

REVISÃO HISTORIOGRÁFICA: O ESTADO DA QUESTÃO
Atas do I Encontro de História da Arte do IFCH UNICAMP

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 (Prof.^a 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 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)

Marília 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 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/Vkhutsein (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 (Prof^ª. 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 (Prof^ª. 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. Sr^a. do Pilar das Cong. de Sabará.

Jeaneth X. de Araújo (Prof^ª. 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/UFRP) *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 Biazoli 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 Guttman 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)

Reverendo a Missão Francesa

Rosângela de Jesus Silva (mestranda IFCH/UNICAMP) Obras e artistas no universo de Ângelo Agostini.

Fabiana de A. Guerra Grangeia (mestranda IFCH/UNICAMP) Oscar Guanabara 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 A)

Valéria Piccoli (Msc., Coleção Brasileira) 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-UFGA) 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)

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 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 Téó (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

- 24 FORTE SÃO JOÃO E FORTALEZA DE SANTO AMARO DA BARRA GRANDE:
GUARDIÕES DA NOSSA IDENTIDADE CULTURAL
Adriana Sanajotti Nakamuta
- 35 A ÁRVORE MESTIÇA E A FORTALEZA DE PEDRA: THEODORO BRAGA E A
PINTURA HISTÓRICA DA FUNDAÇÃO DA AMAZÔNIA, 1893-1908
Aldrin Moura de Figueiredo
- 43 ARTE LATINO-AMERICANA:
PERCURSOS E OMISSÕES NA HISTORIOGRAFIA DA ARTE
Alejandra Hernández Muñoz
- 52 MUSEOGRAFIAS DO MASP
Alexander Gaiotto Miyoshi
- 61 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
- 72 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
- 84 NOTAS SOBRE O PATRIMÔNIO ARTÍSTICO DAS IRMANDADES DE SÃO PEDRO
DOS CLÉRIGOS
André Luiz Tavares Pereira
- 93 AO QUADRADO PRETO – A PASSAGEM DA FIGURAÇÃO À ABSTRAÇÃO NO
TRABALHO DE K. MALÉVITCH
Angela Nucci
- 102 O CICLO DE PINTURAS DE GUTTMANN BICHO NO CAPS ERNESTO NAZARETH
– ILHA DO GOVERNADOR / RJ
Arthur Gomes Valle
- 118 A RECEPÇÃO DO MEIO ARTÍSTICO CARIOCA À EXPOSIÇÃO DE HENRIQUE
BERNARDELLI DE 1886 – A APRECIÇÃO DA IMPRENSA.
Camila Dazzi
- 127 O BARROCO MINEIRO E O GESTUAL HUMANO:
UMA ÓTICA DE FRANÇOIS DELSARTE
Carolina Romano de Andrade

- 136 A FOTOGRAFIA E O MODERNISMO DE 1922
Carolina Soares
- 142 MICHEL-ANGELO FURIOSO: JACOB BURCKHARDT E O LUGAR DA FIGURA HUMANA NA OBRA DE MICHELANGELO
Cássio da Silva Fernandes
- 150 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
- 166 ARTE MONETÁRIA ROMANA: REFLEXOS DE UMA PROPAGANDA
Cláudio Umpierre Carlan
- 171 O FLAGRANTE E O PSEUDO-FLAGRANTE NA FOTOGRAFIA DE GERMAN LORCA (MENINA NA CHUVA: FLAGRANTE?)
Daniela Maura Ribeiro
- 179 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
- 187 CIDADES HISTÓRICAS NA CONTEMPORANEIDADE – O ESTUDO DE CASO DE TIRADENTES-MG
Deborah Castro, Liliane Sayegh, Cristiane Canuto, Denise Gonçalves (orientadora)
- 197 A POLISSEMIA DO REFERENTE FOTOGRÁFICO
Diana de Abreu Dobranszky
- 202 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
- 215 OSCAR GUANABARINO E A CRÍTICA DE ARTE PERIÓDICA NO BRASIL
Fabiana de Araujo Guerra Grangeia
- 223 AS ARTES PLÁSTICAS EM BELO HORIZONTE, DE 1918-1944: ANÍBAL MATTOS E SEU TEMPO
Fabrize Santos Pousa
- 233 LYGIA PAPE E HÉLIO OITICICA: POSSÍVEIS CONEXÕES POÉTICAS
Fernanda Pequeno da Silva

VOLUME 2

- 24 A QUESTÃO DA SÉRIE NA OBRA DE CASTAGNETO: ALGUNS COMENTÁRIOS
Helder Oliveira
- 30 INOVAÇÕES ACADÊMICAS: O CURSO DE ARQUITETURA DA ESCOLA
NACIONAL DE BELAS ARTES COMO CATALISADOR DE MODERNIZAÇÕES.
Helena Cunha de Uzeda
- 41 A "ANUNCIAÇÃO" DE EL GRECO DO MASP: UM ESTUDO SOBRE SEU
CONTEXTO DE CRIAÇÃO E RECEPÇÃO
Isis Selmikaitis
- 48 EMBU-MIRIM: ARTE NA ALDEIA
Jaclson Bitran Trindade
- 58 UMA ESCOLA REVOLUCIONÁRIA DE ARTE: VKHUTEMAS/VKHUTEIN (1920-1930)
Jair Diniz Miguel
- 66 ARTÍFICES NA VILA RICA SETECENTISTA: POSSIBILIDADES DE PESQUISA
Jeaneth Xavier de Araújo
- 74 RICARDO SEVERO: ENTRE O ELOGIO E A CRÍTICA
Joana Mello de Carvalho e Silva
- 80 A RECEPÇÃO ESTÉTICA DOS MONUMENTOS CULTURAIS MISSIONEIROS E DA
ARTE BARROCA GUARANI NO SÍTIO DE SÃO MIGUEL, RIO GRANDE DO SUL.
João Batista Neto
- 88 SANTA ROSA DE LIMA:
QUESTIONAMENTOS ACERCA DA IMAGINÁRIA DA MATRIZ DE VIAMÃO.
João Dalla Rosa Júnior
- 97 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O QUADRO "AUTO-DA-FÉ" OU "TRIBUNAL
DA INQUISIÇÃO", DE FRANCISCO JOSÉ DE GOYA Y LUCIENTES
João Henrique dos Santos, Kellen Jacobsen Follador
- 106 PEDRO AMÉRICO, VÍCTOR MEIRELLES, ENTRE O PASSADO E O PRESENTE
Jorge Coli
- 116 REFLEXÕES TEÓRICAS SOBRE QUESTÕES MUSEOLÓGICAS E SUA
CONTRIBUIÇÃO PARA CENOGRAFIA
Juliana Pfeifer Caetano
- 123 A CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA:
UMA CONTRADIÇÃO ENTRE UTOPIA E REALIDADE
Lara Moreira Alves

- 133 REVENDO A MISSÃO FRANCESA:
A MISSÃO ARTÍSTICA DE 1816, DE AFONSO D'ESCRAGNOLLE TAUNAY
Letícia Squeff
- 141 O RETRATO DE SUZANNE BLOCH:
O PERÍODO AZUL DE PABLO PICASSO NA OBRA DO MASP
Luciana Bicalho Piacenza
- 150 ENTRE O CLÁSSICO E O SUBLIME: SOBRE A OBRA DE WILLIAM TURNER E SUA
RELAÇÃO COM AS TEORIAS DA PAISAGEM DO FINAL DO SÉCULO XVIII E
INÍCIO DO SÉCULO XIX
Luciana Taniguti Bertarelli
- 157 VISÕES E REVISÕES DA TALHA NEOCLÁSSICA NA BAHIA
Luiz Alberto Ribeiro Freire
- 166 "OS BANDEIRANTES", DE HENRIQUE BERNARDELLI
Maralaz de Castro Vieira Christo
- 178 A RECEPÇÃO DE MOTIVOS ICONOGRÁFICOS GREGOS NA ETRÚRIA
Marcelo Hilsdorf Marotta
- 188 O TOCADOR PELO PINCEL:
IMAGENS DA MÚSICA POPULAR NA OBRA DE CÂNDIDO PORTINARI
Marcelo Téo
- 196 O RELIGIOSO E O ARTÍSTICO NOS LIVROS ILUSTRADOS EM MINAS GERAIS:
TERMO DE COMPROMISSO DA IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO
DA FREGUESIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR DAS CONGONHAS DE SABARÁ.
Márcia Almada
- 204 PAINÉIS DECORATIVOS EXECUTADOS POR RODOLPHO AMOÊDO
(1857-1941): ALGUMAS CONSIDERAÇÕES
Márcia Valéria Teixeira Rosa
- 211 RE-INserÇÕES EM CIRCUITOS ALEGÓRICOS:
A FOTOGRAFIA NA OBRA DE CILDO MEIRELES
Marco Antonio Pasqualini de Andrade
- 219 O DISTANTE PRÓXIMO, O PRÓXIMO DISTANTE
A ELABORAÇÃO DE UM ESPAÇO IMAGINÁRIO NAS PAISAGENS DE GUIGNARD
Marcos Rodrigues Aulicino
- 228 A HISTÓRIA DA ARTE E A CONSERVAÇÃO DO NOSSO PATRIMÔNIO
Marcos Tognon
- 235 DA IDEOLOGIA À ARQUITETURA, UM PROJETO ALÉM-MAR:
O NEOMANUELINISMO NO BRASIL
Maria de Fátima da Silva Costa Garcia de Mattos

VOLUME 3

- 24 NOVAS LEITURAS DO MODERNISMO
Maria de Fátima Morethy Couto
- 34 O EXÓRDIO DE UMA CULTURA URBANA NO BRASIL NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX: A LEITURA DAS IMAGENS PRODUZIDAS PELOS FOTOGRAFOS ITALIANOS PRESENTES NAQUELA ÉPOCA NO BRASIL.
Maria Pace Chiavari
- 45 ARQUITETURA FORENSE DO ESTADO DE SÃO PAULO
PRODUÇÃO ENTRE AS DÉCADAS DE 50 E 90 DO SÉCULO XX, SOB A INFLUÊNCIA DA ARQUITETURA MODERNA.
Maria Tereza Regina Leme de Barros Cordido
- 54 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
Marília Santana Borges
- 61 A "TEORIA DO NÃO-OBJETO", A TEORIA DOS "SPECIFIC OBJECTS" E A EMERGÊNCIA DE NOVOS MEIOS ARTÍSTICOS NO BRASIL E NOS ESTADOS UNIDOS
Marília Solfa
- 71 A ELABORAÇÃO DA IMAGEM DE VIRGÍLIO NO QUATTROCENTO
Nancy Ridel Kaplan
- 78 O NACIONALISMO NA ARTE DECORATIVA BRASILEIRA –
DE ELISEU VISCONTI A THEODORO BRAGA
Patrícia Bueno Godoy
- 87 *VEDUTE URBINATE:*
PERSPECTIVA E HUMANISMO NA URBINO DO FIM DO SÉCULO XV
Patrícia Dalcanele Meneses
- 94 JUÍZES DO NÃO-SABIDO
Paula Scamparini
- 102 APONTAMENTOS SOBRE A ICONOGRAFIA DE VIRGÍLIO NAS ILUSTRAÇÕES RENASCENTISTAS DA COMÉDIA
Paula F. Vermeersch
- 111 A ARTE PARIETAL ROMANA E DIVERSIDADE
Pedro Paulo A. Funari
Marina Regis Cavicchioli
- 125 TRÊS OLHARES, UMA CIDADE: EM BUSCA DE UM PASSADO NACIONAL.
Ralf José Castanhiera Flores

- 136 UM TEATRO PARA O "CONJUNTO HARMÔNICO DE EDIFÍCIOS MONUMENTAIS"
Renata Alves Sunega
- 145 AS OBRAS DO ACERVO DO MACC NOS SALÕES DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE
CAMPINAS: 1960 e 70.
Renata Cristina de Oliveira Maia Zago
- 154 ANITA Malfatti e a crítica de arte do início do século XX
Renata Gomes Cardoso
- 162 OBRAS E ARTISTAS NO UNIVERSO DE ÂNGELO AGOSTINI.
Rosângela de Jesus Silva
- 169 A PALETA FORMAL CONSTRUTIVA DE FLÁVIO DE CARVALHO;
ARQUITETURA ELABORADA COMO UM OBJETO ARTÍSTICO.
Sulamita Fonseca Lino
- 178 ALVIM CORRÊA E SUAS MULHERES DESNUDAS
Thais Fernanda Martins Hayek
- 186 O BRASIL NA *VIAGEM PITORESCA E HISTÓRICA* DE DEBRET
Valéria Piccoli
- 195 O DESENHO NA ESCULTURA DE UMBERTO BOCCIONI
Vanessa Beatriz Bortulucce
- 202 A DIMENSÃO PÚBLICA DA COLEÇÃO GILBERTO CHATEAUBRIAND
Vanessa Biazoli Siqueira
- 208 A PROPOSTA DE REVISÃO EPISTEMOLÓGICA DA HISTORIOGRAFIA DA ARTE
NA OBRA DE DIDI-HUBERMAN
Vera Pugliese
- 217 O AUTO-RETRATO FOTOGRÁFICO: UM ESTUDO SOBRE A CONSTRUÇÃO
FISIONÔMICA COMO ARBITRARIEDADE EM ARTUR BARRIO.
Virginia Gil Araujo
- 225 BASÍLICA DE VÉZELAY: PERCURSOS DE LEITURA DOS CAPÍTULOS HISTORIADOS
DA NAVE (A ARTE MEDIEVAL: SEU PAPEL NA RELIGIOSIDADE E SUAS
RELAÇÕES COM O ESPAÇO SAGRADO)
Vivian P. C. Coutinho de Almeida
- 233 HISTORIOGRAFIA DA ARTE NO BRASIL: POR UM REGIME DE OPOSIÇÕES
Yacy-Ara Froner

ATAS – VOLUME 3

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.

NOVAS LEITURAS DO MODERNISMO

Maria de Fátima Morethy Couto, Profa. Dra.
mfmcouto@iar.unicamp.br

Nas três últimas décadas, os escritos de Clement Greenberg vêm sendo objeto de análise da parte de diferentes críticos e historiadores em todo o mundo, dentre os quais destacam-se os nomes de Rosalind Krauss, Leo Steinberg, Hubert Damisch, Yve-Alain Bois e Thierry de Duve. Em 1993, um colóquio sobre o legado de Greenberg reuniu em Paris alguns dos maiores estudiosos de sua obra e demonstrou “que a era dos adeptos incondicionais e dos detratores obstinados cedeu lugar a um trabalho de recepção propriamente crítico”.¹ O contínuo interesse suscitado pelos textos do crítico norte-americano comprova sua importância para o pensamento estético do século XX. Mas reconhecer tal valor não implica em abraçar por completo a teoria greenberguiana ou considerá-la como uma causa a ser defendida. Além disso, a crise do modernismo, como alertou Hans Belting, “também afetou a escrita da história da arte e a confiança em uma continuidade linear da arte”, como proposta por Greenberg.²

Ao identificar como característica principal da arte moderna sua progressiva rejeição de todas as convenções históricas para lidar apenas com os constituintes específicos de cada meio e ao tentar inserir a produção de vanguarda na continuidade da grande tradição pictórica, Greenberg aderiu a uma concepção evolutiva e linear da história da arte. Na realidade, se a arte norte-americana dos anos 1950, em especial o expressionismo abstrato, parecia encaixar-se com perfeição na explicação por ele proposta, diferentes tendências artísticas que surgiram na década seguinte, como o minimalismo, a *pop art* ou ainda a arte conceitual promoveram o colapso dos paradigmas modernistas. Diante de sua dificuldade em aceitar o novo, Greenberg não hesitou em promover “excomunhões”, rejeitando o trabalho de alguns artistas contemporâneos que, em sua opinião, buscavam apenas escandalizar e chocar o público.

Seu julgamento contra a *pop art*, por exemplo, foi bastante severo. Para Greenberg, a *pop art* era uma manifestação vanguardista e não verdadeiramente de vanguarda. Ela era apenas “uma escola e uma moda”, equivalendo “a um novo episódio na história do gosto, mas não a um episódio autenticamente novo na evolução da arte contemporânea. (...) Por mais divertida que seja a *pop art*, não a considero realmente original”, escreveu no mesmo ano em que Andy

¹ Jean-Pierre Ciqui e Daniel Soutif (org.), Clement Greenberg, Les cahiers du Musée national d'art moderne, Paris, Centre Georges Pompidou, n° 45/46, outono-inverno 1993.

² Hans Belting, Art History after Modernism, Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 2003.

Warhol apresentava suas *Brillo Boxes* em Nova York.³ Em entrevista concedida cinco anos mais tarde, ou seja, em 1969, Greenberg voltou ao ataque, afirmando que achava a arte *pop* pouco excitante porque “ela era muito familiar (...) como ilustração e ao mesmo tempo trivial em termos de pintura pura. (...) A arte *pop* é muito agradável, muito facilmente amável; não desafia suficientemente o gosto. Por isso tornou-se popular tão rapidamente. E é também por isso que está se esgotando - ou que já se esgotou - mesmo aos olhos de seus devotos”. Embora considerasse a arte minimalista mais instigante, ela ainda era, em sua opinião, “uma arte menor, agradável, e por isso também pegou tão rapidamente. Fosse ela uma arte grande, desafiadora, provocadora dos gostos não teria feito sucesso. Ela teria encontrado as mesmas (...) resistências que a arte maior quase sempre encontrou nos últimos 150 anos ou mais”.⁴

Temendo uma fuga, um desaparecimento do gosto, que conduziria fatalmente à decadência, Greenberg criticava a arte conceitual por entendê-la como um ataque às mais altas ambições que deveriam reger a melhor arte em todos os tempos. Em sua opinião, a primeira investida frontal contra o ‘formalismo’ surgida no seio da vanguarda, ou do que era conhecido como tal, foi a de Duchamp e do dadá, e ela se firmou imediatamente como rebaixamento de aspirações”, afirmou em 1972.⁵

Anos mais tarde, em debate promovido pela Universidade de Otawa em 1987, Greenberg reiteraria esse pensamento, declarando que a primazia da idéia na arte fora a maior responsável pela valorização de modismos e de vanguardismos na segunda metade do século XX. As idéias, segundo ele, haviam devastado a arte. “A arte como idéia é boa para aqueles que não esperam muito da arte, não exigem suficientemente, não buscam uma experiência estética verdadeira mas sim algo que podem classificar e identificar como novo, o novo do momento”.⁶

³ Catálogo da exposição *Post-painterly abstraction*, organizada por Greenberg em 1964 no Los Angeles County Museum e da qual participaram trinta e um artistas.

⁴ “Entrevista com Lily Reino”, in John O'Brian (org.), *Clement Greenberg, The collected Essays and Criticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1986-1993, vol. 4, pp. 303-314.

⁵ Clement Greenberg, “A necessidade do formalismo”, in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), *Clement Greenberg e o debate crítico*, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/Funarte e Jorge Zahar Editor, 1997, p. 128. Publicado originalmente in *New Literary History*, vol. III, 1971-72. Como observa Yve-Alain Bois, “Duchamp será o inimigo maior de Greenberg” (...) porque ele havia considerado a convenção institucional, a que lida com o valor expositivo de toda obra de arte, como uma condição tão necessária quanto, ou talvez mais necessária do que a planaridade, para a existência da obra, e por este motivo igualmente digna de ser objeto de uma análise reflexiva Yve-Alain Bois, “Les amendements de Greenberg”, in *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, op. cit., p. 53.

⁶ Entretanto, como observa Hans Belting, “a história da arte conceitual aparece de outra forma quando ela é compreendida não como uma simples corrente artística ou um episódio, mas como um sintoma de uma crise que não mais permitiu a arte materializar-se como trabalhos formais (ou exposições concretas) e não mais confirmaria a lógica institucional do mercado de arte e do museu”. In Hans Belting, op. cit., p. 116.

A rejeição de Greenberg da arte *pop*, minimalista ou ainda da arte conceitual está intimamente associada à sua concepção de arte moderna, cuja versão mais elaborada se dá em seu célebre artigo “Pintura modernista”, publicado originalmente em 1960. Nele, o crítico norte-americano sintetiza seu pensamento sobre as características principais do modernismo, retomando questões que abordara em textos anteriores, em especial “Vanguarda e Kitsch” e “Rumo a um mais novo Laocoonte”, publicados por volta dos anos 1940. Identificando como o fio condutor da evolução da “melhor arte nos últimos cento e poucos anos” a pesquisa “do que havia de único e irreduzível não somente na arte em geral, mas também em cada arte em particular”, Greenberg afirma então que “a essência do modernismo reside no uso de métodos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência”.⁷XXXX Em sua opinião, “o modernismo, seguindo essa direção, tornou a pintura mais consciente de si mesma. (...) A tarefa da autocritica passou a ser a de eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles. Assim, cada arte se tornaria “pura”, e nessa “pureza” iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência”.⁸

Outro tópico central de “Pintura modernista” diz respeito à relação entre a arte moderna e a grande tradição pictórica do passado. Segundo Greenberg, enganavam-se aqueles que acreditavam que o modernismo fosse “o início de uma era inteiramente nova na arte” pois ela significava a “continuidade inteligível do gosto e da tradição”. “Não é supérfluo insistir”, escreve ele, “que o modernismo jamais pretendeu, e não pretende hoje, nada de semelhante a uma ruptura com o passado. Pode significar uma transição, uma separação da tradição, mas significa também o prolongamento de sua evolução. A arte modernista estabelece uma continuidade com o passado sem hiato ou ruptura, e seja qual for seu término, nunca deixará de ser inteligível em termos de continuidade da arte”.⁹

Apesar de todas as transformações ocorridas no cenário artístico norte-americano, Greenberg continuaria a defender essa idéia em 1972, afirmando que, “em geral, [a resposta modernista] permanece apenas ostensivamente como ruptura e como radical. Na verdade, trata-se de um movimento dialético que opera no sentido de manter ou restaurar a continuidade: uma continuidade

⁷ Clement Greenberg, “Pintura modernista”, in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), op. cit., pp. 101-110. Para a versão original, ver John O’Brian (org.), op. cit., vol. 4, pp. 85-93.

⁸ Cabe porém ressaltar, como o fez, por exemplo, Yve-Alain Bois, que Greenberg considerava tal planaridade mais como um ideal almejado do que como uma meta possível de ser alcançada.

⁹ Clement Greenberg, “Pintura modernista”, in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), op. cit., pp. 101-110.

absolutamente essencial; *continuidade com os padrões estéticos mais elevados do passado*. Não são estilos, maneiras ou modos passados particulares que devem ser mantidos ou restaurados, mas padrões, níveis de qualidade. E esses níveis devem ser preservados do mesmo modo como foram alcançados primeiramente: por renovação e inovação constantes".¹⁰

Cabe ressaltar que a crítica greenberguiana é pautada pela idéia de gosto, pela crença na existência de critérios de julgamento que podem ser compartilhados por um número significativo de pessoas e pela certeza de que um profissional sensível é capaz de distinguir a boa arte - aquela mais adequada a seu tempo - da simples imitação ou da novidade sem conteúdo. Se os valores estéticos não são eternos, eles são porém transmissíveis e não mudam radicalmente de geração à geração. "Seja na arte ou em qualquer campo", declarou Greenberg em 1940, "todos os valores são valores humanos, valores relativos. Parece ter subsistido, contudo, através dos tempos, uma espécie de acordo geral entre a humanidade culta no tocante ao que fosse arte de boa ou de má qualidade. O gosto variou, mas não além de certos limites. (...) Podemos ter passado a preferir Giotto a Rafael, mas ainda reconhecemos que Rafael foi um dos melhores pintores de seu tempo". Compreende-se, portanto, que o trabalho de Duchamp seja inaceitável para Greenberg, pois nele a noção de "boa arte", regida pelo gosto, é voluntariamente descartada. A estética de Greenberg, ao contrário, "permanece fundamentalmente uma estética de *connoisseurship*: trata-se de ter olho e gosto, e o bom gosto é um juiz intemporal perante o qual as obras comparecem, à espera de julgamento".¹¹

Seguindo a trilha aberta por Greenberg, também Michael Fried, durante a década de 1960, defendia a validade dos paradigmas modernistas para a análise dos movimentos mais atuais, reafirmando que os conceitos de qualidade e valor eram centrais para a arte e denunciando como ilusória a idéia de que as barreiras entre as artes estariam em processo de desmoronamento. Assim como Greenberg, Fried acreditava que "um novo episódio na evolução" da arte norte-americana vinha se dando por meio do trabalho de pintores e escultores que aprenderam com o expressionismo abstrato e que pareciam dispostos a "prolongar a empreitada modernista de autodefinição da arte". Entre seus maiores representantes estavam Morris Louis, Helen Frankenthaler, Jules Olitski, Kenneth Noland e Anthony Caro.

Em seu célebre artigo, "Arte e objetividade", publicado em 1967, Fried discorre sobre a "sensibilidade corrompida ou pervertida pelo teatro" das pro-

¹⁰ Clement Greenberg, "A necessidade do formalismo", in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), op. cit., pp. 128. Artigo publicado pela primeira vez in *New Literary History*, vol. III, 1971-72. O grifo é nosso.

¹¹ Jean-Pierre Cricqui, "O modernismo e a Via Láctea (Nota sobre Clement Greenberg)", in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), op. cit., p. 239.

postas minimalistas (ou literalistas, como gostava de escrever), alertando que “a arte entra em degeneração à medida que se aproxima da condição de teatro”. Em sua opinião, “a sensibilidade literalista era teatral porque (...) estava interessada nas circunstâncias factuais em que se dá o encontro do observador com o trabalho literalista”, preocupando-se com a duração da experiência e visando à criação de uma “especial cumplicidade” entre obra e espectador. Tais características marcavam sua profunda diferença em relação à pintura e à escultura modernistas, as quais almejavam “produzir ou constituir um contínuo e perpétuo presente”. “É como se experiência que se tem destas últimas”, escreve Fried, “não tivesse duração – não porque de fato não se experimenta uma pintura de Noland ou de Olistki ou uma escultura de David Smith ou de Caro em momento algum, mas porque a todo momento o próprio trabalho se faz totalmente manifesto”. Além disso, se para os artistas minimalistas “tudo o que importava era se um determinado trabalho era ou não capaz de invocar ou manter (seu) interesse”, para a arte modernista “nada além da convicção (...) de que uma dada pintura ou escultura ou poema ou peça musical pode ou não resistir à comparação com trabalhos do passado de inquestionável qualidade no âmbito daquela arte realmente importa”.¹²

O apego de Greenberg e de Fried a uma análise exclusivamente formal, assim como sua recusa em pensar a modernidade em termos de ruptura com o passado ou em valorizar a integração entre arte e vida foram determinantes para que a maioria dos historiadores interessados em analisar a arte contemporânea rejeitassem a teoria modernista. Antigos discípulos ou admiradores de Greenberg, embora jamais tenham negado o papel histórico de sua atuação como crítico, acabaram por rebelar-se contra a pretensão universalista e o caráter dogmático da explicação por ele proposta. O que parecia ser um “modelo pragmático de boa crítica de arte”, um método “que exigia lucidez” e que era capaz de “explicar os fatos pictóricos mais importantes dos últimos cem anos como uma progressão compreensível” revelou-se, aos olhos de alguns, uma teoria normativa e prescritiva, responsável por uma interpretação que “reduzia a arte dos últimos cem anos a um elegante fluxo unidimensional”.¹³ Nesse sentido, o depoimento de Rosalind Krauss é elucidativo.

Segundo Krauss, a grande adesão à teoria greenberguiana, nos Estados Unidos, deu-se sobretudo porque, no início dos anos 1960, a metodologia modernista apresentava-se como uma alternativa efetiva contra “a lamúria psicologizante da crítica existencialista dos anos 1950”. “A solução, a nosso ver [dos

¹² Michael Fried, “Arte e objetividade”, in *Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, ano IX, número 9, 2002, pp. 131-147.

¹³ As citações entre aspas são de autoria de Thierry de Duve, Rosalind Krauss e Leo Steinberg, respectivamente.

modernistas]”, relembra Krauss em 1972, “estaria numa demonstração clara do tipo: ‘se x, logo y’. O silogismo que adotamos era de origem histórica, o que significava que só podia ser lido numa direção; era progressista”. Entretanto, ressalta Krauss apontando os equívocos de uma visão que se pretende objetiva, acima dos ditames da sensibilidade e da ideologia, “não sendo capaz de ver sua ‘história’ como uma perspectiva, (...) isto é, um ponto de vista, a crítica modernista deixou de desconfiar do que via (...), tendo sua inteligência crítica perdido a prudência em relação ao que tomou como dado”.¹⁴

Dentro desse mesmo espírito, Leo Steinberg também contestou os pressupostos da teoria modernista e da crítica formalista em seu texto “Outros critérios”, publicado no mesmo ano de 1972, afirmando estar “sempre em permanente oposição ao chamado formalismo não porque duvide da necessidade de análise formal, ou do valor positivo do trabalho feito por críticos formalistas sérios. Mas porque desconfio de suas certezas, de seus aparatos de quantificação, de sua indiferença farisaica àquela parcela de expressão artística que suas ferramentas não medem. Desagrada-me acima de tudo a sua postura proibitória - a atitude que consiste em dizer a um artista o que ele não deve fazer, e ao espectador o que ele não deve ver”.¹⁵

Em “A arte contemporânea e a situação do seu público”, conferência proferida em 1960, Steinberg relata a sensação de desconforto que lhe trouxe a primeira exposição individual de Jasper Johns, em 1958, com o objetivo de demonstrar que uma arte nova pode por vezes exigir novos critérios de julgamento. “Minha primeira reação foi normal”, escreve Steinberg a propósito da exposição. “Não gostei [dela] e com muito prazer eu a classificaria como tédiosa. No entanto, ela me deprimiu sem que eu soubesse explicar por quê. Comecei então a reconhecer em mim mesmo todos os clássicos sintomas dos filisteus à arte moderna. Estava enfurecido com o artista, como se ele houvesse me convidado para comer, unicamente, para servir-se algo intragável como estopa e parafina. Estava irritado com alguns amigos meus por fingirem gostar dele - mas com uma incômoda suspeita de que talvez estivessem realmente gostando; enfim, estava na verdade descontente comigo mesmo, por ser tão burro, e com a situação, por me expor. Enquanto isso”, continua o crítico, “os quadros continuavam dentro de mim - trabalhando-me e deprimindo-me. A sua lembrança dava-me um sentido bem claro de ameaça, de perda ou de destruição. (...) Pois, o que realmente me deprimia era o que pressentia que aquelas obras poderiam fazer a todas as outras formas de arte. Parecia-me subitamente que os quadros

¹⁴ Rosalind Krauss, “Uma visão do modernismo”, in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), op. cit., pp. 167 e 169. Artigo publicado originalmente in Artforum, setembro de 1972.

¹⁵ Leo Steinberg, “Outros critérios”, in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), op. cit., pp. 183.

de De Kooning e de Kline estavam sendo jogados no mesmo caldeirão onde estavam Rembrandt e Giotto. Todos pareciam ter-se tornado repentinamente pintores ilusionistas”. Steinberg sentia-se além disso perdido pois qualquer experiência sobre pintura que porventura tivera no passado parecia-lhe mais um estorvo do que um auxílio. “Sou desafiado a calcular o valor estético, digamos, de uma gaveta enfiada na tela. Mas nada de tudo o que já vi pode ensinar-me como fazer isto. Permaneço sozinho com esta coisa e cabe a mim julgá-la, na ausência de padrões convencionais. O valor que atribuir a esta pintura será a medida da minha coragem.”¹⁶

Para Steinberg, sensação similar de desconforto também fora vivenciada pelos críticos formalistas em relação à arte *pop*. Entretanto, afirma, eles optaram por rejeitá-la em bloco, sem qualquer consideração de mérito ou valor individual, o que demonstrava que, naquele momento, eles “não puderam sequer enfrentar a questão da qualidade ou relutaram em fazê-lo, temendo que o exercício do juízo estético conferisse indevida dignidade a uma aberração”.¹⁷

Outro crítico que não tardou a celebrar o fim da “ditadura dos expressionistas abstratos” foi Arthur Danto. Em diversos artigos, Danto queixou-se do ambiente repressivo e exclusivista do meio artístico nova-iorquino dos anos 1950, denunciando que “os expressionistas abstratos possuíam as teorias mais duras e dogmáticas sobre o que contava ou não como arte. (...) Naqueles anos, certamente os anos de glória da pintura americana, a atmosfera era puritana e condenadora de hereges”.¹⁸ Embora reconhecesse a qualidade da escrita de Greenberg e afirmasse acreditar que “seus textos (...) permanecerão um monumento e um modelo de pensamento sério sobre arte, história, cultura, beleza e significado”,¹⁹ ele discordava inteiramente de sua leitura da arte dos anos 1960 e do dogmatismo de suas afirmações. *A pop art*, escreveu Danto, “foi a primeira de uma vasta gama de façanhas artísticas que Greenberg estigmatizou como *novidadeirice*, o que para ele significava que tal tipo de arte privilegiava choque e modismo em detrimento dos grandes princípios modernistas que ele tanto fizera para articular. Ele não estava interessado em arte baseada em novidades, e considerava isto como uma aberração do modernismo, o qual, a seu ver, continuava a definir a arte mais atual, mesmo se a maioria do que estava sendo pro-

¹⁶ Leo Steinberg, “A arte contemporânea e a situação do seu público”, in Gregory Battcock, *A nova arte*, São Paulo, Perspectiva, 1975, pp. 254-256.

¹⁷ Leo Steinberg, “Outros critérios”, op. cit., p. 186.

¹⁸ Arthur C. Danto, “Learning to Live with Pluralism”, in Gregg Horowitz e Tom Huhn (orgs.), Arthur C. Danto. *Essays. The Wake of Art: Criticism, Philosophy and the Ends of Taste*, Amsterdam, G + B Arts International, 1998, p. 87.

¹⁹ Arthur C. Danto, “Clement Greenberg”, *The Madonna of the Future. Essays in a Pluralistic Art World*, Berkeley, University of California Press, 2000, 66-67.

duzido era *novidadeirice* e não se encaixava de modo algum nos cânones críticos do modernismo”.²⁰

Contrariando a análise greenberguiana, Danto pregava que movimentos como a *pop art* e o minimalismo propiciaram o fim da concepção modernista de arte e o início de uma nova era, de uma nova “mentalidade”, marcada por uma visão pluralista da produção e do debate artísticos. Para Danto, o fato de a nova “vanguarda” dos anos 1960 interessar-se por questões que eram inteiramente alheias ao credo modernista não significava que ela fosse de menor relevância ou que anunciasse um período de decadência no mundo das artes. Qualquer análise não comprometida dos novos movimentos deveria considerar sua *dimensão negativa* e ponderar o fato de todos eles terem se estruturado como uma reação às “altas” pretensões do expressionismo abstrato e às suas certezas a respeito dos padrões de boa arte.

Na realidade, muito da incompreensão generalizada em relação à arte contemporânea em seus primórdios decorria, em sua opinião, da insistente utilização de parâmetros de análise modernistas, sendo que os artistas da nova geração rechaçavam os ideais estéticos do passado mais recente. Por meio de seus trabalhos, eles procuravam demonstrar a estreiteza da estética expressionista-abstrata e dos critérios formalistas de avaliação, colocando em questão a real abrangência - e o real valor - de suas asserções. Como então adotar os mesmos critérios para analisar obras como *Vir Heroicus Sublimus*, de Barnett Newman, e *Female Underpants*, de Robert Watt, pergunta-se Danto, sem exaltar um trabalho e vilipendiar o outro? A seu ver, os artistas *pop*, assim como os minimalistas, haviam demonstrado, por caminhos diferentes, que não se podia predeterminar como uma obra de arte deveria ser e que tampouco existia uma forma mais adequada do que outra de se fazer arte.

Mais recentemente, em publicação vinculada à elaboração de uma grande exposição, *L'informe: mode d'emploi*, Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois questionaram o caráter ontológico da interpretação greenberguiana, propondo-se a derrubar alguns de seus mitos fundadores.²¹ Assinalando que desde que a arte - e em especial a pintura - libertou-se da opressão da representação, ela precisou justificar sua existência como uma busca da própria essência, Krauss e Bois denunciaram que a teoria modernista alicerçava-se em um certo número de postulados e de exclusões: 1. o postulado de que a pintura dirige-se essencialmente à visão e que, sendo puramente visual, dirige-se ao homem como criatura ereta, o que renegaria o eixo horizontal que rege a vida animal; 2. o postulado de que a pintura oferece-se por completo, e em um só instante, ao olho do

²⁰ Arthur C. Danto, “Hand Painted Pop”, *Idem*, p. 18.

²¹ Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, *L'informe: mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

espectador implica a exclusão da temporalidade, tanto da experiência visual quanto do corpo do observador, e separa o visível do carnal; 3. o postulado de que a arte é uma atividade sublimatória, que congrega o espectador, relaciona a experiência estética a uma plenitude formal e impõe como parâmetro de julgamento do talento de um artista sua capacidade de pensar a tela como uma unidade.

Entretanto, alguns artistas modernos já haviam colocado em xeque a validade de tais postulados. Duchamp, acreditavam, foi o primeiro a denunciar o recalque do corpo na arte modernista, fazendo irromper a pulsação do libidinal no campo visual. “Esse artista que denunciava a pintura pelo que ela tinha de retiniano, revelou, com efeito, que ela só é retiniana se ignorarmos o que, no funcionamento retiniano, apela diretamente ao corpo. Operando um curto-circuito, ele conectou o “puramente ótico” ao libidinal”.²² Jackson Pollock, por outro lado, foi talvez o primeiro a enfatizar a horizontalidade do suporte como elemento essencial de seu processo de trabalho. “Ao abandonar o pincel e renunciar à ligação anatômica que fazia do instrumento do pintor a prolongação de sua mão, Pollock delegou uma parte de seus poderes de criador à própria matéria”.²³ Essa ruptura radical foi ignorada, na época, tanto por Greenberg quanto por Rosenberg, que privilegiava a experiência em detrimento do resultado em suas análises de teor existencialista, mas foi rapidamente percebida por artistas com Rauschenberg, Morris e Warhol.

Buscando modificar a grade de leitura que por muito tempo orientou nossa aproximação do moderno, Krauss e Bois propuseram, em seu texto, uma classificação porosa, uma taxinomia volátil, para as diferentes manifestações artísticas do século XX, cujo maior interesse seria o de romper com as unidades mais amplas que regem a história da arte, a saber: o tema, o estilo, a cronologia e a obra como um corpus de produção de um artista. Nesse sentido, algumas obras até então consideradas menores de figuras-chaves da arte moderna, como Picasso, seriam revalorizadas, assim como alguns artistas marginalizados pelo grande discurso modernista seriam resgatados do esquecimento.

“Trata-se, para nós”, afirmam os autores, “de redistribuir as cartas do modernismo (...) de fazer de forma que a unidade do modernismo, constituída pela oposição entre formalismo e iconologia, seja atacada como um todo, e que algumas obras não possam mais ser lidas como antes”.²⁴ Para tanto, elegeram o *informe*, tal como definido por Georges Bataille, como categoria operatória de leitura do moderno, tomando à contra-corrente a interpretação proposta por

²² Idem, p. 31.

²³ Ibidem, p. 27.

²⁴ Idem, p. 15.

Greenberg. Interessava-lhes analisar o duplo uso das coisas: o uso elevado, consagrado pelo idealismo metafísico, e o uso baixo, rasteiro, utilizado por Bataille nos textos que publicou na revista *Documents*. Interessava-lhes romper com a oposição dialética entre modernismo e kitsch e rever a idéia greenberguiana da vanguarda como “um anjo vindo liberar a cultura de sua tentação kitsch”, demonstrando que, desde sua origem, o kitsch jamais foi completamente estranho à arte moderna. Nesse sentido, não hesitaram em apontar o aspecto kitsch das telas rasgadas de fundo dourado ou de cores pastéis, de pedras e miçangas coladas, de autoria de Lúcio Fontana, ou afirmar que a maioria das obras de Fautrier deve seu tom patético muito mais a sua artificialidade do que a seu expressionismo declarado e que uma tela de Pollock, como *Full Fathom Five*, pode ser lida como um ovo estrelado.

Maria de Fátima Morethy Couto. A autora é mestre em História da Arte e da Cultura pela Unicamp e doutora em História da Arte pela Universidade de Paris 1 – Panthéon/Sorbonne. Obteve bolsa de pós-doutorado da FAPESP de 1999 a 2002 para desenvolver pesquisa sobre a crítica de vanguarda no Brasil e nos Estados Unidos durante as décadas de 1950 e 1960. Parte dessa pesquisa foi publicada recentemente pela Editora da Unicamp (*Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística*). É co-autora do livro *ABCdaire Cézanne*, publicado em 1995, em Paris, pela editora Flammarion. Escreveu diversos artigos dedicados à arte brasileira do século XX e à crítica de vanguarda do Brasil e do exterior. É professora de História da Arte do Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Unicamp.

O EXÓRDIO DE UMA CULTURA URBANA NO BRASIL NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX: A LEITURA DAS IMAGENS PRODUZIDAS PELOS FOTOGRAFOS ITALIANOS PRESENTES NAQUELA ÉPOCA NO BRASIL.

Maria Pace Chiavari
paxjo@alternex.com.br

A produção de fotógrafos franceses, alemães e ingleses que trabalharam no Brasil inspirou inúmeras publicações; faltam, porém, estudos sobre os italianos que se espalharam por todo o país e deixaram uma importante documentação de sua passagem. Os nomes aporuguesados e a escassez de documentação tornam ainda mais difícil a precisa identificação de sua origem. Nos deparamos com um problema similar em uma pesquisa realizada anteriormente sobre viajantes e botânicos italianos no Brasil, ao longo dos séculos XVIII e XIX¹. Esta lacuna explica-se pelo fato de a Itália ter se tornado uma nação só em 1861, e ter sofrido um longo período de reestruturação interna que custou ao país o fenômeno das grandes emigrações do final do século XIX e início do século XX, cuja meta foi principalmente o continente americano, e para muitos, o Brasil. A recuperação da cultura produzida pelos italianos no exterior não foi até estas últimas décadas um objetivo prioritário do governo italiano.

A proposta desse estudo é estabelecer uma conexão entre a matriz cultural de origem dos fotógrafos italianos que se transferiram para o Brasil e a sua produção brasileira.

I

A entrada do Brasil na modernidade foi prenunciada pela chegada da fotografia no país (1840) e pelo aparecimento de uma cultura urbana que encontrava nessa invenção o seu mais significativo meio de expressão. Na Exposição Universal de Paris, em 1867, o Brasil estava presente e o seu melhor cartão de visita era constituído por lindas imagens fotográficas retratando o país, que se destacavam dentre os seus produtos tecnicamente mais avançados.²

Ao longo do século XIX o acelerado processo de industrialização determinou, tanto na Europa quanto no continente americano, um aceso debate sobre a construção do conceito de Estado Nação, baseado nas teorias econô-

¹ CHIAVARI, Maria Pace "Conquistar o Brasil ou ser por ele conquistado?" p.27 em "Viajantes e naturalistas italianos - imagens do Brasil nos séculos XVIII e XIX" catálogo da exposição homônima. Fundação Armando Álvares Penteado - Instituto Italo-Latino Americano. Roma, 2000.

² SCHWARCZ, Lília Moritz "As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos" São Paulo : Companhia das Letras, 1998 p.397

micas de Adam Smith (1723-1790) retratadas na obra "A riqueza das Nações" (1776). Em relação ao processo de edificação da nacionalidade e a construção de sua imagem, o Brasil e a Itália, nos meados do século XIX, se alinhavam em posições muito próximas, ainda que as motivações históricas fossem diferentes.

Na obra de documentar, registrar e se autoconhecer a fotografia desenvolveu, em ambos os países, uma função muito importante na busca de uma identidade própria.

Antes de 1861 o nome "Itália" correspondia a uma simples configuração geográfica, formada por um conjunto de diferentes estados que para buscar sua unificação e independência lutaram num movimento, conhecido como *Risorgimento*. Após a unidade oficial (1861) foi ainda necessário um longo trabalho para que se alcançasse aquilo que o político, artista e escritor Massimo D'Azeglio sintetizou na seguinte frase pronunciada na época "Agora que a Itália foi formada resta fazermos os italianos". O país procurou sair do ambiente provincial, fechado e reestabelecer contatos com as demais capitais europeias. Era preciso, portanto, se conhecer, se renovar, divulgar seu patrimônio histórico e artístico e por isso buscar uma nova linguagem.

A descoberta da fotografia foi noticiada na Itália em 1839 na revista "*Politecnico*", de Carlo Cattaneo, com uma breve descrição do processo químico-físico, sem grande alarde nem comentários. O atraso com que a Itália começou a fazer parte do mundo industrial avançado foi o resultado das questões políticas antes mencionadas bem como da tradição cultural de antiga ascendência clássica já entranhada. No encontro com a nova civilização visual e suas técnicas a produção artística italiana se manteve fiel à estética tradicional, privilegiando como valor o conteúdo. Enquanto a França e a Inglaterra disputavam a paternidade da invenção, prevalecia na Itália a preocupação em otimizar a parte técnica, tirando o máximo proveito das propriedades da emulsão fotográfica. A finalidade era reproduzir e fixar formas, materiais, texturas com um grau de precisão que só um meio mecânico poderia oferecer. A fotografia ficava num território limite entre a ciência e a arte.

A França servia de modelo tanto para a Itália quanto para o Brasil pois era o país mais próximo, fornecedor de instrumentos e de fotográficas. As primeiras imagens técnicas que ilustravam o "*Bel Paese*" eram obras de fotografos estrangeiros. Daguerreótipos e calótipos, desde 1840, reproduziam a Itália monumental, assunto também privilegiado pela fixidade dos objetos. John Ruskin, contrário às formas de mecanização nos processos produtivos e artísticos, foi atraído pela perfeição das imagens fotográficas, característica indispen-

sável para o levantamento dos monumentos antigos³. As ilustrações realizadas pelos viajantes estrangeiros que percorreram a partir do século XVIII o itinerário denominado "grand tour", atraídos pelo romantismo das ruínas romanas, condicionaram o olhar dos novos operadores que ainda viam a Itália como uma arqueologia permanente.

Não foi diferente para o Brasil. Mudou o itinerário, mas a relação estabelecida era parecida. Os artistas se aproximavam da realidade do mundo novo para ilustrar a grandiosidade das paisagens, para mostrar a alcançada harmonia entre a incipiente *urbs* e a natureza tropical obedecendo a noção de pitoresco da estética europeia. As motivações eram ditadas pela mesma cultura romântica, à época caracterizadas pela busca do exotismo. Desde a segunda metade do século XIX logradouros, igrejas, prédios institucionais, elegantes palacetes, de tradição colonial ou de feitura neoclássicas, passaram a fazer parte da iconografia brasileira evidenciando, assim, os privilégios jurídicos adquiridos definitivamente pelos espaços "civilizados" da cidade em relação aos "vazios" do mundo rural.

II

Por motivações e em níveis diferentes havia, entre o Brasil e a Itália, uma outra questão com a qual ambos os países se confrontaram ao longo da segunda metade do século XIX e o início do século XX: a da coexistência de diversas culturas. A miscigenação de culturas e etnias presente no Brasil desde o período da colonização, tornou-se um fenômeno de massa no momento em que, oficializada a imigração, foi permitida a entrada de um contingente de milhões de novos habitantes provenientes de diversos países. Na Itália verificou-se um fenômeno parecido após a unificação do país, quando populações que antes pertenciam a Estados diferentes passaram a fazer parte da mesma nação. A fotografia assumiu nos dois casos um papel importante de socialização e democratização. Uma vez reunificada, a Itália precisava constituir sua identidade visual. Era necessário registrar, inventariar, catalogar, classificar para conhecer, fazer conhecer e aproximar tanto as pessoas quanto os lugares. A fotografia dava vulto às multidões e a multidão tornava-se sujeito da própria história. Ela representava cidades, aldeias e paisagens longínquas que pela primeira vez assumiam a própria imagem.

Os interesses europeus em relação ao Brasil, país ora exaltado pelo seu exotismo, ora cobiçado pela nascente economia industrial em função da potencialidade de um mercado promissor, se refletiam na grande demanda de suas

³ BELLI, Gianluca *La fotografia e il restauro dell'architettura* em *Architettura e Fotografia la scuola fiorentina* catálogo da exposição homônima Università degli Studi di Firenze- Alinari, Firenze 2000 p.45

representações. Considerando a generosidade e a "objetividade" atribuída às "imagens técnicas", a fotografia conseguia melhor satisfazer a curiosidade de um amplo público que desejava conhecer este país, mesmo que à distância.

Nesse período o cenário político e econômico do Brasil se destacava em relação aos outros estados da América do Sul. O sonho do imperador Pedro II, era o de transformar o país no ponto central da civilização do Novo Mundo⁴. O objetivo era o de fortalecer a unidade do Império, ameaçada por rebeliões internas e possíveis cisões. A aspiração romântica de dar ao país uma autonomia cultural foi associada por Pedro II a um projeto de cunho nacionalista capaz de consolidar o governo monárquico e enaltecer sua imagem no exterior.

No âmbito desse ambicioso projeto se situava o grande entusiasmo do monarca pela fotografia que chegara ao Brasil seis meses depois do anúncio oficial de sua invenção em agosto 1839.

O primeiro daguerreótipo produzido em 1840 pelo abade Compté, integrante de uma expedição científica na fragata franco-belga "Orientale", não por acaso representa o Paço da Cidade (hoje Paço Imperial), um ícone este presente desde a colônia e localizado no antigo coração da cidade. A comparação com as representações anteriores do mesmo objeto, realizadas por pintores como Thomas Ender (1817), Chamberlain (1822), Debret (1834), William Smith (1832), mostra como a linguagem fotográfica conseguiu construir uma imagem singular capaz de aderir de forma mais direta e crítica à realidade. Os artistas anteriores reproduziram a cenográfica vista frontal que se descortinava para aqueles que chegavam do mar. Tal composição convencional se repetia desde os primeiros prospectos presentes nas antigas cartografias. A atenção do abade francês se concentrou sobre a composição do conjunto urbano onde o símbolo do poder civil sobressaía sobre o religioso, constituído pelos campanários das igrejas. A monumentalidade do Palácio, obtida pela visão lateral e pelo espaço vazio à sua volta, parece antecipar o desenho do monarca. Paul Valéry em "*Pensamentos maus e outros*" sugeria "O pintor não deve pintar o que vê mas o que verá".

A divulgação de álbuns fotográficos que versam sobre as cidades, com suas arquiteturas monumentais e as construções ditadas pelas modernas tecnologias, ofereceu uma nova educação visual, fruto do conhecimento de países e culturas distantes. Estes verdadeiros dicionários de protótipos de arquiteturas e soluções urbanas, divulgadores dos valores artísticos nacionais, contribuem, de fato, para o desenvolvimento do ecletismo, tendência que conjuga e supera os

⁴ A *Ilustração Lusio-Brasileira* 1858. "O seu Império[...] é hoje considerado o ponto central da civilização do Novo Mundo[...] salvo da anarquia que pouco a pouco devora os outros estados da América do Sul".

estilos tradicionais de cada país por experimentar, pela primeira vez, uma linguagem internacional.⁵

A motivação em estudar a construção da imagem fotográfica da paisagem urbana brasileira e de sua cultura, se justifica pelo fato de a fotografia ser capaz de interpretar espaços, estilos e comportamentos, em função do olhar dos seus operadores e da memória contida nesse olhar. Retratistas e paisagistas italianos se destacarão desde a segunda metade do século XIX dentre os pioneiros da visualização turística do país segundo um mapeamento realizado nos almanaques editados nas principais capitais brasileiras. Nas vistas das cidades por eles produzidas interessa evidenciar a conexão entre a matriz italiana e sua produção brasileira, seja ela dependente ou inspiradora de uma nova criatividade.

A seleção entre os fotógrafos italianos presentes no território brasileiro nessa época foi guiada por critérios ligados à qualidade artística e técnica alcançada e pelos temas tratados, símbolos de uma cultura urbana nascente e dos reflexos da transformação industrial em curso nos dois países.

Entre os italianos que chegaram nos anos de 1860 no Brasil, alguns eram contemporaneamente paisagistas e fotógrafos – como era comum na época –, considerando-se que os artistas, desde o século XVI, faziam uso de instrumentos ópticos na composição de seus quadros. Os cânones da tradição artística italiana e o afinado conhecimento das novas técnicas, podiam ser encontrados nas fotografias paisagísticas, a exemplo das realizadas por Camillo Vedani, um dos pioneiros desta arte e que, portanto, se inseria numa linha inovadora de ver a cidade. Desde 1853, Camillo Vedani havia se estabelecido no Rio de Janeiro, na Rua da Assembléia 76. A sua obra-prima é Praça XV, uma vista do Largo do Paço que data de 1865 e o revela entre os mais talentosos fotógrafos que retrataram o Rio de Janeiro. (ilustração 1) A impostação desta foto forneceu uma visão da praça até agora desconhecida. A fachada lateral do Paço vista em perspectiva se reduziu a uma simples cortina para emoldurar o quadro. A contraposição das linhas de fuga da fachada com as do traçado geométrico da praça, em forma de losango, determinou um resultado gráfico de grande modernidade. Existe nessa imagem a desmistificação dos clichés convencionais até então utilizados nas representações do poder constituído e a proposta de novos valores como sugere a importância atribuída ao logradouro, eleito como o principal personagem da cena. O corte assimétrico operado pela objetiva sobre a realidade, criou a diferença entre a visão de Vedani e as outras imagens mais

⁵ Sobre o papel das revistas ilustradas na divulgação da arquitetura eclética no Rio de Janeiro ver: Claudia Thurler Ricci. *Construir o passado e projetar o futuro: a arquitetura eclética e o projeto civilizatório brasileiro*. Tese de doutorado em História Social. UFRJ, 2004

descritivas desse mesmo lugar – a atual Praça XV de Novembro – produzidas por outros fotografos estrangeiros, tais como Victor Frond, Augusto Stahl, George Leuzinger ou Marc Ferrez. A cidade parece ter sido redesenhada graças ao especial enfoque dado ao espaço urbano, pela introdução de um novo código visual que continha uma ética de ver. A feição final é determinada pelo imaginário do próprio autor através de uma seleção das imagens-recordações fixadas na sua memória.⁶



Ilustração 1: Camillo Vedani - *Praça XV* - Rio de Janeiro, 1865. (Coleção Gilberto Ferrez Instituto Moreira Sales)

A ausência de pessoas nas cenas era um hábito comum na fotografia italiana “monumental”, quase que para sublinhar a atemporalidade da arte. No caso da Praça XV as siluetas colocadas na cena eram simples adereços da cena urbana, utilizados para conferir uma idéia da escala de medida através da comparação das proporções. A escolha da cidade vazia, mais do que uma proposital indiferença à vitalidade da cidade, devia-se, neste contexto, aos longos tempos de posa necessários para os aparelhos daquela época poderem fixar com nitidez a imagem.

Vedani criou uma relação pessoal com o Novo Mundo. Através da câmara explorou os conhecimentos, a formação e o impacto nele causado pela diferente realidade, e traduziu todos esses elementos em visões, nas quais os novos monumentos da vida contemporânea adquiriram destaque. É o caso das

⁶ GOMBRICH, Ernst H. “Norma e forma. *Studi sull'arte del Rinascimento*”, Torino, Einaudi, 1973. p.170

três fotos que constituem juntas um triptico, cujo tema era o *water front* do Rio de Janeiro, o qual abrangia a área compreendida entre o calabouço e o Convento de São Bento. A tomada escolhida pelo fotógrafo italiano se diferenciava dos panoramas produzidos pelos pintores naturalistas. O interesse do primeiro não era simplesmente estético. A composição foi estudada com a finalidade de mostrar, em primeiro plano, as mais importantes edificações recentes, relacionadas ao porto, como o trapiche Maxwell, o prédio do Lloyd junto ao cais e os armazéns em construção, capazes de ilustrar o desenvolvimento da cidade.

Camillo Vedani publicou dois álbuns com fotos de 23 x 32 cm.: um sobre o Rio de Janeiro e outro sobre Salvador de Bahia, um exemplar de cada se encontra na coleção do Instituto Moreira Salles. No acervo da Biblioteca Nacional constam também algumas dessas fotos.

As imagens das duas cidades seguiam os critérios e a qualidade técnica de fotos realizadas na Itália no mesmo período, onde a monumentalidade era um fator determinante. A linguagem de Vedani no novo mundo assumiu um tom mais moderno e solto, sem os traços daquela retórica celebrativa, limitada a enfatizar a edificação singular, sendo portanto desprovida de relação com seu contexto. Os assuntos tratados e o tipo de roteiro escolhido nos dois álbuns nos leva a crer terem sido o resultado de uma encomenda oficial.

O primeiro album compreende 15 vistas de Rio do Janeiro. Vedani percorreu o Rio de Janeiro e suas imagens definem um roteiro turístico, que parte da Praça XV com uma particular atenção ao porto, e nos conduz em direção sul, mostrando o Passeio Público, o Corcovado até o Jardim Botânico e a Floresta da Tijuca. Na direção norte, Vedani registrou a estátua de Pedro II na Praça da Constituição e a Casa da Moeda, até chegar ao Palácio Imperial de São Cristóvão. O destaque oferecido em uma das fotos era o edifício do *New City Improvements*, próximo a Praça XV, o que pode sugerir uma das motivações dessa publicação. No album de Salvador, composto por 14 imagens relativas à cidade de Salvador de Bahia e seus arredores, Vedani usou a fotografia como fonte de documentação e retratou vistas de importantes construções da cidade – dentre as quais a Igreja do Bomfim, o Teatro São João, mais tarde Castro Alves (atualmente Secretaria do Estado) – bem como as estruturas da incipiente industrialização. Estações de ferro, pontes, estradas em pequenas cidades do interior tornaram-se novos pontos de referência da paisagem urbana. Encontra-se em Florença, nos arquivos Alinari, uma ampla documentação fotográfica realizada nessa mesma época na Itália sobre temas analógicos: construção de indústrias, meios de transporte e infraestruturas em geral.

Além da identificação profissional de *Photographo Paisagista* e dos endereços para contatos, consta do cartão suporte das fotos de Camilo Vedani que ele também oferecia serviços também como professor de língua italiana e de

desenho.⁷ A impositação de suas fotos mostra, um total domínio da visão espacial, um uso da perspectiva e um conhecimento do desenho geométrico muito apurado.

Nos primórdios, a fotografia atuava em espaços reservados à pintura e um claro exemplo disso é a imagem que retrata a Rua São Clemente, tendo ao fundo o morro do Corcovado. Verifica-se que obras de pintores (William Smyth em 1832 e Bernhard Wiegand em 1884) e também de fotógrafos (Gilbert Ferrez) utilizavam mesmo ponto de vista. O morro do Corcovado desde então passou a fazer parte da cultura urbana carioca como um dos principais ícones do Rio de Janeiro⁸.

O cenógrafo, artista e fotógrafo J. Léon Righini (mantendo a grafia da assinatura presente em seus quadros) levantou a questão sobre a relação entre arte e fotografia, tão viva na tradição italiana desde a invenção da câmara obscura. Chegando em Recife em 1856 ele transferiu-se no mesmo ano para São Luís e ele mudou-se dez anos depois para Belém. Em importantes museus e coleções particulares brasileiras encontram-se as belas pinturas a óleo de ambas as cidades por ele realizadas. Nos *Almanaques Administrativos* do Maranhão de 1859 a 1865 encontra-se o nome de L. Righini qualificado como pintor de paisagens e retratista fotográfico. Das fotos por ele realizadas até agora não se encontrou nenhum vestígio.

Uma importante documentação da evolução da cidade de Belém desde 1867 deve-se a Felipe Augusto Fidanza, que deixou numerosas imagens fruto dos 40 anos de vivência e de experiência como fotógrafo. Chegando em Belém em 1867, em concomitância com a visita do imperador Pedro II para as solenidades da Abertura dos Portos ao Comércio Exterior, o fotógrafo italiano, como um perfeito cronista, registrou a cidade ainda na sua imobilidade colonial, quando não existia nenhum monumento notável. Ele dedicou-se à fotografia até sua morte em 1904, podendo registrar o alcançado dinamismo da moderna "Petit Paris" – assim denominada devido à grande renovação sofrida durante o ciclo da borracha. Ao longo desses anos pode-se constatar na fotografia de Fidanza, além de um desenvolvimento das técnicas utilizadas, um amadurecimento da arte e da sua relação com a cidade e a sua cultura. Na imagem das Docas do Ver o Peso, Fidanza compôs o fundo com as velas dos barcos e a fachada do Mercado, colocando em primeiro plano as crianças e um cachorro. A habitual rigidez e estaticidade de documentação urbana atenuou-se e, diante

⁷ KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício no Brasil (1833-1910)* São Paulo: IMS Instituto Moreira Salles, 2002 p.315

⁸ CHIAVARI, Maria Pace *Os ícones na paisagem do Rio de Janeiro: um reencontro com a própria identidade* - em *A Paisagem Carioca* catálogo da exposição homônima MAM Rio de Janeiro 2000 p.72

da vitalidade da cidade, o autor deixou aflorar uma sensibilidade ainda desconhecida nas ilustrações da época.

Na Biblioteca Nacional está conservado o *Álbum do Pará* ed. 1899-1902 onde as imagens fotográficas de Fidanza levam o observador a uma viagem no território desse estado tão variado. Gilberto Ferrez encontrou no relatório da "Exposição Artesanal e Industrial do Pará", em 1895, palavras de apreço dirigidas por Inácio Moura indicando Fidanza como um dos excelentes fotógrafos desta Capital⁹

No final do século XIX em São Paulo, dentre os proprietários de estabelecimentos fotográficos, 90% eram estrangeiros e destes 27% de origem italiana¹⁰. A maioria oferecia seus serviços como retratistas considerando a grande demanda desse gênero de fotografia por parte da colônia italiana instalada nessa cidade. Vale a pena destacar a obra de Vincenzo Pastore, originário de Potenza (Basilicata), e que chegou ao Brasil na década de 1890. Seu atelier foi anunciado no *Almanak Laemmert* em 1901 e seu nome e endereço registrados em *Il Brasile e gli Italiani*¹¹ como fotógrafo oficial da comunidade italiana. As imagens mais interessantes não eram as produzidas pelo seu trabalho oficial, mas as que constituíam o seu acervo pessoal. Assumem particular destaque as fotos dos meninos engraxates, jornaleiros, vendedores ambulantes e filhos de emigrantes, ligados a Pastore pela mesma origem. Nestas imagens, parece que o fotógrafo dialoga com suas personagens, retirando-as da condição humilde atribuindo-lhes, através do retrato, uma certa dignidade. A vivacidade e o dinamismo presentes nestas imagens são símbolos da modernidade. Os temas remetem longínquamente ao repertório iconográfico presente nas campanhas fotográficas produzidas pelo grupo Alinari para retratar a península italiana. Tais fotografias, na Itália, revelavam imagens desconhecidas à maior parte dos italianos, tais quais as de crianças que viviam e trabalhavam nas ruas de Nápoles da mesma maneira que os filhos dos emigrantes do outro lado do oceano¹². Numerosos foram os fotógrafos retratistas que chegaram ao Rio Grande do Sul, meta preferida pelos emigrantes italianos, atraídos por um mercado em continua expansão. Dentre eles Luis Terragno se destacou por ter sido um dos pioneiros nessa região, na qual chegou por volta dos anos de 1853. O seu "Estabelecimento Fotografico da Caza Imperial", além dos retratos, produziu as primeiras imagens dos principais edifícios de Porto Alegre. Apesar do estado precário de conservação, tais

⁹ FERREZ, Gilberto *Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc ferrez (1843-1923)* em Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional n° 26 Rio de Janeiro 1997 p.320/327

¹⁰ KOSSOY, Boris Dicionário histórico-fotográfico brasileiro. São Paulo: IMS Instituto Moreira Salles, 2002 p.27

¹¹ *Il Brasile e gli Italiani* Pubblicazione del Fanfulla, Firenze, R. Bemporad & Figlio Ed. 1906

¹² *Fratelli Alinari Fotografi in Firenze*- catálogo da mesma mostra. Firenze: Alinari 2003 icon. p.176-178

imagens constituem um interessante documento da arquitetura da época, e poderiam ser comparadas com as dos irmãos Ferrari, outros importantes paisagistas que produziram, após 1887, um álbum de vistas de Porto Alegre.

III

Com a unidade da Itália e a consequente eleição de Florença como capital do Reino (de 1865 a 1870) - pertencendo Roma ainda ao Estado Pontifício - coube à fotografia apresentar a capital do Reino, símbolo da recém criada nação, ao exterior mostrando sua nova arquitetura e seus espaços, os amplos *boulevard*, praças e jardins.

O plano de Pereira Passos para o Rio de Janeiro pode ter sido certamente mais modesto, mas compartilhava das mesmas ambições. Entre os fotógrafos incumbidos de documentar a "Paris nos Trópicos" e divulgar sua imagem, se destacaram os irmãos Musso. O álbum "*Les vues de Rio de Janeiro - Brésil*", produzido por volta de 1910, (BN) representa um exemplo de encomenda oficial do governo federal. Sua singularidade decorre da comunicabilidade da ideologia através de imagens, conforme investigado em uma pesquisa anterior¹³. Este álbum, oferecia ao estrangeiro um passeio pelo Rio de 1910 que era bem diferente daquele mostrado por Camillo Vedani quase 50 anos antes, a comparação poderia ser o tema de um outro capítulo. As imagens fotográficas dos novos prédios institucionais da *Rio belle époque* realizadas pelos irmãos Musso mostram uma certa familiaridade (ilustração 2) com as fotos das novas arquiteturas italianas, como é o caso das de Florença e as de Roma que, a partir de 1870, assume a função de nova capital da nação.

A história urbana tem a capacidade de obrigar o historiador a sair dos territórios protegidos e procurar novos esquemas de leitura. A capacidade de ver através do olhar de outros, nesse caso dos fotógrafos, talvez nos leva a considerar a primazia da cidade imaginada sobre as diferentes formas assumidas pela arquitetura das pedras.

¹³ CHIAVARI, Maria Paes *O papel da fotografia na construção da imagem da cidade* em Anais XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro 2004 p.361

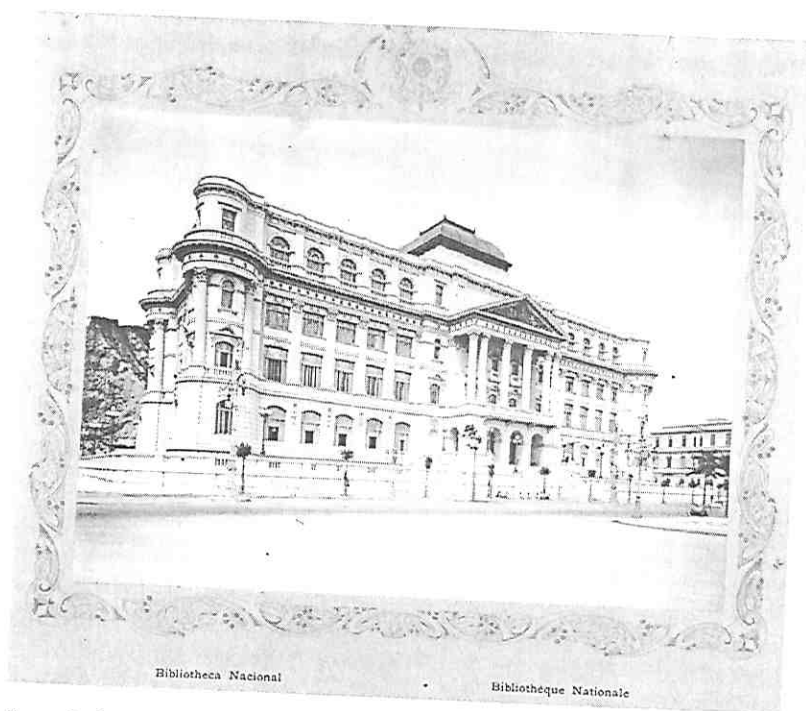


Ilustração 2: Irmãos Musso – em “*Les rue de Rio de Janeiro – Brésil*” album, Rio de Janeiro 1910, (Divisão de Iconografia - Biblioteca Nacional)

Maria Pace Chiavari. Graduada em arquitetura na Universidade de Florença, Itália (1970) D.E.A. de urbanismo pela Universidade de Paris VIII, França (1975). É pesquisadora associada ao LABHOI da UFF.

ARQUITETURA FORENSE DO ESTADO DE SÃO PAULO PRODUÇÃO ENTRE AS DÉCADAS DE 50 E 90 DO SÉCULO XX, SOB A INFLUÊNCIA DA ARQUITETURA MODERNA.

Maria Tereza Regina Leme de Barros Córdido
terecordido@terra.com.br

O trabalho proposto para a dissertação de mestrado que tenho desenvolvido dentro da Universidade de São Paulo, Escola de Engenharia de São Carlos, Departamento de Arquitetura e Urbanismo sob orientação do Prof. Dr. Miguel Antônio Buzzar, trata de um assunto aparentemente específico: a tipologia "Fórum de Justiça".

Pretendo abordar de forma sucinta os levantamentos historiográficos que esclarecem o surgimento deste equipamento do Poder Judiciário no Estado de São Paulo, focando-o para o corte entre as décadas de 50 e 90 do século XX, no intuito de introduzi-lo na discussão e inclusão no repertório de leitura do desenvolvimento da Arquitetura Moderna no Brasil e os vínculos que estas obras estabeleceram com o Estado sob esta influência.

O trabalho também sugere uma nova denominação para estes edifícios, desmembrando-se da classificação "Arquitetura Oficial", a saber: "Arquitetura Forense".

Com a República com a Constituição de 1891, surgem os fóruns de justiça, na conformidade dos novos poderes judiciários e administrativos.

Os Fóruns de Justiça no Estado de São Paulo, durante a década de 1920 até 1940 eram projetados por diversos autores, (entre eles estão Victor Dubrugues e Ramos de Azevedo), predominando nestas construções uma linguagem eclética, e utilização de elementos arquitetônicos que os remetiam a uma simbologia derivada da arquitetura greco-romana.

Diferentemente de outros contextos, como o europeu e a extinta União Soviética, em que a Arte e a Arquitetura Moderna surgiram vinculadas aos ideais de socialização e de construção de um "Novo Mundo", no Brasil o impulso da criação de uma identidade nacional através do Estado esteve na base de várias iniciativas modernas. O Estado brasileiro, particularmente a partir da era Vargas (1930-1945), atuou na promoção e na renovação da linguagem arquitetônica. Neste processo cultural que ultrapassou a arquitetura e incluiu as mais variadas manifestações artísticas e culturais, os vínculos entre artistas e intelectuais com o Estado não foi casual.

Esta categorização, Movimento Moderno Brasileiro, é apontada por diversos críticos e historiadores como referência inicial desta produção a Sede do Ministério da Educação e Cultura (na época Educação e Saúde Pública), no Rio

de Janeiro, projeto de Lúcio Costa, Carlos Leão, Jorge Moreira, Afonso Reidy, Oscar Niemeyer e Ernâni Vasconcelos, sob parecer de Le Corbusier, de 1937¹ e como momento exemplar a construção de Brasília.² No mesmo período, vários edifícios públicos modernos foram construídos e o caráter simbólico de artefatos culturais nacionais esteve, enquanto idéia, sempre presente.

O caráter peculiar dos Fóruns pode-se dizer que de muito estava presente, entretanto, a vertente cultural era outra. A adoção deste “novo paradigma” na elaboração de seus edifícios revistou conceitos próprios desta produção através da nova geração de arquitetos paulistas.

No final dos anos 50 do século XX o IPESP - Instituto de Previdência do Estado de São Paulo -, órgão responsável pela construção de novos fóruns no interior do Estado, contratou diversos arquitetos para executar seus projetos.

Sob essa inspiração, o governador de São Paulo Carvalho Pinto, (1959/1963), lançou no início da década de 1960 o chamado Plano de Ação. Com sua implantação foram executadas uma série de obras no campo da administração, saúde e educação, para promover o desenvolvimento dos municípios do interior do Estado.³

Experiência semelhante ao “Plano de Ação” ocorreu anteriormente com a produção sistemática e intensa dos edifícios escolares através do “Convênio Escolar” (1949 e 1954). Este ditava uma série de tópicos funcionais, programáticos e pedagógicos para execução de suas edificações, que contribuiu de forma significativa para a disseminação da Arquitetura Moderna.⁴

Através do plano implantado pelo governador Carvalho Pinto, foram realizadas aproximadamente quatrocentas construções - entre escolas, fóruns e hospitais -, proporcionando grandes oportunidades de trabalho para a nova geração de arquitetos paulistas, ou que atuavam em São Paulo e para a ampliação do repertório da arquitetura moderna.⁵

A produção dos Fóruns executada pelos jovens arquitetos paulistas através do Plano de Ação em conformidade com o ideário moderno brasileiro é

¹ Idem.

