe-se também que Pousão estava em Capri no mesmo ano, sendo desta data seu famoso quadro *Rapariga deitada no tronco de uma arvore*. Ver: França, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Bertrand, 1990. p. 37-45.

[26] Migliaccio, Luciano. "Os novos. Arte e crítica de arte no Brasil da Belle Époque". Palestra apresentada no XXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, RJ/MNBA, 2001.

[27] O Paíz, 05 de novembro de 1886. Autor: Oscar Guanabarino.

[28] Sabe-se que Castagneto inicialmente, quando da tentativa de ganhar o Premio de Viagens, em, ?????, escolhera a Itália como sede de seus estudos, sendo a opção pela França posterior. Ainda assim, o artista tem uma breve estadia de 6 meses na Itália.

Sob esse ponto de vista a Itália apresenta grandes vantagens, e entre muitas acha-se a de uma certa semelhança com o nosso paiz, mormente pela persistência do tom e a immutalidade da luz.(...) ora, habituando-se o pintor a estudar ao ar livre a isolada natureza italiana, com a maior destreza e facilidade produzirá a nossa paisagem.
Parece-me justa essa opinião e por ella sou levado a crer que nenhum pintor moderno conseguirá representar com mais exactidão a nossa natureza do que Henrique Bernardelli. (...) No meu modo de ver, para quem dispõe de poucos annos de aprendizagem, a Itália é o único paiz em que um paisagista brazileiro póde se aperfeiçoar[29].

Fica explicito na fala de Gonzaga Duque que seu posicionamento sobre a superioridade da formação italiana àquela francesa para os nossos paisagistas era uma influência direta das obras de Henrique Bernardelli. Tal afirmação, vinda de Gonzaga Duque chega a ser impressionante, tendo em vista que em 1886, ele foi o único critico que não demonstrou interesse nas paisagens de Henrique, demonstrando clara preferência para as pinturas de temática camponesa.

As representações realisticas de cenas do quotidiano rural, onde eram tratados tipos regionais italianos, como ciociari e veneziani, expostas em 1886, embora em menor grau, também chamaram a atenção dos críticos, principalmente de Gonzaga Duque e Oscar Guanabarino. Durante todo o século XIX, e mesmo depois, graças ao desenvolvimento da antropologia, das ciências sociais e dos estudos folclóricos, a imagem do camponês é representada em inúmeras obras, seja nas vastas composições destinadas aos Salões e grandes Exposições Nacionais, seja nas gravuras para ilustrações populares. Os sentimentos nacionalistas nesses anos viam na cultura camponesa a única verdadeiramente autêntica, livre de artifícios – fundamento mesmo da identidade nacional de cada país. Também no Brasil o interesse pelos costumes populares teve lugar, com figuras de intelectuais como Silvio Romero, Celso de Magalhães e Couto de Magalhães[30], que procuravam responder questões ligadas à *identidade nacional* já nos anos de 1880[31].

Na exposição de 1886 havia uma boa quantidade de quadros de temática camponesa; Henrique representou os camponeses em seus trabalhos no campo, no interior de suas habitações, na suas misérias e nas suas alegrias. O tema é mesmo decorrente na sua produção do período de formação italiana,

---

[29] Gazeta de Notícias, fevereiro de 1888. Autor: Gonzaga Duque.

[30] Sobre os intelectuais citados: Magalhães, Celso. De sua autoria são os trabalhos publicados sobre a poesia popular brasileira, assunto que, depois, mereceu sua especial atenção, e que, depois, foram publicados inicialmente pela *Revista Brasileira* (1879). Magalhães, Couto. Iniciou os estudos folclóricos no Brasil, publicando *O selvagem* (1876), *Ensaios de antropologia* (1894), e outros. Romero, Silvio. Apontado como o pai dos estudos folclóricos brasileiros, publica *Contos populares do Brasil* (1885); *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* (1888); *Etnografia brasileira* (1888).

[31] Sobre os estudos folclóricos no século XIX ver: Catenacci, Vivian. *Cultura popular entre a tradição e a transformação.* In: SÃO PAULO EM PERSPECTIVA, 15(2) 2001. Artigo publicado no site: www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8574.pdf

influência direta de pintores italianos contemporâneos a Bernardelli como Giuseppe Costantini, Vincenzo Caprile e Vincenzo Irolli, e mesmo os franceses como Millet e Jules Breton. Mas devemos lembrar sobretudo a influência que a pintura de Francesco Paolo Michetti exerceu sobre o jovem artista brasileiro, que se mostrou receptivo a poética regionalista de cunho aparentemente realista realizada pelo artista *abruzzese* no início da década de 1880[32]. A suas obras Tarantella, Cabeça de Carroceiro e Cabeça de Ciccioro provocaram elogios por parte de Gonzaga Duque[33], assim como o quadro Ao Sol, foi considerado por Guanabarino como um dos mais importantes da exposição[34].

Fig. 2: Autor: Henrique Bernardelli. Obra: Ao Sol. Datação: c. 1886. Técnica: óleo sobre tela. Localização atual: desconhecida. (imagem retirada do livro de José Morais dos Reis Jr., *História da Pintura no Brasil*. São Paulo: Ed. Leia, 1944. p. 228, ilustração nº 145)

[32] Em carta de 20 de fevereiro de 1883, de Rodolfo conta para Mafra, com entusiasmo, sobre a exposição romana de 1883, exposição que consagra definitivamente Michetti.

[33] Sobre Tarantella ver: A Semana, 13 de novembro de 1886. E sobre as cabeças ver: A Semana, 04 de dezembro de 1886.

[34] Sobre o quadro Ao Sol, ver a crítica de Guanabarino publicada em O Paiz, 08 de novembro de 1886.

Embora os críticos não falem isso explicitamente, se as paisagens representavam a nossa terra e a nossa cor local, o homem do campo representaria a nossa gente, nossas raízes nacionais. Não é à toa que nos anos que se seguem a imagem dos tipos populares, presente nas pinturas de Almeida Jr., Modesto Brocos e outros, mereça tanto destaque por parte da imprensa.

Para terminarmos essa comunicação, não poderíamos deixar de mencionar, mesmo que brevemente a forma como a própria imagem do artista foi tratada pelos críticos.

Sua compleição física, de jovem robusto e espadaúdo[35], sua vestimenta, "típica da classe", "calções curtos, para que não despedace as urzes de agreste caminho",[36] e um indispensável "chapeo de feltro desabado", sua postura de artista errante e andarilho, percorrendo toda Itália, sempre munido de cavallete caixa de tintas [37], são mencionados por praticamente todos os críticos. A postura moderna do artista em relação à arte se expressa nas suas obras, seu temperamento único é o que determina sua originalidade, poderíamos mesmo dizer que obra e artista são uma coisa só, como coloca maravilhosamente GD nesse breve trecho:

> Irrequieto, nervoso, sôfrego de impressões, uma dessas organizações athleticas, munidas de espáduas largas, forte peito, músculos desenvolvidos e reforçados pelo hygienico exercício das caminhadas ao ar livre. Em um canto da sala vê-se-lhe o retrato [esculpido por R.B]. Deve ser aquelle o artista. É um forte, o olhar miúdo, porem seguro, o pescoço rigidamente modelado, os lábios carnudos, o bigode atrevido, arrebitado nas pontas, a barba rente ao rosto, o grande chapeo desabado posto à banda, dando-lhe à bela cabeça a tradicional arrogância de um cavalheiro antigo.
> Ele é a sua obra, cuja expressão é original, cheia de calor e cheia de força[38].

Camila Dazzi. Mestranda em História da Arte IFCH/UNICAMP. Graduada em Artes Plásticas pela EBA/UFRJ

---

[35] Gonzaga-Duque. A Semana, 13 de novembro de 1886.
[36] Alfredo Camarate. Introdução do Catálogo da Exposição de 1886, realizada junto com uma exposição do pintor Fanchinetti, na Typografia Nacional. (Arquivo do MNBA-Apo 82).
[37] França Jr. O Paiz. Coluna Echos Fluminenses: "Henrique Bernardelli", 8 de novembro de 1886.
[38] Gonzaga-Duque. A Semana, 13 de novembro de 1886.

O BARROCO MINEIRO E O GESTUAL HUMANO: UMA ÓTICA DE FRANÇOIS DELSARTE

Carolina Romano de Andrade
carolromano@terra.com.br

Este texto pretende contar o percurso de uma pesquisa do mestrado em Artes intitulado: "O Barroco Mineiro e o gestual humano: uma ótica de François Delsarte"

François Delsarte (1811-1871), francês, considerado um pioneiro, um dos principais precursores da dança moderna. Dedicou-se à observação do corpo humano, sobre o qual fez um trabalho de pesquisa minucioso, para descobrir a relação entre a linguagem gestual humana e seus significados emocionais. Observou as pessoas e como estas expressavam seus sentimentos, valorizando cada gesto no indivíduo.

O conhecimento dos princípios de François Delsarte permite perceber a expressão emotiva presente em cada parte do corpo estudado "*Nada é tão horrível quanto um gesto sem significação*"[1]. (GIRAUDET:1977):

Segundo Giraudet (GIRAUDET:1977): "*O gesto é o agente direto do coração. É a manifestação própria do sentimento é a revelação do pensamento, é o comentarista da palavra. É a expressão elíptica da linguagem falada. Em uma palavra, o gesto é o espírito onde a palavra é só a letra*[2]".

Delsarte viveu numa época em que vigorava o conceito cartesiano[3] (das relações fragmentárias) de mundo. Um tempo em que o conhecimento devia ser comprovado cientificamente, através de leis, esquemas, etc. Ciência e arte, então, estariam a serviço dessa racionalidade objetiva.

Usou essa lógica e racionalidade objetiva para criar, baseado nas idéias da santíssima trindade católica, um esquema triangular de análise das manifestações corpóreas: a TRINDADE vida-alma-espirito.

Sua tese era de que o corpo estaria imbuído dessa verdade divina, de que era preciso partir da Trindade como axioma da investigação cientifica do homem.

Por ser um homem de fé, gravitava em torno da imagem divina, enxergava o homem e seu corpo como a obra mais perfeita de Deus: "*o corpo do homem, diamante da criação, alfabeto universal da enciclopédia do mundo*"[4]

---

1 GIRAUDET,A – La Danse Moderne di Isadora a Twyla Tharp, In BARRH., J. (org.) Vigot Editions, Paris, 1977. Tradução Informal- Marilia Vieira Soares, sem paginação.

2 ibid

3 Leia mais em DESCARTES-R.- Princípios da Filosofia. Lisboa : Presença, 1995

4 Delsarte Notre Methode in MADUREIRA R. "François Delsarte: Personagem de uma dança (re) descoberta", Tese de Mestrado, apresentada na Faculdade de Educação, da Universidade Estadual de Campinas. Orientador: Profa Dra. CARMEN LUCIA SOARES. 2002 pg 09.

Com a preocupação de trazer para o ator a fidelidade às intenções e sentimentos, e preencher de significados a forma em relação ao conteúdo, Delsarte elaborou suas leis que auxiliariam ampliar a expressão corporal a caminho da criação poética.

Delsarte estudou também a relação entre a voz, a palavra e o gesto humano – trindade do aparato orgânico. Através de suas pesquisas percebeu que movimento humano é composto basicamente pela tensão e o relaxamento dos músculos (*contration and release*) e que, para cada emoção, existe uma correspondência corporal específica.

Assim, questionava a função do corpo e do movimento na relação com sua função simbólica. Delsarte, portanto é atual e seu legado pode ser usado para análise gestual de qualquer época, uma vez que o gesto transcende, pode ser interpretado em qualquer época, cultura, sociedade.

A TRINDADE que se propõe neste estudo, é relacionar Delsarte-Barroco Mineiro-Dança, enquanto uma unidade para a criação coreográfica:

Delsarte = espírito (correspondente à intelectualidade, pensamento, às idéias)
Barroco Mineiro = alma (emoção, sentimento, psquismo, vontade divina)
Dança = vida (físico, sensações corpóreas que podem ser expressas, vitalidade, sensorial)

O estudo proposto, portanto, vem unir idéias que corroboram: utilizaremos as idéias de Delsarte para entender as emoções dos seres humanos e sua relação com a linguagem corporal dentro de igrejas do Barroco Mineiro para, através disso, desenvolver um espetáculo solo.

O Movimento Barroco contribuiu de maneira singular para a retratação do sentimento e da dramaticidade humana. A forte e peculiar expressividade gestual presente é intensa, digna de uma análise gestual meticulosa.

Surge no cenário da Contra-reforma no mundo católico e dos regimes absolutistas na Europa. Mesmo tendo apoio na Contra-Reforma, não está limitado a ela, considerando seu caráter político, religioso e artístico.

Imbuído desse espírito, o Barroco chegou ao Brasil Colônia pelas missões jesuíticas, quando já tinha entrado em declínio na Europa. Chegou um século depois de seu surgimento na Itália, e aqui ficou por quase cem anos.

A Igreja precisava aproximar e reconquistar os fiéis perdidos durante a Reforma Protestante. Para tanto, até suas edificações teriam que proporcionar um ambiente mais afável, com áreas de culto mais acolhedoras.

Este movimento acabou se fortalecendo em Minas Gerais pela abundante descoberta de ouro que possibilitou a vinda de diversos exploradores, religiosos, migrantes, negros, possibilitando interação, mesmo que conflituosa, dos costumes que ali se encontraram. Esses conflitos foram muitos bem descritos através da arte barroca mineira.

O Barroco Mineiro possui uma particularidade ímpar, diante dos demais "barrocos brasileiros", principalmente por retratar fielmente através das cargas expressivas o sofrimento de um povo, que nasce a margem da grande exploração ocorrida pela busca desenfreada pelo ouro. A fé católica que se difundia na época foi grande responsável pela magnificência da arte religiosa barroca.

Nesta congregação de costumes e tipos, surgiram as primeiras capelas erguidas no Brasil, tomadas pelas organizações religiosas leigas, Ordens Terceiras, Irmandades e Confrarias[5].

Com o apoio das irmandades ocorreu uma transformação na concepção dos conceitos artísticos da Colônia, que neste momento era ainda muito influenciada pelo Barroco europeu, já que as dificuldades de ordem material e técnica impediram a imediata reprodução dos modelos culturais portugueses.

Acabaram adaptadas as técnicas para a realidade brasileira, tanto na utilização de materiais, quanto no aperfeiçoamento dos novos conhecimentos, utilizando materiais abundantes no Brasil, como o cedro e a pedra-sabão, entre outros.

As Ordens Terceiras e as Irmandades contribuíram muito na quantidade e na riqueza das construções religiosas, grande cerne da disputa de poderio entre essas ordens leigas. Minas Gerais, e principalmente Ouro Preto possui uma peculiaridade: todas as Igrejas foram construídas pelo povo, com seus próprios recursos, impulsionados pela ostentação do ouro abundante.

O Barroco Mineiro vem ocupar uma posição privilegiada diante das artes brasileiras, principalmente por inaugurar uma arte com características essencialmente brasileiras. Congrega harmonicamente arquitetura, pintura e escultura, numa expressão cultural plena, destacando-se pela extraordinária condição de todas as suas manifestações.

As igrejas e edificações civis construídas no período do Barroco valorizavam o centro. As construções realizadas no período eram, em sua grande maioria, plantas irregulares, com muitas curvas, com muitos capitéis nas colunas. Este modelo arquitetônico proporciona o surgimento de novas conformações de forros. Principalmente nas igrejas, onde os tetos tornaram-se áreas para pinturas.

A pintura barroca teve grande parte de sua produção ligada à arquitetura, desenvolvendo novas técnicas de perspectiva e de composição.

---

5 As Irmandades, Confrarias Religiosas e Ordens Terceiras difundiam a vida e educação a religiosa. Eram como associações inicialmente formadas por brancos ou ricos e posteriormente foram surgindo irmandades que aglomeravam também negros e mulatos. As irmandades "patrocinavam" a construção das capelas e igrejas e disputavam e ostentavam seu poder através da exuberância dessas construções. Esse clima de "competição" acabou por auxiliar o desenvolvimento da arte. Leia mais sobre as Irmandades Religiosas: Boschi, Caio. O Barroco Mineiro: Artes e Trabalho. São Pulo, Brasiliense, 1998.(BOSCHI, 1988: p. 65 à 76), Salles, Fritz Teixeira. Associações Religiosas no Ciclo do Ouro. Belo horizonte, Universidade de Minas Gerais, 1963. (Estudos). (SALLES, 1963: p. 16 à 18)

O teto, em perspectiva, possibilita aos olhos ver em simultaneidade a representação da arquitetura como espaço cenográfico, profusamente povoado de figuras, concentrando nos forros das Igrejas retratação de santos, de soberanos, de heróis e personagens das histórias bíblicas.

Sempre projetados em direção ao céu, revoadas de anjos e santos, misturados entre grutas, penhascos, árvores, folhas e caracóis, retratados cheios de movimento, figuram como se fossem inflados e acudidos pelo vento.

As figuras representadas neste espaço da Igreja possibilitam uma visão privilegiada, provocando no observador a sensação de adentrar a retratação. O envolvimento é tamanho diante das imagens, que elas, por sua vez, também invadem o universo do observador. Os apelos visuais, diferenciais cruciais diante da retórica protestante, tornam obrigatória a presença dessa profusão de imagens na Igreja Barroca, que tem a função de conduzir o fiel às áreas de culto.

Procurando um maior realismo nas obras de arte, os pintores utilizavam-se do contraste das cores, das luzes claras e escuras e principalmente da diagonalidade pictórica para reforçar o deslumbramento e a emoção.

A técnica do ilusionismo (*Trompe l'oeil*)[6] foi amplamente utilizada – para reforçar a sensação de infinito – levando o observador a pensar que estava dentro da composição. O que também auxiliava na ilusão era a retratação de elementos da arquitetura, colunas, capitéis, escadas, dando movimento e profundidade com a intenção de sugerir que os elementos pintados eram reais.

As contorções das retratações dos corpos em espiral, os contrastes, os jôgos com as sombras, eram necessários para dar uma forte característica de exaltação psicológica aos personagens, fundamentais para a análise corporal e de movimento proposta por esta pesquisa.

A carga emocional presente nessas igrejas Barrocas Mineiras perpetua, influenciando os corpos dos seus freqüentadores até os dias de hoje. Vemos que essas Igrejas convidam os fieis a relembrarem e a retomarem a sacralidade perdida na profusão dos gestos cotidianos.

Estes ideais do estudioso da linguagem corporal, François Delsarte e da arte Barroca Mineira, inicialmente aqui introduzida, manifestam nosso interesse em estudar a correlação entre o gestual presente nas obras Mineiras (especificadas posteriormente), o gestual das pessoas no momento de devoção (dentro da Igreja) e o significado dos gestos através dos princípios de Delsarte.

A Dança, o estudo das teorias de Delsarte e as intenções artísticas do barroco mineiro – possibilitarão um meio de traduzir todo esse saber em um modo de expressão sublime: o gesto.

---

[6]Trompe l'oeil- Expressão francesa criada pelo padre italiano Andre Pozzo, usada para as pinturas ilusionistas e cuja tradução literal seria "engana o olho", enganações para a vista.

O Barroco Mineiro é a alma, onde Delsarte é o espírito. A dança então, a vitalidade, o elo de ligação, a força motriz necessária capaz de impulsionar a singularidade do gesto.

O estudo dos gestos para um bailarino permitirá trazer para o universo da dança o significado e a carga emocional que o gestual humano possui, que pode ser observado tão veementemente na Arte Barroca Mineira e na fidelidade no sentimento pretendida por Delsarte.

A respeito do significado e da importância de reconhecer o estudo do gesto humano, Delsarte dizia(GIRAUDET: 1977): *"O gesto é mais que o discurso. Não é o que dizemos que convence, mas a maneira de dizer. O gesto é o agente do coração, o agente persuasivo. Cem páginas, talvez, não possam dizer o que um só gesto pode exprimir, porque num simples movimento, nosso ser total vem à tona, enquanto que a linguagem é analítica e sucessiva."*[7].

A análise do gesto humano torna-se de extrema relevância já que este transcende o tempo físico e utiliza códigos corporais pré-estabelecidos. Enfim, o ser humano tem inerente a ele as cargas emocionais – sofrimento, dor, afeição,... – que podem ser interpretadas em qualquer tempo.

Os pensamentos delsartianos abriram novos caminhos para todas as artes cênicas. Depois de Delsarte, passou-se a usar todo o corpo como instrumento de expressão.

Foi o primeiro artista a pensar o corpo como uma unidade (Trindade), onde não há dissolução da relação entre o corpo, a alma e a vida. Idéias estas que perpetuam e ecoam no pensamento da sociedade atual, justificando assim, a peculiaridade e a importância do autor até os dias de hoje.

Trazer as idéias de Delsarte é descobrir uma dança que possa trazer corpos expressivos, carregados de significado, poética e sentimentos.

"Não existe verdade na expressão humana, se a manifestação exterior não corresponde a um movimento interior, e vice-versa. Intenções, gestos, palavras que não apresentarem esta correspondência serão, portanto falsas, convencionais e afetadas "[8]

Levando em consideração a necessidade de continuar o estudo sobre François Delsarte, pretendo aproximar este estudo com a arte brasileira, a fim de trazer a significação destes gestos para o corpo, principalmente na fase da pesquisa que desenvolverá a criação coreográfica.

Delsarte acreditava que tudo no mundo poderia ser colocado sobre a forma de Trindade, criou diversas delas durante a sua existência. Como exemplo podemos citar: relacionadas às ações, comover-convencer-persuadir; relacionadas às linguagens, voz-palavra-gesto e assim sucessivamente podendo formar infinitas Trindades.Todas tinham relação e correspondência a unidade: vida- alma- espírito.

---

7 GIRAUDET. Op. Cit.

8 MADUREIRA R. op. Cit pg 59

A TRINDADE desta pesquisa, como citada anteriormente é: Delsarte-Barroco Mineiro-Dança. Justifico a singularidade do Barroco Mineiro para esta pesquisa, se pensarmos que este atrela os seguintes elementos: a Igreja Barroca, os tetos e o corpo do devoto. Capazes de formar uma unidade, uma outra Trindade que corresponderia às idéias da Trindade de Delsarte:

Igreja Barroca Mineira(correspondente à intelectualidade, pensamento filosófico) = **espírito**
Tetos(correspondente ao céu) = **alma**
Corpo do devoto(correspodente ao homem, físico, sensações corpóreas) = **vida**

O movimento barroco mineiro se amolda perfeitamente na idéia de unidade proposta pela Trindade delsartiana. Tendo em seu cerne o forte apelo religioso, e a intenção de trazer as pessoas para dentro da Igreja, vindo a unir os aspectos citados, a fim de sacramentar e completar o intuito da pesquisa proposta.

A união dos diversos apelos visuais (principalmente os tetos) retratados nos tetos das igrejas proporciona uma atmosfera que não só tenha recursos físicos para acolher este fiel, mas que também toque sua alma e sua emoção, sugerindo ao observador ser parte da obra. Propicia, assim, uma aproximação de Deus, uma relação com o céu.

"(...)O fascinante não é o objeto de arte, mas o lugar para onde nos leva, através da ima-ginação e da reminiscência. Um sorriso, um estranhamento, uma paixão. Sentimentos que são des-pertados pelo objeto, mas não repousam nele, são independentes e transcendem a matéria fugaz."[9]

O corpo do devoto, assim como os dos artistas, dão permanência à teatralidade da igreja. São, dessa forma e a seu modo, intérpretes daquela estética, pensamento e sentimento.

A compreensão dessas movimentações corporais devotas carregadas de suas histórias, individuais e coletivas (cheias de subjetividade), aproximaria da essência gestual a ser alcançada na tradução desses elementos para a linguagem corporal; o que auxiliará na passagem dessas intenções para o corpo, juntamente com a poética do espetáculo solo a ser construído baseado na pesquisa.

Os corpos na Igreja estão arraigados de tradição poética centenária, da qual só os indivíduos que vivem neste ambiente participaram. Estes traduzem a estética corporal religiosa católica de Ouro Preto.

Ouro Preto marco da evolução e desenvolvimento do Barroco Brasileiro, por ser um centro aurífero, trouxe enorme quantidade de aventureiros em busca de enriquecimento rápido. Conseguiu reunir não só mineradores, mas comerciantes, artesãos, artistas, intelectuais, e vários outros, criando um grande desenvolvimento urbano e intelectual.

---

[9] i bid pg. 54 ..

Além de assinalar o movimento Barroco no Brasil, Ouro Preto tem a particularidade de ter conservado sua arquitetura barroca colonial, dos tempos da exploração aurífera, até os dias de hoje. Portanto toda esta atmosfera estética aproxima o devoto ainda mais dos ideais propostos pelo movimento barroco.

Essa dimensão artística, capaz de ligar o nível documental ao nível de recriação histórica, é inerente ao documento Barroco, cuja especificidade, como lembra Affonso Ávila, é a de inaugurar na cultura brasileira uma linha de tradição criativa que estenderá sua repercussão até o Modernismo e desencadeará a constituição de uma consciência da cultura nacional[10].

Essa riqueza cultural, de um lado contribuiu para a grande quantidade e opulência das manifestações populares brasileiras e, de outro, dificultou a passagem deste universo para manifestação artística cênica. Desse modo, a dança neste período acabou tendo um papel secundário, em relação às outras artes.

Enquanto no resto da Europa do século XVII a dança já passava a ser encarada como manifestação artística, em Portugal permanecia extremamente ligada às manifestações religiosas. Para Portugal, essa mudança se opera entre o fim do séc XVII e o começo do séc. XVII, quando foi absorvida pelo teatro e destituída de sua função sagrada.

Sobre isso SASPORTES (1979:13) comenta: *"A dessacralização foi obra da Igreja; a metodização foi obra da corte. A promessa de arte seria obra dos artistas em busca da sacralidade e da vitalidade sonegadas"*[11]:

A dança neste momento histórico ainda não era uma arte cênica. Acabamos encontrando nas pinturas a teatralidade e expressividade desejada, para entender a expressão do corpo neste período e ainda, buscar a carga dramática dos gestos. Gestos estes que mesmo hoje ecoam nos corpos das pessoas devotas, freqüentadoras das Igrejas.

Os estudos de François Delsarte vieram preencher um vazio aliando o conhecimento da linguagem do corpo com a linguagem da alma, proporcionando uma investigação sistemática dos traços e suas diversas variações.

"Com o pensamento delsartiano surgiu uma ligação direta entre o corpo e a alma, entre o físico e o espiritual; e foi a criação dessa nova linguagem corporal que deu o primeiro - e talvez mais importante - passo em direção a uma nova proposta de dança distante do formalismo e mais próxima do que, mais tarde, se consolidaria como sendo uma das mais importantes nos séculos posteriores. Com o pensamento delsartiano, a dança passou a ter só um guia: a própria alma humana."[12] (GIRAUDET:1977):

Sobre a influência de Delsarte nas artes, BONFITTO(2001:02), argumenta:

---

[10] ÁVILA. Affonso. O barroco e uma linha de tradição criativa. O poeta e a consciência crítica. São Paulo, Summus,1978.

[11] SASPORTE J. Trajectória da Dança Teatral em Portugal, Instituto de Cultura Portuguesa, Portugal, 1979

[12] Ibid

"Delsarte teve um papel fundamental na história das artes cênicas, não tanto como executor de obras mas sobretudo como transformador da percepção e das categorias utilizadas para pensar e realizar o trabalho artístico"[13].

A codificação proposta por esta pesquisa torna-se necessária para termos um sistema de classificação gestual, organizando analiticamente os sentimentos, e suas manifestações dentro da Igreja.

Para atingir os objetivos propostos levaremos em consideração que a perspectiva deste projeto é uma discussão teórico-analítica e atividades práticas, que resultarão em uma dissertação de mestrado, e um espetáculo solo (obra coreográfica).

Escolhemos duas obras do Barroco Mineiro (tetos de igrejas), nas quais a gestualidade e a expressão, parecem adquirir uma importância crucial. Levamos em consideração para esta escolha à representatividade destas obras para a análise dos gestos e ainda a retratação das cargas emocionais representadas por estas. São elas:

- *Matriz de Nossa Sra.da Conceição (de Antônio Dias) – 1746, Retábulo Joanino*
- *Igreja de São Francisco de Assis – 1766, Retábulo Rococó*

Acredita-se que os resultados deste estudo vêem aliar o conhecimento histórico ao conhecimento artístico, aumentando o material teórico a respeito da análise gestual. Podendo ainda, servir de suporte para novos estudos, abrindo caminhos para trabalhos sobre o assunto.

BIBLIOGRAFIA

ÁVILA, A. *Igrejas e capelas de Sabará.* In: Barroco, Belo Horizonte, 8:12-27 Jul/1976. ÁVILA, A *Barroco teoria e análise*, trad. Sérgio Coelho, Pérola de Carvalho, Elza Cunha de Vicenzo, São Paulo, Perspectiva, 1997.

ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas, textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco.* Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967.

ÁVILA. A. *O Barroco e uma linha de tradição criativa. O poeta e a consciência crítica.* São Paulo, Summus, 1978.

BAZIN, G. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil.* Rio de Janeiro: Record, 1983.

BONFITTO. M.- *O ator- compositor. As ações físicas como eixo: De Stanislávski a Barba*, São Paulo , Perspectiva.

CARRATO, J. F. *Igreja, iluminismo e escolas mineiras coloniais; notas sobre a cultura da decadência mineira setecentista.* São Paulo: Ed. Nacional, 1968,

FOCILLON, H. - *A vida das formas*, trad. F. C. da Silva, Lisboa, Edições70, 1988.

GIRAUDETA – *La Danse Moderne di Isadora a Twyla Tharp*, In BARRIL, J. (org.), Paris, Vigot Editions, 1977.

JARDIM, L.- *"A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas".* Rio de Janeiro: SPHAN, 1939.

SALLES, F. *Associações Religiosas no Ciclo do Ouro.* Belo horizonte, Universidade de Minas Gerais, 1963. (Estudos).

PANOFSKY, E. - *Significado nas artes visuais*, trad. M. Clara F. Kneesee J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 1979.

13 BONFITTO. M.- *O ator- compositor. As ações físicas como eixo: De Stanislávski a Barba*, São Paulo , Perspectiva.

Carolina Romano de Andrade. Bailarina, Professora de Dança, Bacharel em Dança pela UNICAMP. Pesquisa concluída "O gestual humano nas pinturas renascentistas sob o ponto de vista de François Delsarte", Orientadora: Prof. Dr. Marília Vieira Soares- FAPESP. Mestranda em Artes -, no Instituto de Artes da UNICAMP. Com o trabalho intitulado "Barroco mineiro: uma ótica de François Delsarte". ", Orientadora: Prof. Dr. Marília Vieira Soares

A FOTOGRAFIA E O MODERNISMO DE 1922

Carolina Soares
bodocongo@yahoo.com.br

Revendo a história da arte moderna paulistana, depara-se com a exclusão da fotografia de um dos principais movimentos artísticos: A Semana de Arte Moderna de 1922. Naquele episódio, à fotografia foi negado qualquer potencial criador sendo, assim, alijada do debate artístico.

Num período de declínio das vanguardas artísticas européias, o modernismo – com Mário de Andrade como grande mentor intelectual – surgia tendo como objetivo a constituição de um imaginário nacional, pautado no enaltecimento do homem brasileiro.

Esta meta constituiu-se tendo como parâmetro a produção artística européia ligada ao retorno à ordem, que reunia uma série de tendências de viés conservador.[1] Daí o modernismo paulistano ter se caracterizado por uma produção visual mais preocupada com a tradição figurativa e artesanal do que com o experimentalismo.

A relação com as vertentes conservadoras do retorno à ordem internacional fez dos modernistas os responsáveis pela instauração definitiva de uma arte burguesa entre nós. O estudioso Tadeu Chiarelli argumenta que, para a formação dessa arte:

> [...] onde enraizamento com o tecido social brasileiro apenas se dava através do tema e/ou das cores "brasílicas". Pode-se dizer, inclusive, que, no ar rarefeito da arte brasileira do início do século XX, os modernistas – salvo raras exceções -, acreditavam na arte moderna apenas em suas possibilidades pedagógicas, no sentido de criar instrumentos para uma suposta compreensão do país, na verdade, dentro dos moldes mais legítimos da arte burguesa do século XIX.[2]

Imbuído do desejo de elaboração de uma arte nacional, o modernismo deixou de contemplar modalidades artísticas que não eram consagradas, pois, segundo Chiarelli, para que o artista fosse de fato reconhecido e autorizado pelo modernismo hegemônico da primeira metade do século passado, era necessário que ele, além de enaltecer a paisagem humana dentro de moldes 'aceitáveis' de deformação expressiva, se valesse, para tanto, das modalidades tradicionais: desenho, gravura, escultura e pintura.[3]

---

[1]CHIARELLI, Tadeu. *De Almeida Jr. a Almeida Jr.: A Crítica de Arte de Mário de Andrade*, Tese de Doutorado, São Paulo: ECA/USP, 1996.

[2]CHIARELLI, Tadeu. "A fotomontagem como 'Introdução à Arte Moderna': Visões Modernistas sobre a Fotografia e o Surrealismo", in ARS – Revista do Departamento de Artes Plásticas (ECA/ USP), São Paulo, 2003, p.78-79.

[3]Como afirma o estudioso, devemos ressaltar que o desejo de elaboração de uma arte nacional não teve início a partir da Semana de Arte de Moderna de 1922, pelo contrário. Desde o final do século XIX, esta questão está presente nos debates da Escola Nacional de Belas Artes – antiga Academia Imperial de Belas Artes.

Para Mário de Andrade, o modernismo significou a "reverificação e mesmo a remodulação da Inteligência nacional".[4] Ou seja, uma atualização do meio artístico e cultural, porém, sem grandes rupturas, o que pode ser constatado pela não adesão às vanguardas históricas mais radicais, sobretudo no campo das artes visuais.[5] Como analisa Chiarelli:

> Compromissados com a remodulação da inteligência nacional – o que, no campo da arte, significava rever tanto a arte conservadora da Escola Nacional quanto o naturalismo alternativo -, os modernistas não podiam simplesmente aderir às vertentes mais radicais das vanguardas que chegavam a pregar a própria superação do estatuto da arte na sociedade ocidental. Nem mesmo ao cubismo, pois, em suas bases, aquele movimento negava a noção vigente da arte como representação da realidade exterior – um dado primordial para o Modernismo, já que ele estava intrinsecamente comprometido em dar continuidade à constituição de uma iconografia tipicamente brasileira. [6]

O modernismo de 1922 foi esse esforço de colocar a vida cultural paulistana dentro do espírito moderno, mas um moderno que não significasse ruptura total com o passado. Os protagonistas do modernismo revelam os limites estéticos do grupo ao não darem ênfase - de maneira conseqüente – à fotografia e ao cinema dentro do movimento, embora representassem, de acordo com o estudioso Rubens Fernandes Júnior, "[...] as mais contemporâneas e revolucionárias possibilidades de expressão e linguagem naquele momento".[7] Tal exclusão revela uma impossibilidade no movimento modernista de perceber outras maneiras de expressão artística, fora aquelas tradicionais.

Segundo a estudiosa Mariarosaria Fabris, o cinema, para Mário de Nadrade, é tomado num sentido estrito, enquanto crônica, registro, sem que sejam levados em consideração conceitos de linguagem cinematográfica. Fabris analisa que "Mário de Andrade propunha assimilar uma técnica que permitisse documentar hábitos nacionais com uma exatidão maior que a dos cronistas".[8]

Essa percepção sobre o cinema talvez possa ser aplicada também à fotografia que – apesar de praticamente inexistir no âmbito do modernismo paulistano – não deixou de despertar a atenção e o interesse dos modernistas como, por exemplo, do próprio Mário de Andrade que desenvolveu uma atividade fotográfica entre 1923 e 1930, embora restrita ao âmbito privado[9].

---

[4]ANDRADE *Apud* CHIARELLI, 'Entre Almeida Jr. e Picasso', in *Arte Internacional Brasileira*, São Paulo, 2002, p.44.

[5]Durante a primeira década do século XX na Europa, o entusiasmo pelo progresso industrial leva a uma consciência da transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social, o que ocasiona a criação, no interior do Modernismo, das vanguardas artísticas preocupadas não apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte.

[6]CHIARELLI, 'Entre Almeida Jr. e Picasso', in *Arte Internacional Brasileira, op cit*, p.45.

[7]FERNANDES JÚNIOR, Rubens, *A Fotografia Expandida*, Tese de Doutorado, PUC, São Paulo, 2002, p.165.

[8]FABRIS, Mariarosaria. 'Cinema: da modernidade ao modernismo', in FABRIS, Annateresa (org) *Modernidade e Modernismo no Brasil*, São Paulo, 1994, p.104-105.

[9]Influenciado pela revista alemã *Der Querchnitt*, desenvolveu, entre 1923 e 1931, uma fotografia arrojada e inovadora. Seu trabalho fotográfico "configura a incursão consciente pela fotografia como linguagem, a

****

Nos anos de 1930, mas ainda sob diretrizes modernistas predominantes, é importante a contribuição do poeta e pintor Jorge de Lima que utilizava a fotografia para a elaboração de fotomontagens de cunho surrealista e cujo trabalho recebeu críticas favoráveis de Mário de Andrade:

[...] Talvez não seja grande elogio afirmar que o poeta da "Negra Fulô" é o maior criador de fotomontagens que temos no Brasil. Porque estes ainda são tão poucos que não é grande mérito ser o maior deles. Mas a meu ver, Jorge de Lima, que há muito tempo se dedica a fotomontagens, já chegou a tal habilidade técnica e possibilidades expressivas, que pode sofrer perfeitamente comparação com outros artistas célebres, que as revistas estrangeiras nos mostram.[10]

A admiração do crítico pelo trabalho de Jorge de Lima não é gratuita. Pelo fato dele próprio, Mário de Andrade, fotografar e admitir conhecer – através de publicações – as tendências da fotografia internacional, pode-se acreditar que - mesmo não tendo reconhecido publicamente até a divulgação desse texto – percebia a importância da fotografia para as artes. Ainda que destituindo a fotomontagem de todo seu potencial desestruturador e supervalorizando aspectos didáticos de sua elaboração, Mário de Andrade a reconhece enquanto uma "espécie de introdução à arte moderna".[11]

Apesar da importância desse artigo, devemos levar em consideração, no entanto, o fato dele ter sido publicado apenas em 1939, quando o modernismo – disseminado durante a Semana de 1922 -, já se encontrava institucionalizado. O que também não nos impede de perceber – por meio das afirmações do crítico - indícios, mesmo que sutis, de possíveis mudanças em relação à presença da fotografia entre as artes. A publicação desse artigo, em si mesma, já é passível de ser analisada como índice positivo de tais mudanças, pois, até então, eram raras, no Brasil, as críticas de arte envolvendo a fotografia.

