

**Anais do XXV Colóquio do Comitê
Brasileiro de História da Arte**

Tiradentes/MG - Outubro 2005

Promoção

CBHA

Co-promoção



Apoio



Anais do XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Tiradentes/MG - Outubro 2005

ORGANIZAÇÃO

Marília Andrés Ribeiro

Denise da Silva Gonçalves

Belo Horizonte · 2006



Editora C/Arte

Av. Guarapari, 464
Cep 31560-300 - Belo Horizonte/MG
Pabx: (31) 3491-2001
com.arte@comartevirtual.com.br
www.comarte.com

Editor

FERNANDO PEDRO DA SILVA

Revisão

ALEXANDRE VASCONCELOS DE MELO

Projeto gráfico e capa

MARCELO BELICO
VIRGINIA LOUREIRO

Imagem de capa

LOTUS LOBO, *MACULATURA*. LITOGRAFIA S/ FOLHA DE FLANDRES,
150 x 70 CM, 1970. COLEÇÃO MARCOS COIMBRA

Comitê Brasileiro de História da Arte

Av. Guarapari, 464
Cep 31560-300 - Belo Horizonte - MG
Pabx: (31) 3491-2001

Presidente

MARILIA ANDRÉS RIBEIRO

Comissão Organizadora do XXV CBHA

ADALGISA ARANTES CAMPOS

CLÁUDIA BRAGA

DENISE DA SILVA GONÇALVES

IVONE LUZIA VIEIRA

STÉPHANE HUCHET

Comissão de Apoio

TATIANE ROBERTA A. S. LUTKENHAUS

RUTE COSTA ASSIS

AFRÂNIO BISCARDI

CECÍLIA RATTES

WANETE COSTA VAL

Copyright © dos autores.

As comunicações do XXV Colóquio do CBHA, apresentadas de forma mais sucinta durante o evento, estão publicadas nestes Anais conforme material entregue por seus autores.

As imagens contidas nestes Anais foram fornecidas pelos autores e estão sob a responsabilidade dos mesmos.

Todos os direitos reservados. Proibida a reprodução, armazenamento ou transmissão de partes deste livro, através de quaisquer meios, sem prévia autorização por escrito.

V658a COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. Colóquio (25. : 2005 : Tiradentes, MG) / Marília Andrés Ribeiro; Denise da Silva Gonçalves (organizadores) - Belo Horizonte : C/Arte, 2006.

Anual.

ISBN: 85-7654-038-X

1. Arte - História - Brasil. I. Ribeiro, Marília Andrés. II. Gonçalves, Denise da Silva. III. Série.

CDU: 7(91)

CDD: 791

Sumário

APRESENTAÇÃO	7
Manoel da Costa Ataíde e a ilustração de livros confrariais <i>Adalgisa Arantes Campos</i>	9
A arte cinética e as máquinas pulsantes de Maurício Salgueiro <i>Almerinda da Silva Lopes</i>	19
A fotografia contemporânea na Alemanha e a tradição da pintura <i>Ana Gonçalves Magalhães</i>	31
Indagações sobre a subjetividade contemporânea <i>Ana Maria de Moraes Belluzzo</i>	39
A construção do desenho e da cor em Abelardo Zaluar: décadas de 1950 -1960 <i>Angela Âncora da Luz</i>	49
Arte Franciscana no Rio de Janeiro colonial: o Convento e Igreja de Santo Antônio e a Igreja de São Francisco da Penitência <i>Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho</i> <i>Rosa Maria da Costa Ribeiro</i>	59
Hiper-realismo: estranhamento ou mimese? <i>Annateresa Fabris</i>	71
A Escultura no Segundo Reinado na cidade do Rio de Janeiro: o embate entre a encomenda oficial e a encomenda independente <i>Cybele Vidal Neto Fernandes</i>	82
O conceito de paisagem urbana como instrumento de análise das cidades históricas dentro da problemática contemporânea <i>Denise Gonçalves</i>	94
As origens asiáticas da arte pré-colombiana <i>Gunter Weimer</i>	106
Cruzamentos como produtores de sentido na arte contemporânea <i>Icleia Borsa Cattani</i>	119
Reflexões sobre teorias do estilo: a obra de Guignard em questão <i>Ivone Luzia Vieira</i>	129
A exposição de arte: conceituação e estratégias <i>Lisbeth Rebola Gonçalves</i>	138
As virtudes neoclássicas contra os vícios barrocos <i>Luiz Alberto Ribeiro Freire</i>	155

Territórios imaginados: cartografias e mídias digitais na arte contemporânea <i>Maria Amélia Bulhões</i>	171
Eva Perón, Santa Laica ou Ninfa Guerrillera <i>Maria Angélica Melendi</i>	181
Cemitérios brasileiros: local de pesquisa artística, comunicação e interação <i>Maria Elízia Borges</i>	200
Escultura barroca <i>Maria Helena Ochi Flexor</i>	208
Duas Meninas: retratos de Nilma Pancetti e Kátia Ianelli no acervo do MAB-FAAP <i>Maria Izabel Branco Ribeiro</i>	222
Arte contemporânea, historiografia e memória <i>Maria Lúcia Bastos Kern</i>	232
Distinção e mercado para a gravura artística contemporânea nos anos 50- 60 no Rio de Janeiro <i>Maria Luisa Luz Távora</i>	241
A expansão do campo artístico na contemporaneidade <i>Marília Andrés Ribeiro</i>	252
Coleção Mário de Andrade: Religião e magia / Música e dança / Cotidiano <i>Marta Rossetti Batista</i>	267
Pérolas Negras: experiências artísticas nos fluxos culturais entre África e Brasil <i>Roberto Luís Torres Conduru</i>	272
O corpo: suporte para manifestações artísticas nos tempos modernos e na contemporaneidade? <i>Silvia Miranda Meira</i>	281
O percurso e os dilemas de artistas brasileiros em Paris no século XIX: o caso da tela <i>A Carioca</i> de Pedro Américo <i>Sônia Gomes Pereira</i>	292
A instalação como disciplina da exposição: alguns enunciados preliminares <i>Stéphane Huchet</i>	302
A instância crítica da produção pictórica de Milton Dacosta <i>Vera Beatriz Siqueira</i>	311

Apresentação

Esta publicação reúne os trabalhos apresentados no XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, realizado em Tiradentes-MG, em outubro de 2005. Diferentemente dos últimos colóquios, que foram abertos à participação da comunidade acadêmica em geral, o objetivo deste encontro foi o de promover um contato mais estreito entre os membros desta organização – e suas respectivas pesquisas – e possibilitar a discussão sobre questões que envolvem hoje a disciplina da História da Arte no Brasil. Por isso optou-se por um encontro fechado, dentro de um quadro acolhedor como é o dessa pequena cidade colonial mineira, durante o qual foram expostos, em sessão única e para uma assistência limitada, os diversos temas que têm sido objeto de investigação por parte dos pesquisadores membros desta organização.

O conjunto dos trabalhos inscritos no Colóquio foi organizado em mesas-redondas temáticas, definidas ora segundo os períodos da história da arte – arte colonial, oitocentista, moderna e contemporânea – ora segundo temas mais específicos, como arte e cidade, arte e museu, arte e público. No entanto, a fim de facilitar a consulta aos textos, optamos por organizá-los segundo os autores, em ordem alfabética. Dessa forma, esperamos também dar maior visibilidade ao mapeamento das pesquisas desenvolvidas atualmente pelos membros deste comitê no âmbito das instituições culturais e acadêmicas brasileiras a que pertence, evidenciando a representatividade desta organização no nível nacional.

Os textos aqui apresentados, cujos temas atravessam os diversos períodos da história da arte brasileira e internacional, trazendo reflexões teóricas sobre o fenômeno artístico, testemunham a constante preocupação do CBHA em promover uma revisão historiográfica e metodológica da nossa produção artística e de suas relações com os movimentos internacionais. Abrindo-se às novas abordagens e aos novos objetos, estas pesquisas visam contribuir para a definição do campo da História da Arte em suas especificidades e em suas relações com outras disciplinas, tarefa difícil no contexto acadêmico atual em que a ênfase na interdisciplinaridade tende a dissolver os contornos entre as diversas áreas do conhecimento.

O XXV Colóquio foi promovido pelo Comitê Brasileiro de História da Arte, em parceria com a Universidade Federal de São João Del Rei, a Universidade FUMEC,

a Fapemig, o CNPq, a CAPES e a C/Arte Projetos Culturais. Contamos com o apoio do Centro Cultural Yves Alves, do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e do Instituto Arte das Américas.

Agradecemos aos patrocinadores, à comissão organizadora, à comunidade de Tiradentes e à contribuição dos colegas para a realização e o sucesso deste Colóquio.

Marília Andrés Ribeiro e Denise da Silva Gonçalves
Belo Horizonte, maio 2006

Manoel da Costa Ataíde e a ilustração de livros confrariais

Profa. Dra. Adalgisa Arantes Campos

Professora do Departamento de História da UFMG e
Pesquisadora do CNPq

Pintor de um período barroco com uma pintura dotada de vocabulário rococó

Manoel da Costa Ataíde nasceu na Freguesia de Mariana em 1762, filho legítimo do capitão Luiz de Costa Ataíde e Maria Barbosa de Abreu, sendo batizado em 18 de outubro do mesmo ano e crismado em 1780, na Catedral de Nossa Senhora da Assunção, outrora dedicada a Nossa Senhora da Conceição. Era filho legítimo, branco, cor confirmada através do seu registro de óbito datado de 1830, cuja *causa mortis* referida foi “hum ataque de peito”¹ que, entretanto, não lhe impediu usufruir “todos os sacramentos” pertinentes ao momento derradeiro do homem católico, isto é, a confissão, a comunhão e a extrema-unção.

As confrarias de crioulos e de pardos atingiram expressiva difusão na Capitania das Minas Gerais a partir de meados do século XVIII, geralmente devotadas a Nossa Senhora das Mercês, da Misericórdia, da Boa Morte, do Amparo, do Bom Jesus (de Matosinhos, dos Perdões, etc...), do Cordão de São Francisco, de São Francisco de Paula, de Santa Efigênia e de São Benedito, São Elesbão, etc.² A propagação dessas associações³ não diminuiu o prestígio daquelas de títulos mais tradicionais, erigidas no recinto das igrejas matrizes datadas do primeiro terço do setecentos, como o Santíssimo Sacramento, São Miguel e Almas, Senhor dos Passos – agremiações tipicamente masculinas – e as do Rosário dos Pretos que admitiam confrades dos dois gêneros. É no contexto de meados do século XVIII mineiro que

¹ “Aos três de Fevereiro de mil oitocentos e trinta faleceo de hum ataque de peito com todos os Sacramentos de sessenta e quatro annos o Alferes Manoel da Costa Atahide branco solteiro com testamento: foi encomendado, e sepultado em São Francisco. Para constar fiz este O coadjutor Joze Lopes da Cruz.” In: AEAM, Livro de Óbitos Q 24, ano 1826-1839. fl. 55. Na verdade o pintor falece aos 68 anos, e não 64, pois seu nascimento foi em 1762.

² Cf. BOSCHI, Caio C. *Os leigos e o poder* (Imandade Leigas e Política Colonizadora em Minas Gerais). São Paulo: Ática, 1986. p. 191-224.

³ Sobre confrarias de africanos, crioulos e pardos cf. AGUIAR, Marcos Magalhães. *Negras Minas Gerais: uma História da Diáspora Africana no Brasil Colonial*. (Tese de Doutorado). São Paulo: USP, 1999.

aparecem também as ordens terceiras do Carmo⁴ e aquelas de São Francisco da Penitência⁵, ambas bastante seletivas na aceitação dos confrades – homens e mulheres –, bem como na expectativa de suas vivências religiosas.

Nosso mestre pintor nasce em uma jurisdição territorial e temporal particularmente importante: Mariana tornara-se sede de Bispado, dotada inclusive do Seminário da Boa Morte; o primeiro bispo, Dom frei Manoel da Cruz, no período de 1748 a 1764 – ano de sua morte – manifestara zelo singular no tocante à catequese, à moralização dos sacerdotes e dos paroquianos, ao decoro e aformoseamento dos ritos sagrados, visando desbastar os improvisos e relaxamento dos costumes, atendendo, assim, às exigências de uma religião reformada, “segundo a melhor norma do cânon”⁶, conforme suas próprias palavras. Nessa década de 1760 o Bispado de Mariana apresentava 43 igrejas paroquiais, 289 capelas a elas filiadas, as quais deveriam seguir o cerimonial chancelado pela Sé Catedral. Portanto, foi nessa conjuntura histórica de afirmação da cristandade luso-brasileira que nasceu Manoel da Costa Ataíde.

Resta perguntar até que ponto esse contexto socioreligioso específico interferia em sua vida espiritual, em seu cotidiano de homem comum e de pintor.

Observaremos que, para Ataíde a religião não consistia tão-somente em um verniz social, ou em um costume herdado da tradição, mas em escolha deliberada e reiterada de fé, manifestada no convívio diário com homens consagrados, irmandades, lugares e objetos sagrados. Além do que, sua devoção era alargada em termos antropológicos, envolvendo diversas invocações preferidas por homens brancos, crioulos, bem como pelos pardos.

Por meio da leitura do testamento redigido pelo próprio pintor, datado de 1826 (aberto em 1830) e dos inúmeros bilhetes que ele pessoalmente escreveu para a mesa administrativa da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, emana um perfil espiritual barroco, compassivo, desprendido materialmente, aberto ao convívio social e afetivo⁷. Tal abertura – de natureza subjetiva e objetiva – teria sido cultivada tanto na vida pessoal e familiar quanto na social, certamente propiciada pelas oportunidades oferecidas pelas inúmeras andanças decorrentes do ofício de pintor.

⁴ CAMPOS, Adalgisa Arantes. As ordens terceiras de São Francisco da Penitencia nas Minas Coloniais: cultura artística e procissão de Cinzas In: *Revista Imagem Brasileira*, 01 (2001). 193-199.

⁵ CAMPOS, Adalgisa Arantes. Cultura artística e calendário festivo no Barroco luso-brasileiro: as ordens terceiras do Carmo In: *Revista Imagem Brasileira*, 02 (2003). 99-109.

⁶ Cf. nosso estudo *A mentalidade religiosa dos setecentos: o Curral del Rei e as visitas pastorais* In: *Varia História* - Revista do Departamento de História da UFMG, 18 (1997). 11-28.

⁷ Encontramos uma série desses bilhetes em LOPES, Francisco A. *História da construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Publicação do SPHAN, 1942. Cf. CAMPOS, Adalgisa Arantes (Org.). *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

Tais circunstâncias e particularidades culturais certamente favoreceram o seu diversificado e abrangente pendor devocional. Foi membro de dez confrarias: da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Mercês e Perdões, Nossa Senhora da Boa Morte (Freguesia de Antônio o Dias), Ordem Terceira do Carmo e Senhor dos Passos (Freguesia do Pilar), todas em Vila Rica; Senhor do Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas; Senhora Mãe dos Homens do Caraça; Senhora da Lapa de Antônio Pereira; Terra Santa de Jerusalém e São Francisco da Penitência, em Mariana, onde foi sepultado aos 68 anos de idade em campa próxima ao tapavanto – lugar não muito qualificado – justamente porque ele não chegou a atingir a condição de irmão professo, certamente por ter sido um concubinário renitente, fato que o levava a ser considerado “indigno” conforme declaração própria⁸.

De todas as agremiações, solicitava as missas devidas em sufrágio por sua alma, motivo pelo qual os testamenteiros deveriam saldar anuais em débito, caso os houvesse. Naquele período era freqüente aos artistas a comutação do trabalho pelo pagamento das anuidades nas irmandades. Este costume foi observado também entre os músicos do setecentos e oitocentos mineiros, cuja atividade foi bastante estudada por Francisco Curt Lange. Ataíde recomendou missas de corpo presente, nos sete dias sucessivos à morte (oitavário), no décimo quarto e aniversário de mês, cada uma com responso (canto gregoriano).⁹

* * *

No tocante à história das formas, na década de 1760 a gramática do rococó afirma-se na jurisdição do Bispado de Mariana, moda que se delonga até meados do oitocentos através de um vernáculo¹⁰. Na pintura de forros observa-se igualmente o emprego do elemento *rocaille*, ainda que em forro de trama cerrada, como na nave da Capela de Santa Efigênia, em Ouro Preto, obra de Manuel Rebelo e Souza

⁸ Embora tenha permanecido solteiro, consta, em testamento redigido por ele próprio em 1826 que, por *fragilidade humana*, tivera quatro filhos naturais com Maria do Carmo Raimunda da Silva. A dita *fragilidade* de Ataíde não fugia aos costumes da humanidade daquela época. Os filhos, juntamente com seu compadre, Antônio de Pádua, sacristão-mor da Sé de Mariana e irmão procurador da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, foram nomeados seus testamenteiros. Por ocasião de sua morte, em 1830, aos 68 anos de idade, seus filhos tinham a seguinte idade: Francisco de Assis Pacífico da Conceição (21 anos), Francisca Rosa de Jesus (14), Ana Umbelina do Espírito Santo (oito) e Maria do Carmo Neri da Natividade, já casada, não consta a idade.

⁹ Satisfeitas as dívidas e remunerados os sufrágios, o restante ficava para a companheira Maria do Carmo, bem como os pagamentos ainda por receber (painéis da Igreja Matriz da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro e Capela do Rosário dos Pretos de Mariana).

¹⁰ Cf. a tipologia da pintura em OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003. p. 273-293.

(atuação 1752 †1775). Certamente o nome mais expressivo na pintura de forro deste período é o de João Batista de Figueiredo (atuação 1773/92), cuja pintura dos dois forros da Capela do Rosário em Santa Rita Durão levam a supô-lo o como o mestre de Manoel da Costa Ataíde.

Ataíde e as iluminuras de livros de compromisso manuscritos

Observamos que Ataíde estabeleceu ajustes com diversas irmandades e ordens terceiras, principalmente no primeiro terço do oitocentos, período áureo de sua trajetória quando se destacou como pintor de forros e de pintura de cavalete, dourador de retábulos e encarnador de imagens, professor de pintura, desenho, de cartas geográficas¹¹, bem como ilustrador de livros manuscritos. Comprovadamente, em 1825, ele ilustrou a tarja dos estatutos, na verdade da reforma de compromisso, dos terceiros franciscanos marianenses, em exposição no Museu Arquidiocesano de Mariana. Esta constitui, até o momento, a única referência sobre decoração de manuscrito pelo nosso pintor.

Neste evento do CBHA centramos a atenção em Ataíde como miniaturista de livros de compromisso de confrarias. Trata-se de colaboração modesta que pode suscitar estudo dos conhecedores de técnicas. Inicialmente cabe definir o conceito de miniatura conforme dicionário especializado do período, citação longa, porém necessária:

Miniatura (Pintura em): Muy parecida á la pintura al temple, porque pueden emplear los mismos colores que remojan con goma arábica desleída em água clara. Esta clase de Pintura se concluye con la punta del pincel y punteando solamente; y por esto no hay Pintura que pueda quedar mas bien acabada que ésta, por razon de lo mucho que aydan los puntos para la union de las tintas, desleirlas y suavizarlas. Entre los que exercen este genero de Pintura, los unos hacen puntos redondos, otros un poco largos, y los demás por medio de pequeñas líneas cruzandolas varias veces, y de todos modos; este último metodo parece que es el mas espedito y el mejor. Puedese pintar la miniatura en papel como sea blanco, tenga el grano fino, y esté bien encolado. Hay asimismo maderas que preparadas se puede pintar sobre ellas en miniatura; pero lo que mas está en uso, es la vitela ó el papel. Es necesario que la vitela ó papel que se empleen, tenga un fondo bien blanco y bien limpio, porque lo reservan para los mayores realces ó claros, y para los puro-blancos. Esta especie de Pintura pide mucha paciencia y precaucion. Debese poner muy poco color en cada puntito, repartir las tintas á propósito, no darles fuerza sino por grados casi insensibles, y no retocar jamás

¹¹ Este certamente é o aspecto menos conhecido, ainda para ser elucidado.

hasta que el fondo esté bien seco. Es regla muy esencial el no poner demasiado color donde no debe haberlo, porque el disminuirlo es muy difícil y mucho mas el borrarlo. Los colores mas ordinarios en la miniatura son el ultramar, carmin, verdegay, y otros semejantes que son muy brillantes. Se cubre esta Pintura regularmente de un cristal que la suaviza y sirve de barniz. Suelen pintar alguna vez obras pequeñas con agua de goma sobre fondos de colores; mezclando blanco en las tintas claras. Del punteado de la miniatura y de la pincelada libre de la Pintura al temple, han compuesto un genero de Pintura que por esta razon llaman mixta."¹²

Tais ilustrações foram levantadas em pesquisa do saudoso Hélio Gravatá em "Iconografia Colonial Mineira"¹³, com introdução de Affonso Ávila. Trata-se de dois códices encadernados como estatutos, sob a guarda do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana (AEAM):

O frontispício do Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês da Freguesia de São Bartolomeu, distrito de Ouro Preto, sob a forma de manuscrito, datado de 1807, considerado Gravatá e por Ávila como aquarela com folha de ouro sobre papel¹⁴. Nesse exemplo a atividade de Ataíde como miniaturista restringiu-se a folha de rosto, já que o restante do livro não apresenta elementos artísticos como capitulares, vinhetas e molduras¹⁵.

É importante ressaltar que Ataíde não fora agremiado da Irmandade das Mercês de São Bartolomeu, livro certamente confeccionado quando esteve naquele arraial, em serviço na Igreja Matriz. Nesta, prevalece os aspectos puramente decorativos – rocalhas, elementos em C, guirlandas e capitulares, excetuando a cruz e a coroa. Falta ainda realizar estudo comparativo sobre caligrafia para se saber se é a mesma do pintor.

O frontispício e as molduras das folhas do Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa situada na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Pereira, distrito de Ouro Preto, em forma de manuscrito, datado de 1810, também foram considerados pelos autores citados como aquarela.

¹² MARTÍNEZ, Francisco. *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes. Diccionario de Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado*. Málaga: Colégio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989. Edición facsímil. p.281-282.

¹³ GRAVATÁ, Hélio; ÁVILA, Affonso. *Iconografia Colonial Mineira In: Revista Barroco*. Belo Horizonte, 13 (1984/85) 33-51. (cf. ilustrações 55, 56 e 57).

¹⁴ Posteriormente, este frontispício retomou em estudo de ÁVILA, Cristina. O sermão - imagem falada. *Revista Barroco*. Belo Horizonte, 19 (2001/2004). p. 43-70.

¹⁵ Capitulares e vinhetas decorativas tinham presença obrigatória nas obras do período. Cf. ilustrações em MARTINS, Heitor. Tipografia Barroca Portuguesa: vinhetas em Obras de Ficção. In: *Revista Barroco*. 2 (1970). p. 157-158.



Figura 1 - Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês, São Bartolomeu. Foto: Élcio Rocha, AEAM¹⁶

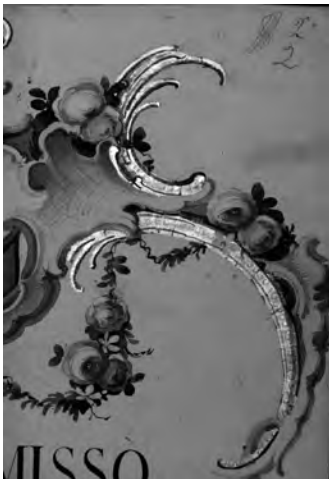


Figura 2 - Detalhe do frontispício do Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês. Foto: Élcio Rocha, AEAM

¹⁶ Agradeço ao monsenhor Flávio Cameiro por haver autorizado as fotografias.



Figura 3 - Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa de Antônio Pereira.
Foto: Élcio Rocha, AEAM

Não descartamos a possibilidade da “*tecnica mixta*”, conforme definição de dicionário supracitado, nos diversos trabalhos de emolduras dos capítulos e compromisso, dotados com elementos em c, delgadas rocalhas, com capitulares e títulos dos capítulos com folha de ouro. Por sua vez, no frontispício dotado da iconografia de Nossa Senhora da Conceição, valeria a pena uma inspeção técnica para excluir a possibilidade da técnica lápis de cor, tão sugestiva à primeira vista.

Em dois mapas mostrados por Gravatá, aparece a referência a “C. *Miranda*”, ambos dotados de ornamentos do rococó, com um desenho extremamente delicado. A de n. 10 não exclui uma sugestão direta daquele repertório utilizado abundantemente nos trabalhos do abridor de cunhos João Gomes Batista (ativo entre 1719-1788)¹⁷. Não sabemos se seria o tal Caetano Luiz de Miranda, que somente nessa década vem sendo estudado. Portanto, a nossa contribuição seria a de decifrar a autoria desses dois trabalhos divulgados através da Barroco n. 13, como sendo do mestre Manoel da Costa Ataíde.

O livro de compromisso das associações leigas registravam em seus capítulos os direitos e os deveres dos irmãos; as atribuições da mesa administrativa; o valor das anuidades dos filiados, bem como da esmola adicional referente aos cargos importantes como o de provedor, escrivão, tesoureiro e mordomos de mesa; os ritos próprios para homenagear o santo patrono (missa cantada e procissão); o número de missas para sufragar os irmãos defuntos e irmãos que serviram em cargos administrativos; o tipo de acompanhamento funeral e sepultura, etc. Tal livro precisava ser aprovado pelo Bispado respectivo ou pela Mesa de Consciência e Ordens.

Há estatutos que são cópias fieis do teor de outros, com freqüente padronização ou modificações mínimas, ainda que feitos à maneira de manuscritos posto, que foi tardia a introdução de estatutos editados pelas tipografias, isto é, somente no oitocentos.

O livro de compromisso não era manuseado no dia-a-dia, como aqueles reservados aos Termos, Receitas e Despesas, de Assentamentos de Irmãos, etc. razão pela qual as irmandades, quando angariavam recursos¹⁸, tentavam aprimorar na ornamentação deles, cuidando de reservá-lo a um calígrafo caprichoso. Não sabemos se calígrafo e miniaturista eram em geral a mesma pessoa¹⁹. Certamente cada

¹⁷ MENEZES, Ivo Porto. João Gomes Baptista. In: *Revista Barroca*. Belo Horizonte, 05(1973). p. 99-128.

¹⁸ Cf. SALLES, Fritz Teixeira de. *Associações religiosas no ciclo do ouro*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1963. Há ilustrações em pb de compromissos ilustrados do setecentos, com folha de ouro e aquarela.

¹⁹ Cf. estudo monográfico de PERUCCI, Suely. Iluminuras nos livros de compromisso de irmandades e ordens terceiras de Ouro Preto e Mariana: uma abordagem In: *Revista do Instituto de Artes e Cultura- IAC*. Ouro Preto, 1 (1994). p. 49-60.

exemplar deve ser encarado como uma realidade específica, alguns dotados de um colorido cromático, folha de ouro, decoração com flores, conchas, rocalhas, pássaros, repertório decorativo e ou simbólico, que exige conhecimento específico, que não seria de fácil apreensão para um simples copiadador.