² Para análise inicial da questão, ver: MARTINS, Carlos F., *Arquitetura e Estado no Brasil - Elementos para uma Investigação sobre a Constituição do Discurso Moderno no Brasil: a Obra de Lúcio Costa (1924/1952)*, Dissertação de Mestrado, FFLCH/USP, 1987, mimeo e BUZZAR, Miguel Antonio, João Vilanova Artigas - *Elementos para a compreensão de um caminho da Arquitetura Brasileira - 1938-1967*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, maio de 1996.

³ Ver: PENTEADO, Fábio, *Fábio Penteado: ensaio de Arquitetura / Fábio Penteado*, São Paulo, Empresa das Artes, 1998, p.56.

⁴ Fundação para o Desenvolvimento da Educação, *Arquitetura Escolar Paulista. Restauro*, São Paulo, 1998, p.27 e *HABITAT - São Paulo*, Editora Habitat Ltda., São Paulo, n° 4, 1951.

⁵ Ver: PENTEADO, Fábio, *Fábio Penteado: ensaio de Arquitetura / Fábio Penteado*, São Paulo, Empresa das Artes, 1998, p.56.

mais despojada desvinculando-se definitivamente da simbologia adotada anteriormente pelo Judiciário, porém algumas relações intrínsecas a constituição deste poder no período são mantidas sem revisões ⁶.

O programa de necessidades destes Fóruns embora ditado pela reestruturação do Poder Judiciário, (diferentemente do “convênio escolar” cujas concepções técnicas lideradas pelo arquiteto Hélio Duarte, que estabeleceu normas que unificavam os tópicos funcionais e programáticos, para os quais deveriam se apoiar esta tipologia) foi repensado discretamente ante uma revisão geral de conceitos. Os jovens arquitetos paulistas propuseram novas formas de uso para este espaço, com conceitos projetuais que não se conversavam e, portanto, não se repetiam nos vários modelos executados⁷. Foram apreciados aspectos da acessibilidade destes edifícios e interações com a sociedade através do múltiplo uso para as salas de audiência, locais para o favorecimento de encontros (praça coberta), entre outros.

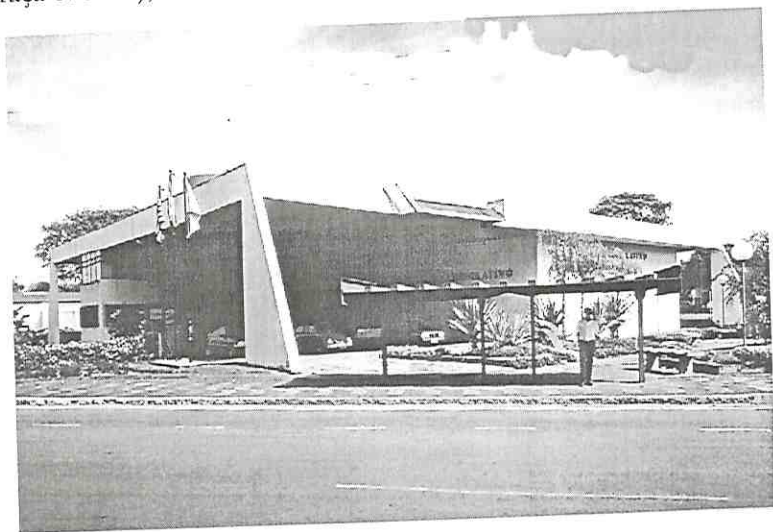


Imagem do livro: PENTEADO, Fábio, *Fábio Penteado: ensaio de arquitetura* / Fábio Penteado, Empresa das Artes, São Paulo, 1998.

⁶ Até os dias atuais a justiça ainda trabalha com símbolos dado que se manteve longe das discussões dos projetos desenvolvidos pelos arquitetos da “modernidade paulista”. O juiz de direito utiliza tablados para estar acima dos participantes em quase todas as audiências de diversas naturezas cíveis e a indumentária apropriada permaneceu sendo a “toga”. Nota da autora.

⁷ Isoladamente no sentido de não haver normas específicas para esta produção tal como ocorreu na produção escolar. O fator, porém que unificava estas questões era de que estes profissionais participavam do mesmo cenário cultural da produção arquitetônica do período, denominada como “arquitetura moderna paulista”.

Utilizando questões da arquitetura moderna. O Fórum da Araras de Fábio Penteadó foi concebido segundo o autor “sem a materialização de força impessoal que a Justiça fazia questão de ostentar” e propôs o uso de “Praça Coberta” onde as pessoas podem sentar e conversar. Este conceito também foi utilizado, porém, por Décio Tozzi no Fórum Trabalhista em São Paulo anos depois.⁸

Esbarrando-se em conceitos ainda polêmicos como “modernidade paulista”, refutada como manifestação de “reducionismo” ou “bairrismo esta produção inclui-se no repertório do conhecimento desta manifestação cuja alcinha por vezes é traduzida como” ausência de uma corrente única de pensamentos “atribuída entre tantos aspectos à pluralidade da nacionalidade dos profissionais que atuaram no Estado de São Paulo no início desta produção”⁹, ou mesmo pela falta de elementos que alimentavam a construção de uma reconhecida “cultura nacional”.¹⁰

Entre os edifícios da “modernidade paulista” que foram executados para o Poder Judiciário destacamos além do Fórum de Araras, de Fábio Penteadó, os Fóruns de Avaré projeto de Paulo Mendes da Rocha, de Bragança Paulista de Abraão Sanovicz, de Itapira de Joaquim Guedes, de Orlândia de Jorge Wilhelm, de Promissão de Vilanova Artigas, de São José dos Campos de Paulo Sérgio Souza Silva, de Rio Claro de Carlos Gomes Cardim e Luciano Gomes Cardim, de Porto Feliz, de Alberto Botti e Marc Rubin e de Socorro de David Libeskind.¹¹ Na cidade de Piracicaba foi o projeto desenvolvido por Eduardo Afonso Reidy em 1962 cujo projeto posteriormente recebeu prêmio de menção honrosa na oitava Bienal de Arquitetura em 1965.¹²

A filiação moderna destes edifícios é evidente e devem ter contribuído para o reforço simbólico do Estado. Entretanto, a diversidade dessas obras ocasionou problemas operacionais na sua manutenção, ampliação e adequação a novas necessidades.¹³

⁸ PENTEADO, Fábio, *Ensaio de arquitetura / Fábio Penteadó*, Empresa das Artes, São Paulo, 1998, p.56. e Entrevista ao arquiteto Décio Tozzi por Adilson Melendez e Fernando Scrapião. Publicada originalmente em PROJETO DESIGN. Edição 291 Maio de 2004.

⁹ LEMOS, Carlos A., *Arquitetura Brasileira*, São Paulo: Melhoramentos, Editora da Universidade de São Paulo, 1979, p.153.

¹⁰ Para a questão Ver: ARANTES, Otília, ARANTES, Paulo Eduardo, *Sentido da formação, Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo*, Editora Paz e Terra, São Paulo, 1997.

¹¹ Ver: PENTEADO, Fábio, *Fábio Penteadó: ensaio de Arquitetura / Fábio Penteadó*, São Paulo, Empresa das Artes, 1998, p.56.

O projeto de David Libeskind recebeu o 1º prêmio “Governador do Estado”, no XI Salão Paulista de Arte Moderna.

¹² Ver: SOUZA, Aberlardo de, *Arquitetura no Brasil: depoimentos. Aberlardo de Souza*, São Paulo, Diadorim, 1978. e REVISTA ARQUITETURA, nº30, IAB – GB, 1964, p.10.

¹³ Entrevista realizada no setor administrativo, responsável pela manutenção dos edifícios do Poder Judiciário do Estado de São Paulo, em novembro de 2000.

No final da década de 1950, paralelamente a produção contratada pelo IPESP, o DOP (Departamento de Obras Públicas do Estado de São Paulo), que contava em seu quadro funcional com um grande número de arquitetos e engenheiros, juntamente com o então Secretário da Justiça Manuel Pedro Pimentel começou a desenvolver a padronização e modulação para os Fóruns de Justiça, absorvendo de forma distinta dos projetos anteriores, princípios retirados da Arquitetura Moderna. O primeiro destes modelos foi conhecido como "F". Este projeto foi executado sob coordenação do arquiteto Marcolino Vaccari.

O modelo padrão "F" foi implantado cerca de setenta vezes no interior do Estado de São Paulo, seguido de mais duas adequações (F2, F3). Concomitantemente proporcionou uma identificação deste equipamento do Poder Judiciário, fato a repetição formal que é inerente da modulação.¹⁴ Seu projeto, racional, simples, singular e com elementos modernistas atendia a necessidade imperativa de construir muitos Fóruns de Justiça pelo interior de São Paulo em tempo ágil para a expansão de seus mecanismos administrativos, porém, não previam possíveis acoplamentos para ampliações em conformidades das novas necessidades jurídicas da região.

Esta experiência iniciada através desta "standartização" vai gerar condições para que o DOP assuma quase que definitivamente a produção dos Fóruns de Justiça pelo interior do Estado a partir dos anos setenta.

Por volta de 1975, foi elaborado o módulo padrão: "M.P.P", Módulo Padrão Primeiro, iniciais de Manuel Pedro Pimentel, considerado um dos mentores e defensores da idéia de padronização. O diferencial destes módulos, em relação ao anterior, é que são previstos em projeto os seus acoplamentos para o seu crescimento. Foram construídos cerca de 47 Fóruns deste projeto em cidades do interior do Estado.¹⁵

Os terrenos para as construções destes Fóruns foram doados ao Estado, pelas prefeituras municipais com forte poder político e de grande demanda dos serviços judiciários. Entretanto estas áreas nem sempre eram adequadas para assentar o modelo de construção padrão utilizado na época. Em face das dificuldades enfrentadas pelo DOP, o Governo do Estado de São Paulo criou decretos para determinar as condições básicas que o terreno devia possuir para receber os modulares na forma adequada.¹⁶ O mesmo decreto também se estende

¹⁴ Idem.

¹⁵ Padrão de identificação adotado para os projetos dos Fóruns modulares do DOP, baseado no número de juizes e cartórios que o edifício comportava até o limite máximo de sua expansão, resultando em números pares ou ímpares.

¹⁶ Para o modelo M. P. P. o decreto foi o de nº126.509-08/08/75 e para o modelo F.A.M. o de nº14.936-11/04/80.

ao edifício de forma a garantir o seu padrão arquitetônico mediante reformas introduzidas.¹⁷

Em 1979, o governo Paulo Salim Maluf, continuou a produção com o modelo “P.S.M” (iniciais de seu nome), construindo um Fórum em Piracicaba substituindo o edifício desenvolvido por Reidy que foi aproveitado pelo município para outra finalidade. O “P.S.M” abriga sete varas, mas possui a capacidade de ampliar suas instalações para o limite de quatorze varas.¹⁸

Em 1985, com o governador Franco Montoro, foi construído o modelo “F.A.M”. Este objetivou gerar menor custo de obra e seus acoplamentos garantem que atenda sua expansão em média por 50 anos. Sua capacidade é para até sete varas e o único inteiramente construído encontra-se na cidade de Campinas. Desses modelos incompletos foram construídas aproximadamente vinte e três unidades.

Com o fim do DOP, decretado durante o governo de Orestes Quércia, (1987/1991), sofrendo o impacto da perda de um órgão coordenador de projetos executados pelo Governo do Estado de São Paulo capacitado de diversos técnicos, esta produção de projetos padrões modulares para os Fóruns de Justiça retraiu-se, mas, ainda que num ritmo menor, foram construídos novos edifícios pela Secretaria da Justiça e Defesa da Cidadania do Estado de São Paulo, Centro de Engenharia.

Em 1988 este Centro de Engenharia construiu os modulares intitulados “22/30”, nome recebido por ser à base de sua modulação e o mais usado e maior destes módulos padrões¹⁹. Para estes Fóruns (também utilizado como Vara Distrital²⁰), foi prevista a capacidade de abrigar sete varas e 30 cartórios. Um verdadeiro “shopping do Judiciário”, segundo a arquiteta Maria Lúcia Britto Passos²¹. Na cidade de Ribeirão Preto, São Bernardo e Sorocaba este módulo padrão atinge a área de 16.000m².

Em 1995, foi desenvolvido o “L.A.F”, Luis Antônio Fleury (Lay Out Flexível) este modelo pode abrigar até o limite de sete varas e cartórios. Ele se expande com prédios complementares (acoplamentos), com arranjos pré-esta-

¹⁷ Idem.

¹⁸ Conforme informação supracitada na página 5, este edifício foi projetado por Affonso Eduardo Reidy, porém, em visita ao local em 2004, suspeitei não tratar do mesmo projeto dada a análise da planta desenvolvida pelo arquiteto e diferenças observadas in loco.

¹⁹ Classificação definida pelo número de varas, “22” e cartórios, “30”, que o Fórum atinge no seu limite máximo de expansão.

²⁰ Atende pequenos municípios próximos que não comportam estrutura jurídica independente.

²¹ A arquiteta participou da equipe do extinto DOP desenvolvendo obras de Fóruns e Penitenciárias e atualmente é responsável pela execução dos Fóruns de Justiça, no Centro de Engenharia da Secretaria da Justiça do Estado de São Paulo.

belecidos Neste mesmo modelo os Promotores de Justiça começam a disputar poderes com os juízes e exigem espaços e infra-estrutura maiores²².

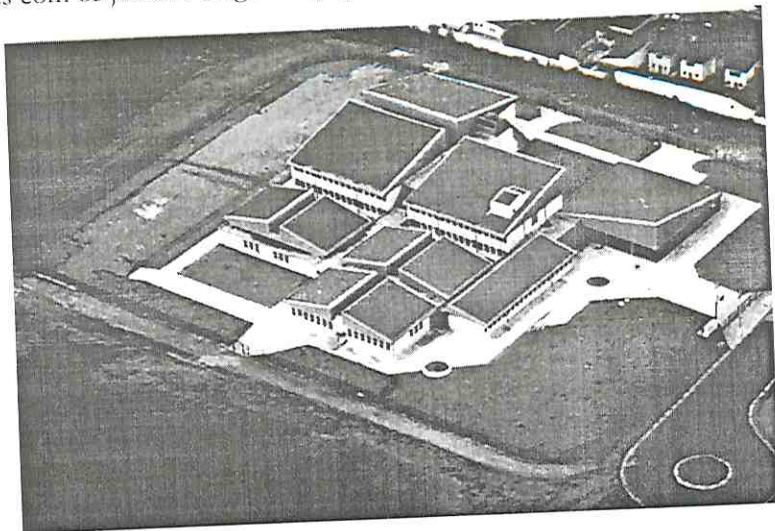


Imagem fornecida pelo Centro de Engenharia da Secretaria da Justiça do estado de SP.

Durante a década de 1990 o Poder Judiciário continuou crescendo e pulverizando seus Fóruns pelo interior do Estado de São Paulo, porém, no ano de 2000, na capital do Estado, no bairro da Barra Funda foi feito o maior Fórum Criminal do Estado de São Paulo. Ocupando um prédio destinado inicialmente para uso Hospitalar (Santa Casa de Misericórdia), projetado pelos arquitetos Fábio Penteadado, Teru Tamaki, Eduardo de Almeida, Giselda Visconti, Luiz Vallandro Keating, José Borelli Neto, Tito Lívio Frascino e Hércules Merigo²³, foi adaptado pelo escritório Borelli & Merigo assessorado por Teru Tamaki na adequação do edifício ao novo programa²⁴. Este projeto considerado dispendioso por ter utilizado entre outros, os melhores recursos tecnológicos dis-

²² Com a Constituição de 1988 o Judiciário sofre reformulações de competências jurídicas ampliando os poderes dos Promotores de Justiça.

²³ PENTEADO, Fábio, *Fábio Penteadado: ensaio de arquitetura* / Fábio Penteadado, Empresa das Artes, São Paulo, 1998, p.198.

²⁴ Sobre este edifício Fábio Penteadado fez as seguintes considerações em entrevista a revista PROJETO DESIGN: *A obra era para atender a população pobre de São Paulo. (...) Nasceu então a idéia de um hospital horizontal, que não despertasse medo nas pessoas. Adotamos ali proposta semelhante à de uma pequena cidade. (...) Por fim, tornou-s fórum criminal. Amigos meus fizeram essa adaptação.*

Ao ser indagado se visitou a obra depois de ocupada respondeu: *Uma vez. A sensação foi terrível.*
<http://www.arcoweb.com.br/entrevista/entrevista55.asp> – acesso em 08/09/2004.

poníveis na época, fez com que a produção pelo interior se refreasse temporariamente e sua retomada ocorre-se novamente a partir em 2002.²⁵

Na gestão de Mário Covas Júnior (1995/1999), foi desenvolvido o modelo “M.C.J” que se encontram em fase de implantação nas cidades de Cerquilho e Oswaldo Cruz. O Salão do Júri está locado no seu eixo interior, intersecção dos acoplamentos, com acesso independente, possibilitando múltiplos usos, porém foi criado um decreto pelos Juízes estabelecendo que para outras finalidades, seu uso deve ser solicitado com o prazo de três meses de antecedência e aprovação publicada em diário oficial do Estado.

Finalizando podemos então ponderar a partir destes levantamentos desta tipologia uma inflexão peculiar no quadro da arquitetura moderna no Brasil. Considerando trata-se de mais uma das variações inseridas na construção da “identidade cultural nacional” apontada por diversos historiadores e críticos deste período caberá então operar nesta “ascendência Kubistchekiana” o que pretendia legitimar o Estado nessa adoção.

Um recente depoimento de Fábio Penteado sintetiza o sentido desta arquitetura naquele momento com estas palavras de Juscelino: *Ousai, ousai...*²⁶

Ousar também pode significar atrever-se e eu me atrevo quando ultrapasso limites que não me pertencem, ou que provoque um certo risco. A arquitetura moderna brasileira que já se preconizava de alguma maneira, em algumas obras executadas no país antes da era Kubistchek, (1956-1960), obteve com Juscelino consentimento pronunciado com o imperativo: Ousai!

Traçando um paralelo com as reflexões apontadas por Otilia Arantes e Paulo Arantes para revisão da tradição literária brasileira, em *Sentido da Formação*, a partir das inflexões de Roberto Schwarz, em *A homenagem a Unicamp*, publicado em 1989, que formulava uma “constituição de uma tradição nacional relativamente estável”. Caberia então descortinar “a idéia de uma formação correndo na direção do ideal europeu de civilização integrada”.²⁷

Estes autores constatarem que a modernização ao invés de “extirpar promoveu um agravamento das dependências coloniais”, onde os alinhamentos das interpretações alimentavam escolhas estéticas. Opostamente, a tradição segundo eles, é inespecífica e de universalização máxima. Assinalam nestes “interstícios” um instrumental desenvolvido por Machado de Assis: (...) *só os médio-*

²⁵ Conforme entrevistas realizadas com a Arquiteta Maria Lúcia Britto Passos e o Engenheiro Eduardo Lebrão Pires Ferreira no Centro de Engenharia da Secretaria da Justiça do Estado de São Paulo entre os anos de 2000 e 2003.

²⁶ Idem.

²⁷ ARANTES, Otilia Beatriz, ARANTES, Paulo Eduardo, *Sentido da formação*, Editora Paz e Terra, São Paulo, 1997.

*eres continuam o passado(...) ele explicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o que havia de certo nas experiências anteriores*²⁸.

Conclui os autores que Machado de Assis, finalmente cumpria o programa de continuidade cultural, por canalização do influxo interno, e correspondente desprovinência da consciência literária. Cabe também para a arquitetura operar na revisão destes “interstícios” excluídos na construção da “ideologia nacional”, isto sem dúvida é um dos grandes desafios da reconstrução historiográfica da Arquitetura Brasileira.

Maria Tereza Regina Leme de Barros Córdido. Aluna de mestrado da FFSC-USP, graduada em Arquitetura e Urbanismo em Santos. Trabalhou na Justiça Federal de 1ª Instância; no Arquivo do Estado de São Paulo contribui para a formação de sua editora, obtendo duas indicações para o prêmio Jabuti. Em Diadema, participou do programa de Urbanização de Favelas da Prefeitura Municipal.

²⁸ CANDIDO, Antonio, *Formação da literatura brasileira*, São Paulo, Martin, 1959, v.2, p.117-8, in ARANTES, Otília Beatriz, ARANTES, Paulo Eduardo, *Sentido da formação*, Editora Paz e Terra, São Paulo, 1997, p.29.

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

Marília Santana Borges
lila.borges@uol.com.br

Introdução

O presente trabalho apresentará um confronto entre dois importantes livros da historiografia da arquitetura brasileira no século XX: "Arquitetura Contemporânea no Brasil", de Yves Bruand e "Arquiteturas no Brasil, 1900-1990" de Hugo Segawa. Buscarei mostrar de que forma os autores estruturaram suas obras e como diferentes métodos, procedimentos e contextos levaram a duas apresentações específicas sobre a arquitetura brasileira no século XX.

Inicialmente, farei uma breve contextualização sobre os autores e suas obras; em seguida, analisarei como se estruturam as abordagens dos livros; finalizando com uma sucinta conclusão.

Meu projeto de pesquisa tem como título "Arquitetura Moderna no Ceará - 1950/1980", com o intuito de investigar o surgimento e consolidação da arquitetura moderna no Ceará, especialmente em Fortaleza, no período de 1950 a 1980, resultando na documentação e análise das principais obras representativas do movimento em questão. O estudo busca conceituar em que condições geográficas, históricas, econômicas, culturais e sociais tal arquitetura se desenvolveu, quais suas influências, relações e protagonistas, além de análise de sua história, sendo detectadas suas características e peculiaridades e sua repercussão no meio em questão.

Dessa forma, o entendimento dos caminhos trilhados pela arquitetura brasileira é imprescindível para um posterior confronto da produção e dos rumos tomados a nível local com o quadro nacional, sendo a compreensão mais ampla do panorama arquitetônico no Brasil um dos subsídios fundamentais para a apreensão dessas manifestações em contextos específicos.

Sobre os Autores

Segundo Carr (1982, p.41), "*antes de estudar a história, estude o historiador. Agora acrescentaria: antes de estudar o historiador, estude seu meio histórico e social.*" Eis que, para compreender corretamente as abordagens dos autores sobre a arquitetura brasileira, faz-se necessário um breve entendimento da biografia dos mesmos e em que período e contexto as obras foram escritas.

Yves Bruand nasceu na França e formou-se arquivista paleógrafo pela Escola de Chartres. Veio ao Brasil como professor visitante da Universidade de São Paulo. Suas pesquisas orientavam-se para o campo da História da Arte e sobre a escolha do tema de sua tese, discorre o autor

"surgiu da constatação de que a arquitetura brasileira só conheceu dois grandes períodos de atividade criadora: o da arte luso-brasileira dos séculos XVII e XVIII, estudado por Germain Bazin numa tese recente, e o período atual, abordado apenas superficialmente em publicações de caráter documental." (BRUAND, 1981, p.7)

Seu livro trata sobre a arquitetura brasileira no século XX até o ano de 1969, quando Bruand retorna à França e, em 1971, apresenta seu trabalho na *Université de Paris IV*, sendo publicado em português somente dez anos depois. Como é perceptível, o autor trabalhou com uma proximidade temporal significativa, já que na década de sessenta o movimento moderno no Brasil começava a seguir novos rumos e sentia o impacto inicial da realização de Brasília. Além do que, cabe destacar o caráter pioneiro da obra de Bruand, enquanto construção historiográfica da arquitetura brasileira no século XX, já que as anteriores publicações "*Brazil Builds*" (1943), de Philip Goodwin e "Arquitetura Moderna no Brasil" (1956), de Henrique Mindlin, focam-se mais no processo de construção dessa arquitetura e identificação de suas especificidades.

Hugo Segawa é arquiteto, formado em 1979 pela FAU/USP. cursou Mestrado e Doutorado na mesma instituição nos anos de 1988 e 1994, respectivamente. Antes da obra em questão, escreveu outros livros como "Arquiteturas no Brasil / Anos 80", em 1989; "Casas Latino-americanas", em 1994; "Ao amor do Público: Jardins no Brasil", em 1996 e foi co-autor de "Oswaldo Arthur Bratke", em 1997. Foi editor da revista *Projeto* e, conforme depoimento de Carlos Lemos (2001), Segawa é

"[...] um profissional interessado desde os tempos acadêmicos nessas questões teóricas, críticas e históricas de nossa arquitetura – e sua atuação permanente na imprensa especializada tornou-o grande conhecedor do panorama de nossas construções, sobretudo obras contemporâneas. Seu trânsito entre colegas em congressos, bienais, cursos e seminários também tornou-o atualizadíssimo."

Atualmente é professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.

Seu livro "Arquiteturas no Brasil, 1900-1990" foi lançado em 1997, em um contexto muito diverso da obra de Yves Bruand, servindo esta inclusive de parâmetro e fonte de pesquisa para o livro de Segawa. Fica evidente que o autor contou, em relação a Bruand, além de sua formação, com um maior distanciamento histórico, tendo também outros trabalhos do gênero como fonte bibliográfica: "Arquitetura Moderna Brasileira", de Sylvia Fischer e Marlene Acayaba

(1982) e “Arquitetura Contemporânea no Brasil”, capítulo escrito por Carlos Lemos no livro “História Geral da Arte no Brasil” (1983).

Como percebemos, tratam-se de biografias e contextos diferentes, que produziram obras distintas mas igualmente significativas.

Estruturação das Obras

O livro de Bruand configura-se como leitura básica indispensável e ainda insubstituível pelo amplo e consistente levantamento historiográfico sobre a arquitetura moderna brasileira. Logo no início, o autor evidencia a ausência de um trabalho metódico e relevante, enquanto historiografia, sobre essa produção. Bruand faz uma abordagem sistemática do movimento, principalmente através de protagonistas e realizações, o cerne de sua pesquisa, com um vasto e rigoroso levantamento documental, indo além da mera catalogação ao “[...] *examinar os monumentos não apenas em seus valores intrínsecos e em função de sua estética, bem como considerando sua situação no tempo e suas filiações perceptíveis, a fim de tentar revelar sua evolução e seu significado histórico.*” (BRUAND, 1981, p.7) Assim, o ponto de partida de seu livro é uma análise dos condicionantes geográficos, econômicos, históricos e sociológicos, apontando-os como fundamentais na configuração da arquitetura colonial e moderna brasileira: “*a arquitetura depende diretamente das condições materiais, e excluir os aspectos históricos e geográficos dentro dos quais ela se desenvolve implicaria não compreender seu significado e sua própria razão de ser.*” (BRUAND, 1981, p.11)

A obra estrutura-se em três partes principais: a primeira expõe a situação da arquitetura brasileira no início do século XX, quais ‘estilos históricos’ dominavam até então, abordando também o processo de surgimento e afirmação da nova arquitetura no Brasil; a segunda parte examina os desdobramentos da arquitetura brasileira e suas diversas interpretações no que Bruand chamou de “maturidade da arquitetura brasileira”; já a terceira e última parte trata das relações entre arquitetura e urbanismo, focando nas cidade de São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Goiânia, Belo Horizonte e Brasília.

Bruand (1981, p.8) explicita que não aceita o termo “arquitetura moderna” para designar uma arquitetura que ele entende por contemporânea, como mostra o título de seu livro, sendo

“o adjetivo ‘moderno’ [...] de modo algum conveniente, pois contém apenas uma noção de tempo aplicável ao conjunto da produção de uma época e não unicamente uma de suas partes; substituir sua acepção cronológica por um elemento de valor é um contra-senso, hoje infelizmente muito comum.”

A obra, amplamente ilustrada com desenhos e fotos, por vezes incorre em explicações psicológicas e pelo excesso de rigor técnico, com ênfase nos aspectos plásticos-formais, em suas análises.

Já Segawa (1997, p.13) inicia o prefácio do seu livro alertando para o risco de se escrever um estudo sobre a arquitetura brasileira do século XX produzindo “[...] *uma visão totalizadora que apaga as diferenças, exalta as formas dominadoras e dissimula a diversidade.*” Nesse sentido, seu trabalho se iguala ao de Bruand no intuito de preencher as lacunas e alertar para as omissões da historiografia. Mas Segawa trabalha justamente em cima do livro que ele considera o mais completo dossiê sobre arquitetura moderna, “Arquitetura Contemporânea no Brasil”, com o intuito de reparar as ausências e suas posições historicamente datadas, dado a proximidade temporal de Bruand com o movimento, além de seu olhar estrangeiro e predominantemente ‘modernista’.

“O autor francês, embora não sendo arquiteto, assimilou todos os preconceitos modernistas contra a arquitetura do eclétismo [...]. Bruand dedicou-se principalmente ao Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia e Brasília, deixando descoberto outras importantes regiões, eludindo a diversidade da produção arquitetônica brasileira.” (SEGAWA, 1997, p.15)

Assim, é intenção do arquiteto que seu livro apresente um panorama arquitetônico mais abrangente, com “*uma postura que se avizinha às tendências da fragmentação ‘regulamentada’ do conhecimento, como que uma reação às grandes leituras totalizadoras.*” (SEGAWA, 1997, p.13), cedendo espaço às diferenças, revendo a linha historiográfica até então dominante, e “[...] *resgatando algumas interpretações sobre o moderno em arquitetura, [já que] não há definição unívoca de modernidade [...]*” (SEGAWA, 1997, 16)

Na busca de reconhecer outras facetas da modernidade brasileira, Segawa (1997, p.15) adotou a noção de “processo”, pretendendo mostrar

“os processos de constituição da nossa arquitetura moderna em matizes diversos, caracterizando modernidades distintas, que intitulam os capítulos. Nesse sentido, não privilegiei arquitetos (exceções honrosas a Warchavchik, Niemeyer, Lúcio Costa e Vilanova Artigas, tampouco obras (também com exceções), mas a inserção de arquitetos e obras no debate cultural e arquitetônico num certo recorte da história.”

Em seu livro, o autor não trata de um único processo, mas de distintos processos, justapostos no tempo, que abordam modernidades e modernismos diferentes, permitindo assim a contextualização e inserção de protagonistas e obras que ficaram de fora da narrativa. Sônia Marques e Guilah Naslavsky (2001) alertam que

“de todo modo, a questão da periodização supõe uma ruptura: está implícito de que houve um tempo em que a arquitetura não era moderna e que depois, através de um processo – para usar a categoria reinventada pelo autor – o movimento moderno, ou melhor ainda, modernismos e modernidade se consolidaram.”

Segawa classifica diferentes modernismos onde

"[...] o reagrupamento das obras em cada um dos modernismos resultantes dos processos tem como critério características formais [...] evidentes. Isto poderia ser facilmente atribuído ao fato de que os próprios processos implicariam em partilha de valores estéticos formais. O mais importante, no entanto, é que a correlação entre processo e modernidade não implica [...] num estudo isonômico para todos eles. Não se trata de dizer qual foi a modernidade melhor ou menos válida. A hierarquia é dada sobretudo pelo critério que retoma a discussão da genealogia." (MARQUES, NASLAVSKY, 2001)

O arquiteto inicia o livro abordando algumas transformações sofridas nas principais cidades brasileira no início do século XX, empreendidas principalmente por médicos e engenheiros sanitaristas, futuro palco da modernidade arquitetônica. No capítulo "Alguma Modernidade", o Movimento Neocolonial e os primeiros passos no sentido de um racionalismo construtivo são destacados; em "Modernismo Programático", evidencia-se a influência européia e o papel de Warchavchik como pioneiro e agitador cultural; em "Modernismo Pragmático", diferentes vertentes são abordadas, a partir da modernização da construção e da disseminação de uma nova compreensão para a arquitetura; em "Modernidade Corrente" é salientado o processo histórico que resultou no pioneirismo carioca; em "Afirmção de uma Escola", destaca-se a repercussão internacional da arquitetura brasileira no cenário internacional e suas especificidades, culminando em Brasília; em "Afirmção de uma Hegemonia", destaca-se a consolidação e difusão pelo país da "Escola Carioca", e sua continuidade nas obras que seguiram a "Linha Paulista"; e nos dois últimos capítulos Segawa mapeia importantes episódios que demonstram o desenvolvimento da arquitetura brasileira, encerrando enfim o livro com os questionamentos a cerca do movimento moderno, a pluralidade que marca a produção mais recente, e lançando uma série de dúvidas e questões sobre os rumos da arquitetura nacional para reflexão de todos.

Conclusão

O presente trabalho procurou apresentar dois livros fundamentais para historiografia da arquitetura brasileira: "Arquitetura Contemporânea no Brasil", de Yves Bruand, e "Arquiteturas no Brasil, 1900-1990" de Hugo Segawa.

Yves Bruand, paleógrafo francês, produziu um importante dossiê sobre a arquitetura brasileira no século XX até a década de 60, realizando um trabalho que conta com uma amplo levantamento de fontes e é extremamente rico em desenhos e imagens. Destaca-se o caráter pioneiro da obra, produzida em um período marcado pela ausência de produções do gênero, tornando-se assim leitura fundamental e ainda insubstituível sobre o tema.

O livro de Bruand faz uma abordagem sistemática do movimento, a partir de uma análise das condições geográficas, históricas e sociais do Brasil, dados fundamentais, segundo o autor, na compreensão de nossa arquitetura. A narrativa desenvolve-se através de seus principais arquitetos e obras, com enfoque maior nas produções dos centros Rio de Janeiro e São Paulo, ressentindo-se uma maior abrangência, englobando outras regiões do país e suas realizações. Destaca-se uma supremacia da arquitetura carioca, enquanto a arquitetura paulista apresenta-se, em tom menor, como contraponto.

No próprio prefácio do livro, Bruand (1981, p.7) adverte:

“É impossível conhecer tudo, e pode ocorrer que obras importantes tenham escapado ao registro [...]. A abundância de obras obriga, por outro lado, a se proceder a uma seleção [...]. É claro que realizamos essa seleção com a máxima objetividade, mas seria presunçoso admiti-la como inteiramente justificável num futuro mais ou menos remoto [...].”

Nessa seleção, surgem algumas lacunas importantes na obra de Bruand, como, por exemplo, a interessante produção, desenvolvida a partir da década de 40, dos conjuntos habitacionais construídos pelos Institutos de Aposentadorias e Pensões (IAP's), obras de caráter social e constantemente marginalizadas pela historiografia brasileira.

É fato que o discurso de Bruand é marcado por um forte entusiasmo e por uma visão otimista desta arquitetura, acabando por construir um panorama demasiado homogêneo, onde sua postura, apesar de engajada, torna-se pouco crítica. Sua proximidade temporal ao movimento o embuiu do espírito apologético da arquitetura moderna. Porém, essas constatações não comprometem o valor de sua obra na historiografia da arquitetura brasileira.

Já a obra de Segawa, arquiteto paulista formado pela FAU-USP, estrutura-se de maneira diversa, apresentando diversos processos que resultaram em modernidades distintas, segundo uma classificação estabelecida pelo autor. A narrativa criada configura-se como um contexto no qual arquitetos e obras eventualmente não contempladas no livro podem ser incorporados.

O livro contribui ao ampliar e reconhecer diferentes facetas da arquitetura brasileira pré- e pós- Brasília, expandindo também o território de trabalho e análise. É fato que essa postura acarretou em algumas abordagens mais superficiais, incorrendo também em algumas insuficiências discursivas e conceituais nas diversas modernidades e na ausência de um maior rigor metodológico. Mas o texto de Segawa destaca-se pelo seu caráter didático e por fornecer um amplo panorama da arquitetura brasileira no século XX, ao tentar romper com uma linha de abordagens historiográficas totalizadoras.

Indiscutivelmente, com seus méritos e limitações e dentro de seus contextos, fica clara a importância de ambos os livros, não somente para a historiografia da arquitetura brasileira, mas também para uma maior compreensão de nossas questões contemporâneas.

Bibliografia

- BRUAND, Yves. "Arquitetura Contemporânea no Brasil." Trad. Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 1981.
CARR, E. H. "Que é História?" Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
SEGAWA, Hugo. "Arquiteturas no Brasil. 1900-1990." São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

Dissertações

- FARIAS, Agnaldo. "Arquitetura Eclipsada: notas sobre história e arquitetura a propósito da obra de Gregori Warchavchik, introdutor da obra moderna no Brasil." Dissertação, FEESC, Universidade de São Paulo. Campinas, 1990.
MARTINS, Carlos Ferreira. "Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil: a obra de Lúcio Costa 1924-1952" Dissertação, FFILCH, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1987.

Artigos

- BOGHOSIAN, Marianna. "Trabalho Final da Disciplina AUH-533 Fundamentos à Crítica de Arquitetura e Urbanismo" São Paulo, 2002.
- LEMOS, Carlos. "Histórias da Arquitetura – Resenha do livro Arquiteturas no Brasil 1900-1990, de Hugo Segawa" São Paulo, 2001. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/resenha017.asp>>
- MARQUES, Sônia & NASLAVSKY, Guilah. "Estilo ou causa? Como, quando e onde? Os conceitos e limites da historiografia nacional sobre o Movimento Moderno." São Paulo, 2001. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/csp065.asp>>
- ZEIN, Ruth Verd. "Resenha do livro Arquiteturas no Brasil 1900-1990, de Hugo Segawa" São Paulo, 2001. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/resenha024.asp>

Marília Santana Borges. Arquiteta e urbanista graduada em 2000 pelo Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará. Em 2004 ingressou no mestrado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo na área de História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo, tendo como objeto de pesquisa a Arquitetura Moderna no Ceará. Já foi bolsista em cursos na Alemanha e na França.

A "TEORIA DO NÃO-OBJETO", A TEORIA DOS "SPECIFIC OBJECTS" E A EMERGÊNCIA DE NOVOS MEIOS ARTÍSTICOS NO BRASIL E NOS ESTADOS UNIDOS

Marília Solfa
masolfa@hotmail.com

Essa pesquisa tem como objetivo aprofundar a compreensão da arte que se desenvolve nos dias atuais no Brasil e nos EUA através de um estudo comparativo da teoria e da produção artística das décadas de 50 e 60 desses países: o Neoconcretismo teorizado por Ferreira Gullar em 1959 no texto "Teoria do Não-objeto" e a Minimal Art teorizada por Donald Judd em 1965 no texto "Specific Objects".

A principal semelhança entre esses textos é o fato deles buscarem uma ruptura com os gêneros tradicionais (pintura e escultura) anunciando novas formas de manifestações artísticas. Consideramos importante o estudo dessas teorias para compreensão da arte contemporânea porque foi a partir do momento em que elas negaram as convenções existentes que se abriu espaço para o desenvolvimento dos mais variados gêneros, que passaram a propor relações com questões de fora do campo das artes e investigações artísticas para além dos cânones da pintura e da escultura.

Considerando que tanto a "Teoria do Não-objeto" quanto a teoria dos "Specific Objects" surgiram como reação à pintura anterior a elas mas que também incorporaram certas características presentes nessas pinturas, faz-se necessário, antes de tudo, discorrermos sobre o contexto cultural e artístico que proporcionou o surgimento dessas teorias.

Nos Estados Unidos da década de 60 existiam movimentos que se mantinham fortemente ligados à crítica moderna, que tinha Clemente Greenberg como principal teórico. Ele direcionou o desenvolvimento desses movimentos através de seus pensamentos sobre a Arte Moderna, expostos no texto "Modernist Painting" de 1961. Para ele a Arte Moderna estaria passando por um processo de autocritica em que cada meio artístico procuraria utilizar apenas suas características essenciais e inerentes evitando as características pertencentes a outros meios. A pintura, desse modo, deveria se afastar da tridimensionalidade, característica própria do meio da escultura e se direcionar para a planicidade, propriedade que somente a pintura possui. Para Greenberg os pintores ilusionistas dissimulavam os meios próprios da pintura ao invés de trabalhar suas limitações (a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades das

tintas) como fatores positivos.¹ Podemos nos referir basicamente a dois movimentos que se encontram nesse contexto da pintura livre de elementos escultóricos, figurativos e narrativos a que se referia Greenberg: o “Expressionismo Abstrato” (representado por Pollock, Still, de Kooning, etc) e a “Abstração pós-pictórica” (representada por Kenneth Noland, Morris Louis, Mark Rothko, etc).

Donald Judd, ao analisar a pintura desses artistas, coloca que antes das bordas do retângulo da tela eram apenas um limite, o final de uma imagem. Já nos quadros dos artistas citados, o fato positivo é que o retângulo passa a ser considerado e enfatizado: *“os elementos dentro dele são óbvios e simples, correspondentes ao próprio retângulo. As formas e superfícies são somente aquelas que podem acontecer plausivelmente dentro de um plano retangular”*² No entanto, para atingir a unidade, a clareza e a geometria simples, a pintura precisou restringir-se a campos de cores, e isso, para Judd, era indevidamente restritivo. Ao acusar a pintura de limitante, diz: *“O uso da terceira dimensão é uma alternativa óbvia, ela abre para o nada”*.³

A partir de 1963 Judd (assim como Sol LeWitt, Robert Morris e Dan Flavin) passou a construir estruturas geométricas que não mantinham relações com a escultura tradicional: não eram figurativas, não eram esculpidas nem modeladas, não possuíam o pedestal tradicional da escultura. Esses objetos traziam da pintura precedente a noção de unidade e a seriação enquanto a escultura da época ainda era feita pela adição de partes.

No Brasil, um dos responsáveis pela introdução da idéia de abstração geométrica foi o crítico Mário Pedrosa. Em 1944 ele escreveu três artigos sobre Alexandre Calder: “Calder, escultor de cataventos” e “Tensão e coesão na obra de Calder”. Ao livrar-se dos estorvos acadêmicos, Calder concebeu os móveis que não são pintura ou escultura. Escreve Pedrosa: *“Cedo chegado aos confins extremos da área específica da escultura, Calder tenta resolutamente transpor esses limites para atingir ao fluir no tempo, privilégio da arte do som”*. E acrescenta *“Apesar do profundo desinteresse, da gratuidade plástica, do purismo, é sua arte, no entanto, ligada á vida. (...) É uma arte democrática, que pode ser feita de qualquer troço, cabe em qualquer lugar, a serviço de qualquer condição, nobre, rara ou usual; e serve para revitalizar a alegria e o senso de harmonia, ora embotado, dos homens (...)”*.⁴

Através dessas citações é possível perceber o motivo pelo qual Pedrosa voltou-se para a defesa da abstração, que estava ligada a uma idéia de síntese das artes, integração dela na vida cotidiana e transformação da sensibilidade hu-

¹ Clemente Greenberg, Pintura Modernista, publicado no livro de Glória Ferreira e Cecília Cotrim: Clement Greenberg e o debate crítico, Página 101.

² Donald Judd, Specific Objects.

³ Donald Judd, Specific Objects

⁴ Mário Pedrosa, Modernidade cá e lá, org Otilia Arantes, pg 62 a 65.

mana. Se comparado ao crítico norte-americano, notamos que cada um deles defende a abstração por distintos. Para Greenberg cada arte deveria excluir tudo o que não pertencesse ao seu próprio meio para tornar-se mais forte dentro de sua área específica de competência, e desse modo a pintura deveria caminhar para a abstração. No caso de Pedrosa é quase o contrário, pois a pureza da forma abstrata deveria ser usada com o intuito de uma futura síntese de todas as artes. Se para Greenberg a mistura entre meios artísticos diferentes enfraqueceria a arte, para Pedrosa ela a qualificaria, e o que torna a obra de Calder tão boa, afinal, é o fato dela sintetizar qualidades da pintura, da escultura e da música.

Mário Pedrosa teve papel decisivo na introdução da arte concreta no Brasil ao fundamentá-la a partir das teorias da Gestalt. A arte concreta significou uma ruptura com a arte que se fazia no país desde então, presa ao sistema tradicional de representação (Segall, Portinari, Di Cavalcanti, etc). Desse modo o Concretismo chega na década de 50 para afirmar a autonomia artística, tornar a arte universal e racional, unir ciência e técnica, aproximar a arte à matemática e conseqüentemente eliminar qualquer expressão subjetiva ou individualista, mostrando um desejo de superar o atraso tecnológico do país e impulsioná-lo ao desenvolvimento industrial.

Formaram-se grupos de artistas concretos em São Paulo e no Rio de Janeiro. No entanto, o grupo carioca que havia sido formado por Mário Pedrosa (Almir Mavignier, Ivan Serpa, Aluísio Carvão, Weissmann, Amílcar de Castro, Lígia Clarck, Lígia Pape, Hélio Oiticica, etc.) desde o início se distinguiu do grupo paulista, que estava engajado na extrema racionalidade. Os artistas cariocas começaram uma pesquisa mais intuitiva e diferenciada que deu origem ao neoconcretismo, cujas obras retomavam aspectos expressivos tradicionais na arte. Acreditava-se que a estrita manipulação de informações visuais era insuficiente para um artista. As obras não podiam ser apreendidas apenas pelo olho, mas pelos vários sentidos sensoriais do homem. Utilizava-se o espaço como parte constitutiva da obra, que só se tornava completa através da relação ativa com o espectador. Os artistas continuavam utilizando os pressupostos do construtivismo, porém se deslocaram do eixo funcionalista. Através de experimentalismos, o grupo neoconcreto rompe com as convenções artísticas da pintura e da escultura. Essa ruptura foi teorizada por Ferreira Gullar na "Teoria do Não-objeto".

A ruptura proposta pela Minimal Art, que é muito parecida com a proposta pelo Neoconcretismo, foi estudada pelo crítico Thierry de Duve em um

texto de 1986 intitulado "The monochrome and the Blank Canvas".⁵ Para ele, na década de 60, teria ocorrido uma transformação fundamental no campo das artes: a passagem da arte "específica" para a arte "genérica", passagem essa que foi legitimada pela tela monocromática ou tela em branco. De Duve coloca a arte como uma categoria da atividade humana da qual a pintura é uma subcategoria. A pintura seria um conjunto de normas aceitas pela sociedade, que podem ser definidas e por isso ela pode ser considerada "específica". A arte seria uma categoria "genérica", pois não pode ser facilmente definida. Quando o desenvolvimento da abstração, em termos de pintura, apresenta como resultado uma tela monocromática, algumas questões podem ser levantadas: se uma tela monocromática pode ser considerada arte, então uma tela em branco também o pode? A tela em branco pertence ao mesmo tempo ao mundo específico da pintura e ao mundo genérico dos objetos. Nesse caso, como diferenciar um objeto qualquer de uma obra de arte? Tanto a "Teoria do Não-objeto" quanto a Teoria dos "Specific Objects" são concebidas como uma resposta a essa questão.

No Brasil, a pintura concreta, geométrica que era, tornou a superfície cada vez mais plana, a ponto de vários artistas chegarem à tela monocromática, percebê-la no mundo como qualquer objeto e rompê-la, realizando assim a passagem do específico ao genérico na arte. Nesse novo meio genérico, onde arte se confunde com o mundo, faz-se necessário, para preservar sua própria existência, uma distinção entre arte e os demais objetos. Lygia Clark inicia sua carreira como pintora concreta e, aderindo mais tarde ao movimento neoconcreto, passou a realizar pequenos quadros de formato quadrado e de cor negra, com uma linha branca pintada em uma das bordas. Justapôs também grandes placas de madeira brancas entre as quais deixava uma pequena fresta, que chamava linha orgânica. Ao analisar tais quadros, Ferreira Gullar percebeu que essas linhas localizavam-se no limite entre o quadro (espaço virtual da pintura) e o espaço real. "*Ao fazer isso, Lygia viola um princípio fundamental e, sem o saber, caminha para a destruição da (sua) pintura.*"⁶ Logo Lygia abandonou o quadro e passou a mover placas no espaço construindo os casulos, um dos primeiros não-objetos. Também Hélio Oiticica "*assume a ruptura – a rejeição da tela, do quadro com suporte da expressão pictórica – e se defronta com um vazio de onde tudo poderia nascer.*"⁷

Ao se depararem com o mundo genérico da arte, os minimalistas logo procuraram um campo de ação seguro. Passaram a construir objetos que pos-

⁵Thierry De Duve, *The monochrome and the blank Canvas*, in *Reconstructing Modernism*, Art in New York, Paris and Montreal, 1945-1964, edited by Serge Guibalt, Canadá, 1986, pg 245.

⁶Ferreira Gullar, *Arte Neoconcreta: Uma experiência Radical*.

⁷ Idem

suíam características comuns entre si, características essas que foram colocadas por Judd no texto "Specific Objects". Dentre as principais estão:

- os objetos específicos não pertencem ao campo da pintura nem da escultura.
- apresentam-se na terceira dimensão e não têm utilidade, ao contrário dos objetos comuns.
- forma, imagem, cor e superfície constituem uma unidade.
- possuem a unidade desenvolvida pelos pintores precedentes, não utilizam a composição nem há hierarquia entre as partes, mas sim relação de igualdade entre elas (seriação) e unidade do todo.
- utilizam tinta comercial e a cor própria dos materiais, que são mais fortes que a tinta óleo; os materiais são enfatizados em suas características.
- possuem escala ampla e ativam o ambiente em que se inserem.
- são vistos de uma só vez e não parte a parte; não permitem análises nem contemplação pois sua forma se esgota no primeiro olhar.
- o trabalho representa somente o que ele realmente é, não há significado oculto.

O fato da teoria de Judd apresentar características que estabelecem semelhanças comuns entre trabalhos e, portanto, restringem o campo da arte genérica, é uma prova da influência da teoria de Greenberg sobre ele. Judd não fez mais do que estabelecer uma área específica de competência para a um meio que se sobrepõe ao da pintura e da escultura, do mesmo modo que Greenberg estabeleceu a área de competência específica da pintura. Mas se Greenberg via nas pinturas características subjetivas, chegando inclusive a afirmar que se elas "*falham com veículo de sentimento, então elas falham totalmente*",⁸ Judd nunca aceitou o julgamento estético subjetivo, que foi negado em seu texto e em suas obras.

*"As formas geométricas e redutivas (dos minimalistas) exemplificaram o imperativo modernista da purificação dos meios que marcaram a metade do século"*⁹ Os minimalistas procuraram não exceder as características de sua arte, que foram rigorosamente aderidas pela maioria dos artistas. A possibilidade de expressão foi abolida, os artistas enfatizaram fatos objetivos e literais, passaram a utilizar bases científicas, tecnológicas e matemáticas. O foco na materialidade concreta dos objetos substituiu a ilusão e a metáfora. O cuidado para que o trabalho não expressasse nada mais do que ele realmente era, a recusa à atribuição de títulos por fazer alusão a algo mais, é na verdade a busca insaciável de renúncia às qualidades

⁸ Clement Greenberg e o debate crítico, Glória Ferreira e Cecília Cotrim.

⁹ Bárbara Haskel, Donald Judd (monografia).

externas de uma disciplina dada. Meu objetivo, diz Judd, é *"fazer o trabalho tão forte e material que ele possa assegurar somente a ele próprio"*.¹⁰

Mas se nos Estados Unidos o desenvolvimento da pintura que levou até a tela monocromática foi marcado pelo julgamento estético e subjetivo de Greenberg, motivo pelo qual o posterior rompimento com as convenções da pintura se deu conjuntamente com uma forte renúncia a tudo que fosse subjetivo, no Brasil os fatos se inverteram. O desenvolvimento da pintura concreta deixou-a mais plana e racional. Foi a reação ao cientificismo e à racionalidade que levou a pintura abstrata aos seus limites e que anunciou a passagem para a arte genérica. Desde o seu nascimento a arte neoconcreta almejou tornar expressivo o vocabulário geométrico da arte concreta. Vejamos, então, quais as principais características colocadas por Ferreira Gullar na "Teoria do Não-objeto" para estabelecer semelhança entre as obras e distingui-las de um mero objeto:

- o Não-objeto repele as noções acadêmicas de gênero artístico.
- não possui massa nem peso, características dos objetos e das esculturas tradicionais.
- não se esgota nas referências de uso e sentido porque não possui utilidade, ao contrário dos objetos.
- é um ser íntegro, que dispensa intermediários na relação com o sujeito.
- não é representação de nada, é uma apresentação, aparecimento primeiro de uma forma.
- transcende o espaço em que se insere, trabalha e refunda o mesmo espaço transformando-o.
- só se completa com a ação do espectador, que passa de passivo para ativo.

O raciocínio de Judd utilizado para desenvolver objetos a partir da pintura é parecido com o de Ferreira Gullar, principalmente no que diz respeito ao esgotamento de possibilidades da pintura, à necessidade de resolução do problema figura-fundo e a construção de objetos que não sejam representação de nada, mas uma apresentação. Há uma diferença, no entanto, na relação entre espectador e obra. Ferreira Gullar não abriu mão da contemplação e do caráter subjetivo da arte, enquanto Judd os eliminou. No minimalismo a percepção através do olho – baseada na teoria da Gestalt – continuava em questão, mesmo que o espectador fosse compelido a desviar o olho da obra para o ambiente em que ela se insere (a contemplação foi abolida mas a percepção óptica continu-

¹⁰ Idem.

ou). Os neoconcretos rejeitaram a percepção puramente óptica desenvolvendo experiências sensoriais do corpo, o que fez com que esse movimento se identificasse com as teorias de Merleau-Ponty.

Na definição da nova arte que essas teorias propõe, percebemos que Judd é bem mais restritivo, chegando inclusive a especificar os materiais a serem usados (industriais) e a forma que o trabalho deve possuir (racional, única, seriada, simétrica). Já Ferreira Gullar preocupa-se mais em colocar a diferenciação entre a arte e um mero objeto, o que fica nítido quando ele escreve o diálogo do Não-objeto. Desse modo não há restrição de forma ou materiais, mas sim características gerais e até metafísicas: o abeto artístico transcende o espaço em que se encontra. Num texto de 1981, após alguns artistas terem eliminado o objeto da arte, o próprio Gullar irá criticar o fato da arte neoconcreta ter tido um campo tão amplo de ação: "*O não-objeto, pretendendo ser a formulação primeira da experiência, é de fato a negação da possibilidade de se estruturar uma nova linguagem artística, uma vez que cada obra deve ser a fundação de si mesma e da própria arte (...).*"¹¹

O não-objeto repele as noções de gênero artístico enquanto o objeto específico não é pintura nem escultura. Apesar dessas afirmações possuírem significados parecidos, há uma distinção fundamental: o fato da arte minimalista não se enquadrar dentro dos gêneros já estabelecidos, como já assinalado, vem da tentativa de excluir o julgamento estético que os gêneros tradicionais admitem e também do desejo de criação de um novo meio. No caso da arte neoconcreta, significa que a pintura, a escultura, a arquitetura, e todas as artes estão convergindo para um ponto em comum, afastando-se de suas origens e dos gêneros tradicionais, aproximando-se de uma síntese, o que revela influência das teorias de Mário Pedrosa, já que foi através dele que Ferreira Gullar entrou em contato com o campo das artes.

Essa idéia de síntese é evidente no movimento neoconcreto. Vários meios se fundem, a arte visual utiliza palavras e música e a literatura utiliza-se de aspectos visuais, o que seria inconcebível dentro da Minimal Art, que renunciou todas qualidades externas à sua própria disciplina. A arte de Hélio Oiticica que se desenvolveu após o neoconcretismo pode ser vista como exemplo dessa síntese. No "Projeto cães de Caça" há elementos da pintura, da arquitetura e da poesia; nos Parangolés há dança, música, elementos pictóricos, cores, palavras, etc. Oiticica escreverá em 1979 que "*Não há mais possibilidade de existir estilo, ou a possibilidade de existir uma forma de expressão unilateral como a pintura, a escultura depar-*

¹¹ Ferreira Gullar, Arte Neoconcreta: Uma experiência Radical.

tamentalizada. *Só existe o grande mundo da invenção*"¹² Para Oiticica, portanto, a arte passa realmente do campo específico para o genérico, "o grande mundo da invenção". Para Judd, diferentemente, deveria se buscar uma área de competência específica dentro do mundo dos objetos banais.

Se a arte minimalista busca ser apenas presença material abolindo tudo o que não possa ser observado física e empiricamente, a arte neoconcreta, diferentemente, vai além do objeto, é "metafísica" e tira o foco da presença material ao utilizar o objeto como instrumento para despertar a criatividade do espectador. Se as obras neoconcretas são receptáculos abertos a várias significações e interpretações, os objetos específicos não falam nada mais do que aquilo que apresentam ao olhar. Mas essa presença material minimalista, no entanto, não é colocada no sentido greenberguiano de que "All that matters is results".¹³ A primeira vista, os objetos minimalistas frustram o olhar acostumado com relações compositivas complexas. A atenção do espectador se volta para os materiais que compõe o objeto e para os processos através dos quais eles foram construídos, que são deixados à mostra. Portanto, a presença material da obra desloca a atenção para o processo de construção, o que dará margens a uma futura abolição do objeto artístico.

Para os minimalistas, a obra de arte é concebida a priori, ou seja, há projeto, muito parecido com o arquitetônico. A idéia vem antes da execução, que geralmente é feita por terceiros. No caso neoconcreto, a idéia não se separa da execução, tudo é concebido junto num ato de experimentação. Não há projeto nem teoria anterior à obra. Também por esse motivo é que Oiticica irá propor a desintelectualização, fator necessário para se alcançar o puro experimental na arte, a posição que ele define como marginal à sociedade e a desinstitucionalização de sua arte. Os minimalistas, diferentemente, estão ligados às instituições artísticas e à intelectualização (muitos são professores universitários, por exemplo).

Há uma frase colocada por Ferreira Gullar para justificar a posição neoconcreta contra a racionalidade concreta que também pode ser interpretada como uma das causas da diferença entre o neoconcretismo e o minimalismo: *"E como realizar em nosso meio uma arte que exigia um conhecimento matemático que os artistas brasileiros não tinham e um nível de acabamento técnico (no caso da escultura) só possível em países de considerável desenvolvimento industrial e tecnológico? E sem falar em tudo mais que compõe a vida social brasileira (...)"*¹⁴

¹² Hélio Oiticica, Entrevista a Ivan Cardoso, 1979, citado em Celso Favaretto, *A Invenção de Hélio Oiticica*, pg. 47.

¹³ Greenberg on Criticism, citado em Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris e Charles Harrison. *Modernismo em disputa, A arte desde os anos quarenta*. Pg. 197.

¹⁴ Ferreira Gullar, *Arte Neoconcreta: uma experiência radical*.

Se a arte minimalista se pretendia universal, a neoconcreta, ao contrário, mantinha vínculos com as características próprias do nosso país. Como coloca Aracy Amaral,¹⁵ no Brasil o uso do corpo seria um precedente que vem da tradição das festas populares que estimula participações corporais e manifestações coletivas, como o Carnaval, alguns ritos como o Candomblé, festas profano-religiosas como a Festa do Divino, jogos como o futebol e a capoeira, etc. Esses aspectos certamente influenciaram na obra de Oiticica, juntamente com uma informação internacionalista. *"Foi durante a iniciação ao samba que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade"*.¹⁶

O que dizer, então, da Minimal art que tinha *"a pretensão universal da neutra geometria minimalista, cuja radical abstração tratava de eliminar toda presença do corpo humano das obras e impedir a projeção de qualquer fator psicológico?"*¹⁷ Nos Estados Unidos, as obras minimalistas foram tomadas como continuidade de muitos dos ideais e valores de uma sociedade capitalista moderna dominada pela tecnologia. Os trabalhos minimalistas foram facilmente tratados como mercadoria. O Minimalismo, afirma Lucie-Smith, não era simplesmente a atividade de um artista isolado, mas de toda uma escola de artistas.¹⁸

Podemos concluir que, se durante toda a história da pintura a arte possuía duas dimensões inseparáveis, uma estabelecida pela tradição e pelas instituições artísticas, regras que o pintor deveria seguir, com a possibilidade de propor alguma inovação, e a outra pelo que o artista colocava de pessoal e subjetivo na pintura; podemos dizer então na década de 60 essas duas esferas se separam: O minimalismo segue uma *"academização"*, regras e conceitos, sem dar margens a interferência de fatores pessoais e subjetivos, e os neoconcretos rejeitam a institucionalização ao buscar uma pesquisa livre sobre subjetividade e criatividade.

O que mais parecia estar em questão nos debates sobre arte no final dos anos 60 era se a arte realmente precisava de objetos, pois muitas correntes artísticas encontraram a possibilidade aboli-lo. Lygia Clark, por exemplo, chega a algo muito próximo da terapia, de proposições comportamentais. O circuito artístico e o papel dos museus também continuam em questionamento e algumas obras serão inseridas no espaço público, como por exemplo os trabalhos do artista pós-minimalista Richard Serra.

¹⁵ Aracy Amaral, Aspectos do não objetualismo no Brasil, publicado no livro Arte e Meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer, pg 337.

¹⁶ Mário Pedrosa, "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica", 1966, citado em Aracy Amaral, Arte e Meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer, pg 378.

¹⁷ Zabalsesoa, A. e Marcos, J.R. Minimalismos, pág 26.

¹⁸ Lucie-Smith, E. Movements in art since 1945 - Issue and concepts, pg 173.

A tendência dos novos movimentos artísticos que surgiram depois do minimalismo e do neoconcretismo será entender a arte não como uma presença física, mas como um processo no tempo, uma performance, uma idéia ou uma ação. Mesmo quando existe a presença física do objeto, a experiência artística não consiste meramente na análise formal desse objeto. Pelo próprio motivo de ampliarem os campos de manifestações artísticas, o minimalismo e o neoconcretismo foram movimentos de curta duração e fomentadores de novos questionamentos. A partir do momento em que romperam com os suportes convencionais, abriram um amplo campo de discussão não apenas sobre novas técnicas, mas sobre conceitos que já foram considerados inerentes à obra de arte, como por exemplo a composição e a própria presença material. Essas discussões chegarão inclusive ao questionamento sobre o que é a arte. As teorias estudadas iniciaram uma profunda mudança que pode ser definida como a passagem do “específico” para o “genérico” nas artes, e por isso ambos os movimentos podem ser considerados umbrais a partir dos quais abrem-se as portas para o desenvolvimento dos mais variados gêneros artísticos contemporâneos.

Marília Solfa. Graduanda do quarto ano do curso de Arquitetura e urbanismo EESC – USP. Orientador: Professor Doutor Fábio Lopes de Souza Santos. Pesquisa de Iniciação científica. Agência financiadora: CNPq, programa PIBIC.

A ELABORAÇÃO DA IMAGEM DE VIRGÍLIO NO QUATTROCENTO

Nancy Ridel Kaplan, MSc.
nancyridelkaplan@yahoo.com.br

O retrato compreendido como representação do indivíduo, em que se busca tanto a semelhança do físico quanto do caráter moral, principia no Renascimento. Torna-se um de seus temas essenciais, revelando o interesse na natureza humana e na sua individualidade.

Durante os séculos XIV e XV, os modelos para os retratos, como para tudo o mais, são procurados na Antiguidade clássica. O desejo dos humanistas de serem recordados pela posteridade assim como eram conhecidos e admirados os homens ilustres do passado encontrou o seu modelo na retratística romana, em moedas e esculturas, já que não existiam as pinturas.

Nas cortes da Itália setentrional, acontece a fixação do modelo de retrato de humanista com características particulares, dentro de uma estratégia de emergência da figura do literato.

Em Mântua, esse modelo é Virgílio.¹

Mântua possui uma cultura muito específica. O fato de se encontrar à margem das estradas romanas e das rotas de invasão dos bárbaros preservou a cidade. Não possuía uma Universidade como Pádua, e Bolonha, sendo a corte o centro da atividade intelectual.

Em compensação, havia a presença de Virgílio na memória de seus conterrâneos. Era o exemplo literário para os humanistas e é natural que se tornasse igualmente o modelo para os seus retratos. O problema era não existir qualquer imagem contemporânea e mesmo as representações posteriores serem escassas. Essa ausência tornou necessária a criação de uma imagem.

Em *Vidas de homens ilustres*, Virgílio é descrito por Suetônio como: *alto, de cor escura, face rústica e fraco de saúde*. Suetônio relata que a popularidade de Virgílio era tanta que pintores, miniaturistas e escultores competiam para representá-lo. Também deveria haver o seu retrato em milhares de códices. No entanto, todas essas obras foram perdidas.

Virgílio esteve sempre incluído nas galerias de homens ilustres que deveriam ser imitados. Tornou-se o patrono ou herói dos locais onde viveu e morreu. Enquanto que em Florença ele era uma figura alegórica, o guia espiritual de Dante, na Itália setentrional, persistiu a tradição medieval de Virgílio

¹ Publius Vergilius Maro nasceu próximo a Mântua no dia 15 de outubro de 70 a.C. em uma família humilde de agricultores. Viveu na cidade natal por um curto período quando compôs as *Bucólicas*.

mago. De acordo com Eugenio Garin,² os humanistas restituíram Virgílio ao seu tempo e ao seu mundo como uma figura histórica.

Atualmente, a imagem de Virgílio mais antiga pertence ao Códice Virgiliano da Biblioteca Vaticana. Em princípio, foi considerada uma cópia do século IV de códices anteriores, mas Virgílio é representado muito jovem e não seria essa a aparência de seu retrato como autor.³

Segundo a tradição, no antigo Forum de Mântua,⁴ havia uma escultura monumental de Virgílio, representado com toga e em atitude de orador sobre um pedestal. A escultura de mármore foi destruída em fins do sec. XIV. Em uma carta, o humanista Pier Paolo Vergerio conta como Carlo Malatesta, capitão das fileiras mantuanas na guerra de 1397 contra Milão, ordenou que os soldados retirassem a estátua da praça. Ela teria sido escondida, ou mais provavelmente quebrada e jogada no rio Mincio. O motivo seria o descontentamento de Malatesta com as homenagens prestadas à escultura nos idos de outubro, data do nascimento de Virgílio.

Em Mântua, existe um número reduzido de esculturas medievais. Havia o problema da ausência de pedra e mármore na região. A pedra era utilizada somente para fins estruturais dos edifícios. O mármore costumava ser empregado nos monumentos funerários ou para se fazer o retrato de personagens que tivessem relevo histórico. No fim do período comunal, Virgílio tornou-se um símbolo para a cidade e havia um monumento em sua homenagem na fachada principal da Praça Broletto.

Virgílio encontra-se sentado solenemente na cátedra, como símbolo da autoridade comunal. Veste o manto de doutor e tem a cabeça coroada, como o rei dos poetas e da própria cidade. À sua frente, há uma prancheta com livro e tinteiro,⁵ onde ele apóia os braços.

Trata-se de uma escultura em alto relevo feita com mármore branco de Verona. É ladeada por pequenas colunas, que sustentam o baldaquino, como se fosse um nicho.⁶ O interior era afrescado, o que ressaltava a escultura branca. As colunas, de mármore branco e tijolos, eram os elementos necessários para inserir o monumento na parede, concebido como uma decoração plástica que se relaciona com o ritmo arquitetônico da fachada do palácio comunal edificado em 1227, o que indica que lhe seja contemporâneo.

² -GARIN, EUGENIO, *L'umanesimo italiano*, p.22

³ -PORTIOLI, CARLO, "Monumenti a Virgilio in Mantova", in *Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova*, Mântua, 1879, p. 28

⁴ Atual Piazza dell'Erbe

⁵ A prancheta traz a inscrição: *Virgilius Mantuanus Poeta clarissimus*.

⁶ Sob o monumento existe outra inscrição: *Mantua me genuit, Calabri rapuere – tenet nunc Parthenope – cecini pascua, rura, duces*.

Em 1257, Mântua trocou o sistema monetário,⁷ deixando de usar o imperial para adotar o veneziano. Em Veneza, em um dos lados das moedas, estava a figura de Cristo assente. Em Mântua, ele foi substituído por Virgílio na cátedra a exemplo do monumento da Praça Broletto, ou representado com a coroa de poeta.

No Quatrocentto, foi grande o empenho para se encontrar ou ao menos fazer um retrato de Virgílio. No fim do século, não havia dúvidas de que a estátua monumental do Forum houvesse existido e Isabella d'Este, marquesa de Mântua, desejou erguer um novo monumento para substituir o que havia sido destruído por Carlo Malatesta.

Em uma carta de 1497,⁸ o embaixador de Mântua em Nápoles, Jacopo d'Atri, relata uma conversa com Giovanni Pontano (1426-1503) e informa como Pontano desejava que Mantegna (1430/31-1506) representasse Virgílio.

Pontano elogiara Isabella pelo louvável propósito de fazer erguer uma estátua de Virgílio, o que muito teria alegrado Vergerio. Admirava a grandiosidade de uma jovem mulher *sem letras*, já que Isabella desconhecia o latim, mas que determinava restaurar a fama de tal homem e da sua cidade, ao passo que o conde Carlo Mallatesta, homem letrado e experiente, havia retirado a estátua e envergonhado o poeta e a sua nobre pátria.

Quanto ao material, Pontano considerava que apesar da maior nobreza do bronze, sempre havia o perigo de que viesse a ser fundido em caso de necessidade. Seria melhor que fosse feita de um belo mármore, sobre uma base, e colocada em local digno. Como Battista Fiera havia reencontrado a semelhança de Virgílio, e para que seguisse o estilo dos antigos, parecia a Pontano que a estátua devesse ter apenas a coroa de louros na cabeça, o manto à antiga e a toga, ou talvez o traje de senador, a veste e o manto por cima, como bem saberia fazer Andrea Mantegna. Não deveria haver coisa alguma nas mãos, mas apenas a figura, na atitude escolhida por Mantegna.

A carta agradou a Isabella d'Este. Na verdade, a idéia do monumento a Virgílio era bem anterior. Tratava-se de uma sugestão de Platina ao marquês Ludovico Gonzaga em meados do sec. XV, ao tempo em que ele era preceptor de seus filhos.

Em 1866, foi descoberto⁹ em Paris um desenho feito com bico de pena e aguada sobre papel.¹⁰ que se julgou ser o original de Mantegna.

⁷ As moedas mantuanas mais antigas são do sec. XII.

⁸ A carta foi descoberta nos arquivos Gonzaga por Armand Baschet e publicada na *Gazette des beaux arts*, T. XX, Paris, 1866, p. 486.

⁹ PORTIOLI, CARLO, *op. cit.*, p. 26 Baschet descobriu na coleção de M.His de la Salle

¹⁰ Desenho para um monumento a Virgílio, c. 1490, tinta e aguada sobre papel,

Atualmente, é considerado pela crítica obra do círculo *mantegnesco* ou mesmo de um concorrente. Os detalhes, como o livro, não correspondem exatamente às sugestões de Pontano, mas poderiam ter sido modificados posteriormente.¹¹

O projeto de Isabella d'Este nunca foi executado e somente por volta de 1514, Mântua conheceria um retrato de Virgílio, graças a Fiera, citado na carta de Pontano como alguém *que havia reencontrado a semelhança de Virgílio*.

Trata-se do médico e literato mantuano Giovanni Battista Fiera (c. 1465-1538).¹² Ele se orgulhava de ter encontrado o que acreditava ser um retrato contemporâneo de Virgílio. No entanto, é desconhecida a circunstância em que tal descoberta ocorreu e não existem descrições da escultura, que nunca foi identificada.

Fiera viveu do exercício da medicina, mas sua paixão sempre foi a poesia. Ele e o seu mestre, Battista Spagnoli, consideravam-se seguidores e herdeiros de Virgílio. São personagens dos quais pouco se conhece atualmente, mas foram figuras relevantes da cultura mantuana e mesmo européia.

Em Mântua, Battista Fiera possuía uma casa junto ao convento de S. Francisco. Ali, havia um arco que passava sobre o cemitério dos frades. Tratava-se de uma antiga porta da cidade e encontrava-se em ruínas. Em 1514, Fiera mandou restaurar o arco e, sob ele, colocou três bustos de terracota de tamanho maior do que o natural. Eram os retratos de Francesco IV Gonzaga, marquês de Mântua e incentivador das artes,¹³ do mestre de Fiera, Battista Spagnoli (c.1486-97), considerado o Virgílio de sua época, e do próprio Virgílio.

Sob os três bustos, foi colocada uma inscrição com versos de Virgílio. O propósito de Fiera era ombrear três glórias mantuanas: o humanista contemporâneo Spagnoli estava sendo alçado ao mesmo patamar do príncipe-mecenas e do poeta da Antiguidade. Da mesma forma, Sannazzaro (1458-1530) colocará em seu túmulo o busto de Virgílio junto ao seu próprio retrato.¹⁴

Como parte da estratégia de comemoração da instalação dos retratos, foi publicado um decreto a respeito das obras encomendadas por Fiera, elo-

33,9 x 21,4, *Museu do Louvre, Gabinete de desenhos* (R.F. 439), Paris

¹¹ Traz a inscrição: P. Vergilii / Maronis A / aeternae / svi memori / ac imago. Portioli supõe que a inscrição seja de Battista Fiera.