Em 1943, Jorge de Lima publica o livro *A Pintura em Pânico*, com 41 fotomontagens. Na introdução escrita pelo poeta Murilo Mendes, esse, ao contrario de Mário de Andrade, parece tentar reinstituir o potencial desestruturador da fotomontagem, afirmando que "O pânico é muitas vezes necessário para se chegar à organização [...]".[12] Talvez seja uma tentativa de reinstituir a potencialidade que supostamente Mário de Andrade tirara das fotomontagens, potenciali-

---

redefinição do olhar através da câmera; a experiência artística, marcada por um forte senso de composição". LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz*, São Paulo, 1993, p.11.

[10] *Será o Benedito!*, p.71, artigo que integrou a série "Suplemento em Rotogravura", edição 146, primeira quinzena de Novembro de 1939, publicada em *O Estado de S. Paulo*.

[11] *Ibid*, p.72.

[12] MENDES, *Apud*, HERKENHOFF, 'A Fotografia – O automático e o longo processo de modernidade', in TOLIPAN, Sérgio *et alii*, *op. cit*, p. 80.

dade essa que Murilo Mendes encontra no fato da fotografia ajudar o homem a alargar sua experiência de visão.

****

De acordo com a estudiosa Annateresa Fabris, deve-se destacar a idéia de modernidade que vigorava no grupo modernista, que denota muito mais um desejo de atualização do que propriamente uma visão profunda dos conceitos de arte e de obra de arte:

> É impossível dissociar o não-radicalismo da concepção brasileira de arte moderna do momento histórico em que essa idéia é gestada, marcado não pelo ímpeto destrutivo das vanguardas históricas, e sim pelo olhar retrospectivo da volta à ordem, normalizadora dos "excessos" cometidos no começo do século e restauradora do verdadeiro sentido da arte.[13]

Para a recuperação desse verdadeiro sentido da arte, os artistas acabam por elaborar uma proposta moderna que evita problematizar a presença da fotografia no âmbito artístico paulistano. Adotá-la seria de algum modo admitir o "ímpeto destrutivo das vanguardas" que, por sua vez, desestruturaria a noção de arte moderna como representação criativa da realidade, e não apenas mera imitação técnica. Em 1941, Cândido Portinari – fiel a uma visão realista da arte – declara que a "[...] pintura não deve ser fotográfica; deve ser composta. Eu componho meus quadros". E explica que "Cada detalhe, cada tipo, cada grupo, cada ângulo, são diretamente arrancados da realidade, mas o conjunto do quadro é composto pela visão que o pintor tem dessa realidade".[14]

O crítico Ronaldo Brito argumenta que nos anos de 1920, diferente da Europa, a pressão da racionalidade técnica no Brasil era incipiente. A ciência não coordenava nosso real:

> [...] nossa arte introjetava subjetivamente, mais do que vivia objetivamente, a questão da técnica e da ciência. Ela não resultava do choque direto com a estrutura lógica do Real e sim de um anseio esperançoso, um pouco angustiado, diante do mundo moderno. Definitivamente, a Semana tinha conotações utópicas. Porque, a rigor, gostaríamos, queríamos ser modernos. Aí aparece a verdade deslocada – o simples querer ser prova de que não éramos.[15]

É apenas nos anos de 1930 que ocorre no Brasil um desenvolvimento tecnológico um tanto mais expressivo. É nessa década que, segundo o economista L.C. Bresser Pereira, o Brasil entra propriamente na fase de sua industri-

---

[13]FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*, São Paulo, 1996, p.160.
[14]PORTINARI *Apud* FABRIS, *op. cit.* p.153.
[15]BRITO, Ronaldo. 'A Semana de 22: O trauma do moderno', in *Sete Ensaios sobre o Modernismo*, TOLIPAN, Sergio *et alii*, Rio de Janeiro, 1983, p. 14.

alização.[16] Esse fato extra-artístico pode ser percebido como um fator de influência para as concepções paulistanas de arte moderna do período de 1922.

De acordo com Fabris, é a partir da Revolução Industrial que deriva, em parte, "[...] aquela nova percepção, aquela desestruturação do objeto, que levará, no fim do trajeto, a abandonar o referente, aquela consciência do transitório e do instável" que fundamentam a arte moderna. Para a estudiosa:

> Na ausência dessa experiência fundadora de uma visão diferente de mundo, a sociedade brasileira do começo do século XX procura adequar-se aos novos ritmos visuais, dos quais capta, freqüentemente, a aparência, mas não suas razões fundamentais. Dessa dessintonia só poderia brotar uma noção peculiar de modernidade, atenta, sem dúvida, ao presente, mas sem grandes condições de aderir ao que havia de mais iconoclasta e desestruturador nas propostas modernas.[17]

****

A postura do movimento modernista em relação à exclusão da fotografia enquanto categoria artística parece seguir a mesma linha de raciocínio de muitos críticos europeus do séc. XIX, que elaboravam discursos contra a aceitação da fotografia como modalidade artística. As críticas deste período suscitavam a dúvida sobre seu caráter artístico e o receio de que a fotografia suplantasse as artes.

Devido à sua natureza aparentemente apenas mecânica, a fotografia oitocentista teve sua história pautada principalmente na crença na reprodução fiel da realidade, que, por conseqüência, determinava seu valor estético. A fotografia inaugurava uma nova forma de representação visual: pela primeira vez uma imagem do mundo exterior formava-se automaticamente sem intervenção criadora do homem. Esta pseudo-autonomia técnica criava no imaginário coletivo a idéia de que, quanto mais fidedigna fosse a reprodução, mais admirada seria.

Esses paradigmas estiveram também presentes, no início do século XX, no cerne dos debates da arte moderna paulistana. Ainda que de forma indireta (e, muitas vezes, pejorativa), a fotografia – devido ao seu realismo descritivo – passava a fazer parte do universo artístico, principalmente através da crítica paulistana que comumente empregava termos como 'fotografia', 'fotografar', 'fotográfico' para adjetivar trabalhos de artistas.

Um exemplo significativo do uso do vocabulário fotográfico pela crítica moderna pode ser observado pela leitura de correspondências que o crítico Monteiro Lobato manteve, entre os anos de 1903 e 1946, com o escritor Go-

---

[16] O desenvolvimento da cultura do café, que tem lugar no Brasil a partir de meados do século XIX, proporciona a formação de incipiente mercado interno, principalmente em São Paulo que, em paralelo ao Rio de Janeiro, se consolida como grande pólo sócio-econômico e político nacional, apoiado por uma elite econômica em ascensão. Ver PEREIRA, L.C. Bresser. *Desenvolvimento e Crise no Brasil 1930 – 1967*, Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

[17] FABRIS, *op.cit.*, p. 161.

dofredo Rangel. Em algumas dessas cartas encontramos referências do crítico à fotografia como, por exemplo, na carta datada de 17/05/1905, em que Lobato comenta a obra *Turbilhão*, do escritor Coelho Neto, descrevendo-a como sendo um "livro simples, sem esparramo de adjetivos, sem pompas [...] Os tipos são fotograficamente montados e de tudo resulta a montagem fotográfica do avacalhamento moral e social da família carioca. Documento, enfim [...]".[18]

Muitas críticas do período não mantinham a mesma neutralidade presente nas palavras supracitadas de Monteiro Lobato. Normalmente, as menções à fotografia eram feitas de maneira negativa, o que não retira a importância da mesma para a sociedade paulistana da primeira metade do século XX.

É o que se pode perceber pela crítica do escritor Oswald de Andrade publicada em 1921, em defesa do escultor Victor Brecheret, na qual menciona a fotografia:

> [...] de fato, o artista é o ser do privilégio que produz um mundo supraterreno, *antifotográfico*, irreal que seja, mas um mundo existente, chocante e profundo [...] mas isso que faz o critério julgador das nossas populações (frases assim: como está parecido! Que beleza! É como se fosse...) é a maior vergonheira de uma cultura. *Arte não é fotografia! Nunca foi fotografia!* Arte é expressão, é símbolo comovido [...].[19]

O emprego pejorativo de termos relacionados à fotografia também pode ser constatado em algumas das críticas publicadas no jornal *O Estado de São Paulo*, no início do século passado. No texto sobre uma exposição de Antônio Parreiras, realizada em 1903, o jornalista de *O Estado* assim se manifesta:

> [...] Por isso os seus quadros, duma verdade que às vezes excede os limites da arte para quase descair na reprodução da placa fotográfica, assustam os que não conhecem a pujança do nosso meio, ferindo-lhe a retina pela crueza dos tons, esses quadros encantam os que conhecem a nossa paisagem, tão exata é a observação, tão sincera é a arte de Parreiras [...].[20]

As críticas aqui citadas optam assim por uma estratégia que toma como base um conhecimento fotográfico. O que vem a comprovar que, se, por um lado, a fotografia não era ovacionada pela crítica paulistana enquanto grande arte, por outro, sua presença tornava-se crescente e inevitável na sociedade, principalmente no eixo São Paulo – Rio de Janeiro, o que levaria – mesmo que tardiamente - ao seu reconhecimento artístico.

Carolina Coelho Soares. Mestranda em História da Arte – Escola de Comunicação e Artes (ECA)/ Universidade de São Paulo (USP). Título pesquisa: 'Coleção Pirelli-Masp de Fotografia: Fragmentos de uma Memória' Orientador Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli. Integrante do Centro de Pesquisa em Arte e Fotografia da Escola de Comunicação e Artes (ECA)/ Universidade de São Paulo (USP). Especialista em Fotografia pela *Falmouth College of Arts* – Inglaterra.

---

[18]LOBATO *Apud* CAMARGO, Mônica Junqueira de & MENDES, Ricardo. *Fotografia – Cultura e Fotografia Paulistana no século XX*, São Paulo, 1992, p.40 .

[19]ANDRADE *Apud* HERKENHOFF, *op..cit*, p. 41.

[20]CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos Vernissagens*, São Paulo, 1995,. P.79.

MICHELANGELO FURIOSO: JACOB BURCKHARDT E O LUGAR DA FIGURA HUMANA NA OBRA DE MICHELANGELO

Cássio da Silva Fernandes
cassiofer@hotmail.com

Entre junho de 1894 e março de 1895, o historiador suíço, Jacob Burckhardt, elabora o texto que posteriormente, em 1934, Heinrich Wölfflin editaria com o título ***Randglossen zur Skulptur der Renaissance*** (Anotações marginais sobre a escultura do Renascimento). Wölfflin, no entanto, ex-aluno e sucessor de Burckhardt na cadeira de história da arte na Universidade de Basiléia, suprimiu dessa edição as páginas que o autor havia elaborado como apêndice à obra, contendo uma análise sobre a escultura de Michelangelo. Esse apêndice, jamais editado em idioma original, foi recentemente publicado na Itália por Maurizio Ghelardi, com o título *Michelangelo Furioso*.[1]

O fato que levou Heinrich Wölfflin a omitir as considerações de Burckhardt a respeito da obra escultórica de Michelangelo não cabe ser analisado dentro do recorte que propomos. Vale apenas ressaltar o tom extremamente forte da crítica empreendida por Burckhardt às esculturas do artista italiano e seu caráter eminentemente contrário à valoração positiva sobre a obra de Michelangelo, expressa por Wölfflin desde seu livro de 1888, ***Renaissance und Barock***. De qualquer modo, sobressai do texto burckhardtiano, o teor contundente da visão negativa a respeito das esculturas de Michelangelo, que pode ser compreendida, grosso modo, sob dois caminhos certamente interligados: um, que observa a arte de Michelangelo dentro do quadro de sua interpretação do Renascimento italiano; e outro, que a percebe como prenúncio das modernas teorias auto-referenciais da arte. Em ambos os casos, está presente a problematica que fundamenta o estudo de Burckhardt sobre a representação da figura do homem, nos séculos em que concebe a Renascença na Itália, qual seja, o dialogo entre semelhança e idealização.

Quase dez anos antes, na conferência de março de 1885, sobre "As origens da retratística moderna",[2] Jacob Burckhardt não havia sequer mencionado a obra de Michelangelo. O significado que o historiador havia dado ao impulso renascentista de representar a figura do homem tinha, de fato, perdido a força com a obra de Michelangelo. A fórmula da "descoberta do homem e do mundo", com a qual Burckhardt havia definido o Renascimento italiano em seu

---

[1] BURCKHARDT, Jacob. Michelangelo Furioso. (A cura di Maurizio Ghelardi.) *In:* ***Belfagor***, anno XLVI, n. 6 - 30 novembre 1991, pp. 605-623.

[2] BURCKHARDT, Jacob. Die Anfänge der neuern Porträtmalerei. *In:* BURCKHARDT, J. ***Vorträge (1844-1887)***. Basel: Benno Schwabe e Co., 1918, pp. 266-281.

livro clássico *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), e que se apresentava, de modo mais acabado, na obra literária e na história de vida de Enea Silvio Piccolomini (o Papa Pio II), assim como na obra pictórica de Rafael, não sobreviveria à ação de Michelangelo. Para Burckhardt, o escultor não participa mais daquele diálogo entre as várias esferas do saber, que se deixava mostrar concretamente na obra de arte; ele não se move mais em meio à variedade do mundo em que está inserido o homem; sua arte não mais se integra às conexões de um sistema cultural unitário, de que o impulso em direção à história, tanto de Rafael quanto de Pio II, souberam profundamente representar. Ao contrario, a obra de Michelangelo é, para Burckhardt, a força expressiva do artista que se isola e concebe sua criação como imitação de si, como "expressão de uma vontade autônoma"[3], como chegou a afirmar o historiador.

Uma arte, portanto, que podia suscitar perplexidade aos *committenti*; que podia manifestar um conteúdo bem diverso daquele pedido pela Igreja[4]; que podia propiciar, a eruditos observadores contemporâneos, interpretações muito diferentes entre si, provocando em cada um deles a sensação de ter colhido o pensamento do artista[5]. Tal expressão artística estava em claro desacordo com os valores sobre os quais Burckhardt acenta sua idéia do Renascimento italiano. Representava, na verdade, uma profunda ruptura com a conexão entre estética e ética, observada pelo historiador, sobretudo na arte florentina do século XV e do início do XVI.

No que diz respeito ao problema da representação da figura humana e sua importância para a compreensão do caráter do Renascimento de Burckhardt, a obra de Michelangelo simboliza também uma latente transformação.

As primeiras linhas, elaboradas por Burckhardt nesse manuscrito, revelam que sua análise se dirigirá exatamente sobre a figura do homem na obra do escultor florentino. Ele diz:

> O maior e mais relevante caráter de Michelangelo, manifesto em todos os seus primeiros trabalhos como elemento verdadeiramente inquietante da potência e da liberdade, é a vontade e a necessidade de fazer exprimir, de qualquer lugar e *de modo exclusivo*, a *figura humana*, sobretudo o nu [...].
> Espaço, arquitetura, paisagem, que outros ainda representam ou pelo menos consideram em suas obras, nele desaparecem completamente; [...].[6]

---

[3] "[...] espressione di una volontà autonoma [...]." Tradução livre de: BURCKHARDT, Jacob. Michelangelo Furioso. *Op. cit.*, p. 612.

[4] Ver *idem, ibidem*, p. 612.

[5] Ver *idem, ibidem*, p. 615.

[6] "Il più grande e rilevante caratere di Michelangelo, manifesto in tutti i suoi primi lavori come un elemento veramente inquietante della potenza e della libertà, è la volontà e il bisogno di far esprimere, ovunque e *in modo esclusivo*, la *figura umana*, soprattutto il nudo [...].
Spazio, architettura, paesaggio, che altri ancora rappresentano o almeno considerano nelle loro opere, in lui scompaiono completamente; [...]." *Idem, ibidem*, p. 611.

E mais à frente, completa Burckhardt:

> Em suas figuras domina, em suma, uma estupefaciente contradição entre o indivíduo, grande não só pelas medidas, mas também imaginado enorme, e a sua comprimida existência, visto que aquele que o observa pergunta em vão sobre os traços simples, livres, naturais dos caráteres gregos, traços que não podem ser substituídos por nenhuma virtuosidade do tratamento individual [...].”[7]

A figura humana na obra de Michelangelo, portanto, parece a Burckhardt ter perdido a dignidade gradualmente readquirida na arte italiana, após os séculos de Idade Média. Com Michelangelo, os traços que caracterizam o homem esvaem-se, sendo transformados numa massa de figuras sem rosto, imensas e sem caráter, musculosas e sem fisionomia. São figuras destituídas dos traços que lhe conferiam uma personalidade própria, retiradas da cena que lhes dignificavam; são figuras sem ação, desumanizadas. E Burckhardt cita o “tormento apoplético de uma série de puros e simples homens musculosos e heróicos que só se torcem sem poder livremente alongar o passo”[8], representados como escravos na tumba de Júlio II [figura 1] ou mesmo os túmulos de Giuliano de' Medici Nemour [figura 2] e Lorenzo de' Medici, duque de Urbino, esculpidos na Sacristia Nova, em São Lourenço, Florença, para “que não exista nenhuma explícita intenção de tornar semelhantes as suas cabeças”, revelando “que o artista não se tenha posto o problema de restituir-lhes o caráter histórico”[9].

Em lugar disso, na Sacristia Nova estão presentes as figuras alegóricas no túmulo de Giuliano, simbolizando o dia e a noite, e no de Lorenzo, representando a aurora e o crepúsculo. Exatamente a alegoria carregava, para Burckhardt, a desintegração da arte renascentista, pois abria mão de um código de representação que começara a ser instituído pela arte de Giotto, ou até mesmo pela geração imediatamente anterior a ele. De todo modo, através da pintura de Giotto, Burckhardt percebe um movimento de transformação dos valores universais em cenas da vida cotidiana. Já no ***Cicerone*** (1855), o historiador havia afirmado que o grande passo cumprido pela pintura de Giotto era aquele de, inspirado pela literatura de Dante, ter transformado o símbolo em acontecimento. O casamento da Virgem, por exemplo, fora representado por Giotto

---

[7] “Nelle sue figure domina insomma una stupefacente contraddizione tra l'individuo, grande non solo per le misure, ma anche immaginato enorme, e la sua compressa esistenza, sicché colui che lo osserva chiede invano il lineamento semplice, libero, naturale dei caratteri greci, lineamento che non può essere sostituito da nessuna virtuosità del singolo trattamento [...].” *Idem, ibidem*, p. 613.

[8] “Il tormento apoplettico di una serie di puri e semplice uomini muscolosi ed eroici che solo si torcono senza poter liberamente allungare il passo [...].” *Idem, ibidem*, p. 615.

[9] “[...] che non vi sia stata alcuna esplicita intenzione di rendere somiglianti le loro teste, e che l'artista non si sia posto il problema di restituire loro il carattere storico.” *Idem, ibidem*, p. 618.

como um casamento real.[10] Esse processo de transformação do universal em dado da vida concreta foi, de certa maneira, a grande aventura da arte renascentista. Rafael é, para Burckhardt, o representante máximo desse movimento, destituindo totalmente a alegoria, em lugar da figuração da cena histórica. Com Michelangelo realiza-se, para o historiador, um movimento de retomada da alegoria como elemento figurativo, ao mesmo tempo em que perde sentido a grande tarefa renascentista (desempenhada concomitantemente pela arte e pela literatura) de registrar o percurso da vida.

A obra de Michelangelo, portanto, não se adequa à caracterização do Renascimento italiano proposta por Jacob Burckhardt. A monumentalidade da qual emerge a arte do escultor florentino depende de um sentido de poder que não mais se amolda à concepção de Estado que o historiador havia descrito, em 1860, na ***Kultur der Renaissance***. A obra de Michelangelo floresceu num momento em que as pequenas tiranias já tinham sido submetidas e anexadas pelo poder imperial da Igreja; numa época em que as cidades não pretendiam mais a monumentalidade baseada numa história local, mas preferiam representar os grandes mitos da construção de Roma como alegoria de sua própria origem. Este é o momento da atuação do Papa Júlio II, que, em seu monumento fúnebre, quis representar a Igreja triunfante com os pés sobre as províncias submetidas. "Somente a Idade Média [afirma Burckhardt], quando celebrava a vitória da Igreja sobre seus adversários, representava às vezes os vencidos pisoteados."[11]

Porém, a impiedosa análise de Burckhardt da obra escultórica de Michelangelo continha ainda uma crítica que recaía sobre seu próprio tempo, o século XIX. O historiador vê o produto do trabalho de Michelangelo como expressão de uma vontade autônoma e como prenúncio das modernas teorias auto-referenciais da arte. Na apresentação ao texto, Maurizio Ghelardi aponta nessa direção, ao afirmar que

> a arte de Michelangelo tinha-lhe parecido [a Burckhardt] aquela que havia prenunciado o destino da assim chamada modernidade, do culto ao gênio, da exaltação de uma subjetividade conquistadora e destruidora, que no âmbito artístico apresentava-se com uma decidida recusa dos cânones antigos, enquanto em política re-emergia nas vestes do moderno e demagógico cesarismo.[12]

---

[10] Ver BURCKHARDT, Jacob. Der Cicerone. Band 2. *In:* BURCKHARDT, J. ***Gesammelte Werke.*** Band 10. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co., 1978, p. 155.

[11] "Solo il Medioevo, quando celebrava la vittoria della Chiesa sui suoi avversari, raffigurava talvolta i vinti calpestati." BURCKHARDT, J. Michelangelo Furioso. *Op. cit.*, p. 616.

[12] "[...] l'arte di Michelangelo gli era apparsa come quella che aveva preannunciato il destino della cosidetta modernità, il culto del genio, l'esaltazione di una soggettività conquistatrice e distruttrice che nell'ambito artistico si presentava con un deciso rifiuto dei canoni antichi, mentre in politica riemergeva nelle vesti del moderno e demagogico cesarismo." *Idem, ibidem*, p. 607.

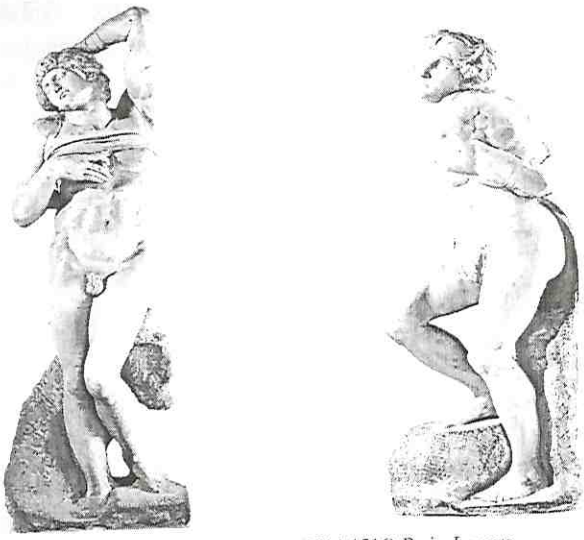


Fig. 1. Michlangelo. *Os escravos* (1514-1516) Paris, Louvre.

Fig. 2. Michlangelo. Tumba de Giuliano de' Medici Nemour (1524-1534) Sacristia Nova, Basílica de São Lourenço, Florença.

O tema do cesarismo moderno, Burckhardt o havia tratado, em especial, no curso ministrado na Universidade de Basiléia, no inverno de 1871, do qual sobreviveu o manuscrito da aula inaugural de 6 de novembro, editado recentemente também por Maurizio Ghelardi.[13] A aula, que serviu de introdução ao curso *Geschichte des Revolutionszeitalters* (História da Era das Revoluções), era o preâmbulo de uma ampla análise sobre sua própria época. Na verdade, um estudo sobre o fenômeno do poder no seio de dois impérios em litígio: o francês e o prussiano. Ali, Burckhardt tratou o problema do moderno e demagógico cesarismo, que assumia as vestes da democracia contemporânea, cuja origem remontava à Revolução Francesa.

No que se refere ao âmbito artístico, Burckhardt utiliza-se do termo "publicidade" para falar da repercussão ganha pela obra de Michelangelo.[14] Uma obra que, segundo ele, descarta qualquer ligação com a arte precedente, ao mesmo tempo em que rompe com o equilíbrio clássico dos pesos e das medidas; que desqualifica qualquer tentativa de representar a figura do homem de acordo com os critérios da semelhança de seus traços e de seus gestos (o princípio do retrato), no mesmo instante em que busca uma autonomia para a linguagem artística. Com a obra de Michelangelo, os elementos que sustentavam a concepção burckhardtiana do Renascimento italiano perdiam totalmente sua força. Com tais elementos dissipavam-se também as normas da arte clássica. Como contraponto a essas referências emergiam os valores do mundo moderno e contemporâneo; emergia a arte de Michelangelo, como prenúncio de uma tendência estética e como sinal de uma concepção de poder que iria gerar o Estado moderno.

Na ***Kultur der Renaissance in Italien***, Burckhardt havia traçado, no capítulo intitulado "A descoberta do mundo e do homem", o principal paralelo literário da obra escultórica de Michelangelo. Trata-se da autobiografia escrita pelo escultor e ourives, Benvenuto Cellini.

A ***Vita*** de Cellini é vista por Burckhardt, em primeiro lugar, como registro da sublimação do protagonista, caracterizado, em algumas passagens, como herói destinado a seguir os desígnos que lhe foram confiados por Deus; em outras, como inocente vítima dos astros e da fortuna. A autobiografia de Cellini, desvinculada definitivamente do modelo das *vite* narradas pelos mercadores e pelos literatos florentinos do *Quattrocento*, situa-se, para Burckhardt, num ambiente cultural marcado pelo texto autobiográfico do escultor Baccio Bandinelli (***Memoriale***), pela obra literária de Giorgio Vasari, pela produção

---

[13] Ver BURCKHARDT, Jacob. Einleitung zur Geschichte der Revolutionszeitalters. *In:* ***Studi Storici.*** Anno 38, n. 1, gennaio-marzo 1997.

[14] Ver BURCKHARDT, Jacob. Michelangelo Furioso. *Op. cit.*, p. 618.

artística de Michelangelo. Cada um a seu modo, os três são personagens da narrativa de Cellini. Todos cumpriram, de certa maneira, um lugar em sua trajetória pessoal. Bandinelli é o escultor que havia escrito, poucos anos antes, uma autobiografia; Vasari é o desafeto; Michelangelo, o modelo artístico.

A *Vita* de Cellini é, portanto, emblemática para Burckhardt por representar, no campo da produção autobiográfica renascentista, o mais significativo produto de uma mudança no círculo cultural e econômico. O autobiógrafo agora participa de uma realidade social onde mercadores e humanistas vão gradativamente saindo da cena principal, para dar lugar a cortesãos e a cavaleiros. Esse universo requer uma caracterização de si bastante diversa daquela através da qual os *uomini illustri* florentinos se apresentavam. O auto-retrato literário de mercadores ilustrados, de literatos filhos de mercadores, de eruditos em ação no cenário dos grandes acontecimentos, dá lugar, na narrativa de Burckhardt, para a autobiografia do artista em busca de uma elevação exacerbada. Uma nova roupagem é agora necessária. Para ser representada, a figura do homem precisa mostrar-se numa dimensão maior, em relação à cena dos acontecimentos que a envolve. Deste modo, o cenário em que transcorre a *vita* de Cellini é um círculo mais fechado à ação do artista, no momento em que o artista atua no interior do mundo da Corte.

Numa tomada geral, Burckhardt abarca a autobiografia de Cellini em sua unidade, interpretando, num único parágrafo, o valor da obra para sua análise da descrição do homem no Renascimento italiano. Ele diz:

> Não é pouca coisa o fato de que Benvenuto, cujas obras mais importantes pereceram sem acabamento e que, como artista só aparece no ofício decorativo de pequenas peças (em outros aspectos, a julgar por suas obras que permaneceram, é suplantado por muitos de seus contemporâneos), irá interessar à humanidade, como homem, até o final dos tempos. Impressão que não desaparece quando o leitor detecta suas mentiras ou vanglórias; permanece a impressão de uma natureza poderosa, enérgica e completamente amadurecida. A seu lado, os autobiógrafos setentrionais parecem ser incompletos, embora sua tendência e seu caráter moral possam às vezes elevar-se muito mais alto. Cellini é um homem capaz de tudo, que ousa tudo, e carrega dentro de si sua medida. Gostemos dele ou não, ele vive, neste aspecto, como um modelo bastante reconhecível dos homens modernos.[15]

---

[15] "Es ist wahrlich kein Kleines, dass Benvenuto, dessen debeutendste Arbeiten blosser Entwurf geblieben und untergegangen sind, und der uns als Künstler nur im kleinen dekorativen Fach vollendet erscheint, sonst aber, wenn man bloss nach seinen erhaltenen Werken urteilt, neben so vielen grössern Zeitgenossen zurückstehen muss, - dass Benvenuto als Mensch die Menschen beschäftigen wird bis ans Ende der Tage. Es schadet ihm nicht, dass der Leser häufig ahnt, er möchte gelogen oder geprahlt haben; denn der Eindruck der gewaltig energischen; völlig durchgebildeten Natur überwiegt. Neben ihm erscheinen z. B. unsere nordischen Selbstbiographien, so viel höher ihre Tendenz und ihr sittliches Wesen bisweilen zu achten sein mag, doch als unvollständige Naturen. Er ist ein Mensch, der alles kann, alles wagt und sein Mass in sich selber trägt. Ob wir es gerne hören oder nicht, es lebt in dieser Gestalt ein ganz kenntliches Urbild des modernen Menschen." BURCKHARDT, Jacob. Die Kultur der Renaisssance in Italien. *In:* ***Gesammelte Werke***, Band III, Basel/Stuttgart: Schwabe, p. 227.

Na *Vita* de Cellini, o discurso sobre si vinha carregado, comenta Burckhardt, de mentiras e de vanglórias, como se não fosse mais possível imprimir dignidade ao protagonista através da narrativa de sua concreta ação no mundo. Era agora necessário caracterizá-lo com vestes mitológicas, quase como um semi-deus ou um personagem alegórico. O escultor-literato constrói sua própria imagem carregada de uma elevação que tem como referência outro escultor: Michelangelo. É sob a égide de Michelangelo e de sua *bella maniera* que Cellini compõe sua obra de "egolatria ilimitada", como chegou a afirmar o estudioso italiano Ettore Camesasca[16]. Michelangelo aparece sempre referido com adjetivos: "*il divino*", "*il divinissimo*", "*il mirabil*", "*il gran*", mas também, e talvez principalmente, "*il mio maestro*". Há várias passagens em que Benvenuto narra elogios recebidos de Michelangelo, a respeito de obras suas mostradas ao mestre.

De todo modo, entre Michelangelo e Cellini houve, como se pode notar nas entrelinhas da interpretação de Burckhardt, um diálogo histórico que caracteriza um momento de sua interpretação da Renascença italiana. A natureza enérgica e completamente amadurecida, um caráter moral pouco elevado, a ousadia de um homem que se vê como a própria medida, características atribuídas a Cellini, aproximam-se de uma imagem que o próprio Burckhardt iria posteriormente conferir a Michelangelo. Todos esses traços, porém, são sintetizados na frase final do fragmento e também aproximam os dois escultores, como personagens do Renascimento de Burckhardt: o caráter de Cellini é reconhecível nos homens modernos (*modernen Menschen*). Sim, Benvenuto Cellini é, para o historiador suíço, uma significativa personalidade do período limite da era renascentista. Período em que a alegoria começa a se mesclar com a concreta descrição do homem; momento em que o próprio princípio através do qual o historiador compreende o Renascimento, ou seja, o individualismo, conhece sua exacerbação; instante de passagem entre a "Era de Rafael" (como Burckhardt havia caracterizado o Renascimento) e o tempo moderno. Nesse vértice situam-se a escultura de Michelangelo e a autobiografia de Benvenuto Cellini.

Cássio da Silva Fernandes. Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense, Especialista em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Mestre em História Social pela Universidade Estadual de Campinas e Doutor em História Social pela Universidade Estadual de Campinas. Atua como Professor do Departamento de História da Universidade Federal do Paraná.

[16] Ver CAMESASCA, Ettore. Narciso disperato. Publicado como prefácio a CELLINI, B. *Vita*. *Op. cit.*, p. 25.

VISITAS À LUZ DE TOCHAS: GUIANDO O OLHAR ATRAVÉS DOS MUSEUS DE ESCULTURA ANTIGA NO FINAL DO SÉCULO XVIII E INÍCIO DO XIX*

Claudia Valladão de Mattos
cvmattos@hotmail.com

"Para admirar essa coleção em seu conjunto, é necessário tê-la visto à luz de tochas"
(J.W.von Archenholz sobre o Museo Pio-Clementino)

Nas últimas décadas do século XVIII surge uma nova prática ligada ao processo de recepção de obras escultóricas que se desenvolveu em estreita relação com o aparecimento dos primeiros museus públicos na Europa, vale dizer, a prática da observação noturna de estátuas à luz de tochas (Fig.1). A partir dos anos de 1780, encontramos inúmeros relatos sobre tais visitas aos dois principais museus de antigüidades de Roma nos diários de "Grand Turistas" de passagem pela cidade[1]. Em 1787, por exemplo, Goethe descreveria em seu diário uma tal visita ao Museo Capitolino, realizada em companhia do amigo Heinrich Meyer[2], e outros relatos equivalentes de Moritz, Herder, Archenholz, Stendahl, Madame de Staël, entre muitos outros, também podem ser encontrados[3]. Porém, essa prática que gozou de grande popularidade durante algumas décadas, cairia rapidamente em desuso logo após meados do século XIX, o que sugere que ela pode ter exercido uma função bastante específica nesse período, função essa ainda não devidamente investigada pela literatura dedicada ao tema.

Desde a publicação do importante artigo "Pygmalion als Betrachter" ("Pigmalião como Observador") de Oskar Bätschmann[4], a prática de visitas noturnas a museus no final do século XVIII tem sido interpretada principalmente

---

*Agradeço à FAPESP pelo apoio financeiro que permitiu a realização de um pós-doutorado junto ao Courtauld Institute of Art de Londres, durante o ano letivo de 2000/2001, do qual resultou o presente artigo. Uma versão um pouco diversa deste foi publicada anteriormente na revista *Phaos*, n. 2, 2002.

[1] Sobre o Grand Tour na Itália dos séculos XVIII e XIX, ver o catálogo: *Grand Tour: The Lure of Italy in the Eighteenth Century*. Tate Gallery, Londres, 1996. Ver ainda: Andrew Wilton e Ilaria Bignamini (org.), *Grand Tour. Il Fascinio dell'Italia nel XVIII Secolo*, Roma, 1997.

[2] Goethe era, de fato, um entusiasta desta prática, tendo planejado escrever um ensaio sobre o tema para o *Propyläen* que, infelizmente, nunca chegou a ser realizado. Cf.. Notas de Herbert von Einem e Hans Joachim Schrimpf ao texto "Über Laocoon", in: *Goethe Werke*, HA,vol.14, 1982, p.60.

[3] Os arquivos dos museus Capitolino e Pio-Clementino em Roma também guardam uma importante documentação ligada às visitas noturnas às duas instituições. Infelizmente, no entanto, esse registro começa apenas nas primeiras décadas do século XIX, quando um esforço para adaptar-se ao modelo burocrático francês durante a ocupação napoleônica, levou a um registro mais preciso da rotina dos museus. Cf. Maria Antonietta De Angelis, "Il 'Braccio Nuovo' del Museo Chiaramonti un Prototipo di Museo tra Passato e Futuro.", in: *Monumenti Musei e Gallerie Pontificie*, XIV, 1994, pp. 187-256.

[4] Oskar Bätschmann, "Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts", in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlim, 1992, pp.237-278.

do ponto de vista de sua vinculação com as novas teorias estéticas de Mendelssohn, Burke, Diderot e outros, que surgiam na época e que estimularam uma nova geração de teóricos alemães como Herder, Goethe e Moritz.[5] Em seu artigo, Bätschmann associa a prática de visitas noturnas a museus, a outras formas de fruição estética, como os *Tableaux-Vivants*[6] e as "atitudes" de Lady Hamilton[7], interpretando-as todas como a contrapartida prática das novas teorias que emergiam no período e que viam a arte eminentemente sob a chave da Ilusão (*Täuschung*), enfatizando desta forma o papel da Imaginação (*Einbildungskraft*) na recepção. Resumidamente, tais teorias atribuíam à imaginação o papel de "completar" a obra de forma a transformá-la em algo verdadeiramente vivo para o observador. Nesse contexto, o uso de tochas, assim como o efeito teatral do *Tablaux-Vivant* e das "atitudes", deveriam servir como estímulos a essa imaginação. De fato, alguns relatos sobre a observação de estátuas à luz de tochas expressam tal experiência de ver a obra de arte "tornar-se viva"[8].

O mito de Pigmalião, que descreve a paixão de um escultor por uma estátua de Galatéia de sua própria autoria, e a transformação da mesma em uma mulher real, por intervensão de Venus, serviria de metáfora para essa nova prá-

---

[5] O presente artigo não tratará das implicações estéticas e filosóficas contidas na prática em questão, uma vez que elas foram amplamente exploradas pela literatura anterior sobre o tema. Além do artigo de Bätschmann citado acima, os principais trabalhos que discutem o tema de um ponto de vista da nova estética da recepção são os seguintes: Bätschmann, "Belebung durch Betrachtung: Pygmalion als Modell der Kunstrezeption", in: Mathias Mayer and Gehard Neumann (org.), *Pygmalion Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg im Breisgau, 1997, pp.325-370, e Michael Diers , "Nach- Lebende Bilder. Praxisformen klassizistischer Kunsttheorie", in: D. Burdorf and W. Schweickard, (org.), *Die Schöne Verwierung der Phantasie. Antique Mythologie in Literatur und Kunst um 1800*, Tübingen, 1998, pp.175-185 e Hörst Bredekamp, "Antikensehensucht und Machinenglauben", in: Herbert Beck and Peter Bol (org.), *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, Berlim, 1982, pp.507-559.

[6] O *Tableau-Vivant* era um gênero de arte híbrido, situado entre a pintura e o teatro, no qual um quadro histórico era reproduzido no palco e sua ação, em seguida, consequentemente desenvolvida pelos atores. O gênero tornou-se bastante popular, especialmente após a apresentação, em 1791, de um *Tableau-Vivant* do quadro "Os Lictores devolvendo a Brutus os corpos de seus filhos", de J.L. David, antes da apresentação da peça "Brutus" de Voltaire. Cf. Bätschmann, "Beleuchtung durch Betrachtung: Pygmalion als Modell der Kunstrezeption", op.cit., p.354.