Os calígrafos detinham um conhecimento médio daquele ofício, conforme mostra estudo feito a partir de obra datada de 1722, intitulada *Nova escola para aprender a ler, escrever, e contar...* de autoria de Manoel de Andrade de Figueiredo²⁰. Como valor agregado do calígrafo, também estaria o confeccionar as capitulares, as vinhetas e diversos tipos de letras (*letra cursiva liberal, letra grifa, letra Romana, letra antiga*). É interessante observar que estatutos datados das primeiras décadas do setecentos mineiro denunciam conhecimento da obra de Manoel de Andrade de Figueiredo, enquanto os da segunda metade inclinam mais ao tipo de ornamentação do rococó, por sua vez presente em João Gomes Batista.

Nem sempre o compromisso era o verdadeiro documento fundador da irmandade, mas uma segunda versão, com as correções e os acréscimos decorrentes das injunções históricas, portanto, uma reforma de compromisso. Mas, ainda assim, conservava o valor simbólico de livro sagrado.²¹

Segundo observamos no testamento, Ataíde fora filiado à Irmandade Nossa Senhora da Lapa de Antônio Pereira, motivo pelo qual acreditamos que ele tenha ilustrado o compromisso respectivo em sinal de devoção, ou seja, gratuitamente ou então visando comutação de anuidades. Neste frontispício, ele representa a iconografia tradicional de Nossa Senhora da Conceição, sob a sugestão formal direta daquela tela existente na tribuna da Sé Catedral onde fora batizado, bem como em homenagem a titular da paróquia respectiva, i.e, a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Pereira. Sendo assim, o compromisso é da confraria de Nossa Senhora da Lapa, mas a iconografia alude à Conceição, aliás, bastante parecida com a Virgem do medalhão da Capela de São Francisco em Ouro Preto, cuja empreitada fora feita no mesmo período (1801-1812). Quanto à página seguinte do mesmo compromisso, apresenta moldura com elementos conchóides, rocalhas e flores e graciosa capitular, trabalho típico da fatura de Ataíde, contudo, os dois anjos

²⁰ Cf. reprodução fac-símile de algumas páginas do livro de Manoel de Andrade Figueiredo no final do artigo de PALÚ, padre Lauro. *Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar (1722)*. In: *Revista Barroca*. Belo Horizonte, 10 (1978/9). p. 97-103.

²¹ Cf. ALMADA, Márcia. *O religioso e o artístico nos livros ilustrados em Minas Gerais: o compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Congonhas de Sabará. Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História de Arte*. Belo Horizonte: C/Arte Editora e CBHA, 2005 (CD-Rom).

ali presentes no cabeçalho dessa mesma página apresentam a confecção totalmente distinta daquela do mestre marianense. Tal página por si só requer uma análise específica que deixaremos para outro momento.



Figura 4 - Detalhe de capítulo do Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa.
 Foto: Élcio Rocha, AEAM

A arte cinética e as máquinas pulsantes de Maurício Salgueiro

Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes

Professora de História da Arte na UFES e Pesquisadora do CNPq

O desafio de representar formas em movimento e de atribuir aos objetos artísticos um movimento real, para demovê-los de sua característica imobilidade, moveu e aproximou artistas de diferentes espaços e tempos. No século XX, à medida que os avanços da tecnologia iam atingindo níveis antes impensados, também faliam os antigos valores simbólicos e estéticos. Isso tomava possível estabelecer novas relações entre superfície e profundidade, e intensificava o interesse dos artistas por outras sintaxes e processos criativos, o que lhes possibilitaria, entre outras questões, investigar, aprofundar e concluir pesquisas relativas ao movimento.

A representação do movimento significava romper, definitivamente, com a perspectiva e outras hierarquias de valor da pintura narrativa. Nesse sentido, não se pode desconsiderar a contribuição das experimentações individuais empreendidas pelos construtivistas russos, futuristas e dadaístas, com destaque para Vladimir Tatlin, El Lissitzky, Naum Gabo, Laszlo Moholy-Nagy e Marcel Duchamp.

Embora o termo “cinético” tivesse sido lançado, segundo alguns historiadores, por Gabo e Pevsner, no Manifesto Realista (1920), a Moholy-Nagy é atribuída importante contribuição teórica à arte cinética, por ter sido ele o primeiro a discorrer sobre os efeitos que o movimento provocaria no observador, ao fazer com que este passasse da posição de contemplador para a de participante ativo, num manifesto lançado em parceria com Alfred Kemeny, em 1922. Todavia, parece haver consenso entre os historiadores sobre a datação do início da vertente “Cinética” no início da década de 1930, fazendo-a coincidir com as experiências de Alexander Calder na produção de móveis, que eram movidos, inicialmente, por uma fonte natural de energia: corrente de ar ou de vento. Algum tempo depois, o mesmo artista passou a recorrer também a motores, que escondia na base das esculturas. A expressão “Arte Cinética” seria incorporada, definitivamente, pela teoria artística apenas na metade da década de 1950, ao ser mencionada no catálogo

da exposição denominada “Le Mouvement”, apresentada na Galeria Denise René, em Paris.¹

Para aprofundar e intensificar as pesquisas cinéticas desenvolvidas por aqueles e por outros artistas, que deixamos de mencionar aqui, parece ter contribuído, ainda, o interesse despertado pelo cinema, enquanto instantâneo visual e como linguagem que destrói a idéia de representação bidimensional. Ao romper com a superfície e a linearidade, o cinema tornava-se um novo evento e um outro desafio para que as artes plásticas acelerassem o processo de ruptura com o antigo sistema de representação artística. Enquanto prática de montagem e de projeção, o cinema imprimia às imagens um movimento não linear, fazendo com que elas se sucedessem no tempo e num espaço virtual, criando a ilusão de que tangenciavam o real. Isso permite que o espectador se reconheça e se sinta envolvido e participante das situações desenroladas diante de seus olhos, que provocam nele uma espécie de ação-reação imediata.

A realização do cinema implica, também, entre outras coisas, num princípio mecânico, nada acontecendo se não houver equipamentos para captar imagens e para pô-las em movimento, o que também contribuiu para que não pesasse dúvida de que o cinema era a alavanca da arte moderna, acabando por influenciar algumas de suas principais vertentes. Assim, se o cinema parece ter contribuído para o processo de ruptura empreendido pelo modernismo, acabou por interferir, de alguma maneira, no rumo das propostas individuais de muitos artistas, de modo especial daqueles que propugnaram uma relação mais estreita entre arte e vida, ou entre arte e público. Isto se deu seja pleiteando a participação deste, seja articulando novos meios para reivindicar a sua interpretação e a sua parceria, pois como observa Catherine Grénier, “a reinvenção da arte iria exigir, antes de tudo, a reinvenção do espectador”.²

Até a Segunda Guerra Mundial o fascínio pelo movimento instigou um número muito restrito de artistas a realizarem experiências individuais e isoladas, que, na maioria das vezes, ocorreram de maneira esporádica e intermitente, ou mesmo em paralelo a outras sintaxes e praxes cotidianas, desenvolvidas pelos mesmos.

¹ Dessa mostra participaram obras de Agam, Burri, Calder, Duchamp, Soto, Tanguely e Vasarely, que eram acionadas por motores, embora algumas fossem constituídas de formas abstratas, que provocavam efeitos óticos, sem gerar movimento real. Nos Estados Unidos, a arte cinética surgiu por influência das obras luminosas, sonoras e dinâmicas de Duchamp, Calder e Tinguely, de modo especial a partir da performance “Homenagem a Nova York”, engenhoca mecânica que esse último artista apresentou em 1960, no Museu de Arte Moderna, naquela cidade americana. Depois de trinta minutos de espetáculo insólito, a máquina estava completamente destruída em meio a uma nuvem de fumaça.

² GRÉNIER, 2005, p. 18.

No pós-guerra, com a exacerbação da técnica, os avanços da tecnologia e a definição de um novo conceito de arte e de artista, redobra-se o interesse pelo movimento. Entretanto, os artistas têm plena consciência de que o movimento mecânico em si não seria suficiente, se a ele não fosse associada uma idéia instigante ou uma dimensão estética.

Foi à tendência cinética que a crítica logo associou as esculturas produzidas pelo capixaba radicado no Rio de Janeiro, Maurício Salgueiro (1930), depois de seu retorno da Europa no início de 1963, para onde seguiu com o prêmio de “Viagem ao estrangeiro”, obtido no Salão Nacional de Arte Moderna (1959), especializando-se em metais em academias de Londres e Paris.

A formação do artista deu-se na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, na qual ingressou em 1949, depois de ter cursado dois anos de engenharia. Ao abandonar esse último curso, por considerá-lo extremamente racional e técnico, o jovem ainda não tinha idéia de como os conhecimentos adquiridos em engenharia iriam auxiliá-lo, anos mais tarde, quando decidiu construir esculturas com luz, som e movimento.

Os anos iniciais da produção salgueirana refletiram os preceitos e os ensinamentos que lhe foram ministrados naquela academia, considerando que o jovem esculpia nus, que seguiam uma formulação acadêmica, que não raramente denominava de “Vênus”. O aprendizado e a vivência na Europa seriam decisivos para a mudança tanto da sintaxe como do conceito de obra de arte por parte desse artista brasileiro. A originalidade e a ousadia criativa de suas esculturas cinéticas não passaram despercebidas à crítica nacional e internacional. Esta foi bem receptiva tanto às obras construídas apenas com lâmpadas de néon brancas e coloridas, como às engenhocas polimatéricas que conjugam som, luz e movimento.

No Brasil, a vertente cinética atraiu, inicialmente, um número pouco significativo de artistas, considerando que até os anos 50 esteve restrita à atuação quase que isolada de Abraham Palatnik (1928). Vale destacar, entretanto, que as esculturas desse artista, movidas por elementos mecânicos e eletrônicos, também não parecem ter sido realizadas antes dos anos 60, e que a praxe salgueirana articulou-se de maneira muito diferenciada da de Palatnik, seja quanto a materiais, seja do ponto de vista formal, plástico ou mesmo no que se refere aos mecanismos que movimentam os objetos.

Ao retornar da Europa, Maurício Salgueiro passou a agregar a uma mesma escultura tanto materiais industriais comprados em lojas de materiais elétricos, como objetos encontrados e doados que reciclava, e não estabelecia nenhum tipo de hierarquia entre eles. Sobreponha, de maneira inusitada, objetos descartados pelo uso:

chapas de ferro, madeira (oriunda de demolições ou de enchentes), compensado naval, aço espelhado, aos quais associou lâmpadas de néon, semáforos, buzinas de automóvel, sirenes de ambulância, pias de cozinha, fios e isoladores elétricos, néon, fotografias, motores, socorros elétricos, hidrantes. Isso possibilitou ao artista criar com eles e a partir deles um naipe variado de objetos escultóricos, que foram agrupados num projeto ainda não concluído, denominado de "Urbis".

As esculturas que compõem esse projeto obedecem a uma construção complexa, e embora possuam grande simplificação formal, são bastante diferenciadas umas das outras. Por meio delas o autor realiza uma espécie de sobrevôo pela metrópole moderna, mostrando como a mesma é geradora de paradoxos e contradições: excitação e apreensão, fascínio e estranheza, sonho e pesadelo, alucinação e medo. Traduz essa visão da cidade, referindo-se a situações e problemas dos quais não podemos escapar: ruídos e sons estridentes, profusão de luzes, semáforos, letreiros coloridos de néon, postes de iluminação, fios, tráfego, entes que inquietam, provocam, interceptam, controlam e regulam, os quais, ao serem integrados à vida da cidade, geram uma estética medonha ou caótica. Nesse sentido, as esculturas cinéticas de Salgueiro sinalizam para problemas enfrentados no dia-a-dia das grandes cidades, sem que na maioria das vezes tenhamos consciência deles, ou com os quais nos preocupamos apenas quando nos dizem respeito ou nos incomodam. O escultor não faz propriamente uma crítica à metrópole, à vida citadina ou à sociedade, mas expõe suas mazelas.

Se na década de 1960, o artista priorizou a criação de objetos com luz e som, ainda no final dessa mesma década iniciava a construção de esculturas de complexidade e dimensões ainda maiores, nas quais se percebe um sentido irônico. Por meio delas tanto se refere à triste memória da ditadura militar, em especial à interferência da censura na arte, após a promulgação do Ato Institucional nº5, como metaforiza determinadas aspirações, tabus ou sentimentos humanos.

Num primeiro grupo inclui-se a micro série batizada de "Ordinário, Marche!", iniciada em 1969, composta de esculturas que possuem forma e arcabouço construtivo similares, considerando que são constituídas basicamente de um prisma de bases triangulares revestidas de acrílico, e três – pés – de ferro. No interior desses sólidos – que possuem pequenas diferenças de cor e funcionamento – aloja-se um conjunto de peças, como roldanas, engrenagens, socorros eletromecânicos, para fazê-los movimentar-se. Esses objetos estranhos, ou geringonças mecânicas lembram seres acéfalos, de corpo rígido e sombrio. Ao serem acionados pelo público ao simples toque no interruptor, empreendem um movimento ascendente e descendente, por meio de um mecanismo que reveste e desliza em torno dos pés da

escultura, o que dá a ilusão de que estes se levantam e se deslocam no espaço, embora não saiam do lugar. O movimento brusco e desengonçado da máquina-escultura produz um som monótono e repetitivo, que faz lembrar a cadência ritmada de uma marcha, mas também o peso das botas dos militares e o clima aterrorizante que ele suscitava.

Para não correr o risco de ter problemas com a censura militar, Maurício Salgueiro preferiu não expor as obras na época em que elas foram elaboradas. Por essa razão, os objetos denominados de “Ordinário, Marche!” iriam permanecer no seu ateliê até a concretização da abertura política, o que significa que só se tomaram públicos na metade da década de 1980.³

Na década de 1970, surgia outra micro série de obras, batizada de “Vazamentos”, na qual também se detecta facilmente a veia crítica do seu autor. Na sua configuração formal, essas esculturas são aparentadas aos cubos minimalistas, mas se distanciam dessa mesma vertente artística, por não serem caixas ou estruturas vazias. Construídas em compensado naval resinado, e fixadas sobre uma base de metal, dentro dessas caixas aloja-se um líquido viscoso vermelho e odorífero, além de uma bomba hidráulica. Ao ser impulsionado pela bomba, o óleo-sangue pulsa e vaza por fendas existentes na face superior do cubo, esparramando-se pelas laterais, lembrando uma hemorragia. Ao atingir a base desse sólido, a substância é recolhida e penetra novamente no coração da máquina-escultura, que empreende, assim, um processo de autofagia. O jorrar do líquido faz-se acompanhar do som de um suspiro extenuado, que remete ao movimento circulatório (sístole e diástole), como bem observou Frederico Moraes. Não se descarta aqui alguma relação com o pensamento futurista, para quem a máquina tinha coração e alma, amava e sofria, por analogia à condição ou aos desígnios humanos. Após um tempo programado pelo autor, a escultura se desliga sozinha, assim permanecendo até que o espectador decida acionar novamente o botão do interruptor, e a máquina volte a repetir a inesperada cena, numa referência ao eterno recomeçar.

A outras esculturas dessa micro-série o artista parece atribuir uma conotação erótica, a exemplo do que ocorre em *Vazamento XI - A Poça*. Esta, ao ser acionada, faz jorrar um líquido viscoso, de odor característico, e pouco depois de iniciada essa contração espasmódica, surge, inesperadamente, de dentro do cubo – que esconde

³ Esse conjunto de obras teve início após a prisão de Salgueiro, juntamente com o artista, amigo e colega professor da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, e também conhecido militante do Partido Comunista, Quirino Campofiorito (1902-1993), depois de serem abordados e identificados por militares, pouco depois de visitarem a Bienal de São Paulo, quando se preparavam para deixar a capital paulista em direção ao Rio de Janeiro, segundo declaração de Salgueiro à autora, em junho de 2005.

a bomba hidráulica e o sangue ou sêmen – uma viril forma cilíndrica, de tamanho avantajado, construída com resina vermelha, cujo formato remete de imediato a um falo. A sugestão da forma citada e o movimento que ela empreende são reconhecidos e associados a uma ereção peniana, provocando comentários e reações inusitadas dos interlocutores.

Depois de se manter exposto por alguns segundos, o cilindro vai-se recolhendo gradativamente, até submergir por inteiro dentro do corpo da escultura, quando se ouve o som de um suspiro exaurido, deixando o interlocutor em dúvida: trata-se de gemido de prazer ou de dor? Ao encerrar o seu ciclo convulsivo, permanece no lugar do falo apenas uma poça de borbulhante líquido vermelho, que já não tem força para deslizar pelas paredes da caixa.

Se tal encenação parece traduzir a idéia de excitação sexual, por outro, o sangue e o suspiro debilitado da escultura, no final do ato, não deixam de aludir também às atrocidades físicas impostas aos presos políticos, durante as famigeradas sessões de tortura, nos “anos de chumbo”.

Mas é em outra micro série de obras, denominada “Lâminas”, que gostaria de me deter neste momento, destacando mais precisamente uma escultura denominada *Vênus* e *Apolo*, que me parece ser a mais instigante delas. Foi apresentada na XI Bienal de São Paulo, na Sala Especial batizada de “Novas Proposições”, que deu destaque à Arte Cinética, vertente que propunha uma efetiva aproximação entre arte, ciência e tecnologia.⁴

Em linhas gerais, as “Lâminas” são esculturas de porte gigantesco (cujas dimensões variam entre dois e três metros de altura e de largura), e para fixar e movimentar superfícies flexíveis de aço, o artista inventou estruturas e mecanismos insólitos, que se distanciam dos conceitos formais e estéticos das esculturas tradicionais. A configuração e o arcabouço estrutural das obras permite associá-las a torturantes guilhotinas, para decapitar quem delas se aproximar. Embora a ironia ao momento de repressão política que o país vivia pareça evidente, a sintaxe e as artimanhas plásticas que podem ser desveladas nesse gênero de obras sinalizam para outras intenções.

⁴ A Bienal premiou as proposições eletrônicas do argentino Julio Le Parc (1928), que eram expressas por quadros de acrílico transparente e metal, que simulavam o movimento das cores no espaço, além das estruturas monumentais de autoria do alemão Günther Uecker (1930), que provocavam sons estridentes e irritantes, ao serem acionadas por dispositivos elétricos.

As “Lâminas” de autoria de Maurício Salgueiro participaram, ainda, da mostra coletiva denominada “O som de domingo”, organizado por Frederico Moraes, no vão livre do Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro), que se repetiu na Praça Roosevelt (São Paulo), no mesmo ano (1971), quando populares apedrejaram e destruíram uma escultura de sua autoria, irritados com os uivos lancinantes que ela produzia, mas principalmente pela não familiaridade com esse gênero de objeto artístico.

As chapas de aço de superfícies espelhadas são fixadas a uma estrutura vertical de ferro, que aloja na sua extremidade inferior ou superior um dispositivo eletromecânico, que faz essas lâminas se movimentarem com violência. Ao ser acionado o mecanismo, a chapa é submetida a um processo alternado de empurrar/puxar, empreendendo um estranho exercício de contorção, que a faz emitir sons que variam de estridentes chicotadas, a uivos agudos e lancinantes, que ecoam no espaço e persistem na memória. Esse movimento convulsivo e ziguezagueante toma a superfície espelhada da chapa refratora e reverberante, tragando e projetando tudo o que a rodeia, pois a sua superfície polida passa a refletir tanto os espectadores como o ambiente circundante. Ao se perceber refletido no espelho – ora côncavo ora convexo da lâmina – o interlocutor se aproxima dela para ter o dissabor de se perceber deformado. Como num processo de anamorfose, vê-se, por um instante, mais alongado e magro do que é na realidade, para logo em seguida aparecer encurtado e gordo, como jamais se viu ou se imaginou. Numa espécie de visão cinemática, a superfície espelhada da escultura permite ao observador mudar instantaneamente de aparência ou de estado, dependendo da posição momentânea da chapa, e de como ele se colocar diante dessa superfície refletora. Como nessa projeção o público interlocutor jamais se virá com a aparência sedutora que gostaria de ter, podemos pensar num processo perverso, pois o artista parece instaurar um narcisismo às avessas.

Ao referir-se numa matéria sobre uma dessas “lâminas”, denominada *Construção*, pré-selecionada por Pierre Restany para participar da Sala Especial Internacional “Arte e Tecnologia”, na XI Bienal de São Paulo, Clarival do Prado Valladares assim se posicionou:

Não se sujeita a qualquer das categorias convencionais. Não é pintura nem escultura, nem teatro e nem cinema, mas poderia ser, sob critério crítico, tudo isso, por inquestionável correlação estética implicada à denominação arte de participação.⁵

Embora as esculturas dessa micro-série estejam interligadas pela denominação genérica de “Lâminas”, algumas recebem títulos individuais, a exemplo de *Vênus e Apolo*, que é a única escultura do gênero, em cujas superfícies espelhadas o artista desenhou e gravou a silhueta hierática de uma figura humana, sem qualquer detalhamento ou sugestão de volume, que, pela sua clareza, linearidade e esquematização, remete ao desenho técnico. Numa das chapas, demarca o território da

⁵ VALLADARES, 1970. Na conclusão da pergunta que dá nome à matéria, o crítico, depois de observar a participação e a reação do público ao se ver espelhado na lâmina, ironizava: “Quem era gordo ficava magro. Agradecia. No instante seguinte engordava mais ainda, e então... Quem era feio tomava-se por um instante razoável, mas no instante imediato a realidade lhe devolvia tudo em dobro”.

mulher ou da fêmea, expresso pela silhueta gravada de Vênus. A lâmina do lado oposto define o espaço do macho, expresso pela referência a Apolo, o que por si só parece instaurar uma separação abissal entre o masculino e o feminino.

O autor vai buscar na antiga mitologia duas conhecidas entidades empreendendo com elas uma encenação cinemática, na qual parece representar uma frustração erótica. Justapõe representação e projeção para estabelecer um paradoxo visual e ironizar categorias invisíveis ou inapreensíveis, como beleza e inspiração artística, e para pôr em xeque valores plásticos, como representação e mimese, contrapondo a eles o jogo entre visão e projeção, imaginação e invenção.

O arcabouço estrutural e formal onde estão fixadas as superfícies/alcovas de *Vênus* e *Apolo* foi engendrado a partir de barras de ferro, o que faz lembrar uma jaula, medindo cada face 3 m de altura por 2,90 m de lado. Em duas faces laterais dessa estrutura instala-se uma parafernália mecânica, onde estão presas as lâminas espelhadas (medindo cada uma 2 metros de altura por 1 de largura), enquanto as outras duas faces opostas entre si e contíguas àquelas que sustentam as chapas permanecem completamente desobstruídas. Esse espaço aberto é um convite à penetração do público na obra, que também pode, se preferir, atravessá-la, entrando por um e saindo do outro lado da escultura. Na parte superior desse arcabouço de ferro está fixado um mecanismo eletromecânico, que no ato de movimentar as chapas parece incitar o desejo dos amantes míticos Vênus e Apolo, expostos numa espécie de vitrinas ou jaulas transparentes, de onde não poderão sair. Acionado o motor, os corpos iniciam uma dança ou um exercício contorcionista, impelidos a uma relação mecânica, tentando inutilmente se encontrar ou se tocar. Os corpos se excitam um frente ao outro e ao olhar curioso do interlocutor/testemunha, desnudando-se mutuamente de sua beleza arcaica. No ato de ver ou de espiar a cena o público acaba por ser enredado na obra por meio de sua sombra projetada na superfície das lâminas. Mas em virtude da ondulação e do espelhamento das mesmas, as silhuetas planares se deformam e denegam a sua condição bidimensional parecendo representadas em três dimensões, ironizando, assim, os artifícios da perspectiva e da estética idealista.

Se a referência a “Vênus” trás à lembrança os exuberantes nus femininos pintados e esculpidos por Salgueiro no início de sua carreira, que não negavam os valores estéticos que lhe foram transmitidos na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro⁶, em *Vênus* e *Apolo*, o interesse de Maurício Salgueiro não é resgatar o mito

⁶ Na época em que Salgueiro estudou na Escola Nacional de Belas Artes, o processo de ruptura com a tradição já havia completado seu ciclo, mas, segundo o artista, a maioria de seus professores ainda seguia à risca os preceitos acadêmicos e entendia como afronta tudo que se afastasse dessa concepção.

clássico de sua imobilidade e esquecimento, nem reatar o vínculo com a tradição. Confrontando esquemas convencionais de representação e o espelhamento deformado da realidade, ironiza os valores da tradição clássica, contrapondo a eles autonomia e invenção artística. Reivindica mudança no estatuto da arte e no conceito de interlocutor, engendrando idéias poéticas e objetos artísticos que se projetam para fora do espaço do museu e da galeria, por não caberem mais no interior destes, ou por serem recusados, seja pelo estranhamento que provocam, ou pelo barulho perturbador do silêncio e da ordem exigidos no âmbito dessas instituições.

No caso da obra em questão, o espectador pode penetrar no seu interior, pelo vão entre os dois territórios ou alcovas dos entes celibatários, tornando-se uma espécie de voyeur ou de testemunha a assistir o frêmito torturante dos corpos, o que faz com que o desejo e o jogo de atração e martírio dos amantes deixe de ser secreto ou recôndito e se torne público. É também o interlocutor que decide fazer com que as lâminas reiniciem, simultaneamente, essa contorção delirante, que guarda alguma analogia com uma dança, intercalada por gemidos, uivos e suspiros, emitidos pelos corpos premidos pelo desejo, um à procura do outro.

Enquanto experiência artística, *Vênus e Apolo* caracteriza um processo híbrido: é um objeto lúdico, uma obra-máquina refratária e um evento, pois ao sobrepor escultura, desenho, pintura, fotografia, movimento, não dissocia o fazer artesanal da tecnologia sofisticada, e permite estabelecer algum tipo de relação com a dança, a projeção instantânea do cinema, o *happening*...

Revelando engenhosidade de criação e fértil veia irônica, Maurício Salgueiro agrega à complexidade física e funcional desse objeto escultural subjetividade e objetividade, representação e ilusionismo, tempo real e virtual. Valendo-se de precisão e de acuidade mecânica, problematiza e questiona a arte enquanto experiência visual, mas a "lâmina" *Vênus e Apolo* é também uma metáfora, que não deixa de fazer reverência às máquinas dadaístas, que almejaram ser o "retrato cômico e infernal da vida moderna", tomando emprestada a expressão de Octavio Paz.