¹² Battista Fiera nasceu em Mântua por volta de 1465. Estudou em Pavia. Mudou-se para Roma onde, em torno de 1490, foi publicada sua primeira obra, *La Coena*, com um epigrama de Pomponio Leto na introdução. Nos primeiros anos do sec. XVI, Fiera retornou a Mântua para se dedicar à medicina. O fim da vida de Fiera foi solitário e pouco satisfatório. Em 1537, publicou em Veneza uma seleção de seus escritos. Morreu em Mântua no ano seguinte.

¹³ O texto de Fiera Andina (*Fondo Vittorio Emanuele, ms.1076, na Biblioteca Nacional de Roma*), de 206 versos, é dedicado a Francesco Gonzaga e inspirado diretamente em Virgílio. Celebra os feitos militares e o mecenatismo dos Gonzaga.

¹⁴ O túmulo de Jacopo Sannazzaro e os bustos encontram-se na igreja de Santa Maria del Parto em Mengelina.

giando a sua iniciativa de reformar o arco e ornamentá-lo com as esculturas. A seguir eram enumeradas as penas que sofreria quem causasse dano às obras.¹⁵ Não se conhece o autor dos bustos.

O Virgílio encomendado por Fiera tem o rosto glabro, está coroadado de louros e veste a toga romana. É notável a sua semelhança com as efígies dos Césares, principalmente a de Augusto, nos medalhões pintados entre 1465 e 74 por Mantegna na *camera picta*, a sala de representação do castelo São Jorge. O busto de Virgílio recorda também o retrato de Mantegna na sua capela funerária.

Andrea Mantegna foi o pintor mais importante do sec. XV na Itália setentrional. Sua atividade como escultor não é bem documentada. O que se conhece é através de citações literárias.

Em fins de 1504, a capela de S. João Batista na igreja de Sant'Andrea foi destinada a Mantegna e sua família. Sant'Andrea era a principal igreja de Mântua, projetada por Alberti para substituir a igreja do mosteiro beneditino, que Ludovico Gonzaga transformara em *collegiata* secular no ano de 1470. Constituiu um importante significado simbólico ter o sepulcro nesse local.

O programa iconográfico foi provavelmente de autoria do próprio Mantegna e pela primeira vez as Virtudes tradicionalmente associadas à iconografia funerária encontram-se representadas junto ao túmulo de um artista.¹⁶

Na entrada da capela, sob o retrato, foi gravada a inscrição:

Ó tu, que vês a imagem brônzea de Andrea Mantegna, agora saibas que ele foi par, senão superior, a Apeles.¹⁷

Os trabalhos da capela funerária de Mantegna tiveram início algum tempo após sua morte a 13 de setembro de 1506. De acordo com duas inscrições pintadas, só terminaram no outono de 1516, provável data da instalação do busto de bronze.

Não há referências contemporâneas ao retrato de Mantegna. A maioria da crítica concorda que tenha sido modelado entre os anos 80 e 90 do sec. XV pelo próprio Mantegna, quando tinha cerca de cinquenta anos. A fusão da obra é tradicionalmente atribuída ao medalhista mantuano Sperandio (m.c.1500).¹⁸

¹⁵ Em 1852, os austríacos, que pretendiam cercar com muros o convento, demoliram a casa de Fiera e o arco. Os três bustos foram retirados e, após algum tempo, levados ao museu comunal no Palácio Ducal.

¹⁶ WEBB, NICHOLAS, "Momus with little flatteries: intellectual life at the Italian courts", in *Mantegna and 15th-century court culture*, Universidade de Londres, 1993, p. 71

¹⁷ ESSE PAREM / HVNC NORIS / SI NON PREPO / NIS APELLI / AENEAE MA(N)TINIAE / QUI SIMVLACRA / VIDES

¹⁸ As outras hipóteses são: o medalhista Melioli (m.1514) e o ourives Gian Marco Cavalli (c.1454-c.1508), ambos mantuanos.

O busto retoma o modelo romano de efigie laureada. A questão da coroa de louros remete a Petrarca que, em 1341, foi coroado poeta em Roma. No discurso proferido na ocasião, ele clamava pelo renascimento da sabedoria e da poesia clássicas, desenvolvendo a idéia da coroa de louros da Antiguidade como símbolo da imortalidade poética e literária.

Assim, no programa iconográfico da capela funerária, Mantegna projeta a imagem de um artista-humanista, como parte da estratégia da constituição de um modelo humanista do artista de corte, equivalente ao literato.

Como revelam as afinidades entre o retrato de Mantegna, a efigie de Augusto e o busto de Virgílio estas obras compartilham uma origem comum: o ateliê de Andrea Mantegna.



Fig. 1. Andrea Mantegna (atribuído), *Busto de Mantegna*, c.1480-90, bronze, altura: 47 cm, capela funerária de S.João Batista, igreja de Sant'Andrea, Mântua.



Fig. 2. *Busto de Virgílio*, c. 1514, terracota, altura: 74 cm, Palácio Ducal, Mântua. Proveniência: casa de Battista Fiera, Mântua.

Nancy Ridel Kaplan. Pós Doutoranda, Departamento de História, IFCH, UNICAMP. Doutora em História na área de Política, Memória e Cidade, IFCH, UNICAMP. Mestre em História da Arte e da Cultura IFCH, UNICAMP.

O NACIONALISMO NA ARTE DECORATIVA BRASILEIRA – DE ELISEU VISCONTI A THEODORO BRAGA

Patrícia Bueno Godoy, Dr^a.
buenogod@terra.com.br

Durante um longo tempo, a historiografia da arte brasileira esqueceu-se de tratar da arte decorativa em sua totalidade. O tema foi mencionado por diversos autores, no entanto, a maior parte dos textos apresenta uma análise sucinta do intrincado caso da arte decorativa brasileira produzida na primeira metade do século XX. Esse descaso, sugestivo da banalização de que foi alvo, ocorreu devido ao enfoque partidário dos seguidores do modernismo, que rejeitavam qualquer produção ornamental. Felizmente, de modo gradual, surgiram pesquisadores que se inclinaram ao estudo de sua extensa produção e conseqüente execução ornamental. E não poderia ser diferente, já que essa tendência tem sido ampliada significativamente no ambiente europeu, nas últimas décadas.

São poucos os textos de historiadores que trazem uma análise da arte decorativa brasileira apresentados de maneira instigante. A maior parte, traz citações esporádicas e imprecisas, com o objetivo de complementar um raciocínio desenvolvido a partir de temas ligados à pintura e à arquitetura. Trata-se de apêndices textuais, completamente descontextualizados do seu universo próprio. Inversamente, na primeira metade do século XX, torna-se possível recuperar, principalmente nos periódicos, diversos textos dedicados à arte decorativa, exaltando sua importância na missão contra o uso dos repertórios estrangeiros utilizados nas oficinas e nos cursos de desenho, ministrados nas escolas brasileiras.

Analisando estes textos, verificamos um tema em comum: o objetivo utópico de nacionalizar a arte brasileira a partir da arte decorativa. De modo geral, os autores que abordaram esse assunto vinculam a presença dos temas nacionais na arte às décadas de 1920 e 1930. Entretanto, já nos primeiros anos do século XX, alguns pintores se dedicaram a uma arte decorativa impregnada por um conteúdo nacional, ou seja, utilizaram os elementos da flora, da fauna e da arte marajoara.

Acreditavam os adeptos dessa tendência que a arte decorativa poderia, após ser disseminada por todo o país, abrir o caminho para a consolidação de um estilo próprio, capaz de individualizar a arte brasileira em relação aos outros países. A escassez de pesquisas sobre a arte decorativa não permite uma análise extensiva do alcance desse projeto utópico de nacionalização da arte brasileira. Qualquer tentativa para realizar um balanço sobre tal período será insuficiente, devido à falta de um exame substancial sobre as contribuições regionais e indi-

viduais de movimentos como o *Art Nouveau* e do *Art Déco* brasileiros. Por isso, aqui serão analisados dois pintores que se dedicaram à arte decorativa e ao seu ensino no Brasil.

Os pintores Eliseu Visconti (1866-1944) e Theodoro Braga (1872-1953) marcaram o período como adeptos do movimento de nacionalização da arte brasileira, empreendido pela arte decorativa. Ambos são vistos como precursores do movimento genericamente conhecido como *Art Nouveau*. As obras deixadas por eles apresentam belas linhas, graça e liberdade nos motivos escolhidos. Nesse sentido, são originais. Enquanto o consagrado pintor Eliseu Visconti foi acolhido pela historiografia, Theodoro Braga foi apresentado de forma insuficiente, devido à falta de uma biografia sobre suas incursões, especialmente, como pintor e educador.

Devido a essa insuficiência historiográfica, é surpreendente que o programa difundido por Theodoro Braga, para o ensino da arte decorativa, tenha sido aplicado pelo professor Carlos Hadler (1885-1945) no curso de Pintura da Escola Profissional de Rio Claro, entre 1927 e 1941, com significativo êxito.

Portanto, a principal contribuição de Eliseu Visconti e Theodoro Braga foi a introdução do debate moderno sobre o ornamento em solo brasileiro. Foi na Europa do século XIX que surgiu o repúdio, por parte de artistas e teóricos, sobre o uso indiscriminado dos repertórios ornamentais, divulgados desde o século XVII. Essa renovação condenava a produção ornamental feita a partir da junção de estilos e épocas diferentes em um mesmo projeto, lançando as bases do debate moderno sobre o ornamento.

O britânico John Ruskin (1819-1900) expressou idéias que se tornaram referências para aqueles que se interessavam em refletir sobre o tema. Ruskin recusou a posição do artista intelectual em favor do artista artesão e uniu intimamente o ornamento à natureza.¹ A partir desse momento, proliferaram os manuais de arte decorativa que incentivam o artista ornamentador a inspirar-se na natureza.

O arquiteto e desenhista Owen Jones (1809-1874) publicou um desses repertórios, em 1856. *The grammar of ornament*² foi o primeiro repertório a apresentar a história do ornamento em pranchas coloridas, e a primeira a sugerir a natureza como fonte básica para o design. No entanto, no prefácio Jones orienta que a sua gramática tem um objetivo didático: educar o ornamentador a partir do conhecimento de exemplos bem sucedidos para que ele mesmo consiga a sua própria forma ornamental.³ O francês Eugène Grasset (1845-1917)

¹ HESKETT, John. *Industrial Design*. London: Thames and Hudson. p. 85.

² JONES, Owen. *The grammar of ornament*. New York: Dover Publications Inc., 1987.

³ PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2000. p. 18.

também contribuiu para a abolição da hierarquia imposta pelos termos artes maiores e artes menores, assim como seus antecessores. Publicou obras importantes, em 1897 e 1905, bem como lecionou arte decorativa, durante vários anos, transmitindo seus métodos para alguns brasileiros.

No limiar do século XX, os pintores Eliseu Visconti e Theodoro Braga, que se aperfeiçoaram na França no estudo da arte decorativa, apresentaram em solo brasileiro uma produção original. São objetos e desenhos inspirados na flora brasileira.

As incursões de Eliseu Visconti no campo da arte decorativa foram materializadas em peças e desenhos, apresentados em uma exposição realizada no Rio de Janeiro, em 1901, e nos trabalhos dos anos seguintes. Recém chegado do período de estudos na França, onde freqüentou aulas com um dos expoentes do *Art Nouveau*, Eugène Grasset, aplica a flora brasileira em alguns trabalhos, estilizando a flor do maracujá, a samambaia e a flor do cajueiro.⁴

Theodoro Braga, que também absorveu a influência de Grasset, concluiu, em 1905, um repertório ornamental ao qual intitulou de *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*.⁵ São aquarelas que trazem plantas “brasileiras” copiadas do natural, seguidas, cada qual, das respectivas estilizações inseridas em composições decorativas. As últimas pranchas são dedicadas à estilização de elementos da fauna e dos motivos da cerâmica marajoara. Cada projeto é direcionado a um suporte e técnica específicos. Há projetos para renda, azulejo, porcelana, mosaico, tapeçaria, entre outros.

A contribuição de Eliseu Visconti e Theodoro Braga não consiste apenas na adoção de um conteúdo nacional no âmbito da arte decorativa. Especialmente relevante para este estudo é o interesse, exteriorizado por ambos, na nacionalização da arte brasileira por meio da arte decorativa, assim como o seu ensino. Acreditavam que o estabelecimento de um estilo inconfundivelmente brasileiro deveria surgir com a infiltração do ornamento – inspirado na flora, na fauna e na arte marajoara – em todas as esferas sociais. Para isso, a reformulação educacional era a medida mais urgente a ser executada. O ensino da arte decorativa, desde as primeiras séries escolares, e a eliminação dos repertórios estrangeiros, exaustivamente copiados pelos alunos, seria a maneira ideal para instituir uma arte incontestavelmente nacional.

Durante as cinco primeiras décadas do século XX, artistas e literatos debruçaram-se nesse projeto utópico. Exploraram seus anseios em diversos periódicos do país. Poucos são os historiadores que têm recorrido a esses textos,

⁴ ELISEU VISCONTI E A ARTE DECORATIVA. Org. Irma Arestizabal. Gráfica e Editora Ltda. Rio de Janeiro: PUC-FUNARTE, 1982.

⁵ BRAGA, Theodoro. *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*. Belém-Pará-Brasil, 1905. Manuscrito, 42 p.

por isso, acabaram privilegiando as incursões de Eliseu Visconti no campo da arte decorativa, deixando à margem a figura de Theodoro Braga.

O grande biógrafo de Eliseu Visconti, Frederico Barata, em seu livro - *Eliseu Visconti e seu tempo* (1944) - dedicou um capítulo especialmente à produção de arte decorativa realizada pelo pintor. Todavia, o autor equivocou-se ao revelar que Eliseu Visconti só teria se interessado por uma arte nacionalista na década de 1930, pois, desde os primeiros anos do século o pintor utilizara a flora como elementos decorativos em cerâmicas e outros projetos. Singular é o *ex-libris* da Biblioteca Nacional, de 1903, que traz ramadas de maracujá. O autor dedica algumas linhas a Theodoro Braga, esclarecendo que “muitos anos mais tarde”, após a exposição de Eliseu Visconti, em 1901, é que o artista paraense empenhou-se no estudo dos motivos nacionais na arte decorativa.⁶

Flávio Motta, em *Contribuição ao estudo do 'Art Nouveau' no Brasil* (1957), contribui significativamente ao estudo da arte decorativa brasileira ao destacar a importância de Eliseu Visconti para o rompimento das constantes reedições do repertório ornamental do passado na produção ornamental brasileira. A leitura do autor permite-nos observar um espaço especial dedicado a tratar dos cadernos e anotações de Eliseu Visconti e Lucílio de Albuquerque, da época em que estudaram com o mestre Grasset, na França, ⁷porém, em nenhum momento o autor se remete a Theodoro Braga.

Roberto Pontual, em *Arte/Brasil/Hoje/50 anos depois* (1973), ao discorrer sobre a arte decorativa destacou alguns nomes de pintores que, ligados ou não ao modernismo, demonstraram interesse em temáticas nacionais; são eles: Theodoro Braga, Vicente do Rego Monteiro, Regina Graz Gomide e Antônio Paim Vieira.⁸

José Roberto Teixeira Leite, no texto “Artes menores, caricatura, fotografia” (1979), afirma que Eliseu Visconti não conseguiu adaptar as referências francesas em solo brasileiro. Leite atribui essa iniciativa a Theodoro Braga, que a realizou “de modo incompleto e imperfeito”.⁹

Hugo Segawa, em *Arquitetura no Brasil 1900-1990* (2002), afirma que a proposta mais antiga de se “tomar emprestados motivos pré-colombianos no Brasil” surgiu nos desenhos do arquiteto Antonio Moya, na Semana de 1922,

⁶ BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zclio Valverde, 1944. pp. 157-174.

⁷ MOTTA, Flávio L. *Contribuição ao estudo do 'Art Nouveau' no Brasil*. São Paulo: [s.n.], 1957. pp.39-46.

⁸ PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/Hoje/50 anos depois*. Rio de Janeiro: Collectio, 1973. pp. 20, 21.

⁹ TEIXEIRA LEITE, José Roberto. “Artes menores, caricatura, fotografia”, in: *Arte no Brasil*. São Paulo: Ed. Abril, 1979. v. 2. pp. 634-635.

seguido de Flávio de Carvalho, com o projeto do Farol de Colombo (1928), e de Theodoro Braga, na década de 1930.¹⁰

O relato dessa breve panorâmica permite-nos perceber que, após quase um século da execução do manuscrito *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*, as informações sobre a vida e a produção artística de Theodoro Braga ainda são imprecisas. Sua atuação é geralmente associada às décadas de 1920 e 1930. Ao contrário, desde o início do século produziu arte e se interessou pelo ensino do desenho nos estabelecimentos escolares brasileiros.

O projeto de Theodoro Braga, concebido desde a primeira década do século XX, tinha a intenção de articular a sociedade em torno de um desenvolvimento artístico alternativo. As temáticas nacionais e o folclore teriam o poder de unificar culturalmente o Brasil, por meio de um intercâmbio.¹¹ A arte decorativa seria a melhor maneira de transpor as barreiras entre o erudito e o popular, uma vez que poderia contaminar todas as esferas sociais. Suas idéias foram publicadas em vários artigos e expressas em palestras que proferiu pelo Brasil afora. Seguindo pela mesma senda nacionalista, muitos artigos foram lançados numa tentativa de recrutar adeptos por todo o país.

Durante meio século, a mídia impressa foi a grande deflagradora da nacionalização da arte decorativa brasileira. Os artigos que tratam do tema apresentam uma interpretação evolucionista da arte. Consideram que o ornamento poderia ser o elemento unificador da nação se estivesse impregnado de conteúdos “brasileiros”. O vasto conjunto de repertórios ornamentais estrangeiros, circulantes por todo o Brasil, aparecia como o principal inimigo, sendo imprescindível bani-lo das oficinas e instituições de ensino. Esses artigos esclarecem que, segundo seus autores, um trabalho incessante neste sentido poderia fixar raízes após muitos anos de intensa produção ornamental.

Em 1888, Rodolfo P. Brasil clama pela aplicação de uma ordem palmária na arquitetura, ressaltando que a flora brasileira estava à disposição dos profissionais como conteúdo a ser aproveitado nas ornamentações.¹²

Em 1901, ao tratar sobre a exposição de Eliseu Visconti na Escola de Belas Artes, Gonzaga Duque desaprova o emprego dos péssimos modelos estrangeiros utilizados em solo brasileiro, salientando a grande qualidade dos 28 trabalhos de arte decorativa apresentados pelo pintor brasileiro.¹³

¹⁰ SEGAWA, Hugo. *Arquitetura no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2002.

¹¹ BRAGA, Theodoro. Estylisação Nacional de Arte Decorativa Aplicada. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro: 25 dez. 1921. N° 16. Ano IX.

¹² LIMA, Solange Ferraz de Lima. *Ornamento e cidade, ferro, estuque e pintura mural em São Paulo (1870-1930)*. São Paulo, 2001. Tese de Doutorado FFLCH-USP. p. 129; citação n° 129.

¹³ BARATA, Frederico. Op. cit. p. 159.

Em 1905, Manoel Campello apresentou, na introdução do manuscrito de Theodoro Braga - *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação* - uma apreciação evolucionista da arte decorativa desde o Egito até o século XIX. Nesse texto, ressaltava a importância da natureza para o estabelecimento de todos os estilos tradicionais fundados nesse período. Ao final, abordou a arte decorativa brasileira e a sua necessidade, cada vez mais urgente, de se render aos motivos da flora nacional aliada a composições de qualidade.

Em 1909, Theodoro Braga referiu como dificuldade do estabelecimento de uma arte brasileira o desconhecimento do desenho natural por parte dos operários, que, por sua vez, só faziam copiar os catálogos estrangeiros.¹⁴

Em 1928, Plínio Cavalcanti, em um artigo para a revista *Ilustração Brasileira*, elogiou a produção de arte decorativa de Georgina de Albuquerque (1885-1962) e Antônio Paim Vieira (1895-?), realizada sob uma orientação nacionalista. Seu relato explicava que a tendência de se encontrar um estilo brasileiro tornava-se, naquele momento, um assunto fundamental no campo artístico.¹⁵

Flávio Brandt, em "A estilização Guarany como Aspiração Esthetica Nacional", de 1929, entendia que a arte brasileira achava-se soterrada pela arte européia. Para reverter esse aspecto, defendia que somente a estilização da fauna e flora nacional, aliada aos elementos gráficos da cultura guarani e marajoara, traria individualidade e permitiria diferenciar a arte brasileira daquelas produzidas por outras nações.

Em 1937, Flexa Ribeiro acusava o brasileiro de ser plagiador. Em "Arte decorativa no Brasil", considerou a produção de arte industrial brasileira insuficiente, certamente pela aplicação incessante de modelos importados de baixa qualidade estética.¹⁶ O mesmo autor, em outro artigo, de 1939, "Meditação sobre o ornato", afirmava a premente necessidade de que o povo brasileiro encontrasse o seu padrão ornamental próprio, que o distinguiria das outras nações. Para isso, a utilização da temática brasileira pela arte decorativa seria fundamental.

Enfim, em 1949, o Diretor do Instituto de Botânica de São Paulo, F. C. Hoehne, apontava, em "As orquídeas como elementos das artes decorativas", uma falta de originalidade dos artistas-decoradores brasileiros; ao mesmo tempo, mostrava que no Brasil havia uma rica fonte a ser explorada: a orquídea e

¹⁴ BRAGA, T. "Arte do desenho". *O Jornal do Pará*, 25 de agosto de 1909. in: BARBOSA, Ana Mae. *Arte-educação no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 84

¹⁵ CAVALCANTI, Plínio. "Entre samabaías, tucanos e mal me queres". *Ilustração Brasileira*. Nº 93, 1928.

¹⁶ RIBEIRO, Flexa. "A arte decorativa no Brasil". *Ilustração Brasileira*. Nº 22, 1937.

sua imensa variedade, a qual apresentou através de dez desenhos feitos por ele próprio.¹⁷

Observamos que o debate europeu sobre o ornamento, materializado por Visconti e Braga, logo no início do século XX, teve vida longa. Aliou-se à questão educacional, única forma de promover o total sucesso do projeto de nacionalização da arte. No campo educacional, Eliseu Visconti e Theodoro Braga buscaram soluções para qualificar o artista-decorador brasileiro.

Eliseu Visconti realizou duas importantes exposições com trabalhos de arte decorativa, uma em 1901, outra em 1926. No Rio de Janeiro, dedicou-se ao ensino dessa disciplina no Curso de Extensão Universitária, junto à Escola Politécnica, na década de 1930. Suas aulas eram fundamentadas nas anotações que fizera durante o curso de Grasset.¹⁸ Nesse curso, Visconti motivava os alunos a usarem os motivos da flora brasileira, como o café, o fumo, o maracujá, a begônia, entre outros.¹⁹ Como explica para Angyone Costa, em 1927, acreditava que “Só as artes applicadas são um assumpto amplíssimo, de que ninguém se preocupa aqui e sem o qual não é possível crear uma arte brasileira”.²⁰ É fato incontestável a lacuna que existe relativa a uma pesquisa que avalie todo o trabalho de Visconti e sua repercussão no campo da arte decorativa. Enquanto este tema for tratado apenas como mais um elemento da biografia do artista, será impossível avançar em direção a um balanço da arte decorativa brasileira produzida no século XX.

O esforço de Theodoro Braga para a divulgação do projeto de nacionalização da arte brasileira visava chamar a atenção de professores e industriais. A idealização dos produtos por artistas-decoradores adeptos à nova orientação artística e sua respectiva fabricação pela indústria, apresentava-se como a associação perfeita para a incorporação do novo ornamento ao cotidiano da população. A junção dos conteúdos nacionais ao ensino da arte não ficou restrita ao período em torno de 1930.²¹ Em 1911, Theodoro Braga escreveu e ilustrou contos para as crianças sobre o curupira, a iara, o saci-pererê, o uirapuru, a pororoca, entre outros.²²

No artigo de 1921, “Estylização nacional de arte decorativa applicada”, publicado em *Ilustração Brasileira*, Braga concedeu amplo destaque à necessidade de implantação de cursos, desde as séries primárias, que contemplassem uma

¹⁷ HOEHNE, F. C. “As orquídeas como elementos das artes decorativas”, in: *Iconografia de orchidaceas do Brasil*. S.A. Indústrias Gráficas F Lanzara. São Paulo, 1949. pp. 150-153.

¹⁸ MOTTA, Flávio L. Op. cit. p. 37.

¹⁹ *Idem*, p. 38.

²⁰ COSTA, João Angyone. *Inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro: Pimenta de Melo, 1927. p. 82.

²¹ BARBOSA, Ana Mac. *John Dewey e o ensino da arte no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2001. p. 42.

²² BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: Editora Limitada, 1942.

metodologia embasada no repertório nacional. Para ilustrar esse caso, o autor listou os principais passos que deveriam ser seguidos em sala de aula. Anos nates, Braga já havia aplicado tal metodologia nas aulas de desenho ministradas em uma escola de Belém, PA.

Em “Nacionalização da arte brasileira”, publicada na mesma revista, Theodoro Braga demonstrava preocupação com a questão do analfabetismo no país, barreira que deveria ser vencida para a viabilização da nacionalização da arte. Os operários analfabetos dificilmente poderiam aderir ao projeto, uma vez que era mais fácil executarem a cópia dos manuais estrangeiros já conhecidos por eles.

Em 1925, no texto “Considerações”, Theodoro Braga clamava por extirpar dos institutos profissionais do país todos os elementos estrangeiros, priorizando os referenciais nacionais em uma busca “com elementos de dentro para fora, no meio ambiente que nos cerca, partindo assim da generalidade para o detalhe”.²³

As pesquisas até agora elaboradas indicam que o maior êxito obtido por parte de Theodoro Braga, com a divulgação de seu método de ensino do desenho, foi registrado na cidade de Rio Claro, SP. O professor Carlos Hadler (1885-1945) apropriou-se da metodologia de Theodoro Braga justamente no período em que há um pleno entusiasmo pela educação, na década de 1920.²⁴ Mestre Hadler adotou o método do ensino do desenho difundido por Braga junto ao curso de Pintura da Escola Profissional de Rio Claro, durante, pelo menos, catorze anos, entre 1927 e 1941. O texto que possibilitou-nos fazer essa conexão foi publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1927. Em “Por uma arte brasileira” o autor não identificado relata que nesse mesmo ano Theodoro Braga teria visitado uma exposição dos alunos do curso de Pintura, onde pôde ver os trabalhos feitos por professor e alunos.²⁵

Posteriormente, o grupo decidiu apresentar, na cidade de São Paulo, os trabalhos feitos na Escola Profissional. Duas exposições foram realizadas e, para cada uma delas, Mário de Andrade dedicou um artigo no jornal *Diário Nacional*. Em 1928, em “Arte Indayá” o autor enalteceu as qualidades da exposição, reconhecendo que os desenhos com elementos da flora e fauna estilizadas possuíam, todos, “um interesse imediato nacional”. Porém, advertia que para ser

²³ BRAGA, Theodoro. *Subsídios para a memória Histórica do Instituto Profissional João Alfredo – Desde a sua fundação até o presente 1874 – 14 de março – 1925*. (Organizada, segundo os documentos oficiais, para comemorar o 50º aniversário de sua fundação por Theodoro Braga Diretor interino). Capital Federal, 1925. p. 207.

²⁴ CARVALHO, Marta Maria Chagas de. “Educação e Política nos anos 20: a desilusão com a República e o entusiasmo pela Educação”, in: *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. Helena Carvalho De Lorenzo, Wilma Peres da Costa, organizadoras. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997. (Prismas) p. 118.

²⁵ GODOY, Patrícia Bueno. *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista*. Campinas, SP: [s.n.], 2004. (Tese de Doutorado, IFCH-UNICAMP). p. 29.

factível a “tradicionalização de um sistema decorativo de essência brasileira” precisava estar vinculada a outros “processos decorativos nacionais”, referindo-se ao artesanato.²⁶

Para a exposição de 1932, Mário de Andrade voltou a estimular Carlos Hadler, no sentido de ampliar sua pesquisa estética. Em “Escola Hadleriana” o crítico exaltou a enorme contribuição que o grupo de artistas de Rio Claro poderia prestar à indústria brasileira, se esta se interessasse pelos projetos de excelente qualidade apresentados na exposição.²⁷

O apelo de Mário de Andrade para que a indústria adquirisse os trabalhos da exposição da Escola Hadleriana não foi ouvido. O projeto de nacionalização da arte brasileira, via arte decorativa, não se constituiu como um movimento consolidado. Percebe-se que, durante as cinco primeiras décadas do século XX, manifestações isoladas foram registradas. A indústria não sucumbiu aos inúmeros apelos dos artistas e articulistas. Os maiores exemplos desse projeto encontram-se nas fachadas de edifícios residenciais e comerciais, principalmente daqueles edificadas na década de 1930. São elementos da flora, da fauna e da arte marajoara, estilizados sob os princípios matemáticos do estilo que se convencionou chamar de *Art Déco*.

É preciso romper com o preconceito que prevalece em relação à produção ornamental brasileira. Dessa maneira, a nossa História da Arte se beneficiará com a revelação de inúmeras outras manifestações da arte decorativa, de êxitos e fracassos, porém, de indiscutível beleza.

Patrícia Bueno Godoy. Mestrado em História (História da Arte e da Cultura) (IFCH/UNICAMP, 1999), Título da Dissertação: “A Pinacoteca Municipal ‘Pimentel Júnior’: criação e consolidação de um acervo em Rio Claro”; Doutorado em História (Política, Memória e Cidade), (IFCH/UNICAMP, 2004), Título da Tese: “Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista”.

²⁶ ANDRADE, Mário de. “Arte Indayá”, in: “Arte”. *Diário Nacional*. São Paulo, 21 jan. 1928.

²⁷ ANDRADE, Mário de. “Escola Hadleriana”. *Diário Nacional*. São Paulo, 22 jan. 1932.

VEDUTE URBINATE: PERSPECTIVA E HUMANISMO NA URBINO DO FIM DO SÉCULO XV

Patrícia Dalcanale Meneses
pdmenezes@yahoo.com

Nesta apresentação, pretendo estudar as três vistas de cidades ideais conhecidas como painéis de Berlim, Baltimore e Urbino, em referência às cidades que abrigam as obras. Sendo a historiografia o tema deste encontro, gostaria de discutir e refletir sobre as possibilidades de abordagem das três obras e propor um caminho diferente.

Estes quadros se diferenciam da maioria da produção artística do *Quattrocento*, pois, apesar de acabados, estão vazios.¹ Eles não narram nenhuma ação, há apenas um espaço urbano no qual a figura humana perde sua proeminência. Perguntamo-nos para onde a janela criada pela pintura em perspectiva se abre nessas obras. Não é definitivamente o espaço das ações humanas. Estas cidades vazias parecem impor sobre os estudiosos um enigma de esfinge: decifra-me ou te devoro. E em sua maioria os historiadores tentaram desvendar os mistérios de origem, função e principalmente autoria.

A crítica pode ser dividida, de maneira geral, em três linhas de hipóteses sobre a solução deste enigma. A primeira interpreta os painéis como obras acima de tudo decorativas. André Chastel, por exemplo, defende que, originalmente, as pinturas de Baltimore e Urbino (a de Berlim não é incluída) seriam a parte frontal de *cassoni*, ou *spalliere* de móveis, tão comuns no Renascimento.² De fato, é difícil não notar a semelhança com os vários exemplos de *cassoni* disponíveis na Itália. A estrutura formal, a composição em perspectiva com ponto de fuga central são perfeitamente similares. É bastante plausível, portanto, que a função original das obras tenha sido primariamente decorativa.

Contudo, essa interpretação parece levar a um fim em si mesma. Tem-se a impressão de que não há o que analisar nestas obras específicas, já que elas seriam apenas elementos decorativos dentre vários outros de mesmo estilo. Não podemos ignorar o fato de que elas se destacam desse conjunto pelo tratamento dado ao tema. Não há outras obras comparáveis a essas em estilo e técnica. Os exemplos de *spalliere* com vistas arquitetônicas no fim do século XV são escassos e muito precários se comparados com a qualidade das cidades ideais.

¹ Exceto as poucas figuras humanas – de origem um tanto duvidosa – no painel de Baltimore.

² A. Chastel, *Fables, Formes, Figures*, Paris, Flammarion, 1978, p. 348.

A segunda hipótese lida com a questão da cenografia no Renascimento. As cidades representadas nos painéis seriam exemplos de cenas teatrais. Dois autores se sobressaem nesta linha. Richard Krautheimer, em 1948,³ fez uma análise vitruviana dos painéis, considerando-os como modelos gerais de uma cena trágica (Baltimore), cômica (Urbino).⁴ Mais uma vez o painel de Berlim é excluído. As representações seriam uma tentativa de ilustrar as descrições cenográficas de Vitruvius e precederiam os modelos estabelecidos por Sebastiano Serlio no seu tratado.

Alessandro Parronchi, por outro lado, não trata os quadros como modelos gerais, mas como cenários específicos das peças apresentadas na comemoração do casamento de Lorenzo di Medici com Maddalena de la Tour d'Auvergne, em 1518.⁵ Além disso, cada obra seria de um artista diferente, segundo o autor. O painel de Urbino representaria uma Florença idealizada, cenário da *Mandrágora*, de Maquiavel, pintado por Francabigio; o quadro de Baltimore seria uma imagem de Roma, das mãos de Ridolfo Ghirlandaio, pano de fundo para a ação da peça *Falargo*, de Lorenzo Strozzi; e finalmente, a cena de Berlim, de Aristotile da Sangallo, teria sido feita para a encenação de *A Pisana*, também de Strozzi.

Parronchi baseia sua hipótese em argumentos estilísticos, além de documentos que narram as festividades: a composição dos painéis não poderia ocorrer, segundo ele, antes do surgimento de Leonardo e Rafael.⁶ Outro fator que, para o autor, indicaria que se tratam de modelos cenas teatrais seria a presença de animais e pessoas em duas das imagens. Cenas puramente decorativas, como os painéis marchetados, argumenta Parronchi, costumam apresentar o mesmo tipo de iconografia, mas seriam por definição atemporais, completamente abstratos, sem nenhuma figura, seja ela humana ou animal.⁷ A presença humana no painel de Baltimore, no entanto, é uma tanto problemática, pois pode-se ver claramente que foram adicionadas após a obra terminada.

É inegável que há algo profundamente teatral nas três cenas. Mas acredito que seja necessário perguntar se essa teatralidade não poderia se dever, ao contrário, à circularidade de influências entre a pintura, arquitetura e a cenografia teatral. Essa relação pode ter sido desenvolvida muito depois. Não creio que uma ligação tão direta entre as obras e o teatro possa ser estabelecida, pois

³ R. Krautheimer, "Scena tragica" e "scena comica" nel Rinascimento: le vedute prospettive di Baltimora e Urbino", in *Architettura sacra paleocristiana e medievale: e altri saggi su Rinascimento e Barocco*. Torino, Bollati Boringhieri, pp. 271-292.

⁴ O painel de Berlim é mais uma vez deixado de lado.

⁵ A. Parronchi, "Due Note". In *Rinascimento*. Vol. VIII, 1968. pp. 351-363.

⁶ A. Parronchi, *op. cit.* p. 358.

⁷ A. Parronchi, "Urbino, Baltimora e Berlino: fronti di cassoni quattrocenteschi o modelli di scena del 1518". in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, München, Bruckman, 1992, pp.100-107, p. 102.

não há nada de conclusivo nas fontes que nos permita fazer esse tipo de afirmação.

A terceira linha crítica trabalha com as obras a partir da Arquitetura. Um bom exemplo é o artigo de Fiske Kimball, escrito em 1927, sobre o arquiteto Luciano Laurana. Nele, o autor sustenta que os painéis de Urbino e Baltimore seriam de autoria deste artista, por ele considerado como um dos fundadores do alto Renascimento.⁸ Todos os argumentos trabalham para provar que vários elementos arquitetônicos presentes nas vistas urbanas são de fato inovadores e melhoram a compreensão das idéias de Laurana, elevando-o ao *status* de nomes como Bramante e Rafael.

Nesta interpretação, as obras são tratadas apenas pelo seu conteúdo arquitetônico, e o fato de serem pinturas passa quase despercebido. Nada é comentado sobre essa faceta do arquiteto e como ela estaria relacionada com os painéis, que são apenas exemplos em um estudo sobre o artista. Além disso, nada nos resta de seu pincel e sua vida como pintor é totalmente desconhecida. Talvez até por isso, a atribuição a Laurana ainda seja a mais aceita pelos especialistas.

É interessante notar que frequentemente o painel de Berlim é deixado de fora das análises por não se encaixar perfeitamente nos modelos interpretativos. De fato, existem muitas diferenças que tornam a obra "problemática", difícil de ser explicada. Isso indica que, provavelmente, existe mais de um autor, mas isso não invalida o estudo das três cidades enquanto um grupo. As semelhanças superam as diferenças, neste caso, pois se trata de uma iconografia muito específica. Por serem tão únicas, é provável que tenham sido produzidas sob condições extremamente semelhantes, no mesmo meio cultural. A execução é que as diferencia.

Todas estas hipóteses apresentadas têm por objetivo provarem-se a mais convincente, almejam em ter a palavra final na solução do enigma. No entanto, parecem afastar-se do ponto central: as obras em si e o que elas têm a oferecer. Acredito que num caso como o das cidades ideais, questões de atribuição ou de função prática das obras nunca serão resolvidas. Mas isso não deve significar que não vale a pena estudar essas obras. Penso que a análise das pinturas como tais, isto é, considerando o suporte escolhido pelo autor, poderia contribuir mais para a compreensão do processo artístico no qual elas se inserem. Ao estudar os três painéis, interessa-nos observar o meio cultural e artístico, bem como o tipo de pensamento que produz obras como estas que, apesar de provavelmente terem sido peças ornamentais, são muito particulares pelo

⁸ F. Kimball. "Luciano Laurana and the high Renaissance". in *The Art Bulletin*, vol. X, 1937. pp. 125- 150.

tratamento do tema. Penso que essa linha de pensamento pode ser mais proveitosa, suscitando questões diferentes das feitas comumente diante destas obras.

A proposta seria então considerar estas cidades como representações visuais de um universo onde os ideais humanistas regem – talvez por isso mesmo ausentes de elementos humanos e cotidianos –, onde o espaço urbano imaginado é predominantemente abstração, seja ela filosófica ou matemática. Pensando nessas obras como uma representação visual de um mundo utópico, podemos nos perguntar que mundo é esse e quais são os interesses que ele expressa.

O espaço urbano, único conteúdo das obras, estava passando por um processo de resignificação ao longo do século XV. Podemos dizer que os painéis são representativos da busca, tanto política quanto intelectual, de um novo modelo de cidadão. Vemos na cidade renascentista uma hierarquização da sociedade, uma racionalização da vida pública semelhante à descrita na *Repubblica* platônica. Todos sabem exatamente qual a sua função e desempenham-na da melhor forma possível, contribuindo para o perfeito funcionamento da cidade. Seria como se existisse uma organização natural da sociedade, onde cada um já nascesse predestinado a alguma atividade ou ofício. Leonardo Bruni, comenta na sua *Laudatio* de Florença: “Do mesmo modo que cordas musicais são afinadas para que, quando tangidas, uma única harmonia surja de todos os diferentes tons (...), assim esta prudentíssima cidade adaptou todas as suas partes entre si para que dela resulte a harmonia da estrutura completa da república (...). Nada neste estado é às avessas, nada inconveniente, nada incongruente, nada é vago; tudo ocupa o seu próprio lugar, o qual não é apenas definido, mas também perfeitamente relacionado com os outros”.⁹ Assim é nas cidades ideais, perfeitamente harmônicas e belas: apresentam um estado racional, matemático como a música citada por Bruni. O espaço representado, além disso, refere-se a um grupo específico de pessoas, já que cada um tem seu lugar definido na cidade ideal. A julgar pelas praças amplas, finamente decoradas com pisos geométricos, fontes e estátuas, podemos dizer com segurança que estamos falando de um espaço nobre e intelectualizado. Estamos falando da praça como uma continuidade do espaço senhorial. O urbanismo demonstra, através da arquitetura, um novo modelo de sociedade: os prédios aqui representados são materializações do poder familiar, tornando a hierarquia social clara e até enfática. Por outro lado, a ausência do elemento humano indica a cidade pensada como abs-

⁹ “Quemadquodum enim in cordis convenientia est, ad quam cum intente fuerint una ex diversis tonis fit armonia, ... eodem modo hec prudentissima civitas ita omnes sui partes moderata est ut inde summa quedam rei publice Nihil est in ea preposterum, nihil inconveniens, nihil absurdum, nihil vagum; suum queque locum tenent, non modo certum, sed etiam congruentum”. (*Laudatio*, I, fol.152r) Apud. H. Baron. *The crisis of the early italian renaissance*. New Jersey, Princeton University Press, 1993 [1966], p. 505, nota 25^a.

tração, como uma manifestação do caráter racional do governo. Junte-se a isso a estrutura em perspectiva central, o forte caráter geométrico da composição e vemos um interesse particular nas ciências matemáticas e sua relação com outras artes liberais, como a filosofia.

A iconografia criada nessas obras não encontra similares em nenhum lugar da Itália, apenas em Urbino. Na corte de Frederico de Montefeltro, este tipo de imagem é recorrente em painéis de madeira marchetada por todo o palácio. Mesmo em Florença, berço do humanismo cívico, as formulações sobre a cidade foram mais abstratas, literárias, e em nenhum momento elas tornaram-se o tema principal de uma representação visual.

A imagem urbana e a arquitetura são extremamente importantes em Urbino. Para o Duque, governar adquire o sentido de edificar. O biógrafo Vespasiano da Bisticci já anunciava: "Vejam-se todos os edifícios mandados fazer por ele, como observou a ordem grande e as medidas de cada coisa, principalmente seu palácio (...)"¹⁰. O palácio ducal é, de fato, o principal exemplo deste caráter de sua administração e, por isso, seu maior símbolo. Foi construído para abrigar sua corte e promover a imagem da cidade como centro humanista, reforçando o mito de Urbino como cidade ideal. Em uma célebre passagem de *O Cortesão*, Castiglione nos conta o grande feito de Frederico: "Este, entre outras coisas louváveis, no árido local de Urbino construiu um palácio, segundo a opinião de muitos, o mais belo que na Itália se pode encontrar; e o forneceu tão bem de todas as coisas oportunas, que não um palácio, mas uma cidade em forma de palácio parecia"¹¹. O estúdio privado de Frederico ilustra bem essa imagem idealizada de sua corte. Seu ávido interesse intelectual aparece representado lado a lado com sua formação militar, num equilíbrio entre vida ativa e contemplativa.

É essencial observar que Urbino estava em um momento de construção de uma imagem pública. Fazer de seu ducado um centro cultural humanista foi um dos principais objetivos do Duque. A presença de diversos intelectuais, como Alberti e Ficino, na corte de Frederico contribuiu para instituir um mito do ducado como cidade perfeita. Neste contexto, as cidades ideais não eram simples tema decorativo, elas demonstravam um objetivo político real. Não eram uma utopia distante e inalcançável: não demoraria mais que algumas décadas até que prédios modernos como os representados nos painéis fossem ergui-

¹⁰ "Vegansi tutti gli edifici fatti fare da lui, l'ordine grande et le misure d'ogni cosa come l'ha osservate, et maxime il palagio suo (...)" V. Bisticci. *La Vite*. Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1970, p. 382.

¹¹ "Questo, tra l'altre cose lodevoli, nell'aspero sito d'Urbino edificò un palazzo, secondo la opinioni di molti, il più bello che in tutta Italia si ritrovi; e d'ogni oportuna cosa sì ben lo fornì, che non un palazzo, ma una città in forma di palazzo esser pareva (...)" B. Castiglione. *Il libro del Cortegiano*. Torino, UTET, 1981 [1955], p. 85.

dos. Essa intenção política pode ser notada na própria estrutura do palácio: uma cidade em forma de casa. Lise Bek, em uma interessante interpretação, sugere que essas imagens, típicas do palácio ducal, seriam uma representação do poder do Duque. Aqui, a perspectiva tem um significado particular, simbolizando “uma idéia espiritual e uma ideologia política específica do duque”.¹² A forma abstrata se torna um símbolo: o domínio do espaço pictórico alude ao domínio efetivo do espaço urbano.

Assim as cidades ideais representam um projeto pessoal, a ambição do senhor. Não é por acaso que a pintura é escolhida pelo artista (ou artistas) em questão como meio para apresentar este mundo de idéias. Esta escolha está relacionada com a metáfora da tela como uma janela que permite a criação de um universo completamente novo a partir do espaço pictórico construído.

Além disso, o grande interesse pela perspectiva em Urbino e a forte característica geométrica das obras sugere também uma interpretação platônica: o conhecimento matemático, a simetria das formas geométricas entendida como forma de alcançar o divino. O pensamento filosófico de Landino e Ficino encontrava um público fiel na figura do duque e seria difícil ignorar uma influência da teologia platônica.

É importante ressaltar que a religião era um aspecto muito importante para Frederico de Montefeltro. Na decoração de seu estúdio particular, que apresenta vários pontos de concordância com as cidades ideais, vemos uma ênfase nas virtudes teológicas através de diversos símbolos.¹³ Elas mostram o lado fortemente cristão do Duque, tinha uma das capelas de seu palácio exatamente embaixo do seu estúdio. Vespasiano da Bisticci nos conta que “na administração de sua casa (*de Frederico*), não se governava de modo diverso do que se governa uma casa de religiosos (...). Ali não se jogava, nem se blasfemava, mas se falava com grandíssima modéstia”.¹⁴ Essa religiosidade pessoal de Frederico é reforçada, no fim do século XV, com a emergência da teologia platônica.

Assim, as cidades representam, do ponto de vista platônico, uma imagem do mundo das idéias, um símbolo do divino. Basta lembrar que o cristianismo é enfatizado nos painéis de Baltimore e Urbino: ambos mostram prédios de caráter religioso em locais de destaque na composição. Tudo na composição

¹² “(...) una idea spirituale e di una ideologia politica specifica del duca.” In L. Bek, “La prospettiva nell’ambiente urbinato: un concetto spaziale ed il suo significato” in *Analecta Romana Instituti Danici*, 1998, pp. 129-39, p. 136.

¹³ “E proprio nello studiolo riscontriamo i simboli dell’essenza cristiana di Federico, soprattutto nella presenza delle virtù teologali (...), le virtù vere (...)”. W. Tommasoli, “Spirito umanistico e coscienza religiosa in Federico da Montefeltro” in *Federico di Montefeltro: La Cultura*, Roma: Bulzoni, 1986, pp. 345-55, p. 347.

¹⁴ “Venendo al governo della casa sua, non si governava altrimenti che non si governi una casa di religiosi (...). Qui non si giuocava né vi si biastimava, ma si parlava con grandissima modestia.” V. Bisticci. *Op. cit.*, p. 401.

– a simetria, a perspectiva extremamente precisa e calculada, a harmonia e beleza dos edifícios – revela a verdade eterna. Ao mesmo tempo, as obras são tudo o que o Duque representa: governante e arquiteto supremo de seus domínios, mas também um homem do conhecimento, das ciências, da filosofia, das artes e, por isso mesmo de moral e religião. Podemos dizer que estas cidades ideais fazem o caminho do conhecimento do mundo terreno, para o conhecimento de si e por fim de Deus.

Dessa forma, as cidades ideais têm um significado muito particular: expressam a essência do que foi o governo de Frederico de Montefeltro. Em Urbino, a perspectiva representou a fusão entre matemática e filosofia e, principalmente entre arte e política, criando uma iconografia única no Renascimento. E mesmo sendo tão específicas, elas abrem para o historiador um universo cultural especialmente rico.

Fontes

- Bisticci, V. "Comentario de la vita del signore Federico, duca d'Urbino" in *Le vite*. Florença, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1970, pp. 356-416.
Bruni, L. *Landatio Florentiae*. apud. Baron, H. *The crisis of the early italian renaissance*. New Jersey: Princeton University Press, 1993 [1966], p. 505, nota 25.
Castiglione, B. *Il Libro del Cortegiano*. Torino, UTET, 1981 [1955].

Bibliografia

- Bek, I. "La prospettiva nell'ambiente urbinato: un concetto spaziale ed il suo significato" in *Analecta Romana Instituti Danici*. 1998, pp. 129-39.
Chastel, A. *Fables, Formes, Figures*. Paris: Flammarion, 1978.
Kimball, F. "Luciano Laurana and the high Renaissance". in *The Art Bulletin*. vol. X, 1937. pp. 125-150.
Krautheimer, R. "'Scena tragica' e 'scena comica' nel Rinascimento: le vedute prospettive di Baltimore e Urbino", in *Architettura sacra paleocristiana e medievale: e altri saggi su Rinascimento e Barocco*. Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 271-292.
Parronchi, A. "Urbino, Baltimore e Berlino: fronti di cassoni quattrocenteschi o modelli di scena del 1518". in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*. München: Bruckman, 1992, pp. 100-107.
_____. "Due Note". In *Rinascimento*. Vol. VIII, 1968. pp. 351-363.
Tommasoli, W. "Spirito umanistico e coscienza religiosa in Federico da Montefeltro" in *Federico di Montefeltro: La Cultura*. Roma: Bulzoni, 1986, pp. 345-55.

Patricia Dalcanale Menezes. Aluna de programa de mestrado em História da Arte na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), orientada pelo Prof. Dr. Luiz C. Marques Filho.

JUIZES DO NÃO-SABIDO

Paula Scamparini
paulascamparini@yahoo.com.br

*"Não existe linguagem sem engano."
Ítalo Calvino, Cidades Invisíveis*

Ao se pensar com o mínimo cuidado a respeito do cenário da produção em arte contemporânea no Brasil, no que se refere ao seu literal porvir, há de se questionar como, dentre as infinitas possibilidades abertas pelas transformações artísticas que o meio vem a quase um século propondo e sofrendo – ou vice e versa – mundialmente, em meio a uma imensa gama de artistas de distintos matizes com os quais se pode hoje deparar e, além disso, cercado também pela presença e atuação pungente de uma interdisciplinaridade que possibilita a participação de outros profissionais – sim, porque não? – na área das artes visuais, enfim, pergunta-se então como se dá a seleção, ou a escolha dos poucos que farão parte do meio das artes, já que o mercado de arte brasileiro, apesar de apresentar algum crescimento, nem de longe teria braços para abarcar toda a produção que hoje se anuncia artística. São estes escolhidos a quem será dada a oportunidade de interagir com o eclesiástico mundo das exposições em galerias e museus, com a participação no mercado e nas grandes coleções, com a presença em eventos e publicações, passando impunes ou celebrados pelas mãos da crítica, e que finalmente poderão chegar ao “grande” público.

Nessa via de reflexão, incondicionalmente apresentam-se questionamentos acerca de quem seriam os seres responsáveis por tais escolhas, as mãos condutoras a tal posição, e ainda, de que forma estes, diante do inegável desmantelo fragmentário e provável desacerto que se dá nas artes visuais – sensoriais, midiáticas... são muitas – nos dias de hoje, poderiam vir a estabelecer sistemas de leitura ou julgamento frente às obras de arte propostas ou apresentadas pelos artistas novos, ou novos artistas, dentre os já celebrados que circulam e se mantêm no meio.

Como se vê, este artigo, assim como a pesquisa a qual se remete, é de caráter interrogatório, dum questionamento que trata a contemporaneidade como momento atual, imediato, e se debruça sobre a produção de arte e artistas em formação ou em processo de construção de trajetória artística. Necessariamente aqui se busca ‘afinar’ conceitos, ou pré-conceitos, ou ainda apenas lançar possibilidades de abordagem que possibilitem alguma elaboração plausível e embasada – no caso, em observações de pesquisa – em relação ao meio de arte brasileira como um todo, ao curso que vem assumindo e gravando em sua história, a fim de que estas considerações possam oferecer algum respaldo a

outros novos e inquisidores questionamentos a respeito da arte, que por fim possam contribuir para sua reflexão e desenvolvimento.

na sala

O questionamento que ocorre nesta conjuntura deve ser direcionado a um evento em particular, que possa servir como exemplo factual deste transcorrer de propostas e ações circulares, cujo centro da atenção deve recair mesmo sobre a atuação do meio da arte na formulação da arte que se segue, ou seja, no encaminhamento desta nascente produção artística. Trabalha-se então com o caso específico do Salão MAM-Bahia de Arte Contemporânea, e com a crítica de arte atuando - através de comissões julgadoras compostas também por outros especialistas do meio da arte - como órgão legitimador da obra e do artista. Legitimação esta que deve, por ventura, gerar impactos nas produções de novos outros artistas e, em maior escala, repercutir no andamento da produção de arte no Brasil e em seu tracejado histórico.

O Salão da Bahia permite este tipo de estudo e discussão, pois, tendo já onze anos ininterruptos de existência, propicia uma leitura de trajetória da arte brasileira contemporânea "ingressante" - ou que busca se manter - no circuito brasileiro. Deve-se chamar aqui a atenção para o fato que esta arte exposta anualmente parte de decisões de 'filtros' e que, conseqüentemente, seu conjunto ou cada uma delas reflete os interesses destes filtros perante a ampla gama de arte proposta.¹

Pode-se dizer que um salão de arte com abrangência nacional seja hoje a melhor forma de perceber este caminhar de interesses, já que a crítica pontual em artes plásticas com essencial juízo crítico se dá hoje, de certa forma, primordialmente nos salões de arte. Esta afirmação parte dum panorama em que a atual produção em massa dos críticos de arte se destina à elaboração de textos para catálogos de exposições, o que eufemiza um possível juízo crítico pungente presente nestes, excluindo desta forma quase toda a possibilidade de crítica negativa, o que a torna - a crítica - dum caráter eminentemente curatorial e historiográfico. Percebe-se que, numa situação de hegemonia do mercado, a presença do crítico foi bastante destituída e quase substituída pelo 'advento' da figura do curador e, inclusive os críticos de periódicos - crítica que se mostra como um todo escassa no Brasil, principalmente fora do eixo Rio-SP -, por circular inevitavelmente nos meandros do círculo artístico não costuma se

¹ obviamente tropeços em seleções seqüências de artistas, interesses regionalistas ou de outra qualidade são inevitáveis e inclusive alimentam o caráter investigativo desta pesquisa.

arriscar em posições determinantes, mas de reflexão, estabelecimento de relações ou encaminhamento de trajetórias artísticas.

Em salões de arte - que mantêm modelo delineado ainda no século XIX - a crítica pontual se dá inevitavelmente através do aceite ou da rejeição dos trabalhos artísticos, num posicionamento de aprovação ou reprovação frente às obras propostas. É certo que hoje os salões e os críticos não exercem mais o impacto de outrora sobre o artista - que gerou na História da Arte salões de rejeitados e tropeços de outra espécie - mas se dá como desdobramento ou eleição da produção do indivíduo selecionado. Ao estudar a história dos salões de arte no Brasil nota-se a atuação primordial destes como instituições responsáveis pela difusão e circulação da arte no país, meios de troca de informação, renovação de expectativas e experiências, e afirmação de conquistas para os artistas 'em início de carreira' ou com trajetória ainda em formação. Estes funcionam hoje, ainda que em aparente segunda instância, no sentido de lançar artistas ao mercado de arte, como um trampolim para as galerias e exposições, portas de entrada para o tão restrito circuito das artes visuais no país.

siga a flecha

O Salão da Bahia, nascido em 1994 "sem critérios conceituais fechados" - segundo a própria organização, em catálogo do evento - propõe-se desde então a constituir "um amplo meio de amostragem de todas as vertentes contemporâneas de arte produzida no Brasil". Hoje se pode dimensionar a importância do salão MAM-Bahia por ter, em poucos anos, se tornado um dos mais significativos eventos de difusão da arte contemporânea no Brasil, para os artistas e público brasileiros, por figurar como um mecanismo de escoamento da arte brasileira frente à omissão por parte da iniciativa privada e ao despreparo do público para adquirir esta arte de 'inovadoras propostas'. Trata-se de um evento que já pode ser considerado vitorioso por exercer, assim como exposto por sua organização já no momento de fundação do evento, a função de 'condutor de olhares' para a produção artística no Brasil situada fora do eixo Rio-São Paulo, pois qualifica nacionalmente os artistas que deste participam já pela visibilidade que garante, não somente durante a exposição, mas através da posterior circulação de seus catálogos pelas mãos de curadores, colecionadores, críticos, estudiosos da arte e afins. Inclui-se nesta rede de comunicação o fato de que a iniciativa do Museu de Arte Moderna da Bahia se dedica não somente à recepção de obras de artistas de todas as partes do país, mas também a levar ao público fora do eixo significativos exemplos da produção contemporânea de arte brasileira. A exemplo disto, em data comemorativa dos dez anos do evento, realizou-se uma exposição itinerante do acervo do MAM-Ba que passou por

capitais do norte e nordeste do Brasil. Outro fato confirmador de seu sucesso, garantido pela premiação, continuidade, circulação do catálogo e lisura – segundo Heitor Reis, diretor do MAM-Ba e membro constante das comissões julgadoras do evento – é o uso deste evento como modelo por estados como Pará, Goiás e Paraíba, que já apresentam ao país seus salões, que inclusive já se observa estarem em estado de projeção nacional.

O painel composto pelo acervo MAM-Ba de obras contemporâneas, – hoje com 66 obras –, composto a partir das premiações de caráter aquisitivo no Salão da Bahia a cada ano, se faz hoje representativo registro da produção plástica de gerações de artistas que surgem anualmente. Diferentemente das mostras com aspecto curatorial, que são voltadas à leitura de trajetórias individuais ou questões conceituais de caráter histórico, o salão busca a diversidade que forma o complexo conjunto da realidade artística contemporânea, procurando exprimir suas tensões, crises e perplexidade.

e deus criou o mundo

Hoje no Brasil há uma nunca vista produção em arte, em termos quantitativos, dum número expressivo de artistas – fruto de academias, cursos livres, da facilidade prática dos meios, e fácil acesso às ferramentas, além do autodidatismo ainda existente. Neste emaranhado de criações, pode-se dizer que a obra que ainda não fora reproduzida não exista. A obra, somente – apesar de manifestações do contrário elaboradas por artistas – se reproduz, e principalmente circula, a partir de catálogos de exposições, que são recebidos com o a priori de uma seleção ou curadoria. A obra, se não circula por meio de reproduções, não se alça ao nível de obra de arte, e permanece deslocada de seu meio, não respondendo às aspirações de qualquer artista – assim como de qualquer ser humano –, de obter algum tipo de retorno proveniente de seu trabalho. Esta ‘existência’ advinda da reprodução e circulação da obra, que se afirma necessária a esta, parte das sementes lançadas por Walter Benjamim em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, e este estado de existência é o almejado pelos artistas que se submetem ao crivo do júri de um salão de arte. Nestes eventos, já no momento da seleção se dá o contato da obra com especialistas da arte e intermediadores do consumo – galeristas e colecionadores – destas, já possibilitando visibilidade ao artista.

O Salão MAM-Ba acontece anualmente em Salvador e hoje recebe por volta de 1500 inscrições de todos os estados do país, o que nos permite dizer que o conjunto das obras selecionadas pelo referido salão – vide anexos – forma um pequeno mapa das várias possibilidades poéticas de um presente sem muita definição, mas repleto de reflexões. A cada edição estabelece-se entre os jurados

um parâmetro majoritário para a seleção e o cumpre, o que transforma as mostras em supostos “espelhos do real” da arte contemporânea, de suas crises e perplexidades neste mundo sem centro nem utopias. Também as preocupações sociais e acontecimentos político-sociais influenciam decisões artísticas, e certamente figuram refletidos nesta arte de hoje que se mostra tão conceitual. O fato do Salão da Bahia compor um panorama amplo e possível da realidade artística contemporânea brasileira o faz representante essencial para a arte brasileira e sua disseminação. Porém sua representatividade está sujeita a alguns fatores internos e externos, como a inscrição por dossiês e a limitação de artistas participantes, além do formato de candidatura - que reflete a realidade de apenas uma parcela de artistas - e da necessidade de julgamento por comissões compostas por membros com produção ativa no meio da arte - maioria atuante nas grandes capitais do país. São estes: críticos, colecionadores, curadores e inclusive artistas que, no exercício de juízo crítico, lançam seus olhares sobre a produção da nova geração de artistas, em processo de inserção no circuito das artes e, tendo como base conceitos acordados, dão seu aval. São olhares muitas vezes divergentes, e frágeis, segundo os próprios integrantes das comissões. Haja vista a recente eliminação das rígidas divisões que separam críticos, historiadores, teóricos e artistas, hoje a pesquisa em arte engloba todos estes personagens, que circulam pelo meio aparentemente sem maiores limitações. Outro fator que influencia a representatividade do evento em questão se apresenta já na estrutura do mesmo, quando as comissões julgadoras - uma de seleção, outra de premiação - são levemente modificadas em alguns membros a cada ano, buscando uma improvável imparcialidade, mas se mantém bastante fixas e de olhos voltados para a produção de arte já inserida no círculo, seguindo suas indicações. Trabalha-se então sobre conceitos um tanto quanto precários - como todo o entorno -, tais como os constantes: tempo, espaço, cotidiano etc; e escolhe-se obras que se refiram a tais conceitos, os questionam ou desenvolvem.

aqui na frente

Ao questionar a atuação das comissões julgadoras como filtros dum momento histórico pouco exato depara-se constantemente com a unidade de desunidade herdada da modernidade baudelariana, onde a única segurança é sua insegurança até sua inclinação para o caos totalizante, resposta da arte ao cenário - indissociável da obra - caótico, refletido pelo Salão. Desta forma, para compreender a crítica de arte contemporânea, é necessário se debruçar sobre as inovações de caráter conceitual feitas, já no século dezenove, por Charles Baudelaire.

A crítica de arte sofreu uma inevitável e irrecorrível reviravolta quando Baudelaire, durante o modernismo, defendeu a sua proposta de avaliação poé-

tica da obra partindo da criação poética do artista. Baudelaire recusou todo o sistema preestabelecido de crítica formal, por acreditar que sua rigidez e a imparcialidade que apresenta o fariam incapaz de julgar ou perceber uma obra em sua amplitude de conceitos. Para Baudelaire, o artista é um instaurador de poéticas capaz de extrair do transitório o que ele tem de eterno, não fechando em si conceitos fixos, e o crítico deve sentir-se livre para agir poeticamente sobre o objeto poético ao qual é submetido seu olhar. Baudelaire defende assim a presença da subjetividade na crítica de arte, apoiando a liberdade de criação nesta atuação 'acertadamente parcial', em detrimento da crítica formal, rígida e imparcial previamente estabelecida. Para Baudelaire, a crítica deve ser parcial, apaixonada e política, mas deve manter um ponto de vista que descortine o máximo de horizontes possíveis da obra.

Desde então, pode-se perceber um direcionamento conceitual de reflexão, além de estudo, que encaminhará a arte a partir dali, possibilitando avaliações perceptivas, racionais e outras que, como as muito freqüentes hoje, abrem em cada obra um universo de leituras e interpretações. A arte hoje atua no campo da incerteza de Baudelaire, mas se conscientiza, dando maior ênfase ao pensamento. Há a necessidade proeminente de se afirmar o porquê das coisas, percebendo a forma do caminhar inconsciente coletivo. Percebe-se que as questões desenvolvidas por Baudelaire para serem pensadas pelos críticos são hoje também faísca para a criação dos próprios artistas.

esfera das reticências!

O contexto de incertezas típicas dos dias atuais - nomeadas por alguns como pós-modernidade, hipermodernidade ou ainda simples moderno ou contemporâneo, não se pretende entrar neste mérito - circundam desde as primeiras discussões artísticas, que muitas vezes as têm como assunto, e desembocam na discussão sobre o poder dado a estes mediadores especialistas que separam o joio do trigo de forma a inclusive intervir no andamento, na construção da arte contemporânea, pela possibilidade de seus resultados serem tidos como exemplos ou modelos para a produção em formação. Comparando-se as inscrições e seleções por categoria já se pode ter uma dimensão da presença pontual dos interesses dos julgadores em relação às propostas dos artistas.

O próprio formato que a arte adquire é também alvo de questionamentos, como explicitado e discutido por Thierry De Duve em seu artigo "Quando a forma se transformou em atitude e além", que trata da transformação ocorrida nos parâmetros para o ensino da arte, as quais nos possibilitam estender a leitura para a valoração da arte e do artista hoje. De Duve parte do formalismo crítico acadêmico baseado na tríade 'talento-métier-imitação', e ca-

minha para o momento seguinte, da 'criatividade-meio-invenção', aplicável à modernidade e às vanguardas artísticas, lançando por fim a tríade que representaria um sintoma negativo de uma tradição transitória, o momento de crise atual: 'atitude-prática-desconstrução'. O autor deixa clara a crescente desmaterialização de conceitos e critérios, e a institucionalização de conceitos e valores de atitude e crítica, pautados em discursos elaborados, numa sobreposição total da razão frente à paixão que cria neologismos para definir o indefinível. Ao lançar esta terceira tríade de paradigmas como uma rememoração à anterior, porém "sem a fé e com a suspeita", DeDuve nos permite refletir sobre a insustentabilidade dos parâmetros rarefeitos contemporâneos, pois baseados em conceitos de descrença e perda de certezas e utopias.

Neste mesmo caminho os próprios críticos de arte desenvolvem questões sobre a especificidade da Arte Contemporânea, assim como o fazem os artistas. Um dos críticos com produção voltada para a crítica de arte e suas especificidades é Ricardo Basbaum, que organizou a coletânea "Arte Contemporânea Brasileira – texturas, ficções, dicções e estratégias", introduzida por texto seu "Cíca & sede de crítica". O autor desenvolve indagações acerca da crítica de arte e da potencialidade das palavras, que costuram e conduzem à produção de valor, mas coloca-se esta potencialidade como essencialmente criadora, não apenas analítica como produção de sentido. Basbaum afirma como sendo a única limitação – e privilégio – da escrita sobre arte o seu próprio caráter de visualidade, e defende o texto próximo da obra de arte, cujo centro deve estar 'na arquitetura da escrita e em sua invenção como proposição de valor estabelecido na plasticidade e força específicos da linguagem' como particularidade que gera valor ao texto, e não no estabelecimento de condições de exercícios do juízo frente à essencial provocação do trabalho de arte. Na mesma publicação acima, o texto de Fernando Cocchiarale – membro de algumas comissões julgadoras no Salão da Bahia – "Crítica: a palavra em crise", discorre sobre a dificuldade em aceitarmos – público, artistas e críticos – a ausência de conceitos precisos para a produção e julgamento da arte. Segundo o crítico, a contemporaneidade vem distanciando progressivamente o significativo e o significado, numa subjetivação do processo, que o simboliza beirando a resistência à mediação pela palavra, mas que, porém, a possibilita, requerendo apenas o uso de novas modalidades interpretativas. O autor supõe, tendo que hoje o absoluto deu lugar ao relativo, que a clareza limitada da palavra em crise, e conseqüentemente de seu usuário, o crítico, venha se apoiando na ação 'mostrativa' do curador, exercida na esfera da visibilidade, e assim defende afinal a produção de questões temáticas pelo curador, que emprestem sentido às obras, de certa forma afirmando a insuficiência da palavra crítica.

Pesquisadores também tomam posições em artigos como: "Quem decide ou o que decide?", de Karl Erick Schollhammer, e "Sobre quem decide o que é arte", de Rosane Kaminski. Karl questiona o preparo dos condutores da arte e coloca em pauta a crise da arte gerada pela quase total perda de padrões, que culminam na quase impossibilidade de julgamento estético, problematizando a idéia da autonomia da obra. Rosane questiona o poder de autoridade das instâncias de consagração e de difusão da arte, inclusive do mercado agindo como legitimador no meio da arte, problematizando o processo de valoração da obra.

... e laranja aos cães

Finalmente, a partir destas impalpabilidades de conceitos e critérios lançados nos próprios textos críticos sobre a arte atual, pergunto se é possível estabelecer perfis na Arte Contemporânea - no que diz respeito a padrões técnico-conceituais, em relação a mercadificação da arte - e definir conceitos não tão impalpáveis, buscando não uma classificação limitadora, mas uma base de valoração da obra. Não se busca aqui aplaudir a iniciativa de manter os Salões nestes moldes, ou mirar-lhes flechas de crítica negativa. A existência de um meio de escoamento da arte nova é indubitavelmente essencial para haver a circulação de artistas, porém sugere-se que seja pensada uma adequação destes eventos a formatos mais convincentes ao tempo ao qual pertencem. Não se pode continuar defendendo a indefinição ou não sapiência de conceitos generalizada e, ao mesmo tempo, legitimar alguns em detrimento de outros baseando-se em conceitos pouco nítidos e eternamente questionáveis.

Paula Scamparini. Mestranda em Artes Visuais - Crítica e História da Arte pela FBA- UFRJ, formada em Artes Plásticas pelo IA-UNICAMP.

APONTAMENTOS SOBRE A ICONOGRAFIA DE VIRGÍLIO NAS ILUSTRAÇÕES RENASCENTISTAS DA COMÉDIA

Paula F. Vermeersch, MSc.¹
paulavermeersch@hotmail.com

Em sua jornada pelo além-túmulo, efetuada para salvar sua alma graças à intercessão de Beatriz, Santa Luzia e Nossa Senhora, Dante tem por guia, em boa parte do caminho, Virgílio, poeta como ele. Virgílio é firme, corajoso, justo, sábio; sem dúvida, um dos personagens mais inesquecíveis da literatura ocidental, porque mescla, em suas falas e ações, racionalidade e doçura, coerência e decoro. Dante, perdido na selva escura, atormentado pelas feras, é salvo pelo espectro do grande mantuano, que o incita a segui-lo, a enfrentar o tenebroso reino de Lúcifer. Frente ao mal, Virgílio orienta Dante, o consola, o aconselha, e o protege tanto física quanto espiritualmente.

Virgílio enfrenta praticamente todos os seres monstruosos antigos: as Górgonas, o Minotauro, Gerião, além dos demônios do Malebranche, liderados pelo cínico e despudorado Malacoda. Ou seja, suas tarefas igualam os feitos de Hércules, Perseu, Ulisses, e seu herói Enéias, com uma diferença essencial: em Dante, Virgílio é maior do que esses heróis, porque, como ele, é quem apresenta o enunciado do mundo.

Dante encontra Virgílio perdido na selva escura, no início da *Comédia*. Aterrorizado pelas feras, longe do caminho correto, do amor de Beatriz e da salvação, o poeta florentino vê uma sombra:

"Quando eu já para o vale descaído
tombava, à minha frente um vulto incerto
que por longo silêncio emudecido

parecia, irrompeu no grão deserto:
'Tem piedade de mim', gritei-lhe então,
'quem quer que sejas, sombra ou homem certo'.

E ele me respondeu: 'Homem já não,
homem eu fui, e foi de pais lombardos,
mantuanos ambos, minha geração.

¹ Agradeço à Nancy Ridel Kaplan, que, além de fornecer generosamente grande parte das indicações para este trabalho, é sua razão de ser, a Marcelo Marotta, o meu guia na selva obscura, e aos colegas organizadores do evento. O presente texto reúne algumas reflexões da pesquisa de doutorado financiada pela FAPESP, no âmbito do Programa Cicognara. O objeto maior da pesquisa é estudar as rupturas e continuidades da iconografia dantesca renascentista, durante os séculos XIV, XV e início do XVI, através do estudo da iconografia de personagens do Inferno, como Virgílio e o monstro Gerião.

Nasci sub Julio, inda que em tempos tardos,
e vivi em Roma sob o bom Augusto,
e os dolosos de então deuses bastardos.

Poeta fui, cantei aquele justo
filho de Anquise, de Tróia a volver,
quando o soberbo Ílion foi combusto.

Mas tu, por que ainda tornas a temer?
por que não galgas o precioso monte,
princípio e causa de todo o prazer?

‘Fis tu aquele Virgílio, aquela fonte
que expande do dizer tão vasto flume?’
respondi eu com vergonhosa fronte,

‘Ó de todo poeta honor e lume,
valha-me o longo estudo e o grande amor
que me fez procurar o teu volume.