[7] Emma Hamilton, uma bela jovem inglesa casada com o diplomata e arqueólogo William Hamilton, tornou-se famosa em toda a Europa com suas apresentações, nas quais se vestia e se posicionava de acordo com uma escultura clássica (Venus, Niobe, etc.), para em seguida movimentar-se como se a estátua tivesse adquirido vida. Suas apresentações foram vistas e apreciadas por inúmeros intelectuais e artistas de renome, como Goethe, Herder, Tischbein, Angelica Kauffmann, entre muitos outros. Sobre o tema ver: Ulrike Ittershagen, Lady Hamiltons Attitüde, Tese de Doutorado, Bochum, 1996, e August Langer, "Attitüde und Tableau in der Goethezeit", in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 12 (1968), pp. 194-258.

[8] O topos da obra de arte que aparece como "viva" diante dos olhos do espectador, pode ser remontado à descrição que Plínio faz da arte de Zeuxis em sua *Historia Natural* (Livro XXXV, 66) e ele sempre foi parte integrante da historiografia da arte. Vasari o usaria inúmeras vezes para referir-se à excelência da obra descritas nas *Vidas* e essa tradição sobreviveria ao longo dos século como parte integrante do vocabulário acadêmico. O topos ganha, no entanto, como mostra Bätschmann, novos coloridos no século XVIII, através da idéia de fato inovadora, de que o observador teria de fato um papel ativo na própria construção da obra de arte. Cf. Bätschmann, "Pygmalion als Betrachter, op.cit.

tica estética, tornando-se um tema popular entre artistas do período.[9] Abordando o tema das visitas noturnas à luz de tochas desse ponto de vista, Bätschmann, como o próprio título de seu artigo sugere, não se preocupa em fazer qualquer diferenciação entre gêneros artísticos, propondo uma equivalência entre as formas de recepção da pintura e da escultura na época[10].

Procuraremos aqui discutir um outro aspecto importante da prática de visitas noturnas a museus à luz de tochas, diretamente ligado ao processo específico de recepção de obras escultóricas que, como veremos, no século XVIII começavam a reivindicar seu status de obras de arte autônomas. Mais ainda, gostaríamos de analisar qual foi o papel desempenhado por essa prática na reorganização do espaço expositivo das galerias e museus dedicados à exposição de esculturas, antes que um modelo museológico que seguisse critérios cronológicos e estilísticos e que estivesse em maior sintonia com as novas idéias estéticas da época, pudesse ser encontrado.

O período em que tais visitas noturnas tornaram-se um fenômeno de recepção largamente difundido, corresponde de perto àquele onde ocorre uma reorientação nos modos tradicionais de exposição, para melhor servir às novas idéias sobre arte, em geral, e sobre escultura (especialmente escultura clássica) em particular. As visitas à luz de tochas, portanto, podem ter exercido uma função significativa na transição entre dois modelos sucessivos e distintos de organização do espaço expositivo em coleções de esculturas, e uma vez realizada essa transição de forma confortável, a prática também tenderia a cair em desuso.

Cabe aqui um rápido comentário sobre o status da escultura no período em discussão aqui. Como veremos em maior detalhe a seguir, durante o período do barroco, a escultura (mais do que a pintura) perdeu em grande parte a condição de obra de arte, estrito senso, que ela começara a adquirir no Renascimento, pondo-se diretamente a serviço de fins representativos ou religiosos. Como é sabido, no século XVIII a escultura lentamente se tornará outra vez (e de forma ainda mais radical) acima de tudo, um objeto de fruição estética, em

---

[9] Cf. Mathias Mayer and Gehard Neumann (org.), *Pygmalion Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, op.cit.

[10] O tema das diferenças entre os gêneros artísticos é antigo, remontando às historiografia artística do Renascimento, onde expressou-se de forma mais enfática num intenso *paragone* entre pintura e escultura. Porém o debate em torno das qualidades específicas de cada gênero artístico toma um novo impulso com as novas teorias da recepção nascidas no século XVIII, e principalmente a partir da publicação do *Laocoonte* de G.E. Lessing em 1766 (ver a tradução comentada de Márcio Seligmann-Silva para o português: Editora Iluminuras, São Paulo, 1998). Em seu décimo discurso ministrado na Royal Academy em 1780 e dedicado ao tema da escultura, Joshua Reynolds também parte de uma diferenciação das peculiaridades próprias à pintura e à escultura: " (...) I wish now to make some remarks with particular relation to Sculpture; to consider wherein, or in what manner, its principles and those of painting agree or differ (...)", mostrando a importância da questão para toda a tradição acadêmica européia. Cf. Reynolds, *Discourses*, Londres, 1992, p.234.

grande parte graças a J.J. Winckelmann, que desenvolveu uma história dos estilos para a escultura clássica, desencadeando um grande entusiasmo pela escultura dos povos antigos e dando início ao período que conhecemos por Neoclassicismo. Podemos afirmar, portanto, que a autonomização da escultura no século XVIII dependeu diretamente de um reconhecimento prévio do valor artístico da escultura clássica. Apenas nas últimas décadas do século XVIII, com o aparecimento de Antonio Canova no cenário artístico romano o mesmo processo de autonomização processar-se-ia no campo da escultura moderna[11]. Esse fato explica porque os primeiros museus fundados ainda no século XVIII eram, em sua essência, museus de escultura antiga. Foi, portanto, em museus como esses, dedicados à arte clássica, que as novas formas de expor esculturas, em discussão aqui, inicialmente se desenvolveram[12].

Ainda que coleções de esculturas antigas possam ser remontadas ao começo do Renascimento, ao longo do século XVI elas passaram por uma mudança estrutural quando começaram a ser incorporadas em grandes programas decorativos que visavam afirmar as origens nobres e a posição social de destaque das principais famílias italianas[13]. Um dos primeiros exemplos desse novo uso da arte antiga pode ser encontrado na decoração da Villa Giulia, construida por Vignola e Bartolomeo Ammanati para o papa Julio III. Como o próprio

---

[11] Não foi portanto, uma coincidência que o "Perseus" de Antonio Canova foi escolhido para ocupar o lugar do Apolo Belvedere quando esse foi confiscado pelas tropas de Napoleão e levada para Paris junto com quase todas as estátuas clássicas de renome da cidade, em 1796. Sobre o episódio consultar: Antonio Pinelli, "La sfida rispettosa di Antonio Canova. Genesi e peripezie del 'Perseo trionfante'", in: *Ricerche di Storia dell'Arte* (Il Neoclassicismo tra rivoluzione e restaurazione), 1981 (13-14), pp.21-39 e Christopher Johns, *Antonio Canova and the Politics of Patronage in Revolutionary and Napolionic Europe*, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1998.

[12] Ao longo do século XIX, quando a prática de visitas noturnas a museus torna-se moda também na França, ela passa a ser usada também em visitas a outros tipos de museus. Um quadro de Auguste Vinchon, pintado em 1848, que hoje se encontra no Musée National em Versailles, mostra por exemplo, uma visita de Louis-Philippe à Galerie de Pierre para observar uma estátua de Joana D'Arc sob esse tipo de iluminação. Cf. Andreas Blühm e Louise Lippincott, *Light!* Catálogo de exposição, Museu Van Gogh, Amsterdam, 2000, p.123.

[13] Antes do século XVI, esculturas antigas eram usadas para construir um *locus amoenus*, propício ao estudo da literatura antiga. Este foi o caso da primeira coleção de esculturas antigas conhecida por nós, estabelecida por Poggio Bacciolini em 1440, e provavelmente também a intenção de Julio II, quando em 1506 ele encomendou a Bramante a construção Belvedere, onde estátuas antigas foram distribuídas ao longo de um belo jardim de laranjeiras. Cf. Wolfgang Liebeswein, "Die Villa Albani und die Geschichte der Kunstsammlung", in: *Forschungen zur Villa Albani*, op. cit., pp.462-506. Algumas antigas coleções desse tipo também existiam nos palácios das famílias nobres da época, como os Medici de Florença. Segundo Vasari os Medici decoraram sua residência com obras antigas, sob a orientação de Donatello: "E foi em grande parte por causa dele [Donatello] que Cosimo de'Medici desejou introduzir em Florença as antigüidades que estavam e ainda se encontram na casa dos Medici, todas restauradas por suas próprias mãos." (Et egli fu potissima cagione che a Cosimo de'Medici si destasse la volontà dell'introdurre a Fiorenza le antichità, che sono et erano in casa Medici, le quali tutte di sua mano acconciò) Vasari, *Vite*, Roma, 1993, p.358.

Ammanati afirmaria[14], o edifício fôra concebido como um teatro, onde, pela primeira vez, estátuas antigas deveriam ser integradas a um programa decorativo mais amplo que incluía também pinturas e outros objetos de decoração, todos submetidos a um único conceito unificador[15]. A adoção desse princípio decorativo por François I em seu castelo em Fontainebleau (1540), significou o seu sucesso definitivo e nas décadas seguintes o uso de estátuas antigas como parte integrante de programas decorativos que visavam fins representativos tornou-se regra e podia ser encontrado em praticamente todas as residências da nobreza italiana e européia. Um dos exemplos mais impressionantes desse tipo de programa decorativo é sem dúvida o Palazzo Farnese em Roma (Fig.2), onde esculturas, bustos e afrescos foram todos combinados para celebrar o casamento de Ranunccio Farnese com Margherita Aldobrandini, com base no tema mitológico do amor celeste e terreno[16]. O esquema foi igualmente aplicado nas residências da família Mattei, dos Medici, dos Pamphili, entre outros[17].

Portanto, quando chegamos ao século XVII, essa forma de "exposição" de estátuas antigas era já uma tradição estabelecida, que implicava um olhar específico. Os poucos visitantes privilegiados que entravam nos palácios do século XVII, eram compelidos a "ler" a decoração através da associação dos diferentes elementos decorativos e de sua ligação com o programa como um todo, um ponto de vista que certamente não privilegiava um olhar próximo e

---

[14] Ammanati, citado em: Liebenwein, op.cit, p.471.

[15] A inspiração aqui remonta provavelmente aos planos de decoração propostos por Michelangelo para a Villa Farnese (centrado no tema único do mito de Hércules), nunca realizados, e à sua grandiosa encenação da estátua eqüestre de Marco Aurélio no Campidoglio, uma vez que Ammanati era um grande admirador e imitador do "Grande Estilo" de Michelangelo. Cf. Liebenwein, op.cit.

[16] Para uma análise detalhada desse programa decorativo ver: Alfons Reckermann, *Amor Mutuus. Annibale Carraccis Galleria-Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance*, Colônia e Viena, 1991.

[17] A nova atitude diante do legado antigo está intimamente relacionada ao nepotismo típico do século XVII. Em seu artigo "L'Antico nel Seicento", Henning Wrede comenta nesse sentido: "Uma parte mais ampla da coleção de antigüidade será (...) utilizada para legitimar o domínio de cada papa através de promessas de um reinado benéfico. Depois da ascensão de um papa ao sólio, o seu cardeal-nipote era encarregado de adquirir uma coleção de antigüidade, cujo esplendor deveria superar, se possível, todas as demais coleções até então conhecidas, para ilustrar a reafirmação da cultura, da ciência e das artes. Ainda mais ousado que no passado é, nas coleções maiores, o uso de materiais antigos como instrumento panegírico para o elogio de seu proprietário, um uso que encontra expressão no emprego mais amplo de tais materiais nos ambientes internos dos *casini* e nas suas fachadas, nos jardins, que agora assumem a dimensão de parques, nas fontes e nas arquiteturas decorativas." (Una più ampia parte della collezione di antichità viene inoltre utilizzata per legittimare il dominio di ciascun papa, attraverso promesse di un regno benefico. Dopo l'ascesa al soglio di un papa, il suo cardinal-nipote veniva incaricato di acquistare una collezione di antichità il cui splendore doveva se possibile superare quello di tutte le collezioni sino ad allora conosciute, per illustrare il riaffermarsi dellai cultura, della scienza e dell'arte. Ancora più spinto che per il passato è nelle collezioni maggiori l'uso di materiali antichi come strumento di panegirico, a lode del loro proprietario, un uso che trova espressione nel dispiego più ampio di tali materiali negli ambienti interni dei casini e sulle loro facciate, nei giardini che assumono ora la dimensione di parchi, nelle fontane e nelle architetture decorative.) Cf. Wrede, "L'Antico nel Seicento", in: *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento com Giovan Pietro Bellori*, vol. 1 (catálogo), Palazzo delle Esposizioni, Roma, 2000.

atento às características específicas de cada uma das obras expostas. Nas palavras de Liebenwein: "As estátuas revelavam-se para o observador através de uma visão de conjunto, centrada em um, ou poucos pontos fixos de referência."[18] Pouco ou nenhum espaço havia para a apreciação dessas obras fora do contexto maior do programa decorativo[19].

A integração de esculturas legadas da antigüidade clássica em grandes programas decorativos no período barroco faz-se notar particularmente através das práticas de restauro do período. Freqüentemente, fragmentos antigos eram restaurados a fim de servir a um propósito específico e fazer alusão direta aos nomes e feitos de seus proprietários. Este foi o caso, por exemplo, da maioria das restaurações de Bernini para a Villa Borghese, e em especial a de um fragmento antigo de uma estátua eqüestre, que ele restaurou como sendo "Marcus Curtius", o herói que se lançou em um abismo aberto no Forum para salvar a cidade de Roma, um comentário à visita realizada pelo Cardeal Scipione Borghese às vítimas de uma enchente do rio Tibre em 1606. A obra restaurada foi colocada na parede externa da Villa, onde ela permaneceria até 1776 como uma afirmação da coragem, benevolência e patriotismo dos Borghese. Bernini restaurou igualmente o Marte Ludovisi dentro do mesmo espírito, dando-lhe uma linha interpretativa através da adição de um pequeno cupido aos pés do deus, uma alusão ao poder do amor sobre a guerra.[20] Como nota Jennifer Montagu, esse procedimento, não incomum para a época, representa "uma assimilação do herói moderno ao seu protótipo antigo, uma incorporação da glória e do valor desses generais e imperadores romanos em seus descendentes tardios, tão eficiente, ainda que mais literal, quanto aquelas pinturas que glorificam os governantes contemporâneos travestindo-os de um herói ou deus antigo."[21]

---

[18] "Die Skulpturen erschliesst sich dem Betrachter in einer Gesamtschau, die auf einem oder doch nur wenige feste punkte bezogen ist." Liebenwein, op.cit., p.471.

[19] Na verdade havia, sim, um espaço específico nesse palácios para a observação detalhada e apreciação de estatuas antigas. Esculturas eram admiradas juntamente com outros objetos da antigüidade clássica, como gemas e moedas, em "gabinetes de arte" de teor intimista. Essas estátuas eram, porém, em sua maioria, estatuetas adequadas à manipulação e exame entre as mãos. Estátuas de grande porte não encontravam lugar aqui.

[20] Orietta Rossi Pinelli, "Scultura antica e restauri storici", in: Salvatore Sattis (org.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol.III, Torino, 1986, especialmente pp. 221-226.

[21] "(...) an assimilation of the modern hero to his ancient prototype, an incorporation of the glory and valour of these Roman generals and emperors into their later descendants, quite as effectively, if rather more lierally than those paintings glorifying contemporary rulers in the guise of an ancient hero or god." Jennifer Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The industry of art*, New Haven and London, 1992, p.157.

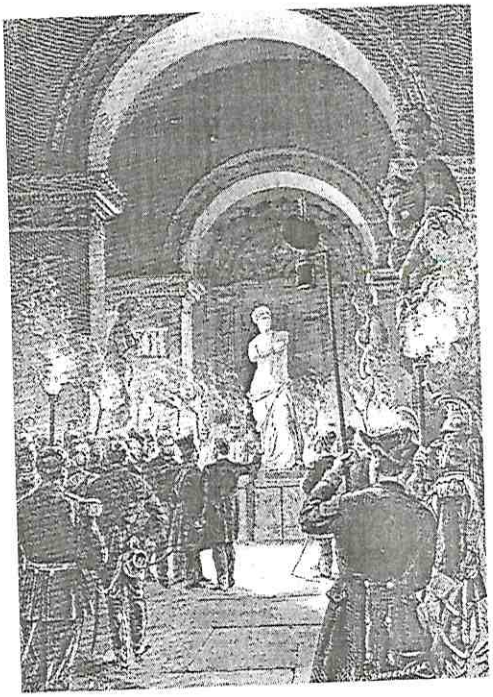


Fig. 1: Louis-Joseph-Amédée Daudenarde a partir de Frédéric Lix, "Visita de H. M. Naser od-Din Shah ao Louvre", gravura, Lê Monde Illustré, 26 de Julho de 1873.

Fig. 2: Annibale Carracci, Galeria Farnese, Roma, 1597-1601.

Na Itália do século XVII, portanto, esculturas de grande porte eram em sua maior parte vistas em grandes salões, ou nos jardins dos luxuosos palácios, como parte de um programa maior, e não como objetos de arte individuais em seu pleno direito[22]. Evidentemente, como nos alerta Haskell e Penny no importante livro *Taste and the Antique* (*Gosto e o Antigo*), algumas esculturas, em especial aquelas que se encontravam na coleção do Vaticano, tais como o Laocoonte, o Torso e o Apolo, eram consideradas de beleza e qualidade superiores, porém, após um longo período no qual o acesso ao Belvedere havia sido relativamente fácil – o que sem dúvida contribuiu para a enorme fama dessas obras – em 1566 elas foram retiradas de vista por ordens do papa Pio V, situação que permaneceu basicamente inalterada até o século XVIII.[23] Paradoxalmente, portanto, a dimensão estética dessas obras era apreciada basicamente através de gravuras e cópias e ainda que a utilidade de seu *concetto* como modelo para a arte contemporânea fosse universalmente reconhecida, elas de fato não tiveram um impacto decisivo no processo de estabelecimento das relações do público com originais antigos no contexto das galerias, ao longo do século XVII.

Essa situação foi substancialmente alterada no século XVIII, mas não tão rapidamente quanto costumamos imaginar. Desde a virada do século, podemos ver um interesse cada vez maior pelo legado cultural antigo em geral, e por esculturas antigas, em particular, e o crescimento dos estudos antiquários que lentamente posicionaram as obras da antigüidade clássica no coração do debate sobre a herança clássica. Estudiosos como o Conde de Caylus, Mariette e Barthelemy, fizeram as primeiras tentativas substanciais de organizar a arte antiga em períodos cronológicos, atribuindo uma autonomia inédita a essas obras[24]. Porém a grande contribuição nesse sentido foi sem dúvida dada por Winckelmann que, ao estabelecer categorias estilísticas para a arte grega clássica, criou uma esfera própria para essa arte, organizada segundo a história da evolução desses estilos, de um primitivismo inicial à sua perfeição e posterior decadência[25]. Winckelmann ainda vinculou tal evolução à expressão dos mais

---

[22] A Villa Borghese é, até certo ponto, uma exceção nesse contexto, porém, mesmo nela os objetos encontravam-se organizados de forma a permitirem uma comparação entre a produção moderna (especialmente de Bernini) e antiga, assim como entre pintura e escultura, seguindo portanto também uma espécie de "programa" ligado ao tema do *Paragone* entre as artes, então em voga. Cf. Liebenwein, op.cit.

[23] Francis Haskell e Nicholas Penny, *Taste and the Antique*, New Haven e Londres, 1998, pp.14.

[24] Para uma discussão sobre o ambiente antiquário e seus métodos de abordagem anteriores a Winckelmann, cf. Alex Potts, *Winckelmann's Interpretation of the History of Ancient Art in its Eighteenth Century Context*, Tese de Doutorado, Warburg Institite, Londres, 1978.

[25] Os estilos da arte grega descritos por Winckelmann são quatro: "primitivo" (*primitiv*), "elevado" ou sublime" (*höhe* ou *erhabene*), "belo" (*schöne*) e "imitativo" (*nachahmende*). Cf. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Darmstadt, 1993, p.207. Em seu livro *Flesh and the Ideal*, Alex Potts aponta para a importância fundamental de Winckelmann ter postulado dois estilos igualmente "perfeitos" em sua teoria, do ponto de vista da arte (os estilos "sublime" e o "belo"), vendo nessa postulação sua mais significativa contribuição para

altos valores éticos e morais dos povos da antigüidade clássica, considerando a descrição (*Beschreibung*) detalhada dessas esculturas gregas – que ele instituiu como seu método principal de investigação – o caminho privilegiado de acesso a tais valores, em grande parte perdidos para a modernidade. Assim, Winckelmann transformou a descrição dos aspectos formais das esculturas clássicas, em um instrumento fundamental para a interpretação do significado da obra[26]. Ao desenvolver o seu método, portanto, ele estava ao mesmo tempo inaugurando um novo tipo de olhar sobre essas obras, não mais distraído e relacional, mas detido e inquisidor. Comentando o importante papel de Winckelmann como cicerone em Roma, Adelheid Müller ressalta exatamente esse aspecto ao afirmar que:

> Com o aparecimento de Winckelmann no contexto das viagens do século XVIII, novos padrões da percepção ideais foram definidos. (...) em primeiro plano impôs-se a experiência sensória do que é visto, captada por ele em suas famosas descrições das estátuas do Belvedere.[27]

Na galeria ideal de Winckelmann, a escultura grega não se fundiria mais com os outros elementos de um programa maior, mas relacionar-se-ia única e exclusivamente com sua própria história[28]. A investigação detalhada de cada obra era o que permitia ao observador, nesse novo contexto, estabelecer a posição relativa da mesma dentro do universo da produção artística clássica e determinar com isso sua qualidade e seu valor estético e moral.

Chegamos aqui a um ponto de grande importância: descrições de obras de arte, ou *ekphrasis*, formam uma parte central da historiografia da arte desde a antigüidade. Ela era, de fato, nada mais do que a contrapartida prática do famoso dito de Horácio – *ut pictura poesis* –, o qual postulava uma tradução não problemática entre as mídia visual e literária. De acordo com essa tradição, no entanto, uma pintura ou escultura (ou todo um programa decorativo) nada mais era do que um estímulo para o discurso literário. O discurso praticamente "apa-

---

a História da Arte. Pela primeira vez, não se tratava apenas de descrever a evolução da arte, de um momento de imperfeição até sua perfeição absoluta e posterior decadência – o que já havia um topos da historiografia da arte desde Vasari –, mas de criar critérios que possibilitassem a articulação de um discurso sobre a forma, interno a um mesmo período histórico. Cf. Alex Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the origin of Art History*, New Haven e Londres, 1994.

[26] Winckelmann escreveria em seu *Geschichte* (op.cit., p.10): "A descrição de uma estátua deve demostrar a causa de sua beleza (...)" ["Die Beschreibung einer Statue soll die Ursache der Schönheit derselben beweisen (...)"].

[27] "Mit dem Erscheinen Winckelmanns im Reisegeschehen des 18. Jahrhunderts waren neue ideelle Wahrnehmungsmassstäbe gesetzt worden. (...) in der Vordergrund trat das sinnenhafte Erfahren des Gesehenen, das er in seinen vielgerühmten Beschreibungen der Statuen vom Belvedere schriftlich gefasst hatte." Adelheid Müller, "Winckelmann als Cicierone", in: *Römische Antikensammlingen im 18. Jahrhundert*, Catálogo Winckelmann Museum Stendal, 1998, p.163.

[28] Lembramos novamente que essa história encontra-se atrelada à uma evolução da ética e da moral na antigüidade, intimamente relacionada às condições políticas e climáticas ideais da Grécia:

gava" as qualidades formais da imagem para que a cena representada pudesse aparecer "como viva" diante dos olhos do observador.[29] A imagem funcionava como uma imagem de memória, nos moldes descritos por Yates em seu importante livro sobre *The Art of Memory* (*A Arte da Memória*), como um elemento capaz de fazer lembrar o discurso a ser realizado num lugar preciso[30]. A disposição das estátuas nas galerias barrocas funcionava essencialmente com essa lógica, buscando a substituição da imagem pelo discurso glorificador da linhagem e dos feitos de seus proprietários.

Ainda que funcionando dentro da tradição da *ekphrasis*, as descrições de Winckelmann são de natureza distinta e num sentido importante. Em suas descrições, ele nunca passa inteiramente da imagem ao discurso literário, mas permanece sempre a meio caminho, baseando sua interpretação numa rememoração cumulativa dos detalhes, cada um deles capaz de sugerir um discurso independente. Sobre o Torso Belvedere, Winckelmann escreveria, por exemplo: "Em cada parte desse corpo revela-se, como em uma pintura, todo o herói em um feito determinado.[31]

De acordo com Winckelmann, portanto, um olhar atento para cada detalhe da obra era indispensável para compreender a intenção do artista. Não haveria mais um "mergulho" nas descrições literárias dos feitos dos heróis representados, mas uma construção lenta de seu caráter moral através de uma atenção a detalhes formais significativos.[32] Essa nova atitude privilegiava igualmente a compreensão das esculturas como obras de arte autônomas, em seu pleno direito, relacionando-as apenas com outras obras de escultura clássica, mas ignorando qualquer programa decorativo que envolvesse outros meios, como pinturas, ou outros objetos de decoração.

---

[29] Um exemplo do uso da *ekphrasis* em sua acepção original em pleno século XVIII pode ser dado por algumas descrições oferecidas por Diderot em seus Salões, especialmente a famosa descrição que ele dá de uma paisagem de Joseph Vernet exposta no Salão de 1763.

[30] Francis Yates, *The Art of Memory*, Chicago, 1984.

[31] "Ich sehe in den mächtigen Umrissen dieses Leibes die unüberwundene Kraft des Besiegers der gewaltigen Riesen, die sich wider die Götter empörten und in den phegräischen Feldern von ihm erlegt wurden, und zu gleicher Zeit stellen mir die die sanften Züge dieser Umrisse, die das Gebäude des Leibes leicht gelenksam machen, die geschwinden Wendungendesselben in dem Kampfe mit dem Achelous vor, der mit allen vielförmigen Verwandlungen seinen Händen nicht entgehen konnte. In jedem Teile des Körpers offenbart sich, wie in einem Gemälde, der ganze Held in einer besonderen Tat, und man sieht, so wie die richtigen Absichten in dem vernünftigen Baue eines Palastes, hier den Gebrauch, zu welcher Tat ein jedes Teil gedient hat." Winckelmann, "Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom", in: Helmut Holtzhauer (org.), *Winckelmanns Werke*, Berlim e Weimar, 1969, p.58.

[32] Sobre *ekphrasis* em Winckelmann, ver: Helmut Pfotenhauer, "Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neuen Kunstgeschichte", in: Gottfried Boehm e Helmut Pfotenhauen (org.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, Munique, 1995, pp.314-40.

Como mostramos acima, no entanto, a forma tradicional de incorporação de esculturas antigas nas galerias barrocas não fornecia um suporte adequado para essa visão inovadora. Ao contrário, o observador era convidado a não isolar as obras e a interpretá-las a partir de sua relação com os demais objetos presentes no espaço da galeria, com os quais formavam um conjunto unitário. Essa forma tradicional de exposição estava, de fato, tão bem estabelecida que no momento da construção dos primeiros museus abertos ao público no século XVIII na Europa – os museus Capitolino e Pio-Clementino em Roma – este foi o modelo seguido, apesar da crescente popularidade das teorias de Winckelmann no ambiente intelectual romano[33] (Fig. 3). Comentando a decoração do Museo Pio-Clementino, Hans Steuben escreveria:

> Enquanto tipo de coleção, a galeria seguia novamente os palácios romanos que desde o século XVI, seguindo o modelo francês, eram guarnecidos de galerias decoradas com estátuas (...). O pensamento histórico evolutivo de Winckelmann não conseguiu se impor diante dessa poderosa tradição.[34]

Também um estudo detalhado realizado por Elisabeth Schröter demonstra que a própria Villa Albani (hoje Villa Torlonia), inaugurada em 1765 quando Winckelmann trabalhava para o Cardeal Alessandro Albani como bibliotecário e consultor para assuntos sobre antigüidade clássica, foi decorada seguindo um programa unificado, em conformidade com a tradição barroca.[35]

Portanto, uma disparidade foi criada entre as novas idéias sobre escultura antiga propostas por Winckelmann e as formas de exibição adotadas nas galerias e museus do século XVIII, que continuavam atadas à lógica de exposição barroca. Essas foram as circunstâncias que levaram à adoção de uma velha prática de ateliê – a de observar estátuas à luz de tochas – no contexto museológico, onde ela adquiriria um papel inédito no processo de recepção de obras escultóricas.

---

[33] O primeiro museu europeu a organizar sua coleção segundo os critérios cronológicos propostos por Winckelmann foi a Gliptoteca de Munique, construída em 1830 por Leo von Kunze para Ludovico I. Cf. Alex Potts, "Die Skulpturenaufstellung in der Glyptothek München", in: *Glyptothek München* 1830-1980, Munique, 1980, pp. 258-283.

[34] "Als Sammlungstypus folgt die Galerie wieder den römischen Palästen, die seit dem 16. Jahrhundert nach französische Vorbild mit statuen geschmückten Galerien ausgestattet waren (...) Gegen diese mächtige Traditoin hat sich der entwicklungsgeschichtliche Gedanken Winckelmanns nicht durchsetzen können." Hans Steuben, "Das Museo Pio-Clementino", in: H. Beck et allii (org.) *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Berlim, 1981, pp. 154-155.

[35] "Die Betrachtung der Antiken in der Galerie (...) hat also gezeigt, dass sie sich in ihrer Thematik und Anordnung auf die Ideen des übergeordneten Freskenprogramms beziehen und diese im einzelnen auf einer anderen Bildebene fortführen, kommentieren, ergänzen. Die Ausstellung der Galerie stellt sich damit in allen ihren Teilen als ein inhaltlich homogenes Ganzes heraus, in dem kein Detail zufällig oder wahllos ist." Elisabeth Schröter, "Die Villa Albani als Imago Mundi", in: *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, op.cit., p.281.

Porém antes de seguir adiante, uma palavra deve ser dita sobre o uso prévio de luz de tochas nos palácios e galerias barrocas. É um fato bem conhecido que em banquetes e outras festas pagãs e religiosas, complicados arranjos com tochas eram montados visando enfatizar a dimensão de espetáculo do evento social em questão. Poder-se-ia mesmo argumentar que muito da importância da luz como um elemento dramático na escultura e na pintura barroca relacionava-se diretamente ao gosto por tais espetáculos.[36] No entanto, sua disposição era estabelecida levando em conta exatamente seus efeitos sobre o programa decorativo como um todo. É portanto, precisamente por causa do uso corrente da luz de tochas como parte integrante do *ensemble* barroco, que somos forçados a olhar em outra parte para compreender a origem do novo uso instrumental da luz de tochas nas visitas noturnas a museus de escultura antiga no século XVIII, onde a luz era usada com o objetivo inverso de isolar a obra de seu contexto e não para sublinhá-lo.

***

Muito antes de ser introduzida no século XVIII como uma forma de recepção de esculturas no contexto da galeria, a luz de tochas já era usada em ateliês e Academias de Arte como um artifício para captar a distribuição de luz e sombra sobre o modelo. Um importante conjunto de material iconográfico que remonta, ininterruptamente, da "Accademia" de Baccio Bandinelli (1493-1560) ao final do século XIX, assim como a historiografia da arte desde o Renascimento, são testemunhos do uso da luz artificial no contexto da teoria e da prática da pintura, especialmente relacionadas aos problemas da distribuição de luz e sombra no quadro.[37]

Desde o século XVI, tornou-se o hábito de muitos artistas executar pequenos modelos, iluminando-os com luz de velas para determinar de forma mais precisa o jogo de luz e sombras nas figuras a serem pintadas. Vasari nos relata, por exemplo, que Michelangelo trabalhava a partir de tais modelos e que Jacobo Sansovino produziu uma série deles para outros pintores do período.[38] Também Carlo Ridolfi afirma em seu *Meraviglie dell'Arte* que Tintoretto usava

---

[36] Jennifer Montagu comenta nesse sentido: "It has become a commonplace of art history to point out how the light effects of those ephemeral displays recur in the permanent art of baroque Rome." Montagu, op.cit., p.178.

[37] A maior parte das contribuições ao presente tema não diferenciam entre essa iconografia e a diretamente relacionada à observação noturna de esculturas antigas nas galerias e museus, ainda que elas sejam de natureza distinta. Como veremos, o uso da luz de tochas na academia relaciona-se diretamente às teorias sobre pintura, enquanto que as visitas a museus são, como temos enfatizado, associadas acima de tudo às novas formas e recepção de obras escultóricas que emergiram ao longo da segunda metade no século XVIII.

[38] Vasari, *Vite*, citado em Thomas DaCosta Kauffmann, "The perspective of shadows: the history of the shadow projection", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n.38, 1975, pp.258-287.

pequenos modelos de cera feitos por Danielle de Volterra a partir de sarcófagos antigos da coleção dos Medici[39]. Ainda que no século XVII, como nos mostra Thomas Kauffmann, essa prescrição inicialmente prática para garantir a distribuição correta de luz e sombra em composições pictóricas complexas, teria adquirido uma base matemática, tendo sido assimilada pela teoria da arte como parte da ciência da perspectiva, sob o nome de ciografia, ao longo dos próximos séculos, o treinamento dos estudantes nas academias continuaria envolvendo o estudo da incisão da luz sobre o modelo escultórico iluminado por tochas, em classes noturnas de desenho[40]. No final do século XVIII esse modo tradicional de treinar a mão para captar o jogo de luz e sombra sobre os objetos a serem representados ainda estava muito vivo. Num artigo sobre "Luz e sombra no Neoclassicismo", Whiteley argumenta que o desenho à luz de tochas experimentou um verdadeiro renascimento nas academias do século XVIII, quando artistas começaram a demonstrar um interesse especial no contraste de luz e sombra na pintura. Nessas sessões noturnas de desenho a mão era freqüentemente treinada em cópias das mais famosas esculturas da antiguidade, como podemos ver numa pintura de Johann Zoffany que mostra o salão da Royal Academy em Londres cheios de estudantes a desenhar a partir dessas esculturas, sob luz artificial. De acordo com Whiteley: "(...) esses gessos eram estudados sob luz artificial para treinar o aluno no domínio do ciaroescuro, mas também garantia que esses estudantes, antes de trabalhar diretamente com o vivo, fossem capazes de ver os modelos vivos através da experiência da escultura antiga."

Ainda que o uso da luz de tochas em visitas a museus almejava um efeito bem diferente daquele desejado nas Academias e ateliês de arte, é possível que as sessões noturnas de desenho na Academia tenham aberto o caminho para seu uso posterior no contexto museológico. Um quadro de Wright of Derby intitulado: "A Academia a Luz de Tochas" (1769, Fig. 4), que apresenta vários jovens reunidos ao redor da estátua "Ninfa com Concha", revela essa proximidade entre as duas práticas. Em primeiro plano, vemos um jovem bem vestido, desenhando concentradamente a estátua com giz preto e branco, sobre papel azul. Ao seu lado encontra-se outro rapaz segurando um portfólio, com ares de quem acabou de terminar seu trabalho e espera pelos amigos. Ambas as

---

[39] Carlo Ridolfi, citado em Thomas DaCosta Kauffmann, op.cit, p.260.

[40] Na realidade o método matemático introduzido primeiramente na Academia francesa por Abraham Bosse nunca foi integralmente adotado como parte da prática dos artistas ligados àquela instituição. Charles Lebrun não confiava no método e depois de um conflito público com Bosse terminou conseguindo expulsá-lo do corpo docente em 1661. Talvez também por essa razão o método de usar tochas para examinar na prática o jogo de luz e sombra sobre o modelo a ser pintado tenha sobrevivido dentro da prática acadêmica até o final do século XIX. Sobre as práticas de ensino nas Academias européias, ver: Carl Goldstein, *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge, 1996.

figuras certamente representam a relação artista-modelo, bem estabelecida no contexto do ensino acadêmico. No entanto, no lado esquerdo da pintura um outro rapaz apresenta uma atitude bem diferente. Ele não está trabalhando, não tem nem papel nem lápis em mãos, mas está simplesmente olhando para a Ninfa com olhar sonhador. Perdido em sua contemplação ele é representado como um Pigmalião, apaixonado pela sua estátua, uma impressão que é reforçada pela posição da Ninfa que parece "tornar-se viva" para corresponder ao seu afeto. Wright of Derby apresenta lado a lado nessa pintura, as duas modalidades de uso da Luz de Tochas aqui em questão, mostrando que ao menos ele as via como relacionadas.

Porém mesmo admitindo que as visitas noturnas a museus tenham se originado na velha prática acadêmica do desenho noturno, ainda não sabemos quando e como a nova prática apareceu. O fato é que nas últimas duas décadas do século XVIII as visitas a luz de tochas a museus romanos era uma prática bem estabelecida e tornara-se uma verdadeira moda entre os Grand Turistas que chegavam a Roma.

Ao longo do século XIX esta prática também iria se tornar popular na França, como mostra a pintura de August Vinchon retratando uma visita de Louis-Philippe e sua família ao Musée de Pierre em 1839 para contemplar a estátua de Maria Antonieta sob luz artificial. Porém aqui tais visitas já eram feitas num espírito totalmente romântico.

A nova disposição para ver as grandes obras de escultura legadas pela antigüidade clássica como objetos de arte autônomos, num contexto em que critérios estilísticos e cronológicos deveriam prevalecer, era até certo ponto dificultada, como vimos acima, pela tradição herdada das galerias barrocas. O artifício das visitas noturnas vinha, portanto, de encontro a uma necessidade de reorganizar o espaço expositivo, tornando-o mais neutro e permitindo assim uma recepção focada na apreciação detida de cada uma das obras isoladamente. Registrando o pensamento de Heinrich Meyer, que evidentemente era também o seu, Goethe escreveria em seu diário de viagem:

> Vantagens da iluminação com tochas: Cada peça fica isolada, e é observada separadamente de todo o resto e a atenção do observador permanece unicamente dirigida a ela; então, na luz poderosamente ativa aparecem mais claramente todos as nuanças da obra (...).[41]

Essa ênfase na capacidade da luz de tochas de aguçar o olhar do observador é de fato um *leitmotiv* nos relatos de viajantes que passaram por tal expe-

[41] "Vorteile der Fackelbeleuchtung: Jedes Stück wird nur einzeln, abgeschlossen von allen übrigen betrachtet, und die Aufmerksamkeit des Betrachters bleib lediglich auf dasselbe gerichtet; dann erscheinen in dem gewaltigen wirksamen Fackellicht alle Nuancen der Arbeit wie deutlicher (...)" Heinrich Meyer, citado por Goethe em sua "Italienische Reise", in: *Goethe Werke*, op.cit., p.439.

riência. Karl Philipp Moritz diria que sob essa luz particular: "As mais minuciosas elevações tornavam-se visíveis aos olhos (...)"[42], enquanto que Lord Minto, um nobre inglês que participou de uma visita noturna ao Museo Pio-Clementino em 1821, faria a seguinte observação:

> Sempre fui um pouco sético quanto ao poder da luz de tocha de ressaltar as belezas de uma estátua de qualidade (...) Freqüentemente afirmei que nas melhores estátuas antigas uma parte das ondulações da superfície era tão delicada e minuciosa que não podia ser detectada pelo olhar e só era perceptível passando a não sobre ela. [Tornaldsen], ao contrário, sempre afirmava que a mais mínima depressão ou elevação na superfície do mármore era facilmente detectada à luz de tochas e estou agora satisfeito por ele estar certo.[43]

Nesse desejo pelo exame minucioso das esculturas clássicas podemos reconhecer uma vontade de seguir o caminho aberto por Winckelmann. A experiência da visita noturna servindo, nesse contexto, para capacitar um olhar ainda habituado às formas tradicionais de recepção à nova experiência estética.