Não se trata, portanto, de mero processo de representação, mas ao enredar projeção e ilusão de imagens sobre uma superfície plana em movimento, as lâminas espelhadas acabam por tragar para a cena tanto aquele que penetra sorrateiramente na obra para espiar, como quem permanece do lado de fora, a observar a ação frenética e torturante dos corpos. No ato de espiar a cena, o interlocutor se vê refletido na lâmina, passando a espelhar a imagem do que contempla, mas também daquele que faz parte da ação. O interlocutor é tanto testemunha como participante virtual da profanação pública da beleza e do estranho paradoxo da castração do desejo, sem contar que atores e coadjuvantes acabam por se intercambiar e por

permanecer em estado de excitação ou em permanente desejo, sem que jamais possam consumá-lo, a não ser “na zona neutra da imaginação”, recorrendo novamente a um conceito de Octavio Paz.⁷

Em nenhum momento do ciclo mecânico *Apolo e Vênus* se tocarão fisicamente, pois a eles se interpõe a ação decisória e insensata da máquina imaginada e engendrada pelo artista, que nega aos corpos a concretização dos desejos. Ao penetrar na escultura/alcova interpondo-se entre as duas lâminas, o interlocutor, além de espiar, tenta fixar a visão da projeção espacial dos corpos e da cena que ali se instaura, experimentando, num breve instante, a sensação de apreendê-la ou de ter visto o encontro amoroso. Mas, ao tentar certificar-se daquilo que lhe pareceu ter visto, tudo já passou e se modificou, permanecendo o voyeur na eterna dúvida, e com a frustração de que lhe resta apenas a imagem inapreensível de sua própria imaginação, ou de seu próprio desejo. A escultura-máquina instaura, assim, um jogo ambíguo, no qual não há recusa nem rejeição, mas impedimento e castração.

Ao desnudar a impossibilidade de o espectador contemplar a concretização do encontro amoroso, a escultura de *Vênus e Apolo* permanece como uma obra inacabada: instauradora de dúvida e de instigação, provoca no interlocutor a necessidade de ver de novo. Por essas razões, talvez se possa entender a escultura salgueirana como problematizadora do ato de ver, e propositora de indagações, como: É isso mesmo que vemos? Como vemos? O que a visão é capaz de apreender?

Mesmo guardadas as devidas especificidades e singularidades – seja no que se refere a configuração, idéia e funcionamento –, pode-se pleitear, ainda assim, algum tipo de relação entre o *Grande Vidro* (ou “A noiva despida por seus celibatários, mesmo”), de Marcel Duchamp, e *Vênus e Apolo*, de autoria de Maurício Salgueiro. Ambas as obras possuem dimensões monumentais⁸ e são objetos/idéias, ou máquinas irônicas, por meio das quais os respectivos autores criticam conceitos e tabus estéticos e sociais: beleza, erotismo, virgindade, bem como o romantismo que perpassa a representação retiniana e a idéia de contemplação das obras de arte. Na tentativa de expressar o caráter inapreensível, indeterminável e fugidio da beleza e do erotismo artístico, Duchamp recorreu à transparência do vidro, enquanto o nosso artista preferiu traduzir a dupla relação racionalidade/subjetividade, ou o abismo

⁷ PAZ, 1977, p. 51.

⁸ *Grande Vidro*, é constituído de vidros duplos, que medem 2,6 m de altura, por 1,7 m de largura. As dimensões de *Vênus e Apolo* são um pouco mais avantajadas, pois, voltamos a repetir, para que se tenha melhor idéia da comparação, a escultura mede 3 m de altura e as lâminas 2 m de altura por 1 m de largura.

que se interpõe entre os atos de ver/representar, perceber/apreender, imaginar/codificar, instaurando paradoxos visuais sobre chapas de aço espelhado.

Ao resgatar dois símbolos míticos da beleza clássica, o escultor brasileiro parece traduzir, numa acepção não menos instigante, o significado que Octavio Paz agregou ao *Grande Vidro*, de Marcel Duchamp, caracterizando-o como “ironia bizarra ao conceito de beleza”, por entender que esta é “sempre uma ilusão”, e, por isso, “está condenada a destruir-se a si mesma”, no sentido de que “a beleza de hoje é diferente da de ontem”.⁹ O artista franco-americano inventou um maquinismo imaginário, pois o *Grande Vidro* não empreende funções reais, enquanto que a escultura-máquina *Vênus e Apolo* foi gerada para movimentar-se e desempenhar ações, que se desenrolam com a participação do observador. Este pode optar por penetrar literalmente na obra ou manter-se a distância, depois de premer o botão do interruptor e fazer a escultura-máquina funcionar, para ver e imaginar a excitação e o movimento convulsivo e torturante dos corpos, um à procura do outro, quantas vezes desejar.

Se alguns estudiosos afirmam ser o *Grande Vidro* a suma duchampiana, a escultura *Vênus e Apolo* talvez possa ser entendida como a suma salgueirana, se considerarmos que nessa escultura-máquina está embutida uma somatória de experiências, pensamentos e sintaxes, expressa por desenhos, pinturas e esculturas anteriores ao aperfeiçoamento do artista na Europa, como por objetos polimatéricos mais recentes: “Ordinário Marche”, “Lâminas”, “Vazamentos”, esculturas luminosas. Mesmo rotulada de Cinética, a escultura de Salgueiro aqui analisada lida com valores simbólicos e conceituais, cotejando tanto com gramáticas e vertentes do seu tempo, como de tempos pregressos. Anuncia também o engendramento de uma obra que o artista desenvolve há tempo, mas que ainda não concluiu, como de uma série mais recente e também inacabada de múltiplos, denominada “Polivisões”, nas quais o autor põe em confronto (ou em diálogo?) imagens hiper-realistas que resultam da colagem, num mesmo suporte, da fotografia de um objeto, e de partes desse mesmo objeto concreto ou real.

⁹ PAZ, 1977, p. 69-70.

Referências

COCHIARALE, F.; GEIGER, A. B. *Abstracionismo geométrico e informal*. Rio de Janeiro: Funarte/Inap, 1987. p. 38.

GRÉNIER, Catherine. Le Big Bang moderne. In: _____. *Big Bang. Destruction et création dans l'art du XXe siècle*. Paris: Centre Georges Pompidou/Musée National d'Art Moderne, 2005. p. 13-20.

MORAIS, Frederico. Luminosas, uivantes, tátil-olfativas, pulsantes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 set. 1976.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 25-26.

VALLADARES, Clarival do Prado. Participação ou rejeição? *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1970.

A fotografia contemporânea na Alemanha e a tradição da pintura

Prof. Dra. Ana Gonçalves Magalhães

Fundação Bienal de São Paulo e Professora da FACAMP

Dando continuidade à reflexão apresentada no Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte em 2004, esta comunicação discorre sobre a evolução da pesquisa e novas hipóteses levantadas. As novas considerações propõem uma perspectiva de análise da fotografia na Alemanha, desde a produção do casal Becher até a geração de fotógrafos mais jovens.

As duas últimas edições da Bienal de São Paulo (2002 e 2004) deram a oportunidade ao público brasileiro de conhecer um importante conjunto de fotógrafos alemães, que desde meados da década de 1990 vêm, de algum modo, reformulando a fotografia contemporânea. Pelo menos três destes grandes nomes estiveram presentes nos eventos bienais. São eles: Andreas Gursky, Thomas Ruff e Thomas Struth. Também, recentemente, esteve no Brasil Candida Höfer, realizando trabalhos novos para uma mostra sobre o Barroco brasileiro que abre este mês no Rio de Janeiro.

Além deles, uma geração de fotógrafos alemães um pouco mais jovem também marcou presença nas duas últimas bienais: Frank Thiel e Michael Wesely participaram da 25ª Bienal de São Paulo (2002) dentro da sala especial sobre Berlim, e Vera Lutter foi convidada dentro da proposta conceitual da curadoria da 26ª Bienal de São Paulo (2004).

A participação destes fotógrafos nas bienais de São Paulo, e a presença de Candida Höfer no Brasil levaram-me a desenvolver uma reflexão sobre as relações desta produção com a tradição da pintura. Seu impacto, sem dúvida, determinou um certo modo de fazer fotografia nos dias atuais e estabeleceu, de fato, uma nova iconografia para este suporte.

Começamos pelo que foi mostrado nas bienais de São Paulo e como estes conjuntos poderiam dialogar. À época da 25ª Bienal de São Paulo, em 2002, duas salas especiais (dedicadas a artistas consagrados contemporaneamente) foram reservadas, respectivamente, a Andreas Gursky e a Thomas Ruff. Andreas Gursky apresentou 5 fotografias: *Happy Valley I* (1995, 180 x 214 cm), o díptico *Hong Kong Stock Exchange* (1994, cada um com 191 x 263,5 cm), *Brasília II* (1994, 136 x 226 cm),

May Day IV (2000, 207,6 x 508 cm) e *Shanghai* (2000, 280 x 200 cm). A seleção se guiava pelo tema proposto pela curadoria, qual seja, as iconografias metropolitanas. As imagens de Gursky eram emblemáticas neste sentido, pois a partir de seu olhar sobre a cidade como o espaço por excelência do mundo contemporâneo, ele criou um repertório novo de temas para a arte. Mas ao fazê-lo, sua atitude diante de seu suporte parecia ter por princípio a prática do pintor. Primeiramente, porque ao invés de explorar ao máximo suas imagens, ele as torna únicas. Refiro-me aqui ao fato de o artista realizar poucas fotografias no intervalo de um ano. Além disso, na sistematização de elementos da imagem, ordenação de ritmos formais e coloridos, Gursky parece criar uma superfície pictórica. Este é o caso de *Shanghai*, *May Day IV* e *Hong Kong Stock Exchange*, em que ele fixa com sua câmera elementos repetitivos (sejam eles cor ou forma). Em *May Day IV*, as pessoas de camiseta branca que compõem a platéia de um show de rock criam um ritmo próprio para a imagem. Em *Hong Kong*, as mesas de trabalho e os coletes vermelhos dos operadores da bolsa de Hong Kong organizam esta imagem em nosso olhar, e criam o efeito de projeção perspectiva, uma vez que o fotógrafo opta por enquadrar as mesas de modo que elas formam um quadrado cujos ângulos tocam as laterais da imagem. No caso do hall de um hotel fotografado em sua obra *Shanghai*, a iluminação dos corredores circulares e a simetria dos andares do edifício fixadas numa imagem vertical criam uma composição quase abstrata. Gursky é o gerador de imagens que de algum modo exprimem o *Zeitgeist* da nossa era de capitalismo globalizado, na qual tudo se torna uniforme.

Já Thomas Ruff apresentou *l.m.v.d.r.* As iniciais que intitulam esta série de fotografias de edifícios modernistas alemães fazem referência ao arquiteto Ludwig Mies van der Rohe. A idéia primeira era que Ruff fotografasse de fato os projetos de Mies van der Rohe, o que ele se negou a fazer, em suas palavras, porque “os objetos são tão belos que não conseguiria realizar nenhuma fotografia interessante”¹. Assim, ele parte para criar imagens de edifícios arquitetônicos modernos que tomam por referência imediata a arquitetura de Mies, mas que se constituem em imagens manipuladas com os recursos das novas tecnologias. Ruff propõe, então, a sua visão do arquiteto Mies van der Rohe e cria uma imagem emblemática de sua arquitetura. As fotografias variam de tamanho, mas são um pouco menores que as fotografias de Gursky. Elas são quase que retratos destas edificações – aliás, o gênero do retrato é aquele sobre o qual Ruff mais havia trabalhado até então. Mas existe uma vontade de captação classificatória ou organizacional dos elementos representados que fazem pensar numa coleção de edifícios arquitetônicos modernos. Como não pensar no espírito de uma certa pintura de gênero da segunda metade do século XVIII, que

¹ Citado em: LIBERMANN, Valeria. *Thomas Ruff – l.m.v.d.r.* In: Alfons Hug (Ed.). *Cat. exp. 25a. Bienal de São Paulo: iconografias metropolitanas.* São Paulo: Cidades, p. 402.

também tratava de espaços de galerias de pinturas, arquivos e bibliotecas? Um bom exemplo é o trabalho do pintor italiano Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), com suas telas *Galeria de Pinturas com Vistas de Roma Moderna* (1757, óleo/tela, Museu de Belas Artes de Boston) e *Roma Antica* (1755 ca., óleo/tela, 186 x 227 cm, Staatsgalerie, Stuttgart). De fato, o trabalho de Ruff também teve de ser realizado a partir de investigações do arquivo de Mies van der Rohe, e resultou numa série em que este arquivo parece ter ganhado uma forma pictórica, porque a manipulação da imagem leva a uma síntese formal muito grande, bem como há uma enorme preocupação com o tratamento de sua cor e superfície bidimensional.

Ainda na 25ª Bienal de São Paulo, o espaço dedicado à metrópole de Berlim trazia conjuntos de dois jovens fotógrafos alemães, de algum modo em diálogo com a produção de Gursky e Ruff. Frank Thiel apresentou uma série de 15 fotografias monumentais da cidade de Berlim. Mas a Berlim que víamos em Thiel não se exprimia tanto pelas perspectivas abertas, nem pelos panoramas urbanos, senão pelos seus canteiros de obras e falsas fachadas (geralmente feitas de um leve tecido sintético que recobre as edificações em reforma). Thiel dava-se conta de que não era possível registrá-la se não fosse deste modo. Vivendo desde meados da década de 1990 naquela cidade, o artista acompanhou todo o trabalho de reforma urbana pela qual ela começou a passar, transformando por completo suas referências mais importantes. Berlim nada mais era que um canteiro de obras: construção e ruína ao mesmo tempo. Michael Wesely também nos falava do impacto destas transformações da cidade, ao apresentar quatro fotografias realizadas entre 1997 e 1999 da Praça Potsdam, no coração de Berlim. Wesely criara um equipamento fotográfico capaz de manter o diafragma aberto pelo período de 2 anos. A película era sensibilizada durante este longo intervalo de tempo. A imagem resultante era de formas voláteis e fantasmagóricas justapostas à presença sempre mais sólida das edificações. Ele trabalhava, assim, com um outro tempo para a fotografia: não se tratava mais de captar os aspectos efêmeros da vida contemporânea por meio do *snapshot*. Eles nos eram revelados como vanidades na superfície mesma da imagem, pois que não eram fixados apuradamente. A Praça Potsdam era utopia/projeto futurista, por assim dizer, e ruína ao mesmo tempo. Ela era, e ainda é, uma nostalgia, a tentativa em vão de restabelecer o coração da cidade – repudiado pelos seus moradores, porque cicatriz profunda de uma história que se quer esquecer.

Já na 26ª Bienal de São Paulo, tivemos Thomas Struth como sala especial. Struth é uma espécie de contraposição a Gursky e a Ruff, sobretudo por conta de suas séries mais recentes de fotografias, que têm por tema o paraíso, ou seja, o lugar inabitável, puro, sobre o qual de algum modo o homem não interveio. Sua mostra retrospectiva no Metropolitan Museum de Nova York, em 2003, perpassava os

principais gêneros tradicionais da pintura. Havia um intervalo, em princípio, abrupto, entre suas fotografias em preto e branco da Manhattan do final dos anos 70 e suas vistas urbanas posteriores. Entre um conjunto e outro, Struth realizou uma série de retratos. Sua produção culminava com duas séries de fotografias que parecem se complementar, ao mesmo tempo em que se opõem. A primeira reúne imagens de locais e obras-primas da história da arte sendo visitados. Temos, por exemplo, *Pantheon, Rome* (1990) e espectadores diante de quadros como *A Liberdade guiando o Povo* de Eugène Delacroix. Neste caso, a tela é retratada num recinto escuro, no qual observamos em primeiro plano uma fila interminável de espectadores para vê-la. Trata-se de um episódio de empréstimo da obra para o Japão numa exposição temporária, que causou furor no público japonês. Aqui, a pintura é personagem, ela é sobre o que se fala, transformada em bem de consumo. Já no caso de *Pantheon, Rome*, Struth toma como elemento um dos patrimônios arquitetônicos mais célebres do mundo, sendo visitado também por turistas, e a pintura serve de modelo a ser seguido. A arquitetura do Pantheon dá forma à composição, e a escolha do ângulo de visão do fotógrafo é aquele tomado pelo mesmo Giovanni Paolo Pannini em seu *Interior do Pantheon, Roma* (1747, Cleveland Art Museum). Pannini cria uma perspectiva distorcida, como se quisesse captar todo o espaço a ser representado com uma grande angular. É certo que o tipo de olhar proposto por Pannini daria origem à fotografia. É impossível não pensar que a escolha de Struth por fotografar o Pantheon passasse pela referência à tradição desta pintura de gênero da segunda metade do século XVIII. Neste sentido sua obra possui vários substratos: ela entende a fotografia como um desdobramento dos problemas da pintura e, ao fazer remissões devidas à história tradicional da arte, trata-a como um discurso sobre a historiografia da arte.

Desde o final da década de 1990, Struth vem realizando fotografias (paisagens) de lugares selvagens. Em 2001, numa peregrinação pela Serra da Mantiqueira no estado de São Paulo, ele realizou sua série *Paradise 17*, na qual recantos da densa mata tropical são capturados por sua câmera num arranjo de texturas em nuances as mais variadas de verde, remetendo-nos a uma superfície pictórica lírica. A disposição destas enormes fotografias na última sala de sua retrospectiva no Metropolitan Museum como enormes janelas para o exterior nos levavam para uma outra dimensão. Por fim, a série *Paradise 26*, realizada no deserto de Nasca no Peru, no ano de 2003, apresentada na 26ª Bienal de São Paulo, parece nos falar novamente de um lugar fora do alcance da cultura e da ação humana. Em *Nasca, Lines 1*, o horizonte se eleva, e temos à esquerda do primeiro plano um fotógrafo sozinho em meio à imensidão. Mal nos damos conta de que se trata, para Struth, de registrar as linhas pré-históricas no deserto peruano. É possível, aqui, aproximá-lo de Gursky novamente. Este último realizara exatamente dez anos antes sua *Thebes, West* (1993, Tate Gallery, Londres), em

que passado e presente – como na fotografia de Struth – se cruzam, uma vez que este sítio arqueológico egípcio é um dos mais visitados por turistas. A idéia do turista/visitante e do encontro entre o passado e o presente também aparece na pintura de gênero da segunda metade do século XVIII, a tomar pelos exemplos de Giovanni Paolo Pannini, citados acima. Além disso, Gursky retomaria a mesma idéia do rastro civilizatório ao fotografar do alto a cidade de Los Angeles em *Happy Valley I*, apresentada na 25ª Bienal de São Paulo. Novamente a modernidade e a ruína.

Ainda com relação à fotografia de Struth, vale citar o caso excepcional de uma imagem em especial, feita no interior de uma igreja peruana. Trata-se de uma obra inédita, realizada junto com a série do deserto de Nasca e das ruas estreitas da cidade de Lima. Sua estrutura compositiva é muito semelhante à de outra fotografia da década anterior, isto é, de *San Zaccaria* (1995, The Metropolitan Museum of Art). Aqui Struth constrói a composição num ritmo tripartido, focalizando ao centro a famosa pala de altar de Giovanni Bellini. Não há, na imagem realizada no Peru, a mesma monumentalidade presente na igreja veneziana. Por outro lado, ambas as imagens também parecem derivar desta tradição da pintura de gênero do final do século XVIII. Veja-se, por exemplo, o *Interior de Santa Maria Maggiore em Roma* (1730 ca.) ou *Interior de San Giovanni in Laterano em Roma*, de Giovanni Paolo Pannini.

Ainda que o mais próximo desta pintura de gênero seja a produção recente de Thomas Struth, há uma certa melancolia presente nas imagens criadas por ele e seus dois outros conterrâneos (Andreas Gursky e Thomas Ruff), que remete à idéia de um mundo que está em vias de se perder, como no caso dos ruínicos do final do século XVIII. Apenas as ruínas da contemporaneidade envolvem uma outra referência arquitetônica. Talvez reveladora mesmo das relações intrínsecas entre a pintura e a fotografia e do aspecto de ruína contemporânea seja a produção da também alemã Vera Lutter. Para a 26ª Bienal de São Paulo, a seleção foi de quatro fotografias feitas na técnica de *pinhole*, impressas com gelatina de prata, de espaços inóspitos, por assim dizer. Duas delas, *Studio, X: January 9 – February 18* (2004) e *Studio, IX: November 5 – December 15* (2003), são imagens do ateliê da artista em cujo plano de fundo se apóia outra fotografia sua feita em *pinhole*, do porão do DIA Center de Nova York. Vendo estas imagens complexas (porque são a imagem da imagem e usam de recursos como a colocação de um espelho para se refletirem), que criam perspectivas infinitas, é impossível não pensar nos experimentos que os homens do Renascimento fizeram e que levaram à criação da perspectiva linear. Além disso, elas são monumentais e feitas em edições únicas. Por fim, elas são uma reminiscência do objeto fotografado, uma vez que se trata do negativo da imagem. Anteriormente, Lutter fizera, pelo mesmo processo, imagens de grandes edifícios industriais, como, por exemplo, a de uma usina hidroelétrica. Do mesmo modo, a série mais recente de “retratos” de Thomas Ruff enfoca o maquinário industrial (2003).

Em visita recente ao Brasil, a também fotógrafa Candida Höfer registrou o interior do Pavilhão Ciccillo Matarazzo – edifício-sede da Fundação Bienal de São Paulo e ícone modernista concebido por Oscar Niemeyer – e igrejas barrocas do centro do Rio de Janeiro e de Salvador, na Bahia. Para a representação alemã na Bienal de Veneza, em 2003, ela apresentou uma série de interiores (como nas fotografias feitas aqui no Brasil), mas que não se tratavam de interiores quaisquer. A artista enfocou os bastidores de instituições culturais e acervos de toda espécie: víamos as mesas caóticas de escritório dos funcionários de bibliotecas públicas, ou salas de conservação e salvaguarda de acervos de museus europeus. As bibliotecas são uma constante no trabalho da artista. Ela realizou uma série inteira de bibliotecas as mais diversas, desde as mais antigas – com estantes elaboradas de madeira e elementos decorativos – até aquelas mais modernas, de aspecto ascético. Os interiores fotografados por Höfer são sempre inabitados, de absoluto rigor compositivo, cuja iluminação é extremamente controlada e homogênea, o que dá a elas uma superfície e um aspecto quase laboratorial. É como se Höfer dissecasse estes ambientes, como se eles pudessem, de algum modo, nos contar sobre suas atividades sistemáticas de organização, assim como a artista controla sua composição. Sua prática deriva da formação junto aos fotógrafos Bernd e Hilla Becher, que já nos anos 60 revolucionaram a fotografia, ao elaborar conjuntos absolutamente impressionantes e rigorosos de edificações industriais de toda sorte, criando assim uma enciclopédia de tipologias de prédios tecnológicos.

Assim como Höfer, Gursky também fotografou bibliotecas, e Struth – dentro de um motivo derivado de atividades organizacionais – registrou, por exemplo, restauradores trabalhando nos ateliês da Reunião de Museus Nacionais da França. À diferença de Höfer e Gursky, as imagens de Struth são, por vezes, habitadas. As personagens que aparecem de modo recorrente na fotografia de Struth são turistas, visitantes ou, no caso mencionado acima, aqueles funcionários, profissionais que compõem os interiores registrados.

O retrato, a paisagem natural (por assim dizer), o sítio arqueológico, acervos de todas as espécies (de livros, museus, galerias, espaços expositivos em geral), as edificações, os habitantes e visitantes da metrópole moderna (profissionais liberais, turistas), equipamentos e maquinários e, por fim, os processos de transformação/reforma: estes são temas que constituem, para nós indivíduos contemporâneos, algumas das referências de como vivemos e do espaço físico que habitamos, de nossos costumes. Pelas lentes desta geração de fotógrafos alemães, esses aspectos da vida contemporânea são captados dentro de um sistema classificatório. Se é a biblioteca, uma Höfer, por exemplo, parece tentar extrair das várias bibliotecas por ela visitadas, suas tipologias possíveis. Se é o espaço do museu ou do edifício que

constitui um patrimônio artístico/histórico importante, como nas inúmeras fotografias de Struth, trata-se de sua apreensão por via da atitude daquele que o absorve como bem de consumo. Se é o maquinário industrial retratado, como no caso de Ruff, ou uma espécie de *catalogue raisonné* de edifícios modernistas de sua série apresentada na 25ª. Bienal de São Paulo, busca-se também sua tipologia. E, por fim, ruínas, ruínas e mais ruínas – a Praça Potsdam de Wesely, os edifícios industriais e interiores de Vera Lutter, e as falsas fachadas e canteiros de obras de Frank Thiel. Elas também são tomadas, como nas telas de Giovanni Paolo Pannini ou mesmo de um contemporâneo seu em território francês como Hubert Robert, dentro de um sistema classificatório. Em última instância, todos estes motivos são compreendidos dentro de um pensamento enciclopédico. De fato, vivia-se, no fim do século XVIII, o fim de uma era, e os avanços científicos alcançados naquele momento deram novas direções para o pensamento humano. Ali, nascem as ciências modernas, e campos altamente tecnicistas das ciências humanas, como a arqueologia e, porque não, a história da arte, cuja prática de atribuição e *connoisseurship* foi a que mais ganhou adeptos na primeira metade do século XIX. Sem dúvida nenhuma, nossa crença quase cega na classificação do mundo tem origem naquele momento, no qual também já se anunciavam seus abismos. Hoje, mais do que nunca, o conhecimento humano desconfia de si mesmo e se há uma diferença que podemos verificar entre a pintura de gênero da segunda metade do século XVIII e esta produção fotográfica recente, é que esta última talvez nos fale mesmo do esvaziamento destes espaços do saber classificatório.

A percepção deste esvaziamento parece se dar por vários elementos trabalhados por estes fotógrafos, além do estabelecimento desta iconografia contemporânea. Em primeiro lugar, há, para todos eles, um discurso sobre a técnica e a tecnologia da impressão fotográfica. Se seus predecessores Bernd e Hilla Becher trabalhavam com fotografias em branco e preto de dimensões clássicas, eles optaram por revelar fotografias em películas aplicadas a placas de acrílico de tamanho monumental. Também tiveram de criar, em alguns casos, estratégias novas na produção de seu trabalho – especialmente no caso de Michael Wesely e Vera Lutter, que adaptaram seus equipamentos às suas necessidades. Ou Ruff, que mistura a técnica fotográfica com novas mídias e recursos de computação gráfica. Gursky, Struth e Höfer trabalham essencialmente com a câmera apoiada no tripé. Entretanto, e assim como os artistas da geração mais nova, desafiavam seu suporte ao trabalhar com as impressões monumentais, conhecidas por *Diasec*.