Tu és meu mestre, tu és meu autor(...)”²

A relação que Dante estabeleceu com Virgílio permanece, segundo Robert Hollander³, como um dos casos mais complexos de apropriação da poética de um autor por outro, na literatura ocidental. Dante cita Virgílio em várias passagens de suas obras, recria frases e palavras a partir da tradução do elegante latim virgiliano para o toscano modelado por ele como uma nova forma da latinidade; e inventa formas de expressão a partir dos processos de descrição e criação de situações, personagens e narrativas presentes na *Encida* e em outros poemas do romano. Mais do que isso, porém, Dante encontra Virgílio na *Comédia*; entre o Canto I do Inferno e o Canto XXX do Purgatório, Virgílio é, com Dante, protagonista dos mais célebres episódios do livro, como o diálogo com Farinata e Cavalcanti, com os amantes desventurados Paolo e Francesca, com o mestre querido Brunetto Latini, e a maior parte das passagens admiradas e lembradas através dos séculos.

² ALIGHIERI, Dante. Canto I, Inferno, 61-85. Tradução de Ítalo Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998, pgs.27/8. No original: “Mentre ch’i rovinava in basso loco,/ dinanzi a li occhi mi si fu offerto/ chi per lungo silenzio pareva fioco./Quando vidi costui nel gran diserto,/ ‘Miserere di me’, gridai a lui,/ ‘qual che tu sii, od ombra od omo certo!’./Rispuosemi: ‘Non omo, omo già fui,/ e li parenti miei furon lombardi/ mantoani per patria ambedui./Nacqui *sub Julio*, ancor che fosse tardi,/e vissi a Roma sotto ‘l buono Augusto/nel tempo de li dèi falsi e bugiardi./Poeta fui, e cantai di quel giusto/ figliuol d’Anchise che venne di Troia,/poi che ‘l superbo Ílion fu combusto./Ma tu, perché ritorni a tanta noia?/perché non sali il dilettoso monte/ch’è principio e cagion di tutta gioia?’./ ‘Or se’ tu quel Virgilio e quella fonte/che spandi di parlar sì largo fiume?’./rispuos’io lui con vergognosa fronte,/ ‘O de li altri poeti onore e lume,/ vagliami ‘l lungo studio e ‘l grande amore/ ch’io m’ha fatto cercar lo tuo volume./ Tu se’ lo mio maestro e ‘l mio autore (...).”

³ HOLLANDER, Robert. “Virgil”, in LANSING, Richard (editor). *The Dante Encyclopedia*. New York and London: Garland Publishing, 2000

Os primeiros comentadores do poema dantesco, como Jacopo della Lana, Boccaccio, e os humanistas do *Quattrocento*, com destaque especial para o grande intérprete renascentista dos dois poetas, Cristoforo Landino⁴, interpretaram a presença de Virgílio na *Comédia* como símbolo da razão humana, primeiro atributo a ser desenvolvido pelo indivíduo na busca de sua salvação. Beatriz representaria a fé, atingida através do amor puro e pleno, considerada como a mediação com o guia final de Dante em sua jornada, São Bernardo de Clairvaux.

Virgílio, em Dante, na interpretação alegórica renascentista, encarnaria a grandeza, mas também os limites do conhecimento humano racional, adquirido pela inteligência; apesar de sábio e digno, Virgílio, assim como os outros grandes homens da Antiguidade, por não ter conhecido, em vida, a verdadeira fé, repousa, “sem dor mas sem esperança”, no Limbo, vestíbulo que antecede os grandes tormentos do Inferno, e não pode acompanhar Dante até a visão do Absoluto.

Domenico Comparetti, em texto célebre sobre a fortuna virgiliana nas letras e nas lendas populares⁵, afirma que essa visão alegórica do autor da *Enéida* surgiu da interpretação cristã da quarta écloga das *Bucólicas*, na qual Virgílio profetiza o nascimento, de uma virgem, de um menino que inaugurará uma nova era de ouro para a humanidade. Sabe-se que o poeta tomou conhecimento de certos simbolismos orientais, com os quais teria expressado a magnificência de Augusto. Mas vários dos primeiros autores cristãos, como Estácio (guia de Dante no Purgatório) viram nessa virgem parturiente de um soberanomenino um anúncio da vinda do Messias. Virgílio tornou-se um profeta, um sábio, como os homens da antiga lei judaica, que, apesar de terem vivido antes do mistério da Encarnação, a anunciaram e convocaram os homens para a salvação. Se Aristóteles, para o pensamento cristão, representou a razão advinda da lógica, Virgílio, em sua poesia, seria a razão do senso prático, da ação reta.

A interpretação alegórica da *Comédia*, realizada pelos comentadores renascentistas, ancorou-se também nas sugestões deixadas na célebre “Epístola a Cangrande della Scala”⁶, governante de Verona e protetor de Dante, ao qual o poeta florentino haveria destinado o Inferno como presente e uma espécie de

⁴ LANDINO, CHRISTOPHORO. “Commento sopra La Comedia di Danthe Alighieri poeta Fiorentino”, in ALIGHIERI, Dante. *La Commedia*. Firenze: Nicholo di Lorenzo della Magna, 1481. Versão digital em gallica.bnf.fr/document?0=NO60107

⁵ COMPARETTI, Domenico. *Vergil in the Middle Ages*. New Jersey: Princeton University Press, 1997, em especial o Capítulo VIII, “The philosophical allegory. Nature and causes of the allegorical interpretation of Virgil; Fulgentius; Bernard de Chartres; John of Salisbury; Dante”. A construção dantesca de Virgílio é tratada nos Capítulos XIV e XV.

⁶ ALIGHIERI, Dante. “Epístola a Cangrande della Scala”, in *Opere*. Introdução de Italo Borzi, notas de Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro. Roma: Newton, 1993.

guia para a leitura da obra. A autoria da carta é assunto polêmico entre os dantistas, mas de qualquer forma a proposta de existirem níveis de leitura para o poema (histórico, moral, anagógico) é a base para a maior parte dos comentários e “escavações” realizadas em torno dos episódios.

A partir da carta a Cangrande, pode-se pensar que Virgílio na *Comédia* é, ao mesmo tempo, o poeta mantuano, uma personificação da razão, e a alma intelectual, incapaz de alcançar o amor pleno por conta das amarras do entendimento humano, simples diante da impossibilidade de abarcar o absoluto. De fato, Landino aponta o caráter multifacetado do personagem, ao contrário de outras leituras, que afirmam ou o teor puramente alegórico da presença de Virgílio, ou o caráter histórico dessa aparição. Hollander, em seu comentário recente, afirma a importância primeira do personagem histórico na construção dantesca; nesse caso, talvez, a visão de Eric Auerbach sobre o conceito de figura pode abarcar todos esses aspectos⁷.

Nas artes plásticas, existem dois problemas acerca da figura de Virgílio no Renascimento: um, o que diz respeito à retratística do poeta⁸; o segundo, que é o examinado aqui, versa sobre a representação de Virgílio em outros materiais figurativos, caso dos manuscritos do poema de Dante, das obras do próprio Virgílio e objetos de decoração diversos, como tapeçarias⁹.

A tradição de ilustração da *Comédia*, nos manuscritos datados desde próximo à morte de Dante, em 1321, e a primeira edição, vinda à luz em Foligno em 1472, pode ser caracterizada em duas formas básicas, genericamente: manuscritos e edições adornados com iluminuras ou gravuras de motivos ornamentais como folhagens, emblemas, e iniciais decoradas com pequenos retratos do poeta em seu estúdio ou figuras sacras, e conjuntos narrativos de ilustrações, cobrindo todas as cenas ou algumas, seguindo de perto o texto e auxiliando o leitor na visualização de personagens e processos, constituindo esses conjuntos em comentários articulados à obra.

O segundo tipo, iniciado também durante o século XIV, inaugurou uma tradição iconográfica, continuada nas edições e desenhos de artistas posteriores, mesmo modernos, como William Blake e Gustave Doré. O ponto culminante de tal tradição, porém, é o conjunto de desenhos realizados por Alessan-

⁷ AUERBACH, Eric. *Figura*. São Paulo: Ática, 1998.

⁸ KAPLAN, Nancy Ridell. *Retrato de humanista na cultura de Pádua, Ferrara e Mântua no século XV e início do XVI*. Exame de qualificação apresentado no programa de doutorado em História Social, IFCH-UNICAMP, junho de 2004.

⁹ Um caso interessante é o de uma das tapeçarias que aparece num documento na Catedral de Toledo, na Espanha, em 1503. Datada de *circa* 1450, de origem flamenga, representa o movimento do universo a partir de alegorias zodiacais e de personagens da história antiga e sagrada. Virgílio encontra-se figurado como nos manuscritos italianos da *Comédia*. LEVENSON, Jay (ed.). *Circa 1492: Art in the age of exploration*. Washington D.C.: National Gallery of Art, New Haven: Yale University, 1991, pgs.214/5.

dro di Marianni di Vanni Filipepi, dito Sandro Botticelli, a pedido de seu mecenas Lorenzo de Pierfrancesco de Medici, primo mais novo e honônimo de Lorenzo, o Magnífico, durante as décadas de 1480 e 1490. Tais desenhos inspiraram, ou igualmente foram inspirados por uma primeira série, as gravuras de Baccio Baldini que ornaram alguns exemplares da primeira edição florentina da **Comédia**, datada de 1481 e também fruto das atividades de um editor alemão, Niccolò della Magna.

Nos casos dos conjuntos de ilustrações renascentistas para a **Comédia**, os artistas seguiram as recomendações dos comentadores: Virgílio é representado com atributos alegóricos próximos a de outras figuras de sábios pagãos ou judeus, como os Reis Magos e os profetas e patriarcas do Antigo Testamento: tais personagens são identificados, na iconografia tardo-medieval, com homens orientais, bizantinos.

O autor da **Eneida** veste longo manto, barbas também longas, assim como os cabelos, e na maioria das vezes, um chapéu com gomos e uma ponta, a mitra. Nada mais longe de uma possível retratística do poeta, nem uma menção a um tipo como o jovem escanhado à romana do Manuscrito Virgílio Vaticano. Virgílio aparece como um oriental, um homem do passado, não como um romano, como ocorrerá nos experimentos de Andrea Mantegna, realizados em Mântua para homenagear seu filho mais ilustre¹⁰.

Na tradição toscana de iluminuras e cassoni, é comum encontrar homens da Antiguidade (tanto clássica quanto da História Sagrada) figurados com essas vestes e chapéus. No caso de Virgílio, o documento mais antigo dessa forma de representação, porém, não é da Itália Central, e sim de Nápoles: um manuscrito de aproximadamente 1370, pertencente à British Library (fig.1). O toucado de Virgílio, porém, não é uma mitra, neste caso; a referência, segundo Comparetti, é a lenda do túmulo do poeta, em Nápoles, que durante alguns séculos foi considerado um lugar mágico, com poderes taumatúrgicos; local de peregrinação, atestava uma "santidade" do personagem, apesar de, como bem enfatiza Dante, o autor da **Eneida** estar condenado a "ansiar eternamente", no Limbo, uma salvação impossível.

Virgílio seria um condenado, afinal; por isso, alguns ilustradores o apresentaram nu, como as almas dos danados, como nota Lamberto Donati¹¹. Sobre a origem da iconografia de Virgílio mago, Donati comenta que Bernard

¹⁰ KAPLAN, Nancy Ridel. op. cit.

¹¹ DONATI, Lamberto. **Il Botticelli e le prime illustrazioni della Divina Commedia**. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1962. Um dos casos da nudez de Virgílio é o do Códice Barb. Lat. 4112 da Biblioteca Vaticana, de autoria desconhecida, proveniente da Itália Central, primeira metade do século XV, citado por Donati na pg.177.

Berenson acreditou que Dante, ao dar forma lírica às suas imagens, tinha em mente os produtos plásticos de sua época; Donati cita, do erudito inglês:

"Nel XIV secolo gl'illustratori fanno apparire Virgilio come un erudito medievale con mantello e cappuccio e non c'è motivo che l'immagine che Dante doveva averne fosse differente"¹².



Fig. 1: Anônimo. Manuscrito, *Divina Comédia*. Nápoles, circa 1370. British Library.

Mas Donati discorda de Berenson: Dante nada diz sobre o aspecto e as vestes de Virgílio, como pode-se observar na leitura do trecho do Canto I citado. Os artistas, ao retratar o poeta romano, tinham total liberdade, mas optaram, na maior parte dos casos, ao tratar o personagem com reverência, dando vestes e barbas de profeta, sábio oriental, mago, em alguns casos de acadêmico; no máximo, desnudando-o, como as almas, danadas ou não.

Para finalizar, gostaria de acrescentar um elo a essa corrente de homens sábios da Antiguidade e da história sagrada figurados como habitantes de Bizâncio. O estudo da representação de Virgílio no universo das ilustrações para a *Comédia* lançou uma pequena, e inesperada luz a um outro ramo da historiografia da Arte, mais precisamente das artes brasileiras.

¹² Donati cita BERENSON, Bernard. "Dante's visual images and his early illustrations", in *The Study and Criticism of Italian Art*. London: Bell, 1920, DONATI, Lamberto. op.cit, pg. 175

Germain Bazin, em sua célebre monografia sobre Aleijadinho¹³, identifica a base iconográfica dos Profetas de Congonhas do Campo numa série de gravuras florentinas, datadas em cerca de 1470-80, de autoria incerta (a atribuição era dada a Baccio Baldini, famoso gravador florentino, encarregado da primeira edição florentina da *Comédia*, conforme visto). O jogo das gravuras perfaz os profetas hebreus e as sibilas, com vestes e chapéus orientais: tal configuração lembra a de Virgílio nos manuscritos para a *Comédia*, e a de Orfeu e outros personagens, nos cassoni florentinos¹⁴.



Fig. 2: Sandro Botticelli. Cod. Hamilton 201, Inferno XVIII. Berlin, Kupferstichkabinett.



Fig. 3: Aleijadinho. Profeta Jonas. Adro do Santuário de Bom Jesus dos Matosinhos, Congonhas do Campo, MG. Circa 1800

¹³ BAZIN, Germain. "A inspiração profética", "O balé dos profetas em Congonhas do Campo", in *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, s/d

¹⁴ Num cassoni de autoria de Jacopo dell Sellaio, artista ligado a Botticelli, Orfeu é figurado como o Virgílio da série de desenhos do autor da Primavera (fig. 2). O cassoni está em FAENSON, Liubov (a cura ed introduzione). *Cassoni Italiani delle Collezioni d'Arte dei Musei Sovietici*. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1983, pgs.23/7

Alguns profetas portam mitra, e vestes com palas adornadas; Bazin aponta que a oficina de Aleijadinho, entre 1800 e 1805, esculpiu em pedrasabão os profetas do Adro do Santuário de Bom Jesus dos Matosinhos tendo por base essas gravuras renascentistas, explicando dessa forma a iconografia um tanto quanto bizarra seguida o conjunto, e que deslumbrou os estudiosos (fig. 3). Mas um fato permaneceu inexplicado, na obra de Bazin: o contato do mestre mineiro com essa tradição iconográfica italiana.

Nancy Davenport¹⁵ prefere a interpretação de Robert Smith. O estudioso norte-americano aponta, em uma monografia igualmente importante sobre o conjunto de Congonhas, que a ligação de Aleijadinho com uma iconografia tardo-medieval daria-se através da tradição portuguesa de azulejaria e dos presépios, artes onde são comuns personagens com vestes orientais. Essa tradição portuguesa derivaria, segundo Davenport, da apropriação dos artesãos lusos das propostas iconográficas flamengas, notória na pintura portuguesa quinhentista, e de alguns influxos de Rafael e Michelangelo nas artes nórdicas.

As artes do Norte também especializaram-se na figuração de personagens históricos em vestes orientalizantes; são vários os casos que poderiam ser citados aqui¹⁶. Mas uma questão permanece em aberto, e indica caminhos para a pesquisa: os primeiros registros desse tipo de representação estão em manuscritos italianos e franceses do século XIV, e tomaram impulso, na Toscana, a partir das ligações políticas e comerciais com Bizâncio, no *Quattrocento*. A discussão permanece em aberto, porém: estudos recentes indicam que, em alguns casos, como o famoso conjunto de azulejos da Quinta da Bacalhoa, em Azeitão, a origem iconográfica é peninsular. Algo prende os profetas de Congonhas às velhas representações italianas, aos pequenos e queridos Virgílios, reis Davis e Reis Magos das coloridas e imaginativas ilustrações dos manuscritos.

¹⁵ DAVENPORT, Nancy. "Fontes européias para os profetas de Congonhas do Campo", in ÁVILA, Affonso. *Barroco: Teoria e Análise*. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997. SMITH, Robert. *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro: Agir, 1973

¹⁶ Um dos mais famosos é o retábulo do Cordeiro Místico, de Hubert e Jan van Eyck; alguns personagens, à esquerda do Cordeiro, na pintura interior, portam chapéus exóticos e vestes orientalizantes. A peça encontra-se na Catedral de Saint-Bavon, Ghent, Bélgica. Óleo sobre madeira, 350x461, 1432.

BIBLIOGRAFIA

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia. Inferno*. Tradução de Ítalo Mauro. São Paulo: Ed.34, 1998
- _____. "Epistola a Cangrande della Scalla", in *Opere*. Introdução de Ítalo Borzi, notas de Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro. Roma: Newton, 1993
- AUERBACH, Eric. *Figura*. São Paulo: Ática, 1998
- BAZIN, Germain. "A inspiração profética", "O balé dos profetas em Congonhas do Campo", in *O Alejandrinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, s/d
- COMPARETTI, Domenico. *Vergil in the Middle Ages*. New Jersey: Princeton University Press, 1997
- D'ANCONA, Mirella Levi. *Miniatura e miniatori a Firenze dal XIV al XVI secolo*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1962
- DAVENPORT, Nancy. "Fontes européias para os profetas de Congonhas do Campo", in *ÁVILA, Affonso. Barroco: Teoria e Análise*. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997
- DONATI, Lamberto. *Il Botticelli e le prime illustrazioni della Divina Commedia*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1962
- FAENSON, Liubov (a cura ed introduzione). *Cassoni Italiani delle Collezioni d'Arte dei Musci Sovietici*. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1983
- FAGIOLO, Marcello (a cura di). *Virgilio nell'arte e nella cultura europea*. Catalogo della Mostra. Roma: De Luca Editore, 1981
- GARZELLI, Annarosa (a cura di). *Miniatura fiorentina del Rinascimento (1440-1525). Un primo censimento*. 2 vols. Firenze: Giunta Regionale Toscana, La Nuova Italia Editrice, 1985
- GOMBRICH, Ernst. "Giotto's portrait of Dante?" e "Ideal and Type in Italian renaissance painting", in *New light of old masters. (Studies in the Art of Renaissance IV)*. Chicago, The University of Chicago Press, 1986
- GRIMAL, Pierre. *Virgílio ou o Segundo Nascimento de Roma*. São Paulo: Martins Fontes, 1992
- HOLLANDER, Robert. "Virgil", in *L'ANSING, Richard (editor). The Dante Encyclopedia*. New York and London: Garland Publishing, 2000
- KAPLAN, Nancy Ridel. *Retrato de humanista na cultura de Pádua, Ferrara e Mântua no século XV e início do XVI. Exame de qualificação apresentado no programa de doutorado em História Social, IFCH-Unicamp, junho de 2004*
- LANDINI, CHRISTOPHORO. "Commento sopra La Comedia di Danthe Alighieri poeta Fiorentino", in *ALIGHIERI, Dante. La Commedia*. Firenze: Nicholo di Lorenzo della Magna, 1481. Versão digital em gallica.bnf.fr/document?0=NO60107
- LEVENSON, Jay (ed.). *Circa 1492: art in the age of exploration*. Washington D.C and New Have: National Gallery of Art and Yale University, 1991
- MORGANTI, Bianca Fanelli. "A morte de Laocoonte e o Gigante Adamastor: a écfrase em Virgílio e Camões", trabalho apresentado no Seminário sobre a Ékphrasis, Projeto Temático Cicognara, junho de 2004
- SMITH, Robert. *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro: Agir, 1973
- VIRGÍLIO. "Livro sexto", in *Enéida*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Disponível no site <http://www.unicamp.br/icl/projetos/OdoricoMendes/>
- _____. *Enéida*. Tradução e notas de Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Circulo do Livro, 1994

Paula Vermeersch. Doutoranda em Teoria e História Literária, IEL-Unicamp; bolsista FAPESP Projeto Temático Cicognara; pesquisadora, Centro de Pesquisas em História das Artes no Brasil, CEPAB, IA-Unicamp.

A ARTE PARIETAL ROMANA E DIVERSIDADE

Pedro Paulo A. Funari
ppfunari@uol.com.br

Marina Regis Cavicchioli
marina@mpkbrasil.com.br

Introdução

As discussões contemporâneas sobre o estatuto epistemológico das Ciências Humanas têm repercutido, nas últimas décadas, no estudo da Arte antiga, em geral, e das manifestações parietais romanas, em particular. Nesta ocasião, e no contexto de um colóquio sobre as discussões historiográficas, trataremos dessas questões teóricas, aplicadas ao caso das paredes romanas de Pompéia.

Os pressupostos epistemológicos: de dados a discursos

O passado não é descoberto ou encontrado. É criado e representado pelo historiador como um texto que, por sua vez, é consumido pelo leitor. A História tradicional é dependente em seu poder de explicação como a estátua que pré-existe no mármore, ou o princípio do *trumphe l'oeil*. Mas esta não é a única História que podemos ter. Ao explorarmos a maneira como representamos a relação entre nós e o passado, podemos ver-nos não como observadores distantes do passado mas como participantes na sua criação. O passado é complicado e difícil o bastante sem a auto-ilusão que quanto mais nos engajamos com a evidência, mais perto estamos do passado. A idéia de descobrir a verdade na evidência é um conceito modernista do século XIX e não há mais lugar para ela na escrita contemporânea sobre o passado". *Deconstructing History*, Alun Munslow, Londres e Nova Iorque, Routledge, 1997, p. 178. Tradução de Pedro Paulo A. Funari.

Como tratar da arte antiga, como definir os documentos artísticos antigos? Seriam os desenhos *graphio exarati* e as pinturas parietais documentos, e o que isso significa? Não podemos entender a arte romana paretal sem os insetos na História dos próprios documentos e da construção da documentação artística romana (cf. Funari, 2003). A definição de documento não pode ser dissociada da grande transformação do mundo moderno, surgida em fins do século XVIII e no início do século XIX, com a criação dos estados nacionais. De fato, o registro, por meio da escrita, de informações remonta às civilizações mesopotâmica e egípcia, nas quais os escribas começaram a se utilizar de tabuinhas de argila, a pedra ou mesmo o papiro, para registrar os decretos reais, eventos históricos, preces ou mitos. Os gregos iniciaram a pesquisa da História, com esse nome, e os romanos a continuaram, a partir de documentos de sua época ou de períodos anteriores. Durante o período medieval, difundiu-se a cópia de manuscritos, mas confinada àqueles que dominavam o latim nos monastérios, já que mesmo as elites eram iletradas. Com o Iluminismo e o Racio-

nalismo, no contexto do surgimento dos estados nacionais, no século XVIII, surgiram as primeiras instituições destinadas à guarda de documentos de acesso público, os arquivos nacionais.

O estado nacional iniciava, com a escola pública, a criar uma homogeneidade nacional que antes não existia: um povo, uma língua, um território, raízes comuns. O Arquivo nacional congregou, num primeiro momento, documentos das regiões, descontextualizando-os de sua origem. Em 1823, o estudioso alemão Leopold von Ranke publicava a frase que viria a ser considerada o início da História, como ciência moderna: buscava-se descobrir 'o que realmente aconteceu'. Para isso, eram necessários documentos escritos, que se devia provar, por provas internas e externas, serem verdadeiros. Com o passar do tempo, acrescentaram-se ao campo da documentação não apenas os documentos escritos, como aqueles materiais (como as inscrições ou as moedas), não apenas os manuscritos, mas os textos datilografados e, no século XX, filmes, fotografias, fitas. Também no século XX, as certezas do positivismo do século XIX, com sua ênfase na objetividade, foram colocadas em questão. O passado só pode ser interpretado no presente, por sujeitos que interpretam os documentos, definem o que seja documento e constroem os próprios documentos, transpondo o texto ou o que quer seja para um discurso articulado pelo estudioso.

A Arqueologia insere-se nesta perspectiva. Na Europa, a Arqueologia surgiu derivada da Filologia e da História, preocupada em estudar os vestígios materiais da civilização ocidental. A primeira a surgir e, em certo sentido, a mais prestigiosa, foi a Arqueologia Clássica, já no início do século XIX, voltada para o estudo das civilizações grega e romana. O próprio nome remete às suas origens, pois surgiu como derivação dos cursos de estudos clássicos, centrados nas línguas e literaturas clássicas, grega e latina, mas englobando disciplinas como História Antiga e a História da Arte antiga. Foi por meio de escavações arqueológicas que foi possível ter acesso às paredes, em grande parte preservadas, das cidades encobertas pela erupção do Vesúvio em 79 d.C. Criaram-se, assim, dois grandes conjuntos de documentos: o primeiro deles, foram as inscrições parietais, muitas delas com desenhos, publicadas desde o último quartel do século XIX, no *Corpus Inscriptionum Latinarum*. Embora os desenhos sem inscrições só tenham sido publicados, parcialmente, no século XX, essa documentação constitui base importante para o conhecimento do gosto romano. Em seguida, a partir de fins do século XIX e no início do XX, foram publicadas e classificadas as pinturas parietais romanas, formando o segundo grande *corpus* documental. A própria preservação desses originais foi apenas parcial, ainda que princípios subjetivos importantes, a começar pela preservação, na medida do possível, dos contextos de criação e uso dos documentos, preservando os chamados contextos arqueológicos. Em seguida, a própria gestão desses documentos passou a

ser regida por critérios, inevitavelmente subjetivos, de preservação, com a adoção de critérios. As soluções de preservação, portanto, não são apenas de caráter técnico, pois envolvem escolhas éticas e políticas¹. É neste contexto que podemos entender os documentos artísticos parietais romanos que se apresentam, desde sua origem, não como dados, mas como construções.

A Arte Parietal Romana.

No estudo das artes romanas existe um capítulo especial das chamadas artes parietais: pinturas e grafites cujos suportes eram paredes, os muros e os tetos. A grande ênfase dos estudos se deu pelas pinturas parietais. Ainda que tenham existido pinturas portáteis, feitas geralmente em painéis de madeira, a partir do I século a.C, estas pinturas painéis perderam importância e o grande destaque e interesse voltou-se às pinturas parietais. As pinturas portáteis foram a maior forma de arte na Grécia Clássica e Helenística, e quando os romanos conquistaram a Grécia, nos últimos séculos a.C, eles competiam por peças famosas para suas galerias particulares ou para mostrá-la em locais públicos (Ling, 1991: 5). Com o interesse romano deslocado para as pinturas parietais, muitas paredes receberam pinturas copiadas de tais originais gregos.

A técnica pictórica era o afresco e se realizada estendendo as cores sobre uma capa de cal e pó de mármore, ainda úmida, aplicada um pouco antes. Esta capa era preparada calculando-se o trabalho de uma jornada. Os extratos de preparação, até sete, feitos com areia e cal, eram dispostos sobre o muro bem seco, usando progressivamente grãos mais finos que serviriam tanto para alisar as irregularidades do muro como para isolar a parede pintada das infiltrações. Comumente encontra-se uma capa de extratos cerâmicos entre o muro e os extratos de preparação, utilizado para evitar os danos da umidade. Em geral, antes de estender a última camada, o pintor mais experiente traçava as linhas fundamentais do sistema decorativo, e de pois, deixava o lugar para os *parietarii*, que pintavam as paredes de cima para baixo e aos *imaginarii*, que executavam os quadros figurados.

As pinturas eram feitas tanto nas paredes internas como nas paredes externas das casas. As internas poderiam ser realizadas em partes cobertas, ou em paredes descobertas que davam para ambientes no interior do edifício, de um modo geral de importante circulação. As externas -que davam para as ruas- recebiam menos cuidados, e foram consideradas pelos especialistas como de menor investimento e qualidade. Acredita-se que isso tenha ocorrido por causa

¹ Sobre isto, consulte-se a análise clássica de Jürgen Habermas, *Technik und Wissenschaft als Ideologie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1968.

da maior vulnerabilidade ao tempo e ao vandalismo (Ling, 1991:1). Para tanto, existia uma série de materiais diferentes que de custos diferenciados que podiam acomodar-se aos diferentes bolsos e, assinalar zonas especiais da casa, onde tinham lugar os mais importantes eventos sociais, uma vez que o propósito básico dessas pinturas parietais era elevar o prestígio do local decorado (Nappo, 1988: 34). É importante ressaltar, que estas pinturas não devem ser pensadas como formas decorativas isoladas. Como pinturas parietais elas faziam parte de um conjunto decorativo, criadas para espaços específicos, estando em acordo com a função social do espaço, com a luminosidade, com o tamanho do espaço e com relação às pinturas do teto e, em conformidade, também, com a decoração do chão, muitas vezes com mosaicos tão ou mais elaborados do que as próprias pinturas. Além disto, havia ainda, uma relação destas pinturas com estatuas, móveis, e outros objetos decorativos que, em sua maioria, não puderam ser recuperados pelo mundo contemporâneo. Infelizmente, muitas destas pinturas foram por vezes tratadas de acordo com a idéia contemporânea do quadro, considerando, assim, apenas a figura central da parede. Tal idéia é bastante evidenciada numa prática ocorrida no início das escavações de Pompéia, quando as pinturas centrais eram removidas das paredes -deixando buracos nestas- e levadas para a coleção privada do rei, sendo expostas como quadros, perdendo-se o contexto geral destas pinturas.

Em Pompéia e Herculano, cidades soterradas pela erupção do vulcão Vesúvio em 79 d C., nas casas grandes quase todos os cômodos, grandes ou pequenos, eram pintados, excetuando-se apenas as cozinhas, as latrinas e os cômodos usados como dispensa. Mesmo nas casas pequenas havia um ou dois cômodos pintados. Acredita-se que uma situação similar existisse em todas as cidades comparáveis a Pompéia do mesmo período (Ling, 1991: 2) Há de se ressaltar, ainda, que a qualidade artística das pinturas variava de arco com os cômodos, os mais importantes recebiam pinturas mais refinadas, medidas pela riqueza de cores, complexidade das ornamentações e pela presença de pinturas mitológicas. Já os cômodos de menor importância (como os quartos considerados dos escravos), recebiam uma decoração menos elaborada, com faixas ou listras e pequenas vinhetas sobre um fundo branco. Como nos aponta Ling (1991:2), foi sobre as pinturas mais elaboradas, que ele e grande parte dos historiadores da Arte concentraram suas pesquisas. Isto porque estas, ao serem mais elaboradas, foram consideradas de interesse artístico e também, porque sobre estas pinturas foi possível observar e estabelecer as evoluções dos estilos das pinturas.

Foi através do estudo destas pinturas, que Augusto Mau criou, em 1882, a divisão dos estilos das pinturas pompeianas, que é considerado também como os estilos da pintura romana até 79 d C , ano da erupção do vulcão Vesú-

vio. As pinturas encontradas após 79 representam um material escasso e normalmente de difícil datação e, portanto, torna-se difícil de se estabelecer para estas uma sequência cronológica (Ling 1991: 2). Complementada por alguns estudos posteriores, as divisões feitas por Mau seguem sendo utilizadas até hoje. Esta divisão consiste em 4 estilos consecutivos que teriam evoluído da seguinte maneira:

I estilo: estilo estrutural, ou mármore fingido (séc. III até princípios do séc I a.C., mas aparece também de pois): estuque (gesso pintado) em relevo que criava a impressão de placas de mármore. Considerado como uma versão de um estilo de pintura helenístico recorrente nas áreas do mediterrâneo de influência grega nos séc. III e II a C. apresentando modificações quanto ao uso das proporções e de alguns detalhes decorativos. Embora classificado como um estilo da arte romana, ele ocorre, em Pompéia, em um período em que esta ainda é uma cidade samnítica, e que, embora aliada a Roma, sofre, do ponto de vista cultural, uma forte influência mundo helenístico e, portanto, apresenta uma linguagem pictórica comum ao mundo helenizado.

II estilo: estilo arquitetônico (séc I a C): perspectivas falsas de colunas e vistas arquitetônicas. As perspectivas arquitetônicas causavam a sensação de prolongamento das paredes e apresentavam falsas aberturas do ambiente interno para o externo, com pinturas de paisagens ao longe. Considerado um estilo mais romano, e vinculado em Pompéia à chegada dos colonos romanos à cidade. É também associado a um ideal da vida no campo, e uma valorização da natureza, ligada à idéia do campo como espaço do e da reflexão e ócio (*otium*) valorizados pela aristocracia romana (Varone 1999: 16-17)

III estilo: estilo ornamental (final do séc I a princípios do século I d C): ornamentação rica e delicada, com muitos elementos egíptizantes. Pintura ornamental e fantástica, característica do reinado de Augusto. Os elementos arquitetônicos se transformam em requadros ornamentais e as colunas estelas vegetais ou candelabros, abandona-se a perspectiva e o senso de profundidade. Domina o painel central, onde, muitas vezes há um motivo mitológico, também são representadas vilas marítimas e jardins (D'Ambrosio 1999:22). Atribuí-se as mudanças à influência dos estrangeiros e libertos, que chegavam ao porto de Pompéia e dos comerciantes que mantinham o contato da Campânia com o mundo oriental, principalmente com Egito, após sua conquista.

IV estilo: estilo fantástico (princípios do séc I d c): arquitetura irreal, decoração exagerada que mescla pintura e relevos em estuque. Estilo mais encontrado

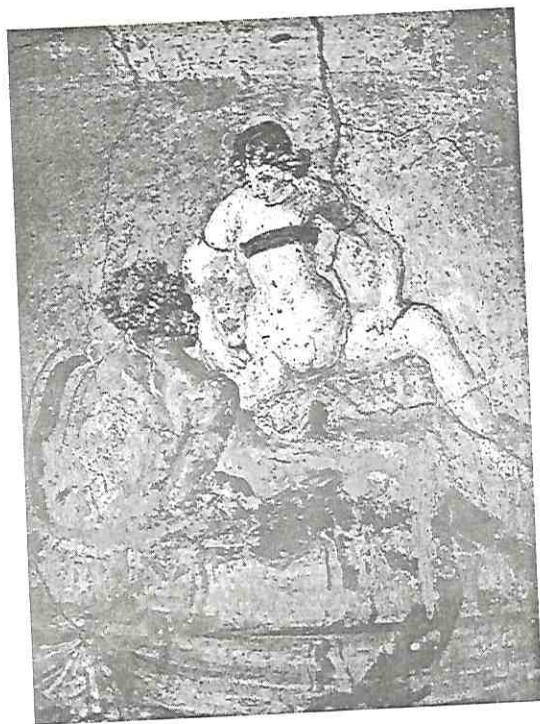
em Pompéia. Recuperação de elementos do II e III estilos. Forte presença de motivos mitológicos (derivados dos originais gregos) pintados nos quadros centrais, ou com toda a parede, com uma influência da cenografia teatral. Há também uma continuidade na iconografia de jardins. Época de Nero: o exagero é considerado um reflexo de uma época de fortuna e de uma ascensão à aristocracia de libertos e comerciantes (Varone 1999: 16-17). O desenvolvimento do IV estilo é problemático em sua classificação, pois, não é tão bem definido como os estilos anteriores, uma vez que é difícil definir se há uma evolução ou se existiam várias correntes coexistentes (D'Ambrosio 1999:22).

Neste sentido, é importante se pensar que a divisão destes estilos foi criada *a posteriori*, em época contemporânea, no entanto, o fato de tais classificações terem se difundido amplamente, gerou, muitas vezes, entre estudiosos, a falsa impressão de que as pinturas já eram para os romanos catalogadas em estilos e períodos. Existiam determinados modismos que foram catalogados, de maneira artificial, em estilos e datados, todavia, é importante ressaltar, que embora datadas, as pinturas de diversos "estilos" conviviam contemporaneamente uma com as outras, sendo que, embora um novo "estilo" pudesse ter surgido em determinada época, ele não estaria suprimindo completamente as pinturas do outro "estilo".

Um outro aspecto que demonstra a artificialidade dessa catalogação é o fato de que os próprios estudiosos que as utilizam citam vários tipos de pinturas que não fazem parte dessa classificação. Ling (1991) aponta para a existência de uma série de pinturas mais simples -nas quais não se pode medir um desenvolvimento estilístico - chamadas pelos escritores germânicos de *Nebenzimmer* (*subsidiary rooms*), por serem atribuídas aos cômodos de menor destaque nas casas. Além disto, por considerá-las de menor qualidade, este autor não as incluem em seus estudos. Tal fato, porém, nos parece surpreendente quando o próprio autor ressalta que: "We should remember that the paintings did not exist in a vacuum but were part of a life-style. They are a crucial aspect of Roman culture and a potentially invaluable source of information on social attitudes (Ling 1991: 2)." No entanto, ao se excluírem determinados tipos de pinturas, parece haver uma seleção de determinados aspectos da cultura romana que se quer recuperar.

D'Ambrosio (1999: 23) também considera que algumas pinturas não faziam parte dos estilos, como a pinturas de jardim e a pintura popular, a qual é citada por este autor como pintura que "... *riproduce, in un modo corsivo ed immediato, poco attento alla correttezza del disegno, scene di vita quotidiana, raffigurazionei di divinità ed episodi storici....*"

Percebemos então, que o que se faz, na maior parte das vezes, é um estudo das artes das elites, consideradas como as artes nobres, em oposição às artes populares, que seriam as artes mais baixas. Incluindo nessa classificação entre elite e popular não apenas o aspecto formal das pinturas, como os estilos ou técnicas, mas também determinados temas, como os supracitados temas de divindades e temas da vida cotidiana. Neste sentido, parece-nos que dois conceitos citados anteriormente merecem ser revisados. O primeiro é de que as artes populares seriam menos elaboradas e o segundo é de que determinadas temáticas seriam necessariamente temas populares. Há uma série de pinturas que, por sua temática, foram marginalizadas. Tomando como exemplo as pinturas de temas sexuais veremos que foram excluídas dos estudos da arte romana por representarem um tema que é tabu na sociedade contemporânea, sendo, desta forma, consideradas como uma arte menor ou mais popular. Ao observarmos essas pinturas podemos perceber uma grande qualidade pictórica, com o uso da policromia e de grandes detalhamentos, em oposição à idéia de que poderiam ser pinturas de má qualidade.



Figural: (Mountfiel e Perdigord 1996: 111)



Figura 2: (Pucci 1995:74)



Figura3: Fotografia de Pompéia (Marina Cavicchioli)



Figura 4: (Varone, 2000: 85)

Revisões historiográficas recentes

Os modelos normativos de cultura têm sido muito criticados, por tomarem as sociedades como homogêneas e por considerarem que à norma se opõe o 'desvio'. O viver em sociedade é construído como a sensação de compartilhar valores, de pertencimento, em uma interpretação que minimiza a diversidade de interesses sociais e, ainda mais, os conflitos e contradições. A sociedade é vista como um conjunto harmônico de pessoas, uma *koinonia*, no sentido já proposto por Aristóteles (*Política* 1252^a7), a viver segundo normas sociais compartilhadas e aceitas. Neste modelo normativo, a dissensão, a variedade e a diferença aparecem como desvios da norma, exceções que confirmariam a regra. Essa concepção de sociedade cria o conceito de *identidade* partilhada, de características iguais (de onde se origina a própria palavra *identidade*, de *idem*, "o mesmo", em latim), como se todos, portanto, pertencêssemos à confraria. Este o conceito normativo de pertença, *belonging*, tão caro aos modelos de sociedade sem conflitos, sem diversidade (Funari 2003).

No âmbito específico do estudo da arte parietal romana, as críticas aos modelos surgidos no século XIX surgiram a partir da consideração tanto da diversidade, no interior da sociedade romana, como dos contextos diversos em que se inserem as manifestações artísticas romanas. Eleanor Winsor Leach (2004) refere-se, assim, à 'vida social' da pintura romana e Penelope Allison (in press) mostra a variedade de usos dos ambientes das casas romanas (cf. Funari e Zarankin 2001). Assim, um estudo mais aprofundado dos simbolismos destas imagens para os romanos, bem como de sua localização, mostrará, ainda, que esta temática não era para os romanos um tema "popular", estando por, vezes, vinculadas a temáticas religiosas, compartilhadas também com a elite, ainda que, para a religiosidade de nossa época, isso possa causar estranhamentos.

Deste modo, podemos perceber que determinadas formas de classificar e hierarquizar a arte antiga interagem mais com noções e valores contemporâneos do que com uma realidade antiga. Ainda dentro desta linha de hierarquização e interpretação da arte antiga que merecem uma revisão, estão os grafites parietais. Enquanto as pinturas foram consideradas como um retrato das elites e eram consideradas, assim, uma arte mais nobre os grafites e desenhos parietais eram considerados algo do popular e portanto mais baixo, como veremos a seguir.

Quando Mikhail Rostovtzeff (1911:141) escreveu seu exaustivo artigo sobre a paisagem arquitetural romana e helenística, pareceu-lhe absolutamente natural (Brunt 1983:95) citar Vitruvius (7,5), em sua famosa descrição da pintura parietal das casas ricas, sem levar em conta seu viés erudito (cf. Hahn 199: 364 et passim; Bulford 1972:25):

pinguntur enim portus promuntoria litora flumina fontes euripi fana luci montes pecora pastores.

As habitações populares (Hobson 1985; Scobie 1986) não entravam em seu discurso. R. Bianchi Bandinelli (1970:64), ainda que não tratasse, explicitamente, da expressão "popular", propôs uma análise de classe que distinguisse as tendências "senatorial" e "plebéia" (Bandinelli 1981:45; anteriormente, havia preferido denominar esta última de "corrente popular", 1961:231-2). Este "realismo popular toscano" (Brendel 1979:9) tratava, contudo, de referenciais tardios, de ambiente provincial, de classe média (Rodenwaldt 1939:547) e não da expressão de cunho efetivamente popular. Já no início dos anos 1930 E. Lissberger (1934), em sua palestra inaugural em Tübingen, ressaltava que as evidências epigráficas sugeriam um alto nível de alfabetização e criatividade entre a população humilde (cf. Guillemin 1935:404). Nesta ocasião, trataremos dos desenhos feitos em paredes com estilete (*graphium*), tema abordado, em detalhe, em outra publicação (Funari 1993; Funari 2004).

Comparando poemas populares icônicos, como CIL IV 1595, 8031 ou 8329 (figuras em Funari 1993 e 2004), com os poucos carmina figurata (Haeberlin 1886) ou technopaegnia (Wendel 1920: 159-164) de autores eruditos como Teócrito (Wendel 1920:159-164) e outros da Antologia Palatina, ficamos chocados pela dificuldade representada pelo uso de trocadilhos inusuais e obscuros (Willamovitz 1899:51). Diferentemente da arte pop moderna que reconheceu que "a barreira erigida entre 'alta' e 'baixa' arte não poderia ser mantida" (Wollen 199:72) e em oposição, particularmente, à poesia concreta (Teles 1977:22; Crespo & Bedate 1963), ao poema máquina (Pignatari 1965:151), à poesia constelação (Gomringer 1953) ou ao popcreto (Santiago 1977:46), os poemas figurativos da erudição antiga estavam completamente fora do campo de preocupação e percepção do homem comum. Mas, se é verdade que "o papel do simbolismo na vida quotidiana tendeu a ser negligenciado tanto por historiadores da cultura (preocupados com as "obras de arte") como por historiadores sociais (preocupados com a "realidade" social)" (Burke 1989:3) - e devemos acrescentar, ainda, os historiadores da literatura (Mac Donald 1991:238) - deve reconhecer-se que o simbolismo gráfico popular permanece quase completamente inexplorado (cf. Gigante 1979:18). Infelizmente, estudos sobre práticas eruditas como pintura parietal (Rostovtzeff 1919), desenho mural (White 1957), quadros (tabulae, Perrin 1989:316), arte em geral (Dentzer 1962) ou mesmo os estilos pompeianos (Schefold 1972) e o imaginário da pintura antiga (Rouveret 1989) são de difícil uso quando tratamos dos rabiscos populares.

Para abordar a expressão estilística gráfica devemos considerar três pontos. Em primeiro lugar, "estilo é criar uma ilusão de relações fixas e objetivas. O estilo envolve o acontecimento por interpretação mas fixa esta interpretação como um acontecimento. Fornece o potencial para o controle do significado e, assim, do poder" (Hodder 1990:46). Significa, portanto, que o estilo torna-se poder através dos padrões ou da repetição regular de traços significativos (Davis 1990:29). Este processo não é, necessariamente, um ato consciente, pois "o estilo pode ser, normalmente, passivo mas, mesmo assim, funciona iconicamente porque as pessoas reagem automaticamente de maneira simbólica e sem um estímulo aparente... portanto, pode dizer-se que mensagens étnicas são muito mais frequentemente lidas do que deliberadamente enviadas" (Sackkett 1990:37). Ainda mais, estilos não são apenas étnicos como sociais (Battisti 1949:42; Candido 1976:169), diretamente relacionados à estratificação social (Lagopoulos 1985:266; Lagopoulos, in, d.: 22). Embora evidências diretas das idéias populares estejam ausentes da tradição textual (Pollitt 1989), podemos usar os dados disponíveis para reconstruir sua retórica gráfica (c. Wallace-Hadrill 1990:147). Foi neste contexto que o desenho desenvolveu-se nas paredes de Pompéia em oposição a estas expressões da elite (cf. Petr. Sat.29). Os

rabiscos gráficos tinham uma própria lógica interna (cf. Schefold 1972:251, sobre a lógica da pintura erudita), sujeita a estímulos intrassistêmicos (Walicki 1991:101), estruturada, como a língua literária, em termos de compositio, iunctura e synthesis (Freudenburg 1990:197). Como este sistema nunca foi explicitado, devemos seguir o procedimento proposto por Hayek (1940:530), ao tratar da análise de sistemas econômicos, e chegar ao conhecimento a partir de elementos dispersos (cf. Blackburn 1991: 34-5). Auto-retratos e *imagines ridiculae* permitem-nos notar como o desenho realça os atributos físicos que podiam ser interpretados como ridículos ou como sinais de falta de poder e autoridade, ou, ao contrário, como símbolos de status e prestígio. Ao contrário, *imagines ridiculae* ressaltam conotações reprováveis, provavelmente também determinantes nos traços ambíguos. Podemos concluir, portanto, que, embora não explicitamente, havia uma escolha definida de atributos informando uma estrutura icônica carregada de significado. Deve notar-se que a composição sintética depende de conotações exossemióticas ou culturais, ou seja, de uma associação arbitrária de traços físicos a significados comportamentais implícitos. Ainda mais, estes desenhos demonstram que o homem comum não apenas criticava autoridades, como, também, usava sua própria criatividade estilística e simbólica para levar a cabo esta crítica. Assim, não podemos "superestimar o poder das formulações ideológicas para controlar e manipular as pessoas e subestimar a habilidade das classes baixas em discernir as ideologias pelas quais as elites tentavam dominá-las" (Trigger 1989:786; cf. Rowlands 1983:111).

A renovação historiográfica do estudo da História da Arte romana passa pela crítica dos modelos interpretativos surgidos na esteira do nacionalismo do século XIX e pela atenção à diversidade, tanto antiga, como moderna. Ainda que muito brevemente, acenamos aos desafios diante dos pesquisadores das manifestações estéticas romanas.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos aos seguintes colegas: Penelope Allison, Peter Burke, Ian Hodder, Alexandros-Phaidon Lagopoulos, Michael Rowlands, Bruce G. Trigger. Devemos mencionar o apoio institucional do Núcleo de Estudos Estratégicos (NEE/Unicamp), FAPESP, CNPq. A responsabilidade restringe-se aos autores.

OBRAS CITADAS

- Allison, P. in press Pompeian Households: an analysis of the material culture. Los Angeles, University of California Press, in press.
- Battisti, C. Avviamento allo studio del latino volgare. Bari, Leonardo da Vinci editrice, 1949.
- Bianchi-Bandinelli, R. Archeologia e cultura. Milão, Ricciardi, 1961.
- Bianchi-Bandinelli, R. Del Helenismo a la Edad Media. Madrid, Akal, 1981.
- Blackburn, R. Fin de siècle: socialism after the crash, New Left Review, 185, 5-67, 1991.
- Brendel, O.J. Prolegomena to the study of Roman Art. New Haven, Yale University Press, 1979.
- Brunt, P.A. Schiavi e classi subalterne nella comunit... romano-italica, in: AA.VV. Storia della società italiana, 2, Milão, Teti, 1983, 95-132.
- Bulford, A. Craftsmen in Greek and Roman Society. Londres, Duckworth, 1972.

- Burke, P. A cultura popular na Idade Moderna. São Paulo, Cia das Letras, 1989. Cândido, A. Literatura e Sociedade. São Paulo, Cia Ed. Nacional, 1976.
- Crespo, A. & Bedate, P.G. Situación de la poesia concreta, Revista de Cultura Brasileira, 5, 15-35, 1963.
- D'Ambrosio, A. La pittura pompeiana, in Pitture nella reggia dale città sepolte. Affreschi antichi da Pompei, Stabie, Ercolano, Nápoles, Electa Napoli, 1999.
- Dentzer, J.-M. La tombe de C. Vestorius dans la tradition de la Peinture italique, Melanges de l'Ecole Française de Rome, 74, 533-594, 1962.
- Freudenburg, K. Horace's satiric program and the language of contemporary theory in Satires, 2,1, American Journal of Philology, 111,2,187-203, 1990.
- Funari, P.P.A. Cultura(s) dominante(s) e cultura(s) subalterna(s) em Pompéia: da vertical da cidade ao horizonte do possível, Revista Brasileira de História, 7, 33-48, 1987.
- Funari, P.P.A. A vida quotidiana na Roma antiga. São Paulo, Annablume, 2004.
- Funari, P.P.A. Graphic caricature and the ethos of ordinary people at Pompeii, Journal of European Archaeology, 1,2, 133-150, 1993.
- Funari, P.P.A. Antigüidade Clássica, a História e a cultura a partir dos documentos. Campinas, Ed. Unicamp, 2003, 2ª. ed.
- Funari, P.P.A. & Andrés Zarankin. Algunas consideraciones arqueológicas sobre la vivienda en Pompeya, Gerión, 19, 2001, 493-512.
- Gigante, M. Civiltà delle forme letterarie nell' antica Pompeii. Nápoles, Bibliopoli, 1979.
- Gomringer, E. Konstellationen. Frankfurt, 1953.
- Guilleman, Compte-rendu, Revue des Etudes Latines, 13, 404-6, 1935.
- Hahn, I. Klassengebundheit, Tendenz und Anspruch auf Objektivität der Antiken Geschichtsschreibung, in: Alonso-Nunez, J.M. (ed), Geschichtsbild und Geschichtsdenken im Altertum, Darmstadt, W.B., 1991, 363-405.
- Haeberlin, C. Carmina Figurata Graeca. Hanover, Janeck, 1886.
- Hayck, F.A. von The uses of knowledge, American Economic Review, 525-540, 1940.
- Hobson, D.W. House and household in Roman Egypt, Yale Classical Studies, 28, 211-229, 1985.
- Hodder, I. Style as historical quality in art history, in: Conkey, M. & Hastorf, C., (eds), The uses of style in Archaeology, Cambridge, CUP, 44-51, 1990.
- Iagopoulos, A.-Ph. Historical materialism, semiotics and urban space: towards a social semiotics of urban texts, Ars Semiotica, 8,3/4,253-268, 1985.
- Iagopoulos, A.-Ph. Sign conceptions in architecture and the fine arts in ancient Greece and Rome. Tessalonica, manuscrito indito.
- Leach, F. W. The Social Life of Painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Ling, R. Roman Painting, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Lissberger, E. Das Fortleben der roemischen Elegiker in den Carmina epigraphica. Tuebingen, E. Goebelin, 1934.
- MacDonald, A.H. Theme and style in Roman historiography, in: Alonso-Nunez, J.M. (ed), Geschichtsbild und Geschichtsdenken im Altertum, Darmstadt, W.B., 220-238, 1991.
- Munslow, A. Deconstructing Histor., Londres e Nova Iorque, Routledge, 1997.
- Nappo, S. C. Las decoraciones parietales, in Berry, J (org.) Bajo el Lapilli. Milão, Electa, 1988.
- Pignatari, D. Teoria da poesia concreta. São Paulo, Invenção, 1965.
- Pollitt, J.J. The art of Rome c. 753 BC-AD 333, Sources and documents. Cambridge, CUP, 1989.
- Rodenwaldt, G. The transition to late-classical art, in: Cambridge Ancient History, Cambridge, CUP, 545-565, 1939.
- Rostovtzeff, M. Die hellenistisch-roemische Architekturlandschaft, Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Institut, Roemische Abteilung, 26, 1-185, 1911.
- Rostovtzeff, M. Ancient decorative wall-painting, Journal of Hellenic Studies, 39, 144-163, 1919.
- Rouveret, A. Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V s. av. J.C. - I s. ap. J.C.). Roma, Ecole Française de Rome, 1989.
- Rowlands, M. Objectivity and subjectivity in Archaeology, in: Spriggs, M. (ed), Marxist perspectives in archaeology, Londres, 108-113, 1983.
- Sackett, J.R. Style and ethnicity in archaeology: the case for isochretism, in: Conkey, M. & Hastorf, C. (eds), The uses of style in Archaeology, Cambridge, CUP, 32-43, 1990.

- Santiago, S. Paulistas e mineiros, *Revista de Cultura Vozes*, 1, 71, 39-46, 1977.
- Scheffold, K. La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification. Bruxelas, Latomus, 1972.
- Scobie, A. Slums, sanitation and mortality in the Roman World, *Klio*, 68, 399-433, 1986.
- Teles, G.M. O nome da poesia concreta, *Revista de Cultura Vozes*, 1, 71, 19-22, 1977.
- Trigger, B.G. Hyperrelativism, responsibility, and the social sciences, *Canadian Review of Sociology and Anthropology*, 26, 5, 776-797, 1989.
- Varone, A. La società dei siti vesuviani antichi nei riflessi della pittura parietale, in *Pitture nella reggia delle città sepolte. Affreschi antichi da Pompei, Stabia, Ercolano*, Nápoles, Electa Naopoli, 1999.
- Walicki, A. From Stalinism to post-communist pluralism: the case of Poland, *New Left Review*, 185, 93-121, 1991.
- Wallace-Hadrill, A. Roman arches and Greek honours: the language of power at Rome, *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 216, 143-181, 1990.
- Wemdel, C. Ueberlieferung und Entstehung der Theocritsscholien. Berlin, Weidmannsche, 1920.
- White, J. Perspective in ancient drawing and painting. Londres, S. Press of Hall Studies, 1957.
- Wilamowitz, V.v. Die Griechischen Technopaegnia, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institut*, 14, 51-59, 1989.
- Woolen, P. Scenes from the future: Komar & Melamid, *New Left Review*, 185, 68-80, 1991.

REPRODUÇÃO DAS IMAGENS

- Mountfiel, D e Perdigord, P. L'Art Erotic dans l'Antiquité. Genebra: Liber, 1996.
- Pucci, E. Nuova Guida Pratica di Pompei. Florença: Bonechi, 1995.
- Varone, A. Eroticism in Pompeii, Roma, L'Erma di Bretschneider: 2000
- Pedro Paulo A. Funari.** Professor Titular da Universidade Estadual de Campinas, Coordenador-Associado do Núcleo de Estudos Estratégicos (NEE/UNICAMP).
- Marina Regis Cavicchioli.** Licenciada, mestre e doutoranda em História pela UNICAMP.

TRÊS OLHARES, UMA CIDADE: EM BUSCA DE UM PASSADO NACIONAL

Ralf José Castanheira Flores
floresbr@yahoo.com.br

Introdução

A “viagem de descoberta do Brasil” realizada pelo poeta franco-suíço Blaise Cendrars e pelos modernistas brasileiros Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Mário de Andrade, em 1924, refletiu-se posteriormente em suas produções artísticas. Este trabalho procura aproximar-se deste universo, já bastante explorado, a partir de dois pontos de contato (explicitados adiante) com o projeto que se desenvolve atualmente, em nível de mestrado, com o título *A construção da Identidade Nacional através do SPHAN: tensões e conflitos na articulação entre passado e progresso na cidade de São João del-Rei*.

Cendrars e o Brasil

O poeta Blaise Cendrars (1887-1961) teve fundamental importância no processo de amadurecimento do Movimento Modernista Brasileiro, e *um rápido olhar sobre Mário de Andrade, Oswald de Andrade ou Luís Aranha basta para vermos o quão enraizados eles estavam nos princípios estéticos de Cendrars (...)* (SEVCENKO, 1993).

Teve um de seus primeiros contatos com o Brasil quando trabalhou como roteirista com Darius Milhaud e Fernand Léger na montagem de *A criação do mundo*, em Paris. Milhaud estivera em missão diplomática no país entre 1916 e 1918. Esta experiência fez com que o jovem compositor conhecesse os ritmos locais, levando-o a estudá-los profundamente e a adotar estas influências em suas composições.

Algum tempo depois, em 1923, a capital francesa apresentava-se já desgastada e estéril para Cendrars, que então conheceu parte da delegação de jovens brasileiros *haciendo el servicio militar en las artes modernas* (CALIL, 2000): Di Cavalcanti, Sérgio Milliet e Oswald de Andrade. A partir daí, o relacionamento com brasileiros cresceu e se estreitou, até que surgiu o convite de Paulo Prado, através de Milliet, para que o escritor viajasse ao Brasil e realizasse conferências a respeito do Modernismo – além da possibilidade de realização de alguns “negócios” lucrativos (cf. CENDRARS, 1976). Fazia também parte dos planos do poeta realizar reportagens para dois periódicos franceses e a aventura brasileira de Blaise Cendrars começou em 12 de janeiro de 1924.

Para o poeta, que se encontrava em uma fase de desencena após a experiência na Guerra, além da acomodação da produção da vanguarda parisiense, a oportunidade da viagem veio como uma chance de renovação. Um de seus primeiros textos, *A caminho de Dacar*, escrito a bordo do cargueiro *Formose* em direção ao Brasil, apresenta-nos seu estado de excitação após a partida (CENDRARS, op. cit). Ao longo de sua carreira de escritor, os elementos da viagem – primeira de três que ele faria entre 1924 e 1928 – foram se incorporando à obra de Cendrars, que o tornaria “o mais brasileiro dos artistas europeus” e que o fez eleger o Brasil sua segunda pátria (TAGÉ, 2001).

A reunião destes escritos resultou na primeira obra “brasileira” de Cendrars, *Fenilles de Route*, ilustrada com desenhos de Tarsila, realizados durante as viagens pelos estados do sudeste. É interessante ressaltar também o relacionamento do artista com outros dois personagens do modernismo brasileiro, assim como entre suas obras: Oswald de Andrade e Mário de Andrade. O poeta ofereceu, desde o início, indicativos acerca dos rumos que a produção destes artistas deveria tomar, não só em sua nova proposta estética, mas em sua busca por uma autenticidade no uso de elementos que dialogassem com a cultura brasileira:

Cendrars, que había publicado una Antología negra en 1921, advierte a los amigos brasileños sobre la contribución que los negros podrían hacer – y estaban haciendo – en el proceso de consolidación de una cultura popular espontánea (CALIL, op. cit).

Cendrars e os Modernistas

A empatia inicial entre Oswald de Andrade e Cendrars transformou-se em uma intensa cooperação intelectual, principalmente durante o ano de 24, em que os dois trocaram informações e leituras recíprocas dos textos produzidos, como nos mostra CALIL (1997a) comparando os poemas de *Fenilles de route* e *Pau Brasil*.

O reconhecimento por parte de Oswald encontra-se no *Manifesto Pau-Brasil*, onde fez referências às sugestões do franco-suíço. Posteriormente, houve um afastamento por parte dos poetas, crescente ao longo dos anos, com críticas recíprocas.

Quanto a Mário de Andrade, este demonstrava já um profundo conhecimento da obra do europeu, como ficou claro na análise literária realizada na *Revista do Brasil*, em 24, durante o desembarque do poeta no país (EULÁLIO,

¹ “O livro *Pau-Brasil*, contendo poemas e dedicado a Cendrars foi publicado em 1925 (...). Mas já no ano anterior, Oswald de Andrade havia elaborado um ‘Manifesto da poesia pau-brasil’ (...) logo após as excursões da ‘descoberta’” (SEVCENKO, 1992).

2001). No artigo, apesar da ironia quanto à nacionalidade e à falta do braço perdido na Guerra, causa do episódio em que o visitante fora barrado pela polícia ao desembarcar, Cendrars foi reconhecido como um cidadão do mundo e não como um cidadão da França – nação responsável também pela maior influência cultural sobre o renegado século XIX brasileiro.

FREITAS (1993) faz uma interessante análise ao comparar, em suas semelhanças e diferenças, *Macunaíma* (1928) e *Morravagin* (1926), romances publicados por Mário e Cendrars, respectivamente. Para a autora, as obras representam uma guerra cultural, apesar de serem estruturalmente semelhantes: romance, poesia, autobiografia e ensaio, os livros escapam e são tudo isso ao mesmo tempo, na luta dos autores contra as antigas formas literárias.

As “diferenças na semelhança” aparecem a partir do ponto de vista em que são retratados os anti-heróis. No caso brasileiro de *Macunaíma*, Mário de Andrade deu um tratamento que remete ao estereótipo do brasileiro: o homem tropical, ligado à magia e à emoção. O autor fez uso de lendas e do folclore brasileiros, amparado nas questões de identidade e nacionalismo.

Em Cendrars, a abordagem internacionalista da personagem *Morravagin* caracterizou o mito europeu da conquista, fundado em atos racionais, frios, como conviria a uma Europa positivista e cientificista. O mais interessante, porém, é que, a partir do momento em que tece uma crítica à Europa, desmistificando, portanto, modelos franceses, Cendrars aproxima-se do Brasil, dando-nos mais um sinal de sua “brasilidade” e admiração pela cultura local.

Já o relacionamento entre Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars foi muito produtivo na medida em que o autor foi um grande incentivador da pintora, desde o princípio, começando por apresentá-la às personalidades do meio artístico quando se conheceram, em 23, inclusive intermediando seu encontro com Léger e Picasso. Nas conferências que realizou no Brasil, Cendrars exemplificou a produção modernista colocando Tarsila ao lado de nomes reconhecidos na Europa. No ano de 1926, quando a brasileira organizou uma exposição em Paris, Cendrars compôs textos para o catálogo do evento. De acordo com análise publicada na *Vogue* daquele ano:

Há boa literatura nestes pequenos quadros que se acomodam tão bem aos poemas de Blaise Cendrars que servem de prefácio ao Catálogo. São quadros compostos como poemas de Cendrars e Supervielle ou pode ser que são poemas de Cendrars e de Supervielle que são compostos como os quadros. (in: ROIG, op. cit.)

Cendrars, São João Del-Rei e o Passado

Em meio à famosa exclamação *Quelle merveille!* que o poeta soltava a cada nova experiência, a viagem de “descoberta” realizada pelo Brasil – Rio de Janeiro e Minas Gerais, além do interior de São Paulo – forneceu os elementos que ali-

mentariam a primeira produção artística brasileira destinada à “exportação”: o movimento *Pau-Brasil*, delineado pelos escritos de Oswald e pelos registros da paisagem e vida brasileiras executados por Tarsila, e a partir de então trabalhados em suas pinturas.

Tendo como ponto de partida a Semana Santa em São João del-Rei, a viagem teve o grupo composto por Olívia Guedes Penteado, Oswald de Andrade e seu filho Nonê, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Gofredo da Silva Teles e René Thiollier. Além de São João, as cidades de Tiradentes, Ouro Preto, Divinópolis, Congonhas do Campo, Mariana, Sabará e Belo Horizonte foram visitadas. Minas Gerais foi o lugar ideal para a pretendida redescoberta do Brasil, pois o estado estava fortemente ligado ao passado colonial, mantendo uma relativa distância do século XIX, um tanto quanto acadêmico e estrangeiro (principalmente francês), *na visão dos viajantes*, e representaria um contato com raízes genuinamente brasileiras².

Para Cendrars, a novidade aconteceu a cada momento, a cada novo olhar. O exotismo da paisagem natural e construída aliou-se à observação dos tipos locais, como o preso na cadeia de Tiradentes, que havia comido o coração da sua vítima – símbolo concreto de antropofagia! – e que lhe serviria de inspiração: *Ei! vocês todos, escutem, escutem a história do lobisomem. Eu o encontrei na pequena prisão de Tiradentes, um domingo de Páscoa* (CENDRARS, op. cit.). Outro episódio, narrado por Thiollier³ (1962 apud EULÁLIO, op. cit.), vale a pena ser reproduzido, para termos noção da intensidade da vivência do poeta ao lado dos brasileiros:

[...] enxerguei Cendrars a certa distância, de um lugar que ele não podia me ver. (...) Parecia alheio a tudo que se lhe via ao redor. E, no entanto, o ambiente estava tal como era do gosto dele. Como geralmente o interessava, um ambiente alegre, movimentado, lavado de sol, muita gente tagarelando, muitos vendedores ambulantes, vendedores de fruta, negras decotadas, de seios pesados e colares de vidrilhos multicores, vigiando os seus tabuleiros de doce, de pés-de-moleque, cocadas, rapaduras de gengibre, pamonhas, aquecendo café em fogareiros, outras estalando pipocas, preparando quentão àquela hora! E quantos apreciadores havia?! As vozes dos cantores e os sons do órgão que reboavam dentro da igreja, repercutiam fora, o incenso, em nuvens azuladas, fugia pelas portas embalsamando o ar...

(...) Não parecia a mesma pessoa. Tinha os olhos aguados, enevoados, as ventas dilatadas, os lábios como que entumescidos a tremerem. Parecia ter chorado.

Nesse entrementes surgiu na esquina em que ele se encontrava, seguida de uma roda de moleques, andando pelo meio da rua, uma velha ananica sexagenária com uma cara de múmia riscada de rugas. Tinha um lenço atado à cabeça e levava uma cestinha no braço esquerdo. Apontava para o céu com o índice da mão direita e, como fosse capenga, disfarçava o seu aleijão fazendo-se faccira, gingando-se, rindo com a boca desdentada de beijos chupados.

Os sinos da Matriz começaram a tocar e os sinos de todas as igrejas de São João a repicarem. Era meio-dia. A missa terminara. O povo saía.

² Tarsila, em depoimento posterior, afirmou o caráter de retorno ao tradicional e à simplicidade; o que ela considerava “feio e caipira”, no seu passado, era o passado de seu país (cf. AMARAL, 1997).

³ Nós, em São João del Rei: *Jornal do Commercio*, RJ, 19 de agosto de 1962 (com o título de “Blaise Cendrars no Brasil”).

A velha ananica, à medida que os ouvia tocarem, os ia mencionando e apontando para o céu:

- Este é de São Francisco! - A molecada, em coro, repetia três vezes:

- São Francisco! São Francisco! São Francisco!

- Este é das Mercês!

- Das Mercês! Das Mercês! Das Mercês!

(...)

Subitamente, que vejo?! Cendrars levar as mãos aos olhos e as lágrimas escorrerem-lhe pelo rosto. Precipitei os passos para ele, e perguntei-lhe, em francês:

- Qu'est-ce que vous avez?! Qu'est-ce que vous avez?!

Ele, a começo, não me quis dizer, mostrou-se mesmo agastado. (...) Eu porém não compreendi e insisti. Ele aí respondeu-me:

- Oh! Laissez-moi, je vous en prie. Ce n'est rien.

Mas arrependeu-se de sua resposta assim um tanto brusca, pediu-me desculpas:

- Excusez-moi. Ce n'est rien... C'est une petite crise de schizo. Il m'arrive parfois.

Mas, ao tornar a avistar a ananica, estremeceu horripilado. Meteu-se a falar entre si, a dizer:

- Oh! Cette femme! Ce qu'elle me rapelle!

Mas exatamente o que a mulher lhe fazia acudir ao espírito, ele nunca me quis dizer. [...]

Este momento da viagem é bastante significativo, na medida em que nos apresenta um quadro em que três realidades estão colocadas a partir do espaço/cenário que a cidade oferece e os personagens que nele se encontram: os citadinos, Blaise Cendrars e os modernistas.

A Semana Santa é uma tradicional comemoração religiosa que sobrevive, até hoje, quase que com total fidelidade à forma de celebração dos ritos, mobilizando parte considerável da população, que se envolve em todos os processos iniciados a partir da quarta-feira de Cinzas, com as procissões que percorrem as ruas entre as igrejas.

No momento em que os visitantes assistem e participam da celebração, os habitantes estão vivenciando algo que está presente em seu dia a dia, da missa às vendas de tabuleiro. Nada ali lhes é estranho, pois a missa dominical causa esta mobilização, independentemente da comemoração da Páscoa. O ritual que realizam está em seu presente, em sua rotina e, portanto, está vivo em seu cotidiano. Até mesmo o reconhecimento da velha senhora, descrito por Thiollier, dos sinos e suas respectivas igrejas, são passíveis de serem reconhecidos por outros sanjoanenses típicos: a "linguagem dos sinos" da cidade representa, a partir de repiques específicos, a sinalização de acontecimentos ligados à religião como um dia festivo ou a anunciação de um óbito e, somados aos toques das horas, são referências para os habitantes.

O segundo olhar traz Cendrars no papel de um antípoda. O poeta açabara de emergir da Europa pós-guerra, que explodira também através das vanguardas enquanto reação a uma nova configuração da sociedade, principalmente aquela urbana, das metrópoles. O contraste que ele deve ter experimentado contrapôs um mundo racional, acelerado e frio, em que a proximidade entre as pessoas se dava através da atmosfera *blasé*, ao calor daquele ambiente verdadeiramente exótico: negras e fogareiros, uma velha faceira rodeada por mole-

ques, sinos repicando a partir de igrejas barrocas coroando uma cidade “ainda não corrompida pela modernidade”.

Em meio a estas duas imagens, os artistas modernistas. Com o aval de Cendrars, que silenciosamente lhes dizia “este é o seu passado, use-o enquanto matéria-prima”, eles estavam perante algo que se lhes distanciava, na medida em que já eram cidadãos de uma metrópole, a São Paulo frenética e moderna, de um lado e, de outro, o despertar de memórias que com certeza foram inscritas em infância, no ambiente das fazendas de café e cidades do interior paulista. Mas não haviam aprendido que aquela era uma cultura arcaica que deveria ser superada e que deviam então renovar esteticamente a arte para que o Brasil ficasse em dia com a produção civilizada? Talvez este tenha sido o ponto de vista mais confuso e até mesmo paradoxal, inicialmente, mas indicava o caminho a ser seguido.

Cendrars, Aleijadinho e o Patrimônio Histórico

Uma discussão que varou a noite sanjoanense, no hotel em que se hospedaram, foi a respeito do Aleijadinho. Nela, Oswald e Mário passaram a noite discutindo sobre o escultor, sendo que para o primeiro, suas obras nada mais eram do que um reflexo de sua falta de conhecimento da anatomia humana e, para o indignado Mário, aquilo nada mais era do que a excelência da técnica do artista mineiro (AMARAL, 1997).

No entanto, independentemente da discussão, o que chamaria a atenção de pesquisadores e memorialistas do período é o interesse de Cendrars por Aleijadinho e seu plano de escrever uma obra com base em sua vida. A seus contatos brasileiros, pediu que lhe enviassem material sobre o escultor. A obra não se concretizou, mas ROIG (op. cit), no texto *Encontro com a Arte Barroca: Blaise Cendrars e o Aleijadinho* fez uma comparação entre o mineiro e o personagem *Manolo Secca*, que Cendrars criou e descreveu em uma entrevista radiofônica realizada em 1950.

Outro foco de interesse e discussão surge a partir do contato com o abandono da arquitetura produzida nos tempos coloniais, que despertaria um interesse e futuras ações em benefício do patrimônio histórico e artístico do país. CALIL (1997b) relata que, numa carta de apresentação escrita por Di Cavalcanti ainda em Paris, antes da vinda para o Brasil, Blaise demonstrara interesse em fazer reportagens para o *Excelsior* sobre a flora e sobre antigos monumentos. Nas palavras de FREYRE (1978):

[...] Cendrars recorde-se que fez alguns dos modernistas da célebre Semana de 22 voltarem-se, junto com um Mário de Andrade já um tanto encantado por tradições e por coisas de folclore, para as tradições mineiras.

Na volta a São Paulo, a partir de reuniões realizadas na casa de Olívia Penteadó, Cendrars recebeu a incumbência de esboçar um estatuto para o que se chamaria *Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil*. O plano era um misto de legislação inglesa e francesa, tratando dos aspectos que Mário de Andrade abordaria no anteprojeto do futuro SPHAN em 1936.