De fato, o material primário guardado nos arquivos dos museus Capitolino e Pio-Clementino em Roma[44] referente à rotina dessas visitas, também sugere que elas visavam a construção de uma espécie de "galeria imaginária", que se sobrepusesse ao espaço real do museu. As visitas previamente agendadas para grupos de no máximo quinze pessoas, cumpriam um itinerário estabelecido, durante o qual o grupo percorria as diversas salas do museu observando à luz de tochas, em meio à escuridão, apenas as obras escolhidas[45]. As esculturas visitadas, geralmente as mesmas consideradas por Winckelmann como de excepcional qualidade, construíam lentamente, à media em que se acumulavam na memória do visitante, um outro museu, mais de acordo com o novo discurso sobre arte que esse público estava ávido por reverter em prática.

---

[42] "Die allerfeinsten Erhöhungen werden dem Augen sichtbar (...)". Moritz, *Reisen. Schriften zur Kunst und Mithologie*, vol.2, Frankfurt a.M., 1993, p.414.

[43] "I had always been a little sceptical with regard to the power of torchlight in bringing out the brauties of a fine statue (...). I often maintainde, with Thorwalson, that in the finest ancient sculpture some of the shading was so delicate and minute as not to be detected by the eye and only to be percieved by passing the hand over it. He, on the contrary, always asserted that the most minute depression or elevation in the surface of the marble was easily detected by torchlight, and I am now satisfied that he is right." Cf. Ian Gordon Brown, "Canova, Thorvaldsen & the Ancients. A Scottish View of Sculpture in Rome, 1821-1822", in: Hugh Honour (org.), *The Three Graces. Antonio Canova*, Catálogo de exposição, National Gallery of Scotland, 1995, p.76-77.

[44] Os documentos referentes às visitas ao Museo Capitolino encontram-se guardados no Archivio di Stato em Roma no conjunto referente ao Archivio della Presidenza. Os referentes ao Museo Pio-Clementino encontram-se no Archivio del Museo Pio-Clementino, sob o item "Visiti Soverani". Agradeço à diretora do arquivo Maria Antonietta de Angelis por ter feito tal material disponível para minha consulta e por seu apoio e interesse pelo trabalho.

[45] O "Moto-Proprio" do Papa Gregorio XVI de 18/09/1838, traçando o regulamento para o Museo Capitolino, inclui dois itens referentes a tais visitas noturnas àquele museu, onde se regulamenta o número de visitantes permitidos por visita e se estabelece as responsabilidades e encargos referentes à sua execução. O documento encontra-se no "Archivio di Stato" em Roma: Archivio dalla Presidenza del Museo Capitolino, Busta 21, titolo 1: Regolamento e normative (1834-1854).

Por mais distante que essa experiência museológica pareça estar hoje de nós, ela certamente está muito mais próxima do que a experiência barroca, podendo ser considerada, sob muitos aspectos, o ponto de partida para as formas modernas de ver e expor arte.

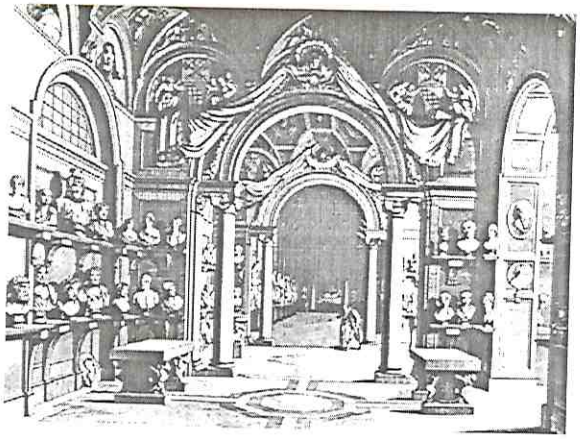


Fig. 3: Vincenzo Feoli, Galeria dos Bustos no Museu Pio-Clementino, Gravura, século XIX.

Fig. 4: Joseph Wright of Derby, "A Academia a Luz de Tochas", 1769, óleo sobre tela, 127 X 101 cm, Yale Center for British Art, New Haven.

Claudia Valladão de Mattos. Profª.Drª IA-Unicamp

ARTE MONETÁRIA ROMANA: REFLEXOS DE UMA PROPAGANDA

Cláudio Umpierre Carlan, MSc.
claudiocarlan@ig.com.br

"Onde o homem passou e deixou marca de sua vida e inteligência, aí está a História"
Fustel de Coulanges, século XIX.

I – Introdução

A propaganda em Roma estava intimamente ligada às cunhagens monetárias. As moedas não apenas são instrumentos importantes para estabelecer a datação dos documentos que chegaram até nós sem seu contexto original, como são de grande valia na compreensão dessas mensagens simbólicas descritas no *corpo* da moeda. Com freqüência, o tipo monetário de reverso (conhecido por nós como *coroa*) mostra determinada estátua, representando uma divindade (*Virtude, Júpiter, Hércules,* a própria cidade de Roma, a *VRBS*...), uma construção (campo militar, portões de uma fortaleza), o exército (dois legionários montando guarda), cenas de batalha (imperador derrotando seus inimigos), casamentos, uniões dinásticas, tentativa de legitimar um determinado poder. Podendo vir acompanhado de legendas que podem identificar, ou não, a imagem.

Já nos anversos monetários (*cara*), trás em destaque o busto do imperador diademado (com diadema imperial), laureado (coroa de louros) ou encouraçado (com armadura, couraça, uniformes militares). A perfeição dos detalhes nos mostra a importância e o cuidado do artesão em confeccionar essas imagens. Pois, num mundo onde não existiam meios de informação comparáveis aos nossos, onde o analfabetismo se estendia a numerosas camadas da população. A moeda é um objeto palpável, objeto que abre todas as portas e proporciona bem estar. Nela pode-se contemplar a efígie do soberano, enquanto os reversos mostram suas virtudes e a prosperidade da época: *Felicitas Temporvm, Restitvtio Orbis, Victoria e Pax Avgvsta*...são slogans, propaganda."[1]

A moeda, como documento, pode informar sobre os mais variados aspectos de uma sociedade. Tanto político e estatal, como jurídico, militar, religioso, mitológico, estéticos, artístico.

[1]ROLDÁN HERVÁS, J. M. Introducción a la Historia Antigua. Madrid: Ediciones Istmo, 1975, p. 166.

II – Roma e sua época.

O desenvolvimento do retrato individual é geralmente considerado como uma das principais realizações da arte romana. Esse ponto de vista é talvez um tanto paradoxal, já que os artistas que produziram a maioria dos retratos conservados eram, de fato, gregos. Mas trabalhavam sob patrocínio de romanos abastados e a sua obra é uma resposta as necessidades romanas e um reflexo dos gostos dessa sociedade. A característica distintiva desse estilo de retrato é um extremo realismo, com particular realce para os aspectos pouco atraentes dos indivíduos representados. As origens desse estilo *verista* são difíceis de determinar, mas não há dúvida que agradava muito aos romanos, que gostavam de se ver como um povo forte, honesto e nada fantasioso. Essa característica foi utilizada nas cunhagens monetárias.

Diferente dos gregos, os chamados "inventores" da moeda (segundo Heródoto na Lígia, século VII a. C.), que representavam deuses e personagens ligados à mitologia (dando um aspecto sagrado à moeda), os romanos seguiam o mesmo padrão adotado nos retratos.

Para conhecermos melhor o mundo romano, Funari afirma que dispomos de diversas fontes de informações como: documentos escritos, objetos, pinturas, esculturas, edifícios, moedas, entre outros[2].

Nesse artigo nós daremos um destaque maior as amoedações, pois além de oferecer um bem estar econômico, mostra também os seus aspectos icônicos. Analisando os anversos e reversos monetários como imagens fabricadas, elas imitam aquilo a que se referem. Qualquer signo, mesmo o iconográfico gravado segundo processos físicos ou naturais é construído segundo regras determinadas que implicam convenções sociais. Ela circula de fato nos três níveis, sendo simultaneamente ícone, índice e símbolo convencional. Os povos que habitavam o vasto império romano tinham conhecimento de que o busto representado naquela diminuta peça de bronze, prata ou ouro era do seu governante.

A moeda foi introduzida em Roma durante a República, onde as famílias senatoriais cunhavam suas próprias peças (podemos chamar de uma produção particular). Mas foi com Augusto (63 a. C. – 14 d. C.) que os aspectos artísticos, não apenas das peças, mas também da arquitetura, são associados a uma propaganda político / ideológica, cuja função era de legitimar o poder do governante[3].

---

[2] FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Grécia e Roma. Vida pública e vida privada. Cultura, pensamento e mitologia. Amor e sensualidade. 2ª.ed. São Paulo, Contexto, 2002, p. 78.

[3] ZANKER, Paul. Augusto y el poder de las imágenes. Madrid: Alianza Editorial, 1992, p. 86.

Com Diocleciano e os demais membros da tetrarquia (295 – 305), introduzem uma reforma monetária e uma nova amoedação, os *dupondii*[4]. Essa moeda de bronze de diâmetro superior a 2,5 mm, pesando mais de 8 g, são identificados no reverso a representação de Júpiter seminu com os ombros cobertos, nas peças de Diocleciano, ou Hércules com a pele do leão nas de Maximiano, entregando para o imperador o globo, encimado pela Vitória com uma coroa de louros pronto para coroá-lo. Como se as divindades protetoras de Roma estivessem abençoando os novos governantes. Fortalecendo assim a legitimação do poder imperial.

III – Importância da Numismática e seus "retratos".

O artista, nesse caso o artesão, tem a tendência de interpretar o que foi gravado. Com o desenvolvimento do colecionismo do século XVIII, as escavações em Herculano e Pompéia (Winckemann já dizia que a sociedade perfeita, a clássica, tinha de ser imitada), o gosto pela Antigüidade, o aumento do material disponível nos museus, ajudaram na criação das primeiras sociedades numismáticas do século XIX.

Algo mais que um meio de comunicação, ou de exposição dos grandes mistérios da mitologia, religião, poder. A revolução da imagem como meio de comunicação inicia outros caminhos. A exposição pública passa ser contemplada em salões e museus. Sendo a moeda um objeto fabricado pela mão do homem, o metal utilizado para fabricação das peças, como também as gravuras e legendas, traz a luz a História Política e das Artes. Já a circulação monetária, auxiliada por um trabalho metodológico de conhecimento das técnicas de análise, são de ajuda fundamental para o estudo da História Econômica.

Nas amoedações mais antigas seu trabalho chega a ser artesanal. Certas emissões possuem características próprias (como nas moedas cunhadas por Constantino e Constâncio II, por exemplo). Uma mesma série (variantes) pode aparentar diferenças voluntárias ou involuntárias[5](incidentes das batidas). Esses incidentes são conhecidos por que na época da cunhagem, a peça escapava do controle dos artesãos. Pode-se dizer que a pancada do martelo foi fraca na tentativa de reduplicar a moeda, ou até mesmo o desinteresse dos responsáveis, pois poderiam estar precisando que aquela peça entrasse logo em circulação.

Em Roma, a moeda unificava todo um território que estava submetido a um mesmo poder político. Mais que a língua e a religião, era o um dos poucos

---

[4] CAYON, Juan. Compendio de las Monedas del Imperio Romano. V. 2. Madrid: Imprenta Fareso, 1985, p. 45.

[5] CORVISIER, Jean – Nicholas. Sources et Methodes en Histoire Ancienne. Pr editions. Paris: Presses Universitaires de France, 1997, p. 162.

instrumentos que permanecia imutável de uma parte a outra do Império. As variações correspondiam às oficinas monetárias e ao chefe do governo. È possível considerá-la como uma transmissora de uma ideologia e do poder político.

Nesse sentido, as amoedações emitiam mensagens do poder de um soberano emissor. Pelo metal precioso, ou não, em que estava lavrada, ela veiculava também a ideologia comum a uma civilização, nesse caso a cristã ocidental ou a orientação política de um governante. As suas legendas, tipos, refletiam a estrutura mental de um povo ou de vários povos, como também retratavam o fato vivido.

IV – Considerações Finais

Um setor importante das necessidades humanas, satisfeitas mediante as diferentes artes decorativas, corresponde às que se orientam para expressão de uma hierarquia ou a satisfação dos sinais externos do cerimonial prescrito numa determinada circunstância. Em muitos momentos ao longo da História essas interiorizações foram consideradas de elementos imprescindíveis para detonar respeito e acatamento para a autoridade constituída, seja de um caráter religioso ou de qualquer outra índole.

Os símbolos que habitam a numismática estão dotados sempre de uma clara organização hieroglífica, pois procedem do fato de que essas imagens difundidas se articulam sempre com o idioma figurado, no qual o poder se expressa secularmente. Trata-se, segundo de la Flor, do surgimento de representações de águias, leões, como também de torres, cruzes[6], da fênix, de imperadores ou de personagens pertencentes a uma elite político-econômica, que representam a órbita de ação do poder, chegando ao ponto em que a numismática pode ser definida "como um monumento oficial a serviço do Estado."[7] Lembramos ainda que, como afirma Cassirer, "...em lugar de definir o homem como um animal *rationale*, deveríamos defini-lo como um animal *symbolicum*."[8]

O poder não pode ser apreendido pelo estudo do conflito, da luta e da resistência, a não ser em suas manifestações mais restritas. O poder não é característico de uma classe ou de uma elite dominante, nem pode ser atribuído a uma delas. Para Foucault o poder é uma estratégia atribuída às funções. O poder não se origina nem na política, nem na economia, e não é ali que se encontram suas bases. Ele existe como uma rede infinitamente complexa de micropoderes, de relações de poder que permeiam todos os aspectos sociais. O

---

[6]FLOR, Fernando de la. Emblemas, Lectures de la Imagen Simbólica. Madrid: Alianza Editorial, 1995,, p. 183.

[7]Idem Ibidem - op. cit, p.186.

[8]CASSIRER, E. Antropologia Filosófica. Ensaio sobre o Homem. São Paulo: Mestre Jou, 1977, p.70.

poder não se reprime, mas também cria. Dentre todos esses aspectos, o mais polêmico de todos é a constatação que o poder cria a verdade e, portanto, a sua própria legitimação. Cabe aos historiadores identificar essa produção da verdade como uma função do poder.[9]

Segundo Funari: "...Não se trata, assim, de acreditar no que diz o documento, mas de buscar o que está por trás do que lemos, de perceber quais as intenções e os interesses que explicam a opinião emitida pelo autor, esse nosso foco de atenção."[10]

FONTES NUMISMÁTICAS

Moedas de Bronze dos seguintes Imperadores:

Dioeleciano, Constantino I, Constâncio II; pertencentes ao acervo do Museu Histórico Nacional/Rio de Janeiro:

Medalheiro de Número 3;Lotes Números: 11 ao 37, dando um total de 1824 peças.

BIBLIOGRAFIA

CASSIRE, E. Antropologia Filosófica. Ensaio sobre o Homem. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

CAYON, Juan. Compendio de las Monedas Del Império Romano. V.2. Madrid: Imprenta Fareso, 1985.

CORVISIER, Jean-Nicolas. Sources et Methodes em Histoire Ancienne. Pr. Edition. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

DEPEYROT, G. Economie et Numismatique (284-491). Paris: Errance, 1987.

FLOR, Fernando R. de La. Emblemas Lectures de La Imagem Simbólica. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Grécia e Roma. Vida Pública e vida privada. Cultura,pensamento e mitologia. Amor e sexualidade. 2ª.ed. São Paulo: Contexto, 2000.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Roma Vida Pública e Vida Privada. 4ª.ed. São Paulo: Atual, 1993.

HUNT, Lynn. A Nova História Cultural. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ROLDÁN HERVÁS, J. M. Introducción a la Historia Antigua. Madrid: Ediciones Istmo, 1975.

ZUNKER, Paul. Augusto y el Poder de las Imágenes. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

AGRADECIMENTOS. Pedro Paulo Abreu Funari, Edinéa da Silva Carlan, Rejane Maria Lobo Vieira, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Superior (CAPES).

Cláudio Umpierre Carlan. Doutorando / UNICAMP, bolsista da CAPES, pesquisador-associado do Núcleo de Estudos Estratégicos. Orientador: Prof.Dr. Pedro Paulo Abreu Funari

---

[9] HUNT, Lynn. A Nova História Cultural. Tradução de Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 46.

[10] FUNARI, Pedro Paulo de Abreu. Roma: vida pública e privada. 4' ed. São Paulo: Atual, 1993.

O FLAGRANTE E O PSEUDO-FLAGRANTE NA FOTOGRAFIA DE RUA DE GERMAN LORCA

Daniela Maura Ribeiro
danielamaura2003@yahoo.com.br

1. Menina na Chuva: flagrante?

Minha pesquisa nasce do interesse pela obra do fotógrafo German Lorca, este paulistano do Brás de 82 anos, um dos pioneiros da fotografia moderna brasileira, juntamente com nomes como Chico Albuquerque, Geraldo de Barros e Thomaz Farkas.

Ao longo de 58 anos de carreira Lorca tem realizado fotografias de rua (cenas do cotidiano), fotografia publicitária, retratos, reportagens e fotografias de paisagens.

Desse universo, venho estudando, como mestranda da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, a fotografia de rua de German Lorca sob o viés do *flagrante* e do *pseudo-flagrante,* conceitos que serão, num primeiro momento, explanados nesta comunicação e, na seqüência, exemplificados por meio da fotografia *Menina na Chuva* (1952)[1], de autoria de Lorca .

Antes de entrar no assunto de minha comunicação, porém, gostaria de fazer uma breve apresentação sobre a trajetória desse fotógrafo, que integra a história da fotografia brasileira.

Contador formado pelo Liceu Acadêmico São Paulo (1940), German Lorca começa sua carreira fotográfica, como amador, em 1948, quando ingressa no Foto-Cine Clube Bandeirante[2], em São Paulo. Lorca sai do Bandeirante em 1952, já fotógrafo profissional e, no mesmo ano, além de realizar sua primeira individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo[3], abre seu próprio estúdio, o *G. Lorca Foto Studio*[4].

---

[1] A fotografia *Menina na Chuva* apresenta divergências de datas entre publicações, exposições e coleções: variam de 1950 a 1953. A data adotada por mim nesta comunicação será 1952, segundo a última entrevista realizada com German Lorca em 01.12.2004. Essa fotografia foi realizada pelo fotógrafo antes de sua saída do Foto Cine Clube Bandeirante, neste mesmo ano.

[2] O Foto Cine Clube Bandeirante, clube voltado à fotografia amadora criado em 1939 com o nome de Foto Clube Bandeirante, foi um importante difusor da fotografia moderna brasileira. O Foto Cine Clube Bandeirante completou 65 anos em 2004, com uma exposição comemorativa em sua sede, localizada na Rua Augusta 1108 (São Paulo-SP), realizada entre abril e junho.

[3] Essa exposição chamava-se "35 fotografias g.lorca" e foi realizada em junho de 1952.

[4] Localizado à Av. Ipiranga, no centro de São Paulo.

O estúdio era direcionado "à fotografia técnica industrial e comercial – reportagens em geral, álbuns para crianças e casamentos", conforme anúncio em um Boletim do Foto Cine Clube Bandeirante.[5]

Dois anos mais tarde, abre o estúdio *Lorca Fotógrafos Ltda*[6]., cuja atividade principal era a fotografia publicitária.

Em 1988, fecha o *Lorca Fotógrafos* para trabalhar na empresa *Photoimagem 5*[7], dos seus filhos Frederico e José Henrique Lorca, especializada em fotografia documental e publicitária, da qual foi diretor até 2003. Atualmente Lorca dedica-se a projetos pessoais.

§§§§§

O **flagrante** tem como principal característica o registro espontâneo de uma cena ao acaso ao mesmo tempo em que, o que em meu estudo denomino de **pseudo-flagrante**, se assemelha esteticamente a um flagrante, mas é obtido pela encenação de um fato.

O **flagrante** entra em cena junto com a questão da **instantaneidade** na fotografia. Desde os primórdios da técnica fotográfica,

"Da mesma maneira que os fotógrafos tratavam constantemente de aperfeiçoar o colorido natural, também esperavam chegar a resolver o problema de registrar objetos em movimento. Em meio ao entusiasmo que produziu o surgimento da primeira câmara fotográfica, as aspirações dos novos fotógrafos iam muito além de suas possibilidades(...)[8]"

Captar um objeto em movimento torna-se possível por volta de 1860, quando a câmera fotográfica pode "fixar objetos em movimento em posturas que pareciam inconcebíveis, congelando-os em atitudes completamente alheias a experiência visual habitual(...)[9]", embora antes disso, cenas de rua registradas com a câmara estereoscópia buscavam "deter a ação"[10].

A real viabilidade de congelar uma ação e, portanto, **flagrar** de fato uma cena, chegaria com os modelos portáteis, dotados de alta velocidade, do século XX como a *Leica*, que foi lançada no mercado em 1924.

---

[5] Ver o boletim nº 74 de junho de 1952.

[6] Sito à Av. Lins de Vasconcelos, no bairo do Cambuci (São Paulo –SP)

[7] Localizado na Rua Gregório Serrão, em São Paulo.

[8] Tradução livre: "De la misma manera que los fotógrafos trataban constantemente de perfecionar el colorido natural, también esperaban llegar a resolver el problema de registrar objetos em movimiento. En medio del entusiasmo que produjo la aparición de la primera câmara fotográfica, las aspiraciones de los nuevos fotógrafos subieron muy por encima de sus posibilidades". Ver SCHARF, Aaron. Op. cit. p. 191.

[9] Ver SCHARF, Aaron. *Arte y fotografia.* Madri: Alianza Editorial, 1994. p. 191.

[10] Nesse caso, não podemos deixar de lembrar, por exemplo, das fotografias de personagens de rua, realizadas por Charles Nègre por volta de 1850.

A *Leica* caracterizada pela leveza, objetiva de boa luminosidade, portabilidade, clique silencioso, versatilidade e principalmente discrição, possibilitava que fotógrafo fizesse a fotografia sem ser percebido pelo fotografado.

A possibilidade de registrar um fato em movimento agregaria à fotografia uma nova tradição diametralmente oposta à da pose[11].

Nas palavras da pesquisadora Maria Inez Turazzi

"A pose é o próprio símbolo da fotografia no século XIX, atravessando toda a sua história como elo de ligação entre as imagens obtidas, os recursos tecnológicos existentes e os agentes sociais envolvidos. (...) Ao longo da segunda metade do século XIX, pode-se mesmo traçar um percurso na história da fotografia que vai da pose ao instantâneo, da imobilidade ao movimento[12]".

Sob esse aspecto, o flagrante irá constituir-se em um código fotográfico cujas bases diferem do código da pose: enquanto a pose leva em conta a imobilidade e a artificialidade, o flagrante valoriza o movimento e a espontaneidade.

A utilização, difusão e valorização do flagrante terá impulso com seu emprego pelo fotojornalismo, cujo desenvolvimento será observado a partir da Guerra da Secessão, que ocorreu entre 1861 e 1865, nos Estados Unidos.

Um dos principais pontos que contribuiu para essa evolução durante a Guerra, foi a idéia "de que era preciso estar perto do acontecimento quando este tivesse lugar[13]". Este fato influenciaria anos depois fotojornalistas como Robert Capa e se instalaria a noção de que "as fotos de batalhas obtêm-se ainda com o fumo e o odor a sangue a pairar pelo campo[14]".

Também foi importante a percepção "de que a velocidade entre o momento de obtenção da foto e o da sua reprodução era fundamental numa esfera de concorrência(..)"[15], tornando rotina o recurso do comboio para transportar as fotografias até as redações dos jornais.

---

[11] Posar significa "colocar-se em pose", o que acarreta "mostrar-se em uma postura que não é natural", como reflete o sociólogo Pierre Bordieu, no texto *A Definição Social da Fotografia* publicado no livro **La Fotografia como un Arte Intermédio**, em 1979. A estudiosa Maria Inez Turazzi, no livro **Poses e Trejeitos – A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)** por seu turno, afirma: "Posar, que vem do francês *poser*, deixa de ser tão somente o ato de colocar-se em situação de ser retratado, através do pincel, pela sensibilidade de algum pintor. A sociedade francesa da segunda metade do século XIX lhe atribui um novo significado que rapidamente transcende as fronteiras do país (...) A pose, então, passa a ser sinônimo de 'postura estudada', 'artificial'(...)", p. 14.

[12] TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trejeitos - A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839/1889).* Rio de Janeiro: FUNARTE e Rocco, 1995, p. 15.

[13] Essa noção surge no âmbito editorial das revistas ilustradas da época. Ver SOUZA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental.* Chapecó: Grifos; Florienópolis: Letras Contemporâneas: 2000, p. 36.

[14] O autor Jorge Pedro Souza em seu livro *Uma História Crítica do Fotojornalimso Ocidental* (Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas:2000), cita este trecho contido no livro de Willian F. Thompson *The Image of War: The Pictorial Reporting of the American Civil War.*

[15] SOUZA, Jorge Pedro. *Uma História Crítica do Fotojornalimso Ocidental.* Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas:2000.

Com isso acentuou-se a idéia de *cronometralidade*, isto é, a noção da importância do imediatismo da notícia: "a capacidade de vencer o tempo seria "(..) a demonstração mais clara de competência profissional do fotojornalista", segundo o autor Philip Schlesinger[16].

Na década de 1880, o *instantâneo*[17], a conquista da ação, as novas técnicas fotográficas e as inovações no uso da imagem, resultam em um novo discurso fotojornalístico ligado à *retórica da velocidade.*

E isto tanto é um fato que em 1884 o semanário alemão *Illustrierte Zeitung*, da cidade de Leipzig, publica dois instantâneos de Ottomar Anschütz, impressos em *halftone*, sobre as "manobras do exército alemão em Hamburgo[18]".

Já no século XX, no início da década de 1930, as fotografias tipo flagrante teriam sua entrada massiva na imprensa graças ao fotojornalismo das primeiras revistas ilustradas modernas e, portanto, seu ápice de difusão.

Por exemplo, a francesa *Vu*, cuja edição inaugural é publicada em 1932, e a norte-americana *Life*, editada pela primeira vez em 1936.

Lembrando que nessa época as câmaras portáteis 35 mm, como a Leica, já estavam no mercado, cujas propriedades, como leveza e velocidade, facilitaram a realização dessas fotografias e, como conseqüência, sua entrada massiva na mídia impressa.

O **flagrante** seria observado também em âmbito amador. Um marco desse processo é o lançamento da máquina portátil da Kodak, em 1888, cujo slogan anunciava bastar apertar um botão para obter uma fotografia: "you press the botton, we do the rest". Com isso passava-se a idéia de que não eram necessários conhecimentos técnicos para a realização de uma foto. Assim, o uso da câmara fotográfica seria democratizado, uma vez que qualquer um podia fotografar "apertando o botão" da câmera.

Nas palavras do autor Jorge Pedro Souza,

"Em pouco tempo a fotografia vai permitir o amadorismo das cabeças cortadas. (...) também permitirá ao amador tornar-se num criador e até mesmo num caçador de imagens, garantindo que os acontecimentos marcantes das histórias individuais e familiares ganhem uma memória. Batismos, casamentos, férias ganham uma dignidade fotográfica (...)"

Com isso encerro os comentários sobre o flagrante e inicio as considerações sobre o **pseudo-flagrante.**

---

16 SCHLESINGER, Philip. *Newsmen and their time machine* In: British Journal of Sociology, vol. 28, nº 3: 1977

17 Os termos **instantâneo** e **flagrante** são equivalentes.

18 Jorge Pedro Souza, *op. cit.* p. 43

Enquanto a principal característica do **flagrante** irá residir na agilidade do fotógrafo em captar instantaneamente uma cena ao acaso, o **pseudo-flagrante** será regido por uma motivação diversa: a intenção do fotógrafo em promover um fato encenado (simulado) ou performático para registrá-lo de modo que pareça tão espontâneo como em um flagrante.

Nesse sentido, o **pseudo-flagrante**, será um código fotográfico tanto como o flagrante, uma vez que essa burla seria uma prática comum e aceita no âmbito fotográfico.

Por exemplo, remontando à década de 1920, cabe citar o caso de algumas revistas ilustradas alemãs, como a *Berliner Illustrirte Keitung*. Seu editor, Kurt Korf, segundo o autor Jorge Pedro Souza, permitia "a publicação de fotografias encenadas, para corresponder ao conceito de fotografia 'única' e 'ultra-secreta', que ele próprio tinha inventado[19]".

Esse assunto da encenação na fotografia também foi discutido recentemente pelo autor e professor francês Jacques Ranciére, na matéria "O instante decisivo forjado", publicado em 27 de julho de 2003, no "Caderno Mais" do jornal "Folha de São Paulo". Em um trecho da matéria Ranciére considera:

"Aos poucos, a rua e seus encontros imprevistos entre o singular e o histórico vão sendo roubados ao fotógrafo. Cada vez mais este se contenta em dispor diante da câmara modelos, inventando para eles pequenas cenas (...)".

Também, na edição de 10 de novembro de 2004 da revista VEJA, a questão da encenação volta à pauta. Trata-se de uma matéria sobre uma campanha anti-drogas que está sendo realizada em Londres. Encontram-se espalhados nessa cidade, inúmeros outdoors com retratos de pessoas em diversas etapas do consumo de drogas que demonstram seu definhamento. Tais retratos são fornecidos pela polícia londrina, proveniente das fichas de detentos presos por uso ou tráfico de drogas. A reportagem contrapõe essa campanha àquela feita por marcas de cigarro contra o câncer, ao estampar no verso do maço a figura de algum portador da doença em decorrência do fumo. Segundo a matéria, essas fotografias são absolutamente posadas.

O amadorismo seria outro campo fértil para a realização de pseudo-flagrantes. Podemos citar nomes de grandes fotógrafos como Jacques-Henri Lartigue, que após ter casado com Bibi, em 1919, passa a registrá-la em fotografias que parecem espontâneas ou o próprio Lorca, com a fotografia *Menina na Chuva,* que vermos a seguir.

---

[19] Ver FREUND, Gisele. *Fotografia e sociedade.* Lisboa: Vega, 1989

Legenda: German Lorca, *Menina na Chuva*, 1952.

Na fotografia *Menina na Chuva* (1952), uma garota de guarda-chuva pula uma poça de água, em direção à calçada.

No centro da fotografia, está a menina pulando a primeira poça da imagem: aquela acumulada ao redor da esquina de uma calçada com extensão até a rua de paralelepípedos. Note-se o reflexo da imagem da menina espelhada na água. No plano desse reflexo, vê-se também uma segunda poça, menor que a primeira e com formato triangular localizada paralelamente à esquina: observe-se que essa funciona como uma seta que aponta para o pulo.

Atrás da garota, no outro lado da rua –, são vistos os muros dos portões de casas. Este dado indica que a garota estava atravessando a rua de um bairro residencial.

As linhas paralelas formadas pela calçada à qual a menina se dirige e por aquela onde estão as casas, emolduram o *punctum*[20] da fotografia: o pulo da garota.

---

[20] Segundo Roland Barthes "A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum;* pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela me *punge* (mas também me mortifica me fere)". Ver BARTHES, Roland. *A Câmara Clara.* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, p.44.

Como em um flagrante, esse pulo é captado por German Lorca no exato momento em que acontece: observe-se o congelamento do ato de pular que registra a garota com um pé na esquina da calçada e outro ainda no ar.

Dado esse cenário insólito pergunto: o que fazia a menina sozinha na rua num dia chuvoso? Que idade ela teria? Que rua é essa? Por que não está acompanhada de um adulto? Quem é ela?

A resposta vem aos poucos. A fotografia *Menina na Chuva* foi realizada na Rua Almirante Barroso, no bairro do Brás – local onde German Lorca residia à época–, segundo entrevista que ele concedeu a mim em 15 de abril de 2004. O interesse de Lorca era produzir uma fotografia para participar de um evento no Foto Cine Clube Bandeirante, agremiação do qual era sócio na época, cujo tema era "chuva".

Mas *Menina na Chuva* incomoda. A primeira coisa a se questionar é onde Lorca estaria posicionado para captar aquele instante em que a menina pula a poça e que sorte a dele registrar essa cena de uma criança solitária atravessando a rua num dia chuvoso.

No entanto, a imagem não foi fruto de sua rapidez em captar tal cena. Pelo contrário, ela é o resultado de uma encenação concebida por Lorca. Estando o fotógrafo à janela de sua residência, observando a rua num dia chuvoso, surgiu-lhe a idéia de solicitar à sua sobrinha Eunice – filha de sua irmã e vizinha – que pulasse uma poça de água na rua. Eunice, então com 7 anos, repetiu a cena duas vezes para que o fotógrafo obtivesse a foto desejada.

Assim, *Menina na* Chuva, resultará em uma fotografia ambígua, que ao contrário do que possa parecer, não registra uma cena cotidiana flagrada por Lorca. Registra sim um evento encenado, realizado a partir de uma idéia pré-concebida.

Sob esta perspectiva, *Menina na Chuva* irá colocar em colapso a tradição do flagrante: se ele pediu para sua sobrinha pular a poça não houve o registro da cena única, aquela que só poderia ter sido obtida dada a presença do fotografo em determinado instante e lugar. Nesse sentido, o que aconteceu foi um *pseudo-flagrante.* Contudo, houve o flagrante do pulo em si – fator que potencializa a ambigüidade da fotografia.

Levantada esta questão, caberia a pergunta: o que teria levado o então jovem fotógrafo, a romper com o código do flagrante para, ao invés de transformar seus pressupostos, reforçá-los?

Seria o flagrante uma condição natural da fotografia moderna "livre" e voltada para a explanação do olhar artístico do fotógrafo – ou um espaço altamente codificado onde até a liberdade de captação do mundo era comandada por cânones?

O que poderia ser dito é que Lorca estaria respondendo a uma demanda quando realizou *Menina na Chuva* no contexto do Foto Cine Clube Bandeirante.

Era praxe dessa agremiação promover regularmente concursos com a participação de seus associados, com um tema a cada mês. Seus boletins publicavam a pontuação obtida pelos participantes nos concursos internos, assim como os nomes daqueles que se destacavam. O Bandeirante realizava também seminários internos para a discussão dos trabalhos de seus associados e exposições.

Assim, se Lorca estava inserido no contexto do Bandeirante seria natural que buscasse responder aos padrões do que lá era praticado: no caso produzir uma fotografia de padrão chuva.

O fato de burlar o flagrante, nesse sentido, foi uma manobra inteligente para obter um resultado dentro do conceito que Lorca tinha de "fotografia de chuva".

Com essa consideração encerro minha fala.

Obrigada.

Daniela Maura Ribeiro. Há oito anos atuando no âmbito das Artes Visuais, desde 2000 vem publicando textos críticos e participando de projetos de pesquisa. De 1996 a 2002 foi também produtora em instituições culturais. Mestranda na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, atualmente integra o grupo de estudos do Centro de Pesquisa de Arte e Fotografia do Departamento de Artes Plásticas dessa universidade.

OSCAR NIEMEYER E O MERCADO IMOBILIÁRIO DE SÃO PAULO NA DÉCADA DE 1950. O ESCRITÓRIO SATÉLITE SOB DIREÇÃO DO ARQUITETO CARLOS LEMOS E OS EDIFÍCIOS ENCOMENDADOS PELO BANCO NACIONAL IMOBILIÁRIO

Daniela Viana Leal, MSc.
danivian@unicamp.br

A origem desse trabalho está em uma pesquisa de Iniciação Científica de 1999 desenvolvida durante o curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo, na Universidade de São Paulo, Escola de Engenharia de São Carlos sob a orientação do Prof. Dr. Hugo Segawa e com o apoio da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP. Iniciou-se, então, um trabalho de do-cumentação e análise através de entrevistas ao arquiteto Carlos Lemos. Nesses depoimentos muitas informações inéditas revelaram fatos interessantes sobre o tema apresentado nessa dissertação que foi desenvolvida no departamento de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob orientação do Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle.

Resumo

Esse trabalho propõe o estudo crítico de uma fase pouco discutida da trajetória do arquiteto Oscar Niemeyer tanto em textos nacionais quanto estrangeiros. Trata-se do período, na década de 1950, em que o carioca, realizou obras para o mercado imobiliário, em franca expansão, na cidade de São Paulo. Examina-se o sistema de trabalho à distância praticado no escritório satélite paulistano chefiado pelo arquiteto Carlos Lemos e sua influência sobre a produção das obras. A análise se concentra nos cinco edifícios encomendados pelo Banco Nacional Imobiliário: Califórnia, Montreal, Triângulo, Eiffel e Copan.

Através da análise das obras é possível verificar como a produção de Niemeyer, caracterizada pela liberdade formal e programática, adaptou-se ao voraz mercado paulistano, além de compreender quais os limites de suas propostas de arquitetura moderna e a forma como interagiu com o mercado imobiliário de uma grande metrópole em expansão e qual a influência desse processo na postura profissional do arquiteto a partir de então. Desta forma, amplia-se a discussão de sua arquitetura para além das grandes e eloqüentes obras abonadas pelo Estado.

Dentro dessa perspectiva, busca-se entender sua ausência nos demais estudos sobre Niemeyer e sobre a arquitetura moderna no Brasil. Apesar de o arquiteto argumentar que essas obras não teriam relevância dentro do contexto da arquitetura nacional ou para seu desenvolvimento, esse período reflete justamente a problemática que estava sendo colocada no Brasil da época.