À exceção de Vera Lutter – que elabora outro tipo de moldura e que imprime seus negativos em papel fotográfico em grandes dimensões, todos os demais fotógrafos aqui tratados trabalham com essa técnica e montam suas imagens em molduras

com um falso *passé-partout* branco (como se a própria película fotográfica tivesse uma margem branca), acabadas por um chassi de aspecto neutro – aliás, típico daqueles adotados em departamentos de conservação e restauro no mundo inteiro para rentelamento de antigas pinturas. A superfície perfeitamente lisa da chapa de acrílico, um pouco reluzente, e este acabamento neutro dão um aspecto ascético às imagens apresentadas. A impressão que temos, por vezes, ao adentrar uma sala em que várias fotografias como essas são expostas, é de um grande laboratório. Aqueles sistemas classificatórios (o arquivo, a biblioteca, os acervos de museus, etc.) parecem estar sendo dissecados pelas lentes destes fotógrafos. Outro aspecto interessante é pensar que, por vezes e isto não é incomum a iluminação das galerias de exposições onde as vemos acabam criando reflexos em suas superfícies. Por vezes nos vemos espelhados justapostos a estas imagens. Nada mais apropriado para apreender a essência da vida contemporânea: de certo modo, as novas mídias (como o computador) pasteurizaram nossas experiências sensoriais. Tudo parece ter a mesma textura aos nossos olhos, e esta nova fotografia nos fala disso.

Ainda assim, e apesar das superfícies perfeitamente lisas que chegam mesmo a negar a produção mais recente de pintura (sobretudo, no caso daquela alemã dos anos 80²), ao estabelecer uma iconografia para o suporte da fotografia e elaborar obras de tamanho monumental, esta é uma produção que se mede com a pintura. Mesmo a relação de auto-referência estabelecida entre as obras das diferentes gerações perpassa a idéia tão cara à história da arte da linhagem de estilos e temas. Há, de fato, um desdobramento contínuo do trabalho iniciado por Bernd e Hilla Becher nas obras de Gursky, Struth e Höfer, bem como na geração mais jovem, isto é, Thiel, Wesely e Lutter. Mesmo para uma jovem fotógrafa, recém-premiada como Ricarda Roggan, há reflexos daquele primeiro exercício proposto pelo casal Becher. Aliás, sua última exposição no novo museu de Leipzig, em dezembro de 2004, tinha um título bastante sugestivo, que, a meu ver, parece definir muito bem do que trata a recente fotografia na Alemanha: o Paraíso das Coisas. Estamos mesmo no campo da pura objetualidade e os lugares apresentados pelas lentes destes fotógrafos nada mais são do que o acúmulo de coisas que se constituem nas reservas mesmo do saber humano. Perde-se, é claro, a dimensão humana propriamente dita, diante de estantes e mais estantes de livros, de tantas estátuas ou animais empalhados guardados, itemizados, classificados.

² Pense-se, por exemplo, nas telas absolutamente carregadas e empastadas de um Anselm Kiefer.

Indagações sobre a subjetividade contemporânea

Profa. Dra. Ana Maria de Moraes Belluzzo

Professora da FAU/USP

Esta pesquisa focaliza aspectos da prática e da consciência artística no Brasil, em torno dos anos 60, momento em que vão se perdendo as esperanças lançadas sobre a cultura da modernidade. Com o arrefecimento das possibilidades de atuação artística no cerne do projeto desenvolvimentista da era Kubitscheck (56-60), alguns artistas passam a experimentações estéticas em territórios existenciais, outros exploram territórios *comuns*, muitas vezes, à margem da arte, apropriando-se da paisagem, da cultura urbana e suburbana.

Em vez de apreender o discurso da história através da obra de arte, este estudo visa o procedimento da própria obra como acontecimento contingente, em interação com outras esferas da existência. As indagações recaem, neste caso, sobre o sentido do ato criativo, que se desdobra nos limites das esferas de conhecimento, esferas éticas e estéticas da cultura. Tal recorte favorece a compreensão do processo de *construção intersubjetiva* praticado pela arte contemporânea e evidencia que este processo atua sobre a emergência de novos paradigmas estéticos.

Procura-se, em suma, investigar o surgimento da subjetividade contemporânea e a elaboração de um novo paradigma estético, dando destaque a duas questões de fundo:

A primeira delas é a *abertura do espaço* da obra artística e as peculiares significações projetadas sobre o espaço “vazio”. Valho-me de estudo comparativo sobre a abertura do espaço da obra plástica, arquitetônica e teatral, considerando que as experiências de abertura do espaço arquitetônico e do espaço cênico teatral vêm alargar a compreensão de um amplo e lento amadurecimento, pelo qual fatores intersubjetivos irromperam no primeiro plano da obra artística.

A segunda questão é corolário da primeira, referindo-se ao aparecimento de *novos modos de relação* entre o artista, a obra, o outro, o mundo, como poderá exemplificar a maneira como inscreve direta e imediatamente a obra no mundo, a crescente ambigüidade da obra, o seu convite a um fruidor ativo.

* * *

Utilizo a noção de *obra aberta* em acepção mais próxima a de Umberto Eco, que a entende como a estrutura de uma relação frutiva. A obra aberta não estabelece um modelo de obra, mas de relações de fruição entre obra e receptor. É valorizada por Eco como uma “tentativa de estatuir uma nova ordem de valores que extraia seus próprios elementos de juízo e parâmetros de análise do contexto no qual a obra de arte se coloca”. O autor refere-se ao mundo de relações do qual a obra se origina, ao campo de probabilidades que a compreende. Refere-se também à obra-evento¹.

Outra referência obrigatória deve ser feita a Mikhail Bakhtin, que chamou a atenção para a dimensão central da pesquisa estética, no âmbito ampliado em que se procura entender a construção da obra artística, designada com propriedade por ele pela noção de arqui-tetônica².

Outra contribuição inestimável para nossas reflexões advém de Felix Guattari. O autor nos leva a compreender que “a subjetividade é produzida por instâncias individuais, coletivas e institucionais”; “que os diferentes registros semióticos que concorrem para engendrar a subjetividade não mantêm relações hierárquicas obrigatórias, fixadas definitivamente”. Ele reitera que “a subjetividade é, de fato, plural, *polifônica*”, retomando a expressão de Mikhail Bakhtin.(...) Entende que a subjetividade não é determinada por nenhuma instância dominante, que guie as outras instâncias segundo uma causalidade unívoca. Prefere uma “definição provisória da subjetividade, referindo-se ao conjunto de condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como *território existencial* auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva”.³

¹ ECO, Umberto. *A obra aberta*. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

² BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Sobre o autor ver: HAYNES, D. *Bakhtin and the Visual Arts*. Cambridge University Press, 1995; BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: UNICAMP, 1997.

³ GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Um novo paradigma estético. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 11, 19-20. No capítulo sobre Heterogênese da produção da subjetividade, o autor afirma que: “Em certas condições a subjetividade é individual, estando a pessoa em posição de alteridade, em outras, se faz coletiva” (p. 19,20). O autor amplia a definição de subjetividade “de modo a ultrapassar a oposição clássica entre sujeito individual e sociedade”, e através disso revê os modelos de inconscientes atualmente existentes. Considera que nem a psicanálise, nem sociologia dão conta da explicação. Adota uma concepção mais transversalista de subjetividade, que permita responder ao mesmo tempo às suas amarrações territorializadas idiossincráticas (Territórios existenciais) e suas aberturas para sistema de valor (Universos incorporais) com implicações sociais e culturais.

Feitas estas considerações, retomo a proposição artística de *abertura do espaço da obra*, que se revela um dos caminhos profícuos de transformação artística na segunda metade do século. Seu adequado entendimento pediria a revisão dos fundamentos do projeto construtivo brasileiro na arte, no encontro de sua flexibilidade e permeabilidade às novas significações⁴.

Nessa perspectiva, creio ser suficiente destacar o caráter estratégico da contribuição de Hélio Oiticica, pois deixa entrever o ponto de partida, assim como o ponto de chegada das estéticas contemporâneas⁵.

Abertura do espaço da obra, em Hélio Oiticica

O percurso especulativo de Hélio Oiticica aponta aspectos peculiares da transição brasileira, em que artistas movidos pelo bastião dos ideais construtivos alimentam o desejo de inserir a arte na vida e adotam estratégias de apropriação de fragmentos do real na configuração de eventos artísticos. Desnecessário nos determos em todo este percurso, que é já do conhecimento dos leitores.

Caberia assinalar que o novo sentido da atividade criadora se manifesta na unidade da vida e da cultura contemporâneas, impõe-se muito além dos limites do objeto artístico. Não coincide mais com o autor-indivíduo, sendo condizente com o diálogo constitutivo da obra-acontecimento, que faz o trânsito entre interlocutores a ponte entre obras.

Para Hélio, o caminho de superação dos limites da pintura e da escultura vai das *Invenções* e *Monocromáticos* aos *Núcleos* e *Penetráveis*, dentre os quais aponto a obra *Relevo espacial*, de 1960. Ela esteve presente na II Exposição “Neoconcreta”, lembra *Contra-relevos* de Tatlin e *Casulos* feitos por Lygia Clark, em 1959, e é representativa da época em que surgiu a *Teoria do não-objeto*, escrita pelo poeta Ferreira Gullar.

Aponto ainda *Núcleo 6* e *Penetrável 1*, outras obras de Oiticica nas quais se revela a aspiração da arte total e a intenção de ativar o espaço.

⁴ AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977; BRITO, Ronaldo. *Vértice e ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

⁵ As expressões de Hélio Oiticica figuram entre aspas, extraídas do texto: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. Sobre Oiticica, ver: FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992; FAVARETTO, Celso. *Tropicália. Alegoria. Alegria*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996; FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark-Hélio Oiticica: Cartas - 1964-74*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997; CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA. *Hélio Oiticica*. Paris: Jeu de Paume/Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica/ Rotterdam: Witte de With, 1992-1997 (Catálogo de exposição).

Diante das obras de Hélio Oiticica é oportuno evocar o que foi o vazio na obra clássica e como se torna construtivo e estrutural na formação da obra contemporânea. Sobre a questão, há uma notável alusão de Heidegger, que se refere ao *fazer-espaço* e ao *deixar-espaço*⁶.

Com o fim da janela albertiana, fim do privilégio da visão, a apreciação da obra passaria a cobrar outros sentidos. E o percurso do corpo se introduz entre componentes da obra. A obra de Hélio prefigura o viandante em um labirinto.

Em muitos casos, os conjuntos penetráveis são propostas de “urdidura da cor” e tiram proveito da irradiação cromática. Mas o jogo dispositivo de superfícies é procedimento comum entre artistas e arquitetos, inseparável da compreensão do *espaço livre*, das necessidades de lazer nos núcleos urbanos, como poderia ser lido em um discurso de Walter Gropius⁷.

No caminho da superação dos limites da pintura e da escultura, os *Núcleos* e os *Penetráveis*, de Hélio, consumam a explosão da forma e a abertura da obra para o espaço real, por intermédio da construção ambiental de um “espaço total”. Os *Penetráveis* redefinem a ação participativa do espectador e introduzem o corpo no ceme da obra.

Posteriormente, os *Parangolés* serão manifestações propriamente corporais, obras conceituadas em linguagem intersubjetiva, que re-colocam a dimensão autoral. Nos parangolés, o Nildo da Mangueira é tão agente da ação quanto o Hélio Oiticica, que diria tratar-se de obras “trans-acionais”.

A explosão da forma aparece com clareza na obra de Hélio por meio dos *Bólides*, de 1964, que colocam em forte tensão a visão do objeto e a da matéria imediata.

Outro importante recurso para a poética trans-acional de Hélio é a sua percepção de arranjos populares urbanos, utilizados para a construção do sentido da obra, como se pode notar em *Proclamação do Parangolé e nas tomadas da rua*, realizadas com a fotografia francesa Bardin, em 1965.

Considerando tais propósitos do artista, cabe advertir para o fato de que, à medida que a obra de Hélio adentra museus e galerias, as novas condições de sua apreensão passam a interferir profundamente em seu sentido. É o caso de *Éden*, 1969, mostrado na White Chappel em Londres, do qual se pode observar *Ninhos e Bólido-Cama*.

⁶ HEIDEGGER, Martin. *L'arte e lo spazio*. Introduzione di Gianni Vattimo. Genova: Il Melangolo, 1984.

⁷ GROPIUS, W. *Bauhaus: Novarquitectura*. São Paulo: Perspectiva, 1994. No qual reúne artigos e conferências procedentes de sua atividade como professor e diretor da Universidade de Harvard, datados de 1937 a 1952.

Abertura do espaço arquitetônico e teatral

Por certo, a obra de Hélio abarca a experiência acumulada pelos arquitetos brasileiros.

Como esquecer que as realizações arquitetônicas e urbanas fornecem a *imagem* de modernidade do país?

Como ignorar que o moderno espaço arquitetônico vindo a se tornar uma *experiência cultural viva?* – o que talvez explique por que seria sido *introjetado*, mas não *nomeado* pelos artistas e, raramente, reconhecido pela crítica.

Em outras palavras, convém admitir que existem significações profundas, que escapam à lógica do discurso crítico, e que, se diferentes registros concorrem para engendrar a subjetividade, nem todos se apresentam em referências conscientemente formalizadas.

A *idéia de construtividade* foi um valor supremo dos artistas construtivos brasileiros, um feito dos arquitetos modernos brasileiros, atuantes desde os anos 30. Notáveis exemplos foram: o *Pavilhão* realizado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer para a Feira Internacional de Nova York, em 1939, e a exposição “Brazil Builds”, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1943. A arejada arquitetura do *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, de Alfonso Eduardo Reidy, datada de 1954, é obra de pureza de linhas, completamente liberada da coação dos muros, portadores de carga, que tira grande proveito dos espaços abertos e torna ativos os vazios, como pode se observar na escada espiral⁸.

Em resumo, as novas dimensões espaço-temporais da arquitetura compreendem: a sensibilidade ao espaço livre; a incorporação do espaço livre como elemento constitutivo da obra; o vazio espacial não mais contido entre superfícies do cubo fechado, que tinha a função de proteger.

O rompimento do muro, a quebra da caixa, também correspondem ao surgimento de nova estrutura, por vezes construída como se fosse espinha dorsal do edifício. E quando as divisões externas perdem a função de suportar o prédio, irão dar lugar à planta livre.

Lúcio Costa acusa a importância do sistema construtivo geral para definir a expressão do espaço da arquitetura contemporânea: “a nova técnica reclama a revisão dos valores plásticos tradicionais. O que a caracteriza e, de certo modo, co-

⁸ BRAZIL BUILDS. Architecture New and Old 1652-1942 by Goodwin, Philip L. The Museum of Modern Art, New York, 1943 (Catálogo de arquitetura); GASSIOT-TALABOT, G. - A. E. Reidy (catálogo); MUSEU DE ARTE MODERNA, RIO DE JANEIRO - Alfonso Eduardo Reidy (catálogo de exposição com apresentação de Geraldo Ferraz).

manda a transformação radical de todos os antigos processos de construção é a *ossatura independente*⁹”.

Escreve em 1936: Parede e suporte representam coisas diversas; duas funções nítidas, inconfundíveis. Diferentes quanto ao material de que se constituem, quanto à espessura, quanto aos fins - tudo indica e recomenda vida independente... as paredes “deslizam ao lado das colunas impassíveis, para a qualquer distância, ondulam acompanhando o movimento normal do tráfico interno, permitindo outro rendimento ao volume construído; concentrando o espaço onde ele se tome necessário, reduzindo-o ao mínimo naqueles lugares onde se apresente supérfluo”.

“É este o segredo de toda nova arquitetura”, apontando não só a “liberdade de planta”, mas a “fachada livre, querendo significar com esta expressão nenhuma dependência ou relação com a estrutura”.

No edifício do Ministério de Educação e Saúde do Rio de Janeiro (1936-1943), proposto por Le Corbusier e realizado pelos arquitetos Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Alfonso Reidy, J. Moreira, C. Leão, E. Vasconcelos, as colunatas de sustentação se transferem para o interior do edifício, as vedações ganham a transparência dos panos de vidro, os cantos perdem a necessidade de amarração e liberam vãos livres, proporcionando jogos de cheios e vazios. “imprevista *elasticidade*” permite uma intensidade de expressão até então inimaginável...

A “planta” livre possibilita a abertura do espaço interior da obra, o rompendo de divisões e compartimentos, alterando contornos da vida familiar e outros limites, dentro dos quais o homem demarca a vida social. Associa-se ao abandono de programas fixos, em favor da plasticidade do espaço flexível, amoldável, que permite a atualização das funções e superpõe modos de convivência em um mesmo lugar. Veja o Conjunto Habitacional do Pedregulho de Alfonso Reidy, a Residência em Canoas, Rio de Janeiro, 1953, de Oscar Niemeyer.

Na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, 1961-1969, Villanova Artigas promove a abertura interior da arquitetura e inscreve a dimensão urbana dentro do edifício. Convém assinalar as afinidades existentes entre os escritos de Oiticica e os enunciados de Mario Pedrosa sobre arquitetura¹⁰.

⁹ COSTA, Lúcio. Razões da Nova Arquitetura, 1936. Em seu: *Lucio Costa: sobre Arquitetura*. Porto Alegre. Centro Universitário de Estudantes de Arquitetura, 1962.

¹⁰ A nova compreensão da arquitetura é expressa nos textos de época que o crítico Mário Pedrosa publicava nos jornais e aparecem nas coletâneas: AMARAL, Aracy (Org.). *Mário Pedrosa: dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981; PEDROSA, Mário. Espaço e Arquitetura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 out. 1952, p. 251-254; PEDROSA, Mário. A arquitetura Moderna no Brasil. conferência *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, dezembro de 1953, 1981, p. 255-264; PEDROSA, Mário. Arquitetura e Atualidade. *O Estado de S.Paulo*, 1º mar. 1953, p. 265-268; PEDROSA, Mário. Arquitetura e Crítica de Arte I, II. *Jornal do Brasil*, 22 fev 1957/4 agosto de 1957. p. 269-271, 277-279; PEDROSA, Mário. Crítica de Arte na Arquitetura. *Jornal do Brasil*, 3 ago 1957, p. 273-275.

Da arena ao teatro total

Outro aspecto que gostaria de aproximar das questões tratadas é a renovação teatral brasileira através do teatro de arena. Como se sabe, o palco de arena que substitui o palco italiano é uma forma de baixo custo, que acaba por evidenciar a própria teatralidade e transformar a relação palco-platéia.

Rugero Jacobbi menciona o teatro de arena como um paradoxo, considerando ter surgido da "tradição dos teatrinhos íntimos, para iniciados, e chegado às grandes tentativas de dramaturgia contemporânea, que buscavam abolir barreiras entre palco e assistência"¹¹.

O teatro de arena tem grande impacto sobre cenografia, dramaturgia e encenação. Com o abandono dos recursos ilusionistas e das mágicas condicionadas pela caixa italiana, acontece uma super-exposição dos atores, do cenário, dos refletores; das entradas e saídas de cena e a platéia ganha visibilidade. A maioria dos especialistas associa o surgimento de uma nova dramaturgia a um novo público. Os autores lembram como, no teatro de rua, as peças eram adaptadas aos diferentes lugares onde eram encenadas, com improvisos do ator, despojamento e flexibilidade da indumentária e do cenário.

A multidimensionalidade espacial oferece novas possibilidades para a narrativa teatral: o descortinamento da cena em arena pede inicialmente a revalorização do ator. A transparência dada ao espetáculo condiz com seu crescimento interior em oposição às aparências. No teatro de arena, o ator deverá abandonar definitivamente o deslocamento frontal, conquistar mobilidade de 360 graus em cena e se tomar centro das atenções. Experimenta, nestas condições, novas técnicas de interpretação.

Em São Paulo, a Companhia Teatro de Arena surgiu inicialmente como grupo teatral e no momento em que se instalou em sede fixa passou a conferir à espacialidade um peso determinante no agenciamento da solução teatral. O Arena se projetou por meio do teatro político, através do teatro-realidade de Augusto Boal, encenado sob o *sistema curinga*, de sua autoria e de influência brechtiana, apoiado pela concepção espacial do arquiteto e cenógrafo Flávio Império.

Entrando para o Teatro de Arena em 1959, Flávio Império criou cenografia compatível com a cena multidimensional do espaço em arena: fundou cenografia para o sistema curinga, aproveitando sobras e o que se joga no lixo.

¹¹ JACCOBI, Rugero. *A expressão dramática*. Rio de Janeiro: MC INL, 1956, p. 138. Ver também: MAGALDI, Sábado. *Um palco brasileiro. O Arena de São Paulo*, São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 58; MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982.

Boal surpreendeu-se com o modo como o cenógrafo realizou, em espaço de 20 m², cinco cenários diferentes. Tratava-se da sucessiva ocupação de espaço conforme a multifuncionalidade arquitetônica.

A forma da arena antecede o encontro de uma nova narrativa: Boal realiza *Seminário de dramaturgia*. Mas o espetáculo *Revolução na América do Sul*, feito a partir de texto de Boal de influência brechtiana, foi montado por José Renato, 1960, numa narrativa circense, com a participação do espectador.

Com a contribuição de Flávio Império, a arena se tornou forma autônoma e despojada em *Filho do cão*, de 1964, de Gianfrancesco Guarnieri. Algumas palhas no chão davam a idéia de celeiro, um tijolo era uma parede e o espetáculo se concentra na interpretação do ator. Em 1964, o espetáculo *Arena conta Zumbí* marca a assimilação definitiva de Brecht por Boal ao qual se associa a “transparência do sistema coringa, no qual um mesmo ator representa diversos personagens.

Levando às últimas conseqüências este processo em curso, a plena realização do novo espaço será devida à cenógrafa Lina Bo Bardi, na peça *Selva das cidades*, também de dramaturgia brechtiana, montada no Teatro Oficina. A síntese teatral será uma encenação de José Celso Martinez Correa, pela qual põe em crise a própria idéia de teatro, num curso que irá culminar em *Gracias Señor*, 1971, quando abole definitivamente os limites entre palco e platéia.

Finalmente: seria impossível não reconhecer um discurso implícito na abertura do espaço nos anos 60 e nas especiais significações atribuídas aos vazios: para nós, espaços livres. Ademais, o exame de atividades culturais em interface revela-se profícuo para a urgente tarefa de resgate historiográfico e análise de significações peculiares aos fenômenos que irrompem, naqueles anos, constituindo a contemporaneidade artística brasileira.



Figura 1 - Hélio Oiticica, *Penetrável PNI*. Óleo sobre madeira, 1960.
Foto: Andreas Valentin



Figura 2 - Affonso Eduardo Reidy, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953.
Arquivo da Biblioteca FAU/USP. Foto: Cristiano Mascaro



Figura 3 - Oscar Niemeyer, Residência em Canoas. Rio de Janeiro, 1953.
Arquivo da Biblioteca FAU/USP. Foto: Cristiano Mascaro



Figura 4 - Flávio Império, *Arena Conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal.
Teatro de Arena, 1966. Arquivo da Fundação Flávio Império. Foto: Benedito Lima de Toledo

A construção do desenho e da cor em Abelardo Zaluar: décadas de 1950-1960

Profa. Dra. Angela Âncora da Luz

Professora e Diretora da Escola de Belas Artes da UFRJ

A importância de Abelardo Zaluar para a arte brasileira pode ser compreendida através da pintura em que a interseção da cor e do desenho identifica sua poética construtiva. Nela, o equilíbrio e a liberdade denotam a presença de um artista sensível, perfeccionista, que se manifesta através do espírito e da razão. A tensão se verifica na dualidade de sua poética, em que a aspepsia da pintura revela toda a superfície do suporte, e a ordem que rege o movimento das linhas é plena de emoção. Tensão e contensão dialogam com o silêncio, que só é interrompido pela voz da geometria. Ela impedirá a revelação do gesto livre, impondo limites e criando clausuras de cor por onde a realidade, a natureza e a emoção são filtradas.

Zaluar foi aluno da Escola Nacional de Belas Artes, saindo de Niterói, sua cidade natal, para o Rio de Janeiro, a fim de ficar mais próximo da Escola. Corria o ano de 1944 quando ali ingressou com a idade de vinte anos. Desde então nunca deixou de amar a instituição, conforme declararia, textualmente, em seu discurso de reintegração ao quadro de professores, em 1980, uma vez que tinha sido cassado por força do Ato Institucional número 5. Fez uma carreira brilhante, nunca interrompida e jamais conheceu o declínio. Ao falecer, aos 63 anos, num acidente brutal, quando voltava de um jantar com seu marchand e acabava de fechar uma grande exposição em Nova York; tinha o mesmo vigor do rapaz que aos vinte anos procurara a Escola Nacional de Belas Artes para estudar desenho.

Muito se tem falado de sua obra, porém observo que há um ponto de insistência, segundo alguns, que teimam em explicar a ascensão de Zaluar pelo fato político de ter sido obrigado a abandonar a Escola Nacional de Belas Artes, que passara a chamar-se Escola de Belas Artes ao se incorporar, em 1965, à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dizem então que, ao se livrar do ranço da academia, sacudindo os grilhões da regra e da norma, pudera compreender a trajetória que vinha desenhando para seu próprio percurso e, aí sim, tornara-se o grande artista.

Temo esta visão equivocada sobre Abelardo Zaluar e sua arte, até porque, como comumente acontece, uma parte da obra criada pelo artista amadurece na crítica e se reconstrói na história que se escreve a seu respeito, e, não raras vezes, passa a ser vista de acordo com tais observações.

Zaluar representou a modernidade na Escola de Belas Artes. Cassado pelo AI-5, foi aposentado por força deste ato. Em 1980, contemplado pela anistia, retornaria à Escola para ser reintegrado, juntamente com Mário Barata e Quirino Campofiorito que, como ele, haviam sido aposentados por aquele ato. O artista, que na figura do professor assumia novamente a regência de suas turmas, estava sereno, controlando as emoções para falar de sua arte e do significado de sua volta à EBA, um pouco mais sofrido pelo ato arbitrário que o alijara do seio de sua escola, mas convencido de que apenas tivera mais tempo para pintar e desenhar. Era como se, após o lapso de tempo, recomeçasse de onde havia interrompido, continuava o mesmo homem, conforme anunciou em seu discurso, acrescentando, “não esperem outra coisa de mim”.¹

Zaluar afirmava que desde muito cedo teve em mente sua opção artística, melhor ainda, dizia que sempre soubera qual seria sua vocação. Seu pai, cartógrafo profissional, preencheu com linhas e traçados, réguas e compassos, o mapa de reminiscências que trazia arquivado na memória. Era ele, também, quem lhe dava a revista *Eu sei tudo*, repletas de desenhos que Abelardo copiava. E fez mais, o presenteou com a primeira caixinha de aquarela. Zaluar tinha 16 anos e pintava paisagens singelas. Com 18 anos apresentou algumas de suas obras no Salão Fluminense de Belas Artes e conquistou o prêmio Antônio Parreiras. A partir daí só parou quando o acidente interrompeu sua trajetória.