A forma de redação da minuta trazia um posicionamento quase que profético a respeito dos rumos que as ações em benefício de bens patrimoniais tomariam ao longo do século XX, a saber: o caráter de organização não-governamental e o uso da publicidade e da exploração destes bens e produtos derivados com fins comerciais. A entidade estaria formalizada em um "*compromisso da elite, representada pelos seus vários segmentos – governo, igreja, intelectuais e artistas, banqueiros, membros da sociedade (...)*" (CALIL 1997b).

A revolução de 5 de julho causou a dispersão do grupo e, mesmo não tendo se concretizado, a Sociedade de Amigos denunciou a consciência da problemática colocada pela preservação do patrimônio histórico e cultural por parte dessa elite que estaria, em ocasiões posteriores e diversas, agindo neste sentido.

Três Olhares, Uma Cidade: Em busca de um passado nacional

Em *Moravagin*, escrito entre 1913 e 1925, o personagem-título encarna a *doença física e espiritual* do século que começava da pior forma possível, com a violência de uma guerra que marcaria Cendrars para sempre, ao lhe tirar parte do braço, ponte entre sua mente criadora e o papel (CALIL, 1997a). A tentativa do autor de, quem sabe, captar e entender a modernidade em sua forma real o levaria a percorrer a África, berço daquilo que mais se aproximava do primitivo possível, em contraposição à tomada do mundo civilizado pela máquina.

Finalmente, o Brasil. A Europa encontrou a África e se somou ao Índio, criando talvez uma nova raça adâmica, e criando com ela novos mitos para um futuro não muito distante, que nasceria na América do Sul. Fernando de Noronha; a Baía de Guanabara, o Carnaval e o Morro da Favela no Rio de Janeiro; o progresso em Santos e São Paulo; as cidades da época do ouro, em Minas. Todos estes lugares forneceram impressões que, ou como fotografias em versos, ou como fantasiosas narrativas, compuseram as letras de Blaise Cendrars.

Ao realizarem a viagem, Cendrars e os brasileiros estavam buscando elementos que sabiam serem essenciais à construção de uma Identidade Nacional. A tradição existente no passado colonial de Minas dizia respeito àquela que, a partir daí, tomaria corpo até o projeto ideológico da década posterior, quando o passado seria institucionalizado no já criado SPHAN.

As cidades mineiras, quase todas fundadas pelos bandeirantes paulistas, foram buscadas como o registro da tradição que o Brasil deveria ter. Mário começara a procurar na década anterior. Oswald precisou ir a Paris e, *do alto de um atelier da Praça Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra*⁴. Tarsila, através dos croquis e anotações de viagens, percebeu um novo colorido, nas janelas e portas daquelas casinhas amontoadas nas encostas. Logo:

[...] o que merece reparo nessa viagem [a Minas] é a atitude paradoxal dos viajantes. São todos modernistas, homens do futuro. E a um poeta de vanguarda que nos visita, escandalizando os espíritos conformistas, o que vão eles mostrar? As velhas cidades de Minas[...] (BROCA⁵, 1952 apud EULÁLIO, op. cit.).

Considerando o conhecimento adquirido por Mário de Andrade em suas pesquisas anteriores, somado à carga que Cendrars tinha em decorrência das ações patrimoniais européias, podemos nos perguntar se o olhar direcionado às “ruínas” das velhas cidades decadentes já não havia sido preparado, discutido, lá mesmo em São Paulo, ou antes mesmo do embarque nos trens da Central do Brasil. Como vimos também, a idéia da sociedade de proteção dos monumentos esboçada por Cendrars trazia um conhecimento do funcionamento deste tipo de entidade.

Um primeiro sinal deste processo de construção da identidade nacional que, no futuro, estaria servindo ao Estado, está presente nas palavras de Gofredo da Silva Teles, um dos viajantes, em depoimento a AMARAL (1997) (e que sinaliza para o futuro conflito que existirá entre os olhares “federal” e “local”): [...] *a população local queria mostrar os prédios mais recentes, a parte nova da cidade, em São João del-Rei(...) quando a nós só interessava a cidade histórica [...]*. (vide fig. 01 e 02)

Mas São João del-Rei, dentro da proposta de pesquisa na qual este trabalho se insere, apresenta-se como uma cidade que conheceu um processo decadente, a partir do momento que, no início do século XX, outras cidades da região emergiram comercialmente. Por outro lado, vê-se também que as perdas não foram assim tão abruptas e, muito pelo contrário, a cidade conservou um ar de progresso.

Do material bibliográfico produzido localmente, o *Almanack de São João Del-Rey*, do mesmo ano da viagem, traz um conjunto de informações em que se destaca o descontentamento com a extinção de uma “empresa de electricidade”, que prejudicaria o funcionamento das indústrias locais. Iconograficamente, a representação da cidade, além da arquitetura religiosa, apresenta obras que se inserem no ecletismo arquitetônico e dá destaque a uma ponte em concreto

⁴ Paulo Prado, no prefácio à Poesia Pau Brasil.

⁵ BROCA, Brito. Blaise Cendrars no Brasil, em 1924. “Letras e Artes”, suplemento de *A Manhã*, RJ, 4 de maio de 1952.

armado. Do fragmento de uma crônica publicada em um periódico local, podemos captar a diferença entre as visões da cidade existentes naqueles dias:

Esta cidade, hospedando gente de tão alta estirpe mental, sente-se vaidosa, desvanecida, principalmente porque saíram deles daqui encantados, levando a melhor impressão, "croquis" e fotografias, para contar lá fora, nas folhas paulistas e francezas, as nossas grandezas. S. João-Del-Rey falada em Paris. Que pontal! (BRAGA, 1924).

Por São João del-Rei possuir uma topografia privilegiada quando comparada a Ouro Preto, por exemplo, a cidade teve um crescimento não concentrado, levando à permanência de lotes não ocupados até o início do século passado. Essa característica permitiu que houvesse certa homogeneidade na distribuição dos "estilos" arquitetônicos pelas ruas de seu "centro histórico". Logo, o olhar seletivo que estes viajantes tiveram sobre a cidade, estava imerso em uma outra temporalidade, marcada por um ritmo diferente da que os habitantes da cidade estavam vivendo. E, legitimando este contato, Blaise Cendrars e seu olhar fotográfico.

Ah! esses jovens de São Paulo, eles me faziam rir e eu gostava deles. É claro que exageravam. (...) Abominavam a Europa, mas não conseguiriam viver uma hora sem o modelo de sua poesia. Queriam estar por dentro, a prova é que tinham me convidado [...] (CENDRARS, op. cit)

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Aracy A. *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*. Edição revista e ampliada. São Paulo: Editora 34 / FAPESP, 1997.
- BRAGA, Tancredo. *Semana Santa. A Tribuna*. São João del-Rei, 24 de abr., n. 537, ano X, 1924.
- CALIL, Carlos Augusto. *Temporada no paraíso Rio de Janeiro*: Casa Rui Barbosa, 1996, p.63-6. in: *Desejo Quasi Enraivecido de Rio*: Mario de Andrade e o Rio de Janeiro. Anais Rio de Janeiro : Casa Rui Barbosa, 1996.
- _____. *Saudades da minha terra = Blaise Cendrars / Exposição de documentos e obras (catálogo)* São Paulo: IEB-USP, 1997.
- _____. *Sob o signo do Aleijadinho*: Blaise Cendrars, precursor do patrimônio histórico São Paulo : FAPESP/EDUSP, 1997, p. 319-33 in: Faria, J. F.; Arêas, V.; Aguiar, E. (orgs.) *Décio de Almeida : um homem de teatro* São Paulo : FAPESP/EDUSP, 1997.
- _____. *Traductores del Brasil* (catálogo de exposição). Valência: IVAM Centre Julio Gonzáles, 2000, p. 323-618.
- CARVALHO, Horácio. *Almanack de São João del-Rey* / [S.l.], [s.n.], 1924.
- CENDRARS, Blaise. *ETC...,ETC... (UM LIVRO 100% BRASILEIRO)*. Tradução e Seleção de textos Teresa Thiériot; Comentários Alexandre Eulálio. São Paulo: Perspectiva / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. Coleção Debates.
- _____. *MORRAVAGIN – seguido de O fim do mundo filmado pelo Anjo Notre-Dame*. Tradução e notas Dorothée de Bruchard; Coordenação editorial, notas e posfácio Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- EULÁLIO, Alexandre. *A AVENTURA BRASILEIRA DE BLAISE CENDRARS: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções*. 2ª edição revista e ampliada por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Imprensa Oficial / Edusp / FAPESP, 2001.
- FREITAS, Maria Tereza. *Culturas em guerra: Moravagine X Macunaíma*. *REVISTA USP* São Paulo, n. 18, junho/julho/agosto 1993. p.199-207

FREYRE, Gilberto. Regionalismo Brasileiro. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 06 set. 1978. Acesso: 10/09/2004. Disponível em: http://prossiga.bvfgf.org.br/portugueses/obra/artigos/imprensa/regionalismo_brasileiro.htm

GRÇA FILHO, Afonso de Alencastro. *A Princesa do Oeste e o mito da decadência de Minas Gerais: São João del Rei (1831 – 1888)* São Paulo: Annablume, 2002.

ROIG, Adrien. *BLAISE CENDRARS, O ALEIJADINHO E O MODERNISMO BRASILEIRO*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

SEVCENKO, Nicolau. *ORFEU EXTÁTICO NA METRÓPOLE*. São Paulo – sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *TRANSFORMAÇÕES DA LINGUAGEM E ADVENTO DA CULTURA MODERNISTA NO BRASIL*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1998, p. 78-88.

TAGÉ, Terezinha. Blaise Cendrars, um poeta profeta In: *A Tribuna*. Galeria Santos, p. E-3, 09 set. 2001.



Fig. 1: Ponte em concreto. Fonte Almanack de SJDR



Fig. 2: Matriz de SJDR. Fonte Almanack de SJDR

Ralf José Castanheira Flores. Arquiteto e Urbanista pela Universidade Federal de Viçosa. Mestrando em Arquitetura e Urbanismo na EESC- USP, sob orientação do Prof. Dr. Fábio L. de S. Santos, com projeto financiado pela FAPESP.

UM TEATRO PARA O "CONJUNTO HARMÔNICO DE EDIFÍCIOS MONUMENTAIS"

Renata Alves Sunega, MSc.
resunega@yahoo.com

O Theatro Pedro II, o Palace Hotel e o edifício Meira Júnior, na cidade de Ribeirão Preto, formam um conjunto arquitetônico, o denominado Quarteirão Paulista, representante de uma arquitetura que associa a diversidade estilística com inovações tecnológicas. Sua importância ultrapassa o valor arquitetônico passando a qualificar e personalizar o espaço em que se inserem, isto é, a área central da cidade e a sua mais importante praça, a XV de Novembro.¹

O projeto do Quarteirão Paulista surgiu da vontade da Companhia Cervejaria Paulista de construir, em 1928, na área mais nobre da cidade, no entorno da Praça XV de Novembro dois edifícios, um Theatro de Ópera e um edifício que comportaria uma confeitaria e escritórios. Comandando esse empreendimento estava o seu presidente, Dr. João Alves Meira Júnior, que acompanhou todas as fases do desenvolvimento do projeto até a sua execução.

A construção dos edifícios seria um "agradecimento" da Companhia à cidade.

A Companhia Cervejaria Paulista, para corresponder ao favor público a que devia o seu crescente desenvolvimento, deliberou cooperar no embelezamento da cidade, fazendo construir no centro do chamado "quarteirão paulista", à Praça 15 de Novembro, um theatro e ao lado deste, em pendant com o do Central Hotel, outro predio de lojas e escritórios.²

O Theatro, principal edifício do Quarteirão Paulista, no projeto apresentado ao Júri e ganhador da concorrência, obra do arquiteto paulistano Hypolito Gustavo Pujol Júnior, é descrito pelo Dr. Meira Jr. da seguinte forma:

O theatro conteria um vestibulo "monumental", no primeiro pavimento o foyer de passcio e mais dois amplos salões de circulação e repouso, mais duas outras salas; no segundo pavimento os mesmos numeros de salas, salões e foyer. O "monumental" vestibulo de entrada, o foyer e os salões do primeiro andar deveriam ser tratados, como as peças principais, com decoração rica em que se applicariam, como elementos predominantes, o estuque fino de gesso, escadarias de marmore e balustradas de ferro forjado. [...] As salas de espectáculos teriam a capacidade para accomodar confortavelmente duas mil oitocentas e quinze (2.815) pessoas, sendo 1.454 no pavimento terreo; 346 no primeiro andar; 401 no segundo e 614 no ultimo. Colossal!³

¹ "Edifícios, conjuntos urbanos e logradouros públicos podem ser considerados bens artísticos arquitetônicos, e como tal são representantes de uma época, um ciclo econômico, uma técnica que talvez não esteja mais em uso; personalizam e qualificam o espaço tornando-se pontos de orientação da paisagem urbana, convertendo-se em símbolos e referenciais de uma comunidade. Além do valor histórico documental adquirem valores nem tão mensuráveis – afetivos e sociais, rituais e consuetudinários – de grande importância para seus usuários." In ZEIN, Ruth Verde, *Sala São Paulo de Concertos – Revitalização da Estação Júlio Prestes : o projeto arquitetônico*, São Paulo, Alter Market, 2001, p.76.

² MEIRA JÚNIOR, João Alves, *Allegações finais da Ré*, 1932, p.03.

³ MEIRA JÚNIOR, op.cit., pp.05-06.

O presidente da Companhia também comenta o programa e alguns detalhes do Edifício Meira Júnior.

O pavimento terreo do edificio commercial seria destinado a installações de lojas e principalmente de uma confeitaria de luxo, sendo os andares superiores occupados com magníficos escriptorios. A confeitaria teria as portas á moda européa, em grandes vãos envidraçados, de entrada vedada; na area central graciosa pergola, com plantas verdes, daria a illusão de verdadeiro jardim e no primeiro pavimento um espaçoso salão de chá, finamente decorado.⁴

O Quarteirão Paulista seria composto pelos dois novos edificios (Theatro Pedro II e Edifício Meira Júnior) e pelo Central Hotel, construção já existente que após a reforma seria chamado de Palace Hotel, localizado na esquina das ruas Duque de Caxias e Álvares Cabral.

Para que os três edificios formassem um conjunto com a mesma linguagem arquitetônica o arquiteto propôs algumas modificações no Hotel Central. Foram aplicados diversos elementos decorativos na fachada, como frontões e florões, acompanhando as ornamentações dos demais edificios que compõem o Quarteirão Paulista. As varandas de esquina são fechadas, a entrada recebe um toldo de vidro similar ao do Theatro Pedro II e uma cúpula igual ao edificio Meira Junior é construída.

Para se criar uma unidade, o arquiteto propôs: “De fora a fora, desde o canto da rua General Ozorio até o canto da rua Duque de Caxias, havia uma ‘columnata’ – que cobria largo ‘trottoir’, na frente dos edificios...”⁵

Logo após a aprovação da planta pela Prefeitura, em março de 1928 começa a demolição dos edificios localizados onde se construiria o Theatro e o Edifício Comercial.

Durante a construção foram feitas modificações do projeto original, o que causou processos judiciais de ambas as partes e atraso nas obras. O Theatro Pedro II foi inaugurado em 8 de Outubro de 1930 com a exibição do filme “Alvorada do Amor”.

A Companhia Paulista investiu na construção do Theatro mais do que o previsto, o que ocasionou a necessidade de em 1938 alugar o edificio para empresários de São Paulo. O arrendamento durou até 1943 quando o edificio passou a funcionar como “Cine-Teatro”, administrado por Osvaldo de Abreu Sampaio, o que se estende por 18 anos.⁶

Após o término do contrato com a Rede de Cinemas, em 1961, o Theatro passa por uma reforma interna, para se adaptar ao novo uso como cinema apenas, na qual Lucílio Ceravolli isola as galerias e os balcões com lambris,

⁴ Idem, *ibidem*, p.05.

⁵ Idem, *ibidem*, p.06.

⁶ VALLE SOUBIHE, Maria Lúcia Chagas, *Ribeirão Preto - Restauração do patrimônio do centro*, dissertação de mestrado, Universidade de São Carlos, 1998, p.54.

destruindo vários elementos decorativos da platéia.⁷ A capacidade é diminuída para 800 lugares.

Devido a união das cervejarias Paulista e Antartica, o Theatro passa a fazer parte dos bens da Companhia Antartica Niger S.A. e na década de 70 passa a ser arrendado pela Cia. de Cinema Hilton Figueira.⁸

Com a degradação do local nos anos seguintes, o Theatro passa a ser visado por empreendedores que desejavam a demolição para a construção de novos edifícios. Para evitar qualquer ação contra o Theatro, o vereador Flávio Condeixa Favaretto em 1973 apresenta a Câmara de Vereadores uma lei de "Proteção especial ao Theatro Pedro II" de número 2.764 que, entre outras coisas declara o valor histórico e artístico do edifício para o Município; proíbe a ampliação, demolição, mutilação e destruição do imóvel e afirma que só com autorização do Conselho de Defesa do Patrimônio Municipal o Theatro poderá ser pintado, reparado e restaurado e obedecendo a higiene, segurança e conservação da "originalidade do seu estilo arquitetônico".

Para conservar a "monumentalidade" do edifício a lei define que as construções "confrontantes" não poderão ter altura superior à do Theatro Pedro II.

O Theatro Pedro II, como principal edifício do Quarteirão Paulista, se tornou não só o centro político e cultural da cidade, mas também um marco arquitetônico de Ribeirão Preto.

A localização do teatro, fronteiro a principal praça da cidade, reforça a intenção de se valorizar e embelezar a paisagem urbana, o que ocorria com as principais cidades brasileiras entre os séculos XIX/XX.⁹

⁷ VALLE SOUBIHE, Maria Lúcia Chagas, op. cit., p.54.

⁸ *Theatro Pedro II*, Ribeirão Preto, MIC Editorial Ltda, 1996.

⁹ Cf. MOURA FILHA, Maria Berthilde de Barros, *O cenário da vida urbana: a concepção estética das cidades no Brasil da virada do século XIX/XX*, in V Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, FAU, PUCCAMP. Pp. 02-12. "Segundo Aymonino, esse caráter de símbolo assumido pela arquitetura, se torna evidente na cidade burguesa, através da presença dos "bens coletivos", edifícios que surgem para atender às novas atividades inerentes ao desenvolvimento econômico, político e social da burguesia. Tratados como "monumentos da ordem burguesa", os bens coletivos, "os palácios do Parlamento, da Justiça (...) da cultura, das artes, etc." tendem a diferenciar-se do conjunto das edificações, em virtude da sua própria representação arquitetônica e de uma nova forma de relação com a cidade. Diferenciam-se da "quantidade residencial", pela sua localização morfológica, ficando protegidos por limites bem precisos e com posição de destaque em relação aos percursos viários, multiplicando a presença de monumentos isolados na massa de edificações, tornando-se os pontos de referência possíveis da nova estrutura urbana da cidade capitalista-burguesa." [...] "Explorava-se uma forma de diálogo entre o edifício e o espaço urbano, onde a edificação era valorizada pela praça que a antecedia, ao mesmo tempo que a praça ganhava um edifício imponente como pano de fundo. Confirmando a presença de um dos princípios do projeto estético das cidades brasileiras daquele período, definia-se uma estruturação da paisagem onde cada elemento da morfologia urbana - edifícios, praças, vias de circulação - passava a ser tratado de uma forma integrada, que valorizava mutuamente todos os elementos, construindo um cenário para exibição dos signos do progresso: o teatro monumental e a praça aformoscada. Os novos "monumentos da ordem burguesa",

O teatro surgia como edificação monumental importante que representava o progresso da cidade, tão desejado pela sociedade, e da Companhia Paulista.¹⁰

De 1930, data da inauguração do Theatro, a 1944, data da demolição do Theatro Carlos Gomes, esses dois edifícios coexistiram um fronteiro ao outro, criando um cenário incomum onde cada teatro se apresentava de uma forma na estrutura urbana.

Enquanto o Teatro Carlos Gomes se encontrava implantado isoladamente no lado esquerdo da Praça XV, cercado por passeios e vegetação, o Theatro Pedro II se localizava do lado oposto, com a fachada voltada para a praça e para o Teatro Carlos Gomes e ladeado por outros dois edifícios que reforçavam a sua monumentalidade.

Os dois teatros apresentavam grandes diferenças, não só estilísticas como também das técnicas utilizadas na construção. O Teatro Carlos Gomes, de estilo neoclássico, foi construído em alvenaria de tijolos, enquanto no Theatro Pedro II, representante de uma arquitetura eclética, utilizaram-se novidades técnicas na sua construção através do uso do cimento armado.

Desta forma a cidade possuía um teatro que se implantava como monumento na própria Praça, podendo ser observado de todos os ângulos, e um teatro que, ao centro de dois edifícios que seguiam sua linha estilística, formava um grande pano de fundo para a praça.

Foi no renascimento italiano que ocorreram as grandes modificações relativas a apresentação teatral, é quando os teatros de arena que ocupavam os praças são substituídos por espaços fechados, com construções projetadas especialmente para a interpretação. A mais significativa modificação na arquitetura teatral ocorreu no período barroco, na Itália, com "la creación de la ópera, en la introducción de los bastidores y en la disposición del auditorio para acomodar los *intermezzi*"¹¹. O primeiro teatro construído para a apresentação operística é o de San Cassiano, de Veneza, em 1637.

O Brasil já contava com inúmeros teatros até 1930, quando foi inaugurado o Theatro Pedro II em Ribeirão Preto. As principais cidades possuíam

tratados como pontos focais, ganhavam posição de destaque na paisagem citadina, quando anteriormente esses equipamentos se inseriam de forma modesta no tecido urbano."

¹⁰ "Observou-se entre os equipamentos públicos erigidos naquela época, a presença constante das construções projetadas para teatros, e verificando que este era um dos equipamentos que melhor *representava* os conceitos de *progresso e civilização* almejados pela sociedade de então, fez-se uso dessas edificações em particular, como o elemento a partir do qual se analisa a estruturação da cena urbana adequada à época e orientada cada vez mais por questões de cunho estético, além daquelas preocupações com a higiene e a fluidez da cidade." In Idem, *ibidem*, p.01.

¹¹ Cf. PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las tipologias arquitectonicas*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1976, pp.80-81.

pelo menos uma casa do gênero, e quase que a totalidade seguia a tipologia italiana.¹²

Diferentemente do Theatro Pedro II, a maioria dos teatros de grande porte do país tiveram o patrocínio do poder público e foram construídos nas capitais das províncias ou Estados.¹³

As dimensões do Theatro Pedro II já expressavam toda sua importância, era o terceiro maior teatro de ópera do país, e seu projeto sofre influência dos grandes teatros do país no momento: Amazonas¹⁴ (Manaus-1896, capacidade: 661 espectadores), Municipal do Rio de Janeiro¹⁵ (1909, capacidade: 2.365 espectadores) e Municipal de São Paulo¹⁶ (1911, capacidade: 1.580 espectadores).¹⁷

¹² Cf. SERRONI, J.C., *Teatros – uma memória do espaço cênico no Brasil*, São Paulo, Editora SENAC São Paulo, 2002.

¹³ SEGAWA, Hugo, *Arquitetura de teatros: o século XIX e a belle époque no Brasil*, Revista Projeto ed.112, 1988, p.125.

¹⁴ Anterior a construção dos teatros municipais de São Paulo e Rio de Janeiro, o Teatro Amazonas foi o primeiro grande teatro de ópera do país. Em 1882 inicia-se o concurso público para o projeto que foi vencido pelo Gabinete Português de Engenharia de Lisboa. Com capacidade para 661 espectadores, o projeto só começou a ser executado em 1884, contando com vigas de aço importadas de Glasgow na Escócia. As obras permaneceram paradas entre 1885 e 1892 devido a “divergências” entre a Província do Amazonas e a construtora responsável pela obra. O cenógrafo da Comédie Française, Crispim do Amaral, é contratado para ser responsável pela ornamentação, pintura, decoração e instalação do mobiliário do teatro. Grande parte dos materiais utilizados são importados da Europa. Cf. SERRONI, J.C., op. cit., p.46.

¹⁵ Para a construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro se estabelece um concurso de projetos, cujo edital é publicado em 15 de Outubro de 1903. De um total de sete propostas apresentadas, duas, com os pseudônimos “Isadora” e “Áquila”, recebem o primeiro lugar, sendo que após algumas modificações o segundo projeto, do filho do prefeito do Rio de Janeiro, é escolhido para a construção. Através do memorial descritivo de Francisco de Oliveira Passos notamos a influência da obra de Garnier na composição arquitetônica do edifício: “... suggere a simples leitura do edital, de que seja intenção da Prefeitura de dotar a Capital da República tanto de um Theatro Modelo como de um edificio digno de ser apresentado como monumento esthetico – escrevia Francisco de Oliveira Passos, filho do prefeito Pereira Passos, no memorial anexo ao projeto vencedor apresentado ao concurso para a construção do novo Teatro Municipal de 1904 –... sendo que ao meu ver a architectura ultramoderna incompatível com a seriedade do edificio.(...) Dirigi minhas vistas para os estylos clássicos, não vacilando em escolher a Renascença francesa, que a meu ver é estylo typico, para os edificios destinados a theatro. Não cingi-me, porém, ao rigor do clássico, indo procurar no mourisco uma variação para as cupolas e modernizando o estylo clássico por motivos puramente economicos quando applicados às fachadas laterais e posteriores. (...) A característica de architectura theatral do projeto é formada pelo jogo das três cupolas que, juntamente com a parede isoladora artisticamente ornamentada, synthetizam a divisão geral do edificio em três partes principais: 1. a entrada do foyer. 2. a sala de espetáculos. 3. a caixa do theatro. Sem ambicionar uma comparação com o grande Garnier, ousou entretanto lembrar que foi esse effeito, assim obtido no seu monumental projecto Opera de Paris, um dos elementos que introduziram a ser considerada aquella obra uma verdadeira conquista na architectura theatral.” In DEL BRENNIA, Giovanna Rosso, *Eccletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX)*, in Ecletismo na arquitetura brasileira, org. Annateresa Fabris, São Paulo, Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1987, pp.57-58. Inaugurado em 14 de julho de 1909, o teatro possui apenas 1700 lugares, o que seria resolvido posteriormente em uma reforma feita em 1934 pelo prefeito Pedro Ernesto, na qual, através da retirada de duas frisas e de 15 camarotes, ocorre o aumento para 2205 espectadores. Cf. LIMA, Evelyn Furquim Werneck, op. cit., p. 219.

¹⁶ O projeto, proposto pelo senador Frederico Abranches em 1900, teve Ramos de Azevedo como responsável pelas plantas do edificio. O estudo preliminar teria sido executado por Cláudio Rossi, a cargo de Domiziana

A arquitetura do Theatro Pedro II apresenta características da tradição clássica: ordens da arquitetura clássica, composição monumental da fachada e sistemas de ornamentação sendo as principais - molduras e entablamentos, e as secundárias - brasões e guirlandas.

Para reforçar a idéia de simetria, vários elementos são adicionados ao Palace Hotel para que esse funcionasse como em "pendant" com o Edifício Meira Junior. A cúpula, o toldo de vidro, os frontões e florões aplicados na fachada buscam harmonizar o edifício já existente com os construídos pelo arquiteto.

O arquiteto Hyppolito Pujol Junior usa a proporção não só na composição do Theatro, mas utiliza na relação entre os edifícios do Quarteirão Paulista. Para destacar o teatro dos outros dois edifícios, o arquiteto utiliza-se de dimensões avantajadas do frontispício. Não só os elementos deveriam conter proporções harmônicas, o edifício como um todo deveria seguir essa proporção.

"Architectura parlante" era um conceito acadêmico, característica essencial da produção eclética, que significava que o edifício deveria exprimir através do estilo e da tipologia a função a que se destinava.¹⁸

No Theatro Pedro II podemos identificar através das diferenças de altura de cada corpo edificado a sequência vestibulo, platéia e palco.

No bloco anterior, a delimitação das áreas de vestibulo, e na sequência com o alçamento e curvatura da cobertura o grande corpo que abriga a platéia e os camarotes. A partir da linha definida pela boca-de-cena aparece o mais avantajado e verticalizado corpo do conjunto onde estão instalados o palco e os camarins.¹⁹

No dia 15 de Julho de 1980 o incêndio destrói poltronas, cortinas, cobertura, forros, além das galerias e boca de cena. A causa do incêndio é atribuída, conforme laudo técnico,

A um fenômeno termoeletrico ocorrido nos fios que alimentavam o motor do exaustor, situado à esquerda do palco. Devido à má qualidade da instalação, uma sobrecarga elétrica provocou um superaquecimento da fiação que passava junto ao madeirame, que sustentava as placas de compensado. Este madeirame, bastante seco, deu início à combustão, formando as fumas que se propagaram de baixo para cima, atingindo o forro e as demais dependências.²⁰

no Rossi ficou o detalhamento dos "elementos de composição arquitetônica" e Ramos de Azevedo seria o construtor do Teatro. Cf. IEMOS, Carlos A.C., *Ramos de Azevedo e seu escritório*, São Paulo, Pini, 1993, p. 68.

¹⁷ dados obtidos em SERRONI, J.C., op. cit.

¹⁸ "O conteúdo, a mensagem ideológica e estética, são substituídos pela ênfase tipológica: o que mais importa, é que cada edifício seja logo reconhecível como 'o museu', 'a ópera', 'o banco', 'o palácio do governo' de uma grande capital" in DEI. BRENNI, Giovanna Rosso, op.cit., p.57.

"El caracter de un edificio debería expresarlo el mismo perfectamente en su exterior, y el teatro solamente podía ser considerado como teatro." Apud., PEVSNER, Nikolaus, op. cit., 1976, p.100.

¹⁹ *Theatro Pedro II - a reconstrução*, Ribeirão Preto, ARQ ART, Souza e Sá Editora, 1996.

²⁰ *Theatro Pedro II*, Ribeirão Preto, MIC Editorial Ltda, 1996, p.28.

Somente em maio de 1982 o Theatro Pedro II é tombado pelo Condephaat. A importância do edifício é escrita na ficha de identificação do bem tombado:

O edifício do Theatro Pedro II tornou-se culturalmente, nas décadas seguintes à sua construção, pólo centralizador da região mogiana, ultrapassando assim, os limites municipais e, deste modo foi tombado como monumento histórico-cultural.²¹

Em dezembro de 1993 são tombados os demais edifícios do Quarteirão Paulista e a Praça XV de Novembro,

Como bens culturais de interesse histórico-arquitetônico e paisagístico, o conjunto de imóveis situado à rua Álvares Cabral n. 332 a 354 e 390 a 396 – que compõem o chamado “Quarteirão Paulista”, bem como a Praça XV de Novembro, no município de Ribeirão Preto.

O tombamento dos imóveis referidos, bem como da praça, vem complementar o do Theatro Pedro II já tombado, dando ao conjunto a unidade arquitetônica e harmonia paisagística que lhe são peculiares para a caracterização deste tradicional núcleo histórico urbano.²²

Em 1991 inicia-se o processo de restauro do Theatro Pedro II, que duraria até 1996 e contaria com o trabalho de mais de mil profissionais (operários, arquitetos, engenheiros e restauradores).

Destacamos entre as intervenções ocorridas no teatro a construção de paredes separando a platéia e os camarotes dos corredores de circulação laterais e a cúpula de autoria da artista plástica Tomie Ohtake.

Com a justificativa de melhorar a acústica do teatro essas paredes foram acrescentadas no projeto de restauro, tendo-se o cuidado de manter aparentes os ornatos das divisórias dos camarins.

Segundo Efrain Ribeiro dos Reis, engenheiro civil que acompanhou as obras de restauro, foram seguidas as recomendações da *Carta de Veneza*²³, optando-se pela criação nos casos de intervenção.²⁴

Sem dúvida a maior intervenção no teatro foi a construção da cúpula projetada pela artista plástica Tomie Ohtake. “Entre uma restauração duvidosa e uma intervenção absolutamente criadora decidiu-se pela segunda alternativa.”²⁵

²¹ Ficha de identificação Condephaat, processo 00297/73. Inscrito sob o no. 186 do livro do Tombo Histórico, pp. 1-44.

²² Ficha de identificação Condephaat, processo 29840/92, p.46.

²³ A Carta de Veneza “foi o primeiro documento a orientar internacionalmente a preservação dos bens arquitetônicos, além de consagrar a preservação de exemplares isolados que representavam culturas anteriores e ofereceriam um contraponto à racionalidade da estética e à eficiência dos modernos espaços urbanos”. In RODRIGUES, Marly, op. cit., p.27.

²⁴ Cf. CICCACIO, Ana Maria, op. cit., p. 51.

²⁵ Idem, *ibidem* p. 38.

Originalmente a cúpula era composta por “um forro branco, com uma pintura sem realce” com um lustre ao centro.²⁶

Um levantamento para se reconstruir a cúpula original foi executado, mas posteriormente optou-se por uma intervenção contemporânea em relação a esse elemento arquitetônico.

A justificativa, segundo os livros publicados a respeito do restauro, seria de que não haviam informações suficientes para se refazer a cúpula como era originalmente. Devemos contestar essa informação já que existia uma foto da cúpula original, além de toda a sua estrutura de ferro que se manteve após o incêndio, o que seria o suficiente para reconstruí-la.

A aprovação da cúpula pelo Condephaat ocorreu só após vários pedidos de detalhamento e visitas a obra. Em 1994, em vistoria dos trabalhos de restauração do Theatro Pedro II, a Arq. Silvia Ferreira Santos Wolff declara:

As obras de restauração de cujo processo de aprovação não participei vão caminhando muito bem. Do ponto de vista da execução a qualidade dos trabalhos, que já se encontram em fase adiantada de recuperação de pinturas murais, compra de equipamentos e preparo para recuperação das fachadas, é muito boa e cuidadosa. Do ponto de vista de aprovações considero oportuno solicitar o envio do projeto do forro que não foi enviado anteriormente.²⁷

O projeto da cúpula foi aprovado pelo Condephaat após envio de fotos da maquete e visita as obras pelo técnico responsável, o qual no seu relatório detalha o projeto que está sendo executado e afirma que este pode ser aprovado integralmente pelo Conselho do Condephaat.²⁸

Duas calotas de gesso estrutural seriam colocadas uma sobre a outra. A de cima serviria de fundo branco para a outra, na cor verde-musgo, que possui recortes por onde a luz extravasa. Essas formas criadas pelos recortes são inspiradas no movimento das águas. Um lustre de cristal de 2,70 metros de altura

²⁶ Cf. *Theatro Pedro II*, op.cit., p.46.

²⁷ Condephaat, proc. no. 31.955 – 1994, p.207.

²⁸ “Com relação ao forro da platéia há algumas considerações a fazer: Seu projeto muito pouco detalhado havia sido aprovado em termos genéricos pelo Serviço Técnico, mas após a vistoria ele pode ser aprovado integralmente pelo Conselho. Chegamos a essa conclusão examinando maquete no local e os aspectos já executados do próprio forro. O forro vem sendo executado segundo um esquema de duas calotas de gesso superpostas com um espaço entre elas. A calota inferior, visível da platéia, é recortada com uma série de rasgos sinuosos. Por estes rasgos infiltra-se a iluminação artificial cujo sistema localiza-se na camada intermediária entre as duas calotas. Ainda produzirá luz um lustre central de forma simples, também marcado por linhas sinuosas que dialogam com as de forro de gesso. A cor prevista para o forro é um verde musgo que não agredirá elementos cromáticos originais recuperados no espaço da platéia. É necessário lembrar que a opção por uma concepção artística alheia ao forro original deu-se em função do fato que não se encontraram documentos da sua feição primitiva. Pelo exposto consideramos que por sua originalidade e beleza plástica o forro que vem sendo executado com base em idéias da artista Tomic Ohtake contribuirá para enriquecer o teatro que vem sendo recuperado com tanto apuro.” In Condephaat, proc. no. 31.955, vistoria realizada em 30 de Novembro de 1995 pelos arquitetos Silvia Ferreira Santos Wolff e Roberto Leme Ferreira.

por 2,2 metros de largura que reproduz uma gota d'água bem ao centro da cúpula completa a obra da artista plástica.²⁹

A cor do forro da cúpula é uma derivação cromática das paredes de fundo das galerias e balcões. Essas não existiam anteriormente e foram construídas para melhorar a acústica do edifício.³⁰

Hoje, graças a políticas públicas que na última década requalificaram o centro de Ribeirão Preto, o Quarteirão Paulista continua ocupando o mesmo papel na dinâmica urbana do velho tecido na capital da Mogiana; e tal “conjunto harmônico” oferece, com seus “estilos”, com suas tecnologias e sua imponente monumental, a oportunidade para compreendermos os valores de uma modernidade que se afirmou pela serena tradição avançada da arquitetura clássica.

Renata Alves Sunega. Arquiteta e Urbanista (Puccamp), doutoranda em História da Arte (Unicamp-2005), mestre em História da Arte pela Unicamp com a dissertação “Quarteirão Paulista – um conjunto harmônico de edifícios monumentais” (2003)

²⁹ CICCACIO, Ana Maria, op. cit., p. 38.

³⁰ Cf. *Theatro Pedro II*, op. cit., p.47.

AS OBRAS DO ACERVO DO MACC NOS SALÕES DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS: 1960 e 70.

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago
renatazago@iar.unicamp.br

Resumo

Esta pesquisa consistiu em discutir a importância dos Salões de Arte Contemporânea de Campinas nos anos 1960 e 1970, momento introdutor das “vanguardas” na cidade de Campinas. Devido à escassez de material para desenvolver a pesquisa encontramos duas alternativas para resgatar informações: buscar depoimentos de artistas que participaram dos Salões de Arte Contemporânea de Campinas, além de antigos diretores do Museu de Arte Contemporânea de Campinas (MACC); e levantar e analisar artigos de jornais de época, visando retratar a importância desses Salões no contexto da arte contemporânea brasileira. O trabalho seguinte foi analisar as vinte obras selecionadas, pertencentes ao acervo do MACC.

Unindo então essas duas etapas, pudemos analisar de forma consistente a relação entre o panorama histórico-cultural local e nacional da época, inserindo as obras dos artistas selecionados, pertencentes ao acervo do MACC, nesse contexto e em suas respectivas produções, além de retratar o papel dos Salões de Arte Contemporânea de Campinas.

Porém, neste texto, será dada ênfase à realização sistemática dos Salões de Arte Contemporânea de Campinas, discutindo seus desdobramentos e seu caráter inovador.

Introdução

No final dos anos de 1940, e nos anos 1950 a arte brasileira de “vanguarda”, em especial as correntes abstratas, tiveram grande força e importância nas metrópoles brasileiras. Nos anos que antecederam imediatamente a década de 1950 foram fundados três importantes museus: em 1947 o Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1948 o Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo e o MAM do Rio de Janeiro. Além da criação desses museus começaram a acontecer, em 1951, os Salões Nacionais de Arte Moderna no Rio de Janeiro, e em 1952, em São Paulo, o Salão Paulista de Arte Moderna. Além disso, em 1951, aconteceu a I Bienal Internacional de São Paulo e, por conseguinte, sua realização sistemática.

Entretanto, se os anos 1950 foram marcados pela difusão da arte abstrata no país – e destacamos aqui a criação dos grupos *Ruptura*, formado em

1952, em São Paulo e *Frente*, formado em 1954, no Rio de Janeiro, que deram origem aos movimentos concreto e neoconcreto, respectivamente – nos anos 1960 a arte brasileira de vanguarda foi assinalada por um profundo experimentalismo. “Assistiu-se então no país à derrocada progressiva da abstração, à retomada da *figuração em um novo registro, de caráter alusivo, e às primeiras tentativas de integração entre arte e cultura de massa*”.¹

E foi em meio a esse contexto que o MAC-USP foi criado, em 1963, com propósitos diferentes dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro, já que sua proposta era formar um acervo com obras da mais “nova” arte contemporânea. Assim, no ano de sua fundação, Walter Zanini, seu primeiro diretor, instituiu um evento denominado “Exposição do Jovem Desenho Nacional” que permitia a inscrição de três trabalhos por artista de até 35 anos de idade. Entretanto, a própria dinâmica do evento, a interação entre o diretor do Museu, os artistas e sua produção, levou à gradativa inclusão de trabalhos de pintura, escultura e objetos, criando-se assim, em 1967, o programa Jovem Arte Contemporânea, que consistia na apresentação anual da produção de jovens artistas contemporâneos emergentes dedicados à pesquisa plástica atual. Um júri de seleção elegia inicialmente os trabalhos a serem apresentados na mostra, escolhendo, em seguida, aqueles que seriam adquiridos através de premiação. Desta forma, o museu manteve a sua coleção atualizada com a criação jovem e contemporânea.

Ademais, nos anos 1970 a interdisciplinaridade se firma através da apresentação de objetos, instalações, conferências e mesas de debates. Internacionalmente, bem como no Brasil, a arte se desenvolveu em direção à valorização do processo, da idéia, dos multimeios. São utilizados os mais variados meios e técnicas. Cristina Freire afirma que

“a tão debatida efemeridade das propostas lança a noção de arte como processo decorrente de uma idéia, de um objeto impalpável para o centro do debate. O esforço do artista, nesse período, vai no sentido de dar corpo ao invisível, tornar material uma idéia que não teria, necessariamente, apelos formais.”²

E as obras apresentadas nas JACs dos anos 1970 tinham esse caráter. O MAC-USP tornou-se, sobretudo, identificado pelo estilo irreverente, agressivo e, muitas vezes, aberto a todas as experiências. De acordo com Zanini não se sabia quase sempre no que resultariam as mostras e os eventos da “geração 70”, com tanta repressão em volta.

¹ Maria de Fátima Morethy Couto, *Por uma vanguarda nacional. A crítica Brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*, Campinas, Editora da Unicamp, 2004, p.200.

² Cristina Freire, *Poéticas do Processo – Arte conceitual no Museu, São Paulo, Iluminuras, 1999, p.30.*

A situação das artes plásticas em Campinas

Durante os anos 1940 e 50 na cidade de Campinas ainda eram realizados os Salões de Belas Artes, com supremacia absoluta da arte acadêmica. Segundo recente entrevista com Bernardo Caro, além desses tradicionais Salões de Belas Artes, realizados anualmente, os “grandes mestres” sempre expunham no saguão do Teatro Municipal, e as obras que ganhavam o primeiro prêmio nos Salões eram adquiridas pela Prefeitura Municipal³. Essa situação fez com que a Secretaria de Educação e Cultura tivesse a idéia de criar uma Pinacoteca, utilizando os prêmios aquisições para iniciar seu acervo. A criação da mesma, porém, nunca se concretizou.

Mas a “explosão” dos recentes acontecimentos artísticos nos grandes centros, anteriormente mencionados, foi aos poucos chegando às cidades do interior e provocando mudanças na maneira dos jovens artistas entenderem a arte de seu tempo, o que os levou a uma ruptura tardia com o “academicismo”. Isso deu origem então, em setembro de 1957, à I Exposição de Arte Contemporânea de Campinas, no saguão do Teatro Municipal. Assim, o espaço anteriormente reservado apenas para a arte tradicional começou a ceder lugar à arte nova. Um ano após tal exposição alguns artistas reuniram-se e formaram o Grupo Vanguarda⁴.

O objetivo do grupo era uma união de artistas para realizarem exposições, diferente, por exemplo, dos grupos *Ruptura* e *Frente*, em que os artistas seguiam uma linha ou um pensamento em comum, dentro do grupo. Nada havia em comum nas obras dos artistas do Vanguarda, apenas uma vontade de mostrar a Campinas uma nova maneira de expressão, uma nova tendência. Segundo o depoimento de dois dos artistas que participaram do grupo, Francisco Biojone⁵ e Bernardo Caro⁶, estes tinham consciência de que não havia nada de vanguarda em sua arte, a não ser uma novidade para a cidade de Campinas. Confirmando então a informação, Thomaz Perina⁷ afirmou em recente entrevista que o Grupo Vanguarda, em especial Geraldo de Souza e Raul Porto, tinha grande ligação com os artistas concretos de São Paulo e que o grupo costumava frequentar diversas exposições, demonstrando que se encontravam a par dos acontecimentos artísticos nacionais.

³ Entrevista realizada pela autora com o artista em 24/06/2004.

⁴ O “Grupo Vanguarda” era formado pelos artistas Bernardo Caro, Edoardo Belgrado, Enéas Dedeca, Francisco Biojone, Franco Sacchi, Geraldo de Souza, Geraldo Jurguensen, Maria Helena Motta Paes, Mário Bueno, Raul Porto e Thomaz Perina.

⁵ Em entrevista realizada pela autora em 18/05/2004.

⁶ Em entrevista realizada pela autora em 24/06/2004.

⁷ Em entrevista realizada pela autora em 22/09/2004.

Essa vontade dos artistas campineiros de mostrar sua arte tornou-se uma necessidade e um problema quando o Teatro Municipal da cidade foi fechado por período indeterminado. A galeria de arte Aremar, pertencente a Raul Porto era o único local em que o grupo ainda podia expor. Dessa forma, criar um local para exposições permanentes de arte contemporânea tornou-se o maior objetivo do grupo.

Observar o que ocorria no panorama artístico de São Paulo, como os acontecimentos periódicos das Bienais, a fundação do Museu de Arte Contemporânea da USP, além de uma exposição organizada e trazida por Walter Zanini do MAC-USP a Campinas, realizada no saguão do Teatro Municipal no mesmo ano de 1963, foram fatores decisivos para que a Secretária da Educação e Cultura, na época Da. Jacy Milani, apoiasse a idéia defendida pelo grupo Vanguar-da: a criação de um museu.

Assim, ocorreu o I Salão de Arte Contemporânea de Campinas e a concomitante fundação do Museu de Arte Contemporânea de Campinas (MACC) na Avenida da Saudade junto à Secretaria Municipal de Cultura. Somente após alguns anos, em 1976, o MACC recebeu um prédio que seria sua sede definitiva, onde se encontra atualmente, na Avenida Benjamin Constant, 1633.

A realização deste I Salão de Arte Contemporânea de Campinas e dos consequentes teve como objetivo iniciar o acervo do museu recém fundado. Ademais, a situação política em que o Brasil encontrava-se impulsionou a realização desses Salões e de outras grandes mostras fora dos grandes centros, como as Bienais da Bahia e os Salões de Arte Moderna de Brasília. Após o golpe de 1964 e a instauração da ditadura militar iniciou-se uma grande repressão que se tornou ainda mais acirrada nos grandes centros após a decretação do AI-5 (Ato Institucional nº 5). Isso proporcionou a abertura do eixo cultural brasileiro. Segundo Zanini, São Paulo voltou a ser a capital brasileira da arte apenas no final dos anos 1970.⁸

Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas

Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas (SACCs) aconteceram de 1965 a 1977, inicialmente realizadas nos mesmos moldes de um salão tradicional foram, ao longo de suas realizações, modificando seu caráter e sua estrutura e chegaram a destacar-se em âmbito nacional, principalmente nos anos de 1974 e 75.

⁸ Apud Cristina Freire, *Poéticas do Processo – Arte conceitual no Museu*, São Paulo, Iluminuras, 1999, p.25.

Assim, resolvemos aqui dar ênfase às mostras de 1965, visto que esta inaugurou a tradição do evento, à de 1969 na qual começaram as transformações, e àquelas realizadas nos anos de 1974 e 75.

I Salão de Arte Contemporânea de Campinas

A realização do I SACC foi de 1 a 30 de agosto de 1965. E, com a contribuição da Prefeitura e de algumas empresas privadas, foram outorgados vários prêmios e distribuídos na forma de prêmios aquisições em todas as categorias, além de menções honrosas aos artistas.

Este Salão reuniu as seções de Pintura, Escultura, Arquitetura, Arte decorativa e Arte gráfica e acharam-se inscritos 340 artistas, representantes de 26 cidades do país. Do júri de seleção e premiação das categorias Pintura, Escultura, Arte Gráfica e Arte Decorativa participaram Izar do Amaral Berlinck, Norberto Nicola e Mario Schenberg.

Neste I SACC, de caráter experimental, foram aceitas obras de quase duzentos artistas. Analisando a premiação – com base em pesquisas em catálogos, no livro tombo do MACC e na documentação encontrada e organizada – constatamos que algumas destas obras foram adquiridas pelo museu ou por colecionadores particulares e outras foram apenas agraciadas com prêmios em dinheiro dados aos artistas pelos patrocinadores. Além disso, podemos destacar que alguns prêmios atribuídos possuem também um caráter honorífico (medalhas de ouro, prata e bronze).

Ademais, constatamos que, salvo algumas exceções como Lothar Chroux, Evandro Carlos Jardim e alguns integrantes do grupo Vanguarda, já reconhecidos na cidade de Campinas, a grande maioria dos artistas premiados estava no início de sua carreira durante esta época.

Em reportagem publicada pelo jornal de Campinas *Correio Popular* de 29 de agosto de 1965 há uma descrição superficial das obras selecionadas: “as mais modernas manifestações da pop-art, da ingenuidade dos primitivistas, do agonizante desespero dos surrealistas, passando ainda pelo concretismo, abstracionismo, realismo fantástico, tachismo (...)”⁹. Ainda no mesmo jornal, em depoimento, Geraldo Jurgensen afirma ter tomado conhecimento da importância do I SACC em Washington, pois na embaixada brasileira havia fotos e informações sobre a exposição.

Já na categoria Arquitetura em que participaram do júri Paulo Mendes da Rocha, Joaquim Guedes e Pedro Paulo Saraiva, segundo documento encontrado (em três vias) no arquivo do MACC nenhum dos projetos apresentou condições mínimas exigidas pelos jurados para participar do I SACC.

⁹ *Correio Popular*, 29 de agosto de 1965, p. 19.

V Salão de Arte Contemporânea de Campinas

O V SACC foi realizado de 04 a 31 de outubro de 1969. Agora o Salão não se encontra mais dividido em categorias e não há mais a distribuição de prêmios honoríficos, além das obras premiadas terem diminuído consideravelmente e todas serem adquiridas pelo MACC.

Os componentes do júri deste Salão foram José Geraldo Vieira, Aracy Amaral, Waldemar Cordeiro, Walmir Ayala e Mário Barata. Este SACC recebeu inscrições de 271 artistas com 813 obras das quais o júri selecionou 261 obras de 87 artistas e outorgou prêmios aos seguintes artistas: Bernardo Caro, Cláudio Tozzi, Georgete Melhem, Gilberto Salvador, Geraldo Jurgensen, Henrique Leo Fuhro, Hudla Pintchovski, Inácio Rodrigues, Lucia Fleury de Oliveira, Mário Luiz Paulucci, Maria Helena Motta Paes, Maria Luiza Fávero, Pedro Moacyr Campos, Raul Porto, Ruth Bessoudo Courvoisier, Thomaz Ianelli, Thereza Miranda, Zama e Wanda Pimentel.

Os membros do júri prestaram depoimentos ao jornal de Campinas *Correio Popular* acerca das questões abordadas neste Salão afirmando que

"Embora mantendo o nome de Salão, mas já em curso de transformação para melhor, esta mostra de arte contemporânea justifica-se inicialmente por demonstrar o apreço que Campinas dedica à cultura e às artes, como expressão de nível de civilização.

A cidade é jovem e tradicional ao mesmo tempo e não seria justo que não se desse oportunidade para os interessados – estudantes, estudiosos, professores, diletantes populares vissem um resumo da criação estética contemporânea no país e interpretassem as suas afirmações e indagações. Sendo nacional, o Salão também estimula o desenvolvimento das artes visuais no país. A existência do Salão é importantíssima para a cidade, pois demonstra o alto grau de cultura e civilização que Campinas faz jus. É importante ressaltar que a mostra não é apenas expositiva, mas também possui um elevado caráter didático".¹⁰

IX Salão de Arte Contemporânea de Campinas: *Desenho Brasileiro 74*

O IX SACC aconteceu em Campinas de 26 de outubro a 24 de novembro de 1974. Esta mostra foi exposta no MAM – Rio de Janeiro em janeiro de 1975 e em março do mesmo ano em Brasília, na Sala de Exposições do Setor de Difusão Cultural.

O IX SACC foi de grande importância para o panorama artístico brasileiro, sendo divulgado e criticado nos maiores e mais relevantes meios de comunicação do país.

Segundo Roberto Pontual, que integrou a comissão organizadora da mostra, o SACC foi reajustado em seus propósitos e regulamentos, através da proposta de uma comissão formada por ele, Márcio Sampaio e Olívio Tavares

¹⁰ *Correio Popular*, Campinas, 19 de outubro de 1969.

de Araújo¹¹. Podemos averiguar tal proposta descrita pelos críticos, encontrada e transcrita por mim dos arquivos de documentação do MACC:

"O ponto de partida para os reajustes propostos no IX SACC foi a verificação da inevitável crise de representatividade e interesse que cerca, há algum tempo, as iniciativas desse tipo. Grande parte dos artistas brasileiros têm se recusado ao confronto, por motivos tão sutis quanto diversos, que vão desde a oposição ao suporte institucionalizado até, em certos casos, o medo de correr o risco de eliminação num cotejo competitivo, com desvantagem para a sua imagem no mercado. Em outros casos, a evolução e a incorporação de novas linguagens expressivas denunciariam com clareza a limitação da divisão em categorias nos salões, e a inadequação do tipo de espaço disponível. Havia a nossa frente duas opções. Uma, a abertura radical, que suprimisse o lado competitivo do certame, enfatizasse as pesquisas de vanguarda e transformasse o IV Salão numa promoção experimental. Outra, a opção documental, não no sentido nostálgico de uma arte vivida e acabada, mas sim no de apreender e demonstrar a vitalidade de um setor ora emergente na arte brasileira. Isso significava, também, a tentativa de recondução à mostra de alguns nomes mais ou menos ausentes, cuja obra faz parte dessa vitalidade e deve ser vista amplamente. A segunda opção pareceu-nos melhor, em função do caráter necessariamente informativo e didático de que se deve revestir um salão nas condições específicas de Campinas.

No momento em que optamos pelo caráter documental, tornou-se também coerente restringir o âmbito do levantamento, para que ele possa ser mais claro e eficaz. O desenho despontou como a linguagem mais e melhor usada nos últimos três ou quatro anos no Brasil, servindo inclusive como suporte para uma criação bastante não - convencional. Para exemplificá-la objetivamente, elaborou-se uma lista - base de vinte e um artistas convidados, que participarão do salão ao lado dos artistas regularmente inscritos e selecionados. Mantivemos o princípio de inscrição, seleção e premiação, pela evidência de um aspecto ainda positivo nesse esquema, qual seja a possibilidade de surgimento de novos nomes e propostas, que uma comissão normalmente não poderia conhecer. Por coerência e funcionalidade, também esse levantamento via - seleção ficou restrito à técnica do desenho, de forma a obter, inclusive, um panorama geral mais homogêneo. Ressaltamos, finalmente que a proposta por nós apresentada para o IX Salão de Campinas pretende responder apenas ao momento específico, parecendo-nos a mais exequível neste instante. A abertura implícita na disposição do Conselho do Museu será evidentemente continuada na medida em que, nos próximos salões, novos projetos sejam apresentados por outras comissões, em função dos dados que então estiverem a seu dispor."

Assim, os críticos de arte tiveram plena liberdade para executar o IX Salão de Campinas, em seus mínimos detalhes, criando uma categoria de convidados para assegurar a representatividade do conjunto e que, ao mesmo tempo, manteve a seleção e premiação. Demonstrando grande rigor, os jurados aceitaram apenas 56 dos 266 trabalhos inscritos. Os artistas premiados foram os seguintes: Amador de Carvalho Perez, Bia Wouk, Cristina Tati, Eduardo Cruz, Eduardo Hotz, Eva Furnari, Geraldo Porto e Chico Franze, João Pirahy, Luís Guimarães (Guima), Luís Carlos Lindenberg, Marcos Concilio, Mauro Kleiman, Noni Geiger, Normando José Martinez Santos, Paulo de Tarso Viana de Souza, Rogerio Luz, Sergio Andrade, Terezinha Veloso, Vitor Gerhard e Yukio Suzuki.

No mesmo ano de 1974, no Museu de Arte Moderna de São Paulo houve o sexto *Panorama*, também privilegiando as artes gráficas: o desenho e a gravura. Porém, esta mostra passou por algumas modificações nos últimos

¹¹ Folha de São Paulo, 27 de outubro de 1974.

anos, como a opção por não ter uma comissão julgadora, mas sim fazer convites a artistas já consagrados na época. Mas ainda assim eram distribuídos prêmios, a fim de aumentar a competitividade.

A meu ver, as duas mostras aproximam-se, inclusive pelo fato de apresentarem os mesmos artistas fundamentais. Olívio Tavares de Araújo, membro do júri, publicou na revista *Veja*, “Não se pode negar que a versão campineira é mais concentrada e mais moderna”.¹² A própria lista de convidados (Anna Maria Maiolino, Arlindo Daibert Amaral, Barrio (Arthur Alípio Barrio Lopes), Carlos Alberto Fajardo, Carlos Eduardo Zimmermann, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Luís Gregório Correia, Luis Paulo Baravelli, Luiz Alphonsus Guimarães, Madu (Maria do Carmo V. Martins), Manuel Augusto Serpa de Andrade, Marcos Coelho Benjamin, Maria do Carmo Secco, Mira Schendell, Roberto Magalhães, Tomoshige Kusuno, Tuneu (Antonio Carlos Rodrigues), Waltércio Caldas Júnior e Wilma Martins) procurou enfatizar uma certa linha que, se não era a vanguarda, pelo menos toca no que, naquele momento havia de mais bem informado.

Além disso, deve-se ainda destacar o caráter de abertura permanente que a realização deste Salão pretendia instaurar. “O que fizemos foi apenas uma proposta para esse ano”, salienta Roberto Pontual. “E em nossa justificativa está explícito que, nos próximos salões, outras comissões, em função de seus momentos específicos, deverão apresentar outros projetos, mantendo o salão rigorosamente em dia com a arte”.¹³

X Salão de Arte Contemporânea de Campinas: “Arte no Brasil” – Documento/Debate – 12 artistas.

Neste ano o SACC apresentou-se de maneira diferente. Durante três dias, 07, 08 e 09 de novembro de 1975, doze artistas convidados debateram com o público suas obras mostradas em quarenta slides. Os artistas convidados foram Mira Schendell, Rubem Valentim, Sérgio Camargo, João Câmara, Tomie Otake, Mário Bueno, Antonio Henrique Amaral, Franz Weissman, Amílcar de Castro, Humberto Espíndola, Nelson Leirner e Maria Leontina. Os debates foram coordenados pelos críticos de arte Aracy Amaral, Frederico Moraes e Aline Figueiredo.

Como o Salão anterior, este teve uma grande importância e uma enorme divulgação, visto que existem críticas em inúmeros jornais e periódicos e, ademais, ele não permaneceu em Campinas, viajando para o Rio de Janeiro – *X SACC no MAM* (de 15 de janeiro a 8 de fevereiro de 1976) com debates nos

¹² *Veja*, São Paulo, 30 de outubro de 1974, p.25.

¹³ Idem, p.27.

dias 17 e 18 de janeiro com os artistas e os críticos de arte, São Paulo – **X SACC na Pinacoteca do Estado** (de 16 a 30 de março de 1976), com debates nos dias 19, 20 e 21 de março e Brasília – **X SACC em Brasília – Fundação Cultural do Distrito Federal** (de 04 a 16 de abril de 1976), com debates nos dias 14, 15 e 16 de abril.

Esta mostra já passou por diversas modificações, na tentativa de ser atual, em termos de objetivos e métodos. Primeiro, em 1971, no VII SACC, a comissão julgadora do certame de então, reuniu-se após sua tarefa para debater os benefícios e malefícios da exposição, tal como ela ali se encontrava. Das soluções propostas, chegou-se finalmente, em 1974, a sua primeira tentativa mais radical de atualização, quando o júri do momento decidiu fazê-la girar em torno de um tema. E assim nasceu o IX Salão de Arte Contemporânea de Campinas – Desenho Brasileiro 74, vista não apenas na cidade de origem, mas também no Rio de Janeiro e em Brasília.

Assim, para a edição de 1975, o Salão abriu-se ainda mais radicalmente modificado. Se em 1974 houvera a intenção de equilibrar o sistema tradicional do concurso com a necessidade de contar com artistas significativos através do convite direto, no X SACC eliminou-se por completo o primeiro modo. A comissão julgadora voltou-se apenas para o princípio do convite, escolhendo doze artistas brasileiros “com obra em plena maturidade, obras que se caracterizam pela atualidade no nosso contexto, uma abrangência em termos territoriais assim como a diversidade das tendências vigentes”.

No entanto, o dado mais radical e importante deste Salão é que dele foi eliminada a presença direta, ou seja, física da obra. Ao invés de comparecer com duas ou três obras, cada artista encarregou-se de preparar uma documentação visual, em slides, capaz de indicar suas pretensões e os caminhos percorridos para pô-las em prática. Acompanhando a documentação visual, um texto depoimento, publicado em catálogo, transferiu ao público o conhecimento da maneira pela qual o artista encara sua própria evolução, no contexto que o caracteriza. Citando o crítico Roberto Pontual “*não é preciso dizer mais nada para comprovar a oportunidade e a utilidade de uma exposição como esta, que se mostrou suficientemente capaz de ousadia, com vistas a manter um mínimo de substância justificadora*”.¹⁴

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago. Aluna do último semestre do bacharelado em Educação Artística – Artes Plásticas – Unicamp. Iniciações científicas: SAE/Pibic – julho de 2002 a agosto de 2003 – *Toulon-Lantrec e as mulheres da noite* e Fapesp – fevereiro a dezembro de 2004 – *As obras do acervo do M-ACC nas Salões de Arte Contemporânea de Campinas: 1960 e 1970*.

¹⁴ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1976.

ANITA MALFATTI E A CRÍTICA DE ARTE DO INÍCIO DO SÉCULO XX

Renata Gomes Cardoso
rgcardoso@yahoo.com.br

“Ninguém ainda soube criticar um trabalho de inspiração individual; pois não havendo precedentes só poderiam limitar-se a um insulto.”¹ Assim vai finalizando Anita Malfatti um pequeno artigo na Revista Anual do Salão de Maio, já em 1939, onde sintetiza os acontecimentos de sua passagem pelos Estados Unidos, tendo estudado, entre outras experiências, com o artista Homer Boss, a partir de 1915. Apesar desse pequeno trecho ser provavelmente uma referência direta da artista ao artigo escrito por Monteiro Lobato diante de sua segunda exposição no Brasil², de 1917/18, Anita Malfatti deixa transparecer nesse artigo uma questão fundamental, predominante no ambiente artístico brasileiro, sendo esta a questão do precedente, problemática que conduzirá nas suas entrelinhas a atuação da crítica de arte do início do século XX, tanto pelos elementos favoráveis a novas propostas artísticas, herdadas do ambiente europeu e que aos poucos apareciam em nosso cenário artístico, quanto por aqueles contrários a tais mudanças dos padrões estéticos.

Revisar a crítica de arte desse período, e mesmo sua continuidade nos anos seguintes, é fundamental para compreender como o modernismo foi articulado por aqueles que o defendiam de uma forma engajada, ao ponto de colocar à margem artistas ou tendências que escapavam aos seus preceitos. A revisão dessa crítica de arte é uma questão já um tanto discutida em algumas fontes sobre o período, porém nas mais tradicionais percebemos a repetição de alguns conceitos por vezes vagos e pouco fundamentados, herdados dos preceitos dos modernistas “históricos”; será apenas recentemente que os estudos sobre o modernismo no Brasil proporá caminhos diversificados, partindo de pontos de vista mais seguros, tanto conceitualmente quanto empiricamente, sobre os acontecimentos do período, derrubando mitos, retirando clichês, revendo aprovações e desaprovações e refletindo, sobretudo, sobre o significado desse fenômeno no âmbito da arte brasileira. Rever essa crítica de arte faz-nos retornar a seus preceitos e à abordagem posterior que estes suscitaram.

Para se fazer uma revisão da crítica de arte do início do século XX, no caso específico de Anita Malfatti, que teria sido, segundo a crítica modernista, a artista que trouxera um ‘novo’ ponto de vista estético ao país, não podemos

¹ MALFATTI, Anita. “1917”. In, *R-ASM* (Revista Anual do Salão de Maio), n. 1, 1939, São Paulo.

² LOBATO, Monteiro. “A propósito da exposição Malfatti”. In, BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. Pág. 52-56.

deixar de lado a questão entre Anita Malfatti e Monteiro Lobato, que numa avaliação mais atenta de duas fontes mais recentes, da qual falaremos mais adiante, vai se configurar em uma construção modernista, como o ponto de partida para o debate artístico crescente na década de 20; mas por outro lado, trará idéias que serão repetidas, por vezes de forma romantizada, nos estudos seqüentes sobre tais questões, que trazem quase sempre a desaprovação do artigo e a defesa da artista. O artigo será colocado tanto como ponto determinante que guiará a crítica sobre a continuidade da produção pictórica da artista, quanto como eixo de contestação das idéias da crítica de arte das duas primeiras décadas do século e conseqüentemente de toda a arte precedente.

Em *História do Modernismo Brasileiro- Antecedentes da Semana de Arte Moderna*³, de 1971, Mário da Silva Brito, coloca, por exemplo, um artigo de Oswald de Andrade de 1915, feito para "O Pirralho", como um primeiro momento de reflexão sobre a questão do *nacional* na pintura, onde Oswald critica a postura do artista em relação à arte "estrangeira" opondo a técnica e o tema internacional à "nossa natureza tropical e virgem, que exprime luta, fôrça desordenada e vitória contra o mirrado inseto que a quer possuir"⁴. Buscando o artigo de Oswald de Andrade de 1915, Mário da Silva Brito não dá atenção, por outro lado, aos artigos de jornais que circulam desde 1900, onde já estariam presentes e sendo discutidas as questões em torno do nacional e da técnica na pintura de artistas brasileiros, bem como a reprovação de uma pintura que, segundo esses mesmos críticos, significava apenas uma cópia irracional de cânones acadêmicos. Nesse contexto não aparecerá também as diversas críticas de Monteiro Lobato sobre essas mesmas questões, e uma das respostas para essa ausência, seria explicada pelas palavras de Mário da Silva Brito nas páginas seguintes⁵, onde analisa o artigo de Lobato sobre a exposição de Anita Malfatti, considerando que "seu conhecimento teórico e crítico de arte radicava-se nas lições acadêmicas e tradicionalistas".

Tal ponto de vista se esclarecerá com o livro de Tadeu Chiarelli, "Um jeca nos Vernissages"⁶ já de 1995, onde o autor avalia sob uma nova perspectiva a atividade de Monteiro Lobato enquanto crítico de arte. Nesse ponto a análise de Mário da Silva Brito em relação a Monteiro Lobato vai de encontro com termos como realismo, naturalismo, e arte acadêmica, utilizados de diversas formas e em diversos contextos diferentes, às vezes de maneira errônea, assim como tantos outros termos considerados como os da arte moderna, como

³ BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro- Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Obra Citada.

⁴ ANDRADE, Oswald de. Artigo de *O Pirralho*, 1915. In, BRITO, Mário da Silva. Obra Citada

⁵ BRITO, Mário da Silva. Obra Citada, pág. 58-59.

⁶ CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages (Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil)*. São Paulo: USP, 1995.

futurismo, expressionismo, cubismo, utilizados pelos modernistas, cujo significado ainda lhes escapava à compreensão. Fica patente, por outro lado, a posição de engajamento e o tom entusiástico do autor na defesa dos ideais do modernismo, quando ainda completa seu raciocínio com citações de Mário de Andrade e Menotti del Picchia, ao considerarem o crítico não como tal (crítico de arte), mas como um mal pintor acadêmico. A defesa veemente da artista e a rejeição ao crítico, ao desaprovarem o artigo de Lobato, fez com que os modernistas desaprovassem também toda a sua produção, nas letras e nas artes, e suas tentativas, ainda que de um ponto de vista diferenciado dos modernistas, de renovação cultural. O livro de Tadeu Chiarelli, além de chamar a atenção para essa repetição de idéias que se consolidam sem maiores questionamentos no decorrer dos estudos sobre o modernismo, nos põe diante da crítica de arte anterior à Semana de 22, analisando os artigos de jornais das duas primeiras décadas do século, na cidade de São Paulo, o que nos leva também a repensar o *moderno* na arte brasileira.

Um segundo texto relativamente mais recente que tocará nessa questão Anita x Monteiro Lobato, é o de Annateresa Fabris "Nacionalismo e engajamento"⁷ publicado em "Bienal Brasil séc. XX", de 1994, onde a autora reavalia questões da crítica modernista e mesmo as concepções do "moderno" nesses críticos, contrapondo justamente a questão do precedente em duas abordagens principais, nos artigos de Monteiro Lobato sobre Anita Malfatti e Vítor Brecheret e nos artigos de personalidades como Oswald de Andrade e Mário de Andrade, também sobre esses mesmos artistas, que segundo os próprios seriam os dois "pilares" artísticos sustentadores das primeiras ações do movimento. A autora vai assinalar uma contradição fundamental na crítica modernista, quando esta coloca os dois artistas no mesmo patamar do 'despertar da modernidade', quando essa comparação não poderia ser tão linear; e uma certa coerência na crítica de Monteiro Lobato ao recusar o "moderno" em Anita Malfatti, mas defender por outro lado, o "moderno" em Brecheret, sendo portanto capaz de distinguir entre os dois artistas características estéticas fundamentais, que para Annateresa Fabris estariam além da visão crítica dos modernistas, esta ainda em fase de elaboração. O que demonstra, segundo ainda a autora, a ausência de referências históricas nos modernistas ao abordar a obra de Anita Malfatti e a abundância delas, ao abordar a obra de Brecheret.

As colocações de Annateresa Fabris nos levam a verificar parcialmente alguns pontos dessa crítica modernista, e quais os caminhos que esses escritores seguiam para suas abordagens do objeto artístico, ou ainda, como isso se dava

⁷ FABRIS, Annateresa. "Modernismo: Nacionalismo e Engajamento". In, *Bienal Brasil Séc. XX*. São Paulo: Fundação Bienal, 1994. Pág. 72.

em relação também à defesa e à articulação de uma nova arte para o Brasil. Nesse sentido, no artigo de Oswald de Andrade dedicado a Anita Malfatti, no *Jornal do Comércio* de 1918, logo após a exposição "histórica" da artista, que suscitou diversas opiniões, o crítico vai usar nas suas explicações termos genéricos e pouco referenciados, como:

"exigiria longos artigos discutir-se a sua complicada personalidade artística e o seu precioso valor de temperamento"; "(...) Possuidora de uma alta consciência do que faz, levada por um notável instinto para a apaixonada eleição dos seus assuntos e da sua maneira. (...)"; "A impressão inicial que produzem os seus quadros é de originalidade e de diferente visão".⁸

O autor demonstra com tal discurso uma certa confusão na apreensão desse novo objeto, utilizando termos como 'temperamento', 'impressão' e 'diferente visão'. É a partir de tal interpretação que percebemos a ausência, já referida por Annateresa Fabris, da referência histórica ou do precedente, evidenciando a confusão do autor também em relação a alguns conceitos que já eram discutidos nos debates entre a crítica brasileira, como o naturalismo, por exemplo:

"No entanto, um pouco de reflexão desfaria sem dúvida, as mais severas atitudes. Na arte, a realidade na ilusão é o que todos procuram. E os naturalistas mais perfeitos são os que melhor conseguem iludir. Anita Malfatti é um temperamento nervoso e uma intelectualidade apurada, a serviço do seu século. A ilusão que ela constrói é particularmente comovida, é individual e forte e carrega consigo suas próprias virtudes e os próprios defeitos da artista. Onde está a realidade, perguntarão, nos trabalhos de extravagante impressão que ela expõe? A realidade existe, mesmo os mais fantásticos arrojados criadores e é isso justamente que os salva".⁹

Annateresa Fabris considera tal discurso como um "exercício de auto-educação" do escritor para explicar esse novo e tamanho estranhamento. No caso da crítica em relação a Brecheret, já de 1920, em "Papel e Tinta", o autor parece mais seguro ao demonstrar seu conhecimento do "contemporâneo" na escultura, citando artistas conhecidos:

"(...) Brecheret não se limitou apenas a estudar com aplicação as normas medicinais de escola, antes, possuído de uma clara inteligência de uma força criadora ainda rara neste país de lenta evolução, observou as idéias modernas na escultura (...) foram aparecendo Bourdelle, (...) e sobretudo esse grande, formidável Mestrovic sem dúvida a figura mais possante da arte dos nossos dias".¹⁰

Apesar dessas referências mais próximas, a partir de artistas escultores europeus, a análise do crítico acaba recaindo em uma abordagem mais subjetiva, ausente de um tratamento teórico:

⁸ ANDRADE, Oswald de. "A exposição Anita Malfatti", *Jornal do Comércio*, ed. de São Paulo, 11 de janeiro de 1918. In, BRITO, Mário da Silva. *Obra Citada*, pág. 61-62.