Artigo

Oscar Niemeyer (n.1907) é seguramente um dos arquitetos brasileiros mais conhecidos, tanto no país quanto no exterior. Muito já foi dito e escrito sobre a carreira desse arquiteto carioca, entretanto, estudos mais aprofundados sobre o tema são raros. A maioria das publicações traça uma análise muito superficial de sua obra, simplificando suas qualificações e formando uma espécie de mito em torno de sua figura. Em decorrência disso, passa a ser reconhecido, de uma maneira simplista, como o poeta das formas livres como aponta Darcy Ribeiro:

"Que seria de nós, que seria do mundo, sem Oscar Niemeyer? Que seria de nós se se houvesse multiplicado só essa horrível arquitetura mercantil, que constrói a imensa maioria dos prédios que se erguem no mundo inteiro? Ou essa arquitetura pretensiosa de caixotes de vidro, ou angular, ríspida e pontuda dos perfis de aço de que é feita?"[1]

Após o sucesso internacional de obras como Pavilhão de Nova York (1939) e Pampulha (1940), Niemeyer passa a ser convidado a projetar diversas obras na região de São Paulo. Na primeira metade da década de 1950, sua produção arquitetônica na capital paulista teve como cliente principal o Banco Nacional Imobiliário, BNI. Por sugestão do diretor desse estabelecimento, Otávio Frias (n. 1912), é montado na cidade um "escritório-filial" responsável pelo desenvolvimento dos projetos e pelo cumprimento dos prazos. Essas condições eram essenciais para o tipo de empreendimento proposto pelo cliente - vendas de apartamentos em planta.

Suas obras são voltadas diretamente para as necessidades do mercado de construções, carente na época de habitações a preços acessíveis. O BNI investiu num tipo de produção imobiliária conhecida como "condomínio a preço de custo", uma espécie de cooperativa de construções através de financiamento e parcelamento dos gastos.

O renome do arquiteto foi usado pelos empreendedores imobiliários de forma a agregar valor e prestígio aos edifícios construídos. Afinal, esse é um período em que a arquitetura moderna é assimilada pelo grande público como símbolo do progresso nacional e como expressão artística e cultural legitimamente brasileira, ainda que de forma esvaziada das propostas originais.

Mais importante é verificar como a produção de Niemeyer, caracterizada pela liberdade formal e programática, adaptou-se ao voraz mercado paulistano. Através da análise das obras busca-se compreender quais os limites de suas propostas de arquitetura moderna e de seus ideais de socialização dentro de parâmetros estritamente capitalistas e exploratórios. Com isso, busca-se estudar como Oscar Niemeyer interagiu com o mercado imobiliário de uma grande me-

---

[1] RIBEIRO, Darcy. "Oscar". In NIEMEYER, Oscar. *Meu sósia e eu*. Rio de Janeiro: Revan, 1992

trópole em expansão ampliando a discussão arquitetônica para além das grandes e eloqüentes obras abonadas pelo Estado.

Além disso busca-se discernir qual o real papel da legislação urbana e do zoneamento de São Paulo na definição do aspecto final das obras construídas na cidade e até que ponto ela é verdadeiramente determinante.

Através da análise dos processos de aprovação em Prefeitura dos projetos desenvolvidos no escritório satélite para o BNI, busca-se compreender como uma legislação, produzida vinte anos antes, pôde se adaptar às novas formas de habitar e de construir. Ao mesmo tempo, através da análise de um quadro comparativo da produção arquitetônica da época em São Paulo pretende-se estabelecer como essas novas tecnologias e propostas arquitetônicas se adaptaram à antiga legislação.

A forma de trabalho à distância do escritório satélite e seu modo operacional bastante específico levanta a questão a respeito de como se deu a produção da arquitetura de Niemeyer sem sua equipe tradicional, seus calculistas e companheiros de idéias.

Naturalmente, uma das intenções desse trabalho é compreender por que essa fase da carreira do arquiteto Oscar Niemeyer é tão pouco estudada e até mesmo renegada pelo próprio arquiteto, que não trata do assunto sequer em suas memórias autobiográficas.

É importante destacar a necessidade e validade de se estudar a arquitetura no contexto da história da arte. A pesquisadora Maria Adélia Aparecida Souza, compartilha da mesma direção e justifica:

"O edifício é, antes de mais nada, a concreção material da arquitetura e da engenharia. Daí que esteja historicamente condicionado. (...) Desse modo o edifício é entendido como produto de um processo produtivo, e a arquitetura, em conseqüência, como a construção da 'natureza histórica'. Essa construção encontra seu horizonte no próprio interior do processo produtivo."

E mais adiante acrescenta que o estudo de obras arquitetônicas – edifícios - é também objeto do estudo de História:

(...) pois a forma, definida como estrutura técnica revelada, portanto arquitetural, ou objeto responsável pela execução de determinada função, é produto do processo produtivo (pois também implica trabalho) e, conseqüentemente, histórico."[2]

O edifício é analisado como objeto de estudo com função específica e como fruto de um processo de trabalho e pensamento humano. Afinal, a arquitetura, a cidade e a cultura estão intimamente ligadas. Podemos concluir com a definição de Argan:

---

[2] SOUZA, Maria Adélia Aparecida, *A Identidade da Metrópole, a verticalização em São Paulo*, São Paulo: Hucitec-EDUSP, Coleção Estudos Urbanos, 1994.

"Por definição, é arquitetura tudo que concerne à construção, e é com as técnicas da construção que se intui e se organiza em seu ser e em seu devir a entidade social e política que é a cidade. Não só a arquitetura lhe dá corpo e estrutura, mas também a torna significativa com o simbolismo implícito em suas formas. Assim como a pintura é figurativa, a arquitetura é por excelência representativa. Na cidade, todos os edifícios, sem exclusão de nenhum, são representativos e, com freqüência, representam as malformações, as contradições, as vergonhas da comunidade."[3]

Esse trabalho tem como recorte os desdobramentos do trabalho de Niemeyer posteriormente ao complexo de Pampulha e as características da pesquisa formal e estrutural em sua arquitetura imediatamente anterior ao projeto de Brasília.

"(...) trata-se de uma produção dominantemente do período pós - Segunda Guerra e tem seu fim marcado pelo próprio arquiteto, após o surgimento das primeiras restrições no plano internacional, na Segunda Bienal de São Paulo, e de sua viagem à Europa em 1955, quando submete seu trabalho a uma autocrítica. Nesse período de aproximadamente 15 anos, estabelecendo como referência a própria leitura de Niemeyer, constitui um repertório pós- Pampulha (1940) até o Museu de Arte Moderna de Caracas (1955). Esse novo repertório, que conta já com elaborações formais estabelecidas em seus próprios desenvolvimentos anteriores aparentemente, parece deixar distante o repertório corbusiano emprestado inicialmente. Podemos dizer que, no aspecto formal, ganham uma autonomia aparente."[4]

É exatamente esse momento, entre o projeto internacionalmente celebrado do Complexo de Pampulha e a criticada Brasília, que é analisado na dissertação. Busca-se o entendimento desse período marcado pela orientação de Oscar Niemeyer depois da valorização internacional de sua obra e anterior às críticas e sua autocrítica.

Qual teria sido essa mudança de rumo na carreira de Oscar Niemeyer? O trabalho no mercado imobiliário de São Paulo teria influenciado essa atitude de alguma forma?

O período estudado, nas obras de São Paulo, parece ser marcado por constante re-estudo e até mesmo por repetições de formas e soluções arquitetônicas sem grandes inovações arrojadas (excetuando a proposta ousada do Conjunto Copan e o Conjunto do Ibirapuera). Uma primeira hipótese é de que essa fase tenha sido de grande importância apenas na formação do arquiteto, não o sendo, de forma mais ampla, tão marcante para o entendimento da arquitetura nacional moderna do período. Dentro dessa perspectiva, pode-se entender sua ausência nos demais estudos sobre Niemeyer e sobre a arquitetura moderna no Brasil. Apesar de o arquiteto argumentar que essas obras não teriam relevância dentro do contexto da arquitetura nacional ou para seu desenvolvimento, esse período reflete justamente a problemática que estava sendo colocada no Brasil da época.

---

[3] ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*, SãoPaulo: Martins Fontes, 1998 (original: *Historia del Arte como Historia de la Ciudad*, Barcelona: Laia, 1984)

[4] VALLE, Marco Antonio Alves do. *Desenvolvimento da Forma e Procedimentos de Projeto na Arquitetura de Oscar Niemeyer (1935-1998)*, São Paulo, 2000, Tese de Doutorado, orientador: SAWAYA, Silvyo de Barros

A visão que Niemeyer parece ter da arquitetura e do papel do arquiteto está ligada a um projeto amplo de inserção da cultura na sociedade, influenciado por Le Corbusier, e no caso brasileiro, envolvido em um clima político de Estado forte e concentrador. Estes dados caracterizam as propostas iniciadas no Conjunto da Pampulha e concretizadas em Brasília. Nesse aspecto, as condicionantes e o sistema mesmo em que se inserem as obras paulistanas da década de 1950 destoam completamente do tipo de postura profissional pela qual Niemeyer se consagrou.

Nos perguntamos se haveria uma dificuldade de Niemeyer em trabalhar com os projetos desenvolvidos neste período em São Paulo. O que nos leva a esta pergunta é o fato de constatarmos uma ausência do arquiteto no acompanhamento dos projetos e na implantação destes edifícios. Notamos a falta de um comprometimento mais intenso e regular e como o detalhamento insuficiente dos edifícios teriam sido o motivo que permitiu a deturpação da proposta original de cada um deles, levando a um resultado final decepcionante, inclusive para seu autor.

Para abordar esse tema, a pesquisa traça um panorama do contexto histórico do período e da auto imagem paulistana como a "cidade do progresso". É apresentado o quadro político nacional e internacional da década focalizando na influência desses fatores no processo de verticalização da metrópole paulistana que levou à produção dos edifícios estudados.

Nosso objetivo é inicialmente alcançar alguma compreensão de como os paulistanos viam e imaginavam sua própria cidade. Para tanto é analisada também a publicidade a cerca dos novos edifícios incluindo os festejos do Quarto Centenário que foram reflexos e, ao mesmo tempo, responsáveis pela disseminação deste imaginário. Assim, pretendemos modestamente examinar o complexo processo de aceitação popular da arquitetura moderna, sem intenção de esgotar o tema, que remonta ao início dos anos 1920, apenas analisando o quanto esse movimento de arte moderna permitiu o desenvolvimento posterior das obras de Niemeyer aqui analisadas.

Portanto, estudou-se, entre outras coisas, as características do panorama arquitetônico do Brasil no período, como a valorização das artes nacionais e influências européias dos arquitetos imigrantes especialmente no cenário paulista.

Para compreender as obras em questão e os motivos que levaram a formação do escritório-satélite de Oscar Niemeyer em São Paulo, é preciso antes de tudo compreender o momento que a primeira metade da década de 1950 representa dentro da carreira de Niemeyer. Para tanto, estudamos o perfil do início de sua carreira e a formação do mito em torno de sua produção arquitetônica. Nesse sentido, examina-se como a fama internacional de Niemeyer

adquirida com as publicações como as de Stamo Papdaki[5] levaram ao reconhecimento nacional de suas obras como modernas, legitimamente brasileiras e símbolos do progresso nacionalista típico do período.

A pesquisa engloba também o estudo do escritório-satélite de Niemeyer em São Paulo, chefiado pelo arquiteto Carlos Lemos de 1951 a 1955, e de seu principal cliente, o Banco Nacional Imobiliário. São analisados sua formação, seu *modus operandi* específico, e a influência na produção arquitetônica do mestre carioca dessa diferente forma de trabalho à distância, com uma equipe diversa. Apresenta as características principais do escritório-satélite de Oscar Niemeyer na capital paulista na década de 1950.

Por escritório-satélite é definido o escritório montado em São Paulo, sem a presença constante do arquiteto Niemeyer, uma vez que este permanecia a maior parte do tempo no Rio de Janeiro em seu escritório sede. [6]

No caso paulista, o escritório foi montado em decorrência da urgência de aprovação de alguns projetos desenvolvidos para venda em planta, especialmente os encomendados pelo Banco Nacional Imobiliário. São os projetos dos edifícios: Califórnia, Montreal, Copan, Eiffel e Triângulo, de autoria do arquiteto Oscar Niemeyer e reveladores dos procedimentos de projeto adotados pelo escritório satélite apontando algumas de suas características e de seu chefe, o arquiteto Carlos Lemos.

É abordada a forma de aproximação do arquiteto Oscar Niemeyer à capital paulista através de seus primeiros contatos com os grandes empreendedores imobiliários privados da região. Nesse sentido são determinantes obras como o complexo industrial para as fábricas de produtos alimentícios Peixe - Duchen e os projetos para o Clube dos 500 nas margens da rodovia Dutra, além do projeto para o Parque Ibirapuera, demonstração monumental da arquitetura moderna e brasileira em São Paulo, realizado como parte dos festejos de comemoração do IV Centenário da cidade. A origem diversa desses projetos demostra a variedade de atividades do arquiteto em São Paulo. No estado ele desenvolve projetos diversificados, desde a produção de modelo de espaço industrial, passando por realizações estatais[7], de lazer e turismo, chegando final-

---

[5] PAPDAKI, Stamo. *The Work of Oscar Niemeyer,* New York: Reinhold Publishing Corporation, 1950 / PAPDAKI, Stamo, *Oscar Niemeyer, Works in Progress,* NewYork: Reinhold Publishing Corporation, , 1956 / PAPDAKI, Stamo, *Oscar Niemeyer,* New York: Georges Braziller Inc., 1960

[6] Esse método de trabalho à distância era usado também na execução e desenvolvimento de obras em Belo Horizonte em período próximo. São feitos alguns paralelos entre esses dois escritórios-satélites e suas produções sem, entretanto se aprofundar aos detalhes a respeito do escritório mineiro, pois isso iria além do escopo deste trabalho.

[7] Entre elas destaca-se a realização do projeto para CTA- Centro de Tecnologia Aeronáutica em 1947, em São José dos Campos, no eixo Rio - São Paulo, região que vinha sendo desenvolvida fortemente no período. A respeito dessa obra e de seu conturbado concurso, ver: SAMPAIO, Celso Aparecido. *A arquitetura do CTA e o*

mente ao nosso tema: as realizações de Niemeyer junto ao Mercado Imobiliário de São Paulo.

Dentro desse tema, procura-se traçar um perfil dos principais empreendedores imobiliários da época. O ponto de referência será o Banco Nacional Imobiliário e seus fundadores e diretores. Apresentam-se as características principais da instituição, seu caráter popular e a influência americana. Analisa-se o uso constante pelo Banco do reconhecimento público e da boa reputação daqueles a quem se une como, além de Oscar Niemeyer, Prestes Maia, Cândido Portinari (1903 - 1962) e Di Cavalcanti (1897 - 1976). Relata-se também como o BNI se apropria dos símbolos de modernização e desenvolvimento, muito presentes no imaginário paulistano desse período, para vincular seus empreendimentos ao ideal de cidade progressista e próspera.

Um quadro comparativo com um conjunto de edifícios em altura, construídos na época, que com suas novas tipologias, propostas de uso e de formas, serve como instrumento para compreender como foi sendo moldada a nova face urbana. A diversidade das produções arquitetônicas promovidas por diferentes clientes e empreendedores da época, e projetadas por diferentes profissionais, permite formar parâmetros para compreender os objetos analisados em um contexto mais amplo.

Além disso, apontam-se as dificuldades que, num primeiro momento, levaram à criação da Companhia Nacional de Investimentos para cuidar dos capitais empregados no setor imobiliário, e que posteriormente, impuseram o fechamento definitivo do BNI.

No que se refere ao fechamento do escritório-satélite de Oscar Niemeyer em São Paulo, entre 1955-56, são levantadas algumas questões importantes. Como em 1954 é realizada a inauguração do Parque Ibirapuera, é de se imaginar o grande impacto do conjunto na capital paulista elevando ainda mais a fama do arquiteto carioca. Esse seria provavelmente o período áureo do escritório paulistano de Niemeyer. Entretanto, ao contrário do que se poderia prever, logo depois, Niemeyer decidiria abandonar o escritório, que com certeza lhe trazia muito rendimento, e se dedicar aos projetos de Brasília. Busca-se verificar até que ponto essa mudança foi realmente uma tomada de posição consciente por parte de Niemeyer sobre sua carreira. Não se pretende ampliar aqui o mito de Niemeyer como gênio indiscutível induzindo uma interpretação de que naquele momento ele já tivesse total consciência dos caminhos que sua arquitetura tomaria a partir dessa decisão. Tampouco se pretende minimizar sua atitude como se fosse apenas baseada em interesses de fama e reconhecimento.

---

projeto de Niemeyer, Dissertação de Mestrado, Departamento de Arquitetura da Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, 2000, orientador: Nabil Bonduki.

Defendemos a idéia de que a postura de Niemeyer em relação a sua arquitetura é muito sólida e ao mesmo tempo complexa para ser encaixada, em uma análise simplificada, em um desses dois extremos.

Daniela Viana Leal. Arquiteta formada pela Universidade de São Paulo, campus São Carlos, em 1999. Mestra em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, concluído em 2003. Doutoranda pela mesma instituição desde 2004, desenvolvendo pesquisa na área de História da Cidade, Patrimônio e Memória sob orientação do Prof. Dr. Marcos Tognon.

CIDADES HISTÓRICAS NA CONTEMPORANEIDADE – O ESTUDO DE CASO DE TIRADENTES-MG

Deborah Castro, Liliane Sayegh, Cristiane Canuto,
Denise Gonçalves (orientadora)
beto_takashita@yahoo.com.br

As cidades rotuladas como "históricas" carregam o estigma de um relevante desenvolvimento - político, econômico ou sociocultural - durante determinado período da história da humanidade. Freqüentemente a historiografia limitou-se a abordá-las baseando-se em características de determinados modelos ou "estilos", a partir de recortes temporais, criando a ilusão de que é possível congelar o tempo e desse modo desconsiderando que a cidade, assim como qualquer outro objeto social, não pára, constituindo uma estrutura complexa que angaria, absorve e exporta políticas de desenvolvimento e culturas diferentes no tempo e no espaço.

A cidade deve ser abordada em seus diversos aspectos - políticos, sociais, culturais, econômicos - a partir de dados diversos, gerais e específicos, mas cuidando-se para não se cair em fragmentos de análise ao se parcializar o entendimento sobre o processo de desenvolvimento urbano, formulando estu-dos restritos, a partir de determinados enfoques de interesse.

É fundamental a compreensão de que todos estes aspectos variam no tempo, criando uma acumulação de situações impregnadas no espaço. Por isso consideramos que o tempo histórico da cidade não é linear, mas abriga tempos descompassados que se cruzam de formas diferentes, marcados por rupturas ou descontinuidades. *A cidade (...) nunca é absolutamente sincrônica: o tecido urbano, o comportamento dos citadinos, as políticas de planificação urbanística, econômica ou social desenvolvem-se segundo cronologias diferentes. Mas ao mesmo tempo, a cidade está inteira no presente.*[1]

Faz-se então necessária uma nova análise histórica das cidades, que não se fixe apenas nos dados demográficos, limites físicos, tipologias e hierarquias funcionais, signos e modelos pré-determinados de sociedade ou cultura, mas, que estude a real prática social co-relacionada com os demais modificadores do espaço urbano no tempo, e não apenas a sua representação.

Para entender a cidade histórica na contemporaneidade, a cidade de Tiradentes foi escolhida como objeto de estudo por representar um dos mais importantes exemplos do ciclo do ouro e ainda preservar boa parte de suas características do período colonial. Pretende-se uma análise que leve em conside-

[1] LEPETIT, Bernard. *Por uma história urbana – Bernard Lepetit*. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 139-145.

ração as transformações ocorridas em seu tecido urbano ao longo do tempo, e que deixaram marcas identificáveis na forma atual da cidade.

Entende-se que as cidades intituladas como históricas não se resumem ao "centro histórico", mas possuem uma dinâmica que extrapola os limites hierárquicos criados pelos mecanismos de preservação, pela mídia ou pelo turismo. Portanto, serão feitos estudos que englobam também as áreas adjacentes ou periféricas, onde se desenvolve boa parte da vida cotidiana da cidade. Como afirma Argan, *se hoje não mais considerarmos significativo de valores histórico-ideológicos apenas o monumento, mas também a casa de moradia ou a oficina artesanal, e em geral, mais o tecido do que o núcleo representativo, isso se deve sem dúvida ao fato de que o tipo de sociedade coletivista do nosso tempo se recusa a reconhecer como expressão história apenas as formas expressivas das grandes instituições*[2].

Desse modo, consideramos que um estudo científico e detalhado sobre a formação e desenvolvimento de cidades históricas e a sua inserção na contemporaneidade é fundamental para servir de subsídio para futuras intervenções na cidade, compreendendo que cada modificação a influencia como um todo, não atingindo apenas os chamados "centros históricos". Novas realidades são criadas a todo instante, assim torna-se necessária a compreensão de um processo temporal, interelacionado com todas os suas variantes, que abrigue essas novas situações na conjuntura global urbana das cidades históricas. A importância desse tipo de abordagem reside também no fato dela instigar a discussão sobre os valores sociais locais, o que é imprescindível para se estabelecer critérios para a conservação do patrimônio histórico.

Histórico da cidade de Tiradentes

As origens da cidade de Tiradentes remontam aos primeiros anos do século XVIII, quando da descoberta de minas de ouro na região da bacia do Rio das Mortes. A aglomeração inicial, chamada Arraial Velho e vinculada à vila de São João del Rei, é elevada em 1718 à categoria de vila, com o nome de São José. Com o declínio das atividades de mineração desde meados do mesmo século, a vila entra em processo de retração econômica, processo este que se estende pelo século seguinte, apesar das tentativas de revitalização da região com a instalação de uma companhia mineradora inglesa, a implementação da navegação a vapor no Rio das Mortes e a chegada da Estrada de Ferro Oeste de Minas em 1881, ligando a cidade ao resto da província. Sua elevação à categoria de cidade em 1860 - primeiramente mantendo o nome de São José, substituído em 1889 pelo de Tiradentes como homenagem, por ser sua terra natal – não impediu que

[2] ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.p.77

chegasse à virada do século XX com população bastante reduzida e limitando-se a atividades agropecuárias.

Desde então, e até o tombamento pelo SPHAN em 1938, as modificações no espaço urbano da cidade são limitadas e pontuais, concentrando-se no entorno do núcleo original setecentista que se manteve praticamente intocado. A estagnação econômica faz com que em torno dos anos 70 seu aspecto de abandono seja desolador, com vários imóveis em ruínas; é quando a cidade é redescoberta no que diz respeito tanto à qualidade de seu conjunto arquitetônico e paisagístico quanto às suas potencialidades turísticas. A partir de então, iniciativas de particulares e do IPHAN, que aí instala um escritório técnico, promovem a restauração do casario assim como medidas de recuperação urbanística. Tiradentes torna-se aos poucos importante pólo turístico da região, característica que se acentua fortemente nas últimas décadas, provocando modificações profundas em sua estrutura físico-ambiental, social e econômica.

Qualquer análise histórica da cidade de Tiradentes deve levar em consideração uma série de aspectos. Sob o ponto de vista da paisagem, além de abrigar um acervo arquitetônico dos mais relevantes dentro do quadro das cidades históricas brasileiras, Tiradentes apresenta um patrimônio paisagístico e ambiental não menos importante. A presença marcante de bacias hidrográficas e, sobretudo, da Serra de São José, caracterizam sua paisagem ao mesmo tempo em que constituem fatores determinantes de seu desenvolvimento urbano, formando, juntamente com o casario setecentista, um cenário ímpar que constitui o maior fator de atração para a cidade.

Outro fator de complexidade de suas estruturas é a transformação física que esta sofreu nas últimas décadas como consequência do desenvolvimento do turismo, principalmente nos últimos dez anos, período em que o processo se intensificou. A primeira delas consiste na mudança no tipo de ocupação do centro histórico que foi esvaziado da população local de origem, e da sua função primordialmente residencial, para acolher estabelecimentos turísticos: hoje ele é quase exclusivamente ocupado por pousadas, restaurantes, comércio e, em menor proporção, casas de fim-de-semana ou férias. A população que aí residia passou a ocupar a região periférica ao centro formando novos bairros, no que foi acompanhada por novos moradores atraídos pelo quadro aprazível da cidade e pelas possibilidades de inserção na crescente e promissora atividade econômica.

Sob o ponto de vista social, o contexto atual da cidade não é menos complexo. A população antiga do centro histórico transferiu-se para a periferia, o que transformou sua relação com ele: de moradia, este passou a ser em muitos casos local de trabalho. Com o desenvolvimento do turismo, algumas profissões tradicionais, como a ourivesaria por exemplo, foram substituídas pelo

trabalho nas pousadas, restaurantes ou no comércio, ao mesmo tempo em que muito do artesanato local passou a ser produzido pelos novos habitantes que se estabeleceram na cidade nas últimas duas ou três décadas.

O centro histórico, apesar de protegido pelas normas e critérios de intervenção do IPHAN, é pressionado pelas necessidades do turismo: adaptação do casario a novos usos, circulação intensiva de pessoas e veículos, inclusive pesados, estacionamento irregular, etc.

Sob o ponto de vista ambiental, por um lado não existe infraestrutura urbana suficiente para absorver os altos índices de aumento populacional durante eventos, feriados, etc., e por outro, o desenvolvimento do turismo ecológico tem sido um fator modificador do meio ambiente na região da APA e entorno da cidade[3].

Pressupostos teóricos

A forma é o resultado espacial de diversas relações existentes no urbano. Sendo o objetivo proposto um estudo analítico da mesma, é necessário então que se compreenda o conceito desta palavra, além de tornar claro quais são as suas relações com o espaço urbano. A forma pode ser definida como o aspecto visível de um objeto qualquer. Assim, tanto uma casa é a forma de um objeto, como o seu conjunto inserido numa quadra determinando um bairro e também este, ao ser multiplicado com inúmeras variáveis se relacionando, dá forma a uma cidade. Ela pode até ser vista, num primeiro olhar, como a imagem, a superficialidade do objeto. Porém não devemos nos ater apenas ao seu aspecto tridimensional. É necessário aprofundar o tema em uma visão crítica que procure compreender como e por que esta imagem se cria, saindo de um pensamento estático e considerando, assim, a dinâmica produtiva do objeto.

Sendo a cidade o objeto em questão a análise recai sobre o seu espaço produzido pelas várias relações entre a sociedade e o espaço geográfico que a comporta. Segundo Marsílio Ficino, *a cidade não é feita de pedras, mas de homens*[4]. Ou seja, uma cidade é formada por muito mais do que sua estrutura física, seus edifícios, ruas, esquinas, sinais, etc. Ela é, constantemente moldada a partir da relação da sociedade com esta estrutura. É fruto da vivência e das experiências tanto individuais quanto coletivas. A forma é configurada a partir da valorização humana sobre o espaço visual da cidade. Retomando Argan, *devemos, portanto, levar em conta, não o valor em si, mas a atribuição de valor, não importa quem a faça e a que título seja feita*[5]. E é a partir da concretização destes valores que são criados os

---

[3] FUNDAÇÃO ALEXANDER BRANDT. *Op cit*, p.63.
[4] ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.p.228
[5] Idem.

símbolos que caracterizam a paisagem urbana. Estes representam as referências criadas na cidade a partir da identificação, assumida tanto como percepção quanto como contemplação. Esse aspecto remete à relação função e valor, sendo, por sinal, um conceito intrínseco ao outro: *não há função sem valor, nem valor sem função*[6]. A atribuição de valores é dada, justamente, quando se tem a percepção – que valoriza a função – e quando se contempla algo – dando função ao valor. A conservação é, então, invocada quando se pretende estender ao longo do tempo exatamente os símbolos que remetem a alguma valorização por grupos sociais com experiências parecidas. Mesmo que a própria valorização sofra mutações, perdurando o objeto, porém mudando o significado do mesmo.

Ainda podemos recorrer a Francastel e sua idéia de que uma forma não é autônoma, mas é diretamente relacionada com o imaginário humano dentro de organizações de matérias distintas. O homem, então, *concretiza um universo cujas dimensões correspondem à sua natureza e às suas capacidades de intervenção efetivas, e que estão manifestas, tanto nos seus actos como nas suas representações. Qualquer ação, qualquer imagem é, de certo modo, criadora da realidade.*[7] A cidade é um aglomerado de pessoas e experiências, conseqüentemente, é espacializada através das relações entre seus moradores, entre outras cidades e outras pessoas, construções e desconstruções de lugares e locais, relações políticas, econômicas; enfim, a cidade comporta um emaranhado de relações que a preenchem e dão forma. Em especial as experiências e atribuições de valor individuais possuem destaque pela importância enquanto modo de construção e percepção visual urbana, excedendo a idéia homogênea que se tem acerca da sociedade.

Mas a forma da cidade não é estática, ela muda conforme as relações existentes dentro dela, ou seja, é uma constante metamorfose e engloba todos os fragmentos desconexos deixados por diversas épocas, durante toda a sua história. Ela é então, fortemente marcada pelas temporalidades. Assim sendo podemos ter em vista, partindo de LEPETIT, *a historicidade como um processo temporal complexo, no sentido de que o sistema vê seus elementos surgirem de uma pluralidade de tempos descompassados cujas modalidades de combinação geram mudança a cada instante*[8]. Por isso não é conveniente que se elabore uma análise da cidade num pensamento linearmente evolutivo apenas, pois a mesma comporta referências tantas e tão variadas quanto ao seu aspecto formal e de uso que se torna um objeto bastante complexo para uma pesquisa unifocal.

Cada lugar de uma cidade, cada edifício, obviamente se origina no passado, cada qual com seu ritmo, sua função ou uso primários que, com o

---

[6] Idem, p. 229.
[7] FRANCASTEL, P. *Imagem, visão e imaginação.* São Paulo: Martins Fontes, 1983, p. 62.
[8] LEPETIT, Bernard. *Op cit*, p. 138.

tempo, tendem a serem reinterpretados. Assim, mesmo que a forma perdure, o seu uso se diferencia. Ainda segundo LEPETIT, *os tempos da cidade são fortemente demarcados. Nada indica que eles se ajustam continuamente à conjuntura econômica, às variações de população, às mudanças de hábitos dos citadinos*[9]. Por isso o pensamento do urbanismo não consegue contemplar a cidade como um todo, pelo fato de não considerar o cotidiano nela presente com todas as suas temporalidades e peculiaridades que não são de forma alguma controláveis. Podem-se considerar aqui as contradições como formas diferenciadas de apropriação individual ou mesmo coletiva das inúmeras formas existentes na cidade, espacializando-a e dando caráter único e exclusivo a cada uma. O fato remete às práticas urbanas, ou seja, às práticas do espaço, os espaços vividos.

Desse modo, para a compreensão do fenômeno urbano é fundamental considerar a dimensão histórica que determina a relação entre forma e sociedade, já que é através da história que a segunda molda a primeira, por meio das assimilações e atribuições de valor nas experiências vividas. Sob esse ponto de vista, a paisagem urbana, que envolve a dimensão histórica e uma certa subjetividade do imaginário, vem a ser um elo entre a natureza e a sociedade, onde o homem é um agente modificador. O elo está na relação associativa da forma e da percepção social. Esse processo faz surgir a dimensão cultural uma vez que advém de mecanismos simbólicos. Ainda a respeito da noção de paisagem urbana, pode-se dizer que é o espaço geográfico a partir do momento em que suas transformações formais são resultado das práticas sociais, sendo, além disso, conseqüência histórica acumulativa.

O espaço geográfico deriva, então, da forma acrescida de valores sociais atribuídos, ou seja, nele a forma é somada ao cotidiano – este constitui um dos fatores produtivos do espaço, além de outros dois níveis, político e econômico, partindo da visão marxista de Henri Lefebvre O cotidiano também é visto, segundo Michel de Certeau, como uma contraposição aos planos urbanísticos que intencionam um controle urbano : *a vida urbana deixa sempre mais remontar àquilo que o projeto urbanístico dela excluía. A linguagem do poder se 'urbaniza', mas a cidade se vê entregue a movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do poder panóptico*[10].

As práticas urbanas dissolvem a cidade-conceito, pois ao considerá-las afirma-se a impossibilidade de se controlar, planejar, ou até mesmo, educar a sociedade urbana. O conceito de cidade assim dever ser revisto já que ela não se encerra num espaço estável: de um lado, a explosão urbana ultrapassa os limites

---

[9] LEPETIT, Bernard. *Op cit*, p. 139-145.
[10] CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2003, p. 174.

físicos antes observados, de outro, a percepção do usuário da cidade ao caminhar por ela faz dele um atualizador constante e anônimo de seu espaço.

Assim é conveniente que se observe o cotidiano como um regulador do espaço. Considerando-se a dinâmica construtiva, o cotidiano, assim como os percursos e relatos de seus habitantes, organiza o espaço, ainda que essa organização seja mais da ordem do imaginário do que do espaço físico. Nesse caso, o lugar se distingue do espaço por ser o primeiro a formalização das relações de coexistência, e o segundo uma dinâmica constituída por essas relações, com tempos e velocidades variados : *em suma, o espaço é um lugar praticado*, como afirma Certeau [11].

As cidades contemporâneas passam por mudanças significativas em suas relações econômicas, políticas e sociais, que fazem com que se modifiquem também sua estrutura, forma e atribuições de valores. Esse fato gera novas formas de acumulação, novos lugares que acabam ganhando valor de uso e novas contradições espaciais produzidas por meio de um processo reprodutivo social – entre espaço público e privado, espaço do consumo e consumo do espaço, fragmentação e globalização do espaço.

Cada vez mais há uma tendência dos usos e apropriações da cidade pela sociedade se subordinarem ao mercado, ou seja, o espaço se retrai, pois há uma inflexão de valores de troca e uso. Outro fator determinante nesse processo é a nova atividade produtiva criada a partir da exploração espacial: o turismo e o lazer; ou seja o espaço que se transforma em mercadoria, tornando-se uma nova forma de acumulação. Vale retomar a idéia de que o espaço geográfico é dado tanto pela localização como também por seu conteúdo, o último sendo resultado de relações sociais, o que faz do espaço um produto histórico e social. O espaço transformado pelo consumo é então banalizado por ser superficial, sem conteúdo e sem história, sendo apenas uma imagem vendida ou comprada. Como observa Ana Fani Carlos, *nesse sentido os lugares passam a ter existência real através da sua trocabilidade, através da atividade dos promotores imobiliários que servem do espaço como meio voltado à realização da produção*[12]. Até mesmo os processos de apropriações passam por mecanismos reguladores determinados pelas leis do mercado, globalizando-se na pretensão de homogeneizar os fragmentos cada vez menores dentro do urbano. Em função dessa nova realidade o turismo acaba tendo o poder de destruir antigos lugares inserindo neles valores imediatos, reduzindo assim a realidade a um simulacro,

---

[11] CERTEAU, M. *Op cit*, p. 202.

[12] CARLOS, Ana Fani. "Novas" contradições do espaço. In: *O espaço no fim do século – a nova raridade*. São Paulo: Contexto, 2001, p. 66.

criando imagens que formam um mundo sem substância, trocando os símbolos por signos.

Justamente por se encontrar hoje num mundo onde a imagem é a comunicação primordial, a mídia acaba construindo mundos ideais, lugares compráveis carregados de valor de troca, lugares ausentes de vivências: *sem exceção, trata-se de espaços dominados por estratégias de marketing e que só têm o sentido que lhe é conferido pelo marketing na medida em que são vistos como uma imagem e um signo de bem-estar e felicidade que apaga sua configuração de mercadoria, mas é redutor da realidade que pretende representar*[13]. O espaço sem espessura, ou seja, sem história, gera um consumo de si próprio, gera a produção do consumo do espaço, e, nesse contexto, a informação carrega em si mais valor que o conhecimento. O espaço, agora uma mercadoria, é impregnado por um valor de troca, e não de uso. O homem aqui também perde sua função de produtor a acaba se tornando o "consumidor do espaço".

A nova contradição contribui para uma visível segregação espacial, onde os locais são determinados pelo seu valor comercial. O acesso aos lugares se dá de acordo com o poder aquisitivo individual, para espaços de moradia e até mesmo para os espaços turísticos ou de lazer, onde até a natureza é reproduzida e ganha valor de troca. Aliás, essa relação do homem com a natureza é um exemplo transparente da criação de lugares/não-lugares, espaços somente para consumo, relacionados com a mimesis. Ela estabelece a produção do reprodutível, fazendo do visual algo fictício, cópia do real, sem contexto ou conteúdo.

Baseando-se nos pressupostos aqui explicitados, a proposição de análise formal recai sobre nosso objeto de estudo, como já foi dito a cidade de Tiradentes-MG, a começar por sua paisagem que, além do casario e ruas sinuosas, conta com a presença marcante da Serra de São José. Esta não só emoldura o conjunto como também constitui um limite natural para o desenvolvimento da cidade. O centro histórico possui ainda hoje muitas características setecentistas preservadas graças ao tombamento feito pelo IPHAN, mas essa estrutura central se tornou um lugar turístico. Desse modo foi modificada, assim como seus arredores imediatos, quanto a suas relações de uso e apropriação, passando da função primordialmente residencial a puro cenário, onde praticamente todos os edifícios comportam estabelecimentos comerciais e pousadas. As ruas são invadidas por multidões de visitantes, por carros e outros veículos, mesmo não tendo sido criadas para suportar tamanho fluxo. Até mesmo culturalmente Tiradentes perde suas características frente à diversidade cultural trazida por seus novos moradores e/ou empreendedores, pessoas de

---

[13] CARLOS, Ana Fani. *Op cit*, p. 68.

outras cidades e estados que migraram por questões econômicas – estabelecimento de comércio e serviços – e trouxeram para lá várias manifestações estranhas ao contexto local, tais como o artesanato e o tipo de comida vendidos.

Como fruto desse processo ocorre também a explosão física da cidade, ou seja, o surgimento de bairros periféricos habitados tanto por antigos tiradentinos como pelos novos ocupantes que trazem novos padrões espaciais: como exemplo, o bairro planejado do Parque das Abelhas, com lotes desenhados segundo uma malha ortogonal que contrasta com o traçado sinuoso que caracteriza a cidade. As modificações se dão ainda dentro da própria função residencial: muitas das casas possuem agora a função de residências de veraneio ou de aluguel para os períodos de alta temporada, durante os quais aumenta consideravelmente o número de usuários do espaço urbano, o que confere um caráter heterogêneo e fragmentado à população local. Outra importante consequência desse contexto é o fato de que, apesar do centro histórico ser tombado e ter normas e critérios de intervenção estipulados pelo IPHAN, existem hoje pressões consideráveis sobre ele, resultantes das necessidades de adaptação das edificações e do espaço urbano aos novos usos, assim como ao intenso fluxo de pessoas e veículos.

Esses são alguns dos muitos aspectos modificadores do espaço de Tiradentes que devem ser analisados, a nosso ver, através da observação de suas inter-relações dentro da forma atual da cidade, numa abordagem histórica que leve em consideração as diversas temporalidades intrínsecas ao fenômeno urbano.

Esperamos, com este estudo, contribuir para uma melhor compreensão de seu processo de desenvolvimento e, conseqüentemente, para a discussão acerca dos critérios de preservação de seu patrimônio construído.