Não observo, em todo o seu percurso, um momento de definitivo impulso, que tivesse alavancado o artista, por este ou aquele motivo. Sua vida foi um ato contínuo de criação, marcada pelas conquistas de seu trabalho, num fluxo coerente e crescente, racional e lógico, onde a pintura inicial foi sendo depurada pelo desenho para novamente se instaurar como pintura. O aprendizado na Escola Nacional de Belas Artes disciplinara sua mão, mas deixara livre a mente. Em 1947, ainda aluno, fez sua primeira exposição individual no Museu Nacional de Belas Artes.

A Escola Nacional de Belas Artes se abria para receber a pequena mostra de aquarelas no local de sua criação. A Escola e o Museu tinham, no final da década de 1940, uma fina sintonia. Eram duas instituições que dividiam o mesmo lugar, que possuíam uma origem comum, como tribos de um mesmo patriarca. De um lado

¹ Trecho do discurso proferido por Zaluar no ato de reintegração de posse durante a Congregação da Escola de Belas Artes de 27/06/1980.

a criação, o ensino e a obra, do outro, a coleção que constituía o acervo, documento sensível da existência daquele ensino. A exposição de Zaluar no Museu Nacional de Belas Artes era a confirmação deste aval que era dado à Escola, conseqüentemente, a presença legitimadora do Museu completava o papel da escola. Observa-se que, após este primeiro momento, Zaluar passaria a ilustrar revistas como *Ilustração Brasileira* e *O Malho*, iniciando seu processo de migração da aquarela para o desenho.

Nos primeiros anos da década de 1950, apesar de preservar a temática que vinha desenvolvendo, ou seja, poucas figuras humanas, alguns casarios e muitas paisagens, o artista iniciará um processo de síntese formal, tendo no desenho a técnica pela qual obteria os resultados procurados. É, ainda, no início daquela década que Abelardo Zaluar descobriria a sedução do ensino, fundando com Augusto Rodrigues a Escolinha de Arte do Brasil. Pouco depois prestaria concurso para a cátedra de Desenho da Escola Nacional de Belas Artes, vindo a ocupar aquela cadeira aos trinta e quatro anos.

Nos anos 60 Zaluar já manifesta claramente a conquista de novos vocabulários, na estrutura orgânica de uma pintura desenhada, utilizando carvão e aguadas de nanquim. Ele preserva, inicialmente, o caráter representativo da figuração, porém sua inserção no universo construtivo já se define claramente e logo abandonaria os resíduos icônicos para tomar-se um abstracionista. Em 1963 recebe o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro do Salão Nacional de Arte Moderna, e, em 1968, no mesmo salão, o Prêmio de Viagem no País. Era um dos representantes de uma geração de ponta, e, na coerência com que prosseguia o caminho construtivo, perseguindo seus objetivos com tenacidade e muita sensibilidade, tomara-se uma ameaça para os que, no âmbito da Escola de Belas Artes, não conseguiam conviver com o seu próprio tempo, incapazes de uma fruição diferente daquela que a tradição canonizara em figurações regradas e normatizadas.

A obra premiada em 1963, "Sem título", um desenho a carvão sobre papel, nas dimensões de 70 x 70cm, testifica a gradual passagem da pintura para o desenho. No trabalho de Zaluar, as manchas esfumadas e as linhas gestualizadas já trazem a preocupação de uma obra mais organizada e construtiva e confirmam a afirmação de Matisse em sua carta a Henry Clifford quando ele declara que "o colorista faz sentir sua presença até mesmo num simples desenho a carvão"².

Zaluar vai para a Europa usufruir de seu prêmio e lá permanece dois anos viajando e realizando várias exposições individuais. Sua obra já começa a ser notada pela crítica internacional nas mostras individuais do artista, em Lisboa, Washington e

² CHIPP, 1988, p. 138.

Roma e nas coletivas em Londres, Viena e Amsterdam. Ele não se distancia de suas primeiras preocupações. Em 1964, "Axial 2" confirma o traçado de seu percurso. O carvão foi substituído pela aguada de nanquim, mantendo sua aproximação com a pintura. O desenho, entretanto, carregado de força orgânica, se manifesta como uma trama de traços que se entrecruzam ao longo de grossas linhas paralelas. Se observarmos por outro prisma, já podemos identificar a presença do pesquisador que se debruça sobre a visão ampliada de dois fios que atravessam o quadro, como se fossem vistos através de lentes, deixando o registro da matéria que se desfia ao longo de seu próprio curso. Há uma ação dirigindo o percurso do eixo, induzindo, a um certo movimento, uma gestualidade que Zaluar explica:

Fui atingido pela onda informal, gestualista, da década de 1960, quando Sondenborg foi premiado na Bienal de São Paulo. Na Europa constatei que este trabalho era influência do momento. Ao voltar ao Brasil retomei a geometria. Trabalhava a lápis, com todos os gergens do que faço agora.³

No mesmo percurso, em 1965, destacamos a obra "Sedo", em nanquim e aguada, na qual se observam algumas direções interessantes. A linha vai se depurando, apesar de ainda manter sua força pictórica. Há uma certa lembrança de George Mathieu, que é desfeita pela aproximação construtiva já perceptível em sua obra. A ação de desenhar a "pintura" está, de qualquer forma, ainda presente. Zaluar equilibra a ação pela contenção; a liberdade do traço pela estrutura de um desenho que já pressupõe o uso da régua, mesmo que esta não esteja presente como instrumento na mão do artista, mas já sinalizando sua intenção na idéia. Equilibra, ainda, razão e emoção. Aliás, esta característica vai persistir em sua obra, como já observou Frederico Moraes:

Zaluar não chegou, porém, à *secura* 'minimalista', caminho quase inevitável para um conceitualismo hermético e autoritário, que exclui o elemento emocional, inviabilizando a arte como veículo de vivências e evocações.⁴

Em 1966, ano de seu retorno ao Brasil, observamos da série "Florestas", a litografia "Trama". As linhas se disciplinam em paralelismos e convergências, enquanto revelam cargas expressivas, vigorosas e raionistas. Há uma continuidade no movimento de hachuras que atravessam horizontalmente a impressão. Percebe-se a existência de uma linha horizontal imaginária, dividindo e unindo a parte superior e inferior da obra, promovendo o efeito de espelhamento. Seus desenhos durante o tempo em que usufruiu o Prêmio de Viagem ao Exterior, pertencem à fase negra, européia.

³ RANGEL, 1978.

⁴ MORAIS, 1984.

Em 1968, a obra “Incisos I”, executada em grafite sobre vinil, evidencia o racionalismo do artista e a direção clara de transitar no campo dos “pintores que são desenhistas”, segundo suas palavras. A obra é premiada no Salão Nacional de Arte Moderna. Desta vez ele recebe o Prêmio de Viagem no país. Em dezembro deste mesmo ano Zaluar era premiado na II Bienal Nacional de Artes Plásticas, que ocorreu na Bahia e que, de modo intempestivo foi fechada sem maiores explicações no dia de sua abertura. Estávamos no fatídico “1968”, ano em que Zaluar seria cassado por força do Ato Institucional número 5, junto a dois outros colegas da Escola Nacional de Belas Artes. “Fui taxado de subversivo porque defendia a democracia ao lado de nomes como Mário Barata e Quirino Campofiorito”.⁵

É importante ressaltar a disciplina do artista, seu método e organização. O ateliê era seu laboratório, lugar onde a experiência da forma se realizava com toda a assepsia necessária, dia após dia, numa pesquisa entusiasmada que ele próprio resumia como sendo “de uma continuidade equilibrada” e ainda considerava: “Sou um sujeito organizado. Com as emoções no lugar”.

É no final dos anos 60, que as constantes viagens a Minas Gerais o levam a redescoberta do Barroco. Ele A sensualidade da forma não figurativa se revela, agora, numa pintura estruturada no desenho e na geometria. Zaluar vai buscando novos suportes, como já havia feito anteriormente ao substituir o papel pelo vinil. “Forma em dois tempos”, de 1971, ilustra a reflexão crítica desta abordagem. O artista usa colagem e tinta acrílica sobre madeira, para realizar uma espécie de díptico, nas dimensões de 68 x 136 cm, numa composição espelhada, através de um eixo vertical, mas que na verdade não possui a simetria exata, apenas engana nossos olhos com uma pretensa solução de rebatimento. Na verdade são duas formas próximas, mas não idênticas, que se contrapõem. A cor se manifesta definindo a pintura. As áreas coloridas possuem algumas sombras. Há uma topografia, mas ao mesmo tempo, o rigor não desapareceu, como observou Frederico Morais:

Em sua pintura, Zaluar revela uma das principais lições do barroco mineiro: debaixo de seu fausto e exuberância, da monumentalidade de suas formas, esconde-se um rigor extremado, uma vigorosa austeridade, um amor ao equilíbrio e às harmonias quietas e permanentes.⁶

Estes barroquismos estão evidentes na década de 1970, como uma ligação com o real que existe na obra do artista, apesar do rigor geométrico de seu abstracionismo. Existe uma emoção, correlata à arquitetura do barroco mineiro, que Zaluar

⁵ MARTINS, 1987.

⁶ MORAIS, 1984.

não desconhecia e, até afirmava. Contudo, aos poucos, a exatidão e a disciplina reconduzirão sua pintura através da serigrafia. A cor é enclausurada pela linha. É uma cor plana. Ele procura as diagonais e trabalha com dois fios que se cruzam, como a geratriz de uma teia que o aprisiona. A negação da liberdade que experimentava se revela na clausura da cor. Zaluar sente necessidade de estabelecer fronteiras para que a cor não se desfizesse, como uma nuvem, daí porque ela deve ser contida. Como ele, a cor não está livre.

Em minha pintura, a relação entre linha e cor sempre foi muito forte. Me parece impossível pensar na cor sem que esta esteja contida dentro de uma forma, seria como pintar uma nuvem desfazendo-se todo o tempo. Isto não ocorre na minha pintura, que é geométrica.⁷

Seus trabalhos insistem no formato quadrado, no uso do tom sobre tom com poucos contrastes e na impressão serigráfica, como em "Esverdeado". A anistia decretada em 1979 tornou possível a reintegração dos professores cassados, que ocorreu em 1980, ano em que ele assina esta serigrafia. Zaluar comparece à Congregação e inicia seu discurso com tranquilidade:

Caros amigos e colegas. Volto a esta Escola que aprendi a freqüentar e amar desde os meus vinte anos de idade, primeiro como aluno, logo após como professor, carreira que trilhei com igual dedicação e entusiasmo como a de Artista, e na qual em breve alcancei o máximo e honroso cargo de catedrático, conquistado leal e legitimamente em Concurso Público de Títulos e Provas, em mil novecentos e cinqüenta e cinco.⁸

Com a reintegração à Escola de Belas Artes, Zaluar recupera seus direitos e, sobretudo, a liberdade. Em suas pinturas as diagonais desaparecem, mas a cor continua presente. Ela estimula o movimento de planos que parecem oscilar obrigando a uma nova ordem composicional, como se, também a cor recuperasse sua própria liberdade. "Extensão" corresponde à última fase do artista. Data de 1984 e ilustra as observações apresentadas. A cor se movimenta, como se quisesse avançar sobre as outras áreas cromáticas, na medida em que, liberta da linha que a enclausurava, passasse a reivindicar a autonomia da pintura, sem deixar de testificar as inquietações do espírito de seu artista. Zaluar declara, no discurso de reintegração, este desejo de renovar e progredir que fizeram dele um artista moderno singu-

⁷ MORAIS, 1984.

⁸ Trecho do discurso proferido por Zaluar no ato de reintegração de posse durante a Congregação da Escola de Belas Artes de 27/06/1980.

lar, sem a ortodoxia dos que se ligaram a movimentos de arte como o concretismo, o neo-concretismo, a op-art, e outros, no contexto do abstracionismo geométrico. Seus avanços o aproximavam de sua própria expressão, permeando o lirismo com a austeridade, a pureza com a sensualidade e o impulso com a razão. Ainda em seu discurso ele se analisa:

Sob um modo de ser calmo e moderado, abrigo em meu espírito inquietações e necessidades de renovar e progredir que não foram bem interpretadas. Infelizmente! Continuo, no entanto o mesmo homem, não esperem outra coisa de mim. Enquanto viver exercerei o direito de estar vivo, de renovar, de criar, de modificar, sem prejuízo dos valores estáveis da vida, aos quais sempre soube respeitar. Assim compreendo a arte, a cultura e a vida.⁹

Como se pode observar, desde o início de sua carreira Zaluar teve um público criterioso que reconhecia seu trabalho. A crítica especializada já falava dele antes da cassação. As colunas de arte dos principais jornais do país sempre abriram espaço para sua arte. Conforme a avaliação do artista, no período em que ficou fora da Escola de Belas Artes, teve, apenas, mais tempo para pintar. Voltava o mesmo homem e avisava: “não esperem outra coisa de mim”. A coerência de sua produção artística pode ser medida pela natureza das modificações que ocorriam em sua pintura. Quando um novo momento surgia, ele já podia ser detectado no ciclo anterior, como se cada obra antecipasse a próxima operação. Abelardo Zaluar não se valeu de qualquer viés político para dar significado à sua pintura, antes se manteve fiel ao que buscava, completo em si mesmo, exercendo “o direito de estar vivo, de renovar, de criar, de modificar, sem prejuízo dos valores estáveis da vida, aos quais sempre soube respeitar”.¹⁰ Esta foi a sua força, que o AI-5 não conseguiu cassar, com a qual alimentou a aventura e a descoberta de cada quadro, antes, durante e depois deste triste período, conforme comprova sua biografia.

⁹ Trecho do discurso proferido por Zaluar no ato de reintegração de posse durante a Congregação da Escola de Belas Artes de 27/06/1980.

¹⁰ *Idem*.

Referências

MARTINS, Alexandre. O adeus a um mestre. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1987.

CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p.138.

MORAIS, Frederico. ZALUAR: obra recente 74-84 . Rio de Janeiro: MNBA, 1984.

_____. No MNBA, a “dança dos planos” de Abelardo Zaluar. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1984. Segundo Caderno (Artes Plásticas).

_____. A arte construtiva reavalia prestígio e mede suas forças em quatro exposições. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1984. Segundo Caderno.

RANGEL, Maria Lucia. O Jogo de ambigüidades, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 maio 1978.

Discurso proferido por Zaluar no ato de reintegração de posse durante a Congregação da Escola de Belas Artes de 27/06/1980.



Figura 1 - Abelardo Zaluar, *Sedo*. Nanquim e aguada, 51 x 73 cm, 1965



Figura 2 - Abelardo Zaluar, *Trama*, da série Florestas. Litografia s/ papel, 44 x 59 cm, 1966

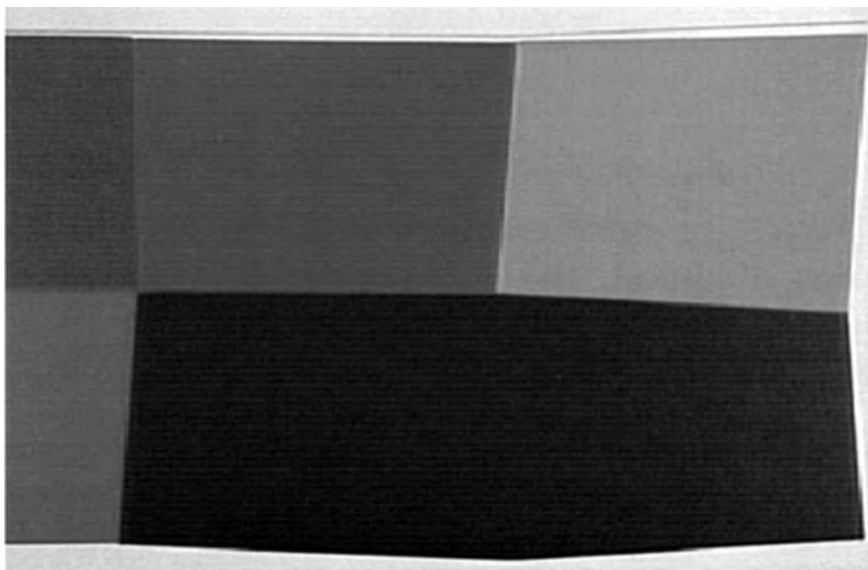


Figura 3 - Abelardo Zaluar, *Esverdeado*. Vinílica s/ tela, 50 x 50 cm, 1980



Figura 4 - Abelardo Zaluar, *Extensão*. Acrílica s/ tela, 100 x 150 cm, 1984

Arte Franciscana no Rio de Janeiro colonial: o Convento e Igreja de Santo Antônio e a Igreja de São Francisco da Penitência

Profa. Dra. Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho

Profa. Rosa Maria da Costa Ribeiro¹

Apresentação

Em 2007-2008, a Ordem Franciscana² festeja os quatrocentos anos do seu estabelecimento definitivo no Rio de Janeiro. No âmbito dessas comemorações, o curso de especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil, do Departamento de História, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, vem desenvolvendo uma pesquisa sobre os dois monumentos franciscanos mais importantes da cidade no período colonial: o Convento e Igreja de Santo Antônio, da Ordem Primeira dos Frades Menores de São Francisco, e a Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, que dele se originou.

Nosso estudo visa abordar questões concernentes aos aspectos socioculturais, arquitetônicos e artísticos dos dois edifícios relacionados com o desenvolvimento urbano da cidade do Rio de Janeiro do início do século XVII ao início do XIX, período que compreende a doação aos franciscanos do morro de Santo Antônio³, a implantação de sua casa-ermida e da capela inicial dos irmãos Terceiros e o seu momento de maior prestígio, quando foram modificados o Convento e a Igreja de Santo Antônio e construídos a igreja e o cemitério da Penitência. Definimos esses

¹ Equipe: Consultora Geral: Professora Doutora Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho; Coordenadores Setoriais: Professor Doutor Antônio Edmilson Martins Rodrigues e Frei Roger Brunório, OFM (área de Cultura); Professora Mestre Rosa Maria da Costa Ribeiro (área de Urbanismo e Arquitetura); Anna Maria F. Monteiro de Carvalho (área de Artes Plásticas); Assistente de Coordenação: Especialista Simone Figueiredo Bessa; Pesquisadores Seniores: Margarida Maria Mendes Pedroso e César Augusto Tovar Costa; Pesquisadores: Alexandra Aguirre, Ana Carolina Erbiste, Mariana Amorim, André Campos Alvarenga e Bruno Vianna dos Santos (alunos do curso de especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil).

² Fundada por São Francisco de Assis (1182-1226) e da qual fez parte Santo Antônio (Lisboa, 1195-Pádua, 1231). Famoso pela oratória, Santo Antônio é o padroeiro de Lisboa. Em 1584, a Custódia Franciscana foi fundada no Brasil, dependente da de Portugal. Em 1607, foi instituída independente, em Olinda, Pernambuco.

³ Anteriormente destinado aos frades camelitas, que preferiram se estabelecer na várzea.

limites porque, a partir de então até a segunda década do século XX, não houve reformas significativas nos dois edifícios e, por outro lado, a sociedade transformou-se radicalmente, desencantou-se, rompendo as estreitas relações que mantinha com a Igreja, afastando-a do papel central que esta desempenhava na produção arquitetônica e artística até então.

Arquitetura e urbanismo

A colonização e o catolicismo no Brasil, profundamente interligados, explicam a relação entre o acervo arquitetônico religioso e a implantação de diversas de nossas cidades. Como se pode constatar na “Planta da Cidade do Rio de Janeiro nos meados do século XVII”, de Eduardo Canabrava Barreiros⁴, no caso do Rio de Janeiro, os morros do Castelo, de São Bento, da Conceição e de Santo Antônio formam um quadrilátero geográfico que definiu a espacialidade urbana da cidade desde seus primórdios, quando ali se instalaram as primeiras ordens religiosas – Jesuíta, Beneditina, Carmelita e Franciscana. Esta logo se diferenciou das demais por ser a única a se localizar fora dos limites do centro urbano, fenômeno que por si só já revela uma das principais características do espírito da ordem, aquela que valoriza um contato maior com a natureza.

Da época da implantação do Convento de Santo Antônio, nos anos 1607-1608, até o início do século XVIII, o eixo urbano central do Rio de Janeiro dava-se entre os morros do Castelo e de São Bento, evidente na vista “St. Sebastien, Ville Episcopale du Brésil”, de François Froger, datada de 1695.⁵ Os franciscanos, portanto, ao escolherem o local de sua edificação, colocavam-se proposadamente fora dos limites da cidade e do ponto principal de sua articulação. Para se chegar ao convento, existia um caminho que partia direto do sopé do Morro do Castelo, de onde se fazia um desvio para o centro, visível em 1713, na “Planta da Cidade de São Sebastião com suas Fortificações”, de Jean Massé.⁶ Ao longo dos anos, este acesso, feito através de uma via que tinha como ponto de chegada três frontões, cria uma espacialidade que podemos considerar essencialmente barroca, como bem nos mostra o detalhe do “Panorama do Rio de Janeiro”, de Guilherme Frederico Rommy⁷

⁴ ATLAS da Evolução Urbana da Cidade do Rio de Janeiro: 1565-1965. Rio de Janeiro: IHGB, 1965, fig. 13.

⁵ Relation d'un voyage fait en 1695, 1696 et 1697 aux côtes d'Afrique, Détroit de Magellan, Brésil, Cayenne et Isles Antilles. Paris, 1698.

⁶ MS, nanquim e aquarela sobre papel, 60 x 89 cm. Arquivo Ultramarino, Lisboa.

⁷ Baseado em desenho de Félix Émile Taunay. Gravado por Salathé. In: PEIXOTO, Elza Ramos. “Panoramas”. Victor Meirelles de Lima. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1982. p. 104.

(Figura 1). Hipótese justificada pela sua localização direcionada a um ponto único e determinado por onde passavam as procissões, tão importantes na época, representando, portanto, o lugar onde se realizava o espetáculo em movimento.⁸ O conjunto construtivo dos franciscanos ocupava uma posição de destaque sobre o Morro, próprio das construções religiosas de seu tempo, em relação ao resto da urbe. Esta situação não apenas tinha um valor estratégico, de defesa da cidade, como promovia uma maior visibilidade do monumento, marcando a presença da autoridade religiosa dentro da sociedade colonial em formação.



Figura 1 - Fachada do Conjunto Arquitetônico do Convento de Santo Antônio e Igreja da Ordem 3ª de São Francisco da Penitência Guilherme Frederico Rommy. Detalhe do “Panorama Circular do Rio de Janeiro”, baseado em desenho de Félix Émile Taunay, datado de 1821. Gravado por Salathé.

⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *L'Europe des capitales*. Paris: Éditions d'Art Albert Skira. p. 35.

Deixando claro que não podemos considerar a cidade do Rio de Janeiro, no século XVII, como predominantemente barroca, uma vez que seu quadrilátero inicial estava como que marcado pela racionalidade renascentista, é possível perceber, ao longo de sua rede urbana, que, a partir de então, começam discretamente a se formar alguns locais onde tal espacialidade se torna evidente. Este seria o caso específico do Convento de Santo Antônio, claramente figurado no “Panorama da Cidade do Rio de Janeiro”, de Guilherme Briggs, datado de 1837.⁹

Quanto à composição arquitetônica, o conjunto Convento e Igreja de Santo Antônio e a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco chamam a atenção pelo despojamento de suas fachadas. Este não é um fato isolado e merece uma investigação mais profunda, já que todos os conventos franciscanos da Província da Imaculada Conceição, localizados no Sudeste do Brasil, apresentam a mesma simplicidade em suas fachadas, contrastando com os da Província de Santo Antônio, no Nordeste do país. No que diz respeito ao ordenamento e seqüência linear das construções do conjunto, observado frontalmente da esquerda para a direita, estão situados o Convento, a seguir um pequeno campanário, a Igreja da Ordem Primeira e, finalmente, a da Ordem Terceira. Tal disposição parece dever-se à topografia local, pois sabemos que a construção desta última só foi possível por meio de um enorme movimento de terraplenagem. No entanto, não se pode descartar a hipótese de que esta situação favorecia maior visibilidade do conjunto em relação à cidade, estabelecendo com ela um vínculo maior de comunicação.

Observando a “Planta da Cidade do Rio de Janeiro”, em 1801, de Luís dos Santos Vilhena¹⁰, fica evidente a distribuição dos espaços do convento a partir do claustro, que funciona como centro gerador do prédio, obedecendo ao pensamento dos monges cistercienses. Para estes, a disposição de um mosteiro deveria dar-se a partir de um espaço quadrangular, símbolo do Jardim de Éden. Cada lado deste quadrado representaria uma dimensão específica, a saber: a espiritual, a social, a animal e a intelectual. Voltado para o adro e a cidade, o espaço social é constituído pela portaria e pela sala do capítulo; à sua direita estariam os espaços correspondentes à dimensão espiritual, a igreja, a sacristia, o lavabo e a via-sacra; do lado diametralmente oposto a este encontra-se a dimensão animal, composta pela cozinha, despensa e refeitório. A dimensão intelectual, representada pela biblioteca, estaria localizada acima do mausoléu, portanto, próxima à igreja. Com as reformas

⁹ LITOGRAFIA, 32,5 x 60, ARGAN 6 cm. Fundação Museu Nacional de Belas Artes.

¹⁰ COLEÇÃO de Plantas geográficas, hidrográficas, planos e prospectos relativos a algumas das cartas de notícias soteropolitanas e Brasília. Fundação Biblioteca Nacional.

ocorridas no início do século XX, esta função foi transferida para o segundo pavimento do convento, onde até hoje se encontra junto às celas dos frades, sobre o refeitório. No período colonial, a igreja sofreu três intervenções significativas¹¹: em 1697, a fachada principal foi acrescida de uma *galilé* de três arcadas, vista na estampa anônima, datada de 1711¹²; em 1717 houve o aumento da capela-mor, que passou a ser contornada por corredores, dotados de tribuna na parte superior; em 1777, a *galilé* foi incorporada à nave e, no lugar das arcadas, a fachada recebeu três portadas barrocas; isto sem falar na sua modificação de 1920-1923, quando o frontão clássico original foi reformado em estilo neo-barroco-rococó, para atualizá-lo em relação à Igreja dos Terceiros. Daí ela apresentar uma falta de unidade formal, o que demonstra não só os diferentes momentos da história deste edifício, mas também a relação de espacialidade e convívio entre os diversos elementos arquitetônicos e artísticos do período de sua construção, refletindo características próprias da arte desenvolvida na Colônia.

Em relação à Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, vale lembrar que, no Rio de Janeiro, esta irmandade se iniciou dentro da Igreja de Santo Antônio, em 1619, por intermédio da permissão concedida pelos franciscanos de ela aí construir uma capela, que foi consagrada à Nossa Senhora da Conceição. A gravura do holandês Nicolas Geelkerken, datada de 1624, mostra a capela destacada do corpo da igreja conventual.¹³ No entanto, era desejo dos Terceiros possuir uma igreja própria, o que só se realizou quase um século depois de obtida a licença. Tal fato deveu-se à difícil relação entre os frades e alguns irmãos leigos, que durante anos competiram entre si, cada qual pretendendo ocupar uma área maior de influência na sociedade vigente. Apesar desta contenda, a Capela de Nossa Senhora da Conceição foi mantida como elemento de comunicação entre as duas igrejas, o que era comum entre as ordens franciscanas.