⁹ Idem, pág. 61-62

¹⁰ ANDRADE, Oswald. "Brecheret", *Rev. Papel e Tinta*, 1920. In, BATISTA, Marta Rossetti (org.). *Brasil: 1º. tempo modernista 1917/25: documentação*. São Paulo: IEB-USP, 1972.

"A *Eva* serve de contraste[em relação à *Cabeça de Cristo*]. É uma mulher da terra, é a filha do limo, trazendo no sangue estuante o fogo interno do planeta, levando nos cabelos o cheiro verde dos vegetais e nos seios o milagre amoroso da germinação. Por isso ela enfia os dedos longos da mão esquerda na terra, num apoio de filha, enquanto com a mão direita acaricia as moedas lindas do pecado. Os novos jardins da Paulicéia clamam por que se lhes ofereça para a glorificação a *Eva* de Brecheret"¹¹

Nas palavras de Annateresa Fabris, o autor, em relação à obra de Brecheret, "estaria diante de uma apreensão menos traumática", realizando com tal crítica "exercícios literários de sabor decadentista".

Por outro lado, Monteiro Lobato, tão criticado pelos modernistas após o artigo sobre a Exposição de Anita Malfatti, vai demonstrar, através da escultura de Brecheret, seu conhecimento e engajamento em relação ao "moderno" que lhe é familiar, em artigo na *Revista do Brasil* de 1920:

"*Despertar* e *Eva* sugerem-nos de chofre grandes obras de grandes escultores mundiais. Porque os característicos essenciais destas—a vida, o movimento, a elegância da linha, a força da concepção e, sobretudo esse misterioso *quid* que é a alma perturbadora das verdadeiras obras de arte—são também os característicos que individualizam os trabalhos de Brecheret. (...) Honesto, fisicamente sólido, moralmente empenhado na convicção de que o artista moderno não pode ser mero "celetizador" de formas revelhas e há de criar arrancando-se à tirania do autoritarismo clássico(...)".¹²

O ponto de vista de Monteiro Lobato sobre a arte, que vai se chocar com o novo apresentado por Anita Malfatti, este por sua vez mais próximo dos estudos de correntes artísticas mais recentes da arte européia, como as tendências de fragmentação e abstração do referente, antecipa uma problemática que aos poucos vai se configurar nos anos seguintes de formação do ideário moderno: a incompatibilidade entre a necessidade de busca, apreensão e valorização do elemento nacional e da cultura nacional, ponto fundamental para os modernistas Mário de Andrade e Oswald de Andrade, com as tendências estéticas mais recentes da arte européia, impondo, dentro do próprio movimento os limites de atualização. A maioria dos artistas brasileiros que se deslocaram para a Europa após a Semana de 22, procurou não pelas últimas tendências da arte européia, mas por esquemas que melhor se adequassem, tanto ao conhecimento artístico em que esses artistas estavam, quanto aos preceitos de construção do modernismo brasileiro.

No contexto das críticas do início do séc. XX, Mário de Andrade será a personalidade que terá consciência da necessidade de atualização também do crítico em relação à arte. Será, segundo o próprio autor, a partir do contato com a obra de Anita Malfatti nas primeiras décadas, onde o autor se vê diante de uma obra para as quais ainda não tem referências, que surgirá o interesse pelas

¹¹ Idem.

¹² LOBATO, Monteiro. "Brecheret", *Revista do Brasil*, 1920. In, BATISTA, Marta Rossetti (org.). *Brasil: 1º tempo...* Obra Citada.

novas formas de expressão artística; e o autor se empenhará em abranger e atualizar seu conhecimento em arte, entrando em contato com revistas francesas e alemãs¹³, que o colocavam a par sobre artistas, movimentos, etc. A partir de tal dedicação a novas leituras e mais familiarizado com os movimentos da França, da Alemanha e da Itália, tanto na literatura quanto nas artes plásticas, Mário será o crítico que falará das obras de Tarsila do Amaral, Brecheret, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Goeldi, Cícero Dias e Ismael Nery, dando uma melhor contextualização, não perdendo entretanto aquele tom entusiástico ao abordar as obras, principalmente aquelas que considerava como exemplos do modernismo brasileiro. Analisando o movimento de longe, em Conferência já de 1942, Mário de Andrade reconhecerá esse fator de adequação da arte brasileira a tendências artísticas já consagradas na Europa:

“(...) não só importávamos técnicas e estéticas, como só as importávamos depois de certa estabilização na Europa, e a maioria das vezes já acadêmicas.”¹⁴

Segundo ainda o texto de Annateresa Fabris, Mário de Andrade deixa transparecer em sua crítica de arte o desejo por uma arte que esteja “circunscrita no âmbito de uma modernidade plástica”, mas que não se perca ou seja substituída “pela abstração do referente”. Em trecho mais adiante, o autor completará:

“(...) embora lançado inúmeros processos e idéias novas, o movimento modernista foi essencialmente destruído. Até destruído de nós mesmos, porque o pragmatismo de nossas pesquisas sempre enfraqueceu a liberdade de criação”.¹⁵

Essa convicção, declarada somente em 1942, vai se construindo na crítica do autor nos anos anteriores, em seus artigos direcionados à maioria dos modernistas. Em relação à Anita Malfatti, por exemplo, o autor vai atuar até mesmo como um guia, com aquelas palavras do crítico que procura direcionar o trabalho do artista, como podemos ver em cartas trocadas com Anita Malfatti, em 1924, período em que a artista está na França:

“Tu tens uma certa tendência para te ligares aos Fauves, disso sei muito bem. Mas justamente por isso não posso imaginar o que estarás fazendo. Lembra-te bem disto: entre os fauves é preciso ser completamente inédito, absolutamente pessoal, não lembrar de ninguém, nenhum outro, nem Matisse, nem Chagall, nem ninguém, porque sinão(sic) perde-se grande parte do valor, pela recordação da obra de outrem. Entre os construtivistas, certas semelhanças até vai bem. Mostra as idéias de escola. Mas o fauvismo(sic) é baseado no individualismo absoluto. O eu domina sobre a humanidade. É verdade também que o teu fauvismo é mitigado e

¹³ *Deutsche Kunst und Dekoration* e *Die Kunst*, alemãs e *L'Esprit nouveau*, francesa.

¹⁴ ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942. (exemplar da Biblioteca Sérgio Buarque de Holanda, BC/ UNICAMP)

¹⁵ Idem.

tem certos princípios e intenções construtivistas. A mim, tu te apresentas em França ao grupo dos Lhote, La Fresnaye, Segonzac e sobretudo ao dois admiráveis Luc-Albert Moreau e André Derain".¹⁶

Vale ressaltar que, para o crítico, as tendências a serem estudadas pelos artistas brasileiros na França devem fazer parte do "moderno sem exageros", que serão os caminhos realmente procurados pela artista na Paris da época. Mesmo demonstrando seu conhecimento atualizado sobre artistas e tendências européias, a interpretação das obras de arte ainda passa pelo filtro da crítica demasiadamente subjetiva, que sempre se confunde com a impressão causada pela própria figura do artista e, no caso de Anita, bem conhecida por Mário de Andrade. Em um texto para o *Diário Nacional*, de 1928, ano que em Anita Malfatti retorna para o Brasil após o estágio na França, o autor colocará:

"O que se sabe por enquanto sobre a nova pintura dela é que apresenta uma técnica extraordinariamente sábia, com um colorido sutil e finíssimo. Como sensibilidade ela se mostra agora mais mulher, procurando as inspirações suaves e realizando-as com uma delicadeza excepcional. O trabalho que ela tem feito na Europa é extremamente sério e sabe-se principalmente que abandonou todo e qualquer modernismo tendencioso e berante, se contentando simplesmente em ser moderna".¹⁷

A análise dessas questões, entre outros pontos da crítica de arte do início do séc. XX permite reavaliar não só alguns fatores importantes na produção pictórica da artista, como também sua obra produzida a partir de 1924, quando os interesses da artista se distanciam das preocupações dos modernistas no Brasil. Não podemos negar que o papel da crítica de arte nessa etapa de formação de uma nova "inteligência nacional", nas palavras de Mário de Andrade, contribuíram, mesmo dentre o grupo modernista, para a aprovação ou reprovação da produção dos artistas nesse cenário. E nesse ponto, "a sensível do Brasil" perderá, não na obra, mas no espaço que lhe caberá nesse cenário, justamente por se afastar de um debate onde as convicções artísticas se pautavam ainda em conceitos e movimentos ainda pouco digeridos por essa mesma crítica.

O entendimento da dimensão da crítica de arte modernista nos põe também diante de fatores ainda contrastantes nos estudos sobre a passagem do século XIX ao século XX na arte brasileira. A revisão dessa crítica traz o questionamento do próprio conceito de "moderno", buscado muito antes, e inserido na própria especificidade do ambiente artístico no Brasil, diferenciado do europeu, e que vai além daquela compreensão do moderno oferecido pela maioria dos críticos modernistas, e herdado no decorrer de nossa história da arte.

¹⁶ ANDRADE, Mário de. Carta VII, de 18 de março de 1924, in: *Mário de Andrade, cartas a Anita Malfatti*. Org. Marta Rossetti Battista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

¹⁷ Andrade, Mário de. Texto para o *Diário Nacional*, 1928. In: *Mário de Andrade, cartas a Anita Malfatti*. Obra citada, notas.



Anita Malfatti. *O Japonês*, c.1915/16. Óleo s/ tela, 61 x 51 cm. Coleção de Artes Visuais do IEB – USP. Imagem obtida em www.itaucultural.org.br



Anita Malfatti. *Interior de Mônaco*, c.1925. Óleo s/ tela, 73 x 60 cm. Acervo BM&F. Imagem obtida em www.itaucultural.org.br

Renata Gomes Cardoso. Mestranda em História da Arte. Programa de Pós-Graduação em História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. UNICAMP.

OBRAS E ARTISTAS NO UNIVERSO DE ÂNGELO AGOSTINI.

Rosângela de Jesus Silva, MSc.

rosangela77@universiabrasil.com.br

A crítica realizada por Ângelo Agostini através das caricaturas e dos textos nos mostram uma grande inquietação do artista para com as Belas Artes. Suas preocupações políticas, as quais perpassam toda a sua produção, também não ficam fora da questão artística, pelo contrário, dão o tom de suas opiniões. Algo realmente inédito nesse trabalho de Agostini é sua militância política, sua não isenção. Acreditamos que o trecho a seguir, extraído dos escritos de Baudelaire exemplifica o que poderia ser o espírito do crítico.

“Eu creio sinceramente que a melhor crítica é a que é divertida e poética, não aquela fria e algébrica, que, com o pretexto de tudo explicar, não sente nem ódio nem amor, e se despoja voluntariamente de qualquer espécie de temperamento; mas sim – como um belo quadro é a natureza refletida por um artista –, a que será este quadro refletido por um espírito inteligente e sensível. (...) Quanto a crítica propriamente dita, espero que os filósofos compreendam o que vou dizer: para ser justa, isto é, para ter sua razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, isto é, feita a partir de um ponto de vista exclusivo, mas de um ponto de vista que abra o maior número de horizontes.”¹

Assim como nesse trecho Baudelaire defende a parcialidade, a paixão e a política, acreditamos que Agostini traz um pouco de tudo isso. Quando critica a premiação realizada pela Academia de Belas Artes para os prêmios de viagem, quando aponta a inexistência de um mercado de artes, quando toca na dependência dos artistas ao patrocínio do governo imperial. Da mesma forma como demonstra certa paixão quando trata da obra de Rodolpho Bernardelli, quando lhe dedica páginas de textos e imagens sempre cobertos de elogios.

A política era intrínseca a tudo o que Agostini fazia. Quando via no ensino acadêmico financiado pelo governo imperial atrasos e injustiças, e creditava todo e qualquer fracasso a essa parceria é realmente uma visão política, ou ainda quando se ressentia da falta de museus e modelos para estudo e quando louva o desenvolvimento de um artista que sem a ajuda imperial foi buscar sua formação, como foi o caso do Henrique Bernardelli, o qual perdeu o concurso da academia, mas com a ajuda do irmão, Rodolpho, foi para a Europa se aperfeiçoar. Ato como esse foram louvados por Agostini.

Nas falas de Agostini é comum encontrarmos sua desilusão para com o ambiente artístico brasileiro considerado muito pobre, e sua constante exortação aos artistas para que procurem estudar e se aperfeiçoar e assim produzam de forma independente, afastados da academia. O Crítico faz sempre menção

¹ BAUDELAIRE, Charles. Para que serve a crítica, 1846. In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p.799.

aos artistas que foram se aprimorar, como Henrique Bernardelli, Firmino Monteiro, entre outros, da mesma forma que ao comentar determinada obra chama a atenção do artista para se dedicar mais ao estudo, pois este apresentaria deficiências que só o estudo e dedicação poderiam corrigir. É o caso, por exemplo, do pintor Castagnetto que tem um trabalho exposto na rua do ouvidor em 1887, o qual não foi identificado e recebeu do crítico o seguinte conselho:

"Faça o possível para sahir do Rio de Janeiro e ir à Itália estudar. E depois de muito estudar, verá que ainda tem muito que aprender, mas ao menos, pintará com vezes melhor do que pinta hoje."²

Nesse mesmo número da revista, em um outro artigo denominado *Pa-lestra*, o crítico comenta a situação na qual se encontram as Belas Artes.

"E", a todos os respeito, lamentável a situação dos artistas no Brazil. O publico, pouco preparado para o movimento artístico, nem sempre lhes dá os subsídios de que são dignos, e que se lhes tornam indispensáveis á vida.
O Estado, esse gasta alguma cousa, mas sempre movido pelo espirito político e pelos empenhos.
D'hai uma crise permanente, que obriga os artistas a abandonarem o seu ideal, a viajarem como mascates, e a cuidarem, em vez de obras de arte, de obras de encomenda."

É interessante observar que a análise da situação não deixa de lado o público, essencial para uma ampliação do mercado das artes e, talvez por isso, o cuidado de Agostini em divulgar obras na revista para que essas chegassem ao maior número de pessoas possíveis. Analisa também a participação do Estado, considerada pequena, porém a única e assim mesmo regida por interesses além do campo artístico. Diante dessa situação a redução do número de artistas que conseguiriam empreender uma carreira promissora.

Porém Agostini não deixou de se colocar e exercer o seu papel na promoção das Belas artes através dos periódicos nos quais trabalhou, daí a importância de olharmos para o trabalho de Ângelo Agostini.

A valorização ou não de uma obra de arte pode dar-se de diferentes formas, seja através de comentários críticos, da indiferença, de apreciação, ou ainda pela apresentação desta com relativo destaque, assim como sua divulgação.

Ângelo Agostini, enquanto crítico de arte e caricaturista atuou num meio de comunicação expressivo, a imprensa ilustrada, fez algumas opções de apresentação de algumas obras de arte através de suas ilustrações e artigos. Escolheu obras e artistas para dedicar tempo e atenção, sendo constantes algumas características que marcam a sua produção como um todo: Humor, acidez, ironia e uma outra característica muito lembrada quando se comenta sua atitude

² *Revista Illustrada*, 1887, ano 12, n.459

para com a causa da abolição que foi a defesa desta causa, no caso artístico, a defesa de obras que lhe pareceram caras, mas também uma estratégia de atuação ao divulgar as mesmas concedendo-lhes um espaço de destaque. Assim como bradou sobre torturas e abusos sofridos pelos escravos, divulgou e chamou a atenção do público para obras e artistas considerados de qualidade, ou ainda, para os defeitos e erros de outras produções.

A atitude de Agostini para com as obras e artistas não foi só de aplausos, por isso se falou aqui de ironia e acidez, pois o crítico soube ser bastante duro quando achou necessário.

Agostini se ocupou de vários artistas e obras, assim não seria possível tratar de todas nesse pequeno texto, dessa forma optou-se por uma pequena demonstração, pautada principalmente sobre a representação de Rodolfo Bernardelli, Pedro Américo e Victor Meireles, já que o retrato também figurou a produção de Ângelo Agostini.

A imagem do homem ilustre já era divulgada antes de Agostini, o qual também executou nos periódicos nos quais participou inúmeros retratos de políticos, militares, literatos, entre outros, porém retratos de artistas brasileiros, acredita-se que Agostini teria sido pioneiro em divulgá-los na imprensa. Um outro caricaturista contemporâneo de Agostini, Luigi Borgomainerio realizou o que denominou uma "galeria de homens grandes e pequenos", publicada na *Vida Fluminense* em 1875. *Portrait charges* realizados com grande verve satírica, entre os quais figuram as imagens dos escultores Chaves Pinheiro e Rodolpho Bernardelli.

Mas o primeiro registro de um retrato de artista brasileiro, encontrado na imprensa ilustrada até aqui pesquisada, foi em 1872, n.^o *Mosquito*, um retrato de Pedro Américo e Victor Meirelles. O retrato surge num momento em que esses artistas ganhavam força, suas batalhas ilustrando momentos importantes da história do nosso país, como a guerra contra o Paraguai, marcavam uma intensificação da construção de uma nacionalidade brasileira.

A revista apresentou um texto que bem descreve esse sentimento para com os artistas.

"Folgamos em dizê-lo, temos dois pintores. Não atingimos a extrema perfeição, porque nem o Sr. Pedro Américo assigna Zeuxis I, nem o Sr. Victor Meirelles é o herdeiro universal de Miguel Ângelo ou de Rubens, mas temos dois pintores talentosos, cujos primeiros trabalhos no gênero histórico resgatam os senões que uma crítica imparcial não pode occultar, a troco de bellezas capazes de darem nome a qualquer artista. Certo, que muito lhes resta ainda fazer. Mas o que já fizeram não é pouco: levar sessenta mil visitantes à exposição de Bellas Artes."³

³ *O Mosquito*, 1872, ano 04, n.148



O Mosquito, 1872, ano 4, n.148.

Os artistas são retratados no formato de busto, o corte do homem ilustre, e um ao lado do outro, um paralelismo que acompanhou muito a trajetória desses artistas, apresentados inúmeras vezes em comparação, como em 1879 com as Batalhas de *Avai* e *Guararapes*, nas quais eram atribuídos movimento a um e falta dele ao outro, verdade histórica em um e no outro não, enfim, discutia-se o gosto em torno desses artistas.

O retrato não apresenta aqui qualquer atributo à profissão dos artistas, os quais apresentam uma expressão séria e posam para o retrato.

Este foi o único retrato de Meirelles encontrado na produção de Agostini, já Américo esteve outras vezes ocupando as páginas ilustradas por Agostini. É interessante observar como a imagem do artista também foi se modificando para Agostini. Nesse primeiro momento em 1872, tanto Américo quanto Meirelles se destacavam por seu trabalho que ganhava maiores proporções, todavia com o acirramento da polêmica em torno dos dois a posição do crítico vai se transformando.

Meirelles logo foi vinculado a imagem da monarquia de Pedro II e não recebeu mais nenhuma representação, o tom para com esse artista foi sempre

muito ácido. Américo, por sua vez, em algum momento representou uma alternativa, porém sua atuação no meio oficial e seu reconhecimento enquanto tal afastou da figura do artista um possível mérito de artista independente. Assim Pedro Américo também foi alvo de inúmeras críticas.

Em 1873, ainda n'O *Mosquito* aparece um pequeno retrato de Pedro Américo, na figura o artista aparece no centro da imagem, coroadado com uma coroa de louros e no alto da cabeça pincéis e paleta. Em volta do retrato há quatro cenas, nas quais o artista aparece em solenidades e banquetes sempre recebido como alguém ilustre e, abaixo da imagem a inscrição que diz: "A coroação do Doutor Pintor Commendador e philósopho Pedro Américo de Figueiredo." Essa maneira de se referir ao artista foi muito comum em artigos que comentavam Pedro Américo, uma atribuição jocosa e irônica acerca da figura do artista.

Em 1876 Pedro Américo foi novamente retratado recebendo homenagens. Esta imagem faz referência a estadia do artista na Itália, onde teria alcançado relativo sucesso e, portanto, foi consagrado naquele país como grande artista. A ilustração mostra Américo galgando os degraus do Pantheon, com a paleta na mão esquerda e recebendo a coroa de louros de uma deusa grega. No fundo há um público no Pantheon, provavelmente artistas que ali já estão, assistem àquele fato. Esta imagem oferece algumas leituras, uma delas é a de que devemos estar orgulhosos de um artista brasileiro ter alcançado tanta honra e glória no país dos grandes artistas como Leonardo da Vinci e Michelangelo, entre tantos outros. A qualidade do desenho não é a mesma de uma caricatura, pois é um desenho um tanto quanto convencional e que acaba não dando conta da representação a que se propõe. Ainda assim é claro o propósito de Agostini em construir a imagem do artista conforme sua opinião sobre este e assim tentar fazer com que outros compartilhem de sua opinião. Seu meio de divulgação, a imprensa favorece em muito sua atividade e seus anseios enquanto crítico.

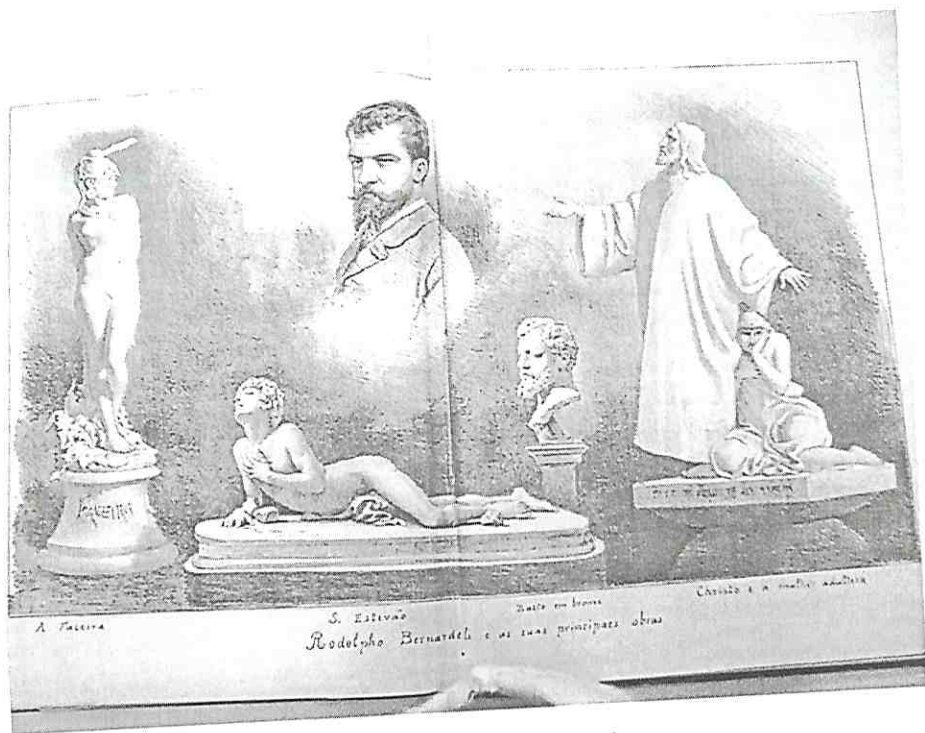
Porém, o grande nome, sempre apreciado e elogiado por Ângelo Agostini, o qual recebeu inúmeras ilustrações de obras, assim como teve sua trajetória sempre noticiada pela revista foi Rodolpho Bernardelli.

Segundo Campofiorito:

"(...)Rodolfo Bernardelli tornou-se sem dúvida um dos maiores escultores do continente e seu prestígio registra-se, já em Roma, quando de seu estágio de aperfeiçoamento com o prêmio de viagem da Academia(1876).(...)"⁴

Certamente Bernardelli foi o modelo de artista a ser seguido para Agostini, que além de apreciar sua obra, desfrutava da amizade pessoal do pintor.

⁴ CAMPOFIORITO, Quirino. *A Arte Brasileira*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 19



Revista Illustrada, 1885, ano 10, n.420

Nesta litografia Rodolpho Bernardelli recebe uma homenagem especial de Agostini, tem sua representação no formato busto estampado entre algumas de suas mais expressivas obras até aquele momento. Esta imagem é diferente de todas as outras que Agostini realizou, pois coloca o artista no centro e com grande cuidado litografa quatro obras do artista, *A Faceira*, *O santo Estevão*, *Cristo e a Mulher Adúltera* e uma cabeça em bronze do médico Dr. Montenovese. A litografia não dá a idéia de uma artista cuja obra esteja concluída, mas sim de um artista que tem muito a oferecer, sendo esta apenas uma mostra do seu talento.

A litografia toma duas páginas centrais da revista. Além dela foram dedicados ao artista uma série de três artigos, nos números 420, 421 e 426 cujo título foi o próprio nome do artista.

O primeiro artigo, com claro propósito de valorização do metie do artista, faz uma recapitulação da importância da escultura desde a antiguidade, quando era considerada a arte maior, passando por um momento de descrédito da humanidade até a recuperação de seu posto.

Algo também observado no artigo é que a escultura só se desenvolveria nos países abastados de tradições artísticas, o que não seria o caso do Brasil, porém o autor do texto admite que o Brasil da mesma forma que produz artistas ruins também produz talentos como o escultor em questão.

"Rodolpho Bernardelli, procurou um meio propício para desenvolver as suas possantes faculdades, dirigindo-se a Roma e passando ali meia dúzia de annos, na frequência dos grandes artistas e nos trabalhos de atelier. As suas primeiras obras, revelaram logo, para os mestres, uma esperança esplendida. Seguiu-se esse trabalho, subterraneo e mysterioso em que o artista luta braço a braço com a natureza, a toda as horas do dia, e mesmo nos sonhos phantasticos das suas noites agitadas, até que como um conquistador, começa a devastar domínios incógnitos."⁵

Neste trecho é possível observar várias qualidades que Agostini procura nos artistas, como o talento, a procura dos melhores centros de formação na Europa, os mestres e o estudo com afinco dia a dia. E o artista Bernardelli reúne em si todas as qualidades para um grande artista, segundo o crítico. Não se encontrou uma nota negativa a respeito do trabalho de Rodolpho Bernardelli nos periódicos sob responsabilidade de Agostini.

"Rodolpho Bernardelli é um artista já consagrado pelos grandes triumphos obtidos, e cujas obras ali estão, para maravilhar os entendidos e impressionar até os que não tem grande preocupação com as coisas da arte."⁶

É claro o envolvimento de Agostini e seu comprometimento para com as artes, sua atuação revela muito do seu interesse e projeto artístico para a terra que o acolheu e na qual tantos embates travou.

Rosângela de Jesus Silva. Mestrre em História da Arte/IFCH/UNICAMP

⁵ Idem

⁶ *Revista Illustrada*, 1885, ano 10, n.426

A PALETA FORMAL CONSTRUTIVA DE FLÁVIO DE CARVALHO: ARQUITETURA ELABORADA COMO UM OBJETO ARTÍSTICO.

Sulamita Fonseca Lino, Prof^ª. MSc.
sulamitalino@bol.com.br

1 - Introdução

Flávio de Carvalho é conhecido por sua atuação profissional diversificada. Quando retornou ao Brasil, em 1923, formado em engenharia e artes plásticas na Inglaterra, passou a atuar em várias áreas, como arquitetura, artes plásticas, cenografia, desenho de figurinos, sendo esses apenas alguns exemplos.

Em seus projetos de arquitetura, Flávio de Carvalho trabalhou de maneira sistemática seus conhecimentos de engenheiro calculista e de artista plástico, elaborando projetos de alta eficiência estrutural e, ao mesmo tempo, com rigor formal, fazendo uso de texturas e formas que se aproximam de uma abordagem artística. A partir do momento em que Flávio de Carvalho possibilita em sua obra o *encontro* entre as artes plásticas e a arquitetura ele amplia o nosso panorama de estudo sobre seu trabalho. Assim, podemos analisar seus projetos à luz de teorias e práticas contemporâneas como a obra de Le Corbusier, da Bauhaus e do Construtivismo Russo.

As Casas da Alameda Lorena, em São Paulo, é um dos principais exemplos desse *encontro*. Flávio de Carvalho criou, a partir de um mesmo programa funcional, um conjunto de formas, soluções estruturais e acabamentos (*paleta formal construtiva*), nos quais ele foi utilizando para a criação das dezessete casas, onde todas elas apresentam elementos semelhantes, mas, com resultados diferentes.

2-Discursos Internacionais Contemporâneos à obra de Flávio de Carvalho, livres escolhas...

Ao analisar a obra arquitetônica de Flávio de Carvalho encontramos semelhanças com experiências internacionais contemporâneas que estavam associadas aos paradigmas de modernidade. Desde os estudos de Le Corbusier para a *Maison Citrohan* até as propostas de unificação do *design* da Bauhaus e do Construtivismo Russo. Este trabalho pretende fazer uma análise da obra arquitetônica de Flávio de Carvalho, tendo como referências experiências contemporâneas, mesmo que ele não tenha tido contato direto com essas. De todas essas manifestações, o principal registro é do encontro que Flávio de Carvalho teve com Le Corbusier, em sua visita ao Brasil em 1929. Mas, esse contato não comprova

seu conhecimento do projeto da *Maison Citrohan*, escolhida por mim como parâmetro de comparação. O que importa aqui é que a partir do momento em que a obra arquitetônica existe, ela é passível de análise e a abordagem que pretendo colocar é uma simples discussão.

Assim, depois de justificar a liberdade do método, encontramos no panorama das discussões da modernidade internacional, contemporânea à obra, uma tentativa de se discutir a arquitetura como objeto de *design* e, portanto, criada com o mesmo método dos objetos artísticos. Neste sentido, temos os trabalhos realizados nas oficinas da Bauhaus e do Construtivismo Russo, onde as artes e a arquitetura poderiam ser pensadas como uma experiência, formal e construtiva.

2.1-A *Maison Citrohan*

Um exemplo de proposta para a solução habitacional é a *Maison Citrohan*,¹ cujos cinco estudos foram trabalhados por Le Corbusier no período de 1919 a 1927. Projetada para resolver o problema da construção em série, essa residência foi dividida em duas partes, assim como no projeto de um carro: as atividades de cozinhar, lavar e dormir foram consideradas como o *motor*; enquanto a sala seria a *cabine*. Ao dividir a casa com essa lógica mecânica (moto/cabine), foi possível criar projetos com o mesmo programa funcional, mas diferentes entre si.

Como o modelo de um carro, essa casa poderia ser montada de várias maneiras. A opção era que no primeiro pavimento houvesse uma sala de pé-direito duplo e nos fundos os serviços. Nessa sala há uma escada em caracol que dá acesso ao segundo pavimento, onde está um quarto, uma sala e um banheiro. O terceiro pavimento tem acesso independente pela parte externa da casa, através de uma escada, onde se encontram dois quartos com banheiro e um terraço. Ao longo do tempo, Le Corbusier foi trocando as escadas, modificando a forma dos banheiros, dos quartos, enfim, a partir de uma *paleta construtiva*, ele criou várias residências. Nas duas últimas versões da *Maison Citrohan* ele utilizou a estrutura independente, que possibilitou a introdução da forma curva nos pilotis.

Na *Maison Citrohan* o uso de um programa pré-definido de funções, distribuído no sistema motor-cabine, onde a *cabine* pode ser ampliada com o uso do pé-direito duplo; escadas internas e externas que variam de forma e de posição. O ensinamento fundamental desse projeto é a possibilidade de se criar um programa funcional e estrutural e a partir dele desenvolver uma série de

¹ Todos os modelos da *Maison Citrohan* estão apresentados no livro RISSELADA, Max. *et al.*, 1991, p.100.

modificações formais, que foi o princípio abordado por Flávio de Carvalho no projeto das Casas da Alameda Lorena.

3 - Experimentar o Objeto: o Conjunto de Casas da Alameda Lorena

O Conjunto de Casas da Alameda Lorena (Figura 1) foi a primeira obra de arquitetura construída por Flávio de Carvalho. A implantação do conjunto, no terreno localizado na esquina das Alamedas Ministro Rocha Azevedo e Lorena, foi trabalhada de maneira a obter o maior número de casas possíveis. Para isso, foi criado um conjunto de dez casas externas, que foram implantadas em forma de L acompanhando a esquina das alamedas; e sete casas internas implantadas em uma rua no interior do quarteirão, paralela a Alameda Ministro Rocha Azevedo. O Conjunto pode ser dividido para análise em dois tipos de implantação, as casas externas que tem: dois quartos, sala de pé-direito duplo, banheiro, cozinha, quarto de empregada; e as internas, que são de três quartos, sala, banheiro, cozinha e quarto de empregada.

As casas externas possuem características formais comuns, mas resultados diversos. Se compararmos com o projeto da *Maison Citrohan*, Flávio de Carvalho criou um repertório funcional, estrutural e formal e o trabalhou de maneira variada. Assim, como na *Maison*, o arquiteto optou por uma sala na entrada principal com pé-direito duplo articulada com o segundo pavimento por uma escada. No segundo pavimento, em torno dessa sala existe um corredor que a contorna, e em alguns projetos, esse corredor ganha proporções de mezanino, como continuidade desse, encontramos uma pequena sala curva, que tem como estrutura um pilar central que também sustenta, em algumas casas, a pequena cobertura do *solarium*. Essa pequena sala é o grande diferencial do projeto do conjunto. No primeiro pavimento, o piso dela funciona como espaço de transição para a entrada principal; no segundo, é uma sala com caráter mais privado e no terceiro a cobertura é um pequeno terraço.

A *cabine* das casas é um espaço relativamente pequeno, mas, que devido à forma, pode ser usado de várias maneiras. O corredor junto com a pequena sala funciona como uma espécie de balcão teatral, onde podemos ver tudo que está lá embaixo. Além disso, o corredor-mezanino funciona também como uma pequena galeria, onde os quadros colocados nessas paredes podem ser vistos de vários ângulos nos dois pavimentos.

As casas do interior da vila possuem uma concepção um pouco diferente das externas: tem três quartos e nela não há o elemento curvo. Contudo, a escada na sala é grande para o ambiente e executada em madeira, o que a torna um elemento decorativo. Aos fundos da sala, existem a cozinha, copa e banheiro de proporções mínimas. No segundo pavimento, temos três quartos com um

banheiro e um pequeno terraço que atende a um dos quartos. A projeção de um dos quartos sobre o primeiro pavimento cria uma proteção para a entrada da casa.

3.1 - A Paleta Formal Construtiva

Algumas características podem ser definidas como concepção do projeto. Em termos estruturais, todas as casas foram realizadas em alvenaria auto-portante. A cobertura do elemento curvo e de algumas áreas de serviço é a laje plana, que funciona também como terraço. O restante da cobertura é um telhado escondido por uma platibanda. Todos os projetos possuem algum tipo de terraço: um espaço privado para os quartos, ou o *solarium* comum para toda a casa. Esse elemento, no caso brasileiro, pode ter uma referência dupla - por um lado, pode ser o terraço-cobertura dos projetos de Le Corbusier; por outro, a varanda do passado colonial.

A hierarquia dos espaços é bem definida, seja entre espaço social e de serviços, ou entre padrões e empregados. Comparando esse modelo com a *Maison Citrohan*, onde Le Corbusier criou uma escada externa que dá acesso aos quartos do terceiro pavimento, como uma maneira de manter a privacidade dos moradores, nas casas do conjunto, a entrada privada é a dos empregados, mantendo a concepção de que o espaço do serviço deve ser escondido.

No conjunto como um todo, podemos observar uma relação "generosa" entre a casa e a rua. Como o elemento curvo é sustentado por um pilar central, ele não só forma um espaço de transição como também amplia o espaço da calçada. No projeto original, os limites das casas com a rua eram determinados por uma cerca metálica baixa. Assim, desse espaço, no primeiro pavimento, tem-se a sensação de que foi ampliada a largura da calçada. Além disso, toda a sala nos dois ambientes, junto com o *solarium*, disponibilizam um conjunto de vistas da rua e da paisagem surpreendentes. Não só pela articulação entre os espaços, mas também pela localização das aberturas. Com dimensões relativamente pequenas, Flávio de Carvalho demonstra como é possível criar um espaço diversificado por excelência.

Os acabamentos e detalhamento das obras dão unidade ao conjunto. O arquiteto desenha os ladrilhos hidráulicos, que foram usados nas áreas molhadas e em detalhes na sala, onde criou uma espécie de moldura para o piso em tacos no primeiro pavimento. No mezanino é usado um outro desenho de ladrilho o que possibilita uma outra moldura para o mesmo espaço. O conjunto das plantas do ambiente da sala, nos dois pavimentos, demonstra que, ao emoldurar o piso com dois tipos de ladrilho, Flávio de Carvalho estava recorrendo a sua formação artística para realizar uma solução arquitetônica.

As texturas dos rebocos, nas casas do conjunto, foram tratadas como superfícies escultóricas. Para realizá-las usou-se vários tipos de instrumentos, pentes (que segundo Flávio de Carvalho na obra *Bailado do Deus Morto*, foram feitos a partir do corpo do Deus!), trinchas, espátulas entre outros. Esta diversidade de instrumentos fez que, em cada casa, exista uma textura diferente, dando ao conjunto uma diversidade de elementos.

Poder-se dizer que Flávio de Carvalho criou uma *paleta formal construtiva* para o Conjunto de Casas da Alameda Lorena e vai variando as composições desses elementos, criando edificações distintas. Sua paleta é composta primeiramente, de um programa funcional, casas de dois quartos, sala com pé-direito duplo, corredor-mezanino, terraços, sala curva (ou retangular), cozinha, banheiro, *solarium* com cobertura redonda e quadrada; esse programa funcional foi trabalhado com uma combinação de formas retangulares com volumes curvos, que se interpenetram de maneiras distintas. Por fim foram desenvolvidos os elementos construtivos: janelas de canto, escadas com revestimento de ladrilho e guarda corpo metálico, escada em madeira, corrimão metálico, suporte para cortinas, ladrilhos (Figura 2), tacos, diversas texturas de reboco e tijolos usados para compor as fachadas.

Embora a casa seja artesanal, o que prevalece é a possibilidade de se criar um conjunto de dezessete casas semelhantes, mas não idênticas, recusando a idéia de tipologia. Isso seria viável a partir de um certo conjunto de objetos estandardizados (esquadrias, guarda corpo, ladrilhos, enfim, todos os acabamentos possam ser produzidos pela indústria) associados ao um padrão funcional como o da *Maison Citrohan*.

Assim, Flávio de Carvalho trabalhou as variações formais e construtivas sobre um mesmo programa, como na *Maison Citrohan*, mas, misturando aí uma questão fundamental da arquitetura brasileira, a concepção de residência das elites, ou seja, de uma habitação única, com espaços hierarquizados, onde os espaços de serviço e social são bem definidos. Suas inovações foram: a gentileza em lidar com o espaço urbano, os múltiplos olhares sobre a cidade e uma sala onde as funções de teatro, galeria, e salão de festas se misturam. Uma arquitetura *híbrida* de referências e que, ao mesmo tempo, mantém tradições sociais e cria espaços inéditos.

As inovações foram além das apresentadas, Flávio de Carvalho cria um panfleto, onde ensina de que maneira a casa deve ser usada pelos inquilinos. Observando alguns aspectos, podemos ver as preocupações com o conforto, "casas frias no verão e quentes no inverno"; com a funcionalidade, "as casas podem ser alugadas com ou sem: garagem, quarto sobressalente, privada sobressalente, jardim sobressalente, escada de serviço"; o modo de usar para melhorar o conforto nos interiores, "aconselha-se o uso de cortinas de dois panos: um branco face ao exterior e um preto, ou verde

ou azul escuro face ao interior. A superfície branca reflete a luz exterior e conseqüentemente o calor; a superfície escura absorve a luz interior escurecendo mais que o tipo comum veneziano e conservando o quarto fresco e mais bem arejado"; o modo de usar os espaços externos, "o aro em torno do tapasol circular do solarium serve para amarrar cortinas coloridas de lona que são na outra extremidade atadas ao gradil do solarium, assumindo posição inclinada em forma de tenda. Pode também ser usada para pendurar gaiola de pássaros ou vasos com flores"; e uma maneira inusitada de dividir a sala, "os ferros de cortina no meio da sala grande servem para dividir esta em duas salas".²

3.2 - É possível pensar a arquitetura como uma escultura?

Flávio de Carvalho, como já foi colocado anteriormente formou-se em artes plásticas e engenharia, portanto, analisar sua obra de arquitetura, *a priori*, anuncia a possibilidade do diálogo entre a arquitetura e as artes plásticas. Assim, podemos aproximar a maneira como ele trabalhou a construção das casas do conjunto com a idéia de *construção* dos objetos do contemporâneo Construtivismo Russo.

Mais do que uma resposta para a elaboração da *paleta formal construtiva* essas experiências romperam de maneira definitiva com possíveis espaços que existiam entre a arquitetura e as artes plásticas. Por definição, os Construtivistas *despiram* a pintura, o desenho, a escultura e a arquitetura de suas possíveis hierarquias imediatas, consideradas elitistas e burguesas, colocando-as, todas, *nuas*, no mesmo lugar – a *Construção*. Assim, todos esses objetos devem ser pensados a partir de sua essencialidade construtiva, o que os tornaria reduzidos a uma operação entre estrutura do material e a forma essencial/potencial desse material.

As *construções* de Medunetsky, Tatlin, Rodchenko, Chemikov entre outros, são experiências cujas formas demonstram as possibilidades construtivas do material. Medunetsky trabalhou metais, madeiras, vidros, construindo objetos que exploravam a essência estrutural do material, o resultado formal (escultura) da construção é um jogo de formas equilibradas pelas respectivas estruturas. Rodchenko trabalhou a linha na superfície bidimensional (desenho e pintura), construindo os objetos a partir de uma paleta essencial: duas cores, retas, tela e papel.

² Essas informações estão contidas no "Panfleto para as Casas de Aluguel" realizado por Flávio de Carvalho em 1938 como propaganda para o aluguel das casas da Alameda Lorena. O panfleto é dividido em duas partes de um lado está o texto sobre o "modo de usar", do outro estão as fotos de algumas casas mostrando detalhes como o *solarium* com cortina e a sala. Esse panfleto está reproduzido em: GOLINO, 2002, p.177.

O método de trabalho dos Construtivistas³ utilizava os chamados *Arte como laboratório de design* que eram constituídos de seis etapas: a primeira seria a definição da solução estrutural a partir da escolha do material; a segunda seria a “aplicação funcional”, ou seja, o programa do edifício; a terceira seria o estudo dos volumes simples, a interpenetração, conexões, montagens, furos; a quarta etapa consistiria na adequação desses volumes ao programa do edifício, ou seja, transformar a construção volumétrica em arquitetura; a quinta etapa seria o estudo dos planos na composição da superfície do edifício, como a posição das janelas, por exemplo; por fim, seria a definição dos elementos retilíneos similares, os frisos, as antenas, os guarda-corpos, enfim, todos os elementos lineares da fachada. Além dessas etapas, Chemikov desenvolveu o que ele chamou de “harmonia das cores – princípios de arquitetura”, onde a partir da solução formal do edifício se faz a opção pelo tratamento da fachada, com cores, texturas e materiais.

Pode-se dizer que os Construtivistas criaram um método para a *construção* do objeto que parte da definição de qual seria o objeto a ser construído (escultura, pintura, arquitetura, desenho, móveis), em seguida a opção do material e sua respectiva potencialidade estrutural que resultaria em formas essenciais. O resultado desse processo é a construção altamente eficiente, cujo coeficiente essencial é a relação estrutura/forma.

O conhecimento do processo idealizado pelos Construtivistas amplia o horizonte para analisarmos o trabalho de Flávio de Carvalho. A primeira questão recorrente é com relação à estrutura do edifício, enquanto engenheiro calculista, Flávio de Carvalho opta pelo uso da alvenaria auto portante na maior parte dos edifícios e nos volumes redondos, ele fez o uso da laje plana apoiada em um único pilar. O resultado formal da *construção* é o resultado da combinação de formas essenciais, definidos a partir da relação material/estrutura. Definidos os volumes, temos o tratamento das superfícies, os planos (janelas), as linhas (feitas com tijolos e guarda-corpos metálicos) e as texturas de cada residência. Enfim, parafraseando os Construtivistas uma “arquitetura como laboratório de design”, ou melhor “construção como laboratório de design”, o que amplia as possibilidades de desenvolvimento do projeto arquitetônico. Com os mesmos elementos formais, os mesmos materiais e texturas, pode-se construir muito mais do que dezessete casas!

³ COOK, 1998, p.40-59.

4 - Considerações iniciais...

A obra de Flávio de Carvalho nos fornece uma imensa possibilidade de análise do objeto construído e expande a discussão da complexa relação entre a arquitetura e as artes plásticas. Ao relacionar o projeto das casas seja com a *Maison* de Le Corbusier, ou com as experiências Construtivistas estamos apenas desenvolvendo um recorte dentro das várias possibilidades de diálogo.

O objeto construído por Flávio de Carvalho a partir, do que estou chamando de *paleta formal construtiva*, nos possibilita a análise da arquitetura como um objeto que relaciona, essencialmente, forma, estrutura e textura.

Podemos iniciar aqui uma discussão mais ampla. Nas recentes teorias da arquitetura, encontramos grandes arquitetos do cenário internacional fixando padrões formais e explorando suas combinações infinitamente. Para projetar suas Casas Experimentais, Eisenman propôs variações a partir da forma do cubo. Tschumi, no Parque La Villette, explode volumes primários e os combina aleatoriamente. Portanto, a obra de Flávio de Carvalho elaborada a partir da combinação dos prismas com volumes curvos, nos anos 1930, já apresentava uma possibilidade de se trabalhar as variações formais a partir de formas primárias.

O que não estava anunciado em nenhuma das abordagens apresentadas é a liberdade dada ao usuário do edifício, a disponibilidade para o acontecimento: a sala que vira, palco, pista de dança, galeria; o *solarium*, que pode ser decorado com gaiola de pássaros e flores, que se “vestido” com a cortina de lona, vira cabana, senão pode ser usado para tomar um sol no meio da cidade - um espaço livre, para o delírio e a fantasia.

Bibliografia

- COOK, Catherine. The development of the constructivist architects' design method. In: BENJAMIN, COOK, PAPADAKIS. *Deconstruction: omnibus volume*. New York: Rizzoli, 1989.
- DAHER, Luiz Carlos. Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo. São Paulo: Projeto, 1982.
- GOLINO, William. *História d "O Bailado do Deus Morto": uma radical modernização do teatro no Brasil*. 2002, 178 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.
- LINO, Sulamita Fonseca. *O Modernismo "com sabor local": contatos, trocas e misturas na arquitetura e nas artes brasileiras*. 2004, 163 f. Dissertação (Mestrado em Análise Crítica e Histórica da Arquitetura e do Urbanismo) - Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.
- RISSELADA, Max. *et al. Raumplan versus plan libre*. Deft: Deft University Press, 1991.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.
- SANGIRARDI JUNIOR. Flávio de Carvalho: o revolucionário romântico. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.

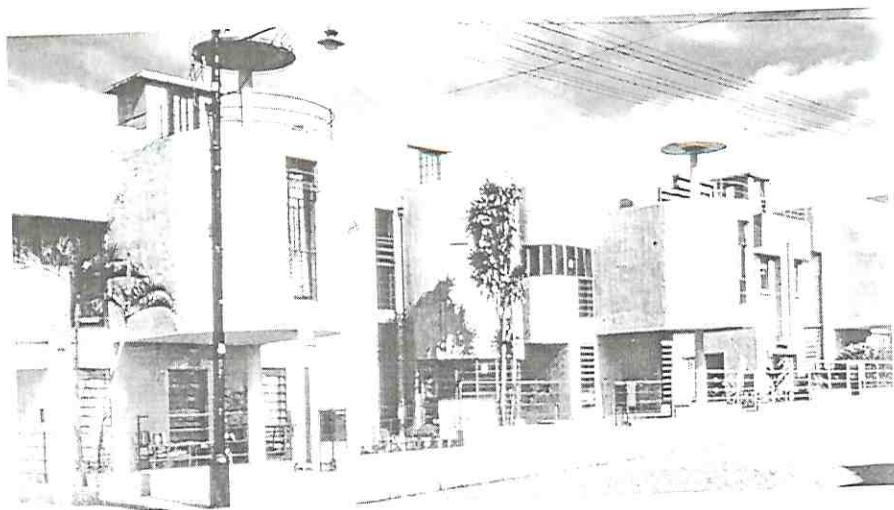


Figura 1 - Conjunto de Casas da Alameda Lorena, 1933. Fonte: OSÓRIO, 2000, p.34.

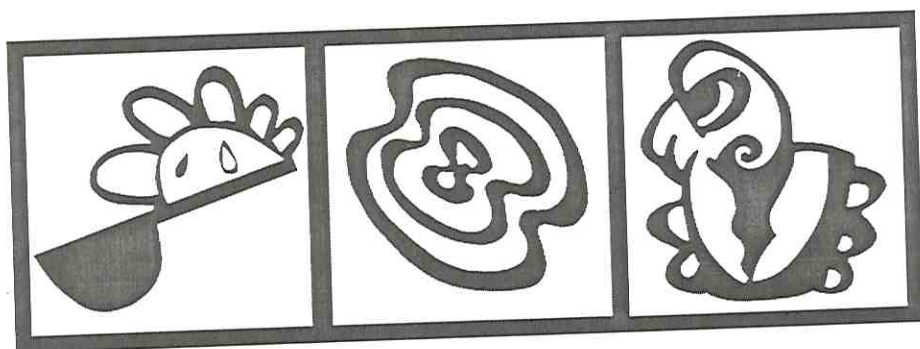


Figura 2 – Ladrilhos desenhados por Flávio de Carvalho para o Conjunto de Casas da Alameda Lorena, 1933. Desenhos: Camila Zynger, 2004.

Sulamita Fonseca Lino. Arquiteta, formada na Escola de Arquitetura da UFMG, e mestre pelo NPGAU da Escola de Arquitetura da UFMG, onde apresentou a dissertação *O Modernismo "com sabor local": contatos, trocas e misturas na arquitetura e nas artes brasileiras*. Atualmente é professora na Escola de Arquitetura da UFMG e no Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC Minas.

ALVIM CORRÊA E SUAS MULHERES DESNUDAS

Thais Fernanda Martins Hayek
thaishayek@hotmail.com.br

Henrique Alvim Corrêa foi um dos artistas revolucionários da própria arte, quase perdido no anonimato, pelo descaso de seus conterrâneos até bem pouco tempo. De uma preocupação não somente estética, as obras que no presente texto serão tratadas, apresentam o retrato de uma época, anexa a uma “revelação” explícita de um simbolismo grotesco. Contudo faz-se necessário enfocar, à priori, o movimento Simbolista que terá influência direta nas criações do artista.

O Simbolismo¹ foi movimento subjetivista, a priori surgido na França, em que ingressaram os artistas durante o período entre 1880 e 1910, uma reação à estética realista, naturalismo dos impressionistas e ao cientificismo da classe burguesa (aparecendo como um resposta negativa aos valores existenciais e ideológicos da mesma). Embebedando-se da não objetividade romântica, mas transformando-a em outro sentido², revelando o caráter ilógico que marca o movimento.

Influenciados pela literatura simbolista³ de vasta divulgação com manifestos publicados nas revistas “*La Revue Wagnérienne*”, “*La vogue*”, “*Revue Indépendante*” e “*La Décadance*”.⁴ Segundo C. M. Bowra: “a herança do Simbolismo considera Baudelaire, Verlaine e Mallarmé, os vanguardistas deste movimento por suas inovações técnicas na literatura”.⁵ Em 1884, Verlaine publicou “*Les poètes maudits*”, que revelava ao mundo os mestres desta nova estética, entre eles Rimbaud, Tristan Corbière e Mallarmé.

Está neste período diante de uma nova afirmação, colocada por Baudelaire (1821-1867), de que não existe beleza absoluta e universal, mas sim uma diversidade estética, mediada pela cultura de cada povo. Sendo a beleza, uma sensibilidade estética peculiar, cada homem possui sua beleza pessoal. Contrapôs-se a idéia de que a arte deve servir a propósitos morais e sociais. Em um momento em que se exalta a racionalidade positivista, Baudelaire, em seu poema (Flores do mal), introduz uma nova linguagem; a “correspondência” que assume o moderno sentido lingüístico como instrumento expressivo totalizante.

¹ A princípio chamado de “Decadentismo”.

² Os românticos desnudavam somente a primeira camada dos sentimentos, já os simbolistas aprofundavam-se tanto nesta esfera do “eu” que adentraram, no que pode-se chamar de “inconsciente”.

³ Anunciado pela primeira vez em 1886, por Jean Moréas (1856-1910) em seu “Manifesto Simbolista”, onde refuta as descrições objetivas, a técnica pela técnica, caracterizando a vanguarda como a busca da forma sensível e perceptível à alma humana.

⁴ Revistas citadas em BALAKIAN, A. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985, pg: 11

⁵ BOWRA, C. apud idem, pg: 12

Essa nova poética de ruptura e passagem da existência positivista do real para o valor da essência do ser. Sendo a palavra um instrumento simbólico a resultar em uma figuração da realidade, Baudelaire inspiraria poetas e artistas, com sua convicta teoria da correspondência: *"todo universo visível é apenas um armazém de imagens e signos, a que a imaginação atribuiu um lugar e um valor relativos: é uma espécie de alimento que a imaginação tem de digerir e transformar."*⁶

Trata-se então de uma unificação das artes, sons transmutando-se em cores, cores metamorfoseando-se em palavras, palavras fluindo-se a corporalidade. O poeta Gustave Kahn, referir-se-ia a relação artista/obra, onde toda e qualquer tipo de manifestação artística partiria da subjetividade do artista para sua concretização, "objetivar o subjetivo". Para Mallarmé a poética simbolista se fundamentaria segundo Argan: *"nas palavras que não valem pelo seu significado habitual ou lexical, e sim pelo que assumem no contexto, sendo geradoras de imagens"*.⁷

Os literatos simbolistas acreditavam que através do mundo onírico, proporcionado pelos sonhos, revelava-se o único nível vital da experiência profunda do artista. Desenvolveriam então teorias de arte, que serviriam para fundamentação ideológica para muitos artistas, em que a maior apreensão da realidade era capturada por meio da imaginação e da fantasia.

Os pintores estavam fortemente ligados a estes poetas e pode-se supor que teoria poética interiorizou-se dentro destes a priori, exteriorizando-se mais tarde em suas obras. Como grandes representantes desta arte simbolista apresentam-se, Paul Gauguin (1848-1903), Odilon Redon (1840-1916), Gustave Moreau (1826-1898), Alfred Kubin (1877-1959), Fernand Khnopff (1858-1921), Jean Delville (1867-1953), Lucien Lévy-Dhurmer (1865-1953), Gustav Klint (1862-1918) entre outros em grupo como "Rosa Cruz"⁸. Na escultura pode-se considerar Auguste Rodin (1840-1917) e Camille Claudel como representantes deste movimento.

Desta maneira, o Simbolismo na arte apresenta-se paralelamente ao Neo-Impressionismo⁹ e em oposição ao mesmo por seu caráter sentimental e espiritual apreendido na obra, para estes a arte é a representação exposta através dos símbolos, do que pode conceituar-se "além consciência". Esse mesmo Simbolismo é o reflexo do signo hermético, traduzido em metáforas de ritos estéticos. Conduzindo a busca do carregado, do melodramático, do feio, da caricatura, do pornográfico e do extravagante. Por que não pode esquecer-se que

⁶ BAUDALAIRE, C. apud CHIPP, H. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, pg: 46

⁷ ARGAN, G. *Arte Moderna*. São Paulo: Comp. das Letras, 1992, pg:84

⁸ Fundada em 1888 com Peládan como mentor espiritual, neste grupo haviam literatos e artistas, como Jean Delville e Felicien Rops.

⁹ Período de arte caracterizado pela "tecnização" da pintura

os homens, pós Revolução Industrial já estão respondendo ao “mal estar” que o próprio mundo ofertou-lhes.

Dentre as correntes filosóficas que influenciaram o Simbolismo estão: o “intuitinismo” de Henry Bergson (1859-1941)¹⁰, teorias de Arthur Schopenhauer (1788-1860)¹¹, teorias de Soren Kierkegaard (1813-1855)¹², a filosofia oriental¹³ e as teorias de Nicolau Von Hartman¹⁴.

Já no Brasil, em 1888 começa a caminhar em direção ao Simbolismo e ao Decadentismo. O simbolismo tinha por conceito, não a representação das coisas em si, porém a sugestão de idéias e sentimentos por meio de um revestimento da linguagem direta com a utilização dos símbolos. Segundo Civita: *“sua temática eram o ideal e o misticismo católico, as lendas mitos e alegorias, sonhos e paráfrases de grande poesia e qualquer tipo de lirismo, de preferência de caráter moralista.”*¹⁵

Dentro da literatura simbolista pode-se incluir o escritor e cronista Me-deiros e Albuquerque, o poeta que inaugura o movimento no país Cruz e Souza (1861-1898), o crítico de arte Gonzaga Duque (1863-1911) e o escritor mineiro Alphonsus Guimarães (1870-1921). Dando maior valorização às cores, a importância do exercício da visualidade literária, integraria-se à cultura brasileira.

Nas artes plásticas, o movimento não teria tanta repercussão como na literatura, porém os poucos artistas seriam de essencial importância para a historicidade da arte brasileira. Com criações plásticas habitualmente representadas por alegorias, assim como figuras femininas dotadas de uma “áurea de misticismo”. Entre eles pode-se citar Heitor Malaguti, Eliseo Visconti (1866-1944), Hélio Sienlinger (1878-1965) e Henrique Alvim Corrêa (1876-1910), porém apesar de sua nacionalidade brasileira, desencadeará sua trajetória artística do outro lado do mundo, no coração da Europa.

Considerado como um movimento aristocrático, os artistas inseridos, tornaram motivo de fêrrica crítica, sucedida em desprezo. O público comparti-

¹⁰ Tem como fundamentação a busca do “eu” supremo, que manifesta-se fora do controle da razão, partindo do princípio do abandono dos dogmas morais e religiosos.

¹¹ No livro “O Mundo Como Vontade e Representação”, afirma que a existência depende da consciência em que aparece, assim o mundo não passa de uma representação, portanto não chega-se jamais à essência em si. Por outro lado, o espírito corresponde à vontade, pertencente à materialização do real. Sustentando que o real em si, não passariam de ilusórias aparências e a essência de todas as coisas está alheia à razão.

¹² A qual, o homem é uma síntese de infinito e finito; de temporal e eterno; de liberdade e de necessidade. Entende que qualquer opção do ser humano conduz ao desespero pela impossibilidade de uma fusão maniqueísta dentro de si mesmo.

¹³ Para os orientais, a salvação do homem está na renúncia dos bens materiais e mundanos, bem como a mortificação dos instintos humanos, para alcançar o nirvana.

¹⁴ Criador da “teoria do inconsciente”, entidade desconhecida, que aparece transmutada ao chegar no consciente. Sendo então um grande mistério, gerador do mal estar do homem, em virtude da impotência frente ao fenômeno enigmático do universo.

¹⁵ CIVITA, V. Arte no Brasil. São Paulo: Abril, 1979, pg: 564

lhou desta mesma opinião, considerando-a pretensiosa e complexa demais. Somente após o movimento Modernista, alguns destes poetas e artistas serão valorizados, influenciando escritores como Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, Manuel Bandeira e Mário Quintana.

Henrique Alvim Corrêa, nascia no Rio de Janeiro, em 1876, onde moraria até 1892, quando mudaria para a Europa com sua família, morando em Lisboa, Paris e Bruxelas (onde moraria até o final de sua vida). Foi até bem pouco tempo um “estrangeiro em sua terra”, sendo totalmente desconhecido¹⁶. Devido a invasão da Bélgica por ocasião da Primeira Guerra e ao descaso brasileiro ao não acolher suas obras em lugar apropriado. Descoberto por José Roberto Teixeira Leite, na década de 60, valorizando-na primordialmente por, seu contexto de época intrínseco em sua obra.

Em 1884 frequenta o atêlier de Eduard Détaillé (1848-1912) e em 1887 frequenta o atêlier de Jean Brunet. Em 1904 especializa-se em gravuras, quando também executa algumas peças teatrais. Em um casamento alquímico entre a produção plástica e coerência interna, Alvim mostra-se um intelectual pertinente e um crítico de arte no mínimo instigante.

Em 1905 ilustra a edição belga de a “Guerra dos mundos” de H.G. Wells, utilizando-se do imaginário fantástico. As obras evocadas remetem a Bosch e a Brueghel, adequando as cenas de uma guerra entre marcianos e terrestres. A obra de Wells alerta sobre os perigos do novo cientificismo análoga a uma sátira social, romance de ficção científica onde também trata a temática da crueldade implícita no colonialismo. Os marcianos de Wells representam a alienação do colonialismo europeu, teorizando a visão racista das pessoas que moram nestes países colonizados.

Escreve peças teatrais, onde ressalta a modernidade e suas inquietações sociais, bem como visível em sua linguagem plástica. Sua criação não limita-se nestas obras, dando vida a um mundo erótico, bizarro, violento, pervertido e caótico, que também se faz presente em outras obras Simbolistas.

À priori, sua principal orientação artística era a pintura militar, em grande voga na França após a derrota da Prússia. Mais tarde Alvim evoluiria para temas mais livres e pessoais. Sua produção consiste em cerca de oitenta pinturas e trezentos desenhos (divididos em temas militares, nus, paisagens cenas de Boulevard, estudos de costumes e desenhos espontâneos). Segundo Civita, “*Seu grande tema porém é a mulher*”.¹⁷

¹⁶ Maria Bardi organizou a primeira exposição póstuma de Alvim Corrêa em 1972, no Museu de arte de São Paulo

¹⁷ CIVITTA, V. *Arte no Brasil*. SP. Abril 1975, pg: 593

Alvim Corrêa retrata em seus nus, os quais assina com o pseudônimo de H. Lemort¹⁸, um simbolismo “diabólico”, figuras femininas em alegorias desumanas, quando descobre que sua melancolia se aparentava com o ácido sarcasmo de Rops, veiado de erotismo frustrado, com o humor denso e imaginoso, a veia lírica e desencantada de Redon. Empregando neste imaginário uma forma de pensamento ocultista, propondo uma nova releitura do mito e dos mistérios, em busca de uma hermenêutica mais concisa com as próprias aspirações de sua época.

Na figura 1, ao primeiro plano vê-se uma mulher nua. Pregados em uma cruz, os pés estão juntos, um sobreposto ao outro. As mãos também pregadas, estão fechadas, expressando força (por seu caráter contraído) e dor. Os cabelos compridos escondem seu rosto, o seio direito e parte do seio esquerdo. Na parte horizontal da cruz, está o inscrito “Vae Victis”. O plano de fundo é difuso contrastando com as firmes linhas do desenho da mulher e da cruz. O preto é utilizado como cor e não mais como contorno e em um degrade abrupto o branco vai fazendo-se presente, parecendo delimitar dois muros simétricos, mas quase abstratos.

A obra tem uma simbologia “herege”, porque inverte a sexualidade do sagrado no mundo cristão. Porém deve-se considerar o fato que algumas sociedades ocultas já tratavam desta temática. É o caso londrino da “Sociedade Hermética” (1883) de Anna Kingsford e Edward Maitland¹⁹, sociedade está “ligada à criação de uma teologia feminina do Espírito Santo.”²⁰ Será que está-se diante do final dos tempos?

O inscrito exalta as posturas antigas de sacrifício, a virgem que é entregue a um deus, como na história de Psique²¹, a sensualidade também é um reflexo de seu tempo como pode ser analisado na obra do artista belga Khnopff, que provavelmente o tenha conhecido. A figura 2 também tem a mesma relação intrínseca ao ocultismo, considerando ainda os elementos fantásticos que esta apresenta, de um grotesco “surreal” o peso da imagem contrapõe-se, sendo a mulher a leveza em equilíbrio ao ser que em baixo dela transmuta-se em uma expressão de horror. Ambos os artistas expressam metáforas intimistas de um

¹⁸ Ora estampa nas iniciais HI. uma caveira, ora um sapato alto, ora outro objeto afim.

¹⁹ SILVA, Eliana M.- *O ocultismo no século XIX* Campinas: IFCH/Unicamp, 2001.

²⁰ Idem pg: 49

²¹ Psique era uma mulher tão bela, que os homens acabaram por abandonar os templos de Afrodite para contemplá-la. Afrodite porém enciumada e nervosa, pediu a Eros que acertasse uma flecha em Psique, para que ela se apaixonasse pelo homem mais feio e nojento da face da terra. Acontece que ao vê-la, Eros se encantou e foi acertado pela sua própria flecha. Nos mitos gregos quando um deus apaixonava-se por uma mortal, esta não pode casar-se. E assim Psique viu que todos a contemplavam mais nenhum queria casar-se com ela. Seus pais preocupados, foram até o oráculo e este pediu que a mesma fosse entregue em forma de sacrifício a um monstro celeste... assim subia à montanha Psique.

universo feminino, acentuando um maniqueísmo religioso paradoxal. E como diz Michelet:

"A natureza as fez feiticeiras. É o gênio próprio à mulher e seu temperamento. Ela nasceu Fada. Pela volta regular da exaltação, ela é Sibila. Pelo amor ela é Mágica. Pela fineza e sua malícia, ela é Feiticeira, e faz a sorte ou, pelo menos, adormece, engana os males."²²

Mas a mulher crucificada de Alvim Corrêa, é uma mulher "moderna", portanto não há apenas uma ícone religioso posto em questão, há uma cortejá sendo crucificada por sua beleza e feminilidade, há uma ruptura dos valores morais que está se formando e há o anti-herói de que falava Baudelaire.

Como um pêndulo, suas obras são tangenciadas entre a vida e a morte. Seu vocabulário plástico insere uma série de símbolos, as vezes explícitos e as vezes implícitos em seu próprio significado. Entretanto não dispensa uma carga sobrecarregada de ironia e muitas vezes de crítica social, mostrando sempre o lado perverso da fantasia.

Alvim retrata em uma de suas obras mulheres que são muito íntimas, convidando o próprio contemplador à "olhar". Pode-se, neste momento, fazer uma analogia com o "flâneur"²³ de Baudelaire, ou mesmo onde escreve sobre o amor lésbico feminino (outro signo do heroísmo da modernidade), com nomes gregos- Delfina e Hipólita;

"Mas Hipólita após, tendo a cabeça ereta:
- Eu ingrata não sou e de ti não me afasto,
Minha Delfina, eu sofro e agora sou inquieta,
como após um noturno e terrível repasto."²⁴

É o tempo de um lesbianismo que começa a explicitar-se nas obras com um caráter totalmente novo, a "sensualidade marginal".

Assim uma vontade enorme de quebrar os paradigmas da arte, está notoriamente presente em suas obras, afinal é um artista de um tempo "Moderno". E a modernidade já sabe que são de rupturas que se sobressaem os homens. Alvim Corrêa, desta maneira, é um artista que perpassa as barreiras temporais, impávido da imortalidade de "seus brinquedos perversos".

²² MICHELET J. *A feiticeira* São Paulo: Círculo do Livro, 1974.

²³ O "flâneur" tem o caráter prazeroso de observar, um ver intimista que se assemelha ao sonho.

²⁴ BAUDELAIRE, C.- *As flores do mal* - tradução Jamil Haddad- São Paulo: Difusão Européia do Livro 1964, pg: 269

Bibliografia

Catálogos de exposição:

- Alvim Corrêa. Pinturas e desenhos. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Abril, 1973
CORRÊA, R. Henrique Alvim Corrêa. Ilustrações para a Guerra dos Mundos de H. G. Wells Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 1977.
EULALIO, A. O século XIX In: MARINO, J. org. Tradição e ruptura São Paulo, fundação Bienal de São Paulo, 1984.

Dissertações:

- BARROS, Maria Stella Teixeira de Henrique Alvim Corrêa - correspondências e afinidades São Paulo, USP, 1996

Livros:

- ARGAM, G. Arte Moderna. São Paulo: Comp. das Letras, 1992.
BALAKIAN, A. O Simbolismo. São Paulo: Perspectiva, 1985.
BAUDELAIRE, C.- As flores do mal - tradução Jamil Haddad- São Paulo: Difusão Européia do Livro 1964
BAUDELAIRE, C. A modernidade de Baudelaire/ apresentação Teixeira Coelho: tradução de Suely Cassal- Rio de Janeiro: Paz e Terra 1988.
BENJAMIN, W. A modernidade e o moderno Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1975 .
CAVALCANTI, C. (coordenador) Dicionários dos artistas brasileiros. São Paulo: Ministério da Ed. e Cultura, 1969.
CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. Dicionário dos símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
CIVITA, V. Arte no Brasil- vol. I. São Paulo: Abril, 1979.
CIVITA, V. Arte no Brasil- vol. II. São Paulo: Abril, 1979.
CHIPP, H. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
Dicionário da Artes Plásticas no Brasil Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1969.
JANSON, H. História da Arte. Lisboa: Ed. F.C.G., 1989.
KAYSER, W. O grotesco. São Paulo: Perspectiva, 1986.
MICHELET, J. A Feiticeira. São Paulo: Círculo do livro, 1974.
MUSEU LASAR SEGAL A caricatura no Brasil. São Paulo: 1979
SPERBER, D. Simbolismo em geral São Paulo: Cutrix, 1974.

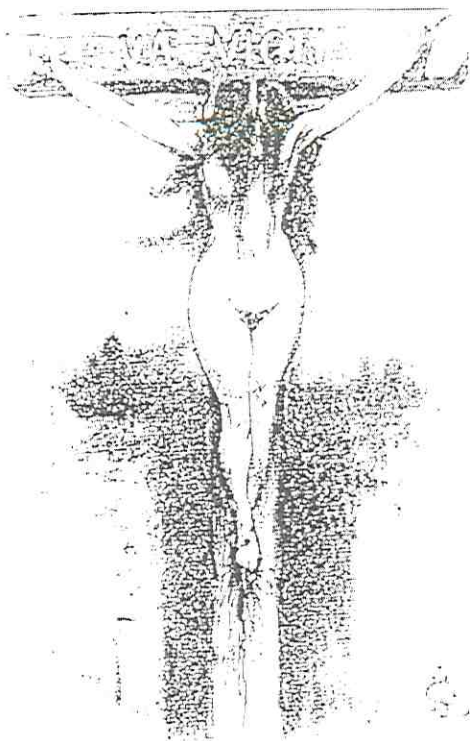


Fig. 1- ALVIM CORRÊA, Henrique
Vae Victis, s. data
Crayon e aquarela s. papel
41 x 28 cm
Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelas

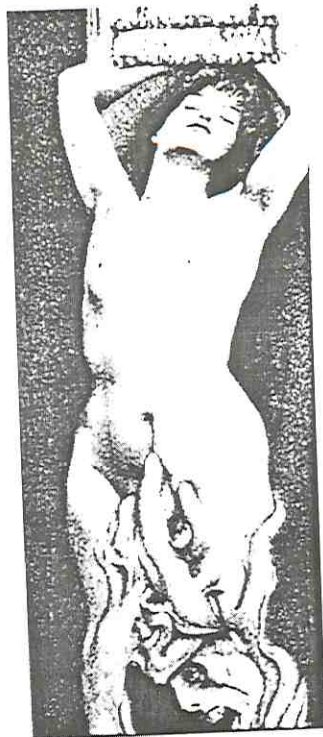


Fig. 2 -KHNOPFF, Fernand
Istar, 1888
Sanguínia s. papel
16,5 x 7
Col. Particular

Thais Fernanda Martins Hayek. Graduada pela Universidade Federal de Uberlândia- Bacharel em Educação Artística/Artes Plásticas. Mestrado em Estética e História da Arte- Programa Interunidades – Universidade Federal de São Paulo. (em curso).