Referências Bibliográficas

ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
CARLOS, A.F. "Novas" contradições do espaço. In: *O espaço no fim do século – a nova raridade*. São Paulo: Contexto, 2001.
CERTEAU, M. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2003. Vol I.
FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
FUNDAÇÃO ALEXANDER BRANDT. *Diagnóstico ambiental da APA São José e cidade de Tiradentes*. Fundo Nacional do Meio Ambiente/MMA. 1997.
LEFEBVRE, H. *La survie du capitalisme*. Paris: Éditions Anthropos, 1973.
LEPETIT, Bernard. *Por uma história urbana – Bernard Lepetit*. Seleção de textos, revisão crítica e apresentação de Heliana Angotti Salgueiro. São Paulo: EDUSP, 2001.
Projeto Piloto – Sítio Histórico de Tiradentes. Fundamentos e Proposta de critérios e normas de intervenção. IPHAC. Revisão de maio/1997.
RONCAYOLO, M. Cidade. In: *Enciclopédia Einaudi*, vol. 8: Região. Lisboa: Casa da Moeda, 1986.
SANTOS, Milton apud CASTRO, Inês Elias de et alii (org.). *Geografia: conceitos e temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues. *Guia da cidade de Tiradentes antiga São José do Rio das Mortes*. Tiradentes, 1978.
SILVA, Maria Beatriz Setúbal de Rezende. Preservação na gestão das cidades. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.24, 1996.

Grupo de pesquisa formado em 2004 com o objetivo de dar continuidade a estudos e atividades de extensão desenvolvidas desde 2001 na cidade de Tiradentes-MG, em convênio com o IPHAN/MG. Integrantes: estudantes do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Viçosa, sob a orientação da Profa. Dra. Denise Gonçalves. Apoio: CNPq

A POLISSEMIA DO REFERENTE FOTOGRÁFICO

Diana de Abreu Dobranszky, MSc.
tuca25br@yahoo.com.br

Resumo:

Uma possível "estética" fotográfica inevitavelmente teria que tratar da semelhança com o real; com issso, seria central a discussão do referente, visto que nesse meio expressivo ele nunca é imaginário. Ao longo de sua história, os fotógrafos trabalharam esse referente de inúmeras maneiras, extendendo a compreenção do meio como arte. A fotografia brasileira contemporânea nos dá exemplos extremos de abordagens desse referente.

O que faz da fotografia um meio distinto das demais artes visuais existentes até sua invenção é seu referente real, nunca imaginário. E foi ao esclarecer o processo de formação da imagem, o momento de impressão e contrução da representação, que determinou-se a importância desse referente na investigação acerca do meio fotográfico. Assim sendo, o estudo da ligação com o visível é primordial para a compreenção da natureza da imagem fotográfica e das suas possibilidades estéticas. Ao longo dos século XX, principalmente, as experimentações e o diálogo da fotografia com as artes fizeram com que a investigação estética do referente revelasse o potencial artístico dessa nova forma de expressão genuina. Aliás, os sinais de sua polisemia já revelavam-se desde do século XIX.

A união do aparelho fotográfico com as pesquisas com substâncias fotossensíveis, que resultou na fotografia que conhecemos hoje, foi pensada quase simultaneamente por várias pessoas em diferentes países entre as década de 1820 e 1840. Já nessa fase a fotografia foi utilizada de maneiras distintas revelando as potencialidades do meio: Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), na França, uniram a química fotossensível à *câmera obscura* com o intuito de registrar paisagens e fazer retratos (a eternização e congelamento do referente); Hércules Florence (1804-1879), no Brasil, estudou substâncias sensíveis à luz na procura de uma forma de impressão de textos e desenhos mais rápida e barata por estar longe de grandes centros urbanos (ou seja, como meio de divulgação e de tornar presente o referente o ausente), e William Henry Fox Talbot (1800-1877), na Inglaterra, desenvolveu o processo negativo/positivo e fez a impressão por contato de plantas para catalogá-las em seus mínimos detalhes em seu livro "Pencil of Nature", revelando a aptidão da fotografia como auxiliar das ciências (o referente como

registro a prova de existência). Com os avanços devidos, a fotografia poderia também mostrar o que o homem a olho nu não pode observar como outros planetas, pequenas células ou um movimento em um milésimo de segundo.

Ainda no século XIX, o primeiro movimento artístico da fotografia foi o Pictorialismo. Na procura do reconhecimento como meio artístico, fotógrafos manipulavam os negativos e utilizavam diferentes técnicas de ampliação acreditando que mais interferência no processo fotográfico livraria a fotografia da pecha do registro mecânico. Os ingleses Oscar Gustav Reijlander (1813-1875) e Henry Peach Robinson (1830-1901), por exemplo, imitavam composições vitorianas. O referente dessas obras é descontextualizado e semânticamente reestruturado com a montagem. Outra técnica, a revelação com goma bicromatada (gum-print), destituía a fotografia de sua nitidez com o efeito chamado *flou* em obras que em sua maioria reproduzia o ambiente bucólico e romântico das pinturas. Surpreendentemente, a referência dessas obras nos parece amenizada e suavisada.

A goma-bricomatada foi assimilada por Alfred Stieglitz (1864-1946) e levada para os Estados Unidos na virada do século. Ele, Edward Steichen (1879-1973) e Alvin L. Coburn (1882-1966) entre outros fotógrafos, encontraram, no entanto, outra paisagem: a crescente Nova York. Os temas bucólicos foram substituídos pelos retratos e pelas ruas da cidade. O referente urbano se impôs e a imagem então registra de maneira nostálgica as paisagens em transformação.

As décadas de 1910 e 1920 foram férteis no campo da fotografia. Na Europa, as vanguardas artísticas apropriaram-se da imagem fotográfica e incorporaram-na às suas obras, assimmilando-a como recurso de criação. O Dadá e o Surrealismo recriaram a fotomontagem e desenvolveram uma nova linguagem. A fotografia objeto era recortada e seu referente era destituído de seu contexto e significado originais e, agregado às palavras, formava uma sintaxe inesperada e caótica ao gosto dos dadaístas – Hannah Röch (1889-1978), Raoul Haussmann (1886-1971), John Heartfield (1891-1968) e Man Ray (1890-1976), entre outros -, que encontraram na colagem a contestação e o novo como veículo de expressão. Os Surrealistas aprofundaram a fotomontagem ao recriar, apenas com fotografias, a representação-como-realidade. Ao produzir imagens fantásticas como os sonhos que emergem do inconsciênte, denunciaram o próprio real como representação construída. Max Ernst (1891-1976) foi um dos mais importantes representantes do movimento em cujas obras os referentes são reagrupados precisamente, sem brancos do papel, de forma a dar a impressão de realidade e de registro mesmo sendo isso impossível.

Outro campo de experimentação com a representação fotográfica foi a abstração. Fotógrafos europeus e americanos, nesse mesmo período do início

do século XX, alteraram a percepção quanto a fotografia ao utilizarem a dupla exposição, ao fotografar de ângulos inusitados e em *close-ups* impossibilitando ou ao menos dificultando a identificação do referente. Aqui, a fotografia liberta-se do registro ao qual é associada e entra no mundo das formas e tons. Podemos citar Paul Strand (1890-1976) e Alexander Rodchenko (1891-1956) dentre os artistas que produziram abstrações.

Expostas algumas formas de expressão fotográfica e de tratamento de seu referente, podemos agora apresentar as experimentações de seis fotógrafos brasileiros contemporâneos cujas obras expõem e utilizam o referente de formas diferentes. Ao mesmo tempo em que eles possuem o legado da história da fotografia, procuram novos horizontes. São eles : Rosângela Rennó, Cássio Vasconcellos, Kenji Ota, Juliana Stein, Avani Stein e Evelyn Ruman.

Apesar de ser a fotografia o instrumento de trabalho artístico escolhido por Rosângela Rennó, ela decidiu, em algum ponto de sua produção, não mais fotografar. Essa atitude, que, segundo ela, não foi motivada por preguiça ou por política, foi tomada em 1988, quando conheceu as idéias de Andreas Müller-Pohle sobre o que ele chamou de "ecologia da informação. Juntou-se a isso o hábito de Rennó em colecionar imagens de todos os tipos: do lixo, de álbuns e de arquivos. Ao resgatar e, assim, apropriar-se dessas imagens, a artista direciona-se contra o fluxo contemporâneo de produção e consumo contínuo de imagens as quais não temos tempo de ler além da sua superfície. As fotografias que resgata são sempre de anônimos cuja imagem não impediu que fossem esquecidos, "(...) a artista opta enfaticamente por trabalhar sobre a idéia da 'história dos vencidos', contra a história dos vencedores", diz Paulo Herkenhoff baseado em depoimento de Rennó (RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Edusp: 1998, 123).

Em *Humorais*, de 1993, a artista utiliza 5 fotografias 3x4 dispensadas por casas fotográficas, colocando-as em suportes de acrílico iluminado por trás (cada uma por uma cor) que deformam as fisionomias. Juntamente com as imagens estão 5 cilindros, também de acrílico, que mantêm um texto em movimento de rotação iluminados pelas mesmas cores das imagens. Esses textos são as definições de comportamento baseadas em cinco humorais – remete-se aqui aos quatro humores das teorias da medicina grega descritos por Galeno - , que deram nome a cinco tipos de crime que integravam um antigo Código Civil Brasileiro. São muitos os casos em que a fotografia auxilia essas classificações, estereotipagens e catalogações. A questão que coloca-se aqui é a da incapacidade dos documentos de representar o ser humano, que é ordinariamente sua função social.

Os referentes anônimos de todas as suas obras têm importante função significativa na aproximação artista/imagem fotográfica/espectador. O refe-

rente é anônimo porque é "mais fácil para o espectador projetar-se nele ou projetar nele o personagem que lhe aprouver. Mas, principalmente, porque posso [Rennó] projetar-me nele e projetar nele o personagem que quero apresentar ao espectador: alguém que tem um nome que desconheço"[1].

Como diz Herkenhoff, Rosângela Rennó reintegra no plano simbólico, no qual a artista acredita que a fotografia também se faz, imagens de arquivos de todos os tipos, que estavam imersas na saturação e abundância e que, com isso, perderam toda e qualquer significação. Nascidas do real, as obras da artista se destinam, então, ao simbólico, questionando as funções e os usos da imagem fotográfica e mostram a possibilidade de sua renovação social.

O trabalho pessoal de Cássio Vasconcellos é muito variado em termos de técnicas de criação. Para cada um de seus ensaios é desenvolvida uma técnica de acordo com o tema abordado para criar a atmosfera adequada às imagens produzidas. Essa elaboração da atmosfera conveniente tem como finalidade atrair o espectador através de seu imaginário como observamos nos vários conjuntos de obras do fotógrafo.

Em *Noturnos*, um ensaio em que Vasconcellos não interfere no registro original, a própria imagem possui uma atmosfera sombria e às vezes futurista, de estranhamento. A coloração das fotografias em polaroid utilizadas por ele contribui para isto, já que esse equipamento produz imagens notadamente "pastosas". A intenção do fotógrafo foi oferecer ao observador o mínimo de informações possível para que ele não pudesse identificar o local ou quando a imagem foi produzida. Apresentam-se estruturas urbanas que não identificamos no tempo e no espaço. As cores intensas em tons escuros criam um ambiente que assemelha-se ao que vimos em muitos filmes de ficção científica, cujos retratos esboçados do futuro são tenebrosos e tecnológicos. O referente nas imagens, apesar de reconhecível, é de grande plasticidade.

Outro ensaio, *Rostos*, de 1991, são fotografias de rostos em filmes de televisão. Vasconcellos procurou rostos no momento em que piscavam, saturou as imagens de cor e desfocou a fotografia para que não houvessem vestígios de que eram fotografias de monitores. O resultado são rostos iluminados cujo referente se esvai no processo de reproduzir a reprodução e passa a ser a luz que deu origem à imagem.

O que Vasconcellos busca em seus ensaios é criar imagens fotográficas que confundam o observador. Para isso, subtrai o máximo possível de informações da fotografia e cria processos que tornam a imagem próxima ao irreal.

---

[1] Em entrevista à pesquisadora, 2002.

Desta forma, a imagem se encontra entre o real e o imaginário, desvencilhando-se do papel de documento e registro, de forma a libertar a fruição.

*

Por sentir-se limitado pelo processo fotográfico tradicional, Kenji Ota passou a pesquisar outros materiais como suporte e outros processos de revelação da imagem fotográfica. Para criar suas obras, o fotógrafo utiliza-se de papéis artesanais e processos de revelação históricos da fotografia, ou seja, processos não industriais e experimentais, que acabam por determinar os viezes da recepção de suas obras.

Em suas séries *Orelha de Elefante*, *Casa de Marimbondo* e *Folha*, de 1985, Ota utilizou as técnicas *Vandyke Brown* e *Cianótipo*, nas quais o papel emulsionado é colocado em contato com o negativo e, em seguida, é exposto à luz. O aspecto das fotografias é o de um material sensível e perecível, que o tempo deteriorou, o que faz com que as imagens pareçam ser arqueológicas. Para o fotógrafo, isso ocorre pelo fato de que processo empregado – incontrolável - confere à elas certa materialidade. Ao apreciá-las o espectador percebe que a impressão arcaica é proposital, e associa a "falta" de nitidez às imagens antigas, conferindo-lhes a característica de um vestígio de algo que se desfez e cujo registro também deteriora-se. Como se as fotografias fossem o registro remanescente de um objeto antigo, um fóssil em forma de representação.

O fotógrafo diz exercitar a materialização da imagem, o que torna patente a aderência do referente fotografia. Desta forma, a presença do referente é tão intensa que a imagem parece carregar o objeto materialmente, e torna-se também objeto. Para ele, a temporalidade de suas fotografias não é mais a do objeto, e sim a de sua materialização/impressão. Então, o registro do referente passa a ser o foco principal da imagem e não mais o referente que o originou. Contribui para essa nova temporalidade a escolha de composição do artista, que isolou os objetos de qualquer outro referencial. Como uma catalogação metódica de objetos que, se não pudessem perdurar no tempo, teriam em sua imagem um atestado de existência. Como resultado, o referente transborda na imagem e sua presença é marcante, mesmo que ilusória.

*

Juliana Stein freqüentou durante cerca de um ano asilos da cidade de Curitiba para realizar sua série *Éden*, de 1998-1999, nos quais fotografou não apenas seus internos, mas também o ambiente em que vivem, de corredores a ralos, colecionando imagens que pudessem expressar sua relação e impressões do

lugar. Para evitar a linguagem documental, ela agrupou estas imagens em duplas ou trios, criando uma única imagem horizontal na qual as pessoas, seus fragmentos e reflexos estão sempre à esquerda, e os objetos com os quais a fotógrafa as relaciona à direita – formação predominante. Ao olhar as imagens o observador identifica essa organização e percebe que existem cores e formas semelhantes entre as fotografias associadas, o que faz com que o observador busque entre elas uma ligação não só dessas cores e formas, mas também de significado, investigando a maneira como a artista percebe seus referentes: investiga-se uma lógica na associação. A imaginação é utilizada para ligar as imagens e criar uma imagem mental resultante de sua fusão. É nesse entrelaçamento de significados que faz-se e que encontra-se a visão da artista.

Segundo Juliana, a fotografia "é fruto de uma linguagem codificada culturalmente, e uma fotografia só vai se tornar verdadeira quando alcança alguma verdade interna. (...) Fundamentalmente a fotografia representa o movimento que vai do lá fotografado até o aqui espectador"[2]. Então, o papel do observador é essencial para que a verdade interna de suas obras sejam encontrada, pois é na fruição, ou no que ela chama de "jogos do olhar", que a significação da obra constrói-se. Pela fruição o observador encontra aquilo que a imagem aponta mas não diz – a função dêitica da fotografia da qual Barthes fala, que está na imagem e ao mesmo tempo fora dela. Através da associação que se faz as imagens adquirem sentidos diferentes dos que possuem separadamente, cria-se uma outra imagem na mente do observador: " Quando justapostas ao lado de outras, as imagens têm seu sentido alterado. Cria-se, então, um novo campo de significados, diferente daquele da imagem isolada"[3]- assim como acontece com as fotomontagens. Nesse processo o referente também se modifica: " O contexto no qual o referente estava incluído, se relativiza. O diálogo passa a se estabelecer, então, entre as imagens justapostas"[4], diz a fotógrafa. Por conseguinte, a subjetividade do espectador, ou sua interpretação é balizada pela justaposição.

Ao perceber o domínio das imagens digitais em 1995, Avani Stein iniciou seu trabalho artesanal com fotografias após décadas como fotojornalista, e perdeu o medo que tinha de tocar e mexer nelas. A maioria das fotografias que faz para intervir são sobre seu cotidiano em casa e em outros lugares onde morou, longe dos grandes acontecimentos e da correria da imprensa diária. Seus instrumentos de trabalho são variados: a tinta, o bordado, a cola, a impressão em tecido, e certa técnica pessoal que a artista criou e mantém segredo

---

[2] Idem.
[3] Idem.
[4] Idem.

sobre, que chamaremos aqui de "luz", por ser este o seu efeito e por ser em tons de cores quentes. A utilização dessa técnica pessoal é a que mais perdura e é através dela que pode-se investigar o desenvolvimento desse trabalho autoral.

Um exemplo de seu trabalho inicial é sua obra *Anônimos*, imagem de um centro urbano representado por uma multidão circundada de edifícios. Todos os rostos estão pintados, o que mantém o anonimato das pessoas. A intervenção que impede a identificação, transforma a multidão e a cidade em representações icônicas da sociedade contemporânea. Já as cores escolhidas para cobrir o céu tornam o ar irrespirável. Entretanto, através de sua técnica pessoal - ou da "luz" -, Avani confere à imagem a luminosidade que a equilibra, oferecendo fôlego ao espectador. Com relação a esse trabalho e a outros da mesma fase, Simonetta Persichetti[5] observa que suas "pinceladas" remetem aos pintores impressionistas. Assim como os pintores, Avani, transforma suas fotografias - que tem a carga da presença do real – em imagens que aproximam o espectador de sua percepção das coisas e de seu olhar. Ao fazer isso, transforma a própria maneira com o real apresentado é percebido. O mais marcante é que tem-se a impressão de que a intervenção é da mesma natureza da luz que criou a fotografia, e que, dessa forma, suplementa-a naturalmente.

Cálice Violeta, mais recente, evidencia como a intervenção da artista transformou-se com o tempo de trabalho. As intervenções tornaram-se mais brandas e suaves, ao mesmo tempo em que mais direcionadas. Com essa mudança, o olhar de Avani é pontuado ainda mais em suas obras, fazendo-as, assim, mais eloqüentes. Para a artista, sua arte se faz no olhar, no deter-se, na busca de algo que as pessoas vêem e não enxergam. Com sua intervenção a artista direciona o olhar do espectador para que esse se encontre com o seu. Ao fazer isso, a fotógrafa leva esse receptor de suas obras ao seu imaginário.

No início de sua produção artística, Avani encobre o referente na procura de uma identidade estética, experimentando as possibilidades de intervenção plástica nas fotografias e fazendo das linhas da imagem que delineiam a representação bordas para a intervenção, como um desenho pronto no qual o preenchimento é feito pelo interventor. Nessa fase, a fotografia transformava-se praticamente em uma pintura. As intervenções através de sua técnica pessoal nas obras mais recentes são mais sutis, ainda que a fotografia continue sendo encoberta, agora principalmente pela pintura. Avani faz com que o observador atente para certos detalhes na imagem com cores e sua técnica pessoal. Sua linguagem, suas técnicas e o referente complementam-se e

---

[5] Simonetta Percichetti, disponivel em http://www.fotosite.com.br/revista/portfolios/portfolios1.asp?cod=9 , acessado em setembro de 2001.

equilibram-se ao mesmo tempo em que o imaginário da artista é exposto ao espectador.

*

Para Evelyn Ruman, a imagem fotográfica é próxima de qualquer pessoa, independente de sua situação sociocultural, visto que todos têm acesso a ela e que já tenham utilizado-a algumas vezes. Isso faz com que, para a fotógrafa, ela possa, e seja, um instrumento através do qual "a arte pode ter relevância"[6]. Isso porque a intervenção e interação com a imagem fotográfica faz parte do cotidiano do homem contemporâneo; ela é recortada, rasgada, guardada, tocada e criticada – inclusive esteticamente - sem receios.

Desde 1993, Ruman vem trabalhando principalmente com mulheres e meninas internas de centros psiquiátricos e de reabilitação com o objetivo de fazê-las perceberem-se enquanto indivíduos. É através da imagem fotográfica que estas mulheres e meninas vêem-se, percebem e trabalham sua individualidade e sua auto-estima. Dois grupos com que trabalhou são as internas do *Instituto Psiquiátrico Dr. José Barack Howitz* (entre 1993 e 1995), e as meninas do *Centro de Diagnósticos para Meninas em Risco Social* (em 1997). Ambos os estudos foram realizados no Chile e fazem parte do livro fotográfico "Autoimagem Marginal: fotografias de Evelyn Ruman, 1993-1997", publicado pela fotógrafa no país em que fotografou.

O trabalho de Ruman com cada grupo de mulheres durou, no mínimo, 3 meses. Após ampliar as imagens que fez de cada uma dessas pessoas, a fotógrafa entregou a elas suas próprias imagens juntamente com canetas, tintas e pincéis, e pediu para que elas interviessem nas fotografias da forma que quisessem. A fotógrafa percebeu que entre as meninas a maior preocupação na intervenção foi estética: pintar os cabelos, os lábios e a roupa. Com o tempo de trabalho ela percebeu que cerca de 80% das mulheres com quem trabalhou apresentou mudança real de atitude com relação a aparência e higiene.

A tese de Ruman, após estes anos de trabalho, é que a fotografia pode ser usada como *instrumento de intervenção psicossocial* (termo e tese criados pela fotógrafa), ao trabalhar a individualidade e a percepção do eu: "Entregar sua foto para a pessoa fotografada é permitir que ela intervenha, é dar a ela o poder sobre sua auto-imagem"[7], diz a fotógrafa. O padrão e as regras que regem as instituições para pessoas com "distúrbios sociais" dificultam a expressão individual e afetam a auto-estima e a auto-percepção. Segundo a fotógrafa, seu pro-

[6] Em entrevista à pesquisadora, 2001.
[7] Idem.

cesso de trabalho com a fotografia impulsiona o redescobrimento da individualidade que é reprimida pela maioria das instituições que abrigam essas mulheres.

Através desse trabalho, Ruman vivencia de forma específica as possibilidades da fotografia. A mudança concreta que o meio acarreta faz com que a fotógrafa perceba o meio como transformador. Ao permitir a intervenção, a fotógrafa faz do referente um agente ativo na construção da imagem, perdendo, assim, parte de seu controle sobre a representação. Nesse processo não é apenas a imagem do fotografado que está presente, também estão rastros de sua personalidade, seus anseios e entendimento de sua condição através da sua manipulação; o que Ruman definiu como auto-imagem. As fotografias permitem ao espectador a aproximação com o referente, nos instantes em que o primeiro tenta compreender a intervenção, mesmo que o retratado seja anônimo para ele. O que vemos então, é um referente ainda mais presente, que não apenas adere à imagem, como igualmente se fez aderir através dessa intervenção.

Temos, assim, como extremos as obras de Kenji Ota, nas quais o referente é sobreposto pela própria fotografia através de sua materialização, e de Evelyn Ruman, em cujas obras o referente se impõe. Acreditamos então que ao invés de inclausurar a fotografia ao real - como muitos julgam - o referente é mais um recurso com o qual o fotógrafo trabalha que enriquece sua arte e confere ao meio características e plasticidades próprias.

Diana de Abreu Dobranszky. Doutoranda em Multimeios /IA/ Unicamp

O CULTO MARIANO E OS VITRAIS DA CATEDRAL DE CHARTRES (A ARTE MEDIEVAL: SEU PAPEL NA RELIGIOSIDADE E SUAS RELAÇÕES COM O ESPAÇO SAGRADO)

Elias Feitosa de Amorim Júnior
hidalgoelias@yahoo.com.br

"Alegra-te, cheia de graça, o
Senhor está contigo" Lucas 1, 28

Este artigo tem o objetivo de apresentar algumas considerações iniciais referentes a minha pesquisa em andamento, na área de História Medieval, para o mêstrado em História Social na Universidade de São Paulo.

Em primeiro lugar, um dos motivos para pesquisar os vitrais de Chartres é o interesse de pensar a Idade Média a partir de um de seus principais elementos: a importância do conhecimento das imagens, principalmente na tradição cristã e na transmissão desta através de imagens, as quais eram um dos veículos para atingir a maioria de iletrados[1].

No entanto, não é possível limitar a função das imagens somente aos interesses doutrinários do clero com os iletrados, haja vista que muitas imagens estavam colocadas em lugares pouco visíveis ou mesmo inacessíveis e neste último caso, muitos dos vitrais. Dessa forma, há também a relação das imagens com o clero e que papel elas desempenhariam nos espaços destinados exclusivamente aos membros da igreja, os quais por exemplo, ficavam separados dos fiéis durante a missa.[2]

Sobre as ruínas de um templo pagão remanescente do período galo-romano na cidade de *Autricum*, atual Chartres, foi erguida uma igreja dedicada à Virgem Maria, prédio que passou por várias intervenções, pois sofrera um desmoronamento em 743 e foi reconstruído tornando-se a sede do bispado. A fachada românica da catedral foi construída por volta de 1024, mas sofreu um incêndio em 1134 , sendo reconstruída e destruída novamente em 1194 por outro incêndio e mais uma vez reconstruída, percebendo-se por exemplo a manutenção do pórtico original de 1134, mas com um plano uniforme das torres, pois a torre esquerda corresponde ao estilo românico, enquanto a direita é mais alta e tem como padrão estético o gótico *flamboyant* (flamejante).

---

[1] A explicação funcional das imagens na Idade Média como instrumento pedagógico *(litteratura laicorum)* é oriunda dos árduos debates entre correntes da própria Igreja , favoráveis ou não ao uso das imagens, tendo como eixo a defesa da função doutrinária e pedagógica, o pensamento do papa Gregório Magno. Verbete "Imagem", SCHMITT,Jean-Claude em LE GOFF, Jacques & SCHMITT,Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval,* Bauru/ EDUSC; São Paulo/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

[2] Verbete "Imagem" Idem op. cit.

Em segundo lugar, a escolha das imagens da Virgem Maria nos vitrais de Chartres resulta da observação de lacunas consideráveis a respeito de estudos sobre a construção de um repertório de imagens, cujas referências bíblicas são pequenas no que diz respeito à Maria. Os dogmas foram fruto das discussões e debates do alto clero católico: o primeiro dogma mariano diz respeito à Maternidade Divina e foi estabelecido pelo Concílio de Éfeso em 431. Definiu-se Maria como Mãe de Deus(*Theotokos*), decisão sustentada pela interpretação da passagem bíblica da Visitação, onde Isabel saúda Maria como "*a mãe de seu Senhor*"[3].

Ademais, a maior parte dos estudos existentes sobre os vitrais de Chartres oscilam entre uma apresentação descritiva e uma abordagem de cunho reflexivo[4], portanto, os textos descritivos(cujo teor está em torno de nomenclaturas e identificação de estilos) não fazem uso das imagens como uma fonte possível para a reflexão histórica do período que foram fabricadas, cujo conteúdo possibilitaria uma diversidade de análises mais amplas sobre a sociedade medieval.

Partindo desta premissa, explorarei então a tentativa de propor uma reflexão verticalizada sobre a produção de imagens em vitrais na Idade Média central: a intrínseca ligação entre o processo de expansão da Igreja pela Europa durante os séculos XII e XIII e a disseminação estilo gótico através da construção de catedrais dedicadas à Nossa Senhora e por sua vez a relação direta destes eventos com a intensificação do culto mariano.

A catedral de Notre-Dame de Chartres possui um conjunto de mais de 180 vitrais que representam um vastíssimo conjunto iconográfico medieval, dotado de uma riqueza temática para anos de pesquisa para inúmeros pesquisadores e dessa forma para os parâmetros exigidos por uma dissertação de mêstrado, escolhi o pequeno grupo de vitrais que trazem imagens sobre a Virgem Maria.

A análise dos vitrais será realizada através de fotos que eu fiz e por reproduções de detalhes em slides.

Vitrais selecionados:

A) Notre-Dame de la Belle Verrière (século XII-XIII)
B) La Vierge de Majesté – Lancettes du Choeur (século XIII)
C) La Nativité (século XII)
D) La Dormition de la Vierge(século XII)
E) L'Annonciation(século XII)
F) L'Arbre de Jessé(século XII)

---

[3] PELIKAN, Jaroslav. *Maria através dos séculos: seu papel na história da Cultura,* São Paulo, Cia das Letras, 2000.

[4] As pesquisas referentes aos vitrais medievais tiveram uma grande ampliação com a organização da série de estudos "*Corpus Vitrearum France*" que publicou o volume nº2, organizado por Colette Manhes-Deremble: *Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres – Étude iconographique*". Paris, Leopard d'Or, 1993.

Uma vez que toda escolha envolve um processo arbitrário, o recorte delimitado implica em estudar a construção das representações da Virgem, portanto, a intensificação de seu culto por parte da Igreja e as significações destas imagens, tanto para o clero quanto para os fiéis entre os séculos XII e XIII.

Esta abordagem está relacionada com a elaboração de um percurso de análise, cujo enfoque possibilite a elaboração de um estudo sobre a questão da visualidade na cultura medieval. Pretende-se também, realizar a consulta de fontes escritas que possam colaborar para uma melhor compreensão e reflexão sobre o culto mariano.

O abade Suger em 1140 deu início a uma grande reforma na abadia de Saint- Denis[5], situada na região da Île-de-France, ao norte dos arredores de Paris. Dessa forma, nasceu aquilo que, à posteriori, foi denominado (pejorativamente pelos humanistas do Renascimento, como por exemplo Giorgio Vasari), de estilo gótico: paredes delgadas, torres altas e pontiagudas, arcos ogivais e por fim luz resplandecente oriunda de vitrais coloridos.

A partir da Île-de-France, o estilo gótico se espalhou inicialmente pelo norte da França e posteriormente para sul, uma conseqüência do fortalecimento do poder real e de sua aliança com a Igreja, podendo ser representada com a ação dos reis Luís VIII e Luís IX, porque estes reprimiram violentamente as manifestações heréticas dos cátaros e albigenses na região do Languedoc[6].

O padrão estabelecido por Suger representou o rompimento com a estética românica: paredes espessas, janelas pequenas, arcos e colunas romanas; as representações do românico[7] tinham uma forte correspondência com o mundo rural da Europa fechada em si mesma pelas guerras e invasões e que

---

[5] A basílica de Saint-Denis foi erguida sobre um cemitério galo-romano, onde foi sepultado São Dionísio, o primeiro bispo de Paris, martirizado em 250 d.C., cuja história foi enriquecida por lendas dos séculos V ao IX. A tradição atribuiu a Santa Genoveva a construção do primeiro santuário por volta de 475. No século VII, o rei Dagoberto tornou-se benfeitor do monastério que ali se criara. Em 754, a abadia foi o lugar escolhido para a coroação de Pepino, o Breve pelo papa. Entre 1122 e 1151, o abade Suger controlou a abadia e ainda exerceu as funções de conselheiro real e regente da França durante a Segunda Cruzada. Devido a presença de relíquias de santos martirizados, a abadia assume um triplo papel de proteção: do corpo e da alma do rei, por sua função de necrópole; do reino , simbolizado pela presença da auriflama, a bandeira real e pela guarda das insígnias e do tesouro real.

[6] FALBEL, Nachman. *Heresias Medievais*, São Paulo, Editora Perspectiva, Coleção Khronos nº09,1999, 1ªed.

[7] O termo românico é uma denominação à posteriori, empregada pela primeira vez pelo arqueólogo francês De Caumont em 1824 e fazia referência à arte da Alta Idade Média. Atualmente, este termo se refere à produção artística da Europa Ocidental entre os séculos XI e XII. Sua característica principal está na relação com a vida rural da Alta Idade Média e ao mesmo tempo, com a efervescência cultural dos mosteiros e abadias, os quais foram o repositório de parte da cultura greco-romana. Plantas em forma de basílica, suas abóbodas e arcos de circunferência, suas colunas e capitéis, mosaicos e afrescos retomam a cultura da cristandade clássica e bizantina, utilizando-se de certa forma, dos mesmos símbolos: a valorização do passado, a legitimação do poder temporal pelo espiritual, a importância da cultura escrita e por sua vez do livro.

vira o florescimento do feudo-clericalismo como sistema de organização política e econômica e dos mosteiros como centros de saber.

Por outro lado, a divergência estética denotava um dos reflexos do deslocamento do eixo sócioeconomico do campo para as cidades, pois o gótico era essencialmente urbano, fruto do renascimento das cidades em virtude do comércio (produção crescente, circulação de mercadorias e acúmulo de excedentes) e por sua vez da vertiginosa construção das catedrais: símbolos do poder episcopal e centros de cultura encravados nas cidades que cresciam ou surgiam.

A catedral constitui-se num ponto de encontro com o divino, sendo assim, os fiéis durante várias gerações se esforçaram para a construção do templo, uma ação conjunta das diferentes corporações de ofícios da cidade num esforço coletivo de elevar as alturas a grandeza de Deus e de sua rainha, a Virgem Maria. Cada homem era uma pedra e todos eram a catedral, ou mesmo, a própria Igreja[8].

A planta da própria igreja faz uma alusão ao corpo do Cristo crucificado: a entrada representa os pés; o caminhar , pela nave principal, em direção do altar as pernas e o tronco, cujos braços se constituem pelo transepto e a cabeceira iluminada pelos vitrais, cuja direção é alinhada para o leste (direção de Jerusalém e do nascer do Sol) constitui a cabeça do Salvador.

Chartres, como outras catedrais góticas, foi construída num período de crescimento populacional e dessa forma, suas dimensões eram bem maiores que as catedrais românicas, pois era preciso comportar um número maior de fiéis. Para tanto, além de uma grande nave principal, foram ampliadas as naves laterais e também um grande deambulatório que servia de corredor para a contemplação das relíquias expostas nas capelas radiais junto a cabeceira da Igreja. Neste percurso pelo interior do templo, ou também, pelo caminhar simbólico sobre o corpo do próprio Cristo, os homens encontravam uma extensa narrativa em delicado vidro colorido, ou seja, os vitrais.

No intuito de ensinar a palavra de Deus e mostrar sua grandeza, os vitrais[9] forneciam um elemento mágico e transcendente, banhando de luz o

---

[8] DUBY, Georges. *O tempo das Catedrais* ,Lisboa, Editorial Estampa, 1995.

[9] O uso de vitrais em igrejas cristãs pode ser datado aproximadamente a partir do século X, graças a alguns textos deste período encontrados em Dijon e Reims. Porém, cabe ressaltar que a utilização dos vitrais nas igrejas a partir dos fins do século XII é um resultado de um conjunto de fatores: a intensificação das práticas comerciais e o renascimento das cidades, havendo portanto, excedentes que pudessem ser aplicados nas doações para a igreja; uma transformação nas técnicas de construção graças a utilização de cálculos mais precisos e o domínio mais aprofundado da geometria, podendo calcular com razoável variabilidade os arcos ogivais que constituem um dos elementos do gótico e também o manuscio do vidro(material caro e escasso). Numa definição mais simples, o vitral é formado por uma estrutura de chumbo, definindo-lhe o perfil e suas imagens desenhadas e pintadas segundo a técnica de grisalha sobre os pedaços de vidro branco ou colorido que se encaixavam na malha de chumbo. A técnica de fabricação dos vitrais no século XII pode ser melhor

interior do templo e nas diferentes nuanças de luminosidade, mostravam da Criação ao Juízo Final, da história de Israel à da França e também passagens da vida de santos, profetas e da Virgem.

Anteriormente à existência do cristianismo, vários povos em diferentes partes do globo cultuavam divindades femininas e dispunham de inúmeras narrativas escritas ou orais sobre as Deusas-Mães ou sobre a Mãe Terra: fonte de vida, provedora dos alimentos, da existência uma e portanto um elemento central nas concepções religiosas ou mesmo na elaboração de respostas para a existência do universo e do próprio homem[10].

Com o advento do cristianismo, seu crescimento e ascensão dentro do mundo romano até tornar-se a religião do próprio Império em 391 com o Édito de Tessalônica, o culto dos povos indo-europeus (divindades agrícolas ou mesmo o panteão romano) que cultuavam passou a sofrer as influências da pregação cristã e ao longo de vários séculos foi sendo modificado pela ação de pregadores, padres com o intuito de levar a "Verdadeira Fé".

A evangelização destes povos chamados de pagãos (*paganus*: camponês) foi gradativa, lenta e matizada em diferentes regiões pelos mais diversos agentes (padres, bispos agindo formalmente com suas pregações da palavra de Deus ou pela "interseção divina" descrita nas inúmeras hagiografias, as quais forneciam modelos de conduta moral (*exemplum)* para os fiéis . Tal processo proporcionou uma sobreposição ou fusão de elementos culturais e religiosos como festas, calendários e locais de culto.

Templos, fontes, pedras, árvores e outros compunham o "espaço" sagrado das religiões pagãs. Para maior eficiência da doutrinação cristã, utilizou-se como procedimento a construção de templos dedicados a santos cristãos naqueles lugares, promovendo assim a sua "cristianização"[11]. Nesse sentido, em antigos lugares de culto, nos quais se faziam oferendas ou sacrifícios para a "Mãe Terra", foram erguidas igrejas e catedrais dedicadas ao culto da Virgem, a qual passou lentamente a ser respeitada e adorada como a Virgem, Mãe de Deus. Chartres é um destes casos, pois a igreja foi construída sobre uma fonte sagrada e tornou-se lugar para o culto de uma Virgem Negra, conhecida como *Notre-Dame-Sous-Terre* (Nossa Senhora Subterrânea)[12].

---

conhecida através do tratado do monge e ourives beneditino Roger de Helmerhausen: *Schedula Diversarum Artium*, escrito por volta de 1120.

[10] ELIADE, Mircea, *Tratado de História das Religiões*, São Paulo, Martins Fontes Ed., 2002.

[11] HUBERT,J. "*Sources sacrées et souveces santé" em Arts et vie sociale de la fin du monde antique au Moyen Age*, Genève, Droz, 1977, p.261-267.

[12] FRANCO JUNIOR, Hilário. " Ave Eva! Inversão e complementaridade de um mito medieval". *Revista USP* 31, 1996, p. 52-67.