Quanto ao aspecto de sua fachada, a Igreja da Penitência chama a atenção pelo mesmo sentido de simplificação formal e pela horizontalidade da igreja conventual, ambas em acordo com o estilo dito “chão”, recorrente dos templos românicos portugueses, de feição robusta e atarracada.

¹¹ RÖWER, Frei Basílio. *O Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1937.

¹² 3ª Estampa de uma história em quadrinhos de 1711 – desenho – que narra a derrocada de Duclerc; MS, Relação da chegada da armada francesa a esse Rio de Janeiro em 16 de agosto de 1710, 22 x 16 cm. Biblioteca da Ajuda, Lisboa. FERREZ, Gilberto. *O Paço da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985. p. 12.

¹³ “Primeira vista panorâmica da cidade do Rio de Janeiro”. Gravura, 20 x 15 cm. “Reys-boeck van het rijcke Brasilien...” Amsterdam, 1624. Fundação Biblioteca Nacional.

Arquitetura de interior e aspectos decorativos

Internamente, as igrejas de Santo Antônio e de São Francisco da Penitência adotaram a planta jesuíta de nave única, retangular, capela-mor diferenciada, capelas laterais e coro acima do nartex, o mais freqüente no Brasil no período colonial. Mas foi principalmente pela decoração em madeira entalhada que sua arquitetura de interior adquiriu todo o vigor expressivo de espaço sagrado, constituindo-se em elemento indispensável e principal adorno. É fato que a escultura em madeira, tradicionalmente considerada como uma expressão artística subalterna nos principais centros produtores europeus, na arte sacra lusa e brasileira do período colonial sempre esteve em posição privilegiada, muitas vezes em combinação com a azulejaria ou associada ao enquadramento de pinturas, mas sempre exercendo uma exuberância visual sobre as mesmas.

Os interiores das duas igrejas (Figura 2)¹⁴ são essencialmente marcados pela inserção de uma talha monumental em suas capelas-mores e altares laterais, de uma imaginária expressiva e, em menor escala, de painéis de pintura. Em ambas, a decoração principal revela-se através de uma talha dourada de caráter dinâmico e volumétrico, que funciona como complemento essencial da arquitetura, subordinando os seus elementos da composição construtiva. A pintura, quer em forma de caixões, quer em quadratura, atém-se aos tetos e a alguns painéis laterais.

A Igreja de Santo Antônio inicialmente decorou-se com três retábulos maneiristas, que, por ocasião do aumento da capela-mor, foram substituídos por outros três de feição barroca, dentro da tipologia do Estilo Nacional, já em voga em Portugal desde meados de Seiscentos. Porém, provavelmente por motivo de ordem econômica, este programa decorativo barroco não se estendeu completamente à nave, como seria de praxe, onde deveria figurar em harmonia com os painéis de azulejos que ali existiam.¹⁵ O Estilo Nacional só pode ser percebido em sua integralidade na decoração da capela-mor e dos dois altares co-laterais ao transepto, executados por frades da oficina conventual.

As formas opulentas, movimentadas cenograficamente e em profundidade, que compõem o retábulo principal, agregam motivos ornamentais simbólicos da iconografia cristã, num vocabulário naturalista predominantemente fitomorfo: os emaranhados de espinhosas folhas de acanto (consciência da dor do pecado) e de videira (sangue de Cristo) articulam-se em violentos contorcidos e contrastes de luz e sombra.

¹⁴ FOTOS do acervo da pesquisa "Arte e arquitetura Franciscana no Rio de Janeiro colonial", PUC-Rio, 2005.

¹⁵ Infelizmente demolidos na reforma que a nave sofreu em 1920.



Figura 2 - Capela-mor da Igreja de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro. Foto do acervo da pesquisa "A arte e a arquitetura Franciscana no Rio de Janeiro colonial", curso de especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil - PUC-Rio

Deles emergem figuras de putti (anjos-meninos, mensageiros do amor divino) e do pássaro pelicano (Eucaristia). Este tipo de retábulo apresenta uma acentuada marcação curvilínea e triunfal, expresso por perfil fechado em arco pleno (considerado perfeito nos tratados renascentistas) que desenvolve arquivoltas concêntricas. Seria uma retomada evocativa da forma das antigas portadas românicas lusas do século XII, período em que Portugal se constituiu em nação soberana, daí a denominação Estilo Nacional. Um ritmo unitário percorre todo o conjunto, orientando-o para um princípio de ascensão em espiral, que se propaga nos enrolados que recobrem as colunas torsas do tipo pseudosalomônicas, as pilastras e os arcos repetidos. Esta movimentação tumultuada propaga-se simultaneamente em duas direções: para o alto da composição retabular, onde enormes aduelas como raios e o emblema da Ordem Franciscana selam o coroamento; e para o centro, onde um espaço aberto como um imenso camarim abriga uma pirâmide escalonada, no topo da qual se destaca, majestosamente, a imagem de Santo Antônio carregando o Menino Jesus

no braço esquerdo¹⁶. A dinâmica e a teatralidade do retábulo envolvem o fiel como um todo e sugerem um ritual de passagem em triunfo do estado profano ao sagrado. A relação de tensão, mobilidade e interdependência dos elementos formais, resolvidas em clímax, orienta a composição para um esquema sinfônico, como soluções de unidade que tendem ao sublime.

As pinturas existentes nos dezesseis painéis dos panos parietais e do teto artesoadado da capela-mor estão associadas à talha em seu enquadramento (Figura 3). A temática desenvolve cenas da vida de Santo Antônio, cuja iconografia é massificada em livros de estampas e gravuras religiosas, com o grande surto impressor ocorrido no século XVII.

A decoração do interior da Igreja de São Francisco da Penitência insere-se totalmente no Estilo D. João V, desenvolvido no reinado deste monarca (1707-1750), um período em que Portugal era considerado o “Oiro do Brasil”.¹⁷ O que mostra o poder econômico da Ordem dos Terceiros Franciscanos, da qual só participavam brancos notáveis, que foi capaz de contratar três grandes artistas laicos portugueses – os escultores Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito, exponenciais do estilo joanino lisboeta¹⁸, e o mestre pintor Caetano da Costa Coelho, que ficaria responsável pelo douramento da talha e pela pintura dos tetos abobadados da capela-mor e da nave.¹⁹

Iniciada em 1726 e terminada cerca de doze anos depois²⁰, a talha expressa a apoteose do Barroco Joanino: suntuosa, totalmente dourada e cujo tratamento decorativo é orientado para violentas e fragmentadas tensões e para a grande estatúaria. Um vocabulário próprio do Barroco Romano, que entrou em Portugal principalmente pela arte de Ludovici e Bibiena e através dos magníficos coches alegóricos doados pelo papa Clemente XI a D. João V. O retábulo da capela-mor é estruturado em camarim e trono piramidal, como o anterior, para abrigar, em majestade, a imagem devocional do altar – uma belíssima escultura barroca portuguesa, representando São Francisco recebendo os estigmas do Cristo Seráfico.

¹⁶ A mais difundida no mundo católico.

¹⁷ FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Ed. Livros Horizonte Ltda., 1965. p. 160.

¹⁸ Estilo já consagrado na decoração das igrejas São Miguel da Alfama, Paulistas e Nossa Senhora da Pena.

¹⁹ BATISTA, Nair. Caetano da Costa Coelho. *Revista do SPHAN*, 5. Rio de Janeiro: MES, 1941. p.130-154; BARATA, Mário. *Igreja da Ordem 3ª da Penitência*. Rio de Janeiro: Livraria AGIR Editora, 1975. BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. São Paulo: Record, 1984. v. I e II.

²⁰ Contrato com Manuel de Brito: revestimento de talha da capela-mor (1726), um púlpito (1732) e preenchimento dos interstícios entre os altares laterais (1736). Contrato com Francisco Xavier de Brito: revestimento de talha do arco-cruzeiro e execução da cornija (1735) e dos retábulos de seis altares laterais (1736).



Figura 3 - Pintura do forro da capela-mor da Igreja de Santo Antônio, Rio de Janeiro

Mas a arquitetura dos altares-mores e laterais perde o caráter hermético da arquivolta concêntrica e mostra um perfil aberto, onde volutas em curvas e contra-curvas se conjugam a uma estatuária antropomorfa, a emblemas, dosséis, cortinados e drapeamentos volumosos (símbolos de majestade), desenvolvendo um ritmo independente dos sustentantes. Nas pilastras são abertos nichos para conter imagens de santos. As colunas seguem a tipologia pseudosalomônica, mas os enrolados com guirlandas de flores destacam melhor o movimento da espiral em ascensão. Motivos naturalistas simbólicos da iconografia cristã, como concheados do tipo vieira (peregrino), feixes de palmas (martírio e triunfo sobre a morte), folhelhos, bouquets e

festões de flores (rosas, margaridas, girassóis e tulipas invertidas, centralização da alma e da fugacidade das coisas), substituem os emaranhados das videiras e dos espinhosos acantos da fase Nacional; os pequeninos anjos-meninos, os fênix e pelicanos dão lugar a imensas e agitadas figuras angélicas e a putti gesticulantes, tratados em vulto, que decoram os coroamentos dos altares e do arco-cruzeiro, os fragmentos de entablamento que sustentam os pés-direitos interiores, ou que servem como atlantes e cariátides nos consoles sob os sustentantes. Um espetacular jogo cênico e antitético de perspectivas impele a composição para o alto, como num vórtice, que se complementa pela pintura ilusionista dos tetos abobadados da capela-mor e da nave (Figura 4).



Figura 4 - Pintura do forro da nave da Igreja de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro. Foto do acervo da pesquisa "A arte e a arquitetura Franciscana no Rio de Janeiro colonial", curso de especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil - PUC-Rio

Executada entre 1737-1749, a pintura desses tetos é um dos exemplos pioneiros no Brasil da composição em quadratura²¹, uma técnica desenvolvida pelo jesuíta Andrea Pozzo, em seu tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, de 1693-1700, que cria efeitos de um contínuo espacial no qual o real se funde no irreal. O *trompe-l'oeil* promove a sensação de alongamento do espaço arquitetônico e a de rasgamento do suporte, com abertura a uma atmosfera celestial para representar a ascensão de santos, anjos e outras figuras divinas. Em Portugal esta técnica chegou em 1710, introduzida pelo italiano Vincenzo Bacarelli no teto da sacristia da Igreja lisboeta de São Vicente de Fora, mas aí sempre conviveu com o quadro recolocado no painel central. Como bem aponta Magno Moraes Mello, isto que não significava uma imperícia do pintor, mas resultava de “uma experiência cultural e artística, de linguagem e gosto tradicionais, proveniente das cartelas do século XVII, que visava comunicar direta e frontalmente e acentuar o espaço de finitude, humanista.”²² Na Penitência, a pintura ilusionista mostra uma arquitetura fantástica, que se eleva sobre a capela-mor e a nave, com balcões, pilastras, cornijas, volutas e cobertura imaginária. Na nave, a decoração desenvolve-se no sentido horizontal em três partes distintas, nas quais a central se abre numa visão celestial, a “Apoteose de São Francisco” (subindo aos céus cercado de nuvens e anjos). Mas, na realidade, a cena funciona mais como um quadro recolocado, frontalmente direcionado ao espectador.

Complementando o aspecto sinfônico do interior barroco das duas igrejas, não poderíamos deixar de mencionar aqui a introdução de tribunas e púlpitos nas laterais da capela-mor e da nave, e do órgão no parapeito do coro, a partir da introdução do cantochão com acompanhamento organístico em todos os conventos franciscanos no Brasil²³. Em Santo Antônio, esse aspecto ficou adulterado por reformas posteriores.

Conclusão

O que de momento se pode depreender deste estudo, é que o programa inicial franciscano, de simplicidade e de afastamento extramuros, acaba por participar do próprio desenvolvimento urbano e cultural da cidade, através da atividade de

²¹ BATISTA, Nair. Caetano da Costa Coelho e a pintura da Igreja da Ordem 3ª de S. Francisco da Penitência. *Revista do SPHAN*, 5. Rio de Janeiro: MES, 1945. p. 129-154. SANTOS, Francisco Marques dos. “Artistas Coloniais”, *Anais do Terceiro Congresso de História Nacional*. Rio de Janeiro: IHGB/ Imprensa Nacional, 1942. v. 8, p. 452-453, nota 1.

²² MELLO, Magno Moraes. *A pintura dos tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 15-18.

²³ Determinado pelo Definitório da Província, em 1758.

seus agentes representados pela sociedade local. Esta questão fica perfeitamente visível nas reformas arquitetônica e artística que o Convento e a Igreja de Santo Antônio sofreram a partir de então, envolvendo-se naquela dinâmica e monumentalidade, que podemos considerar barroca. A Igreja dos Terceiros vem coroar este cenário, como “um pote de ouro no final do arco-íris”.

Hiper-realismo: estranhamento ou mimese?¹

Profa. Dra. Annateresa Fabris

Profa. da ECA/USP e Pesquisadora do CNPq

Num artigo publicado em 1973, intitulado “The realist criminal and the abstract law”, Linda Nochlin passa em resenha os principais momentos do Realismo, apresentado como “um modo do discurso artístico, um estilo no sentido mais amplo e não, como gostariam seus inimigos, uma ‘descoberta’ de objetos exteriores pre-existentes ou uma simples ‘tradução’ de uma realidade já feita na arte.”² O Realismo, na visão da crítica, encerra um sistema de valores, cujas principais categorias são a investigação cuidadosa dos pormenores, o gosto pela experiência comum num tempo, lugar e sociedade específicos e uma linguagem capaz de transmitir ativamente um senso de concretude. Enquanto sistema de valores, o Realismo não pode ser confundido com um virtuosismo obstinado ou um reflexo passivo da imagem especular, embora eles possam ser ingredientes dos trabalhos realistas.

A estratégia de Nochlin tem um alvo claro – resgatar o Realismo da posição inferior na qual havia sido confinado pela arte não-realista e, sobretudo, pela teoria greenberguiana:

Devemos aceitar que para o Modernismo a abstração é a lei e o Realismo é o criminoso. A arte abstrata neste século e o anti-realismo em geral purgam a arte de suas impurezas grosseiras, sua acessibilidade espalhafatosa, sua inclinação geral para o que Rosalind Krauss chamou de maneira “documental”. A lei do Modernismo – o uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina; segundo Clement Greenberg, a ênfase na “planaridade inelutável da superfície na pintura” – é impensável sem o criminoso, o Realismo, e os instigadores do crime, o representativo e o escultórico.³

¹ Investigação realizada com uma bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Agradeço a colaboração dos funcionários das seguintes instituições: Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP, Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da USP, Biblioteca Nina Kandinsky do Centro Georges Pompidou (Paris), Biblioteca de Arte do Castelo Sforzesco (Milão), Biblioteca Municipal Central de Milão, Biblioteca do Instituto de História da Arte da Universidade de Nápoles, Biblioteca Nacional de Nápoles e Biblioteca da Galeria Nacional de Arte Moderna e Contemporânea (Roma).

² NOCHLIN, Linda. The realist criminal and the abstract law. In: *Art in America*, New York, 61 (5), sept.-oct. 1973, p. 54.

³ *Ibidem.* p. 56.

Ao denunciar esse “mito reducionista”, a crítica norte-americana lembra as exclusões que a visão modernista da pintura – como “uma progressão teleológica para uma pureza definida cada vez mais rigorosamente” – produziu: a Nova Objetividade, o Novo Realismo, boa parte de Dadá e do Surrealismo e, até mesmo, o Picasso pós-cubista.⁴

A tomada de posição contra as exclusões motivadas pela teoria greenberguiana desdobra-se na crítica A idéia de que uma única vertente representa o “espírito do tempo”. Se Dadá e Surrealismo são representativos do “espírito” das décadas iniciais do século XX tanto quanto a abstração pura, o mesmo pode ser dito da Pop Art e do Novo Realismo, que colocaram em xeque o “absolutismo” da vertente *Color Field*. Há, contudo, um outro perigo que ronda o realismo contemporâneo: a proposição da morte da arte e a exclusividade concedida à “estrutura conceitual” como terreno válido de investigação.⁵

Não era a primeira vez que Linda Nochlin saía em defesa do Novo Realismo. Em 1968, num ensaio publicado no catálogo da exposição *Realism Now*, organizada pelos estudantes da Universidade Vassar sob sua coordenação, a crítica constatava de saída que o Realismo, ao longo do século XX, “havia sido relegado ao limbo do filistinismo”, sendo considerado retardatário ou “sentimentalmente revisionista”, quando comparado com as principais características da pintura modernista. Se, a princípio, a Pop Art pareceu um desafio à supremacia dos valores puramente ópticos, logo foi assimilada à postura modernista pela escala de suas telas, pela frieza do tratamento pictórico, pela ênfase dada à superfície, pela planaridade da forma e da emoção e pelo uso de imagens já existentes. Nesse quadro de referências, coube ao Novo Realismo fazer explodir o mito modernista e demonstrar que não era uma aberração ou um retrocesso na arte contemporânea, e sim um impulso inovador: “Sua qualidade precisa de novidade reside, a meu ver, mais em sua conexão com a fotografia, com novas diretrizes no mais contemporâneo dos meios, o filme, ou mesmo com o romance progressista, do que na relação com a pintura realista tradicional”.⁶

⁴ NOCHLIN, Linda. The realist criminal and the abstract law. *Op. cit.* p. 56-57. Num artigo de 1972, Greenberg havia não só reafirmado as razões do Modernismo enquanto “padrões artísticos superiores”, mas também criticado o “rebaixamento de aspirações” representado por Dadá e Duchamp. Ao atacar a “qualidade inferior” do neodadaísmo contemporâneo, o crítico estabelecia uma relação necessária entre modernismo, formalismo e “melhor arte de nosso tempo”. Cf.: GREENBERG, Clement. A necessidade do formalismo. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997. p. 128.

⁵ NOCHLIN, Linda. The realist criminal and the abstract law II. In: *Art in America*, New York, 61 (6), nov.-dec. 1973, p. 103.

⁶ NOCHLIN, Linda. Realism now. In: BATTCKOCK, Gregory (Org.). *Super realism: a critical anthology*. New York: Dutton, 1975. p. 113-115.

Embora rejeitando a estrita teleologia modernista, Nochlin não deixa de apontar as contribuições da arte abstrata para a configuração do novo estilo. A escala ampla, a consciência da planaridade do campo pictórico, a preocupação com a medida, o espaço e o intervalo, o tom frio e urbano, que afirma “a imagem enquanto imagem como um fato literal”, a rejeição da pincelada expressiva aproximam as obras dos novos realistas do espírito da abstração contemporânea, dissociando-as das “minitruividades meretrícias” de um “velho realista” como Andrew Wyeth.⁷

O traço distintivo do Novo Realismo deve ser buscado na “afirmação da percepção visual das coisas no mundo como base necessária da estrutura do próprio campo pictórico”. Ao mesmo tempo em que os novos realistas reintroduzem um elemento fundamental do puramente pictórico – o registro dos dados perceptivos –, apontam para as transformações ocorridas na natureza da percepção na segunda metade do século XX. Pouco importa que essa percepção seja direta ou mediada pela câmara. Para demonstrar seu argumento, Nochlin escolhe Philip Pearlstein, o qual “se transformou numa câmara”, mesmo sem usar fontes fotográficas, assimilando muitas características da imagem técnica, tais como o corte arbitrário, o primeiro plano e uma radical diferença de escala.⁸

Não é apenas a fotografia que está na base da visualidade do Novo Realismo. O interesse pelo primeiro plano, pelo corte radical e pela casualidade da distribuição dos elementos no quadro é reportado por Nochlin à tela televisiva, enquanto a recusa de uma ordem apriorística e de um significado *a posteriori* é associada ao *Nouveau Roman* e à *Nouvelle Vague*. O Novo Realismo partilha com o cinema de vanguarda uma atitude de imediatismo visual e de distanciamento emocional; em ambos, a literalidade da imagem toma o objeto denso e opaco, longe de todo significado narrativo e de toda implicação psicológica. A idéia defendida pela crítica purista de que a existência de um tema resulta num significado narrativo ou simbólico é colocada em xeque tanto por cineastas como Andy Warhol e Jean-Luc Godard quanto pelos novos realistas.⁹

Enquanto Nochlin pleiteia a contemporaneidade do Novo Realismo, a vertente, rebatizada de Hiper-realismo na Europa, recebe severas críticas quando de sua apresentação na *Documenta 5* (1972). Para Marisa Volpi Orlandini, com exceção de Chuck Close e Paul Sarkisian, que lembravam a tradição americana de Ivan Albright e Wyeth, e das evocações hopperianas do “deserto” das cidades e do subúrbio americano de Richard Estes e Paul Staiger, o restante das obras apresentadas sob o

⁷ NOCHLIN, *Op. cit.* p. 115-116.

⁸ *Ibidem.* p. 116-117.

⁹ *Ibidem.* p. 118, 122-125.

rótulo de Hiper-realismo parecia confiar no choque mais banal, no *trompe-l'oeil* mais acadêmico (Franz Gertsch), na pornografia (John de Andrea), no fúnebre (Jean-Olivier Hucloux), etc.¹⁰

Bem mais ácida é a postura de Germano Celant, que detecta no Hiper-realismo “uma manifestação da doutrina nacional e burguesa do conceito de arte”, “o produto macroscópico de uma tendência reacionária para a volta à tradição figurativa da pintura e da escultura, como reprodutoras do real e do natural”. Exemplo “macroscópico da repressão do impulso criador que pertence a todo indivíduo”, a vertente norte-americana operava uma mitização da técnica, fazendo passar para segundo plano as idéias ou a dimensão psicofísica, demonstrando uma tendência à alienação e à restauração do antagonismo entre arte e vida. Se existia “uma força qualitativa não desprezível” em artistas como Close e Duane Hanson, não era possível esquecer que o Hiper-realismo se manifestava num momento em que as forças reacionárias tentavam sufocar todo tipo de ruptura lingüística e comportamental. Ao trabalhar com a técnica da transferência fotográfica e com a reprodução cromática passiva da imagem em todos os seus detalhes, a vertente norte-americana fazia regressir a arte ao realismo oitocentista, justificando as tomadas de posição contrárias às poéticas modernas e contemporâneas.¹¹ Achille Bonito Oliva manifestava uma opinião semelhante, ao considerar o Hiper-realismo como a “arte oficial” da era Nixon, que vinha ocupar “um espaço vazio, o mercado que a arte conceitual não pode preencher, porque apresenta uma dificuldade de fruição”.¹²

Mesmo sem enveredar pelo discurso ideológico de Celant e Bonito Oliva, Gillo Dorfles não é menos crítico em relação ao Hiper-realismo, no qual detecta “o rançoso princípio de uma arte ilusionista e mimética por excelência”, cujos antecedentes seriam o *trompe-l'oeil* verista e oitocentista, a contrafação surrealista de Salvador Dalí e a magnificação oleográfica do objeto proposta por Claes Oldenburg. O aspecto “mais daninho e menos interessante do fenómeno” não devia ser buscado na “tradução verista devida ao uso de meios fotográficos ou mecânicos”, e sim na “habilidade executiva das imagens realistas ‘pintadas à mão’”, que atraía o público.¹³

¹⁰ VOLPI ORLANDINI, Marisa. “*Documenta 5: autobiografismo, trompe-l'oeil, concettualismo e violenza*”. *Qui Arte Contemporanea*, Roma, (9), out. 1972, p. 53.

¹¹ CELANTI, Germano. “*Documenta 5: iperrealismo come imperialismo*”. *Qui Arte Contemporanea*, Roma, (9), out. 1972, p. 44, 46. Na quinta edição da mostra de Kassel, estavam presentes também obras conceituais, corporais, pobres, além de experiências com a vídeo-arte, o que explica a contraposição ensaiada pelo crítico.

¹² *Apud* PICONE, Mariantonietta. “Alcune opinioni sull'iperrealismo”. *Op. cit.*, Napoli, (30), mag. 1974, p. 52.

¹³ DORFLES, Gillo. *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*. Milano: Feltrinelli, 1976. p. 156-157. As considerações sobre a nova vertente realista aparecem na segunda edição do livro, publicada em 1973.

Pierre Restany, por sua vez, destaca o aspecto nacional do Hiper-realismo, sobretudo da vertente denominada *sharp focus*, que contrapõe ao *trompe-l'oeil* ilusionista. Derivada de “documentos fotográficos tão precisos quanto banais, essa vontade de uma tradução objetiva, de uma tomada de posse instantânea, desprovida de qualquer carga afetiva ou sentimental, ilustra com grande precisão uma qualidade específica da relação do homem com o mundo. Essa relação é exatamente a mesma num Hopper ou num Estes. É a relação direta, íntima e profunda do homem americano com a própria essência de seu ambiente.

(...) Após ter imposto sua lei ao mundo, a pintura americana volta para casa e, no fim dessa introspecção objetiva, ela se reencontra igual ao que sempre foi, regionalista, agrária ou industrial, inexoravelmente enraizada na realidade física e humana de um continente que vive no ritmo de uma nação. Só falta uma pitadinha de *sharp focus* ao Realismo socialista soviético para que se identifique com o mesmo processo de auto-justificação.¹⁴

Se Restany acaba por propor ironicamente um paralelo com o Realismo socialista, Giulio Carlo Argan aproxima o Hiper-realismo da “condenação nazista do procedimento *unfleissig* (não diligente) dos artistas que se inspiravam nas técnicas imediatamente expressivas dos impressionistas e dos expressionistas”. A referência à atitude nazista não é casual, uma vez que, para o historiador italiano, o Hiper-realismo colocava em xeque “a tradição artística e cultural européia, enquanto cultura das qualidades e dos valores”, ao exibir uma diligência técnica desprovida de toda carga estética, baseada na reprodução meticulosamente precisa de imagens produzidas por aparatos mecânico-industriais.