O BRASIL NA VIAGEM PITORESCA E HISTÓRICA DE DEBRET

Valéria Piccoli, Msc.

valeriapiccoli@terra.com.br

Esta comunicação tem como origem a dissertação de mestrado *A pátria de minhas saudades. O Brasil na Viagem Pitoresca e Histórica de Debret*, apresentada à FAU-USP em 2001 que teve como objeto de estudo o livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil ou séjour d'un artiste français au Brésil depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement* publicado em Paris entre 1834 e 1839, pelo artista Jean Baptiste Debret (Paris, 1768-1848). O álbum ilustrado foi elaborado a partir da experiência de Debret em 15 anos de residência no Brasil, onde havia chegado em 1816 como professor de pintura histórica da Missão Artística Francesa, contratada pelo príncipe regente d. João para fundar a Escola de Artes, Ciências e Ofícios do Rio de Janeiro. O empenho de Debret na constituição da futura Academia Imperial de Belas Artes não é o único mérito que lhe garante um lugar de destaque na história da arte brasileira do século XIX. Debret formou a primeira geração de pintores brasileiros com treino acadêmico, iniciou o gênero da pintura histórica no Brasil e instituiu a rotina e a prática de ensino em ateliê, mesmo antes da inauguração da Academia. Foi também o idealizador das duas primeiras exposições de arte realizadas no Rio, respectivamente em 1829 e 1830.

Entretanto, sua obra literária parece não ter sido exatamente um sucesso do ponto de vista editorial, considerado o contexto do mercado francês de meados do Oitocentos. Mesmo assim, tornou-se um dos mais conhecidos álbuns ilustrados de viagem ao Brasil, freqüentemente citado pelos historiadores como um registro da vida cotidiana no Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XIX. Um século depois de sua publicação, o livro se transformou num clássico sobre o país do período joanino e do primeiro império. Os registros de Debret passaram a povoar de tal forma o imaginário brasileiro, que acabaram servindo tanto à ilustração de livros paradidáticos, quanto à execução de vinhetas de abertura de novelas de televisão, ou mesmo ao desenvolvimento de enredos de escola de samba, como aconteceu durante a comemoração do IV centenário da cidade do Rio de Janeiro, em 1965.

O ponto de partida adotado neste trabalho para análise da obra de Debret foi repensá-lo em sua inscrição histórica. Dois importantes instrumentos desse processo foram elaborados durante a fase de pesquisa: a revisão historiográfica, destinada à análise da recepção da *Viagem* no Brasil, e a cronologia, pensada para situar a elaboração do livro no contexto geral da obra do autor. A fortuna crítica buscou contrapor pontos de vista entre os autores brasileiros que se referiram à *Viagem*, desde a data de sua publicação até a atualidade. Tentou-se

dar a esse estudo a maior abrangência possível, inserindo mesmo observações de caráter mais geral, mas que, de alguma forma, fossem elucidativas da maneira como a obra de Debret foi percebida pela crítica brasileira através do tempo.

O reexame da recepção da *Viagem* pela historiografia brasileira evidenciou os entendimentos parciais e as contradições que permeiam certos debates, principalmente no que diz respeito às definições de classicismo e romantismo, estendendo-se, ainda, para o sentido do termo “pitoresco”. O adjetivo pitoresco associado ao título de um álbum de viagem certamente indica, em primeiro lugar, tratar-se de um livro ilustrado. Por outro lado, há diversos sentidos que também se associam à expressão “viagem pitoresca” e que podem ser esclarecedores para uma análise da obra de Debret. Primeiramente, um livro pitoresco deve conter e fornecer ensinamentos e informações úteis para os pintores. Ou seja, não é apenas uma obra “feita por” um artista, mas também “destinada à apreciação e uso” de outros artistas, que podem valer-se dela como referência e modelo para execução de suas próprias obras. As “viagens pitorescas” seriam, portanto, viagens narradas “em imagens”, e deveriam combinar um especial interesse visual a uma grande variedade de temas tratados.

A contraposição de pontos de vista permitiu ainda perceber como, em épocas diversas, a historiografia brasileira tem se referido a Debret alternadamente como “repórter fotográfico” – enfatizando a “veracidade” e “fidelidade” de seus registros –, e como “caricaturista”, que, estrangeiro que era, desfigurou certas situações observadas pela incapacidade de perceber-lhes a verdadeira natureza. Em geral, as incongruências são apontadas no texto do livro, enquanto a “veracidade” é buscada na imagem. Diferentes autores ressaltam julgamentos parciais e arbitrariedades encontradas no correr do texto do álbum (escrito, afinal, de memória e à distância), mas reforçam a fidelidade com que o cotidiano brasileiro está registrado nas ilustrações. Curiosamente, atribui-se o mesmo valor documental às aquarelas preparatórias e às gravuras, embora, em grande parte dos casos, as imagens não sejam coincidentes. O que se aponta com frequência é um desnível qualitativo entre elas. As aquarelas são consideradas superiores – porque mais “espontâneas” – às gravuras, tratadas como imagens “domesticadas” por certos cânones artísticos em voga. Vieira¹ chega mesmo a cogitar a interferência do gravador na transferência do desenho para a pedra litográfica como sendo a causa principal dessa diferença.

Há uma questão em particular que tem ocupado os historiadores que abordam a obra de Debret nos últimos 10 anos: a “mutação unanimemente

¹ Vieira, João Guimarães. “Taunay, Debret e Grandjean de Montigny”. in: *Aspectos da arte brasileira*. Rio de Janeiro, Funarte, 1981, p.19-30.

constatada”, como aponta Carelli², que seu trabalho teria sofrido durante a permanência do artista no país. Claro está que a tal questão diz respeito à conexão (ou falta de) entre a obra brasileira de Debret e o neoclassicismo davidiano. Em todas as biografias do artista, quatro pontos são reforçados com frequência: o parentesco com Jacques Louis David (1748-1825); o fato de sua formação artística ter se dado no ateliê desse pintor; a viagem à Itália, quando Debret teria acompanhado o nascimento de uma obra prima, o *Juramento dos Horácios*; assim como a adesão dos dois artistas ao processo revolucionário na França. Diante disso, Carelli aponta para uma “conversão” do trabalho de Debret diante das contradições inerentes à realidade brasileira, às quais o artista não teria passado imune, argumento desenvolvido também por Naves³. Ao que tudo indica, a vinculação da obra de Debret exclusivamente ao neoclassicismo e a David tem impedido a percepção de uma possível identificação do artista com outras tradições. Este tipo de abordagem não parece ser suficiente para trazer à tona as singularidades que permeiam a produção brasileira de Debret.

Para tecer algumas hipóteses sobre possíveis afinidades entre a obra de Debret e outras tradições, é preciso, primeiro, retornar ao livro e entendê-lo em sua estrutura discursiva. Os propósitos do autor estão claramente expressos no início do segundo volume: “Eu me propus a seguir, nesta obra, um plano ditado pela lógica: o de acompanhar a ‘marcha progressiva da civilização no Brasil’.”⁴ A marcha progressiva se inicia, portanto, com a história do índio selvagem. O primeiro volume da *Viagem* está rigorosamente estruturado para conduzir o leitor, tanto em termos de texto, quanto sucessão de imagens, à apreciação de uma escala evolutiva, que vai do indígena mais selvagem ao mais civilizado, segundo a avaliação do autor. Por mais civilizado, Debret entende aquele indígena que está mais incorporado à sociedade brasileira, ou o que ocupa um lugar nela, supondo, portanto, o abandono de seus próprios hábitos e de suas raízes culturais em favor de sua inserção num sistema social modelado a partir da civilização européia. A essa possibilidade de fusão é que Debret alude quando fala que todas as idéias concebidas pelo espírito humano estão em germe no índio selvagem. O autor defende a mistura entre brancos e índios como possibilidade de melhorar a raça indígena e torná-la um sustentáculo da prosperidade do Brasil.

O segundo volume da *Viagem* apresenta um caráter mais complexo, sobretudo porque, aqui, Debret desloca sua atenção para um universo de fato observado: a cidade e seus arredores. Se no primeiro volume, seu discurso se orga-

² Carelli, Mario. *Culturas cruzadas*. Campinas, Papirus, 1994, p.79.

³ Naves, Rodrigo. “Debret, o neoclassicismo e a escravidão”. in: *A forma difícil*. São Paulo, Ática, 1997

⁴ Debret, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1989, v.2, p.13

nizava de modo progressivo, quase à razão de um passo por ilustração, esse segundo está estruturado a partir das relações sociais infinitamente mais intrincadas que se fazem visíveis no espaço urbano. No texto introdutório, quando produz a classificação da população por seu grau de civilização, o autor já torna explícita a estratificação sobre a qual se funda a sociedade brasileira, a partir das raças que a compõem. É, portanto, à reconstituição da teia de relações que interliga as camadas sociais que ele se dedica nesse segundo volume da *Viagem*. E o faz investigando as atividades produtivas que indicam a função e o lugar de cada um na geração de riquezas para o país. É oportuno frisar que Debret vê também os colonos europeus como personagens dessa história, evocados na imagem da colônia de suíços de Nova Friburgo.

Já ao longo do terceiro volume da *Viagem*, religiosidade e história política se misturam. Do ponto de vista narrativo, esse volume é um livro sobre as cerimônias e as comemorações, os personagens, seus trajes e insígnias, os protocolos, as normas de conduta, as regras de etiqueta, e também sobre a ausência de tudo isso em certos extratos da população. Trata do caráter solene de um poder monárquico que encena seus cortejos de forma a reafirmar seus símbolos de poder; contempla as práticas religiosas que se valem da fórmula teatral do desfile e da encenação, onde sobressaem o exagerado e o grotesco. Debret percebe a proximidade entre Estado e Igreja no Brasil. Percebe também que as formas de diversão pública estão quase exclusivamente ligadas às festas religiosas ou às cerimônias oficiais promovidas pelo Estado. Enquanto, nessas últimas, a população se situa apenas como espectadora, os rituais religiosos oferecem a possibilidade de participação aos populares.

De modo geral, a parte mais comentada e apreciada do álbum de Debret é a que se refere ao mundo do trabalho, concentrado no segundo volume da *Viagem*. A representação do trabalho em Debret vale alguns comentários. Como lembra Mainz⁵, as culturas católicas viram o trabalho como uma necessidade negativa, associada à condenação de ganhar o pão com o próprio suor após a expulsão do Éden. O século XVIII o converterá no elemento estruturador e disciplinador da sociedade, seja atribuindo-lhe um valor moral e positivo (Rousseau), seja encarando-o como fonte de riqueza (Fisiocracia), ou atividade socialmente útil que contribui para o progresso da humanidade (Diderot). Passa-se a julgar o homem em termos de sua capacidade particular de transformar a natureza através do trabalho e, por ele, desencadear um processo portador de benefícios efetivos para o ambiente social. Esse poder transformador do trabalho, entretanto, dependia do desenvolvimento de métodos racio-

⁵ Mainz, Valérie. *L'image du travail et la Révolution Française*. Vizille, Musée de la Révolution Française, 1999.

nais e científicos que orientassem a ação humana no desempenho de suas atividades produtivas.

A *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert (1751-1772) organizou o conhecimento sobre a aplicação das artes e ofícios no incremento dessas atividades. Seus volumes de ilustrações constituem um marco na história das imagens do mundo do trabalho e podem servir a iluminar certas questões figurativas que surgem no livro de Debret. A *Encyclopédie* realiza uma apresentação didática de processos produtivos, em que tem especial importância a descrição dos utensílios. Esses são a própria tecnologia aplicada ao incremento da produtividade e sua sofisticação técnica, assim como a maneira de empregá-los, é o que permitia distinguir um comportamento civilizado de um comportamento inculto.

Nas ilustrações da *Encyclopédie*, a parte superior da gravura consiste na reunião, numa mesma composição, das diversas etapas de um processo produtivo (ilustr. 1). A essa vinheta, é acrescentada uma parte inferior onde são desenhados em detalhe os instrumentos empregados naquele processo. Em se tratando de uma oficina, as diferentes partes do processo convivem no mesmo espaço figurativo, mesmo que sejam etapas que não aconteçam de modo simultâneo. Visualmente, a oficina se converte num espaço harmonioso regido pela ordem e pela racionalidade. A *Encyclopédie* não se propõe a um compromisso com a realidade observada, somente a transmitir um saber prático, verbal e figurativamente.

Essa estrutura que divide a ilustração em duas partes, propondo a vinheta e o detalhe, também está presente nas ilustrações de Debret. Não necessariamente centrada na descrição de um processo produtivo e parece ser somente um empréstimo da configuração. A convivência das várias etapas de produção numa mesma prancha, contudo, é uma constante na *Viagem*. Ao contrário da *Encyclopédie*, Debret tem o compromisso de narrar como testemunha. Essa é a condição do viajante.

As gravuras de costumes francesas podem também ser úteis à análise da obra brasileira de Debret. Em *Les "Cris de Paris" ou le peuple travesti*, Vincent Milliot⁶ aborda a importância da difusão de séries de gravuras voltadas para o tema dos "petits métiers" urbanos de Paris entre os séculos XVI e XVIII. Chamados "cris de ville" pelo grito característico que anunciava o serviço ou a mercadoria oferecida pelo personagem, essas estampas registravam as atividades dos mais humildes representantes da população urbana, em geral trabalhadores sazonais que chegavam a Paris, vindos de regiões menos prósperas da França, para tentar a sobrevivência quando não havia trabalho no campo. As estampas

⁶ Milliot, Vincent. *Les Cris de Paris ou le peuple travesti. Les représentations des petits métiers parisiens (XVI^e - XVIII^e siècles)*. Paris, Publications de la Sorbonne, 1995.

eram comercializadas em pequenos conjuntos (suites), posteriormente agrupados em uma série, cuja quantidade de imagens variava entre 20 e 100. De maneira geral, cada gravura representava um personagem isolado cujo ramo de atividade era facilmente identificável pelos acessórios e pela vestimenta. Esses atributos constituíam acessórios-tipo, convenções visuais legitimadas pela repetição, e, em sua simplicidade, atestavam a não especialização do trabalhador. Muitos desses "métiers" (guardadas as devidas especificidades regionais) são os mesmos que Debret desenhou no Brasil: o carregador de água, o vendedor de carvão, o leiteiro, a vendedora de flores, de cestos, de castanhas ou crepes, entre outros. Originários de uma tradição que remonta à Idade Média, os "cris de ville" tornaram-se extremamente populares durante o século XVIII, e foram gravados por artistas como Chardin, Boucher e Carle Vernet.

Milliot procede a uma análise da circulação social das estampas dos "cris", assim como dos códigos que ordenam a representação do "petit peuple" parisiense. Percebe uma transposição de posturas herdadas da dança e disposições corporais ligadas a normas clássicas de representação que "domesticam" a aparência de rudeza e de indignidade desses trabalhadores urbanos (daí o "peuple travesti" do título do livro). Nas gravuras que constituem esses tipos sociais no século XVIII francês, a impressão dominante é de retidão e estabilidade, de um corpo elegante porque contido pelas regras da civilidade (ilustr. 2). O autor se refere à importância que adquire o gesto, a postura, a vestimenta e a fisionomia nos "cris", no sentido de designar o lugar do personagem na hierarquia social, bem como seu nível de assimilação das normas de conduta vigentes entre a "gents de bien". Apesar do travestimento identificado por Milliot, todas as séries de gravuras de "Cris de Paris" publicadas no Setecentos trazem no frontispício a indicação: "dessiné d'après nature". Segundo Milliot, os eruditos e folcloristas do século XIX recorreram a elas como registros fiéis de práticas sociais de uma velha Paris, ainda não transformada pelas intervenções urbanas do segundo império.

Entretanto, ainda que a obra brasileira de Debret se mostre tributária das gravuras de gênero do século XVIII francês, é preciso considerar certas particularidades que a distinguem daquela prática. No espetáculo da cidade, o artista identifica e recria o tipo do trabalhador urbano, por vezes isoladamente, como fazem os "cris". Mas não sempre. A sociabilidade que faz conviver esses tipos na cidade interessa a Debret, assim como o incidente e o anedótico que os envolve, tratados frequentemente com humor. Starobinski⁷ lembra que, como espécie de compensação necessária, a época neoclássica foi a "idade de ouro da caricatura", e o próprio David se fará caricaturista. A citação serve apenas para

⁷ Starobinski, Jean. 1789. *Os emblemas da razão*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p.157.

ituar uma convivência entre “forma ideal” e “deformação”, o princípio transgressor da caricatura. Não digo que Debret seja caricaturista, mas o humor que empresta a certas figuras lhes “desarranja” a forma, no intuito de acentuar certos conteúdos morais.

O interesse de Debret pelo registro dos tipos certamente não foi despertado pelo desfile “exótico” com que o artista se deparou ao chegar ao Rio de Janeiro. A prática já tinha se manifestado em viagem anterior à Itália, como atesta a existência de *Costumes italiens dessinés à Rome en 1807 par Debret, gravé par Louis Marie Petit em 1809*. Trata-se de uma coletânea de 31 gravuras em metal aquareladas com imagens de trajes típicos de diversas regiões da Itália. As gravuras são de autoria de Louis Marie Petit (1784-?), aluno de David como Debret, e não são acompanhadas de texto. Os títulos, tanto do livro quanto das gravuras, são manuscritos, o que leva a pensar que se trate apenas de um projeto de publicação que não foi levado a cabo.

Da mesma forma, a partir do caderno de desenhos de campo intitulado *Costumes du Brésil*, datado de 1820, descoberto por esta autora em arquivo francês, é certo que o artista se dedicou a registrar os tipos urbanos do Rio de Janeiro ao mesmo tempo em que desempenhava as tarefas de pintor da corte de d. João. Debret era, afinal, um pintor de história e a pintura histórica pressupunha o engajamento do artista em sérias pesquisas sobre o assunto abordado em sua obra. O conhecimento histórico e a erudição foram componentes enfatizados pelo método de trabalho proposto por Charles Le Brun ainda na fundação da Academia Francesa. Parece claro que Debret tenha se proposto a compreender a sociedade brasileira em todos os seus estratos.

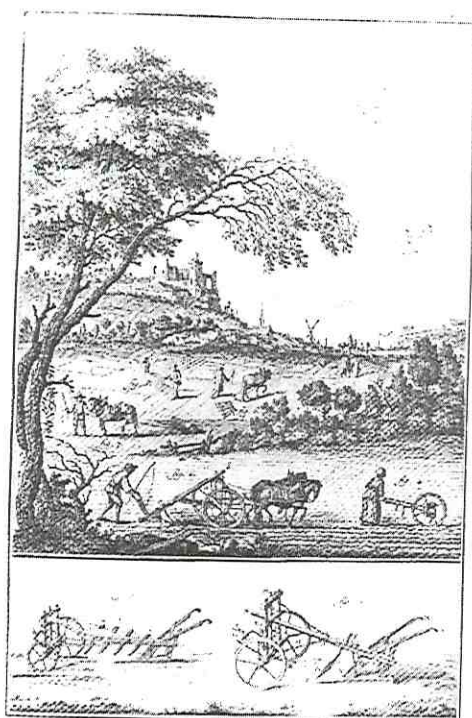
O álbum de viagem pitoresca de Debret se inscreve numa tradição de organização do conhecimento sobre o mundo derivado da Ilustração. Essa ordenação, porque não dizer, enciclopédica, obedece à luz da razão (o “plano lógico” de Debret), e se baseia na articulação de narrativa escrita e linguagem visual. A credibilidade da informação contida no texto garante o dado pragmático e o conteúdo didático que se busca no testemunho do viajante, aquele que adquiriu conhecimento pela experiência. No caso do álbum pitoresco de autoria de um artista, diferentemente do álbum científico, o conjunto de ilustrações, ainda que observadas no mundo real, comporta certos “arranjos” que pretendem tornar mais prazeroso o que é dado a ver. É fundamental, contudo, que essa intervenção operada pelo artista não prive a ilustração do efeito de realidade, sem o que ela perderia a condição que lhe confere validade histórica. Nessa escolha do que incluir (e do que excluir) no álbum, e de como fazê-lo, é que se revelam as preferências pessoais do autor.

Para Hobsbawm⁸, o principal tema que nasce da Revolução Francesa é a natureza da sociedade, e a direção para a qual ela estava se encaminhando ou deveria se encaminhar. Nesse sentido, não parece descabido que Debret escolha um discurso histórico de caráter progressivo como eixo narrativo de seu livro de viagem. Mais do que contar a história pela pintura, a *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* combina palavra e representação visual para gerar uma narrativa histórica que dê conta da exemplaridade da história brasileira.

A natureza da experiência histórica brasileira no período em que Debret permaneceu no país foi, sem dúvida, singular. O Rio de Janeiro recebeu uma família real e uma corte, teve seus portos abertos após 300 anos de isolamento, e seu estatuto político significativamente alterado, passando de capital de colônia a sede de reino. Em 1822, enquanto os antigos reinos da América espanhola se fragmentavam por ações revolucionárias, no Rio encenou-se a fundação da nova nação brasileira na cerimônia da sagração e coroação de um imperador constitucional. O momento dessa transição parece interessar a Debret, que assiste a uma revolução liberal bem sucedida levada a cabo através da repressão de revoltas locais e ancorada num sistema escravista. Interessa, de resto, à Europa “restaurada”, que assiste, à distância, ao surgimento de um império católico nos trópicos, capaz de rivalizar com a república protestante do norte.

A *Viagem pitoresca e histórica* proposta por Debret não se preocupa somente em narrar os fatos que compõem a história de uma nova nação. O pintor-filósofo investiga a trama social que constitui o “corpo” desse país, que emerge de seu jugo colonial como uma promessa de grande futuro. Percebe as contradições e fragilidades que lhe são inerentes. Indica sua posição na escala que mede os graus de desenvolvimento, aponta os caminhos a trilhar na escalada da civilização.

⁸ Hobsbawm, E.J. *A Era das Revoluções*. Lisboa, Editorial Presença, 1977, p.255.



Agriculture, Labourage

Ilustração 1 – Robert Benard (del.). *Agriculture, Labourage*. In: «Recueil de Planches sur les Sciences, les Arts Libéraux et les Arts Mécaniques», vol.1, pl.1, 1763



Vendeur de Corbeilles (Marchand de Vases)

à Paris chez le R. Bachelier de la rue de la Harpe, 1763
chez Bachelier rue de la Harpe, 1763 et 1764
et rue des Filles du Calvaire, 1765

Ilustração 2 – Louis Marie Petit. *Vendedor de cestos*, da série “Cris de Paris”, s.d. (séc.XIX). Bibliothèque Nationale de France

Valéria Piccoli. Graduada em arquitetura e urbanismo pela FAU-USP (1991), obteve título de mestre pela mesma instituição. Desde 1993, dedica-se a pesquisas sobre arte brasileira nos séculos XIX e XX, tendo participado da curadoria de exposições como *O Brasil dos viajantes* (1994-95), *Viajantes e naturalistas italianos – imagens do Brasil nos séculos XVIII e XIX* (2000) e *Vistas do Brasil* (2003-2004). Desde 1997, trabalha como curadora assistente e pesquisadora junto ao acervo da Coleção Brasileira/Fundação Estudar.

O DESENHO NA ESCULTURA DE UMBERTO BOCCIONI

Vanessa Beatriz Bortulucce
bortu@hotmail.com

Buscaremos, nesta comunicação, apresentar uma análise das esculturas futuristas de Umberto Boccioni (1882-1916) a partir de um estudo da trajetória estética de seus desenhos, identificando as diversas influências sofridas pelo artista. Apresentaremos alguns exemplos do desenho e da obra gráfica do artista, reconhecendo as influências que nortearam seus estudos sobre a concepção da forma plástica, permitindo uma compreensão mais apurada da poética de Boccioni.

A presença da Antigüidade clássica, do Renascimento italiano, do *Art Nouveau*, do Expressionismo e do Simbolismo nos desenhos de Boccioni nos permitirá identificar a amplitude de sua estética, bem como reconhecer, na fase futurista do artista, o amadurecimento de muitos conceitos e idéias que surgiram em seus desenhos, como a preocupação com a linha, o espaço, a luz, o ambiente, e principalmente, o estudo e a apreensão do movimento. Pautamo-nos por meio dos escritos do crítico italiano Roberto Longhi, primeiro ensaísta a reconhecer a importância do desenho na criação escultórica de Boccioni.

Gostaríamos de destacar, nesta apresentação, de forma sucinta, dois aspectos fundamentais que integram a poética gráfica do artista: a importância da luz como fator de desmaterialização dos corpos e o estudo do dinamismo do corpo humano a partir da representação do movimento.

No primeiro caso, Boccioni constrói a presença da luz como algo não mais invisível e etéreo, mas tangível e sólido, com capacidade de modificação da apreensão dos seres e dos objetos. Tema recorrente que torna-se chave para este estudo é a mulher – em geral, a mãe ou a irmã do artista – próxima da janela ou da sacada de um edifício. O motivo da mulher à janela já era presente desde a fase pré-futurista do artista, em desenhos e pinturas. É a partir deste momento que a luz, na obra do artista, realiza uma nova epifania perceptiva. Nos desenhos de 1912, Boccioni a desenha com um traço que é materialmente tão robusto quanto os outros que constituem os objetos e as figuras humanas.

Dentro desta idéia são significativos alguns desenhos. *Contraluz* (*Contro-luce*), de 1910, é um desenho totalmente figurativo, onde podemos enxergar um contraste entre a luz que vem da janela, e a sombra que aparece no rosto da moça, provavelmente Inês, a amante de Boccioni. Aqui, encontramos, por meio do lápis e da caneta, uma pesquisa de compenetração espacial entre os volumes por meio dos efeitos da luz. Boccioni está interessado em explorar as qualidades plásticas da luz, especialmente a capacidade da mesma em alterar, deformar e

reconstruir os volumes dos seres e dos objetos, integrando-os em uma nova forma plástica. Tal obra seria, na opinião de vários estudiosos, uma primeira idéia para a escultura *Fusão de Cabeça e Janela* (*Fusione di Testa e Finestra*), de 1912. O que ocorre neste caso é que a escultura citada trata do mesmo tema que o desenho, mas torna-se necessário esclarecer que, em 1910 Boccioni não está pensando em produzir escultura. O que existe aqui, portanto, é apenas a constatação de que os temas que constituirão a poética escultórica do artista já estão presentes anteriormente em seus desenhos e em suas pinturas.

De fato, toda a pesquisa plástica que Boccioni irá desenvolver na escultura é herdeira das pesquisas anteriores realizadas em outros suportes. Tais estudos encontram terreno fértil a partir da formação de um *corpus* temático feito pelo artista, apresentado por nós na Introdução desta tese. A temática da figura feminina próxima a uma janela permite a Boccioni exercitar as capacidades plásticas da luz, em seus potenciais de cor (como podemos ver em telas como *a Senhora Massimino*, de 1908, e *Três Mulheres*, de 1909), e de construtora de formas. A representação e uso da luz que podemos verificar em suas telas de 1908 e 1910, imbuída de um caráter espiritual e metafísico, herdeira da obra de Previati, transforma-se em uma “outra luz”, em obras realizadas a partir de 1911: transcende os limites da mera sugestão, torna-se menos difusa e cada vez mais obrigatória na constituição dos planos e dos volumes. A luz passa, cada vez mais, a ter qualidades de linha, e passa a ter fundamental importância na estruturação de uma obra.

Esta luz, que se torna mais sólida, mais “tátil”, e poderíamos até dizer, mais agressiva, passa a ser uma constante na obra de Boccioni a partir de 1912. Ela chega a participar inclusive do título para uma escultura do mesmo ano, *Cabeça+Casa +Luz* (*Testa+Casa+Luce*), onde notamos que, para o artista, a luz é tão material quanto uma cabeça ou um objeto. Esta idéia ganha mais força ainda se destacarmos que, a princípio, a luz não possui um valor determinante para a escultura, ao contrário de sua importância na pintura, no desenho e na arquitetura. Estes novos valores da luz, que serão trazidos pelo artista em suas obras de 1912 a 1914, têm a sua gênese desde a fase simbolista de Boccioni. Em 1910, suas obras não são aquilo que poderíamos chamar de representantes de uma estética futurista, pois ainda possuem os ecos de experiências anteriores e que já foram discutidas; o desenho *Contraluz* está no limite entre uma figuração simbolista, respirando a última lufada de um ar romântico, e o prenúncio de uma nova maneira de olhar e representar o mundo visível que será desenvolvida por Boccioni.

O segundo aspecto que gostaríamos de destacar diz respeito aos estudos que Boccioni realizou sobre o dinamismo do corpo em movimento. Na obra de Boccioni - assim como na obra de muitos artistas do século XX - o

conhecimento da anatomia humana (realizado nas Academias de Arte, e de acordo com as normas desta) é o ponto de partida para a desconstrução e reinvenção da mesma. Sabemos que Boccioni realizou inúmeros estudos de anatomia humana, desde suas experiências como aluno na Scuola Libera Del Nudo.

Esta nova apreensão da figura humana seria exaustivamente estudada em vários desenhos do artista; destacamos especialmente um grupo de desenhos realizados no ano de 1913. Nestes desenhos, pensados como estudos dinâmicos para a realização de suas esculturas, a figura humana é pensada em termos de força e energia, integrada com a atmosfera que a circunda.

O período de atividade escultórica de Boccioni foi curto porém intenso, alcançando seu ápice entre os anos de 1913 e 1914. Foi uma época na qual, além das esculturas (Boccioni expôs sua obra escultórica pela primeira vez em julho de 1913, na Galeria La Boétie, em Paris)¹, o artista também produziu sessenta pinturas e desenhos, escreveu seu livro Pintura Escultura Futuristas e numerosos artigos.²

O repertório de temas da escultura de Boccioni é bastante semelhante aos de sua pintura, principalmente nas obras realizadas entre 1911 e 1912. Seus temas dentro da escultura limitaram-se a serem reinterpretações de objetos tradicionais: a cabeça, a figura, a garrafa (natureza-morta). Não há uma inovação temática, mas sim uma reelaboração e uma renovação da representação tradicional de temas usuais na arte. Há a necessidade do dado objetivo, mas este é superado e deformado, mas nunca abolido. Isto porque Boccioni não abdica do referencial natural, embora queira recorrer o menos possível às formas concretas.

Estendendo à escultura os princípios norteadores da pintura futurista, Boccioni propõe, como já fora dito, uma escultura ambiental, em que interagem simultaneamente o núcleo central do objeto e os movimentos interiores e exteriores (infinito plástico aparente e infinito plástico interior).

As primeiras esculturas de Boccioni mostram um trabalho que é mais predominantemente caracterizado pela adição plástica do que pela síntese. Esta constatação justifica o termo "barroco" dado por vários autores às primeiras esculturas do artista, devido ao acúmulo de materiais e às adições plásticas. No ano de 1913 Boccioni perceberia que seria necessário partir para outros temas que melhor expressassem o dinamismo e síntese que levasse à "forma única".

¹ A exposição de escultura de Boccioni realiza-se numa época em que Rodin e Bourdelle possuíam um lugar de destaque no cenário francês. As obras do artista futurista assinalam uma data dentro do campo das artes, com um caráter novo que gerou muita curiosidade por parte do público.

² Boccioni preocupa-se em produzir além das esculturas, vários quadros, devido à exposição futurista de pinturas que realizou-se em 1912 em diversas cidades da Europa.

Nestas primeiras esculturas, realizadas no período de 1911 e 1912, nota-se uma aproximação maior dos temas desenvolvidos em sua pintura, como a mãe, a figura na janela, a cabeça de mulher. Também notamos uma preocupação de Boccioni em materializar com uma certa ênfase os principais postulados de seu manifesto da escultura; mais tarde, já nas obras de 1913, a escultura ganha uma autonomia que vai além do seu próprio manifesto. Boccioni alcançava, enfim, o amadurecimento de sua teoria, e, principalmente, de sua obra.

A partir de 1913 Boccioni inicia uma série de figuras caminhando, numa tentativa de demonstrar, mais claramente, a integração do objeto como o espaço circundante. Golding já havia observado que “suas tentativas [de Boccioni] em trazer o ambiente físico junto e através da figura tinham tido um sucesso apenas parcial, e isto gerou grandes problemas técnicos – o progressivo abandono do uso de diversos materiais e a eliminação virtual da arquitetura ambiental em seu *Antigracioso* parece testemunhar este fato. O próximo e óbvio passo foi colocar suas figuras em movimento de uma maneira que estas estivessem em avanço e partilhando do espaço e da atmosfera ao seu redor.”³ Até então Boccioni concentrava seu trabalho na realização de figuras sentadas, rostos e objetos, que refletiam particularmente os estudos sobre a interpenetração dos planos. Partir para um novo tema – figuras caminhando – seria uma tentativa para Boccioni expressar com maior clareza a questão do movimento na escultura.

Com uma série escultórica de quatro figuras humanas caminhando, Boccioni transmite suas preocupações a respeito desta questão; as figuras são caracterizadas por uma fluidez que sugere a total fusão entre corpo e ambiente circundante. Coen afirma que “a intensidade dinâmica que nos quadros provoca a dissolução do espaço vem, na escultura de Boccioni, indicar uma precisa trajetória de linhas que desenham as tensões do sujeito.”⁴

Se retomarmos as considerações principais expostas por Boccioni no seu manifesto da escultura, veremos que algumas de suas teorias, de fato, não se realizam nestas esculturas. O único uso de um material (gesso), é algo evidente nestas diferenças. O fato de Boccioni esculpir estas figuras como se estivessem nuas – algo que não é totalmente evidente e comprovável, pois algumas delas parecem estar usando uma espécie de armadura protetora – é uma questão que não contraria tolamente o manifesto, pois esta abordagem do nu é totalmente redefinida pelo artista, externa aos cânones tradicionais.

³ GOLDING, J., “Boccioni – Unique Forms of Continuity in Space”, Tate Gallery, London, 1985, p18.

⁴ COEN, in PIROVANO, C., (org), *Scultura Italiana del Novecento - Opere, Tendenze, Protagonisti*, Milano, Electa, 1993, p 66.

Nos desenhos sobre os dinamismos realizados pelo artista, a ilusão do movimento dota estas figuras de um dinamismo e de um impulso sensíveis. Boccioni busca uma expressão sintética, um princípio estrutural que lhe permite destruir e reconstruir a realidade. Tal como ocorre em seus quadros, a figuração de Boccioni desintegra-se com o propósito de exprimir o movimento. As figuras em movimento transformam-se em algo novo, o símbolo da energia do Homem Futurista. O corpo passa a ser uma máquina que expressa a energia em movimento; é um dínamo orgânico, uma máquina de músculos. Os homens – ou mulheres? – escultóricos de Boccioni são homens transformados pelo mundo exterior e dele fazem parte integralmente. Eles sintetizam as intuições múltiplas em uma única unidade espacial. Os corpos sofrem todas as alterações causadas pelo ambiente circundante, e neste sentido lembramos do trecho do *Manifesto técnico da pintura futurista*, onde se lê: “Nós proclamamos (...) que o movimento e a luz destroem a materialidade dos corpos.” Destruição essa que pode ser melhor compreendida de lida à luz do intuicionismo de Bergson, fortemente presente nos desenhos e nas esculturas de 1913.

Não é a representação da figura em movimento que interessa particularmente Boccioni, nesta série de figuras caminhando; o que realmente atrai o artista é o movimento em si. Com isto Boccioni não quer criar um “nome”, mas sim um “verbo”, como explicou no seu prefácio de sua exposição escultórica: “Todas estas convicções me levam a criar, em escultura, não mais a forma pura, mas o *ritmo plástico puro*, não a construção dos corpos, mas a construção das *ações dos corpos*.”⁵ O que importa para Boccioni é a ação sofrida e criada pelo corpo, e não o corpo em si.

Na primeira mostra de escultura futurista, ocorrida na Galeria La Boëtie, de 20 de junho a 16 de julho de 1913, Boccioni apresentou 11 esculturas e 22 desenhos preparatórios, divididos em cinco grupos comentados que explicavam o tema da pesquisa.

No prefácio para a exposição de escultura futurista, ocorrido na Galeria Gonnelli, em Florença, nos meses de março e abril de 1914, Boccioni explica os postulados estéticos de sua escultura. Destacamos algumas considerações feitas pelo artista:

“O problema do dinamismo em escultura não depende apenas da diversidade dos materiais, mas principalmente da interpretação da forma”.

“A pesquisa da forma do assim dito *real* distanciava a escultura (como a pintura) da sua origem e portanto da meta em direção a qual hoje ela se encaminha: a arquitetura”.

“A arquitetura é, para a escultura, aquilo que a composição é para a pintura. F. a ausência de arquitetura é um dos aspectos negativos da escultura impressionista”.

⁵ GAMBILLO, M., e FIORI, T., *Archivi del Futurismo*, vol I, Roma, de Luca, 1958, p119.

"Entre a forma *real* e a forma *ideal*, entre a forma nova (impressionismo) e a concepção tradicional (grega) existe uma forma variável, em evolução, diversa de qualquer conceito de forma existente até então: *forma em movimento* (movimento relativo) e *movimento da forma* (movimento absoluto)".

"Todas estas convicções me impõem a procurar, em escultura, não a forma pura, mas o *ritmo plástico puro*, não a construção dos corpos, mas a construção da *ação dos corpos*. Não como no passado, com uma arquitetura piramidal, mas uma arquitetura espiralica".

Ao final do catálogo desta exposição, Boccioni apresenta os títulos das esculturas, como vemos a seguir:

INSIEMI PLASTICI (Conjuntos Plásticos)

1. *Muscoli in velocità*
2. *sintesi del dinamismo umano*
3. *espansione spiraleica di muscoli in movimento*
4. *testa+casa+luce*
5. *fusione di una testa e di una finestra.*
6. *sviluppo di una bottiglia nello spazio (mediante la forma) -(natura morta)*
7. *forme-forze di una bottiglia (natura morta)*
8. *vuoti e pieni astratti di una testa*
9. *antigrazioso*
10. *sviluppo di una bottiglia nello spazio (mediante il colore)*
11. *forme uniche della continuità nello spazio*
12. *forme umane in movimento.*

Ao lado desta lista, o artista divide seus desenhos em grupos temáticos, onde podemos perceber quais são as motivações do artista no que concerne ao dinamismo, ao movimento e a interação entre sujeito e ambiente:

DISEGNI (DESENHOS)

Do número 1 ao 9: *voglio sintetizzare le forme uniche della continuità nello spazio* (Quero sintetizar as formas únicas da continuidade no espaço): aqui encontramos a idéia de Boccioni de que os seres e os objetos devem ser representados em sua síntese, e não de forma analítica, que, de acordo com o artista, congela os corpos e freia a percepção emotiva dos mesmos. Muito da crítica de Boccioni ao Cubismo baseia-se neste argumento. O artista procura sintetizar o movimento dos corpos no espaço por meio das chamadas linhas-força, que constituem a estrutura dinâmica dos mesmos.

Do número 10 ao 33: *voglio fissare le forme umane in movimento* (Quero fixar as formas humanas em movimento): Intimamente relacionado com o preceito acima, Boccioni pretende fixar o movimento realizado pelo corpo humano em

termos de síntese plástica. As formas humanas em movimento são percebidas por meio da relação empática que o observador possui com as mesmas.

Do número 34 ao 42: *voglio dare la fusione di una testa col suo ambiente* (Quero dar a fusão de uma cabeça com seu ambiente): Boccioni pretende criar aquilo que ele chama de 'escultura de ambiente' em seu manifesto da escultura escrito em 1912. Acreditando que as influências diversas do ambiente participam no processo de percepção dos objetos e dos seres, o artista realiza uma síntese entre as forças da cabeça humana e da atmosfera circundante, construindo um conjunto plástico onde interagem forças constitutivas da cena representada.

Número 43: *voglio dare il prolungamento degli oggetti nello spazio* (Quero dar o prolongamento dos objetos no espaço): Para Boccioni, o espaço não é algo vazio, mas sim matéria, tão material quanto os seres e objetos. A diferença está nas diferentes intensidades desta matéria. Esta idéia parte de muitos preceitos do pensamento de Henri Bergson, que afirma que a matéria está continuamente estendendo-se no espaço.

Do número 44 ao 48: *voglio modellare la luce e l'atmosfera* (Quero modelar a luz e a atmosfera): Como discutimos no início deste texto, Boccioni considera a luz e atmosfera tão palpáveis como qualquer objeto sólido. Ele também acredita que a incidência da luz é fator principal na desmaterialização dos objetos e dos seres. Nos seus desenhos, as linhas de traçado forte e definido constroem os raios de luz, abolindo as características tão associadas a representação da luminosidade, como sutileza, intangibilidade. A luz se torna força.

Vanessa Beatriz Bortulucce. Doutoranda pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, estuda a obra de Umberto Boccioni desde 1996. Sua Dissertação de Mestrado abordou as esculturas do artista italiano que integram o acervo do Museu de arte Contemporânea da USP. Sua tese de Doutorado estuda o desenho de Boccioni, e está sob orientação dos professores Nelson Aguilar e Luciano Migliaccio, ambos do IFCH/UNICAMP.

A DIMENSÃO PÚBLICA DA COLEÇÃO GILBERTO CHATEAUBRIAND

Vanessa Biazoli Siqueira
vanesabiazoli@hotmail.com

Esta pesquisa destina-se a estudar o processo de institucionalização da Coleção Gilberto Chateaubriand desde seu início, em 1953, até sua transferência, em 1993, para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em regime de comodato. Os dados aqui apresentados são resultados de levantamento inicial em catálogos de exposições que tratam dessa coleção, jornais e revistas.

Gilberto Renato Allard Chateaubriand Bandeira de Mello iniciou sua coleção, com *Paisagem de Itapoã*, um presente do pintor José Pancetti, em Salvador.

Porém a Coleção começa a tomar corpo em meados da década de 60, quando G. Chateaubriand se dedica a colecionar, elegendo de acordo com critérios pré-estabelecidos. É nessa época, em 1963, que adquire o *Vendedor de frutas*, de Tarsila do Amaral e, em 1969, numa exposição retrospectiva de Anita Malfatti na Fundação Armando Álvares Penteado – *A Japonesa, Índia e o Farol de Monheagen*. Antes disso, entre 1956 e 1959, trabalhou na Europa para o Itamarati como diplomata, fato que o impossibilitou de ter um contato mais direto com a arte nacional, apesar do estímulo recebido do pintor Di Cavalcanti, também vivendo naquele momento na Europa, para que começasse a colecionar. Para formar sua coleção de arte, G. Chateaubriand seguiu os conselhos dos *merchants* Jean Boghici e Giovana Bonino, bem como do colecionador Aloysio de Paula e do pintor Carlos Scliar.¹

No entanto, o colecionismo de Chateaubriand difere do colecionismo da geração anterior, dos anos seguintes à Segunda Guerra Mundial, o qual marcou no Brasil a fundação de museus e a formação de coleções privadas de arte internacional. É o caso do Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundado por Assis Chateaubriand, pai de Gilberto, e do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), fundado por Ciccilo Matarazzo.

É interessante notar que outras coleções se iniciam no mesmo período que a de Gilberto Chateaubriand e, segundo o crítico de arte Tadeu Chiarelli, as Bienais Internacionais de São Paulo – com salas especiais homenageando alternadamente os artistas modernos – foram responsáveis pela legitimação do passado modernista, um processo que abraçaria também as coleções que se forma-

¹ MORAIS, Frederico. Coleção Gilberto Chateaubriand no MAM: arte brasileira, do moderno ao contemporâneo. *O Globo*. Rio de Janeiro, 21 maio 1981.

vam. “Parece que os organizadores dessa nova política para as salas especiais queriam fazer crer que o modernismo brasileiro, derivado da Semana de 22, sustentava ou era a base para a produção contemporânea surgida após a criação dos museus de arte e sobre tudo, da própria Bienal.”²

Nos anos 1970, a Coleção Gilberto Chateaubriand, guardada nos espaços privados de seu proprietário – na fazenda Rio Corrente em Porto Ferreira e em seu apartamento no Rio de Janeiro – passa a ser vista pelo público, por circular amplamente em exposições nacionais e internacionais. A primeira exposição da Coleção, denominada “50 anos de arte brasileira”, realiza-se em 1972, na Galeria do Instituto Brasil Estados Unidos (IBEU), no Rio de Janeiro, com curadoria do próprio colecionador, para as comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna de 1922.

Ainda nesse período, em 1976, Roberto Pontual lança o primeiro livro sobre a Coleção: *Arte brasileira contemporânea. Coleção Gilberto Chateaubriand*. Essa publicação tratará basicamente de arte brasileira dos anos 1970, na Coleção Gilberto Chateaubriand.

Em 1978, um incêndio no prédio do MAM-RJ destrói 90% do acervo e, logo após o incidente, G. Chateaubriand começa a fazer parte de uma comissão de negociações e reconstrução do Museu, para dialogar com artistas e intelectuais manifestantes que reivindicavam “*Por um MAM para a cidade do Rio de Janeiro*”. Três eram os tópicos do manifesto: a reforma jurídica dos estatutos e da área cultural do museu, a participação institucional dos artistas e intelectuais e a profissionalização de todos os setores do MAM-RJ.³

O Museu reabre em 1980 e, em 1981, apresenta uma grandiosa mostra da Coleção Gilberto Chateaubriand denominada “*Do Moderno ao Contemporâneo*”, organizada pelo professor de estética da PUC-RJ e artista plástico Fernando Cocchiarale, bem como pelo crítico de arte do *Jornal do Brasil* Wilson Coutinho. Essa exposição com 411 obras – a maior realizada com a Coleção – traz prestígio para o MAM-RJ, que estava sem nenhum crédito depois do incêndio e lança a Coleção Gilberto Chateaubriand como sendo a melhor representante da arte brasileira.

A exposição é marcada pelo didatismo intencional citada pelo próprio curador:

“Mas toda a exposição foi organizada no sentido de colher historicamente, através de décadas, a produção da arte brasileira. Abrindo cada uma, foram escolhidos trechos de textos significativos para exprimir a atmosfera de cada período como o edital da revista *Klaxon*, de 22; o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de 24; O *Antropófago*, de 28; um breve comentário, retirado de uma carta escrita por Portinari, em 29, quando estava em Paris como

² Tadeu Chiarelli. “Arte em São Paulo e o núcleo modernista da Coleção”. IN: MILLET, Maria Alice (coord. ed.). *Coleção Nemirovsky*. Rio de Janeiro: MAM, 2003.

³ COUTINHO, Wilson. O MAM em alta ansiedade. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08 julho 1980.

bolsista (...); e uma parte do famoso e crítico discurso pronunciado no Itamarati, em 1942, por Mário de Andrade (...). Haverá também o *Manifesto Ruptura*, da década de 50, escrito pelos concretistas paulistas e o neoconcretismo propondo, em oposição à elaboração estritamente geométrica e matemática (...). Dois *bichos* de Lygia Clark, modelo exemplar das preocupações dos neoconcretos cariocas, estarão expostos. Para explicitar o clima da década de 60, com presença da *Nova Figuração*, foram escolhidos trechos do catálogo *Nova Objetividade*, redigido por Hélio Oiticica (...). Para a década de 70, (...) optou-se por expressar esse período, fragmentos de dois textos: *Querela do Brasil*, de Carlos Zilio, publicado na revista *Malazarte*, e *Cruzzeiro do Sul*, de Cildo Meireles, quando expôs, em 1970, no MOMA.”⁴

Também houve uma forte “propaganda” do *Jornal do Brasil* através de Wilson Coutinho, colaborador do jornal e curador da exposição, visando, a valorizar ainda mais a Coleção e dar credibilidade ao MAM-RJ.

No ano seguinte, em 1982, a Coleção Gilberto Chateaubriand faz sua primeira apresentação internacional com a exposição “*Brasil: 60 anos de arte moderna*”, em Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian, com curadoria também de Wilson Coutinho. Essa exposição colabora para um momento de internacionalização da arte brasileira.

A crítica de arte Sônia Salzstein chama a atenção para esse fenômeno de “internacionalização que a partir dos anos 80 mudou radicalmente a fisionomia do meio cultural e pôs termo a todo um ciclo histórico de isolamento cultural e de acesso retardatário à informação, fadado a reproduzir desigualdades. Com a internacionalização vimos à arte brasileira finalmente integrar-se ao circuito internacional da arte, e é significativo que tenha sido uma rubrica ‘arte brasileira’ a ingressar naquele circuito, e não este ou aquele artista, isoladamente.”⁵

Outra grande exposição da Coleção, “*Retrato e Auto-Retrato da Arte Brasileira*”, realiza-se em 1984 no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) com mais de 200 obras e curadoria de Frederico Moraes, reafirmando a posição da Coleção Gilberto Chateaubriand como representante expressiva de arte brasileira.

Sobre a exposição a crítica Radha Abramo do jornal *Folha de São Paulo* faz o seguinte comentário:

“São tão ricas as hipóteses do crítico que acompanham a mostra que me obrigam a sugerir que essa exposição (depois de organizada também com preocupação didática) ande para dentro do Brasil a fim de cumprir sua missão de formar cultural e historicamente o povo brasileiro.”⁶

⁴ COUTINHO, Wilson. Coleção Gilberto Chateaubriand: Um tratamento de choque para o MAM. *Jornal do Brasil*, Caderno B. Rio de Janeiro, 16 maio 1981.

⁵ Sônia Salzstein. Perspectivas das instituições culturais públicas – um depoimento sobre a situação brasileira. IN: *Revista D’Arte. Seminário delineando nortes*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo. Número especial, novembro 2002.

⁶ ABRAMO, Radha. As imagens de nossa arte. *Folha de São Paulo*. São Paulo, pág. 27, 03 maio 1984.

Em 1986, a função da Coleção acaba legitimando-se, com o segundo livro sobre a Coleção de Roberto Pontual "*Entre dois Séculos: arte brasileira do século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand*", agora não só abordando arte contemporânea, mas também arte dos anos de 1910 a 1986.

Para termos uma noção de como a publicação repercutiu na época, Reynaldo Roels Jr. faz um ensaio em *Galeria Revista de Arte*, com o seguinte comentário: "O principal é que, até o momento, este é o volume mais abrangente já escrito sobre a pintura e a escultura brasileira a partir do modernismo da Semana de 22."⁷

Isso só comprova como o segundo livro de Roberto Pontual e a crítica de arte estavam posicionando a Coleção Gilberto Chateaubriand no cenário artístico nacional.

Desde 1981, estavam sendo feitas negociações do Colecionador com a direção do MAM-RJ para que a Coleção passasse em regime de comodato para a instituição, tornando o acesso ao público ainda maior.

A preocupação que o colecionador tem com o destino de sua Coleção é muito bem abordada pela crítica e historiadora de arte, Aracy Amaral. Sua fala vai ao encontro das atitudes e exigências do colecionador G. Chateaubriand com sua coleção de arte em relação ao MAM-RJ:

"Na verdade, para todo colecionador apaixonado, que iniciou há décadas suas aquisições, o futuro de suas coleções é sempre um motivo de preocupação, enigma a ser solucionado enquanto destinação. Talvez a resposta para essas preocupações de nossos colecionadores seria unir seus acervos às coleções já existentes em seus museus, passando a proteger, com auxílio permanente, essas instituições. Ou pressionado-as, com essas doações, a uma programação mínima necessária para a manutenção de um *status* desejável."⁸

O jornal *O Estado de São Paulo* lança uma nota com o título "*Museu a Chateaubriand*" declarando que, em meados 1987 o MAM-RJ, passaria a abrigar a maior parte das três mil peças da Coleção Gilberto Chateaubriand e que, paralelamente, seria lançado um livro sobre a Coleção.⁹

Confirmando essa notícia, Reynaldo Roels Jr. diz que o livro "irá servir de guia após a transferência da coleção de Gilberto para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro."¹⁰

O livro realmente é lançado e tudo indica que acompanhará a Coleção para o MAM-RJ, mas isso não acontece, por causa das exigências do Colecionador, que incluem entre outras coisas uma reserva técnica, equipe de restauro e cuidados para que não haja novo incêndio.

⁷ ROELS Jr., Reynaldo. Bibliografia Básica. *Galeria Revista de Arte*. Rio de Janeiro, n° 07, pág. 72, 1987.

⁸ Aracy Amaral. Apresentação. IN: _____ (org.). *Arte Construtiva no Brasil*. Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

⁹ MUSEU a Chateaubriand. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18 dez. 1986.

¹⁰ ROELS Jr., Reynaldo. Op. cite.

Várias são as exigências, até que o colecionador Gilberto Chateaubriand e a direção do Museu entrem em acordo. Feito isto, o contrato é firmado e grande parte da Coleção é levada ao MAM-RJ em 1993.

Referências Bibliográficas

- AMARAL, Aracy (org.). *Arte construtiva no Brasil*. Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.
- Anos 80: o palco da diversidade*. Coleção Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ. São Paulo: Galeria de arte do Sesi, 1995. Catálogo de Exposição.
- BATISTA, Marta R.; LIMA, Yone Soares de. *Coleção Mário de Andrade*. São Paulo: IEB/USP, 1984.
- MARINO, João. *Coleção de arte brasileira*. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1983.
- Do Modernismo ao Contemporâneo*. Coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), 1981. Catálogo de Exposição.
- Modernidade: Art bresilien du XX siècle*. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. São Paulo: MAM-SP, 1987-88. Catálogo de Exposição.
- MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- O Desenho Moderno no Brasil*. Coleção Gilberto Chateaubriand/ MAM - RJ. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1993. Catálogo de Exposição.
- Panorama del Arte del Brasil en el siglo XX*. Colección Gilberto Chateaubriand/ MAM - RJ Buenos Aires: Museu Nacional de Bellas Arte, 1999. Catálogo de Exposição.
- PONTUAL, Roberto. *Arte brasileira contemporânea*. Coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1976.
- _____. *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1987.
- Portraits of a Country*. Brazilian Modern Art from Gilberto Chateaubriand. Collection. London: Barbican Art Gallery, 1984. Catálogo de Exposição.
- Retrato e auto-retrato da arte brasileira*. Coleção Gilberto Chateaubriand. São Paulo: MAM-SP, 1984. Catálogo de Exposição.
- RIBEIRO, Maria Izabel M. R. B. *O museu doméstico*. São Paulo, 1890-1920. São Paulo, 1992. Dissertação (Mestrado). ECA/USP.
- SALZSTEIN, Sônia; ROELS Jr, Reynaldo (org.). *O moderno e o Contemporâneo na Arte Brasileira*. Coleção Gilberto Chateaubriand/ MAM - RJ. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1998. Catálogo de Exposição.
- The Finest Collections from Sister Cities' Museum - Broadening the Horizons*. Korea: Pusan Metropolitan Art Museum, 1998. Catálogo de Exposição.
- VOGT, M. C.; GERNER, Cordelia (org.). *Um olhar brasileiro*. Berlim: Deutsch Brasilianische Kulturelle Vereinigung, 1998. Catálogo de Exposição.

Jornais e Periódicos

- ABRAMO, Radha. As imagens de nossa arte. **Folha de São Paulo**. São Paulo, pág.27, 03 maio 1984.
- _____. Cores no garimpo. **Revista Isto é**. São Paulo, n° 1.278, pág.96, 30 março 1994.
- A novela do MAM. **O Globo**. Rio de Janeiro, 20 julho 1980.
- AQUINO, Flávio de. A maior coleção de arte moderna brasileira. **Revista Manchete**. Rio de Janeiro, pág. 132 a 138, 1981.
- ARESTIZABAL, Irmã. O delírio de colecionar. **Revista Arte Hoje**, Rio de Janeiro n° 01, pág. 06 a 15, julho 1997.
- BOMBIG, José Alberto. Mecenaz escondem obras raras no interior de SP. **Folha de São Paulo**, Ilustrada. São Paulo, pág.01, 06 fevereiro 1999.
- CARVALHO, Mário César. Brasil está entre 200 maiores acervos. **Folha de São Paulo**, Caderno 4, pág.01, 24 março 1992.

COUTINHO, Wilson. O MAM em alta ansiedade. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 08 abril 1980.

_____. Coleção Gilberto Chateaubriand: Um tratamento de choque para o MAM. **Jornal do Brasil**, Caderno B. Rio de Janeiro, 16 maio 1981.

_____. Do moderno ao contemporâneo: A arte brasileira em polêmica. **Jornal do Brasil**, Caderno B. Rio de Janeiro, 22 maio 1981.

_____. Do moderno ao contemporâneo. Coleção Gilberto Chateaubriand: Rotário da exposição. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 15 junho 1981.

_____. Gilberto Chateaubriand: O fazendeiro de obras-primas. **Galeria Revista de Arte**. Rio de Janeiro, nº 01, pág. 06 a 08, 1986.

CRÍADO o conselho honorífico do MAC. **Diário Popular**. São Paulo, 02 setembro 1983.

DIAS, Claudia. A nova arte por Gilberto Chateaubriand. **Vidas em Revistas**. São Paulo, pág. 60 a 61, fevereiro 2004.

DURÁN, Cristina R. À procura de benfeitores para a memória nacional. **Jornal da Tarde**, Caderno de Domingo. São Paulo, pág. 10, 18 abril 1999.

GOLIN, Cida. Cores, memória e cenas, a alma brasileira de um colecionador. **Revista MARGS**. Rio Grande do Sul, nº 62, outubro 2000.

LOBACHEFF, Geórgia. Coletar arte pode ser acessível. **Jornal da Tarde**, Caderno SP. São Paulo, 14 junho 1994.

MEDEIROS, Jotabê. Coleção Chateaubriand chega Finalmente ao Masp. **O Estado de São Paulo**, Caderno 2. São Paulo, pág. D12, 05 outubro 1998.

MORAIS, Frederico. Coleção Gilberto Chateaubriand no MAM: Arte brasileira do moderno ao contemporâneo. **O Globo**. Rio de Janeiro, 21 maio 1981.

MUSEU a Chateaubriand. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 18 dezembro 1986.

PASSOS, Joice Gumiel. Do moderno ao contemporâneo. **Diário do Paraná**. Paraná, 29 julho 1981.

PIZA, Daniel. Exposição conta história do desenho brasileiro. **Folha de São Paulo**, Caderno 4, São Paulo, pág. 08, 28 junho 1993.

ROELS Jr, Reynaldo. Bibliografia básica. **Galeria Revista de Arte**. Rio de Janeiro, nº 07 pág. 72, 1987.

RYFF, Luiz Antônio. Telas Falsas expõem falhas do mercado. **Folha de São Paulo**, Caderno 5. São Paulo, pág. 01, 18 fevereiro 1995.

SEMINÁRIO delineando nortes. **Revista D'Arte** São Paulo: Centro Cultural São Paulo. Número especial, novembro 2002.

SILVA, Beatriz Coelho. MAM e as novas obras de Gilberto Chateaubriand. **O Estado de São Paulo**, Caderno 2. São Paulo, pág. D3, 02 fevereiro 2004.

VALIOSA como um museu. **Revista Veja**. São Paulo, pág. 108 a 111, 02 maio 1984.

Vanessa Biazoli Siqueira. Mestranda pelo Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), sob orientação do Prof. Dr. Tadeu Chiarelli. Bacharel em História pela Faculdade de Direito, História e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista (Unesp) – Campus de Franca, 1997, é membro do Centro de Pesquisa de Arte e Fotografia (CPArte&Foto) também sob orientação do Prof. Dr. Tadeu Chiarelli e foi educadora de arte em várias exposições (Pago das Artes (2003), China – Os Guerreiros de Xi'an e os Tesouros da Cidade Proibida (2003), Albert Eckhout- Retorno ao Brasil (2003), 25ª. Bienal Internacional de São Paulo (2002), entre outras).

A PROPOSTA DE REVISÃO EPISTEMOLÓGICA DA HISTORIOGRAFIA DA ARTE NA OBRA DE DIDI-HUBERMAN

Vera Pugliese
verapugliese@brturbo.com

Há cerca de vinte anos a obra do historiador e filósofo da arte Georges Didi-Huberman, tributário de diferentes autores como Hubert Damisch e Jean-François Lyotard, coloca-se no seio da crise epistemológica que a historiografia da arte vive há pelo menos três décadas.

O sujeito-historiador da arte distanciado e quase artificial criticado por Didi-Huberman repousa há mais de meio século nos fundamentos epistemológicos da iconologia de matriz panofskyana, identificando-se ideologicamente com o lugar do ponto-de-vista da perspectiva renascentista. A vertente semiótica da disciplina, questionada por Didi-Huberman de reduzir a especificidade da imagem na arte à estrutura lingüística, também não abriria mão de um sujeito analítico privilegiado, que entraria em atrito com o sujeito-cognoscente fenomenológico que se vê imiscuído em seu próprio objeto. Embora esse historiador da arte não se engaje na tendência formalista da História da Arte, preocupada com as questões da especificidade da sintaxe da linguagem visual, ele assume sua crítica à Iconologia, referente à leitura conteudista das obras.

A proposta de Didi-Huberman começa pela alteração da relação sujeito-objeto. O sujeito apresentado por ele vê, diante da imagem, os meios oriundos do método panofskyano insuficientes para dar conta de apreender seus diferentes sentidos, e necessita pensar a relação que estabelece com a imagem. Para isso, o historiador da arte deve vivenciar a abertura dialética estabelecida quando da relação entre imagem e sujeito, que, de fundo, trata do olhar não apenas sobre as imagens, mas sobre a própria história da arte.

Este autor propõe que a escrita da história da arte seja o sintetizar de uma montagem historiográfica como imagem dialética. A abertura da montagem de tempos anacrônicos possibilitaria a reflexão sobre as bases da consideração do olhar do historiador da arte sobre a imagem, que é diferente do olhar objetivo privilegiado pela iconologia, mas sem cair em um relativismo fenomenológico.

O conceito de *montagem* na historiografia da arte é fundamental na proposta de Didi-Huberman, uma vez que não se concebe a construção dinâmica da história da arte como narrativa, descrição ou análise estrutural de um fenômeno. Essa noção atinge diretamente a base epistemológica da História da Arte, interditando a crença na objetividade da história e de qualquer certeza histórica ou interpretativa, além de incorporar positivamente o conceito de anacro-

nismo e de abertura dialética. Criticando a utilização engessada e determinista dos conceitos de *zeitgeist* ou de instrumentos mentais, o historiador da arte não seria o erudito que analisará a imagem, cotejando-a ao repertório da época e às respectivas normas de estilo, traçando sua evolução ao longo do tempo, para apreender a dimensão simbólica da imagem. Longe da *grande narrativa*, na qual a partir de um ponto-de-vista ideal o historiador da arte vê o mundo limitado pelo *cuco italiano*, ele se vê como sujeito – portador de uma memória – diante da imagem, e das múltiplas temporalidades que ela comporta simultaneamente. A metáfora que Didi-Huberman usa para evidenciar essa tensão é o sujeito diante de uma porta, uma abertura diante da qual ele se detém não apenas para compreender a imagem, mas para se relacionar com ela e com a distância que o separa e o une a essa imagem (2000, p.232). Esta é a abertura crítica da problematização do objeto-imagem e da própria história da arte que o sujeito-historiador da arte projeta sobre ela.

Em *Devant L'Image* (1990) Didi-Huberman lança a categoria do invisível para além do *visível* e do *legível* da imagem, para permitir balizar o processo de montagem, em sua metodologia, convidando-nos a *ver* um afresco de Fra Angelico. Esse *ver*, apresenta-se como sendo uma relação do historiador com a obra de natureza diferente da postura cientificista pregada pelos defensores da história positiva. Só com a resposta às objeções desse procedimento a *Devant L'Image*, dois anos mais tarde, em *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*, diante das imagens e do discurso dos minimalistas, este autor conseguiu ver reconhecida a necessidade de partir de um objeto empírico em sua construção metodológica. Tal desenvolvimento implica uma crítica à postura epistemológica que tem como princípio o distanciamento entre sujeito e objeto, rompendo o paradigma sujeito-objeto que teria sido instaurado na História da Arte por Vasari, no séc. XVI, e coroado por Panofsky.

Didi-Huberman percebe na categoria do *invisível* a eficácia simbólica da obra. A substância dessa noção vem como paradoxo da imagem, que oferece um objeto através de sua ausência. Esse historiador da arte pensa o invisível como o caráter intangível da arte que só seria apreensível através dessa categoria. Mas a crença na função da potência transcendental da imagem passa a ser trabalhada *pari passu* ao seu par dialético, entendido como tautologia do *visível*, negando qualquer potência, latência ou virtualidade. O paradoxo da imagem para Didi-Huberman (1998) é operado pela chave do olhar na relação com o outro, manifesto por duas posturas dicotômicas de um sujeito cindido diante da imagem: o *homem de crença* e o *homem da tautologia*.

É possível depreender da obra de Didi-Huberman que a categoria do *visível* trata daquilo que no método panofskyano é objeto na leitura pré-iconográfica. O segundo nível da leitura iconológica, a análise iconográfica, pode ser

identificado à categoria do *legível*, mas a síntese iconológica não pode ser identificada à categoria do *invisível*. Ela não estaria prescrita pelo método desenvolvido por Panofsky e nem pela prática do Círculo de Warburg, a não ser pelos anseios de seu fundador, que propunha a problematização da imagem através do conceito de *sobrevivência*, e a da história da arte, recorrendo frequentemente à filosofia da história (DIDI-HUBERMAN, 2002).

Mas como trabalhar metodologicamente a categoria do *invisível* dentro da História da Arte? O próprio Didi-Huberman oferece como uma saída para essa aporia a adoção de uma metodologia cujos conceitos são fornecidos pela Psicanálise, atualizada por Lacan. Esses instrumentos metodológicos serão utilizados para trabalhar no interior dessa abertura do olhar, o que viabiliza a *montagem* crítica da História da Arte, uma vez que essa distância pode ser compreendida através do conceito de projeção, donde se desdobrarão outros conceitos.

A fundação do método iconológico por Panofsky se deu na mesma época (1939) em que se acusava a falência da razão, denunciada em seguida pela abstração expressiva do Pós-Guerra, como um desesperado resgate do sentido da vida e da arte para além do pensamento racional (ARGAN, 1992, p.507-22). A crise epistemológica da historiografia da arte começava a ser acusada em diferentes sentidos, quando as poéticas conceptualistas se intensificavam na década de sessenta e depois da crítica de arte ter se colocado, uma década antes, diante das imagens do Informal do Expressionismo Abstrato, que criavam o *invisível* "abstrato" em práticas de destruição da ordem plástica estruturada objetivamente e na recuperação da relação entre a matéria e o fazer artístico. Percebe-se a tentativa da expressão da imagem interior do artista como uma reivindicação de um sujeito que teve seu olhar mutilado dogmaticamente pelo racionalismo e pela dúvida cartesiana.

A chamada "aura", na dimensão da intangibilidade da obra de arte, já tinha sido denunciada como pertencente ao sujeito e não à obra. Esta foi reduzida a *objeto* de arte pelas poéticas dadaístas e o afastamento do homem do *ritual imagético* da arte através da técnica e da super-conceitualização dos procedimentos estéticos foi imposto pelo abstracionismo geométrico e pelo funcionalismo ainda na primeira metade do século XX.

É necessário problematizar a questão do olhar do historiador sobre o objeto de arte. O olhar apreende no *visual* da imagem, o *visível*, que claramente não pode ser distinto sem a categoria do *legível*, que guarda, devido ao aspecto convencional da imagem, a possibilidade de reconhecimento. Mas também é o *olhar*, em sua abertura, que apreende o *invisível* em sua *virtualidade* como potência do *visual*.

A história da arte é rica em manifestações da reivindicação da subjetividade do olhar desde o séc. XIX, marcadamente no Pós-Impressionismo.

Artistas das primeiras vanguardas do séc. XX evidenciaram assistematicamente a crise do paradigma científico, p.e., como Kandinsky, quando da descoberta da radioatividade por Becquerel, em 1896: "A desintegração do átomo constituiu em meu espírito a desintegração de um mundo inteiro" (DÜTCHING, 1994, p.10). Longe do idealismo alemão e da vertente espiritualista do fazer artístico, o panorama da crise epistemológica apreendido do estudo de Poincaré representou um divisor de águas na obra de Marcel Duchamp no início da década de 1910 (MINK, p.43).

Essa postura se coloca como uma reação ao olhar objetivista da ordem plástica implementada ao longo do Renascimento. É necessário perceber como esse olhar objetivo, analítico, distanciado e científico foi determinante para a formação do olhar historiográfico e como isso é flagrante na consideração da imagem pela historiografia da arte que Didi-Huberman considera hegemônica (a Iconologia).

O processo de objetivação do olhar, relacionado à revisão epistemológica do início da "Era Moderna", fora emblematizado pelo Renascimento. Didi-Huberman não pensa uma descendência linear Vasari-Panofsky, mas enfatiza a criação da História da Arte como credo humanista de auto-glorificação do Renascimento (1990, p.65-103), que será refundado como credo iconológico que legítima e é legitimado pela mesma ordem epistemológica. A crítica de Didi-Huberman à Iconologia não se dirige ao valor positivo de sua prática, cuja eficiência é incontestável, mas à sua base epistemológica que a legitima e a restringe a uma disciplina voltada para o visível. Vasari foi o ideólogo da prática que estabelecia a partir de um discurso literário dessa disciplina como doutrina do visível, estabelecida por uma relação sujeito-objeto reforçada pela Iconologia que se referia à ordem plástica constituída pelo Renascimento, vigente até o século XIX (FRANCASTEL, 1990).

A crise dessa postura epistemológica evidencia-se na produção artística no Pós-Impressionismo com a busca de outros elementos e sistemas plásticos, chegando à negação do olhar objetivo com o processo de construção de outra ordem plástica, que tem seus marcos em algumas Vanguardas Históricas e no informalismo da Tardo-Modernidade, descontinuamente. Confrontando as duas modalidades do olhar, a objetiva e a subjetiva, percebe-se que não se trata de uma dicotomia, mas de um par de grupos complementares de conceitos, passível de uma abertura dialética, que virá a ser, na trilha que Didi-Huberman abre a dialetização da imagem, e também do olhar, e que pode ser construída através da montagem enquanto forma desse processo dialético.

A abertura, a montagem e o anacronismo pressupõem a subjetividade do olhar, mas isso seria possível sem se perder em um mero comentário pessoal? A construção do olhar se dá a partir de um paradigma epistemológico que

se vê como crítica ao paradigma anterior. Essa interrogação faz parte da problematização da imagem e do olhar que integra a proposta de Didi-Huberman de construir uma história da arte em diferentes bases, que seja uma história da arte crítica, que reveja constantemente seus próprios fundamentos. Assim, ele busca compreender a história da arte em suas duas dimensões simultaneamente, a genitiva objetiva que é o discurso histórico sobre os objetos de arte e a genitiva subjetiva que trata do desenvolvimento dos objetos de arte (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.187).

Didi-Huberman apresenta junto à sua complexa trama conceitual a necessidade de penetrar nos discursos genitivo objetivo e subjetivo. Este autor defende o ininterrupto auto-questionamento do historiador da arte em sua investigação e a recolocação de seus termos em seus procedimentos de pesquisa, problematizando seu objeto de estudo e revisando seu quadro teórico continuamente. Didi-Huberman trabalha as três categorias do visual, relacionando o *visível* à dúvida fenomenológica da objetividade da visão, o *legível* à questão do anacronismo e o *invisível* ao conceito de virtualidade. Tais categorias seriam referentes a diferentes modalidades do *olhar*, o que também nos obriga a considerar a questão do próprio *olhar* sobre a imagem na produção da história da arte, no sentido genitivo subjetivo.

Para dar sustentação a tal pretensão, Didi-Huberman apresenta a fundamentação psicanalítica como base metodológica para a construção de uma história da arte que não estaria submetida ao ideal da certeza e nem seria restrita ao problema da forma, que também leve em conta o observador e entenda a história como inevitavelmente anacrônica, mas partindo da premissa de consciência sobre o uso do anacronismo. O historiador da arte deve assumir seu des-encaixe espaço-temporal em relação a seu objeto e também o inelutável distanciamento anacrônico de seu objeto de investigação para que possa lançar mão desse mesmo distanciamento como instrumento conceitual de abordagem ao seu objeto de investigação. Este filósofo da arte relaciona a modalidade do olhar vinculada a determinada produção artística ao olhar construído por determinada vertente historiográfica, fundados sobre uma mesma base epistemológica.

Introduzir o tema da epistemologia em suas bases implica pensar o problema do fundamento de realidade, que é o cerne de uma ordem epistemológica. No início do pensamento medieval, com a passagem da filosofia de Plotino a Agostinho o *eidos* platônico e a forma aristotélica (referida como *eidos* e não *morphê*), foram identificados a Deus como fundamento de realidade de cuja *essentia* o homem podia participar através da *forma*, como *imagem* interior daquilo que é cognoscível. Com a versão do neoplatonismo renascentista, bastante nebulosa e contraditória (PANOFSKY, 1994, p.45-69), o fundamento de realidade

passa a ser mediado pela relação entre o recém-nascido sujeito e o mundo. O homem volta seu olhar para fora de si, para o *outro*, instituindo uma relação sujeito-objeto que possibilita uma mudança epistemológica considerada como grande marco da Era Moderna, simbolizado nas ciências pela Revolução Copernicana. Mas o marco de outra ordem epistemológica também era o marco de outra ordem plástica, outra ordem político-social, outra ordem econômica, outra ordem filosófico-religiosa etc. Essa ordem plástica se desenvolveu em meio aos desdobramentos e oposições dialéticas do mercantilismo no século XVII, com o Barroco, o Absolutismo coroando a formação de algumas monarquias nacionais, a Reforma e a Contra-Reforma. Descartes afirmaria no sujeito e em seu *cogito* a possibilidade de conhecimento claro e distinto, buscando objetivamente a ordem e a medida de um mundo, um homem e um deus mecanicista. No século seguinte Newton ofereceria instrumentos de conhecimento, percepção, intervenção e controle da natureza sinonimizada ao mundo físico e tangível das partículas.