Outro dado importante a respeito da catedral de Chartres, além da Virgem Negra é o fato da presença de uma relíquia, o véu que teria pertencido a Virgem Maria, elemento de veneração e piedade que movimentava milhares de peregrinos em busca de alívios para as dores do mundo e o perdão de seus pecados, fazendo de Chartres um importante centro do culto mariano, assim como um dos pontos que ligavam a região do Eure-Loire com o caminho de Santiago de Compostela.

A reverência de Maria como a Mãe de Deus tornou-se o elemento central para a compreensão de seu papel no universo humano: Maria foi a virgem escolhida por Deus para trazer ao Mundo a Salvação, ou seja, ela que concebeu sem pecado daria a Luz ao Filho de Deus, o Messias .

A Virgem Maria, portanto, representa dentro da tradição católica, um dos elementos de ligação entre o plano divino e o plano material. Ela trouxe em seu ventre o filho de Deus e este tinha como missão mostrar aos homens o caminho da Salvação, o qual não era mais a Lei de Moisés. Pode-se entender Maria como um "relicário divino", isto é, da mesma forma que a Arca da Aliança guardou as tábuas da Lei durante o Êxodo e depois no templo de Jerusalém, Maria teve dentro de si o Filho de Deus e dele viria a Salvação, a qual estava presente nos Evangelhos[13].

O florescimento do culto mariano esteve intimamente ligado com a Reforma Gregoriana perpetrada pelo papa Gregório VII, que estabeleceu uma relação entre Maria e a Igreja(*Mater Ecclesia*), buscando uma imagem de uma doutrina que recordava suas origens e ao mesmo tempo, reforçava a concepção de uma imagem de um poder soberano da instituição. Outro ponto a ser considerado, é a mudança dos valores referentes à imagem feminina, pois enquanto Eva fora a representação do Pecado original, seduzida pela serpente e junto com Adão, ambos desobedientes a Deus; Maria, seria a partir de então, a intercessora dos homens perante Deus.

Dessa forma, a pesquisa tem como seu referencial as imagens, mas também fontes escritas que possam oferecer uma precisão mais apurada sobre o culto mariano. Os textos bíblicos serão consultados a partir da Bíblia Vulgata (referências sobre a Virgem Maria nos evangelhos sinópticos e em outros textos). O tratado do monge Teófilo será consultado nas edições bilíngües inglesa

---

[13] " A ligação entre a Virgem e a arca está explícita em Lucas, através do verbo "habitar" (*episkiázu*) que a empregam para traduzir o hebraico *shakan,* termo técnico para indicar a habitação de Deus entre os homens: quando o santuário fica pronto, o Senhor toma posse dele , fazendo 'habitar' sobre ele a 'nuvem', sinal de sua presença(Ex 40,35); no hebraico pós-bíblico *shekinah* é o vocábulo que exprime a imanência divina." Em verbete Judeus, FIORES, Stefano de & MEO, Salvatore. *Dicionário de Mariologia*, São Paulo, Paulus, 1995. p 682.

e francesa que apresentam a transcrição do texto latino, sendo um importante referencial sobre as técnicas de fabricação de vitrais durante o século XII.

Os textos provenientes da Patrologia Latina estão relacionados com o culto mariano e também com personagens importantes para a diocese de Chartres como é o caso do bispo Fulbert. Além destes textos religiosos, será consultada uma obra do século XIII de relevante importância: a Legenda Áurea de Jacopo de Vareze, pois foi uma das mais conhecidas hagiografias no período referido, contendo referências sobre as festas dedicadas à Virgem:

ROGER DE HELMERHAUSEN (*RUGERUS THEOPHILUS*) *Schedula Diversarum Artium*, tradução inglesa: *On Divers Arts : The treatise of Theophilus* – edição de J.G. Hawthorne and C.S. Smith (Chicago 1963 e reedição em 1979); tradução francesa: *Études d'esthétique médievale* – E. de Bruyne – (Bruges 1946): 3 volumes com 16 lâminas e 27 figuras; edição francesa atualizada: Paris, Albin Michel Ed., 1998.
BIBLIA VULGATA. Ed. A. Colunga e L. Turrado, Madri, BAC, 1985.
JACOPO DE VAREZE. *Legenda Aurea*, (Trad.) FRANCO JUNIOR, Hilário , São Paulo, Cia das Letras, 2003.
FULBERT DE CHARTRES. *Sermones ad Populum*, Patrologiae Latina, CLVI col. 317-352.
PIERRE DE BLOIS. *In Assumptione Beata Mariae Virginis*, Patrologiae Latina, CCVII col. 660-669.
GUIBERT DE NOGENT. *De Laude Sanctae Mariae*, Patrologiae Latina, CLVI col. 537-579.
HONORIUS AUGUSTODUNENSIS. *De Assumptione Sanctae Mariae*, Patrologiae Latina, CLXXII col. 991-997.

O estudo das imagens da Virgem Maria nos vitrais de Chartres tem como finalidade a tentativa de buscar o esclarecimento das seguintes questões:

a) A visão da Virgem Maria como um elemento da personificação da própria Igreja em virtude dos símbolos enunciados e da aura majestática (*Auctoritas et Sedes Sapientiae*)[14];
b) Pensar a imagem da Virgem Maria como um instrumento de legitimação da autoridade da própria Igreja;
c) A imagem de Maria como um programa de imagens construído pela Igreja Católica, endossando a própria ortodoxia da Igreja e também um fator de repressão aos desvios da Fé católica;
d) A relação entre o culto da Virgem Maria, a expansão da arquitetura gótica a partir dos fins do século XII e ação militante da Igreja para submeter as heresias.
e) Como a somatória dos quatro itens anteriores, tentar identificar e compreender a importância de uma "cultura visual" na Idade Média central e suas relações com as dinâmicas sociais constituintes da mesma.

A arte cristã teve desde seu início uma proposta pedagógica, ou seja, sua preocupação estava na transmissão dos ensinamentos da palavra de Deus pela forma de imagens, as quais davam forma à crença, não havendo portanto

[14] RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1957, 1ªed., Tomo II Iconographie de la Bible – Nouveau Testament, p.93.

uma busca pela mimesis, como era comum na produção artística greco-romana. Assim sendo, as representações cristãs poderiam ser entendidas como uma das manifestações (posteriormente denominadas) conceituais, segundo a visão de Hilário Franco Jr.:" Conceitualmente, isto é, para a cultura erudita, *imago* era a realização de uma certa forma em uma certa matéria, termo aplicado nas discussões sobre a Trindade ou a Encarnação, porém não sobre temas artísticos. Contudo *imago* era também 'sonho', 'visão', forma que poderia ser pré ou pós-existente à sua materialização, ou mesmo independente desta. Por transmitir sempre uma ou mais informações, toda imagem era uma forma de arte (*ars* = saber, conhecimento) e dessa forma aquilo que chamamos de obra artística tinha para eles uma função acima de tudo pedagógica, não-estética"[15].

Dessa forma, a análise das imagens se filia à compreensão das discussões teóricas presentes no campo da História da Cultura e da História da Arte, ao mesmo tempo que buscamos fazer uma reflexão com os pressupostos conceituais referentes à História Medieval, uma vez que o presente projeto será realizado nesta área.

Como os vitrais representam um dos pontos de ligação entre dois setores distintos da sociedade medieval (os clérigos e os leigos) e ao mesmo tempo o contato entre a chamada "cultura erudita" e a "cultura popular", elegemos como conceito referencial o campo de intersecção entre estes pólos, ou seja, a idéia de uma Cultura Intermediária[16] presente na sociedade medieval.

O conceito de cultura intermediária nos oferece a possibilidade de refletir sobre as relações entre os grupos sociais do medievo que usufruíam do espaço sagrado em diferentes circunstâncias e com diferentes objetivos e neste ponto é importante destacar que os referenciais da sociedade medieval estavam pautados numa visão ritualizada e gestual dos homens.

O gesto é um sinal (*signum*) que reporta a um significado e o conjunto destes enunciam uma dimensão própria que tem uma linguagem própria e nem sempre acessível ou melhor dizendo, as nuances variadas um símbolo e de seus significados podem trazer mensagens distintas, variando de acordo com o contexto e a interpretação do receptor.

Ao buscarmos uma proposta para analisar imagens, temos que considerar que as referências e valores das mesmas dentro de sua época e na medida do possível recuperar os elementos da tradição em que foram produzidos[17].

---

[15] FRANCO JUNIOR, Hilário. "*A castração de Noé: iconografia, folclore e feudalismo*" in *A Eva Barbada: ensaios de mitologia medieval*, São Paulo, EDUSP, 1996, p. 71-72.

[16] FRANCO JUNIOR, Hilário. "*Meu, Teu, Nosso: reflexões sobre o conceito de cultura intermediária*" em *A Eva Barbada: ensaios de mitologia medieval*, São Paulo, EDUSP, 1996, p.35.

[17] ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Rio de Janeiro, Ed. Globo, 1987.

No que diz respeito à metodologia, optamos pelo formato de análise iconológica proposta por Erwin Panofsky[18], que nos pareceu mais pertinente, pois a natureza dos pensamentos e pressupostos da escola de Warburg[19] sempre estiveram voltados para uma abordagem cultural a respeito da produção artística.

A preocupação de Panofsky estava em entender todo estilo como um sistema de formas simbólicas, tendo portanto, um conjunto de signos cuja fonte inspiradora seria a linguagem. Tal proposição pode ser vista como a aproximação do pensamento escolástico com a arquitetura gótica[20] ou na análise da construção da técnica de perspectiva[21] no período renascentista.

Contudo, a pesquisa não se resumirá a mera aplicação da metodologia de Panofsky como um exercício teórico, mas a partir dela será possível levantar elementos que permitam a reflexão sobre o conjunto de vitrais escolhidos e assim estabelecer um cruzamento com as fontes escritas no intuito de tentar mapear a produção das imagens da Virgem em Chartres.

Ao pensarmos a produção de imagens, o interesse está em entender a relação destas com a sociedade que foram produzidas e nesse sentido a proposição de uma "cultura visual" ou de uma "visualidade" que não se limita a idéia das imagens como "a Bíblia dos pobres", mas o funcionamento e a organização destes elementos numa sociedade extremamente ritualizada como a do medievo.

Elias Feitosa de Amorim Júnior. Mestrando/FFLCH/USP.

Comunicação conjunta a de Vivian P. C. Coutinho de Almeida.

---

18 PANOFSKY, Erwin *Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento* – Lisboa, Editorial Estampa, 1986.

19 GINZBURG, Carlo. "De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método" in *Mitos , Emblemas e Sinais*, São Paulo, Cia das Letras, 1999.

20 PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica. Sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média.* Trad. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

21 PANOFSKY, Erwin. *Renascimento e renascimentos na arte ocidental.* Lisboa, Editorial Estampa, 1981.

OSCAR GUANABARINO E A CRÍTICA DE ARTE PERIÓDICA NO BRASIL

Fabiana de Araujo Guerra Grangeia
fabianaguerra@mpc.com.br

Há dificuldade em estabelecer parâmetros para a pesquisa em crítica de arte periódica no Brasil, em especial do século XIX, quando nasceu, de fato, a preocupação com a constituição de uma história das artes brasileiras. Os artigos periódicos são aparentemente incoerentes em seu conjunto, ou mesmo frívolos e inconseqüentes; mas interpretá-los como assunto secundário diante das publicações das obras de história e crítica de arte e de fatos gerais conhecidos e repetidos a respeito da história da arte no Brasil – que ao longo do tempo tornam-se conceitos fechados e sem vida – é ignorar uma dimensão muito elucidativa da cultura brasileira, dimensão essa que abraça esses textos deixados como testemunhos vivos de um *instante* de nossa história.

A crítica de arte funciona, nesse contexto, como uma espécie de termometro, marcando a temperatura ambiente entre a apresentação dos espetáculos e concertos e a sua recepção pelo público. O mesmo vale para as exposições de belas-artes, que promoviam não só a apresentação das obras ao público e amadores, mas a oportunidade de se realizar embates entre a classe intelectual e os artistas. As críticas periódicas mostram, em alguma medida – e nos limites da subjetividade dos seus autores – como tais relações se realizavam.

A partir da segunda metade do século XIX observa-se um aumento progressivo do poder de influência da imprensa brasileira sobre o público, bem como o aumento do interesse desses pelas decisões políticas do país, antes restritas ao círculo da Corte. Isso se dará por meio da voz de uma classe de intelectuais e escritores que, como não fazem, ao menos diretamente, parte do póder, podem autorizar-se a falar "pelo povo". Progressivamente, essa atividade se converterá numa profissão especializada – a de jornalista.

Do mesmo modo, o desenvolvimento das artes no país também sofrerá transformações. Se esse desenvolvimento é gerido pelas decisões da Corte, que financia as instituições oficiais de ensino artístico, promove exposições e concertos, premia artistas e concede-lhes pensões, além de encomendar obras e instituir concursos, dentre outras funções, então também as artes se tornam assunto de interesse público.

Não é por acaso que a idealização do sistema republicano tivesse como principal meio de desenvolvimento e difusão a imprensa diária. As artes também faziam parte desse projeto de idealização de uma nova sociedade e o jornal *O Paiz*, como um dos principais órgãos de divulgação do ideário do Partido

Republicano e de influência no governo instaurado em 1889, inclui, ainda em 1884, uma coluna totalmente dedicada ao assunto – *Artes e Artistas*.

Dentre os grandes jornais do Rio de Janeiro na época, esse talvez tenha sido o que mais espaço cedeu ao tema das artes e o primeiro a dedicar uma seção diária, na parte editorial, ao tema. A noção de progresso era evidente; e a presença de um projeto comum unindo as artes, as ciências, a indústria, a política, o comércio, o Exército e a educação pública, também, tendo a Pátria como mãe comum.

Parece ser a partir daí que se estabeleceu uma crítica de arte sistematizada no Brasil (ao menos em intenção), seja de teatro, música ou artes plásticas. A crítica passa a ser uma função de especialista, não mais uma atividade sem maiores conseqüências, que pudesse ser exercida por qualquer pessoa com certo estilo literário. E, para ser exercida por especialistas, precisaria calcar-se em critérios de avaliação (fundamentados em teorias estéticas e no estudo histórico das artes e da literatura) e objetivos (ligados à importância do desenvolvimento artístico diante da necessidade de se construir uma identidade nacional) definidos. Sendo assim, os principais alvos de preocupação – e ataques – eram as instituições oficiais de ensino artístico, como a Escola Nacional de Belas Artes.

Com o início de suas atividades no jornal *O Paiz*, já em 1884, como responsável pela seção de belas-artes, Oscar Guanabarino de Sousa e Silva (1851-1937) consolidou-se como um dos principais autores de crítica de arte periódica das últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX. Até então ela pautava-se pelo diletantismo comum às crônicas teatrais dos folhetins publicados nos jornais desde a década de 1820, após a proclamação da Independência. A intenção de utilizar-se de critérios estéticos definidos, ou uma intenção pedagógica, se notaria apenas mais tarde, no fim da década de 1870. É nessa época que Guanabarino começa a atuar como crítico de arte.

O autor iniciara suas atividades como jornalista na *Revista Popular*, onde publicou seu primeiro artigo assinado, e como crítico de arte na *Revista Musical e de Bellas Artes*, veiculada de janeiro de 1879 a dezembro de 1880, cujos editores eram Arthur Napoleão e Leopoldo Miguéz, ambos conscientes da falta de uma folha periódica dedicada especialmente à música e às belas-artes na época. Ali Guanabarino publicou uma série de artigos intitulados *O Professor de Piano*, espécies de ensaios cujo tema era o ensino da música, publicados conjuntamente em um livro editado em 1881, com o mesmo título. Já então encontrou o autor oportunidade para se manifestar contra a situação geral das artes nacionais e iniciar seus ataques às instituições de ensino oficiais, por meio de um arrebatamento apaixonado que permearia seus textos durante toda a sua vida.

O crítico tivera, de fato, formação de pianista, tendo se iniciado aos seis anos de idade em lições de piano com Achille Arnaud. Aos quinze anos estreou como recitalista em um concerto no Colégio D. Pedro II, do Rio de Janeiro. Aperfeiçoou-se em harmonia com Gioacchino Giannini e foi aluno do pianista Louis Moreau Gottschalk, que grande influência exerceu no meio musical do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX.

A partir de sua experiência na *Revista Musical* – onde assistiu, por exemplo, ao debate sobre as batalhas de Pedro Américo e Victor Meirelles na exposição geral da Academia Imperial das Belas Artes de 1879, conheceu os textos sobre *Estética Positiva* de Fromentin, os inúmeros artigos traduzidos das revistas européias e os textos sobre arte de Porto-Alegre, dentre outros importantes estudos – Guanabarino consolidou-se como crítico especializado, exercendo tal atividade até os anos de 1930.

Pela mesma época, Oscar Guanabarino colaborara também com a Gazeta da Tarde, onde assinava folhetins musicais, incluindo uma série a respeito da ópera *Fosca*, de Carlos Gomes, editados em 1880 pela Typographia Primeiro de Janeiro; e integrava a Philarmonica Nitheroyense, como professor, pianista e compositor.

Porém, como crítico profissional, Guanabarino não só escreveu uma quantidade imensa de textos sobre as apresentações de música e teatro na cidade – incluindo a ópera, seu tema preferido, em especial a de Richard Wagner e a de Carlos Gomes – como também se encarregou de descrever e analisar grandes exposições de pintura e escultura, principalmente as exposições gerais da Academia Imperial das Belas Artes e, após a proclamação da República, da Escola Nacional de Belas Artes. Tornou-se, assim, uma espécie de autoridade no assunto, um importante elo entre as apresentações das obras de arte em suas várias modalidades e a recepção do público, matizado por um pensamento estético elaborado ao longo de décadas.

Em 1884, além da publicação de uma série de folhetins no *Jornal do Commercio* comentando a exposição geral da Academia daquele ano, onde já ganhou notoriedade pela severidade com que atacou nomes ilustres da pintura brasileira, como Pedro Américo, Guanabarino iniciou-se no grande jornal republicano cujo editor-chefe, Quintino Bocaiúva, era tido como "mestre" pelo crítico, sendo encarregado da seção de belas artes. A crítica de teatro, ópera, pintura e escultura, veiculada em *Artes e Artistas*, seria, até as primeiras décadas do século XX, exercida principalmente por ele, dividindo as atenções com artigos esparsos de Gonzaga-Duque, Coelho Netto, França Júnior e Arthur Azevedo, dentre outros.

Entre 1889 e 1890 Guanabarino foi um dos redatores de *Vida Fluminense*, dirigida por Henrique Stepple (que colaborara também para a *Revista Musical*

e era redator d'*O Paiz*), ao lado de França Júnior, Arthur Azevedo, Oscar Pederneiras, Gastão Bousquet, Pereira da Silva, Henrique Blatter e os ilustradores Teixeira da Rocha Valle e Hilarião Teixeira. O semanário ilustrado, literário e esportivo tinha como objetivo a crítica caricatural e a sátira social. Ali, sob o pseudônimo *Carino*, Guanabarino escreveu a coluna *Livra!*, de notas musicais. O periódico é notável pelas críticas agudas à Academia das Belas Artes, caricaturizada como "Convento de Mafra", em referência ao seu diretor, João Maximiano Mafra.

Trabalhando como professor de piano durante anos no antigo Teatro Lírico, Guanabarino também dedicou-se à dramaturgia[1]. Certamente, sua precoce iniciação nas letras e no meio jornalístico foi favorecida pela influência do pai, Joaquim Norberto de Sousa e Silva (1820-1891), um dos maiores nomes do jornalismo e da história literária brasileira e colaborador de várias publicações periódicas, como *O Despertador*, *Gazeta Universal Braziliense*, *Muzeu Pittoresco*, *Guanabara*, *Semana*, *Revista Popular*, *Minerva Brasiliense*, *Iris*, *Jornal do Commercio* e *Folhinha Laemmert*.

Joaquim Norberto foi ainda presidente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro de 1886 a 1891. A criação dessa instituição em 1839, sob a proteção direta de D. Pedro II, é um marco na história da cultura brasileira, tendo como uma de suas preocupações os estudos de história das artes.

Para Oscar Guanabarino, porém, a arte brasileira no século XIX praticamente inexistia. Havia decerto uma preocupação em preservar o patrimônio artístico do país; porém, esse patrimônio estava em grande medida por ser construído. Era preciso procurar por artistas que oferecessem os emblemas da imagem desejada para o novo país. É no compositor Carlos Gomes que Guanabarino encontrará aquilo que poderia ser considerado a *nossa* música; e em pintores como Almeida Júnior e Weingartner, a *nossa* pintura.

Veja-se alguns comentários a respeito desses pintores, num artigo sobre a Exposição Geral de Belas-Artes de 1894[2]:

> A pintura progride, como nenhuma das outras artes, no dominio da Republica; e basta comparar a actual exposição com a melhor que conseguiu o antigo imperio em 1884, quando a academia tinha conselheiros e commendadores a dirigil-a, para vermos o quanto temos caminhado.
>
> A pintura historica, tão recommendada e exigida, apresentava sempre factos historicos, que nenhuma relação tinham com a nossa vida. Pedro Americo, professor de archeologia, caindo em constantes erros dessa

---

[1] Escreveu, ainda jovem, a comédia *As Filhas da Titia*, encenada no Coliseu Teatro, de propriedade de seu pai; além de *Perdão que Mata*, um drama de três atos representado em 1870 e em 1917, pela Companhia Dramática de São Paulo, encenado pela atriz italiana Italia Fausta; a comédia *Aurora*; a peça em três atos *Ave-Maria*, encenada em italiano e premiada pela Prefeitura de São Paulo; e *O Senhor Vigário*, premiada em concurso no Rio de Janeiro.

[2] Edição de 1 de outubro, página 2, seção *Artes e Artistas*.

materia, dava-nos *Joanna d'Arc, Moysés, Judith, Heloisa e Abelardo, Voltaire*, e tantos outros quadros de assumpto estrangeiro, quando a nossa historia ainda estava, como está, por explorar; e como esse pintor era quem dava a *nota* naquella época, todos os outros seguram-lhe nas aguas e lá vinham as collecções biblicas, em que o *S. Jeronymo* não falhava.

Actualmente apparece uma arte, que, se não é francamente nacional, accentua bem a tendencia para isso.

Nesse ponto temos tres artistas notaveis, que pintam scenas brazileiras, produzindo quadros magnificos – Almeida Junior, Brocos e Weingärtner.

O pintor ituano, autor de alguns quadros existentes nas galerias da escola nacional, taes como – *O modelo, Caipiras negaceando, Derrubador brazileiro*, e mais dois outros biblicos – *A fuga para o Egypto* e *Remorso de Judas* apparece-nos agora com tres télas brazileiras – *A pescaria, A queda do Votorantim, Amolação interrompida* e *O caipira*.

Na *Pescaria* a scena passa-se em um rio pouco caudaloso, com as margens alagadas e invadidas pelo tabual; na barranca estão os dois pescadores. É um quadro bem de scena vulgar; sem o espectaculoso do pannejamento e sem o grito das cores pomposas arrumadas para fazerem effeito.

Na *Queda do Votorantim* ha pouco estudo da agua; parece uma quéda de gesso, sem transparencia, sem humidade, sem ruido. Almeida Junior não está no seu elemento, mas em compensação lá temos o *Caipira*, typo exacto do sertanejo paulista, indolente, sentado a picar fumo para cigarro com a grande faca de ponta. Ha muita observação nesse typo, aliás difficil.

O *Amolador interrompido* tambem é um typo brazileiro e bem brazileiro. A téla tem grandes dimensões e obriga o pintor a muitos detalhes, que prendem a attenção do observador.

Almeida Junior é sempre o mesmo artista de traço largo, fiel desenhista e de colorido natural, banindo da palheta cores inuteis, que só servem a quem quer produzir o agradavel á vista, sem se importar com a verdade.

Brocos, perfeitamente identificado com a nossa natureza, apresenta uma série de paizagens mineiras, salientando *Os bateadores*; mas o seu melhor trabalho é o *Arqueducto*, quadro que já esteve exposto antes de partir para Chicago.

Entre os artistas que procuram nacionalisar a arte, estudando os nossos costumes e surprehendendo a côr do nosso ambiente, tão difficil de ser apanhada pela inconstancia da luz, devemos collocar em um dos primeiros logares este pintor, de grande actividade e sempre fiel á verdade.

Weingärtner não se limita a ser brazileiro – torna-se bairrista. Actualmente os seus quadros são scenas do Rio Grande, ou pelo menos do Sul.

A exposição ainda não está catalogada, de modo que é difficil citar os quadros pelos seus titulos ou pelo menos indicar o seu numero; mas entre muitos que attrahiram a nossa attenção, recordamo-nos de um piquete de lanceiros em plena campanha.

O assumpto presta á variedade; os soldados só têm uniformisados os armamentos, e o *pala* e as *bombachas* dão o tom caracteristico dos trajes do sul onde todos querem passar por *guascas*, procurando effeitos na *gaúchada*.

Um fator importante para se compreender as críticas de Guanabarino é a importância dada ao significado *pedagógico* da obra de arte. Para ele, o trabalho do crítico adquire a força de uma função especializada e de "utilidade pública": já não se trata mais de registrar impressões ou enfatizar simpatias, como nos

textos mais antigos de comentários sobre as obras, mas de conduzir as opiniões tendo um método definido como base e assim, influenciar a própria condução do desenvolvimento das artes nacionais. A causa de seu atraso residiria na "falta de gosto"da população, o que não poderia, para o autor, ser diferente, em se tratando de um povo marcado pela escravidão e pela submissão aos países europeus. O meio determina o artista, segundo a filosofia estabelecida por Taine. Tome-se como exemplo o seguinte trecho de um artigo publicado em 1888, em *O Paiz*[3]:

Na historia das artes, qualquer que seja o povo tomado para estudo, vê-se que o desenvolvimento das artes depende mutuamente da educação do artista e do meio em que elle vive.

O apparecimento dos grandes artista entre um povo é uma evolução lenta, que se prende fatalmente ás leis perfeitamente determinadas no estado actual da sciencia, e nunca numa aptidão espontanea do individuo que se educa nesta ou naquella escola.

Abramos o diccionario biographico dos grandes artistas, e ali veremos que todas as celebridades têm por ascendentes homens mais ou menos adextrados nas mesmas artes em que os seus descendentes se celebrisaram.

Eis ahi a lei fatal.

Já a Escriptura Sagrada dizia: – Segue de preferencia a profissão de teu pai, e a Escriptura vê hoje confirmada a sua sentença nas leis da hereditariedade, directa ou lateral, constante ou intermitente, determinadas pelos mais notaveis physiologistas.

Mas a primeira causa que concorre para o desenvolvimento dessas aptidões nasce sempre do gosto que se inculca na alma do povo: e esse gosto gera-se na contemplação das artes expostas pelos seus sacerdotes, sendo certo que, quanto mais notavel for a produção artistica, maior será a impressão produzida, e por isso mesmo maior será a sensibilidade transmitida por herança ás gerações futuras.

É importante nesse momento salientar o uso do termo "verdade" pelo autor, sendo essa traduzida por ele, às vezes, como "realismo", em seus textos a respeito das artes plásticas. Aqui, o termo possui basicamente três significações: em primeiro lugar, "verdade histórica" – há uma responsabilidade atribuída ao artista ao reproduzir na tela uma cena histórica ou cristalizada pela tradição literária ou de outra natureza. Em segundo lugar, a "verdade" da representação figurativa, que deve estar de acordo com o que se vê na realidade e na natureza. E em terceiro lugar, uma correspondência lógica entre o tema escolhido pelo artista e o tratamento do mesmo – desse modo, embora Guanabarino tenda a rejeitar o uso de alegorias, essas podem ser autorizadas caso o tema da pintura seja, ele mesmo, alegórico.

Deve-se perguntar, porém, até que ponto essa "verdade" refere-se não tanto a uma correspondência da representação pictórica com a "realidade", mas

[3] Edição Especial, de 9 de julho de 1888, página 3.

a uma correspondência com um modo específico de representar a realidade, tido como "correto".

Em *O Paiz* Guanabarino publicou, em 1900, em comemoração ao quarto centenário da descoberta do Brasil, uma série de artigos com uma breve história da música no país – sempre lembrando, porém, que o Brasil não possui uma história musical efetiva, a qual ainda precisaria ser construída juntamente com uma arte verdadeiramente nacional, ligada à construção do Brasil republicano.

Guanabarino participou de perto das lutas armadas em revolta contra o governo de Floriano Peixoto, como repórter militar. Foi até o Paraná como oficial da brigada de guerra que visava a libertação do general Carneiro, na cidade da Lapa. Por sua dedicação, foi nomeado oficial honorário do Exército, em decreto especial.

Como jornalista, usava por vezes os pseudônimos *Busca-Pé* (que pode ser encontrado em *O Paiz* nos artigos com o título *Foguetes*, com crônicas políticas e de costumes, de teor crítico e irônico, no início da década de 1890); *Mattos Alem* (do *Canto do Velho*); *Carino*, em crônicas de costumes ou teatrais, de *O Paiz*, ou na coluna *Livra!* da *Vida Fluminense*; e *Sul 70*, no folhetim *Pelo Mundo das Artes* do *Jornal do Commercio*, entre os anos de 1917 e 1937.

Foi um dos fundadores da Academia Livre de Música, inaugurada em 28 de março de 1897 no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, tendo sido seu o discurso oficial de abertura – publicado em *O Paiz*. A academia foi inaugurada sob a direção do maestro Cavalier Darbilly, tendo Guanabarino como membro do conselho deliberativo e professor de história da música e estética. Por volta de 1900, já tinha em elaboração um *Dicionário Enciclopédico Musical*.

O dia 7 de abril de 1908 ficou marcado como data da fundação da Associação da Imprensa (primeira denominação da Associação Brasileira de Imprensa), na esquina da Avenida Central com a Sete de Setembro, no Rio de Janeiro, criada pelo jornalista de *O Paiz* Gustavo de Lacerda. A associação tinha como um de seus objetivos habilitar o pretendente à colocação no jornalismo – ou seja, "profissionalizar" o jornalista – e Oscar Guanabarino como um dos seus fundadores.

Guanabarino participou ainda do *Jornal Falado*, patrocinado por *A Ilustração Brasileira*, que consistia na apresentação oral de um matutino por grandes nomes da imprensa carioca (Costa Rego, Viriato Correia, Paulo Gardênia, Batista Junior, Bastos Tigre e João do Rio), no Cine-Teatro Fênix, em 1914. Era responsável pela seção teatral. De 27 de setembro a 20 de outubro de 1916, foi presidente provisório da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), sendo sucedido por João do Rio.

Em 1917, Oscar Guanabarino passa a colaborar sistematicamente com o *Jornal do Commercio*, escrevendo o folhetim *Pelo Mundo das Artes* por vinte anos, até sua morte, em 17 de janeiro de 1937, no Rio de Janeiro. Nesse folhetim – um dos últimos sobreviventes na imprensa brasileira – o autor levantou polêmica com seus ataques ao movimento modernista de São Paulo desde os seus primórdios, principalmente ao compositor Heitor Villa-Lobos. Consolida-se como um "baluarte do passadismo". É provável que, até sua morte, o autor nunca tenha feito uma viagem ao exterior, como era comum entre os intelectuais e artistas de sua época, nem que essa fosse uma sua preocupação. Para ele, que de fato colecionou grande número de desafetos ao longo de toda a sua atividade como jornalista – dentre eles, Aurélio de Figueiredo, Facchinetti, Pedro Américo, Victor Meirelles e Carlos de Laet – o grande modelo de compositor nacional ainda era o autor da ópera *O Guarani*, Carlos Gomes.
Hoje, seus textos constituem, ainda, um testemunho vivo de ao menos 60 anos da história das artes e das instituições culturais brasileiras.

Fabiana de Araujo Guerra Grangeia. Formada em Educação Artística pelo Instituto de Artes da Unicamp. Desenvolve atualmente o projeto de pesquisa de mestrado em História da Arte, com apoio da Fapesp, intitulado *A Crítica de Arte em Oscar Guanabarino: artes plásticas no século XIX*, sob a orientação do prof. Dr. Jorge Coli Jr., no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da mesma universidade.

AS ARTES PLÁSTICAS EM BELO HORIZONTE, DE 1918-1944: ANÍBAL MATTOS E SEU TEMPO

Fabrize Santos Pousa
fabrizepousa@yahoo.com.br

Introdução:

O interesse em estudar a arte produzida no início do século XX, aliado ao desejo de conhecer mais sobre a produção artística em Belo Horizonte levou-me a elaborar este estudo.

A produção historiográfica a respeito da produção artística no Brasil tem sido exaustivamente escrita a partir do marco da Semana de Arte Moderna de 1922 ocorrida em São Paulo. No entanto, a história da arte, e em especial a da arte mineira, vem sendo abstraída do contexto geral e particularizada em excesso, criando-se uma situação a parte dos acontecimentos históricos. Ela é estudada quase sempre isoladamente, sem nenhuma análise profunda e que fundamente os seus pressupostos artísticos ou que a relacione com seu contexto histórico do qual se insere a sua realidade.

É nesse sentido que exploramos neste artigo o estudo da atividade artística no período compreendido entre os anos de 1918 e 1944 em Belo Horizonte. Estes anos antecedem e, de certa forma, determinam e explicam certas especificidades do período em Belo Horizonte que habitualmente é considerado pela historiografia do assunto como a efetivação do Modernismo nas artes plásticas produzidas na capital mineira a partir da vinda de Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) para a cidade em 1944. Tendo em vista a defasagem de trabalhos que abordem este período proposto, a cultura artística do belo-horizontino deste período foi tratada até agora, com raras exceções, de maneira pré-conceituosa e pouco esclarecedora sobre o ambiente artístico. Objetivamos, portanto, além de revisar a produção historiográfica referente ao tema, traçar o ambiente das artes-plásticas da época, pois consideramos importante como processo de um movimento histórico – o modernismo.

Delimitamos o período a ser analisado a partir de 1918, data da criação da Sociedade Mineira de Belas Artes por Aníbal Mattos (1889-1969) [1], até 1944, quando Guignard chegou a Belo Horizonte e fundou o Instituto de Belas Artes [2] e quando também aconteceu a Exposição de Arte Moderna de Belo Horizonte.

---

[1] AYALA, Walmir. *Dicionário de Pintores Brasileiros.* Rio de Janeiro: Editora Spala, s/d.
[2] VIEIRA, Ivone Luiza et al. *A Escola Guignard na Cultura Modernista da Minas Gerais: 1944-1962.* op. cit.

Consultamos também bibliografia sobre o assunto no que se refere à história da arte no Brasil nestes anos de 1920 até 1940, bem como sobre a arte e literatura mineira, obras publicadas no período analisado, por escritores e artistas de influência modernistas ou por outros que não manifestavam esta tendência.

Como suporte teórico, usaremos alguns conceitos formulados por teóricos e filósofos da arte sobre a idéia de arte moderna e modernismo que se ajustam à nossa problemática e conseqüentes hipóteses. São eles: Krishan Kumar e Nikos Stangos. De forma geral, estes autores trabalham com o aspecto histórico de construção destes conceitos. Considerando o contexto temporal, eles apontam os elementos que possibilitam esta construção conceitual sobre a arte moderna. Isso será de fundamental importância para a formulação de um conceito de arte moderna que possa ser utilizada para o nosso foco de estudo.

Não é pretensão nossa esgotar ou solucionar a questão, mas ampliar o debate acerca deste problema, levantando hipóteses no decorrer do texto. Procuraremos identificar o ambiente artístico e a formação de uma mentalidade artística a partir da produção artística de Aníbal Mattos, sem negar seu contexto histórico geral, inclusive de fomentação do Movimento Modernista tanto no país como em Belo Horizonte.

Apontamentos para um conceito de arte moderna e de modernismo

O primeiro passo para a discussão desta temática é elucidarmos o conceito de arte moderna, considerando suas possibilidades de utilização, para o âmbito da produção das artes plásticas em Belo Horizonte nos anos de 1918 a 1944. É relevante a formulação de um conceito próprio e aplicável a este contexto, uma vez que desde as primeiras décadas do século XX, tanto na Europa como nos centros urbanos do Brasil, que já estava posta a discussão acerca da produção artística de ruptura tanto no aspecto estético neoclassicista como de ruptura com a ordem social vigente. Também em Belo Horizonte, este debate dos modernistas, de renovação da produção artística, estava em pauta nos meios intelectuais e artísticos. Sendo que desde os primeiros anos da capital, fundada em 1897, já se tratava da voga modernista nas artes. O que buscamos com o estudo destes teóricos é a construção de um conceito de arte moderna adequado à realidade que se fez na produção artística em Belo Horizonte nestes anos. Além de possibilitar subsídios para compreender a obra de Aníbal Mattos como moderna ao seu tempo.

Krishan Kumar, em 1997, buscando explicações para entendimento da pós-modernidade elaborou um trabalho que aglutinou referências esclarecedoras sobre assunto. Para tanto, fez um retrospecto reflexivo acerca dos conceitos

construídos historicamente sobre a idéia de modernidade e de modernismo, em especial no tocante a "*a cultura da modernidade foi, desde o início, subversiva a idéia de modernidade*" [3].

Soubirats escreve que

"*A idéia de modernidade surge ao mesmo tempo em que a de progresso está indissoluvelmente unida a ela. Já desde um ponto de vista semântico o moderno identifica-se com o novo e pressupõe, com este, crítica, renovação e mudança. A Modernidade é uma idade histórica de transformações e rompimentos; é consubstancial com a crise. Modernidade, crise e progresso são termos de equação que distingue nosso tempo*". [4]

O conceito de modernidade, em geral, é concebido de forma aberta e significando renovação e questionamento das coisas e das idéias, na eterna rejeição ao passado. Progresso e história, liberdade e razão, ciência e revolução, desenvolvimento da tecnologia e industrialização são os termos cunhados nas teorias de modernidade do século XVIII e XIX. Cristalizados no tempo e no seio da sociedade, eles serão o objetivo contestatório das idéias modernistas, numa total rejeição passional e criativa de repulsa ao processo de embrutecimento do ser humano. Esta situação ambígua do progresso material e a conseqüente crise do homem levaram, de um lado, a exaltação da modernidade e por outro a sua negação. O modernismo traduziu-se na insatisfação, manifestou-se na ordem do imaterial e da estética, celebrava as transformações materiais oriundas progresso, mas denunciavam as do espírito.

No decorrer do século XIX a crítica cultural à modernidade intensifiou-se e, aparentemente, a falta de esperança cedeu lugar ao niilismo. Era melancólico o que estes homens sensíveis ao seu tempo diziam em suas obras de arte. Refletiam, claramente, sobre o que eles consideravam causa perdida. A descrença e o desespero assumiam na vida prática hábitos pouco ortodoxos como alcoolismo, drogas, e novas experiências sexuais. Isso é possível de ser visto na produção artística a partir de experimentos com novos estilos e novos temas. Os pintores impressionistas criam a estética da ruptura e a libertação da subjetividade. Podem expressar este ambiente degenerado e desiludido, pois estes se comportam como "*gauche*" da crônica da vida *fin-de-siècle*. [5] O ataque à razão, característica central da cultura da modernidade, aprofundou-se ainda mais com as teorias de Freud sobre o inconsciente e a irracionalidade.