A oposição entre técnica e valor deve ser situada no âmbito da problemática da arte do século XX, caracterizada pela separação entre “artístico” (momento operacional) e “estético” (momento formal e projetivo). A esse quadro de crise, motivado pela contradição entre o sistema técnico das artes e o sistema das técnicas industriais, a nova vertente acrescentava um dado suplementar: a aniquilação do estético, uma vez que a obra hiper-realista “não elabora, mas re-dobra/manipula o dado”. Ao mesmo tempo em que fixa, sem qualquer interpretação, notícias retiradas dos circuitos da informação, o artista hiper-realista despoja a técnica de toda historicidade, ao transformá-la numa “manufatura mecânica, que nada deve à história da arte”. Por isso, Argan considera abusivo o nome dado ao movimento:

¹⁴ RESTANY, Pierre. “Sharp focus. La continuità realista d’una visione americana”. In: *Iperrealisti americani. Realisti europei*. Milano: Rotonda di Via Besana, 1974, p. 15. O texto foi publicado originalmente na revista *Domus*, de agosto de 1973.

na linha que vai de Caravaggio a Courbet, “realismo” não significa aceitar passivamente a realidade, e sim “problematizá-la, enfrentar o embate com o outro, sabendo que se pode sucumbir no choque”.¹⁵

O historiador italiano desmonta o argumento de que o Hiper-realismo seria uma investigação sobre a percepção, ao confrontar seus procedimentos com os de Moholy-Nagy. Enquanto este buscava uma associação entre o dado perceptivo e o conhecimento intelectual, o Hiper-realismo não só substitui a percepção pela imagem fotográfica, como embute em suas operações convenções, noções adquiridas e preconceitos que interceptam e desviam o contato direto com a realidade: “A literalidade da imagem, elaborada de maneira puramente técnica e segundo uma técnica convencional, paralisa na origem todo possível movimento da imaginação; e, como não há ideologia sem imaginação, todo possível interesse ideológico.”¹⁶

Se Argan parece representar a ponta de lança da visão do Hiper-realismo como operação puramente mimética e ilusionista, existem algumas leituras que apontam, ao contrário, para a existência de uma dimensão irreal em seus ícones ambíguos. É o caso, por exemplo, de Filiberto Menna, que problematiza a idéia de imitação, ao lembrar que as referências do Hiper-realismo não estão no velho modelo realista, e sim na mensagem fotográfica, a qual não pode ser mais considerada um simples *analogon* da realidade.

O Hiper-realismo demonstra ser possível aceitar o desafio de confrontar a pintura com o real, “sem restaurar, de maneira ingênua, uma suposta denotação absoluta do signo icônico e sua referencialidade imediata”. Trata-se de um ponto crucial, uma vez que nem todos os artistas associados à tendência evidenciam ter consciência do caráter problemático da relação entre imagem e objeto, representação e realidade representada. No caso de De Andrea, Hanson e Close, é possível, porém, falar de uma arte icônica que propõe uma reflexão metalingüística sobre o iconismo; a eles, que parecem inspirar-se nos paradoxos lingüísticos de René Magritte, não pode ser aplicada a etiqueta de ilusionismo, se este for considerado como “a confiança numa correspondência e numa homogeneidade entre a linguagem e o real, o objeto e sua representação”. A tensão metalingüística das obras desses artistas é instaurada por intermédio de um procedimento que:

Leva a iconicidade do signo para além das convenções histórico-culturais e, mais especificamente, lingüísticas, dentro das quais uma determinada percepção e uma

¹⁵ ARGAN, Giulio Carlo. L'artistico e l'estetico. *Arte e Società*, Roma, (6-7), dic. 1972-feb. 1973, p. 7, 11-13, 14.

¹⁶ *Ibidem*. p. 14.

determinada representação são aceitas como “naturais”. Daí o efeito de estranhamento, substancialmente antinaturalista, das obras hiper-realistas, daí seu caráter fantasmático e o senso de irrealidade suscitado por elas. O fato é que o Hiper-realismo (...) não visa à representação, e sim a uma espécie de nomeação das coisas, à elaboração de um inventário ou dicionário ou *Thesaurus*, que transfere (por um caminho diferente do “conceitual”) a consistência e o peso dos objetos para a concisão dos nomes e das definições.¹⁷

Outra possibilidade de problematização da proposta hiper-realista é representada por Corrado Maltese, que se contrapõe à tese de Argan de que faltaria à tendência uma dimensão estética pela inexistência de qualquer elaboração dos dados visuais. Ao lembrar que, em termos semiológicos, não há grande diferença entre manipulação e elaboração, o autor atinge o cerne da peroração de Argan: se elaborar é sinônimo de “esquematizar, reduzir, deformar ou transformar”, o que ele condena não é o Hiper-realismo, mas o iconismo em si. O pensamento de Argan é claro:

O significante “produz valor”, isto é, torna-se “estético”, somente se altera, reduz (...), ou seja, se se afasta da iconicidade; só desse modo permanece na história da arte, que é concebida como um processo contínuo de afastamento da iconicidade (...) Referida a uma perspectiva cultural, a lógica adotada por Argan é aquela antiqüíssima da “invenção” contraposta à “mimese”.¹⁸

A argumentação de Maltese será mais bem entendida se for lembrada sua análise da forma-objeto articulada em três possibilidades de leitura: 1. resultado de um processo natural; 2. avaliação da duração da comunicabilidade intencional; 3. relação de representação com outras formas. É no interior de um “cubo semiológico”, marcado pela combinação dos três eixos, que o historiador inscreve o Hiper-realismo, visto como um deslocamento em relação à imagem fotográfica de massa, na qual introduz as dimensões do monumental e da duração. A vertente norte-americana ocupa, no interior do “cubo semiológico”, o lugar que até então coubera aos retratos fotográficos tumulares, “duradouros, sinistramente despersonalizados em sua matriz tecnológica, fiéis, embora convencionalmente icônicos”. Como neles, o Hiper-realismo parece fixar e, ao mesmo tempo, negar a vida. Nos quadros destes, vitrines, ônibus, trechos de vistas urbanas são limpados e lustrados, dando a impressão de serem alucinados e irrealis graças a cortes casuais e a uma tradução aparentemente fiel.

¹⁷ MENNA, Filiberto. *La linea analitica dell'arte moderna: le figure e le icone*. Torino: Einaudi, 1977, p. 51-54.

¹⁸ Apud PICONE, *Op. cit.* p. 48. Recentemente, Leda Cempellin retomou, por um outro viés, a afirmação de Maltese, ao detectar na crítica de Argan ao Hiper-realismo uma defesa da arte abstrata enquanto “ato artístico que se realiza ou acontece” tanto no artista quanto no fruidor. Cf. CEMPELLIN, Leda. “L'iperrealismo americano storico: il lungo silenzio italiano”. In: *Iperrealisti*. Roma: Viviani, 2003, p. 45.

Caracterizado pela impessoalidade mecânica e abstrata do signo, o Hiper-realismo distingue-se das formas anteriores de realismo, do naturalismo renascentista até o verismo do século XIX. Pode ser considerado como uma forma de metaiconismo, pois exhibe uma sutil contradição entre a despersonalização do signo icônico e a necessidade de revelar uma execução “virtuosística”, orientada tecnologicamente para os limites da automação, embora reconduzida para operações de caráter pessoal. Enquanto operação sígnica, não devem ser buscados nele valores político-sociais revolucionários ou contra-revolucionários. Do mesmo modo que a fotografia, o Hiper-realismo pode monumentalizar o ícone abstrato de qualquer coisa; por essa indiferença, exalta e leva ao ponto crítico o (falso) “mito da correção da documentação visual, da experiência visual como experiência ‘verdadeira’ exclusiva de nosso tempo, da objetividade mecânica como método cognitivo do ‘real’”. Enquanto método sígnico, não há nele “responsabilidade moral”, podendo ser visto como a última reencarnação do princípio da autonomia da arte e do artista.¹⁹

As duas alternativas vislumbradas pela crítica de arte na operação hiper-realista – estranhamento ou mimese – são colocadas em xeque por Jean Baudrillard, o qual detecta na vertente um desmoronamento da realidade em virtude da reduplicação do real, de preferência a partir de um meio reprodutivo. A operação não é simples:

De meio em meio, o real volatiliza-se, torna-se alegoria da morte, mas reforça-se também graças à própria destruição, toma-se o real pelo real, fetichismo do objeto perdido – não mais objeto de representação, mas êxtase da denegação e de sua própria exterminação ritual: hiper-real.²⁰

Para Baudrillard, o Hiper-realismo, definido como “a alucinante semelhança do real consigo mesmo”, representa um passo ulterior na retórica do real instaurada pelo Realismo, e na contradição própria do Surrealismo entre realidade e imaginação. A irrealidade não é mais a do sonho ou do fantasma; ela reside no encerramento do real na “repetição pura”. O primeiro passo nesse sentido não é dado na pintura, mas na literatura com o *Nouveau Roman*, do qual desaparecem sintaxe e semântica em prol do comparecimento do objeto, do interrogatório incansável de seus fragmentos esparsos, além da aniquilação da metáfora e da metonímia, substituídas pela “imanência sucessiva sob a instância policialesca do olhar”.²¹

¹⁹ MALTESE, Corrado. “Per una semiologia dell’iconismo”. *Qui Arte Contemporanea*, Roma, (10), feb. 1973, p. 10-13.

²⁰ BAUDRILLARD, Jean. *L’échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976, p. 112.

²¹ *Idem*.

Entre as quatro modalidades principais da “vertigem de simulação realista” – desconstrução do real em seus detalhes, visão *en abyme*, forma propriamente serial, ínfima diferença –, o autor concede um espaço privilegiado às duas últimas, que interessam de perto o campo artístico. Na forma propriamente serial, representada por Andy Warhol, foram abolidas as dimensões sintagmática e paradigmática em prol da contigüidade do mesmo, da multiplicação do signo ao infinito. Trata-se, porém, de um limite paradoxal, logo superado pelo “desvio mínimo, pela inflexão mínima entre dois termos”, próprios de uma simulação que investe tanto o objeto pictórico quanto o objeto de consumo. Hiper-real e hiper-pintura são separados por uma “ínfima diferença”: para o processo de reproduzibilidade, que domina a sociedade contemporânea, o real não é apenas o que pode ser reproduzido, mas sobretudo o que já está reproduzido. O hiper-real só está além da representação porque está integralmente na simulação, em sua repetição *en abyme*. Nesse sentido, o Hiper-realismo faz parte de uma realidade codificada, que perpetua e para a qual não traz qualquer mudança.²²

Isso acontece porque a realidade como um todo é hiper-realista, não cabendo mais nela as dimensões da arte e do imaginário. A emancipação do signo não interessa apenas o campo cultural, mas investe a própria economia, a própria produção, transformadas em jogo estrutural ou combinatório, em especulação indefinida, alheias a toda referência a um real que lhes servia de parâmetro.²³ A confusão entre real e imaginário, que instaura o domínio do fascínio estético, põe fim à existência daqueles simulacros “transparentes” e “manifestos”, denominados espelhos, imagens, obras de arte, que desafiavam o espectador a descobrir o “natural” no interior do artificial e do contrafeito. Se a reprodução indefinida aponta para a manipulação dos signos, arte e indústria tomam-se intercambiáveis: a primeira pode tornar-se “máquina reprodutora (Warhol), sem deixar de ser arte, pois a máquina nada mais é do que signo. E a produção pode perder toda finalidade social para verificar-se e exaltar-se; por fim, nos signos prestigiosos, hiperbólicos, estéticos que são os grandes conglomerados industriais, as torres de 400 metros de altura ou os mistérios cifrados do PIB”.²⁴

A arte está em todo lugar porque o artifício se encontra no âmago da realidade. Por isso, a arte morreu: perdeu sua transcendência crítica por encontrar-se numa realidade que se confunde com a própria imagem, que vive a “vertigem

²² BAUDRILLARD, *Op. cit.* p. 112-114.

²³ *Ibidem.* p. 18.

²⁴ *Ibidem.* 116-117.

esquizofrênica” dos “signos seriais, sem contrafação, sem sublimação possível, iminentes em sua repetição”, incapazes de estabelecer qualquer diferença entre real e simulacro.²⁵

Uma interpretação diferente havia sido apresentada em 1973 por Jean-François Lyotard, o qual propunha analisar o Hiper-realismo em termos de “capitalismo fotográfico”. Se a fotografia coloca ao alcance do artista coisas de outra forma inacessíveis, isso não quer dizer que a pintura hiper-realista seja um dispositivo de produção capitalista, de “reprodução”. Não é a reprodução fotográfica que ela objetiva; ao introduzir a fotografia nos dispositivos de produção pictórica, não só produz e reproduz a tela, como coloca em funcionamento a máquina da pintura. A máquina-corpo do pintor, no entanto, desregula a máquina foto-óptica, dando-lhe mais do que recebeu, reproduzindo uma imagem sem perda, pois realça seus tons e valores. Ao fazer isso, a técnica (quase tecnologia) hiper-realista revela o trabalho do pintor como trabalho histórico. Pintar não é criar um objeto, interpretar a natureza, tornar visível o invisível; no Hiper-realismo “replica-se” o mais visível, o menos natural, o preexistente. O trabalho do pintor consiste na elevação das intensidades cromáticas, dos valores, naquele tipo de canalização que do olho leva à mão do artista.²⁶

Como resolver o impasse provocado por visões tão radicalmente diferentes, em cuja base estão, de um lado, a revisão do significado do realismo e de suas relações com a imagem técnica, e de outro, a reafirmação da validade da abstração e a defesa da emergente arte conceitual, transformada por Argan na portadora de valores num sistema que, ao negá-los, nega os conceitos²⁷?

Três operações parecem ser necessárias. Em primeiro lugar, analisar os diferentes significados das poéticas realistas ao longo da história da arte e, sobretudo, o anátema contra a imitação que está na base da cultura ocidental desde Platão, o qual considerava a arte como um espelho capaz de reproduzir indiferentemente todas as coisas, motivado por uma avaliação negativa da pintura ilusionista praticada por Apolodoro, Zêuxis e Parrásio. A partir desse momento, configura-se aquele que Jean-Marie Benoist denomina o “complô metafísico”, que tem outra ponta de lança em Hegel, para quem o naturalismo não tinha a capacidade de dar conta do que era efetivamente importante na arte, a manifestação do espírito, do ideal. Por não

²⁵ BAUDRILLARD, *Op. cit.* p. 117.

²⁶ LYOTARD, Jean-François. “Esquisse d'une économie de l'hyperréalisme”. *L'Art Vivant*, Paris, (36), fév. 1973, p. 9-12.

²⁷ Cf. PICONE, *Op. cit.* p. 53.

conseguir enfrentar a mimese, a cultura ocidental, segundo Benoist, coloca determinadas representações sob o signo do hiper-real, ou seja, da aparência enquanto matriz do presente e da presença.²⁸ Em seguida, estudar em profundidade a relação dos pintores hiper-realistas com a fotografia e o ambiente urbano, visto como o universo do reflexo, da transparência, do instável, o que lhes permite “dissolver a armadilha da aparência”, como lembrava Daniel Abadie na década de 1970²⁹. Finalmente, confrontar o Hiper-realismo com as vertentes contemporâneas a fim de detectar tangências e diferenças, dando destaque a seu pólo oposto, a arte conceitual, uma vez que ela parece ser o argumento fundamental em sua desqualificação enquanto possibilidade artística.

Alguns autores fornecem pistas que evidenciam a complexidade desta última tarefa. Eugenio Battisti detecta uma curiosa inversão entre as duas vertentes, quando afirma que a arte conceitual, embora se disfarce em filosofia ou lingüística, atinge seu clímax quando consegue materializar um conceito. O Realismo hiperbólico, por sua vez, pode ser visto como um fato conceitual, “apresentado só aparentemente como figurativo”, graças à escolha de imagens triviais e de uma representação que não remete a nada, a não ser à banalidade do contexto urbano, podendo obrigar o espectador a um exame de consciência sobre a realidade contemporânea³⁰. Para Mariantonietta Picone, Hiper-realismo e arte conceitual alcançam resultados análogos usando procedimentos opostos: enquanto o primeiro chega ao vazio por excesso, ao reproduzir o objeto com uma riqueza excessiva de pormenores, o segundo atinge o mesmo vazio por subtração, ao eliminar o objeto ou deixando sobreviver mal e mal seu nome³¹.

A imagem da vertigem parece ser a mais adequada a esse quadro de referências, embora não com o sentido negativo proposto por Baudrillard, indicando tudo o que deve ser feito para ter uma visão menos comprometida com esquemas preliminares de uma vertente que coloca em primeiro plano a questão da visualidade e do simulacro na sociedade contemporânea.

²⁸ BENOIST, Jean-Marie. L'horreur du simulacre. *L'Art Vivant*, Paris, (45), déc. 1973/jan. 1974, p. 10-11.

²⁹ Cf. FABRIS, Annateresa. Hiper-realismo ou a estratégia do olhar. *Discurso*, São Paulo, V (6), 1975, p. 201.

³⁰ BATTISTI, Eugenio. I due estremi: il dipinto vuoto e il dipinto come specchio. *I Problemi di Ulisse*, Firenze, XII (LXXVI), nov. 1973, p. 131-132.

³¹ PICONE, *Op. cit.* p. 53.

A Escultura no Segundo Reinado na cidade do Rio de Janeiro: o embate entre a encomenda oficial e a encomenda independente

Profa. Dra. Cybele Vidal Neto Fernandes

Professora da EBA/UFRJ

O ensino de Escultura na Academia Imperial das Belas Artes só conseguiu se desenvolver, de forma mais sistemática, a partir de 1837, quando Marc Ferrez assumiu a disciplina de Escultura Estatuária. Apesar da Reforma Lino Coutinho, de 1831, ter conferido um caráter mais normativo ao mesmo, com a inclusão de disciplinas teóricas, o desenvolvimento da Escultura, na segunda metade do século, não pode ser comparado ao da Pintura, e vários fatores contribuíram para isso.

Pela Reforma de 1831, a Sessão de Escultura, na Academia Imperial das Belas Artes, reunia o ensino de Estatuária, Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas. Posteriormente, a Reforma Pedreira, realizada em 14/05/1855, estabeleceria uma nova organização, incluindo a Gravura de Ornatos, com os mesmos pré-requisitos. Deveria ainda ser ensinada a Composição de Alegorias em pedra e metal. A inclusão dessa disciplina na Sessão de Escultura devia-se à necessidade de preparar o aluno para a preparação dos cunhos, para os quais era importante a técnica da escultura em baixo-relevo para a representação das imagens de verso e anverso nas moedas e medalhas.

Até a Reforma de 1855 foram indicados três professores para a disciplina de Escultura Estatuária: Auguste Marie Taunay, que não chegou a lecionar, retornando à França em 1824; o português João Joaquim Alão, natural da cidade do Porto, que veio para o Brasil para trabalhar na decoração do Palácio da Quinta da Boa Vista, e foi depois aproveitado como professor da Academia, entre 1824 a 1837, e o francês Marc Ferrez, pensionário da Academia desde 1820, que substituiu João Joaquim Alão em 1837 e trabalhou até 1850.¹ Marc Ferrez destaca-se, dentre os demais professores de Escultura, por ser o autor de várias obras significativas que iriam influenciar a produção da segunda metade do século, especialmente na obra dos

¹ Desde 1820 Marc Ferrez era Pensionário; em 1836 passou a de Professor Substituto de Desenho Elementar.

discípulos Manuel Chaves Pinheiro, Honorato Manuel de Lima e Francisco Elídio Pânfiro.²

Francisco Elídio Pânfiro conquistou o Prêmio de Viagem em 1846 e viajou para Roma, onde estudou até 1849. Obteve a vaga de Professor Proprietário de Escultura, em concurso realizado na AIBA, em 1850, concorrendo com José da Silva Santos e Francisco Chaves Pinheiro. Deve-se a Elídio Pânfiro a decoração do Salão Nobre da Escola Politécnica. Esse artista morreu precocemente em 1851, aos vinte e nove anos de idade. Francisco Chaves Pinheiro, que já era Professor Substituto por concurso realizado em 1850, assumiu a sua vaga, como Professor Proprietário da disciplina. Chaves Pinheiro foi mestre dos escultores Cândido Caetano de Almeida Reis, Hortêncio Branco Cordovile e Rodolfo Bernardelli.

Apesar de ter conquistado a Medalha de Ouro em 1839, Francisco Chaves Pinheiro não viajou para estudar na Europa, onde esteve, entretanto, por duas vezes, como integrante das Comissões Brasileiras enviadas às Exposições Internacionais de 1864 e 1880. Chaves Pinheiro foi professor da Academia entre 1851 e 1884, num longo período de trinta e três anos, durante os quais produziu inúmeras obras, inicialmente ligadas ao convencionalismo acadêmico, revelando, porém, nos últimos trabalhos, maior emoção e dramaticidade na interpretação dos temas. Sua obra encontra-se muito dispersa e ainda não foi inventariada e estudada convenientemente.

Destaca-se, no conjunto, um grande número de alegorias, em pleno vulto ou em relevo arquitetônico, e obras em temática comemorativa, condizente com a situação de mecenato do Estado e com o crescente movimento de conscientização, no Brasil e na Europa, dos temas ligados à questão nacional. Na idealização e construção de monumentos, símbolos e alegorias, a arte do século XIX ia traduzindo os lugares de memória voltados para a identificação ou afirmação dos valores culturais das nações.

A elaboração desses monumentos comemorativos partia em geral de projetos oficiais, e geralmente contava com o apoio de instituições, grupos de intelectuais ou homens de posse, e resultava em obras de grandes proporções, de representação complexa, elaboradas a partir de elementos simbólicos e alegóricos com o sentido moralizador e formador dos sentimentos nacionalistas. Esse tipo de representação,

² Realizou um *Busto de D. Pedro I*; *Busto de Camões*; Decoração da Fragata Constituição, que foi a Nápoles buscar a Imperatriz D. Tereza Cristina. No Museu D. João VI/EBA/UFRJ encontram-se: *Busto da Baronesa de Sorocaba*; *Busto de Martim Francisco*; *Busto de Antônio Carlos*; *Cabeça feminina, em terracota*; *Capitel Coríntio, em terracota*; *Busto de Honorato Manuel de Lima, em meio torso*. Com o irmão executou ainda: *Estátua pedestre da Europa*, para a cimalha da Primeira Praça de Comércio, em bronze (desaparecida); *Estátua da América*, mesmo fim, em terracota, acervo MNBA; Rosáceas, palmetas e estrelas do Portão de Bronze da Academia; *Berço da Princesa Real Maria da Glória*, futura rainha Maria II de Portugal (obra que levou D. João VI a integrar os irmãos Ferrez ao quadro da Academia).

à frente de edifícios ou em praça pública, requeria a participação da escultura, seja entalhada em pedra ou modelada em bronze. Também nessa representação a alegoria, como linguagem da arte, tornava-se um elemento importante, para concretizar os mais diferentes temas. Nesse sentido, o crescente movimento de urbanização das cidades e suas relações com as questões nacionais iam, cada vez mais, abrindo espaços para essas formas de manifestação.

Se o estudo da Escultura do século XIX no Brasil avançou muito pouco, podemos dizer também que a produção dos escultores do período está ainda dispersa. Observa-se um franco desprestígio em relação a essa produção, que é raramente contemplada com estudos monográficos. Inclui-se, nesse caso, as obras do artista e professor da AIBA Francisco Chaves Pinheiro, bastante numerosa, que pode ser dividida em cinco grupos, segundo a forma de apresentação: monumentos comemorativos, estátuas, bustos, relevos arquitetônicos e arte sacra.

Chaves Pinheiro deixou contribuições em diversas áreas: seja no tema histórico-nacionalista, com a representação do sentimento de nacionalidade que se desejava forjar após a independência, seja no tema do indianismo, ou comemorando fatos da história nacional, como na representação *D. Pedro II, em tamanho colossal, em trajes de Voluntário da Pátria, na Rendição de Uruguaiana, episódio da Guerra do Paraguai*, em terracota. Essa obra foi exposta em 1866 no Rio de Janeiro e em 1867, em Paris. Concebeu também uma *Estátua pedestre de D. Pedro II* (1873) reproduzida para a Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, para a Casa da Moeda e para a Caixa Econômica (o original está no MNBA). Representou ainda o ator João Caetano como *Oscar*, em 1860 (essa obra foi fundida em bronze e participou da Exposição de Filadélfia, em 1876).³

Foram várias as representações alegóricas de tendência nacionalista: *Alegoria à libertação do Brasil* (1845); *Alegoria à descoberta da América* (1846); *Caboclo simbolizando o Brasil*, em terracota (1872); *Ubirajara, emancipação do elemento servil*, grupo alegórico com cinco figuras, que comemora a Lei de 28/09/1871. No tema sacro, a obra mais significativa de Chaves Pinheiro encontra-se na Igreja da Imandade Terceira de São Francisco de Paula. Completando os espaços situado acima da decoração a talha, nas ilhargas da nave, sobre os altares laterais, Chaves Pinheiro representou dois dos seis painéis da vida de São Francisco de Paula e sobre as colunas *Os doze apóstolos*, esculpidos em madeira, sendo os outros quatro de autoria de Cândido Caetano de Almeida Reis. Dentre as inúmeras estátuas e bustos, executou a de José Bonifácio de Andrada e Silva fundida em bronze pelo escultor

³ Essa obra foi colocada, primeiramente, na praça fronteira ao edifício da Academia; hoje encontra-se à frente do Teatro João Caetano, na Praça Tiradentes. O original em gesso pertence ao MNBA.

Louís Rochet e aproveitada para o monumento erguido no Largo de São Francisco de Paula.⁴

A obra de Chaves Pinheiro não pode ser classificada dentro do puro espírito do Neoclassicismo. Embora suas primeiras realizações sejam mais ligadas a essa tendência, na composição de figuras tratadas em planos mais abertos, em gestos relativamente contidos, compassados, algumas obras mais tardias já revelam um sentido novo, um movimento mais exaltado, superfície tratada em múltiplos planos, maior dramaticidade a partir da própria escolha do tema, como se observa nas obras *Ubirajara* e *Emancipação de elemento servil*, por exemplo.

Na Academia, três discípulos de Chaves Pinheiro destacaram-se como escultores ativos na Corte: Cândido Caetano de Almeida Reis (Prêmio de Viagem em 1865), Hortêncio Branco Cordovile, Rodolfo Bernardelli (Prêmio de Viagem em 1876). Cândido Caetano de Almeida Reis vinha de família de tradição na Escultura, pois era filho de santeiro e ingressou na Academia aos quatorze anos, em 1852. Foi premiado várias vezes, obtendo Medalha de Ouro em 1860. Quando viajou para Paris, estudou no ateliê de Luis Rochet, artista que executou o monumento a D. Pedro I, na Praça Tiradentes e a José Bonifácio, no Largo de São Francisco. No ambiente parisiense da época, tornou-se admirador de Pierre Puget, artista voltado para a moderna escultura francesa, de caráter romântico. Nesse ambiente, realizou o envio *O Paraíba*, representado por um índio que, separando duas pedras, liberta um veio d'água, a nascente do Rio Paraíba do Sul.⁵

Em 1867 o envio não foi aceito pela Academia: a congregação entendeu que o rio, tão antigo no mundo, deveria ser representado por um velho, não por um jovem; este deveria estar deitado, e não sentado, e por aí seguem as opiniões discordantes da comissão sobre a referida obra. Tecnicamente, a peça também não

⁴ Outras obras de Chaves Pinheiro: *Estátua pedestre de Joaquim Ribeiro* (no drama *O Africano*) Em madeira: Nossa Senhora da Conceição, São Jorge (Igreja matriz do Engenho Novo), Senhor do Bonfim (Igreja da Praia de São Cristóvão); Cartela do arco cruzeiro da Igreja da Glória do Largo do Machado; Decoração em relevo do Salão Nobre da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, Decoração interior, e de fachada, de inúmeras residências; inúmeros bustos. Pertencem ao acervo do Museu D. João VI/EBA: Bustos – de José Clemente Pereira, de Maximiano Mafra, De Bethencourt da Silva, De Antônio Nicolau Tolentino, em um em bronze; de Pedro Álvares Cabral e de Tomás Gomes dos Santos. Realizou, ainda, o busto de Nicolau Tolentino em peça ponteadada, instrumento para a tomada das medidas nas etapas de entalhamento da peça.