Paralelamente ao processo de destruição, ao longo do século XIX, da ordem plástica inaugurada no Renascimento, a sofisticação do Capitalismo com as alterações provocadas pela Revolução Industrial, o processo de independência de colônias constituídas durante a Expansão Ultramarina, e das revoluções baseadas no ideário iluminista, assiste-se a uma modificação importante da crença no fundamento de realidade, contemporâneo ao Pós-Impressionismo, do deslocamento da base epistemológica para a linguagem, na obra de Nietzsche, com a morte de Deus como fundamento de realidade subjacente ao mundo. O pensamento histórico e a fundamentação das ciências participam de tal abalo, de modo a ser questionado irrevogavelmente o conhecimento objetivo sobre o mundo nas ciências.

A autonomia dos elementos formais, advinda da conquista da soberania do artista moderno torna-se a palavra de ordem da década de 1910, com a linguagem disruptiva do Cubismo Sintético e os desenvolvimentos da abstração expressiva e geométrica. Outra ordem plástica vai sendo formada longe das unidades estilísticas características da ordem plástica anterior; conceitos são criados e desenvolvidos, novos problemas surgem tanto plástica quanto conceitualmente, como os *collages* cubistas e *ready-mades* duchampianos. Os estatutos da obra de arte, do artista e das poéticas modificam-se em função da ruptura com a tradição pictórica realizada ao longo do século XIX que concorreriam de modo irregular para a transformação profunda da linguagem das Artes Plásticas logo na primeira geração de artistas do século XX, sem implicar uma continuidade.

Na produção artística questiona-se as bases de conhecimento, voltado para o universo fenomenal, tendo como marco Cézanne, que entendeu o fazer artístico como consciência cognitiva a partir da escolha do sujeito. Essa idéia

reverberou no desenvolvimento cubista de uma proposta plástica que buscava romper com o espaço plástico renascentista, incluindo a dimensão temporal em um espaço não ilusionisticamente marcado pelo já questionado cubo albertiano. O Cubismo, como linguagem seminal, introduziu a análise que procura desconstruir a base de conhecimento da arte anterior e a síntese, que criou um repertório de elementos da linguagem visual que de diferentes modos revolucionou a arte novecentista, sendo absorvido e transmutado pelos mais diversos movimentos artísticos e artistas independentes contemporâneos e posteriores.

O *olhar* do artista diante da obra de arte e diante do mundo modificava-se entre a *Montanha Sainte-Victoire* e o Cubismo Analítico, às vésperas da Primeira Grande Guerra. A teorização sobre as artes se acentuava enquanto seu cunho literário se intensificava entre Baudelaire e Apollinaire. O cinema engendrava modificações do olhar ainda mais profundas, principalmente a partir do Expressionismo. Essas mudanças transcendem os desenvolvimentos da linguagem fotográfica, através do princípio de montagem, que não deixa de derivar da síntese cubista, principalmente na linguagem do *collage*.

À montagem cinematográfica que para Lumière permitia uma maior legibilidade do movimento da ação se seguirá a montagem de Griffith, que elegia o melhor ponto de vista para *narrar* duas ou mais ações entrecortadas, de modo a dar a perceber aspectos simultâneos do espaço-tempo, mas ainda preservando a segregação de planos pictóricos como planos cinematográficos: sequencialmente, havia um cruzamento de narrativas paralelas. Um salto será dado pela montagem de Eisenstein, que introduz o simultaneísmo da montagem cinematográfica no *Encouraçado Potemkin* (1925) e alegorias plásticas não literárias, como em *Outubro* (1927). Esses elementos não apenas eram exógenos à ordem plástica anterior, como também manifestavam uma sintaxe própria, incompatível com ela, no sentido de operar intrinsecamente e estruturalmente um olhar de natureza diferente do que era antes exigido.

Plasticamente, Benjamin se referiu à fotomontagem de John Heartfield, na qual o artista sintetizava através da lógica visual e não narrativa uma imagem compósita, agrupando mediaticamente fragmentos de imagens escolhidos em uma composição cujo resultado transcende a explicação da ligação de cada elemento e que pode ser apreendida imediatamente, como imagem dialética que ultrapassa alegoricamente os fragmentos de imagem ali constelados. Esse filósofo pensava a construção da história como montagem, como forma que manifesta a processualidade da própria história, combinando anacronicamente imagens retiradas de suas continuidades temporais apreensíveis como *gestalt* imediata.

Didi-Huberman relaciona tal conceito ao do *deslocamento* como mecanismo psíquico associado à *condensação*, estudado na formação de imagens em so-

nhos por Freud. No deslocamento, a estratégia – entendida como metonímica por Lacan – permitia o deslizamento associativo de significados que poderiam ser condensados, de modo ao conteúdo manifesto dos sonhos – o que é visível –, portarem os conteúdos dos pensamentos latentes, através de uma síntese altamente concentradora de significados. Didi-Huberman se utiliza de outro conceito freudiano para fazer essa relação, que é o da sobredeterminação. Para ele, o olhar sujeito-historiador é sobredeterminado por imagens de diferentes temporalidades que residem simultaneamente em sua memória não como passados, mas como presentes reminiscentes. A imagem é sobredeterminada também pelo tempo, pelos repertórios iconográficos, pelo conhecimento ali manifesto de outro sujeito: o artista que a realizou. As semelhanças e analogias que levarão o historiador da arte a estabelecer relações entre a imagem-objeto de estudo e outras imagens que lhe advêm na construção da história da arte é uma semelhança entre imagens de épocas e contextos diferentes, tão comuns no exercício dessa disciplina, seriam semelhanças deslocadas e a construção das relações entre essas imagens montam teias sincrônicas de imagens anacrônicas, como no processo psíquico da reconhecimento mnemônica.

O corte epistemológico manifestado pela montagem estabelece diferentes relações sujeito-objeto conforme as aproximações mnemônicas do sujeito ao objeto, sendo considerada a relação projetiva que o sujeito-historiador mantém com seu objeto-obra de arte. O princípio de síntese da condensação rege a montagem analogamente a uma linguagem de colagem, poética recorrente no século XX, no sentido da produção de um caráter acêntrico e disruptivo, que nega o princípio autoritário de um ponto de vista em relação a um objeto distanciado segundo a hierarquia de planos segregados. A estrutura da montagem se faz pelo mecanismo metonímico do deslocamento, uma vez que a estratégia da montagem é indicial. A imediaticidade da imagem que se quer produzir como forma da ruptura epistemo-crítica da construção histórica enquanto processo desconstrutivo de uma unidade idealizada de encadeamentos de fatos passados, relaciona-se com a dinamicidade do sujeito diante do objeto. Essa relação explica-se pela simultaneidade de diversas temporalidades, em se pensando na questão da utilização de diferentes modelos de tempo, uma vez que a dinâmica temporal da montagem assemelha-se aos processos mnemônicos coletivos e individuais, o que está na base da introdução de um paradigma sujeito-objeto diferentemente do paradigma pressuposto pelo método introduzido por Panofsky, na articulação da história da arte proposto por Didi-Huberman, que usa a Psicanálise como paradigma crítico da história da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, G.C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant L'Image*. Paris: de Minuit, 1990.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. Campinas: Editora 34, 1998.
- _____. *Devant le Temps*. Paris: Minuit, 2000. (Critique)
- DÜCHTING, Hajo. *Wassily Kandinsky 1866-1944*. Köln: Taschen, 1994.
- FRANCASTEL, Pierre. *Arte e sociedade*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- MINK, Janis. *Marcel Duchamp 1887-1968*. Köln, Taschen, 1994.
- PANOFISKY, E. *Idea: a evolução do conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- Vera Pugliese. Mestranda do IdA/UnB na L.P. de Hist. e Teoria da Arte, cursou Filosofia (FFLCH/USP) e Ed. Artística pela FASM/SP. Lecionou Estética, História e Teoria da Arte na FCA da Universidade Mackenzie/SP(1993-98), FIAM/SP(1998-99) UNIP/BSB(2000-01), e no DCL da FAAP/SP (1993-99), desde 1994 leciona História e Teoria da Arte em espaços culturais. Artigos publicados e papers apresentados em congressos desde 1997 (SBPC, ANPAP, CoMA)

O AUTO-RETRATO FOTOGRÁFICO: UM ESTUDO SOBRE A CONSTRUÇÃO FISIONÔMICA COMO ARBITRARIEDADE EM ARTUR BARRIO.¹

Virgínia Gil Araujo, MSc.
virginiagil@terra.com.br / virginia@hypnorder.tv

O auto-retrato é uma manifestação artística que consiste em aprofundar a reflexão sobre si mesmo. Segundo o ponto de vista tradicional, realizar um auto-retrato é olhar-se refletido, tomar consciência de si como um todo unificado. No que se refere à concepção do auto-retrato existem duas escolas acadêmicas: uma que considera qualquer obra que inclui o artista e, outra, só aquelas obras expressamente concebidas como auto-retratos, o personagem em primeiro plano e o rosto como o centro da atenção. Desde o Modernismo, o retrato e o auto-retrato passarão por importantes metamorfoses. No Cubismo a figura se transforma em objeto e se funde com os demais elementos da composição; no Futurismo, na Bauhaus e no Construtivismo o retrato torna-se seqüencial. Para Mougholy-Nagy e Rodchenko, o retrato jamais poderia ser uma imagem única, para mostrar a multiplicidade do ser, deveria ser seqüencial. Já no Surrealismo, o retrato se elabora mediante recursos retóricos e simbólicos. Nas Vanguardas a subjetividade na execução é uma das características marcantes do retrato, os personagens representados existem segundo sua relação com a experiência do criador como criatura. Para Barbara Rose: *"o auto-retrato está dentre a primeira crucial manifestação do pensamento moderno(...) como tema modernista sua causa pode marcar o início da redefinição do nosso conceito de modernismo"*.²

A fragmentação do eu, já motivo de preocupação do artista moderno, é ainda percebida na expansão da subjetividade na Arte Contemporânea, um tema que exerce magnetismo na psicologia e na literatura, áreas que tem como base de investigação a noção de sujeito e personagem, respectivamente.

Carla Gottlieb destaca as características mais importantes do auto-retrato do século XX: *"a cabeça fragmentada", "auto-retrato em série", "o objeto como alter ego", "o disfarce", "o narciso", "a auto-biografia visual" e "o par, a família e o grupo"*.³

¹ Este texto é um fragmento da pesquisa realizada para o trabalho final da disciplina *"Identities Virtuais: um estudo do retrato fotográfico no século XX"*, ministrada pela professora Annateresa Fabris no curso de Pós-Graduação em Artes Plásticas da ECA/USP, em dezembro de 2003. (ARAUJO, Virgínia Gil. *O Auto-retrato Fotográfico na Arte Brasileira dos Anos 70*. Texto inédito que analisa a presença do retrato fotográfico em trabalhos de Antonio Manuel, Anna Bella Geiger, Artur Barrio e Regina Silveira).

² ROSE, Barbara. *"Self-portraiture: theme with a thousand faces"*. Art in America, v. 63, n. 1, jan-fev. 1975, p.73.

³ Apud: GOTTLIEB, Carla et al. *La iconografía en el arte contemporáneo*. México: Colóquio Internacional de Xalapa, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982. In: GAULLI, Juan Carlos Pérez. *"El Autorretrato"*. In: *El Cierpo En Venta. Relación entre arte y publicidad*. Madrid: Cátedra Cuadernos Arte, 2000, pp.108.

O retrato como pretexto para questões eminentemente plásticas não conhece as “normas”. A situação ambígua da fotografia no sistema das Belas Artes poderia ser compreendida, entre outras coisas, pela contradição entre o valor de obra, que corresponde ao ideal estético amplamente difundido, e o valor do ato que a produz. Quando ocorre a apropriação do código normativo da pose, se promove a partir dele a ruptura justamente com a idéia de coesão e unidade.

Dentro do contexto histórico brasileiro dos anos 70, é extremamente significativo que certos artistas tenham enfrentado alguns problemas fundamentais para a História da Arte dentro de uma perspectiva agudamente crítica. Segundo Tadeu Chiarelli: *“Ilhados pelo clima claustrofóbico criado pela censura oficial e pela auto-censura, esses artistas iriam buscar mecanismos para continuar produzindo obras contundentes. É neste momento, que surgirão as primeiras grandes alegorias sobre a situação do artista e das artes visuais no Brasil, no último quartel do século passado”*.⁴

Neste estudo, pretendo compreender o auto-retrato fotográfico produzido por Artur Barrio, e na observação atenta de seu trabalho, busco verbalizar uma percepção reflexiva sobre a concepção de auto-retrato na Arte Contemporânea. Começo por apresentar um dos problemas do campo cultural visual específico à fotografia, ou seja, a criação artística expressa da apropriação do meio consagrado tardiamente na tradição plástica, preexistente, que se pretende espaço de domínio discutido pelo texto, na abordagem da arte conceitual. Esta irá se adequar ao meio de divulgação de reprodutibilidade técnica da imagem, a fotografia como intermídia, mas tornando-se posteriormente aurática na introdução do auto-retrato fotográfico como objeto de valor na Arte Contemporânea.

Aparentemente algumas contradições atormentam o artista e a obra, o que parece refletir-se tanto no seu trabalho como nas dúvidas conceituais. Assim, duas hipóteses se impõem. A desconstrução do paradigma normativo da pose fotográfica, pela apropriação e pela distorção, determinam a forma e o significado das imagens de si mesmo. E além disso, a opção pelo dispositivo fotográfico pode ser um dos modos delimitadores da caracterização de uma categoria “*divergente*” de auto-retrato. Quando a palavra *divergência*⁵ designa o significado central do auto-retrato em que o artista é, por assim dizer, criador e criatura, aparentemente a negatividade do termo coloca uma situação de infra-

⁴ CHIARELLI, Tadeu. *Deslocamentos do Eu – o auto-retrato digital e pré-digital na arte brasileira (1976 – 2001)*. São Paulo, Itaú Cultural Campinas, Espaço de fotografia e Novas Mídias, 2001. Paço das Artes, São Paulo, 2001 – 2002.

⁵ Annateresa Fabris identifica o auto-retrato *divergente* na arte performática através da pose e da pausa, a partir da contraposição que Bruneau estabelece entre pessoa e sujeito. FABRIS, Annateresa. *A Pose Pensada*. Revista de Comunicações e Artes, ano 12, n. 16, 1986, p.72.

ção às regras, contestação. Isto demonstra a possibilidade de transferência para o auto-retrato, percebido na História da Arte, pelos artistas, como busca de consciência, de uma dimensão comportamental, na qual os trabalhos se configuram. Este é o motivo das indagações que se colocam diante do grau de complexidade da exposição da imagem particular do artista, adversa a noção de pessoa, como produto cultural. As razões dessa ênfase na percepção corporal me parecem profundas e podemos percebê-la exacerbada desde o Romantismo⁶.

Roland Barthes, na Câmara Clara, refere-se à identidade imprecisa e imaginária. A afirmação considera o questionamento do sujeito no retrato, pois ele se assemelha à cópia da cópia, eixo fundamental de Câmara Clara como ponto de encontro e confronto de quatro personagens que se cruzam.⁷

Isso coloca em crise a noção profunda de subjetividade, - pois para Barthes o sujeito enquanto ele mesmo, condicionado pela sociedade, subtrai o sujeito tal qual em si mesmo, marcando com isto uma mudança profunda da subjetividade, no *surgimento do eu como o outro*, - e passou a ser importante no decorrer do estudo, porque parte-se da constatação de que existem alguns conflitos próprios ao meio tecnológico, já que a pose é um artifício técnico e permite a construção de inúmeras máscaras para escamotear o caráter biológico. Para Barthes, a pose abrande o efeito de realidade dado pela fotografia. Isso responde aos anseios do fotógrafo e o desejo do cliente de oferecer a melhor imagem de si. A razão para ele é o fato da fotografia ser um atestado preciso de *presença*. A pose, segundo a norma imposta, circunscreve as imagens produzidas pela publicidade como um traço comum a todos eles. A pose assume o caráter de simulacro, o sujeito torna-se o modelo no puro jogo teatral das aparências.

De outro modo, o *auto-retrato como uma encenação do eu como um outro* evidencia o desconforto conceitual inerente ao ato fotográfico, aquele de semelhança e realismo do séc. XIX, persistindo na atualidade, pela forte recepção do meio e seu aparente comprometimento democrático, questão esta identificada por Vilém Flusser⁸.

O ato fotográfico artístico, todo alinhado com a situação de estranheza da recepção, entretanto, fornece outros significados à fotografia no âmbito cul-

⁶ MORAES, Eliana Robert. *O Corpo Impossível: A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: FAPESP, Iluminuras, 2002. Ver também: JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

⁷ BARTHES, Roland. *A Câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.27.

⁸ FLUSSER, Vilém. *A filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 55.

tural ao desconstruir nela uma *visão de mundo* - a muito estabelecida como verdadeiro de realidade (aquela que elege a pessoa em detrimento do sujeito). Barthes, bem como Baudrillard e Schaeffer⁹, compreendem a fotografia como instrumento privilegiado da *arte da desapareição*, "*signo do sujeito ausente*", como uma enenação complexa que obriga a câmara a levar ao extremo a ficcionalização da realidade, ele desconfia da fotografia realista pela sua evidência radical. Já para Baudrillard, o "*despojamento do modelo*" é o artifício retórico de caráter teatral, porque a objetiva da câmara capta a idéia, a máscara, a alteridade secreta que todo ser é portador. A ele não interessa a identidade por trás das aparências.

A partir disso, podemos entender que os efeitos da norma, no acúmulo de identidades construídas, produzem a *construção fisionômica como arbitrariedade* no auto-retrato fotográfico de Artur Barrio, "*Des compressão (8 expressões)*" realizado em 1973.

O "auto-retrato em série" (p/b) de Artur Barrio encontra-se em um de seus CADERNOS LIVROS, ou livro de artista, por assim dizer, ocupando duas páginas, em que pode-se ler a seguinte frase entre as fotografias: "*Este trabalho compreende um vidro transparente no qual apoio o rosto com pressão crescente; até o momento da descompressão*".

Podemos, ao observá-lo, lembrar as "*Cabeças de expressão*" de Charles Le Brun, bem como as imagens em "*Della Fisionomia dell'Homme*" de Giovanni Battista della Porta e, dentro de uma análise iconográfica, especular sobre os primeiros registros que remontam ao paradigma da identificação desde Diderot, passando por Lombroso com as imagens do desvio estampadas no rosto, Gratiolet, sobre a fisionomia e os movimentos da expressão, até Darwin, a expressão das emoções no homem e no animal. Apesar da fisionomia ser uma preocupação que remonta pelo menos a Aristóteles, é a partir do século XVI que ela se prolifera como objeto de investigação ligado à ciência. Os primeiros tratados são sobretudo a expressão de uma grande preocupação em decifrar a "alma" através do corpo. Por essa razão, o rosto, primeiro alvo do olhar ganha o sentido de um *mapa da alma*, objeto de codificações pormenorizadas de várias ordens. Essas codificações, que vão surgindo, ao longo dos séculos XVI e XVII, sofrem as influências dos paradigmas filosóficos, ideológicos e científicos da sua época. Assim, se os tratados fisionômicos do séc. XVI são essencialmente influenciados pela magia e astrologia, o século XVII vê surgir modelos mais ra-

⁹ BAUDRILLARD, Jean. *A Arte da Desaparição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / N-Imagem, 1997. SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'image précaire - du dispositif photographique*. Paris: Seuil, 1987, p.49. O retrato é visto por Schaeffer como longe de afirmar a presença do Eu, aponta a finitude do sujeito. Associa-o a esfera do reflexo, o olhar do outro que, segundo a autora, seria o resultado de codificações simbólicas que nos permitem reconhecer a fotografia como uma imagem de algo real, com valor icônico. Ver também: FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2004.

cionais, preocupados em “domesticar” a expressão pela submissão a um sem-número de categorias. O rosto como imagem arquetípica entra no imaginário popular para inserir o indivíduo, e compõe uma História Social do Rosto¹⁰.

Encontramos em Barrio e seus contemporâneos, a preocupação com a liberdade de expressão. O enfoque indica uma operação complexa, em que o sujeito quer se libertar da pessoa, recusando a identidade social. Poderíamos agrupar alguns auto-retratos sob o código da distorção dos traços fisionômicos, como: “*Photo-Transformation*” (1973) de Lucas Samaras, “*Hologram (Making Faces)*” (1968) de Bruce Nauman, “*Autoportrait*” (1976) de Urs Lüthi, e “*Portrait*” (1999) de Damien Hirst. Todos eles têm em comum a “*a construção fisionômica como arbitrariedade*”, mesmo enquanto ser “*com-um-limite*”. O corpo em movimento é levado a encenar os fantasmas decorrentes dessa percepção. Nesta encenação arbitrária do rosto e, subsequentemente, do ato implícito da respiração, os artistas parecem estar conscientes dos aspectos simbólicos da expressão facial. Alguns fotógrafos descobriram que a *expiração* do ar no momento da foto, mostraria a interioridade do modelo e a *inspiração* como o ato que manifestava aquilo que desejavam ser.¹¹

As fotografias de Barrio irão possibilitar o acentuar da expressão destrutiva na compressão do ar, ao permitir, por meios mecânicos, a rápida encenação do ato mesmo da fragmentação do rosto deformado em imagens sucessivas. Uma das características que acentuam o caráter performático da fotografia é a construção de narrativas a partir de seqüências de imagens, encontramos aquilo a que se poderá chamar uma narrativa fotográfica, construída como uma série de imagens. A fotografia serve-lhe para ultrapassar esse “limite vital”. O auto-retrato fotográfico comporta, assim, uma dimensão mágica: o artista pode agir o seu desejo da mesma maneira que o ritual mágico permite ao fiel a ilusão de, com esse ato, transformar sua existência. Porém, a seqüência narrativa, também pode remeter a outros significados, já que a fotografia está na experiência dos limites entre fotografia e cinema. A hibridização destas linguagens ocorre frequentemente na arte conceitual, e nos anos 70 os artistas no Brasil iniciam suas pesquisas em trabalhos que tem como meio o filme Super-8 e o 16mm (curta e média metragem)¹².

¹⁰ É o caso da “*Art de connaître les hommes*” (1660), de Martin Curcau de la Chambre; de “*Métascopie*” (1658), de Jean Cardan, de Giovanni Batista della Porta, “*Della Fisionomia dell’Huomo*” (1623). Ver: COURTINE & HAROCHE, 1988.

¹¹ ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *O pintor de retratos*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2002, p.164.

¹² CANONGIA, Ligia. *QUASE CINEMA: Cinema de Artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, Arte Contemporânea, CADERNO DE TEXTOS 2, 1981. Ver o também texto mais recente: CANONGIA, L. *Cinema de Artista, a experiência brasileira e o contexto internacional*. In: DIAS, Ângela Maria. (org.) *A MISSÃO E O GRANDE SHOW – POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL DOS ANOS 60 E DEPOIS*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999, pp.375-394. de outro modo, gostaria de citar aqui alguns

Para Barrio a dicotomia entre trabalho e idéia criadora cria problemas de identidade que o coloca entre a inteligência e o sentido, a mente e o corpo, a metafísica idéia de encarnação, representa um terrível conflito. Como a crença e a moral pessoal, o artista considera esta idéia de “*limite vital*” um problema ético, mas com uma sensualidade incutida e com especial senso mordaz, ele tem um poder de expressão enfrentado como um bem natural. A transgressão natural contém uma função de enunciação e denúncia. Podemos observar, na quarta fotografia da seqüência, a explosão do limite na expressão de um grito surdo, sem obediência aos outros sentidos. A transformação provoca a dessemelhança e rompe radicalmente com o “*efeito Disderi*”, caráter caricato do investimento da burguesia na fotografia, e deste modo o artista busca o desvio do pertencimento ao social, da “normalidade”. O outro em Barrio não é um simples Narciso, mas uma fantasmagoria, uma máscara que emerge do rito visceral. Empaticamente, pode-se perceber que, diante da crise da subjetividade gerada pela violência dos acontecimentos, somos outro sendo nós mesmos.

Entendo que neste caso, a encenação pode ser considerada auto-biográfica, como representação especular, obsessiva, de si. Encontra-se nela a desrutividade do sujeito, a sua desorganização subjetiva, quando este perde o fôlego¹³. Barrio não vence a tentação em não se reconhecer e atacar a sua própria imagem (observa-se este ataque impulsivo na quinta e na sexta fotografias, no meio da seqüência; estão completamente riscadas a caneta). A respiração marca o retorno para o estado inicial, a expressão de inspiração que o leva ao “limite vital” atinge a circularidade trágica de suas ações, deixa entrever sua melancolia. Parece concordar com o que escreve Antonin Artaud, sobre o rosto: “O rosto humano é uma força vazia, um espaço de morte. A antiga reivindicação revolucionária de uma forma que nunca correspondeu com seu corpo, e que estava destinada a cumprir outra função distinta daquela do corpo”¹⁴. Esta idéia de Artaud entra de cheio no pensamento Surrealista e no Existencialismo podendo remeter ao “*Surrealismo e o Conceitual*” em Barrio, salientado na linguagem do corpo. O artista irá optar pela **ação performática** inclusive em outros trabalhos, como “*A orelha e o gogó demonstrados*”¹⁵.

filmes do Surrealismo que parecem referenciar o pensamento artístico de Barrio: *Entr'acte* (1924), um filme de René Clair e Francis Picabia. O Fantasma da Liberdade, or. “*Le Fantôme de la Liberté*” (1974) e *El Alucinado* (1952), ambos de Luiz Bruñuel.

¹³ Cabe aqui, talvez, uma analogia com a obra “*O fôlego do artista*” de Piero Manzoni e a iconografia expressiva que remonta o tema da melancolia na escultura de 1770 do vienense F.X. Messerschmidt, “*A Dismal Gloomy Man*”. (Ver anexo)

¹⁴ ARTAUD, Antoni. *Escritos*. Porto Alegre: L&PM, 1983, p.97.

¹⁵ *TEXTOS DO ARTISTA* In: CANONGIA, Lígia. ARTUR BARRIO. Rio de Janeiro: MODO, 2002, pp.150 E 157.

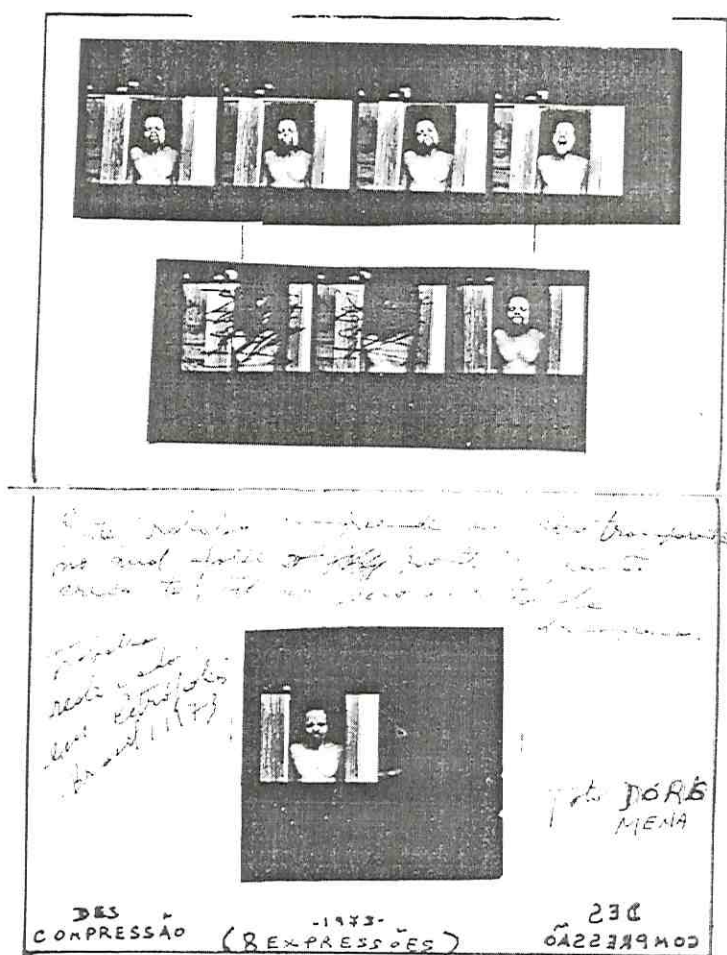
O caráter auto-encenatório da possessão com atributos angelicais ou diabólicos aparece na História da Arte como metáfora do martírio. A visualização de mártirios, de castigos corporais, de feitos sangrentos, ilustrava o conhecimento e assentava a moral e o medo na Antiguidade. Hoje, seguramente um desses sentidos seja sair da regra cotidiana, enfrentar nossas obsessões como primeiro passo para saber de nossa existência. Contudo, a deformação do rosto é considerada uma imagem desagradável pelo senso-comum. Para Bourdieu: *"(...)se a deformação sistemática, particularmente do rosto humano, suscita o sentimento de escândalo, é porque se vê na representação abstrata uma técnica de exclusão e uma tentativa de mistificação, mas também e sobretudo, um atentado gratuito contra a coisa representada"*.¹⁶

Para visualizar essas aparições do sujeito na arte, precisamos ter consciência de quem somos e onde estamos. A desidealização do relacionamento dos homens com o mundo coloca a possessão na ordem dos acontecimentos cotidianos. Talvez as razões do horror na arte atual, sejam as mesmas do desejo: fazer explícita a inconformação de si mesmo, da sociedade em que vivemos e que temos construído.

Neste sentido, surge uma dúvida: sendo o auto-retrato fotográfico visto como objeto específico do campo artístico, na compreensão de seus desafios quanto a tomada de realidade - dado pela apropriação de códigos e inversão de seus mecanismos de produção, - ele manifestaria ainda a busca da consciência de si? Parte-se da hipótese que o auto-retrato é uma metáfora da atividade artística em Barrio, pois vimos que torna-se resultado da produção crítica, constatando a dificuldade do retrato como fundador da identidade do sujeito na sociedade contemporânea.

O que podemos concluir, é que a imagem do corpo é uma referência fundamental no discurso do homem sobre si próprio; e que, à medida que encontramos modificações históricas e culturais nesse discurso, essa imagem do corpo é reconfigurada e posta ao serviço das novas formas de relacionamento, como aquelas da identidade. Verificamos, nesta pesquisa, que ocorre uma profusão do auto-retrato na arte conceitual brasileira dos anos 70, e esta pode ser compreendida como reivindicação de espaço para novas concepções de arte.

¹⁶ BOURDIEU, Pierre. *La definición social de la fotografía*. In: "La Fotografía: un arte intermedio". México, Editorial Nueva Imagem, 1979, p.122.



Virginia Gil Araujo. Doutoranda em História da Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes Plásticas da ECA/USP. Mestre em História pelo Pós-Graduação do IFCH / PUC-RS. Membro do Conselho Deliberativo de História da Arte da ANPAP, Professora do Curso de Pós-Graduação em História da Arte da FAAP-SP. Professora da Graduação em Design Gráfico da ESPM-SP. Publica artigos sobre Arte Contemporânea em revistas e livros acadêmicos, e escreve como correspondente do Brasil para a revista LatinArt.

BASÍLICA DE VÉZELAY: PERCURSOS DE LEITURA DOS CAPITÉIS HISTORIADOS DA NAVE (A ARTE MEDIEVAL: SEU PAPEL NA RELIGIOSIDADE E SUAS RELAÇÕES COM O ESPAÇO SAGRADO)

Vivian P. C. Coutinho de Almeida, MSc.
viviancoutho@uol.com.br

A Nave da Basílica da Madalena em Vézelay apresenta a particularidade de ser decorada com um número de capitéis historiados sem equivalente na arte românica, com exceção de alguns claustros. O estado de conservação dos capitéis, após a campanha de restauração liderada por Viollet-le-Duc no final do século XIX, é excelente. Essas esculturas não são simples emblemas decorativos, mas verdadeiros “lugares de imagens”, suportes de uma história, cujo sentido o espectador tenta captar. Todos os historiadores que se debruçaram no estudo da abacial tentaram em vão buscar um sentido atrás desta multiplicidade de imagens, uma coerência, para chegarem à constatação da ausência de um fio condutor, de um pensamento único. Mas, num meio que abrigava algumas das maiores figuras intelectuais deste tempo, não seria subestimar as capacidades de reflexão de comandatários que aliás estavam na origem da construção de um monumento que testemunhava não somente de verdadeiras proezas técnicas, mas também de um pensamento muito elaborado e de alta espiritualidade? Não estaríamos assim perpetuando a falsa idéia de um empirismo que teria presidido a edificação do monumento, a elaboração de sua decoração, executada ao bel-prazer da fantasia dos escultores e dos interesses dos monges?

Nossa proposta é a de percorrer de novo o caminho do fiel que vinha visitar a santa pecadora. Propondo a existência de um programa que teria presidido a execução dos capitéis da nave, tentaremos “ordenar” esta profusão decorativa.

Em Vézelay, como em qualquer outra igreja românica, os capitéis não oferecem uma seqüência contínua de episódios, de temas rigorosamente agenciados. A decoração não se propõe a ser exaustiva ou ilustrativa. Por isso, buscar uma continuidade linear na sucessão dos temas que imporia ao fiel um itinerário único, seria vão e sobretudo redutor. Tal atitude, que não corresponde ao modo de pensar do homem românico, apenas conseguiria revelar um sentido único, o mesmo para todos, regido por uma ordem única, engendrado e gerado por uma lei única.

Ora, o período românico, talvez mais que qualquer outro na Idade Média, coloca-se sob o signo da pluralidade. Certamente, a Igreja buscou, principalmente através da Reforma gregoriana, impor uma unidade, manter os cris-

tãos em um corpo soldado, mas sem que para isso tivesse de negar a pluralidade dos olhares, das tradições. O edifício religioso, abacial ou catedral, priorado ou paróquia, é a imagem deste caleidoscópio que forma a sociedade feudal. Pensemos na diversidade de cultura dos homens aos quais essas imagens se destinavam: o clérigo e o leigo, o paroquiano e o estrangeiro-peregrino, do mais sábio ao mais ignorante, cada um deveria aí achar o que lhe interessasse. Pois, ao contrário do claustro, é ao grande público que os capitéis da nave se destinavam. Essas imagens deveriam portanto conter uma pluralidade de sentidos.

Nessas condições, buscar uma coerência, que à primeira vista nos escapa, na implantação dos capitéis, na escolha dos temas, na organização plástica dos motivos, repousa não em uma lógica dedutiva, mas numa série de procedimentos inerentes ao modo de pensar do homem românico. Assim, aos conceitos de correspondência, alusão, trabalharemos também com o de ressonância, que expressa uma liberdade de organização mesclada a uma estrutura sólida, similar a uma “teia de aranha”.

Além disso, cada capitel, ou cada face de capitel, devem ser compreendidos como citações, que valem ao mesmo tempo por si mesmas e pela parte representativa de um todo. Cada cena vale também pelas diferentes associações que sugere a colocação respectiva de cada uma no monumento. De fato, esta questão da colocação permanece primordial, não somente por situar e compreender cada tema, cada motivo em seu contexto monumental, mas também e sobretudo porque sua percepção pelo espectador é ao mesmo tempo espacial e temporal. Um monumento, uma igreja, e sua decoração, não formam um conjunto paralisado, fixado de uma vez por todas. Estes se revelam pouco a pouco, passo a passo, à medida da deambulação dos grandes cortejos que participam da celebração litúrgica à deambulação individual do peregrino em busca da Salvação, sendo dado a esse aspecto do comportamento do fiel uma importância particular em Vézelay no século XII.

Evoluindo assim no espaço e no tempo, o espectador descobre que um capitel não pode ser visto em todas suas faces simultaneamente. Mas uma ou duas faces de uns capitéis podem ser percebidas ao mesmo tempo em que uma ou duas faces de outros, num olhar que institui assim relações que alargam o âmbito de um só capitel. Essa abordagem nos conduziu a definir um certo número de “seqüências” visuais, repousando em agrupamentos que se criam à medida do percurso seguido pelo peregrino na basílica, e que traduzem na pedra algumas das idéias fundamentais debatidas pelos religiosos do tempo. Apresentaremos nesta ocasião a análise de uma seqüência de cinco capitéis do colateral norte da nave, que acreditamos representarem a indiferença à tentação.

Francis Salet¹, na monografia que consagrou ao edifício, aborda a questão do programa sem resolvê-la, mesmo convicto que tamanha empreitada não poderia ser executada aleatoriamente. Alguns anos mais tarde, o grande especialista no estudo da Basílica, Peter Diemer, afirmou² que “as esculturas de Vézelay não são fruto de um programa geral iconográfico de uma precisão rigorosa, mas foram unidas entre si de forma frouxa como um cordão de pérolas”. De qualquer forma, parece-nos necessário, para a boa compreensão da questão que nos ocupa, (a da existência de um programa iconográfico presidindo a decoração da nave), fornecer alguns detalhes da sua construção e arquitetura.

Foi o abade Renaud de Semur que começou a campanha de reconstrução da nave em 1120, na sequência de um incêndio que destruiu a nave carolíngia e deixou mais de mil vítimas. Imediatamente foi começado o programa de reconstrução que tinha sido provavelmente elaborado nos anos anteriores ao incêndio, o que explicaria a rapidez com a qual o canteiro começou após o desastre. O término da nave se deu por volta de 1135-1140.

Com uma extensão de 64 metros, a Madalena ocupa em comprimento a terceira posição após Cluny e Saint-Sernin de Toulouse. A altura sob a abóbada é de 18,50m. A nave é composta de dez segmentos e ladeada por colaterais simples. A elevação conta com dois níveis: um andar de grandes arcadas e outro de janelas altas. A largura do edifício – 12 metros – acentua o efeito de alongamento próprio a Vézelay.

Quanto aos capitéis, é bem difícil estabelecer uma cronologia rigorosa tanto de sua realização como de sua colocação. Podemos somente supor³ que a execução da decoração se estendeu de 1120-25 a 1135 aproximadamente. Aliás, a datação permanece delicada na medida em que ignoramos o método de elevação utilizado. Peter Diemer notou⁴ que “não se construía talvez segmento após segmento de nave, mas toda a nave ao mesmo tempo, por fatias horizontais, e que é portanto possível que grandes superfícies murais e vários pilares tenham recebido todos ao mesmo tempo seus capitéis, durante uma só e única campanha.”

A abacial santa Maria Madalena é antes de tudo um lugar de peregrinação. Entre a Páscoa e Pentecostes numerosos peregrinos vêm honrar as relíquias da santa. No século X, o culto à Madalena se desenvolveu no Ocidente de maneira considerável principalmente pelo fato da correção de costumes começada nesta mesma época no seio de comunidades monásticas. Quem, de fato,

¹ SALET, F., “La Madeleine de Vézelay et ses dates de construction”, *Bulletin Monumental*, 95, 1936, pp. 5-25.

² DIEMER, P., *Les chapiteaux de la Madeleine de Vézelay, Style et iconographie* (trad.), Paris, Bibliothèque du couvent des Franciscains de Paris, 1975, p. 42.

³ SALET, F., *Cluny et Vézelay. L'œuvre des sculpteurs*, Paris, Société française d'archéologie, 1995, p. 88.

⁴ DIEMER, *op.cit.*, p. 86

melhor que a grande pecadora, poderia incitar os monges à recusa de toda união carnal? No segundo quartel do século XI o abade Geofroy ordenou a redação de uma recolha de milagres que esteve na origem da peregrinação a Vexelay. Por volta de 1059, Estevão IX reconheceu a autenticidade das relíquias e Madalena se tornou patrona da cidade.

A abacial é também um dos pontos de partida das peregrinações a Santiago de Compostela. Alphonse Dupront definiu⁵ a peregrinação como sendo, numa experiência religiosa, “uma abordagem mais liberada das formas rituais e dos modos de vida habituais”. Assim esta requer, como iniciação, de uma apresentação indispensável às mutações existenciais que provoca. A peregrinação constitui “uma vida e uma prova do espaço onde a ritualização é necessária”. É consequentemente este afrontamento ao espaço que faz o peregrino. Ele opera uma “posse do *locus* sagrado pela circumambulação”⁶

Ora, segundo Bruno Zevi,⁷ todo deslocamento num edifício provoca uma variação progressiva da visão que se tem dele. Em sua obra ele enunciou as regras perceptivas que se aplicam a um contexto processional: ele afirma primeiramente que se deve adicionar às três dimensões tradicionais uma quarta, o deslocamento do ângulo visual; ele indica após que, num tal contexto, tudo está disposto ao longo de um itinerário que é próprio a cada peregrino e que só se justifica pela experiência particular que ele aí vivencia; ele lembra enfim que “o mundo cristão glorifica o caráter dinâmico do homem e orienta o edifício segundo o sentido de seu caminhar, construindo e fechando o espaço à medida do deslocamento, e que “toda a decoração obedece a este caráter dinâmico: a trajetória do observador”. Em Vézelay, do ponto de vista dado do percurso, o peregrino pode percorrer uma face, duas faces talvez de capitéis, mas nunca três.

Essas considerações, que podem parecer óbvias, colocam de forma definitiva a questão do programa iconográfico da decoração esculpida sobre capitéis e a do aspecto iniciático da peregrinação. Ela é, para Durand, a “transmutação de um destino, e comporta uma série de revelações sucessivas”.

Nesta ótica, o peregrino efetua no seio do santuário um percurso definido ao longo do qual ele receberá, por intermédio das imagens que o pontuam, um ensinamento preciso constituído de etapas determinadas. Este percurso o conduziria, segundo Santo Agostinho, do não-ser ao ser, da animalidade à sabedoria; “o homem não se encontra nunca em repouso.... Ele sempre está em movimento”⁸. Percurso ao longo do qual as imagens virão agregar-se umas às

⁵ DUPRONT, A., *Du sacré. Croisades et pèlerinages. Images et langages*. Paris, Galliard, 1987, p. 35.

⁶ DUPRONT, *op.cit.*, p. 132

⁷ ZEVI, B., *Apprendre à voir l'architecture*, Paris, Ed. de Minuit, 1959, p. 25

⁸ SANTO AGOSTINHO, *As Confissões*.

outras, à medida do avanço nos colaterais, onde os capitéis se situam suficientemente baixos para serem percebidos de forma precisa pelo peregrino.

Não podendo, por causa da amplitude da decoração, dominar o conjunto das seqüências, podemos tentar oferecer uma abordagem global de sua articulação. Esta põe em evidência o fato que os temas abordados pelos capitéis da Basílica Santa Maria Madalena convergem em torno de uma única e mesma noção: a de Conversão. Mas inicialmente deve-se examinar o tratamento particular ao qual são submetidas em Vézelay as figuras do Bem e do Mal, tratamento que orientará o estudo da coerência de seqüências.

A representação deste tema em Vézelay é original visto que, longe de serem sumariamente condenados, os demônios sofrem por seu estado, retratados como anjos decaídos cujo destino não é invejado. Alguns capitéis indicam claramente qual tipo de atitude permite anular os efeitos de seus ataques. Assim veremos adiante nos capitéis testemunhando o comportamento de Santo Antonio, São Bento ou do monge que assiste a cena de tortura.

Para Pedro o Venerável, o Mal era só um desvio do Bem e tem uma utilidade redentora, já que sua finalidade é sempre a salvação da alma humana. Segundo a tradição augustiniana, a verdadeira falta residiria não no próprio erro, mas na incapacidade em dominá-lo. É portanto a *intentio* que importa. Há na realidade aqui uma mensagem destinada a confortar o fiel, demonstrando que os únicos erros verdadeiros são a Cupidez, cujo castigo é evocado num capitel, a Blasfêmia dirigida contra o Espírito Santo e a Descrença no perdão. Ora, é o conhecimento que vai tornar possível essa identificação e esta avaliação da *intentio*. Só ele permitirá ao homem chegar ao estado supremo da Sabedoria.

O percurso efetuado pelo peregrino no seio do edifício parece-nos largamente inspirado no *Livro da Sabedoria*. De fato, esta só é acessível após a identificação dos diferentes aspectos do Mal, e pela atitude de ordem e justiça. A Sabedoria requer então o recurso a uma Conversão permanente cujo percurso indicará as diferentes etapas.

Nossa seqüência de análise se situa no começo do colateral norte, em direção à porta. Após atravessar a nave e de costas para o capitel 67 (a libertação de S. Pedro) podemos perceber:

- o capitel de folhagens (66);
- as faces direita e central do capitel da luta de Bem e do Mal (76);
- as faces esquerda e central do capitel do Pecado Original (65);
- as faces central e direita do capitel da Tentação de Santo Antônio (63);
- a face esquerda do capitel com um monge assistindo a uma cena de tortura (62).

O interesse desta seqüência é triplo: ela inclui um dos capitéis reempregados (65); ilustra o funcionamento particular do pensamento românico; e põe enfim em jogo uma pontuação particular dada pelos capitéis de folhagens.

Um capitel de folhagens abre a seqüência. Sobre a face lateral esquerda do primeiro capitel historiado se enrola a árvore do conhecimento em torno de uma arquitetura não identificada (a Porta do Paraíso?). Imitando a serpente presente sobre a face central, esse motivo ondulado precede o corpo nu de Adão à direita, permitindo fazer alusão, na face visível, aos elementos narrativos da face central não visíveis mas indispensáveis para uma boa compreensão da mensagem. Notemos, além disso, que Adão dá as costas ao Paraíso e ao conhecimento para se dirigir à Eva.

Vem em seguida a face central do capitel 63 pondo em cena dois seres demoníacos, alados e assustadores, que seguram pelo hábito um monge imóvel, aparentemente impassível, e o ameaçam com o punho (demônio de esquerda), ou com um objeto contundente (demônio de direita).

Enfim, sobre a face esquerda do capitel 62, o monge curvado, sobre o qual se agita um demônio alado, assiste a uma cena de tortura, não visível neste ângulo de visão por se desenrolar na face central do capitel. Entretanto, uma outra cena de tortura precedeu esta: a da tentação de Santo Antonio (capitel 62). Esse monge parece então observá-lo. Sabendo que em matéria de imagem medieval não saberíamos ler os eventos de forma cronológica, não poderíamos pensar que se trata, visto desse ângulo, de Santo Antônio assistindo à sua própria tortura pelos demônios?

Essa seqüência é, deste ponto de vista, particularmente interessante. O circuito imposto ao peregrino conduz de fato este a pousar o olhar sobre o capitel da Luta do Bem e do Mal (76) situado contra a parede do colateral norte e iluminado, contrariamente aos outros capitéis deste muro, pelo fato de sua proximidade com o coro. Ora, como veremos, este capitel tem um papel crucial nesta seqüência. Ele põe perfeitamente em evidência o funcionamento do pensamento românico, que não se organiza em função de uma sintaxe. A seqüência justapõe elementos que irão estabelecer entre si diferentes tipos de relações. Temos por exemplo aqui uma oposição de elementos narrativos. A uma primeira cena de tentação à qual Adão sucumbiu se opõe uma tentação que não terá nenhum efeito sobre o monge. Esta oposição tem por finalidade chamar a atenção para a atitude impassível de Santo Antônio, apresentado aqui como modelo de comportamento.

Convém primeiramente notar que no percurso adentramos o colateral norte, conduzindo-nos a uma nova etapa iniciática. As informações transmitidas concernem agora o combate espiritual que devem travar o peregrino e o monge. Uma vez que até aqui as forças do Mal pareciam vitoriosas (mesmo que

sofredoras), serão agora as forças do Bem (as forças espirituais) que triunfarão. Aliás, o capitel 76, que se situa diante deste grupo no topo do segundo pilar do muro colateral norte, põe em cena um monge expulsando e batendo em um demônio da luxúria. Não poderia este capitel estar reforçando o discurso posto em evidência?

Como vimos, enquanto Adão no capitel 65 sucumbe à tentação, santo Antônio sai vencedor da prova que lhe submeteu Deus. Convém de fato olhar o conjunto do que nos rodeia com serenidade: questionar o demônio a fim de identificá-lo e não reagir a seus ataques. O monge que assiste à cena de tortura poderia, dessa forma, figurar a observação de si e dos demônios própria ao combate espiritual que é capaz de operar Santo Antônio, cujo comportamento é aqui oferecido como modelo.

Nas *Enarrationes in Salmos*, Santo Agostinho evoca a Esperança dada aos santos como “o socorro da graça prometida a fim de que estes não possam sucumbir”. Deveria ensinar aos homens não mais temer seus inimigos, mas enfrentá-los, ensinar-lhes que as tentações estão sempre à sua altura e que estes podem reagir a elas. Esta Esperança só é possível com a condição prévia de ter-se convertido. A Conversão se torna possível pela identificação dos demônios que aterrorizam os espíritos, pela a observação de si e por um questionamento perpétuo. A Conversão constitui assim uma verdadeira mutação existencial. Ato em si de Conversão, a peregrinação, como a partida ao deserto do eremita, comporta esta dimensão iniciática que se deve ressaltar num edifício como Vézelay.

Como, dessa forma, não ver nas imagens observadas pelos fiéis a revelação daquilo que vai povoar sua vida ao longo dos caminhos que levam à Compostela, e dessa imagem de si mesmo à qual ele será confrontado em sua solidão? A exemplo do eremita (e é bem essa interiorização da peregrinação que, segundo D. Jean Leclercq⁹, caracteriza o século XII) essa *peregrinatio ascetica* remete o iniciado aos seus sonhos mais assustadores, suas tentações mais diversas, quer sejam a luxúria, a cupidez, o desespero, ou a dúvida a respeito de Deus e de sua magnanimidade.

João Batista e Maria Madalena representam este tipo de abordagem. O primeiro, encarregado de receber os convertidos, figura no *trumeau* do portal central da fachada da nave. Na base desta escultura há uma inscrição que aproximadamente poderíamos ler: “Todos reconhecem o que está dito, João, que eis que o povo será convertido fazendo conhecer o Cristo por um sinal”. Não seria

⁹ LECLERCQ, D. J., “Monachisme et pèlerinage du IX au XIIe siècle” *Studia Monastica*, vol. III, fasc. 1, Abadia de Montserrat, 1961, pp. 33-52-

lógico encontrar nesta inscrição o princípio que rege a totalidade das esculturas da nave?

Quanto à Maria Madalena, sendo a penitente por excelência, permanece um verdadeiro *exemplum* para o peregrino e o monge. Seu ato de conversão é único. Ausente curiosamente do programa iconográfico, a pecadora convertida banhando os pés do Cristo, depois uma eremita no deserto, não faria eco a João Batista figurado na entrada? Modelo de Conversão, foi ela que converteu os apóstolos após a Ressurreição. Não poderíamos dizer que a Basílica inteira é uma imagem da pecadora convertida e que não seria assim necessário representá-la? Como uma exortação a se converter, o discurso tido pelo conjunto da decoração esculpida da nave, após o nártex, representa ao mesmo tempo uma corrente teológica da Esperança e do princípio de Conversão desenvolvido principalmente pelo pensamento agostiniano. Como somente uma Conversão permanente pode ser garantia de uma esperança frequentemente renovada, as duas noções estão aqui indissociáveis e completam perfeitamente o conceito de universalidade da Igreja.

Vivian P. C. Coutinho de Almeida, graduada em História Social pela FFILCH – USP. Obteve em 2001 o título de Mestre em História Social sob orientação do Prof. Dr. Hilário Franco Jr., com a dissertação “O Pecado Original na escultura românica da Borgonha – séculos XI-XII”. Atualmente faz um estudo serial de relicários antropomorfos medievais, cursando o Doutorado na mesma Instituição.

Comunicação conjunta a de Elias Feitosa de Amorim Júnior.

HISTORIOGRAFIA DA ARTE NO BRASIL: POR UM REGIME DE OPOSIÇÕES

Yacy-Ara Froner, Prof^a. Dr^a.
froner@ufu.br

Considerando questões recentes – como a instabilidade dos processos de geração de conhecimento apontados pela pós-modernidade¹ e a incapacidade de uma “estética universal” partilhar uma percepção ampliada da arte e da cultura; as limitações de métodos clássicos de normatização e definição das estruturas da produção artística², e as incompatibilidades e/ou proximidades dos métodos interpretativos³ –, pesquisadores em História da Arte brasileira têm buscado desenvolver estruturas de apoio que possibilitem construir um trabalho por meio de uma visão ampliada dessas projeções – conhecendo os limites e os problemas de cada um desses caminhos –, tentando trabalhar de maneira consciente com as ferramentas disponíveis.

No que tange a pesquisa em História da Arte, a primeira tarefa do pesquisador no estabelecimento de uma proposta é conhecer o máximo possível sobre o que foi publicado sobre o assunto, tema ou objeto escolhido para poder definir, então, cortes, linhas de pensamento e referenciais teórico-metodológicos⁴. Desta forma, a investigação pode iniciar-se sem a pretensão e, normalmente, a falsa idéia de estar “revolucionando” ou desenvolvendo paradigmas inéditos na proposição de uma pesquisa teórica.

No entanto, esta orientação inicial relacionada à busca de dados, baseada na idéia de um acúmulo crescente da literatura da arte, é extremamente problemática quando se trata de analisar a produção artística nacional. Não há compêndios sobre historiografia da arte brasileira e as tentativas recentes – como a compilação de livros, teses e dissertações – são desenvolvidas de forma quantitativa; não há a construção de uma percepção que reúna autores que partilhem o mesmo universo conceitual, o mesmo sistema de idéias ou as mesmas formas de abordar estruturas de pensamento, nem tampouco o confronto de proposições relacionado a um mesmo objeto de pesquisa: freqüentemente nos deparamos com pesquisadores que detêm o monopólio da pesquisa sobre este ou aquele artista e tornam-se “especialistas” de um único tema, ou centros

¹ LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. São Paulo: Papirus, 1993.

² As periodizações por estilos, as relações sócio-culturais ancoradas na Antropologia, na Sociologia ou na História da Cultura.

³ A iconografia, a iconologia, os conceitos fundamentais de análise formal, os estudos em semiótica, a fenomenologia, a *gestalt* e o estruturalismo.

⁴ BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 321.

universitários que mantêm coleções fechadas, as quais são disponibilizadas apenas ao seu corpo docente.

Foucault afirma em sua obra “As palavras e as coisas”⁵ que cada época constrói estruturas de saber constituído a partir de um repertório crítico, analítico e conceitual cognoscível, partilhado por um mesmo sistema de idéias disponíveis naquele momento. Mesmo quando trabalhamos com um regime de oposições, estas oposições ocorrem mediante a presença de princípios ontológicos existentes, fazendo com que muitas questões existam de acordo com um sistema global de idéias. Há uma dificuldade de se mapear as proposições epistemológicas em História da Arte no Brasil, uma vez que o debate crítico, ora insipiente, ora operado por modismos de um olhar estrangeiro que “descobre” o Brasil, ora concentrado em algumas regiões não constrói este regime de oposições indispensável ao debate de idéias.

Rodrigo Naves aponta essa dificuldade na apresentação do livro de Clement Greenberg “Arte e Cultura” quando diz: “*só quem conviveu com um meio de arte precário e indolente – o nosso, por exemplo – pode ter a exata dimensão da importância de uma figura como Greenberg*”⁶. Este discurso aporta à época dos primeiros escritos desse pesquisador americano, que desafiou nas décadas de 40 e 50 toda uma produção em teoria da arte ancorada mais em um sistema de relações pessoais, do que numa percepção crítica da arte. Em outros ensaios, compilados no livro “A forma difícil”⁷, Rodrigo Naves coloca que o discurso teórico no Brasil, relacionado à produção artística nacional sofre por dois excessos: a pouca “ventilação” em relação às brechas nos estudos concentrados – principalmente em “Barroco” e “Arte Moderna” – e a irregularidade em outros contextos, fazendo com que o pesquisador tenha dificuldade de uma proposição mais rigorosa, “*experimentando a sensação de trabalhar com material incerto*”.

Ultimamente, há um revisionismo em uma série de postulados recentes e questões que pareciam esgotadas voltam a incendiar o debate, principalmente quando o mito das “vanguardas artísticas” passa a ser um assunto central na compreensão de questões que envolvem a modernidade e a pós-modernidade⁸. Como exemplo, temos a tese de Alberto Tassinari⁹, “O espaço moderno”, em que o autor espelha-se em Rosalind Krauss¹⁰, “Caminhos da Escultura Moderna”, para desenvolver suas proposições sobre arte moderna, considerando sua fase atual e contemporânea. Parte de um pressuposto que parece, à primeira

⁵ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

⁶ GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Ática, 1996, p: 9.

⁷ NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 1997, p: 9-39.

⁸ FABBRINI, Ricardo. *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

⁹ TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

¹⁰ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

vista, antagônico ao discurso daquela autora – uma vez que ela remete seu olhar para o tempo, e este autor parece sedimentar-se no espaço –, mas que ao final retoma aos mesmos postulados. Estudos como estes, que buscam desenvolver uma análise para além do espaço nacional, são importantes para a construção de um olhar crítico.

Atualmente, o debate em Teoria, Crítica e História da Arte no Brasil tem ocorrido dentro das instituições superiores de ensino – por meio de seus programas de mestrado e doutorado – ou por meio das associações – como a ANPAP (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas), o CBHA (Comitê Brasileiro de História da Arte), o CLBHA (Comitê Luso-Brasileiro de História da Arte), a ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Artes), além de instituições vinculadas à Ciência da Conservação e à Museologia, que disponibilizam em Congressos, Colóquios e Simpósios estas questões para um público maior. Não é circunstancial o fato dos últimos encontros concentrarem o foco do debate nas questões que envolvem a pesquisa em artes, uma vez que problemas metodológicos e epistemológicos têm sido essenciais à construção de um conhecimento mais dinâmico ao mesmo tempo em que forjado em um pensamento analítico ancorado nos paradigmas postos pelas Ciências Humanas nessa área de investigação.

Parecerá maniqueísta acreditar que as exigências cada vez maiores de qualificação para o ingresso na docência do ensino superior, a concorrência absurda aos poucos recursos disponibilizados pelo Estado – como bolsas e subsídios a projetos de infra-estrutura – e o aporte das publicações especializadas, nos últimos anos, seja a única explicação para o aumento das discussões relacionadas à problemática da pesquisa em arte que abundam no meio intelectual. Do mesmo modo a percepção de que as mega-exposições – em espaços públicos e privados –, a consolidação das Bienais de São Paulo e a renomada arte internacional brasileira – parafraseando Tadeu Chiarelli¹¹ – que transcende o espaço nacional e participa dos eventos mais importantes – como a Documenta de Kassel, a Bienal de Veneza etc – possa explicar a profusão do debate atual. Falta-nos o distanciamento histórico para avaliar o que está acontecendo nos últimos dez anos em relação às pesquisas em/sobre arte, mas há uma urgência no trabalho de ser construir uma historiografia da arte brasileira que compreenda os caminhos percorridos.

Para a História, a questão da imagem enquanto fonte de pesquisa é recente e a percepção da arte enquanto linguagem é um problema conceitual posto para as Ciências Humanas – Sociologia, Filosofia, Antropologia e História – a partir da segunda metade do século XX. “*O pós guerra francês é dominado pelas*

¹¹ CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lesmos, 1999.

escolas fenomenológicas. Elas se servem do espírito hegeliano, do método husserliano e da ontologia heideggeriana. Em versões diferentes, Sartre e Merleau-Ponty estão à procura dos sentidos; eles descrevem o mundo e as coisas a partir de uma consciência que se interroga sobre sua constituição"¹²

Se em 1945, Hegel, Husserl e Heidegger influenciavam a fenomenologia – de acordo com uma filosofia que se preocupava com o sujeito –, a partir de 1960, Freud, Nietzsche e Marx são revisitados e as Ciências Humanas buscam nas estruturas sociais o sentido produzido. *"Enquanto que a fenomenologia fazia dos sujeitos falantes o pólo do sentido, o estruturalismo, por sua vez, faz do sentido o resultado de sistemas de oposições determinadas"*¹³.

Forjado sobre esses paradigmas – a diferença e a relação –, o estruturalismo percebe que os elementos só existem em relação uns aos outros; ao decifrar essas relações, torna-se possível construir modelos que permitam decodificar funções.

A desconstrução proposta pelo estruturalismo transforma-se em questionamento sobre as regras de validade dos discursos filosóficos, artísticos, políticos, históricos. A evolução da lingüística, sua apropriação por várias áreas de conhecimento, a busca de métodos de análise menos subjetivos e a própria compreensão dos limites do discurso intelectual pautam os trabalhos científicos desse período, anunciando as próximas regras desse jogo: da desconstrução à incerteza do pensamento. Ancorado nesta percepção, o livro de Cristina Freire *"As poéticas do processo"*¹⁴ é exemplar enquanto método de "desconstrução" da interface criativa, por meio da análise dos estudos que precedem uma tipologia de obra contemporânea fadada à efemeridade.

Compreender o contexto histórico de onde parte o objeto artístico e o repertório imagético, tecnológico, conceitual e fenomênico que impregna o processo criativo de um sentido *"lato"* – partindo do meio e para o meio retornando – significa orientar-se de maneira diversa daquela pesquisa que submete apenas à biografia do autor a consequência imediata de sua proposição.

Nesse momento, importa mais compreender a posição da obra diante do leque de opções disponibilizado em seu tempo, do que "casos" biográficos que, quase sempre, acabam por produzir lendas e "imagens imaginárias" do produtor em arte. Não se trata de diminuir o relato biográfico, mas sim de evitar que a vida do artista ganhe maior peso do que sua obra, ou de que conceitos como "genialidade", "loucura" e "excentricidade" sejam postos em evidência e se sobreponham à produção. *"Na base das manifestações da arte, para além de seu*

¹² DESCAMPS, C. *Idéias filosóficas contemporâneas na França*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 11.

¹³ Idem, p. 33

¹⁴ FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

sentido fenomênico e do sentido de significação, coloca-se um conteúdo último e essencial: a involuntária e constante auto-revelação de uma atitude de fundo em relação ao mundo, que é característica em igual medida do criador enquanto indivíduo, de cada época, de cada povo, de cada comunidade cultural. Portanto, o dever mais alto da interpretação é o de penetrar na última camada do sentido próprio e verdadeiro quando conseguir captar e revelar a totalidade dos momentos de sua emanção, como documento do sentido unitário da concepção de mundo contida na obra"¹⁵.

Levando-se em conta que o domínio do imaginário é constituído por uma série de representações que, numa via de mão dupla, constrói e é fruto das construções sociais, os processos culturais são veios determinantes deste domínio que se manifestam em todas as formas de expressão humana. O *campus* do imaginário, estudado por meio do domínio da imagem adquire um lugar importante na História, resgatando conceitos da História da Arte preteridos por outras linhas de pensamento.

Situar a obra não é simplesmente inseri-la em um momento cronológico específico; antes, é perceber de que modo e em que medida ela compartilha o conjunto das idéias vigentes, sendo ao mesmo tempo testemunho e promotora de uma percepção, uma maneira de ver e se relacionar com o real, estabelecendo um diálogo de mão dupla com o seu próprio tempo: alimentando-se dele e para ele fornecendo o alimento. "*O olho torna-se humano quando o seu objeto se torna um objeto social e humano, vindo do homem e destinado ao homem. Os sentidos tornam-se, assim, diretamente e na prática dos teóricos, sentidos transformados, impregnados de vida social, de razão — poderes sobre os objetos*"¹⁶.

Por meio desses conceitos, o discurso do imaginário, da imagem, da *poesis* ou da poética não se restringe ao discurso plástico: do mesmo modo que uma documentação escrita necessita de uma documentação de apoio, a fonte visual não sobrevive dela mesma e a construção artística se completa na rede das expressões. Neste sentido, as críticas de Ciro Flamarion Cardoso aos conceitos de *Iconografia* e *Iconologia* parecem precipitadas, nenhum documento vale *per si*, o que torna inadequado afirmar que um dos problemas dos métodos aplicados nos estudos de História da Arte passa pela crença em que a verificação da interpretação que se propusesse das artes plásticas deveria passar necessariamente pelo seu confronto com os textos de época, o que no fim das contas prejudicava o projeto de uma iconologia como disciplina voltada para as estruturas específicas das imagens¹⁷.

¹⁵ PANOFSKY, Erwin. *Estudos iconológicos*. Lisboa: Estampa, 1989, p. 66.

¹⁶ JEFEBVRE, Henri. *Linguagem e sociedade*. Lisboa: Ulisseia, 1966, p. 243.

¹⁷ CARDOSO, Ciro Flamarion. "Iconografia e História". In: *Resgate*. I: 9-17, Campinas: Centro de Memória da UNICAMP, 1990.

Este confronto é fundamental, não havendo incoerência no fato de a História da Arte apoiar-se nas fontes periféricas: o estudo das manifestações artísticas deve procurar estabelecer um diálogo entre a imagem e o contexto social, recorrendo a todos os documentos possíveis e disponíveis. É preciso ir buscar o sentido de uma sociedade em seu sistema de representação, levando-se em conta o lugar que esse sistema ocupa nas estruturas sociais e na realidade; entendendo-se por sistema de representações o conjunto de forças e das formas de expressão, associadas ou não. A produção torna-se um testemunho vivo da memória, não se restringindo apenas ao registro de um estilo de época. Sendo condensação da memória, a preservação e o estudo das manifestações artísticas tornam-se fundamentais para o reconhecimento de uma identidade não mais restrita aos limites do Estado Moderno – já que a arte do século XX ampliou as territorialidades das fronteiras nacionais –, mas referente aos modos de percepção, sistemas de idéias e discursos. Palavra, signo, objeto: o jogo das imagens não se constrói sem emblemas ou símbolos, metáforas e alegorias, relações e sensações, abstrações e signos.

Considerando os pressupostos avaliados anteriormente, o produtor em teoria da arte é um tipo de intelectual que, como todos os pesquisados da área de Ciências Humanas, emerge de um fundo cultural e encontra-se situado em um determinado regime de idéias. Nesse sentido, Bourdieu comenta: *"Parece-me que a resistência que tantos intelectuais opõem à análise sociológica [...] está enraizada em uma espécie de pundonor deslocado, que os impede de aceitar a representação realista da ação humana, condição primeira de um conhecimento científico do mundo social, ou, mais precisamente, em uma idéia inteiramente inadequada de sua dignidade de "sujeitos", que faz com que eles vejam na análise científica de suas práticas (a prática intelectual), um atentado contra sua liberdade ou seu desinteresse"*¹⁸. Tanto na leitura da produção artística, quanto na própria produção artística em si é indispensável compreender esse jogo de relações.

Mais do que objeto ou tema proposto, a percepção dos pontos de contato entre as fontes escolhidas e a sociedade é que torna possível um discurso matizado ancorado nos conjuntos distintos e/ou equivalentes dos diferentes níveis da sensibilidade social. Esse procedimento busca evitar o discurso nivelador que mascara, corrompe e privilegia determinados pontos de vista. Em *Da ratiōnibus spiritus sancti*, Rabelais afirma que *"a alma não é o homem; o corpo não é o homem; a alma e o corpo unidos e durante a união: eis o homem"*¹⁹. Assim é a História: não é o contexto, a sensibilidade, o tempo, a obra ou o artista separados por um abismo, mas a união destas partes no tempo desta união ou de sua investigação.

¹⁸ BOURDIEU, Pierre. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Rio de Janeiro: Papirus, 1996, p. 11.

¹⁹ FEBVRE, Lucien. *O problema da descrença no século XVI*. Lisboa: Início, 1970, p. 23.

À História da Arte cabe a percepção dos nexos, paradoxos e paradigmas que pertencem ao sistema de circularidade dos sentidos.

O ponto de contato com a História, nesse momento, pode ocorrer por meio dos métodos relacionados à História das Mentalidades²⁰, História Nova ou História do Cotidiano²¹ e, mais recentemente, História da Cultura²², na qual o universo da cultura material incorpora a produção artística, sendo utilizado como fonte documental. De qualquer modo, os sistemas conceituais nesta área de conhecimento somados aos princípios das diversas linhas em Filosofia e Ciências Sociais, criam um campo ampliado quando o assunto é a análise sobre produção artística.

A História da Arte torna-se, assim, um *território livre*, um campo expandido passível de diversas formas de interlocução, inserção ou encaminhamentos. Reporto, nesse momento, a uma frase de um químico restaurador: *"os cientistas são facilmente conduzidos a considerar a conservação como um domínio subdesenvolvido, do ponto de vista científico. Em consequência têm a tendência de transferir diretamente à conservação idéias, preconceitos, equipamentos e procedimentos provenientes de um campus anterior de especialização. É apenas depois de experiências malogradas que percebem que os problemas não são tão simples: a terra da conservação é cheia de armadilhas e os indígenas são geralmente hostis"*²³. Quem sabe o mesmo ocorra em História da Arte: para muitos, o terreno subdesenvolvido da História; para outros, os frutos inconclusos da Estética e para tantos, um universo paralelo cheio de armadilhas.

BIBLIOGRAFIA

1. ARGAN & FAGIOLO. Guia de História da Arte. Lisboa: Estampa, 1994.
2. ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual.
3. BARTHES, Roland. O óbvio e o obscuro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
4. BAZIN, Germain. História da História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
5. BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 1974.
6. BOURDIEU, Pierre. Razões Práticas: sobre a teoria da ação. Rio de Janeiro: Papyrus, 1996.
7. CARDOSO, Ciro Flamaron. "Iconografia e História". In: Resgate. I: 9-17, Campinas: Centro de Memória da UNICAMP, 1990.
8. CHARTIER, Roger. História cultural. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
9. CHIARELLI, Tadeu. Arte internacional brasileira. São Paulo: Lesmos, 1999.
10. DESCAMPS, C. Idéias filosóficas contemporâneas na França. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
11. FABBRINI, Ricardo. A arte depois das vanguardas. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
12. FABBRINI, Ricardo. O espaço de Lygia Clark. São Paulo: Atlas, 1994.
13. FEBVRE, Lucien. O problema da descrença no século XVI. Lisboa: Início, 1970.

²⁰ VOVÉLLE, Michel. Ideologias e Mentalidades. São Paulo: Brasiliense, 1987.

²¹ J.F. GOFF, Jacques. Nova História. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

²² CHARTIER, Roger. História cultural. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

²³ TORRACA, Giorgio. The scientist's role in historic preservation. In: Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage. Los Angeles: GCI, 1996, p: 441.

14. FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
15. FREIRE, Cristina. Poéticas do processo: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.
16. GREENBERG, Clement. Arte e Cultura: ensaios críticos. São Paulo: Ática, 1996.
17. HAUSER, Arnold. História social da arte.
18. KRAUSS, Rosalind. Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
19. LANCRI, Jean. "Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em Artes Plásticas na universidade", in: BRITES & TESSLER. O meio como ponto zero. Porto Alegre: Editora da UFRG, 2002.
20. LE GOFF, Jacques. Nova História. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
21. LEFEBVRE, Henri. Linguagem e sociedade. Lisboa: Ulissia, 1966.
22. LEFEBVRE, Henri. Debates sobre o estruturalismo. São Paulo: Documentos, 1968.
23. LYOTARD, Jean-François. Lição sobre a analítica do sublime. São Paulo: Papirus, 1993.
24. MANGUEL, Alberto. Lendo imagens: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
25. NAVES, Rodrigo. A forma difícil. São Paulo: Ática, 1997.
26. PANOFKY, Erwin. Estudos iconológicos. Lisboa: Estampa, 1989.
27. TASSINARI, Alberto. O espaço moderno. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
28. TORRACA, Giorgio. *The scientist's role in historic preservation*. In: Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage. Los Angeles: GCI, 1996, p: 439-444.
29. VAINFAS, Ronaldo (org). Domínios da História. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
30. VOVELLE, Michel. Idologias e Mentalidades. São Paulo: Brasiliense, 1987.
31. WÖLFFLIN, Heinrich. Conceitos fundamentais em História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Yacy-Ara Froner. Doutora em História Econômica pela FFLCH-USP com tese defendida na área de cultura material e patrimônio; mestre em História Social pela mesma instituição com dissertação defendida sobre arte colonial e sistemas simbólicos; especialista nas áreas de História da Arte e Cultura Barroca pela IAC-UFOP e Conservação e Restauração pelo CFCOR-UFMG. Atualmente, professora da área de Teoria, Crítica e História da Arte no Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia e consultora da Fundação VI-TAE no Museu Nacional do Rio de Janeiro.