Num livro de 1991, encontramos a arte produzida no século XX conceituada e trabalhada a partir de cada uma de suas tendências. Segundo o autor deste livro, Nikos Stangos, o questionamento e a rejeição ao passado represen-

---

[3] KUMAR, Krishan. *Da Sociedade Pós-Industrial á Pós-Moderna: Novas teorias sobre o mundo contemporâneo.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. p. 97.

[4] SOUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno.* São Paulo: Nobel, 1986.

[5] WEBER, Eugen. *França: Fin-de-Siècle.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989, 356p.

taram uma verdadeira revolução artística perceptível principalmente nas artes visuais.

"*Aquilo a que chamou genericamente de arte moderna, refletindo outras atitudes análogas na sociedade, tornou-se uma força libertadora explosiva no início do século, contra a opressão de pressupostos com freqüência cegamente aceitos até então*". [6]

Para Lefebvre, o "*Modernismo é a consciência que tomaram de si mesmas as épocas, os períodos, as gerações sucessivas; o Modernismo consiste, pois, em fenômeno de consciência em imagem e projeções de si*". [7]

De modo geral, o que marca o espírito da arte moderna é o desejo de libertar-se das amarras do passado. A produção artística busca uma nova forma de expressão em concordância com a mentalidade do século XX, tanto na temática como no estilo. Os artistas desejavam uma expressão que pudesse interpretar suas almas atordoadas pelo materialismo do mercado de artes e pelo advento da industrialização. Por isso, motivos materialistas e espirituais, científicos e poéticos mesclam-se nas correntes modernistas. Por volta de 1910, a atenção nas inovações da industrialização perde sua força e cede lugar às transformações ocorridas dentro da estrutura da vida social, formar-se-ão as *vanguardas* de renovação artística dentro do próprio movimento modernista. [8]

A arte em Belo Horizonte, 1918 - 1944: questão aberta sobre a arte moderna

A trajetória da produção artística em Belo Horizonte poderia ser pensada a partir de dois aspectos conflituosos. O primeiro é a existência de uma escola superior de belas artes desde os vinte primeiros anos da capital, a Escola de Belas Artes, fundada por Aníbal Mattos e o segundo é a criação do Instituto de Belas Artes, dirigido por Guignard, vinte anos depois, em 1944, o ponto máximo da voga modernista na cidade.

Configura-se em Belo Horizonte, nos primeiros anos desde a sua fundação, um quadro cultural de debate acerca do Modernismo, como ocorria no contexto nacional e internacional. Marcelina das Graças de Almeida e Ivone Luiza Vieira argumentam que desde seu projeto inicial, a cidade nascia sob o signo da modernidade, [9] cujo pressuposto era a negação da ordem precedente e tornar-se símbolo da Era Republicana. A modernidade vinha no bojo das

---

[6] STANGOS, Nikos. *Conceitos de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. p. 7.
[7] LEFEBVRE, Henri. *Introdução à Modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
[8] ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 709p. P. 185.
[9] Cf.: ALMEIDA, Marcelina das Graças. Belo Horizonte, arraial e metrópole: memória das artes plásticas na capital mineira e VIEIRA, Ivone Luiza. Emergência do modernismo. In: RIBEIRO, Marília Andrés (org.) et al. *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. op. cit.

transformações no espaço urbano reordenado em função da ascensão burguesa e da industrialização.[10]

Nos primeiros vinte anos da capital, a produção artística e cultural esteve ligada aos trabalhos da Comissão Construtora. Vinham trabalhadores de várias localidades, inclusive estrangeiros, principalmente italianos. Eram artesãos, entalhadores, engenheiros, arquitetos, escultores, pintores e fotógrafos. [11] Os primeiros trabalhos artísticos que acontecem na capital são de Émile Rouède (1850-1912) e de Honório Esteves (1860-1933), que registravam aspectos do cotidiano do arraial que em breve desapareceria.

Avaliando a pesquisa sobre as artes-plásticas em Minas Gerais, percebemos que há períodos congestionados e graves lacunas na historiografia do assunto. No primeiro campo estaria o Barroco e o modernismo; no segundo, as primeiras décadas do século XX. Em Belo Horizonte, este período que delimitamos para o nosso trabalho, 1918 – 1944, está ofuscado pela extensa pésquisa sobre a atuação de Guignard na cidade. Sem retirar-lhes sua importância, mas estes estudos não olham para outros lados e deixam lacunas na história. Uma revisão é necessária para detectarmos o estado desta questão na produção historiográfica.

Iniciaremos com a discussão proposta por Fernando Correia Dias em seu livro sobre a literatura produzida na capital nos anos de 1920 e 1930 [12], *O Movimento Modernista em Minas: uma interpretação sociológica*. Afinal, sua opinião é compartilhada por diversos autores que escreveram *a posteriori*. Ao tratar do aspecto da literatura modernista que surgia na cidade ele levanta uma indagação a respeito das artes plásticas

"*Se as duas manifestações do movimento modernista - a de São Paulo e a de Minas – são praticamente contemporâneas, e com alguns pontos em comum, pode-se perguntar por que motivos não ocorreram em Minas expressões artísticas no campo plástico e musical, ao contrário do que acontece no ambiente paulista*". [13]

Ele aponta como hipótese para a questão que São Paulo já possuía uma tradição das artes plásticas e um ambiente cosmopolita nos meios intelectuais que mantinham contato com o que havia de novas informações sobre a plástica que fervilhavam na Europa. E logo continua afirmando do desenvolvimento

---

[10] Cf.: BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade.*

[11] SALGUEIRO, Heliana. O ecletismo em Minas Gerais: Belo Horizonte. In.: FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na arquitetura brasileira.* p.116-117.

[12] Referências bibliográficas para o estudo da Literatura em Minas Gerais nos anos de 1920-1930. Temos: DIAS, Fernando Correia. *O Movimento Modernista em Minas Gerais, uma interpretação sociológica.* Brasília: Editora da UnB, 1971. BUENO, Antônio Sérgio. *Modernismo em Belo Horizonte: Década de 20.* Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1982.

[13] DIAS, Fernando Correia et al. *O Movimento Modernista em Minas Gerais, uma interpretação sociológica.* op. cit.

econômico e social que passava São Paulo e, disse o próprio Dias "*Minas era bastante provinciana na década de 20*".

A Cristina Ávila no artigo *Modernismo em Minas Literatura e artes plásticas: um paradoxo, uma questão em aberto* praticamente compartilha com a opinião de Dias e afirma que as artes em Belo Horizonte vivem um paradoxo, pois emquanto a literatura se renova e moderniza concernente ao momento criativo do restante do Brasil, que se traduziram no modernismo, as artes plásticas ficam estagnadas no tempo, acomodadas em uma atmosfera de academicismos não ultrapassando sequer a "revolução impressionista". [14]

A historiadora menciona que somente a exposição modernista de Zina Aita, em 1920, como o único acontecimento de relevância nas artes-plásticas em Belo Horizonte. Afirma também que somente a partir de 1940 com as realizações da Prefeitura de Juscelino Kubistchek que a plástica teria feições de modernas. A autora considera que a Sociedade Mineira de Belas Artes e seu diretor Aníbal Mattos como os responsáveis pelo atraso nas artes plásticas apontadas como atreladas ao conservadorismo dos cânones acadêmicos influenciados por Aníbal Mattos. Porém, respalda este artista como responsável pela agitação cultural na capital.

Ivone Luiza Vieira afirma que o academicismo que havia contaminado as artes plásticas em Belo Horizonte é sinal de estagnação no tempo. Ela busca na exceção dos modernistas atuantes na capital o desenvolvimento das artes plásticas na cidade, mas em função disso, deixa lacunas a ser pesquisadas sobre a produção artística da Escola de Aníbal de Mattos, e também da atuação deste artista.

"*Os modernistas das décadas de 1920 e 1930 em Belo Horizonte propiciaram mudanças e abriram caminhos para a modernidade dos anos de 1940. Deram início à superação do academicismo alienado do cotidiano da cidade*". [15]

É de valor para nosso artigo o trabalho desenvolvido por Ivone Luiza Vieira no tocante a emergência do Movimento Modernista em Belo Horizonte nos anos de 1930 e 1940. Ela afirma que

"*A emergência dos modernistas e sua pressão para a abertura de espaços na vida cultual e artística da cidade marca o início dos conflitos e a inserção transformadora, consciente, dos artistas, enquanto sujeitos históricos dessa mudança*" [16].

As inovações do trabalho desta pesquisadora são muitas. Ela registrou artistas e eventos até então esquecidos por nossa história, como também reno-

---

[14] SANTOS, Cristina Ávila et al. Modernismo em Minas Literatura e artes plásticas: um paradoxo e uma questão em aberto. *Análise e Conjuntura*. op. cit. p. 174.

[15] VIEIRA, Ivone Luiza. Emergência do Modernismo. In. RIBEIRO, Marília Andrés (org.) et al. *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. op. cit.

[16] VIEIRA, Ivone Luiza et al. *A Escola Guignard na Cultura Modernista de Minas Gerais: 1944-1962*. op. cit.

vou a discussão e transferiu o marco do Movimento Modernista na capital para a realização da Exposição de Bar Brasil de 1936. Mas assim como fez Cristina Ávila, Ivone Luiza Vieira também acusa a Sociedade de Belas Artes e o seu diretor, Aníbal Mattos como os responsáveis pelo atraso nas artes plásticas em relação aos acontecimentos de São Paulo.

Sendo assim, nossa pesquisa mostra que há uma habitual análise sobre os aspectos das artes plásticas na cidade como sendo atrasados por influência de Aníbal Mattos, mas em nenhum destes trabalhos pesquisados fundamenta argumentos satisfatórios que comprovem suas afirmações. Ambas as autoras rotulam o ensino de artes como acadêmico, mas não explica a ação do mesmo, tão pouco sua historicidade. Observamos nestes trabalhos até aqui analisados e citados uma grande resistência, por parte dos pesquisadores de trabalhar com outras manifestações artísticas que fogem dom moldes do Modernismo, apresentam-se muito mais avaliativos a partir de referências externas que propriamente um resgate histórico e explicativo do mesmo.

Para compreender o meio artístico em Belo Horizonte nos anos de 1920 até 1944, faz-se importante, resgatar os trabalhos de Aníbal Mattos na cidade em favor da cultura artística.

A partir da segunda metade da década de 1910, o panorama das artes plásticas na capital mineira irá modificar-se significativamente com a presença de Aníbal Mattos. Nascido em Vassouras (RJ) em 1889, estudou na Escola Nacional de Belas Artes, sob a orientação de Batista da Costa e Zeferino da Costa[17]. Sua atuação na capital mineira dinamizou o meio das artes plásticas, organizando exposições e eventos culturais como os Salões do Conselho Deliberativo, quando aconteceu sua primeira aparição. Em 1918, ele funda a Sociedade Mineira de Belas Artes, que posteriormente daria as bases para a fundação da Escola de Belas Artes [18], fatores que contribuíam para a revitalização cultural da cidade. Marcelina das Graças de Almeida, aponta a modernidade nos trabalhos artísticos de Aníbal Mattos a partir de seu contato com George Grimm.[19] E ainda discutem acerca da modernidade em suas obras de arte alegando que

[17]Cf. MATTOS, Aníbal. *Aníbal Mattos e seu tempo*. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte - Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

[18]AYALA, Walmir. *Dicionário de pintores brasileiros*. p.67

[19] Este artista atuou no Brasil como professor de artes plásticas no Rio de Janeiro do final do século XIX e foi responsável por determinadas mudanças na concepção de artes no Brasil. Cf.: LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O grupo Grimm: paisagismo brasileiro do século XIX*, p.20.

"*Ainda que, em diversos momentos, sua obra tenha sido vista por historiadores e críticos de arte como acadêmica e pautada em elementos tradicionais, é preciso reconhecer que as artes no Brasil, especialmente no início do século, tiveram dificuldade de renovar-se e adaptar-se às novas tendências estéticas da vanguarda européia*". [20]

Eduardo Frieiro escreveu sobre Aníbal Mattos em 1926 que

"*A arte em Bello Horizonte não lhe deve pequenos serviços. Realizando e promovendo sucessivas exposições, próprias e alheias, habituando o público a visitá-las, contribuindo assim para educar-lhes o gosto; encaminhando neophytos, encorajando iniciados; ventilando pela imprensa questões de arte – não há em Bello Horizonte iniciativa de caráter artístico que não tenha no Sr. Aníbal Mattos o seu principal propugnador*". [21]

Caminhando nesta direção de Eduardo Frieiro, voltamos a citar Cristina Ávila. Numa entrevista a um jornal da capital, em 1991, ao se referir a Aníbal Mattos nos diz do seu significativo papel para a cultura belo-horizontina. Nas palavras dela "*a importância dele para o contexto artístico mineiro é incontestável. Mais do que fluminense radicado em Minas, Aníbal Mattos é um mineiro por opção, é paisagista da nossa natureza, o núcleo pioneiro da atividade artística da nova Capital*". [22] Nestas palavras, ela, agora, respalda Aníbal Mattos na cultura da cidade. Ela está atenta para o empenho do artista em movimentar os acontecimentos culturais.

São relevantes para esta discussão os artigos de autoria de Fernando Pedro Silva "*Aspectos da arte em Belo Horizonte nos anos de 20 e 30*" [23] e "*Resgatando a modernidade na pintura de Aníbal Mattos*" [24], de onde podemos ter uma visão do que foi a atuação de Aníbal Mattos na cidade. Ele organizou além de diversas exposições individuais de artistas, como também coletivas e salões de arte. Em 1918, junto a Oswaldo de Araújo, de Eduardo Frieiro, dentre outros, funda a Sociedade Mineira de Belas Artes que tinha o objetivo de fomentar as exposições Anuais de Belas Artes – que merecem destaque foram a de Zina Aita em 1920, logo que esta artista retornou de seus estudos na Europa, o Salão Feminino de Belas Artes e a primeira exposição de artistas mineiros em São Paulo, em 1933. No campo pedagógico de ensino de artes, a Sociedade tinha o intuito de promover cursos de ensino profissionalizante de artes na capital e o fez durante quatro anos. Foi a Sociedade de Belas Artes que deu as bases para a Escola de Belas Artes na década de 1920.

---

[20] Cf.: ALMEIDA, Marcelina das Graças. Belo Horizonte, arraial e metrópole: memória das artes plásticas na capital mineira. In. RIBEIRO, Marília Andrés (org.) et al. *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte.* op. cit.

[21] FRIEIRO, Eduardo. As artes em Minas. In. SILVEIRA, Victor (org). *Minas Geraes em 1925.* Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1926.

[22] SANTOS, Cristina Ávila. Entrevista ao Jornal Estado de Minas de 10/09/1991. Referente à exposição comemorativa "Aníbal Mattos e seu tempo" que ocorreu no mesmo ano.

[23] SILVA, Fernando Pedro. Aspectos das artes em Belo Horizonte nos anos de 20 e 30. *Revista do Departamento de História.* Belo Horizonte: CNPq; Mazza Edições; Departamento de História – FAFICH/UFMG, 1989.

[24] SILVA, Fernando Pedro. Resgatando a modernidade na pintura de Aníbal Mattos. *Modernidade: Anais do IV Congresso Brasileiro de História da Arte.* Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS; FAPERGS; CNPq, 1991.

Não foi só na organização e ensino de arte que Aníbal Mattos contribuiu para a cultura artística de Belo Horizonte. Ele também trabalhou como crítico de arte, historiador da arte (em especial sobre patrimônio barroco de Minas Gerais), roteirizou filmes produzidos na cidade e escreveu peças para teatro.

A pintura de Aníbal Mattos é a que mais nos interessa. Quanto à estetica da pintura dos artistas mineiros na década de 1920 percebe-se nítida influência do estilo Impressionista. Ainda que tratem da temática de paisagismo, não podemos rotulá-lo de acadêmicos ou neoclássicos, como se têm feito.

Os pintores impressionistas do séc. XIX rejeitavam a idéia de paradigmas e moldes artísticos para a criação artística, queriam expressar os anseios do espírito, valorizam a subjetividade do artista e sua espontaneidade, deixaram de produzir em estúdio e buscaram as cores da pintura com a luz natural ao ar livre.

A pintura de Aníbal Mattos demonstra elementos deste estilo Impressionista. São, portanto, estes elementos pictóricos que conferem a ele caráter de um artista da modernidade que aproveita da influencia no uso das cores e da luminosidade, o encontro com a espontaneidade da pincelada. Aníbal Mattos se interessou pela representação sentimental do que via a sua volta em pinceladas ágeis tratando da luz e das cores. Suas paisagens não tinham o aspecto documental nem tão pouco tratava de fatos históricos. Frieiro, em ocasião da vigésima quinta exposição realizada por Aníbal Mattos escreveu o seguinte comentário "*Há na sua arte uma feliz harmonia entre o modo de ver e o de transmitir a emoção representativa dos logares*".

Aníbal Mattos trouxe para Minas a pintura ao ar livre, retratava o que via na natureza que o cercava e transmitia pelas suas pinceladas as sensações numa interpretação emocionada da sua realidade. Enfim, as características presentes na pintura de Aníbal Mattos nos fazem perceber sua importância para o contexto artístico, uma vez que a arte moderna estava ocupando e conquistando espaço.

Considerações Finais

Neste artigo objetivamos traçar o contexto histórico das décadas de 1918 a 1944 para chegarmos a um entendimento do ambiente artístico em Belo Horizonte nestes anos. Para tanto pesquisamos bibliografia referente a este tema e tratamos dela de forma a possibilitar uma revisão historiográfica do assunto.

Percebemos que estudiosos do assunto tratavam as artes em Belo Horizonte nestes anos como atrasada e colocava Aníbal Mattos como o responsável por este atraso. Assim propusemos uma releitura de suas pinturas numa tentativa de desmistificar este preconceito e percebe-las em seu contexto de produção.

Observamos que o desinteresse em trabalhar com este período histórico se deve a uma comparação com modelos externos à realidade belo-horizontina. A referência, comumente, é a agitação e o dinamismo durante e após a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo e não houve uma análise que não tocasse neste modelo pré-estabelecido. A modernização nas artes plásticas em Belo Horizonte não poderia seguir regular aos que acontecia em São Paulo e nem de forma repentina. Entendemos que essas transformações são graduais e obedece a uma realidade histórica característica de cada sociedade. Aníbal Mattos, mesmo que contemporâneo aos modernistas de 1922 tinha outro projeto de modernização e renovação artística. E isso aconteceu em Belo Horizonte.

Por fim, é válido esclarecer que devido à abrangência do tema, buscamos verticaliza-lo e não pretendemos esgotar o assunto, mas levantar hipóteses que poderão ser mais bem analisadas num trabalho em elaboração. Mas concluímos que o meio das artes plásticas em Belo Horizonte nos anos de 1918 a 1944 foi bastante dinâmico e permitiu uma realidade própria e que a sua maneira possibilitou a construção de sua identidade artística.

Fabrize Santos Pousa. Bacharelado e licenciatura em História pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Especialização em História da Cultura e da Arte na Universidade Federal de Minas Gerais. Atuando na organização do acervo de artes-plásticas da Biblioteca e Centro de Pesquisa João Etienne Filho da Fundação Clóvis Salgado em Belo Horizonte.

LYGIA PAPE E HÉLIO OITICICA: POSSÍVEIS CONEXÕES POÉTICAS

Fernanda Pequeno da Silva
fernandapequeno@bol.com.br / fernandapequeno@yahoo.com.br

Tanto Hélio Oiticica, quanto Lygia Pape são artistas de grande significância para a modernidade estética brasileira. Atuantes desde os anos 50, no meio artístico do Rio de Janeiro, Oiticica e Pape apresentam poéticas coerentemente eficazes. Companheiros desde o início com uma arte geométrica, os artistas, mais tarde, foram cúmplices numa arte ambiental e performática, muito preocupada com a vivência do espectador.

A insipiência de uma Historiografia da Arte Brasileira, no entanto, faz com que se veja Hélio Oiticica apenas como ídolo e, Lygia Pape como uma artista lateral, tornando-a praticamente esquecida pela crítica de arte brasileira. Hélio Oiticica, acabou por transformar-se num mito, muito pouco questionado ou criticado. A formação desse ícone de brasilidade, ao invés de facilitar, só dificulta as análises, pois embora encontremos material em demasia sobre o artista, precisamos abstrair e mesmo desconsiderar certos estudos, seja pela superficialidade de seus exames, seja pela estreiteza com que lidam com os fatos estéticos, desconsiderando circunstâncias e contextos relevantes para o estudo das obras de Oiticica ou ainda pela incongruência de enquadramentos infundados.

Lygia Pape, é uma artista pouco lembrada, mas que possui uma produção tão marcante, cuja força não permitiu que as obras se tornem datadas. Dessa maneira, somos instigados a investigá-las e a propor exames minuciosos, de maneira a reconhecer postumamente, a artista de grande relevância que Pape foi mas que infelizmente não obteve em vida o reconhecimento à altura. Embora já seja assimilada e fortemente institucionalizada, Lygia ainda é uma artista muito pouco estudada.

Além de contemporâneos e amigos, os citados artistas apresentam semelhanças ao nível das linguagens, que vão muito além do circunstancial. As afinidades entre os dois artistas são muitas: a começar pela atuação sincrônica em grupos como o Frente (1954), Neoconcretismo (1959), ambos apresentam poéticas que muitas vezes se tocam, em diversos aspectos.

Um e outro se apresentam como artistas *gauche*, e que manifestam uma postura crítica frente às instituições de arte. A via já bastante explorada é a aproximação com Marcel Duchamp no tocante ao questionamento do estatuto da arte. Seja Lygia Pape, com suas *Caixa de Baratas* e *Caixa de Formigas,* ambas de 1967, seja Hélio Oiticica com todas as suas proposições culturalmente anárquicas, tais como seus *parangolés,* de 1965, fazem crítica ao binômio obra / museu. A preocupação vivencial, com o espectador, que desloca a arte do compro-

misso estético para encará-la como comprometimento ético, é enfática nos dois artistas. Ambos valorizaram a experiência do mesmo, não como puro deleite estético, mas como criadora e transformadora.

Tanto Lygia Pape quanto Hélio Oiticica, no entanto, têm uma visão menos romântica do sujeito, diferente da de Lygia Clark, por exemplo. Essa última artista "aborda" o sujeito como um ser continente de uma interioridade e que, por isso, é subjetivo e pessoal. Tanto que seus experimentos e vivências chegaram ao auge com seus cunhos terapêuticos. Por outro lado, Pape e Oiticica sempre tiveram uma preocupação muito mais política, menos individual. Seus sujeitos são seres anônimos, sem interioridade e seu interesse se dá sobre a atuação desses indivíduos no mundo.

Os experimentos de Lygia Pape com o *Ovo* (obra de 1968), e de Hélio Oiticica com os *Ninhos* (de 1969), tocam-se no que se refere a um novo nascimento, a uma espécie de reinvenção da existência por parte do indivíduo, não no sentido psíquico ou introspectivo do termo (como em Lygia Clark), mas sim no sentido de uma maior conscientização do indivíduo, para que esse possa realizar transformações ético-políticas. Nas palavras de HO: "Habitar um recinto é mais do que estar nele, é crescer com ele, é dar significação à casca-ovo".

As experiências corporais diretas, nos dois casos, funcionam como uma espécie de ritual de superação do comportamento repressivo que o Homem tem no mundo. No lugar de novidades estéticas, são proposições que têm a pretensão e a responsabilidade com os "desenvolvimentos político-sociais, em relação a toda espécie de transformação fundamental, que são as que significam realmente algo". Em reportagem de Antonela Velasco de 29/10/1977 no jornal *A Notícia*, intitulada "Lygia Pape Cineasta", é possível ver a artista falar da atuação de seu trabalho dentro do que ela convencionou chamar de espaço poético: "meu trabalho está dentro de um espaço do Homem, no sentido de atenuar as dificuldades que ele enfrenta".

Hélio Oiticica, em texto de dezembro de 1967, intitulado "Aparecimento do Supra-Sensorial na Arte Brasileira"[1], fala do comprometimento do artista em relação ao espectador, "proporcionando-lhe proposições abertas ao seu exercício imaginativo, interior" uma vez que "(...) esta seria uma das maneiras, proporcionada nesse caso pelo artista, de **desalienar o indivíduo,** de torná-lo **objetivo** no seu comportamento ético-social"[2]. As proposições deveriam ser "(...) dirigidas aos sentidos, para através deles, da "percepção total", levar o indivíduo a uma "supra-sensação", ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua

---

[1] In OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
[2] Op. Cit. Pg. 103.

espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano. Isto implica uma série de argumentos impossíveis de serem aqui discutidos: de **ordem social, ética, política** etc"[3]: seria o "exercício experimental da liberdade" do qual Mário Pedrosa foi mentor.

Outro conceito válido a ser emprestado será o de "Mundo-Abrigo" de Hélio Oiticica, uma vez que essa tese abarca o mundo (e a vida) como processo de construção / experimentação coletiva, "não-soma de shields individuais mas abrigo-guarida global"[4]. Propõe, ainda uma relação sujeito-objeto que se quer conflitante e, por isso, transformativa. "Descondicionamento (não sublimativo não-catártico) de patterns de comportamento é radical: isto é: irreversível".[5] Dessa forma, propõe uma relação ativa do sujeito com o mundo e um comportamento transformador. O elo com o conceito de "Espaço Poético" de Pape anteriormente citado é literal.

A noção de indivíduo trabalhada e pregada por Pape e Oiticica parece ser semelhante a da abordagem que Rosalind Krauss faz do sujeito em *O Duplo Negativo*[6], capítulo do livro *Caminhos da Escultura Moderna*. Ao negar o que ela chama de "vida interior da forma" ou seja, o "centro" da escultura como fonte de seus significados, a autora cita Donald Judd, para enfatizar que o mesmo rejeita também o modelo de Eu que supõe personalidade e emoção como elementos que habitam o indivíduo. O mesmo artista nega a arte baseada na ilusão, na metáfora daquele momento psicológico privilegiado (porque privado) para afirmar a prevalência de uma arte objetiva e pública. Esse caráter de "exterioridade" das obras minimalistas pode ser estendido à abordagem do sujeito pretendida por Lygia Pape e por Hélio Oiticica. É justamente esse sujeito descentralizado, do qual Krauss nos fala, que vai interessar aos dois artistas. Ainda para Krauss, o Homem "minimalista" (e, nesse caso, vamos entendê-lo também como o Homem de Oiticica e de Pape) é anônimo, sem centro, sem interior. Dessa forma, podemos observar que as experiências tanto de Lygia Pape quanto de Hélio Oiticica não se dão somente a nível psicológico.

Dessa maneira, pretende-se localizar os dois artistas num entre: se por um lado a experiência com obras minimalistas é objetiva, pública e literal, por outro, a experiência com as proposições de Lygia Clark é subjetiva / psíquica. Já Pape e Oiticica estariam numa espécie de busca por uma objetividade sensível ou por uma sensibilidade objetiva que se quer, por isso mesmo, ética e politicamente comprometida com o Homem, enquanto coletividade atuante no Mundo e não como subjetividade. E embora as percepções específicas sejam

---

[3] Op. Cit. Pg. 104.
[4] Folder da exposição "Hélio Oiticica Mundo Abrigo", 110 Arte Contemporânea, 1989.
[5] Op. Cit.
[6] In "Caminhos da Escultura Moderna". São Paulo: Martins Fontes, 1998.

suscitadas pelas vivências corporais diretas, seus resultados não são experiências sensoriais privativas ou exclusivas: pelo contrário, o particular e o privado dão lugar à pluralidade e a uma proposição cultural mais anárquica. Com isso, os artistas propõem uma cultura que parte do sujeito, com elos culturais EFETIVOS e que se fazem, dessa maneira, política e socialmente interventores.

Esse conceito de lateralidade, de "exterioridade" também legitima uma abordagem da cor em ambos os artistas: tanto no caso das *bilaterais* e dos *relevos espaciais* de Oiticica, quanto no das *tecelares* e *tteias* de Pape, a cor parece querer propagar-se e ocupar o espaço, quase como uma presença escultórica. Portanto, uma aproximação entre os dois artistas conseguida através de vinculações poéticas não poderia deixar de considerar a análise do problema cromático em ambos. Tanto Lygia Pape, com suas *tecelares* e *tteias*, quanto Hélio Oiticica, com seus *relevos espaciais* e *bilaterais*, a cor parece possuir um sentido arquitetônico ou escultural.

Oiticica e Pape, como os demais artistas neoconcretos não concebiam a visão como uma simples experiência ótica, mas sim como dependente das vivências, uma vez que essa envolve o corpo todo. Nesse sentido, passa a ocorrer uma ampliação da experiência visual na direção do "ultrasensorial". Isto implica também o desenvolvimento das questões vividas pela cor nos dois artistas: a experiência com essa deixa de ser puramente visual.

No caso dos *Relevos Espaciais* de Oiticica que datam de 1959, a principal característica é a transição da tela para o espaço ambiental. São estruturas de madeira cortadas em formas irregulares – menos finitas que as formas regulares tais como quadrado, círculo ou triângulo - pintadas com cores vibrantes: vermelho, laranja, amarelo de forma a preencher o espaço com cor. No caso, o uso da monocromia enfatiza e isola a cor num momento único de ação.

O mesmo ocorre com as *Bilaterais* (também de 1959): as placas de madeira estão suspensas, como se flutuassem no ar, exigindo do sujeito-observador uma exploração: para desvendar essa obra, deve-se investigar as suas várias potencialidades, as suas diferentes facetas.

Tais obras explicitam, além da ocupação virtual do espaço através de cores pulsantes, a preocupação neoconcreta de incorporação do espaço real e da vida cotidiana à arte, de modo a fazer a obra transcender a sua materialidade, estendendo-a para além de seus limites físicos.

Nas duas citadas séries, através de uso de formas não-regulares, o artista articula planos de diferentes tonalidades da mesma raiz cromática. Porém, os tons e sobre-tons, aqui, não possuem um sentido ilusório ou renascentista na tentativa de delinear e salientar o volume das formas. Isso não se faz necessário uma vez que os planos articulados alcançam, por si só, a terceira dimensão. Pelo contrário, HO não é um tonalista, um matissiano na busca por Aquela Cor: as

cores que Oiticica usa são industriais, chapadas, puras e vibrantes. A cor em Hélio, assim como em Mondrian, é pura, primária, chapada. E devido à maneira como essas obras são expostas (suspensas por fios de nylon de maneira a sofrer a ação do vento e a projetar sombras) e também pelo fato de oferecerem diversas possibilidades de visão, os *relevos espaciais* e as *bilaterais* fornecem a sensação dupla de concentração e expansão da cor. Há um sentido arquitetônico em que a estrutura incorpora o espaço, de modo a relacionar a cor das placas e o espaço que as circunda. E há também a ação da cor em relação a si mesma, espécie de movimento de interiorização e expansão.

Já Lygia Pape explora as possibilidades da cor enquanto luz em suas xilogravuras intituladas *Tecelares*. As primeiras gravuras datam de 1955 e já são geométricas, porém, elas ainda não tocam a margem do papel, ainda persistindo uma espécie de margem. O foco, portanto, se dará sobre as obras da mesma série que foram realizadas mais tardiamente, entre 1957 e 1959. O enfoque nessas *tecelares* posteriores se dará pelo fato de elas já sangrarem para além dos limites do papel. As gravuras de Lygia Pape vão gradativamente passando a tocar a margem deixando, assim, de haver distinção entre figura e fundo: o papel passa a ser todo ocupado. Antes ainda era possível detectar, pela presença dos espaços em branco no suporte, o que era o fundo e o que era a figura.

Nesse caso, a linha é também luz. As cores escolhidas são o branco e o preto, por serem limpos e puros, fornecendo, dessa forma, a identidade neoconcreta e a indistinção expressiva entre as cores: a possibilidade de resolução do problema do espaço em uma superfície bidimensional é gerada pela dinâmica dos cheios e vazios. Os positivos e os negativos se integram através do rompimento com a superfície, permitindo a saída do espaço bidimensional para o espaço real. Tal processo se deu pela abertura de fendas na madeira, o que permitiu o aparecimento de frestas de luz.

A dinâmica de espaço aberto e espaço fechado cai por terra, uma vez que o papel passa a ser totalmente ocupado. Os cortes na matriz madeira são feitos cada vez mais dentro dos conceitos de espaço construtivo: o traço é rigorosamente controlado, gerando retas que excluem qualquer ranço expressivo. A forma como Pape trabalhava a xilo, só com formas geométricas, era o que importava: à artista interessava o processo de corte da madeira e não a sua tiragem. A monumentalidade dessas obras é conseguida pelos ecos de luz que se propagam para além das limitações físicas do papel.

Na fala da própria artista:

"Os brancos começaram a crescer a crescer de uma tal maneira e a própria chapa foi vazando porque comecei a gravar de tal modo a chapa que acabava virando escultura. Então, algumas matrizes você pegava e levantava e era uma espécie de escultura... uma estrutura aberta".

As gravuras são diretas e propõem uma nova perspectiva de espaço: seus fios crescentes vão abrindo espaços e problematizam as relações de constru-ção. Sua monumentalidade e seu caráter expansivo provém daí. Lygia Pape foi abrindo espaços "em branco" através de sulcos na madeira até consumir o espaço da gravura, até que chegou à luz total. Passou, então, a atuar no espaço real.

A partir dessa atitude inicial, podemos então, abordar a *Tteia* Nº 1, que tem a sua primeira versão em 1979, sendo retomada e remontada em 1991. Os fios de cobre estão dispostos de maneira a sugestionar a aparência aberta de uma teia, de maneira a incitar a participação. Aqui, porém, como nos *penetráveis* de Oiticica, as forças centrífuga e centrípeta parecem agir em concomitância: ao mesmo tempo em que se é convidado a penetrar a obra, ela se mostra como uma interferência, como uma espécie de ruído no espaço. Aqui, mais uma vez o legado construtivo aparece na geométrica e rítmica repetição desses fios que, estrategicamente dispostos como teia, enquanto forma que não possui um núcleo gerador, nos fazem pensar em Rosalind Krauss e no sentido da exterioridade da forma.

A *tteia* possui para além de seu rigor construtivo, uma rica aliança com a exploração cromática e espacial gerando uma espécie de poética da dispersão. Uma vez que parece estar em estado de latência, a *tteia* espera pelo momento da revelação problematizando, assim, o par transcendência-imanência. A obra é gerada por ranhuras e estrias que formam (es) – quinas. Nas palavras da própria artista, a *tteia* seria uma espécie de "gravura feita apenas no pensamento e que no real surge em fios de cobre, como um projeto arquitetônico": potência dinâmica entre o visível e o invisível.

Assim, dadas as devidas diferenças – em Pape, a cor é luz e em Oiticica é adensamento e saturação da superfície, em ambos os artistas a cor se expande para além dos limites efetivos impostos pelos "objetos", ou seja, há uma reverberação, numa emissão difusa de ecos cromáticos no espaço.

---

7 "Dossiê Lygia Pape". In *Arte & Ensaios* nº 5. Rio de Janeiro: Mestrado em História da Arte. EBA / UFRJ, 1998.

Bibliografia:

Arte & Ensaios. Nº 5. Rio de Janeiro: Mestrado em História da Arte, EBA / UFRJ, 1998.
BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Brasileira Contemporânea: texturas, dicções, ficções, estratégias.* Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.* São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal. A vanguarda brasileira nos anos 50.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.
DOCTORS, Márcio (curadoria e texto). Catálogo *José Resende, Lygia Pape, Nuno Ramos.* Rio de Janeiro: Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude, Outubro de 2003.
DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60 – Transformações da Arte no Brasil.* Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas 1964 – 74.* Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
FILHO, Paulo Venâncio. *Lygia Pape.* Catálogo da Exposição Realizada no Espaço Caio Graco – CCSP, São Paulo, 08 de Outubro a 10 de Novembro de 1996.
Hélio Oiticica Mundo Abrigo. Catálogo da Exposição Realizada na Galeria 110 Arte Contemporânea, em 1989.
KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 1998.
Lygia Pape – Eat me – a gula ou a luxúria. Folder da Exposição realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 12 a 30 de Agosto de 1976.
Lygia Pape. Rio de Janeiro: Cadernos FUNARTE, 1983.
Lygia Pape. Catálogo da exposição realizada no Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, de 13 de Dezembro de 2001 a 31 de Março de 2002.
MARTINS, Maria Clara Amado. "Os Tecelares de Lygia Pape". In *Arte & Ensaios.*Nº 3. Rio de Janeiro: Mestrado em História da Arte, EBA / UFRJ, 1996.
MATESCO, Viviane Furtado. "Hélio Oiticica: A Questão da Estrutura-Cor". In *Gávea,* nº 5. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC, Rio de Janeiro, Abril 1988.
OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto.* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
____. "Brasil diarréia". *In: Arte Brasileira Contemporânea. Caderno de Textos 1: O Moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo).* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
____. "Bases fundamentais para uma definição do Parangolé"; "Aparecimento do supra sensorial na Arte Brasileira"; "Depoimento". *In: Arte contemporânea brasileira. Caderno de Textos, 3: Sete ensaios sobre o modernismo.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
Opinião 65 - 30 anos. Catálogo da exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 17 de maio a 16 de julho de 1995.
PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise.* São Paulo: Perspectiva, 1979.
PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil Anos 60: Neofigurações Fantásticas e Neo Surrealismo, Novo Realismo e Nova Objetividade.* São Paulo: EDUSP e Itaú Cultural, 1999.
ROSENBERG, Harold. "Desestetização". In: BATTCOCK, Gregory. *A Nova Arte.* São Paulo: Perspectiva, 1975.
TÁVORA, Maria Luisa Luz. "A Gravura Brasileira – Anos 50 /60". In *Gávea,* nº 5. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC, Rio de Janeiro, Abril 1988.
VELASCO, Antonela. "Lygia Pape Cineasta". In *A Notícia.* Rio de Janeiro, 29/10/1977.
VIANNA, Hermano. "Não quero que a vida me faça de otário!". In: *Mediação, Cultura e Política.*Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

Fernanda Pequeno da Silva. Licenciada em Educação Artística pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e bolsista do CNPQ sob a orientação da professora doutora Vera Beatriz Siqueira, cuja linha de pesquisa tem o título de *Estilo e Instituição: Iberê Camargo, Hélio Oiticica e Antônio Manuel.*