⁵ Essa obra de Almeida Reis foi recusada em 1867; Pedro Américo realizaria uma composição semelhante ao representar o nascimento do Rio Carioca, na obra que ofertou ao Imperador D. Pedro II: *A Carioca*, 1882. Esse quadro também foi recusado pelo Imperador, nesse caso devido ao nu representado, considerado talvez impróprio para a coleção do Imperador. Foi ofertado ao Imperador da Prússia. O artista realizou um segundo trabalho, hoje acervo MNBA.

agradou. Em 1868, uma nova remessa foi feita e a análise da comissão da Academia foi ainda mais severa. Determinou-se aguardar um novo *envio* para ser definido o destino do Pensionista. Naquele mesmo ano, por determinação congregação da AIBA, o artista teve que interromper o seu pensionato em Paris e regressar ao Brasil. Na opinião dos professores da AIBA Almeida Reis havia cometido faltas graves como, por exemplo, a quebra da tradição na escolha do tema e na representação da forma na obra, o que significava ir contra as severas determinações acadêmicas. Esse episódio nos informa como funcionava o controle da Academia sobre os pensionistas e a sua franca resistência às tendências modernas da arte então produzida em Paris, com a qual o pensionista se sensibilizara. A obra de Almeida Reis traduzia, embora de forma discreta, a nova tendência na interpretação mais livre do tema e da fatura da peça.

A recusa dos *envios* de Almeida Reis custou-lhe a bolsa de pensionista e o cargo de professor na Academia, tradicionalmente oferecido aos alunos que voltavam do aperfeiçoamento na Europa. A Academia jamais mudou a sua posição, e o artista esteve sempre à margem do ambiente e dos assuntos da instituição. Ainda sob a influência do ambiente europeu, certamente, o escultor reuniu-se com pintor Souza Lobo e com o escultor Hortêncio Branco Cordoville, dentre outros, e criou uma sociedade de artistas denominada “Acrópolis”, que teve porém vida efêmera. Trabalhando de modo independente, Almeida Reis conseguiu ocupar um espaço, já oferecido a outros artistas, no edifício do Paço, onde instalou o seu ateliê⁶.

O artista teve a vida marcada por decepções: em 1888, trabalhando, como já o fazia há cinco anos, no *Monumento ao General Osório*, foi preterido pelo escultor Henrique Bernardelli, fato que o levou aos jomais para denunciar as irregularidades que, segundo ele, haviam ocorrido no processo para a elaboração e execução do monumento. Apesar de ter vivido no ambiente de Paris, onde o Romantismo e o Realismo introduziam novas soluções para a arte, Almeida Reis não teve oportunidade de contribuir com esse novo pensamento, como professor da Academia. Sua obra, realizada de forma independente, como a de alguns artistas do período, denuncia os primeiros sinais de libertação, na escultura brasileira, das cadeias do academismo neoclássico, já então bastante desgastado. São obras de A. Reis: *O crime* (obra que participou da Exposição da Filadélfia, em gesso, da qual só restou a cabeça) *Alma penada* (original em terracota, no MNBA); *Dante ao voltar do exílio*

⁶ Esse espaço já havia sido ocupado por Fernand Petrich, escultor, e por Biard, pintor belga que trabalhara para o Imperador.

(MNBA); *A estátua do progresso* (para a fachada do edifício da Estrada de Ferro Central do Brasil, já demolido).⁷ Almeida Reis morreu em 1889.

O professor de Estatuária da Academia Chaves Pinheiro foi jubilado em agosto de 1884 e faleceu em outubro do mesmo ano. Somente em outubro de 1885 é que a disciplina de Escultura recebeu, como novo professor, Rodolfo Bernardelli, que exerceu o cargo até 1890, quando assumiu a direção da Escola Nacional de Belas Artes, onde trabalhou até 1915. Rodolfo Bernardelli também havia sido aluno da Academia e conquistado o Prêmio de Viagem em 1876, com o trabalho *Príamo implorando o corpo de Heitor a Aquiles*. Esteve na Europa até 1885, graças à concessão de dois períodos de prorrogação na sua pensão. Chegando a Paris, observou que a escola romântica estava declinando em favor da escola realista: “Assim foi que chegando a Paris em Dezembro de 1876 a arte contemporânea não influiu no meu espírito (...)”⁸ Insatisfeito com as orientações que recebeu sobre o local onde deveria estudar, viajou para a Itália, mais especialmente para Florença e Roma, importantes centros para o estudo da escultura.

Estudou com Giulio Monteverdi, artista de grande prestígio, professor da Academia de Belas Artes de Roma e membro do Institut de France. Realizou obras importantes, tendo participado da elaboração do *Monumento a Victorio Emanuel*.⁹ Rodolfo Bernardelli estudou com o Giulio e o irmão Aquiles Monteverdi, que lhe transmitiram, especialmente, as técnicas do entalhe no mármore. A Academia deu-lhe então a incumbência de copiar, em mármore, as *Vênus Calipígea* e a *Vênus de Médicis*. Essas peças, modelos clássicos importantíssimos, deveriam ser copiados para enriquecerem a coleção da Academia, fonte de estudos e pesquisas para os alunos das diferentes sessões de ensino. Como criação sua, em mármore, realizou o *Cristo e a adúltera* e, em baixo-relevo, a *Fabiola*. Voltando ao Brasil desenvolveu ampla atividade como artista, produzindo para

⁷ Outras obras de Almeida Reis: *Estrela Dalva, O Gênuio e a Miséria*; para o Liceu de Artes e Ofícios: *O bispo de Crisópolis, Miguel Ângelo, Jeremias e um Esfolado; Antônio José* (Teatro João Caetano); *Saldanha Marinho, Estátua da Humanidade* (Templo Positivista); *A queda de Satan; Cabeça degolada de São João Batista* (mármore); bustos: *de Porto-alegre, de Osório Supé, de Camões, de Fagundes Varela, de Macedo, de Guimarães Confeiteiro* (mármore), *de João Alfredo, de Pereira Passos* (mármore), *de Franco de Sá, de Mariano Procópio* (bronze), *de Mauá, de Caxias* e muitos outros; em madeira: *São Sebastião, Os silvículas brasileiros* e baixos-relevos em madeira para a Igreja de São Francisco de Paula; *Medalhão/retrato de Generino dos Santos*.

⁸ Arquivo MNBA: Mapoteca, documento 188, Pasta n.4.

⁹ Giulio Monteverdi era escultor italiano nascido em 1837, estabelecido em Roma, onde mantinha oficina junto com o irmão Aquiles. Foi professor da Academia de Belas Artes e membro do Institut de France. GUTIÉRREZ, Pedro F. G.; BRAVO, José L. *La escultura*. Del Renacimiento a la actualidad. Madrid: Ediciones Antiquaria S. A., 1994. p. 278.

o Governo e para particulares, além de exercer as funções de professor na instituição¹⁰.

Um outro artista que trabalhou de forma independente da Academia foi Fernand Pettrich, escultor estatuário austríaco, que chegou à cidade do Rio de Janeiro em 1850.

Morales de Los Rios cita o artigo de Porto-Alegre na *Ilustração Brasileira*, que lamenta a persistência do hábito de se encomendar peças estatuárias nos ateliês da Europa, citando alguns exemplos. Na verdade, tal procedimento se estendeu às últimas décadas do século, especialmente na estatuária sacra encomendada pelas Ordens Terceiras, muitas delas para serem colocadas em nichos abertos nas fachadas reformadas das suas igrejas e capelas¹¹. Fernand Pettich era entalhador de mármore e realizou, nesse material, para José Clemente Pereira, várias encomendas para a Santa Casa de Misericórdia e para o Hospício D. Pedro II.

A situação da Escultura do período pode ser também analisada a partir do projeto para o erguimento do monumento a D. Pedro I, monumento comemorativo para a Praça da Constituição em homenagem ao fundador da Nação. Denominado *A estátua eqüestre de Pedro I*, ofereceu também aos artistas do período boa oportunidade para acompanharem as complexas etapas de execução de um grande projeto. Após ser efetuado o concurso para a elaboração do desenho – no qual o professor da ALBA João Maximiano Mafra tirou o primeiro lugar – o escultor francês Luis Rochet assinou o contrato para a fundição das peças e a montagem do monumento, em 06/05/1856. Por esse contrato o escultor deveria vir ao Rio de Janeiro por duas vezes: a primeira para conhecer o local onde seria montado o monumento e estudar os problemas relativos à execução do grande pedestal que sustentaria o conjunto, e a segunda para a montagem e acabamento da obra. O primeiro contrato foi alterado a pedido de Rochet, que sugeriu, por vários motivos, modificações no projeto original. Dizia ele, em reunião com a Comissão, na Academia das Belas Artes, em 18/09/1856:

¹⁰ Bernardelli foi o autor do Jazigo de José Bonifácio, em Santos; do Monumento a Osório, a Caxias, a Estátua de José de Alencar, e outras obras já no período republicano.

¹¹ Sobre esse fato, encontrei documentos originais referentes às encomendas da Igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores, estátuas de São Bernardo, São Félix, São Adriano, São João da Mata, e da Religião, em mármore, entalhadas em oficinas de Lisboa (30/12/1873). Do mesmo modo, as estátuas da Religião, da Fé, Esperança e Caridade, colocadas pelo artista Pádua e Castro na frontaria da Igreja de São Francisco Xavier do Engenho Velho, região da Tijuca, foram encomendadas a oficinas portuguesas (26/07/1874) e não são obras de Pádua e Castro, como alguns afirmam, uma vez que o artista não é estatuário, e sim entalhador. A tradição recomendava o uso da estatuária sacra, portuguesa ou italiana, em mármore; as Ordens Terceiras, enriquecidas naquele período, as preferiam, em detrimento do fazer local, porque as mesmas davam maior requinte aos seus edifícios, segundo afirmam documentos das Mesas Definidoras.

Devo dizer à Comissão que não tinha em vista programa tão extenso. Pois não tenho à minha disposição somas tão consideráveis como as que foram precisas para concluir-se o monumento de Berlin, que enfim não tinha por programa senão uma estátua equestre com acessórios limitados, e não um *Pantheon inteiro a representar*. Quase todos os monumentos equestres feitos até o presente na Europa se compõe somente do grupo de bronze posto sobre o pedestal de pedra, ou de mármore folheado, da maior simplicidade; não falo dos que outrora estavam em Paris, e que atualmente não existem, mas do que hoje fazem exceção, os únicos monumentos de Berlim, de Lisboa, ou de Napoleão, na cidade de Lyon, que oferece uma riqueza maior ou menor de acessórios decorativos; e poderia também mencionar São Petersburgo mais por causa da sua originalidade e das somas fabulosas que custou o imenso rochedo que sustenta a estátua equestre de *Pedro, O Grande*.¹²

Observa-se, pelo exposto, que o artista não desejava se comprometer com a execução de um monumento caracterizado pela sobrecarga de elementos que, em sua opinião, em lugar de conferir harmonia e clareza à composição, vinham, pelo contrário, confundir e dar um tom de mau gosto ao conjunto. Para justificar sua posição, Rochet evocava a tendência que vinha sendo observada nas diversas capitais da Europa, que visava simplificar a composição, objetivando a representação que destacasse o elemento central do tema. Essa simplificação, em lugar de tornar singelo o monumento, fazia convergir para a figura central toda a força e dignidade da obra, tendência com a qual, Rochet se identificava.

O artista apontava, na verdade, vários problemas no projeto, ora referentes ao seu aspecto estético, ora referente à adequação dos materiais sugeridos para as diversas partes do monumento. A sua análise técnica certamente era de grande importância para os alunos e professores da Academia, haja vista a sugestão para o uso do granito nacional para a base do conjunto, material imediatamente preterido por Rochet. Segundo ele, era “(...) com o bronze e o mármore somente que pode ser executado o projeto do pedestal... em estilo arquitetural, o mais rico da época da Renascença...”¹³ se fosse em bronze, para quebrar o aspecto sombrio do mesmo, deveriam ser aplicados, em bronze dourado, pelo processo galvânico, escudos com os nomes das vinte Províncias do Império, representadas em mármore verde da Itália, circundados com ramos de pau-brasil e coroados com estrelas de ouro. Havia ainda a sugestão de utilizar no pedestal o mármore de carrara, no tom branco estatuário, em blocos maciços.

¹² GALVÃO, Alfredo. *A estátua equestre de D. Pedro I*. In: Arquivos da ENBA, n. 14. Rio de Janeiro: ENBA/UFRJ, 1968. p. 58. Sobre o *Monumento a Pedro, O Grande*, obra de E. Falconet (1766-1769) e sobre as polêmicas relativas à sua concepção, ver WITTIKOWER, R. *Escultura*. *Op. cit.* p. 227-230. (ver Anexo 4).

¹³ GALVÃO, *Op. cit.* p. 59.

O número de grupos alegóricos previstos deveria também ser duplicado, para melhor harmonia da composição. Do mesmo modo, os candelabros em forma de palmeiras que circundavam o pedestal, deveriam ser em número de oito e não de quatro, como fora previsto. O gradil, para circundar o conjunto, deveria ser pensado posteriormente, para que não se tomasse uma decisão errada. O artista estava certo, de acordo com a sua experiência, de que essas modificações eram necessárias: “(...) já que o Brasil quer consagrar aos tempos futuros a memória de sua independência deve não só a América, mas ao mundo inteiro um monumento conjuntamente rico e imponente.”¹⁴ As sugestões do escultor foram aceitas, após muitas discussões, e o monumento resultou num conjunto de grande força histórico-narrativa, cujo aspecto impressiona, não fosse por outros motivos, por seguir a tradição ligada ao tema da estátua eqüestre, nesse caso associada às alegorias alusivas às diversas regiões do país, habilmente distribuídas em torno da base do monumento e ainda, certamente, pela complexidade exigida pela obra e a nobreza dos materiais empregados.¹⁵

Observando a atividade de outros escultores estrangeiros na Corte, Morales de los Rios aponta ainda o nome do italiano Luigge Giudice, que chegou ao Rio de Janeiro em 1850 e “contribuiu extraordinariamente para o progresso do ensino artístico, pois se lhe deve a invenção da plastilina, ou seja, da massa plástica que permite esboçar, com suma facilidade, quaisquer trabalhos de Escultura e Gravura, bem como estudar e projetar massas arquitetônicas.”¹⁶ Essa inovação seria de grande valia para os escultores, sendo uma solução de grande utilidade nas decorações arquitetônicas, especialmente. Considerando ainda as alternativas para o ensino dessa área, a Ata da Congregação, de 30/08/1855, registra que quatro artistas italianos, que o Governo mandara contratar para a Província do Ceará, dentre os quais L. Giudice (escultor estatuário) e Antonini (escultor de ornatos), não sendo mais úteis para aquele fim, deveriam ser contratados pela Academia. Porto-alegre, então diretor da instituição, defendia a necessidade de serem aproveitados esses artistas, em sua prática com trabalhos em mármore, objetivando iniciar a exploração dos mananciais do país para baratear os gastos com esse material nas obras de arte (questão que Taunay já considerara digna de reflexão e para a qual apontara algumas soluções

¹⁴ GALVÃO, *Op. cit.* p. 61.

¹⁵ Sobre o monumento, ver estudo realizado por: KNAUSS, Paulo. Imaginária urbana: escultura pública na paisagem construída do Brasil. In: *I COLÓQUIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA ARTE – CBHA/CIHA, 2000, Anais*. São Paulo: USP/FAAP. p. 407-414.

¹⁶ O Ensino artístico... *Op. cit.* p. 283. São obras desse artista o baixo-relevo do tímpano da Santa Casa de Misericórdia e o *Busto de Porto-Alegre*.

práticas).¹⁷ A L. Giudice deve-se, por exemplo, o relevo do tímpano da fachada do Hospital da Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro.

Dada a complexidade de sua execução e as condições específicas ligadas à fundição de peças de grandes dimensões, os projetos maiores, que até à década de 1860 eram encomendados aos artistas estrangeiros (como ao *Estátua equestre de D. Pedro I* realizada por L. Rochet), só nos últimos anos do Império puderam ser encomendados a um artista brasileiro - Rodolfo Bernardelli. Couberam-lhe a execução de vários monumentos comemorativos em honra ao General Osório, a Duque de Caxias, a Pedro Álvares Cabral, a José de Alencar, dentre outros. Dos vários bustos que realizou, o Museu D. João VI/EBA/UFRJ guarda os de F. E. Taunay e de Benjamin Constant, fundidos em bronze, e o *envio* em gesso *Cabeça de Júlio César*. Seguindo mais a tendência do naturalismo, suas obras demonstram, sem dúvida, a influência da escola italiana, onde amadureceu a sua arte.

A disciplina Escultura de Ornatos fora criada pela Reforma de 1855; tinha como objetivo ensinar todos os conhecimentos referentes aos ornatos com fins arquitetônicos e industriais (em madeira, granito, mármore e outros materiais que fossem convenientes ao exercício da indústria) e a arte da cerâmica, sua forma e decoração. O primeiro professor da disciplina foi Honorato Manuel de Lima, que respondeu pela mesma de 1855 a 1863. Em 1848, ainda aluno, executou um busto do Imperador e recebeu Medalha de Ouro. Foi também autor do *Torso de Marc Ferrez*, um torso à romana, entalhado em mármore, de tamanho colossal (maior que o natural).¹⁸

Em outubro de 1863, Antônio de Pádua e Castro assumiu a disciplina. Esse artista havia estudado a arte da talha com os discípulos de Mestre Valentim e freqüentado o curso de Escultura na Academia, de 1833 a 1844. Estava realizando na cidade várias obras de reforma e ornamentação em igrejas e capelas de Ordens Terceiras, nas quais era responsável como arquiteto, desenhista, decorador, escultor e entalhador.¹⁹

¹⁷ Ver: Documento da AIBA, de 22/07/1844, que propõe a ida dos professores Job Justino de Alcântara e José da Silva Santos a São Fidelis verificar a maneira de abrir uma jazida de mármore e de conduzir à Corte as pedras tiradas ereção de Monumento na praça Municipal. Felix Emílio Taunay e a Academia das Belas Artes. p. 202.

¹⁸ Esse torso à romana (isto é, esculpido até à altura do tórax, nu) é uma obra de excelente fatura, e pertence ao acervo do Museu D. João VI/EBA/UFRJ.

¹⁹ Segundo o levantamento que pudemos realizar, durante o século XIX estiveram ativos na cidade do Rio de Janeiro vinte e oito entalhadores, responsáveis pela decoração a talha em várias igrejas da cidade. É um número expressivo de artistas dedicados a uma atividade tão específica. Essa decoração, em algumas igrejas, foi restaurada, ou completada, ou completamente renovada, nos casos das reformas de grande porte, (como ocorreu em algumas igrejas, nas quais houve o aumento do templo por acréscimo de terreno, ou a elevação do pé direito da nave). Houve também o caso do surgimento de edifícios novos (igreja do Sacramento, Capela do Imperador, etc) e a talha continuava a ser preferida, como decoração interior, chegando algumas igrejas, já decoradas, a fazerem o revestimento total dos espaços vazios (Igreja do Carmo, da Cruz dos Militares) solução muito comum a partir da década de 1850.

Em 1856, ao escrever a biografia de Mestre Valentim, Porto-Alegre, referindo-se ao artista, também toreuta, dizia:

(...) os nossos entalhadores, à exceção de dois, não têm cabeça nem mão e se o Senhor Pádua não restaurar esta arte, muito terão que sofrer os nossos templos em conclusão, num país singularmente rotineiro em certas coisas, no qual não se compreende a forma e o ornato senão como o passado. A arte torêutica está em decadência e não poderá ser restaurada porque o Senhor Pádua, o único que merece o nome de artista, não poderá dominar o espírito mercantil da época(...) Os exemplos que está dando atualmente na igreja do Sacramento não hão de frutificar convenientemente, porque estamos em época em que cada homem pensa saber mais da profissão alheia do que da própria.²⁰

Nessas observações, Porto-Alegre remete a arte do ornato ao passado, pois a mesma fora utilizada com muita propriedade na decoração das nossas igrejas setecentistas. No entanto, entende que era uma forma decorativa que poderia ser recuperada e adequada às tendências do período, e faz tal afirmação a partir do trabalho que Antônio de Pádua e Castro estava realizando na Igreja do Santíssimo Sacramento, na Avenida Passos. Ao ficar pronta, a decoração da igreja recebeu o reconhecimento da Academia pela sua harmonia, bom gosto e originalidade, destacando-se no conjunto o complexo altar-mor em baldaquino, exemplar único na cidade, além da policromia da talha fingindo mármore italianos de diferentes coloridos, mesclados com detalhes dourados. O ingresso de Pádua e Castro na Academia significava o reconhecimento do seu valor como artista de boa formação e capacidade. Pádua e Castro conquistou ainda o Prêmio de Medalha de Ouro na Exposição de 1865, pela decoração realizada na Igreja de São Francisco de Paula. A ata da Sessão Pública da Academia registrou: "Por essa obra coroa a magnífica ornamentação escultural daquele templo, devido ao seu esmerado talento. O melhor toque de mérito desse imenso trabalho é a dificuldade de distinguir os ornatos do Senhor Pádua daqueles com que o célebre Valentim adornou a capela-mor."²¹ O período entre 1850 e 1865 foi o que mais produziu, tendo assinado contrato com quatorze igrejas da cidade, para reforma e decoração a talha, dentre elas as grandes obras da igreja dos Terceiros do Carmo (1850/1855), do Sacramento (1855/1859) e de São Francisco de Paula

²⁰ PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. Mestre Valentim. In: *Revista IHGB*, Rio de Janeiro, IHGB, [s.d.] t. 19, p. 374.

²¹ Ver Arquivos do Museu D. João VI/EBA/UFRJ, Ata da Congregação, 1865.

(1855/1865).²² Respeitando sempre a filosofia da Academia e o seu Regimento, atuou como escultor, matemático e desenhista. No caso da decoração a talha, estranhamente tão presente, revigorada a partir dos anos de 1850 no interior das igrejas da Corte, teve como clientes as poderosas Ordens Terceiras que desejaram, numa forma de resistência às simplificações decorativas neoclássicas introduzidas na primeira metade do século, reinterpretar a estética do setecentos na decoração religiosa. Por outro lado, nas fachadas, (várias delas alteradas pelo artista) a busca de equilíbrio se impunha em relação às novas exigências da Arquitetura, revelando num sentido contrário, um esforço de harmonia com as novas soluções, concernentes com a estética acadêmica.

²² As outras igrejas são: Nossa Senhora Mãe dos Homens (1852/1857); Santa Cruz dos Militares (1853); Ordem Terceira da Penitência, Capela do Hospital (1855), Capela do Noviciado e oito andores para a Procissão de Cinzas; depois desse período ornamentou também com talha, as seguintes igrejas: Igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores a (obras de ampliação e decoração do templo e de reforma da fachada), 1869/1972; Igreja de São Francisco Xavier do Engenho Velho, (obras de reforma e decoração do templo e da fachada), 1869/1876; Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte (capela do Noviciado), 1875; Santa Casa de Misericórdia (Salão de Honra, Altar do Salão de Honra e Capela do Imperador), década de 1870; Igreja de Santa Luzia (reforma e decoração de templo e da fachada), 1870/1873; Igreja Matriz de Nossa Senhora da Ajuda, da Freguesia da Ilha do Governador (reforma e decoração), 1856/1871; Igreja de Nossa Senhora da Apresentação da Freguesia do Irajá, [s. d.]; Igreja de Nossa Senhora do Rosário, 1862/1863. Outras obras do artista: Igreja da Candelária (nicho de Nossa Senhora das Dores). Essas obras foram levantadas à vista das documentações existentes nos arquivos das Ordens. Sobre o assunto, ver FERNANDES, Cybele V. N. *A talha religiosa da Segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro, através de seu artista maior, Antônio de Pádua e Castro*. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1991.

O conceito de paisagem urbana como instrumento de análise das cidades históricas dentro da problemática contemporânea

Profa. Dra. Denise Gonçalves

Professora da UFV

O conceito de paisagem, desenvolvido pela geografia desde o século XVIII, obteve valorização recente devido à crescente importância das características visuais do espaço no mundo contemporâneo. O termo paisagem urbana, que dissolve a distinção clássica entre espaço natural e espaço urbano, se tornou um dos temas fundamentais das discussões sobre a cidade, já que sua abordagem, necessariamente multidisciplinar, permite a análise de uma série de aspectos importantes inerentes ao fenômeno urbano. Considerando-se a paisagem como produto de uma cultura, seu estudo, baseado na análise da forma e na reconstituição dos processos de sua produção, percepção e representação, se insere no campo da história da arte. A aplicação do conceito ao estudo da problemática atual das cidades históricas pode contribuir para uma reflexão não só sobre o papel dos centros históricos dentro do contexto urbano e os problemas da preservação, mas também sobre a própria origem do processo de patrimonialização e suas conseqüências sobre a produção das áreas de expansão recentes.

Paisagem, espaço e sociedade

“Considerando um ponto determinado no tempo, uma paisagem representa diferentes momentos de desenvolvimento de uma sociedade. A paisagem é o resultado de uma acumulação de tempos.”¹

A citada acima, de autoria do geógrafo Milton Santos, reúne os aspectos fundamentais do sentido atual do termo paisagem: produção do espaço por um grupo social ao longo do tempo. O caráter multidisciplinar desse conceito, que anuncia seus vários significados possíveis, foi se configurando ao longo do tempo à medida que o aprofundamento do tema revelava a complexidade das diversas relações que o envolviam. Tentaremos fazer um breve histórico desse assunto.

O tema da paisagem na cultura ocidental aparece primeiramente na pintura, nas representações de paisagens urbanas e naturais que se estendem ao infinito,

¹ SANTOS, Milton. Paisagem-conceito. *Apud* NEVES, 1992, p. 108.

enquadradas pelas janelas que emolduram as cenas religiosas na pintura flamenga do século XV, e constituindo as primeiras representações do espaço perspectivo. As regras de perspectiva criadas pelo Renascimento conferem caráter geométrico a uma paisagem geralmente urbana, estruturada a partir de um ponto de vista único e que, mantendo o papel de cenário na composição, consiste na expressão antecipada da nova arquitetura e do desejo de construção de um novo espaço para as cidades. A pintura de paisagem ganha importância a partir do século XVII, quando se volta para a representação da natureza, favorecida pelo relaxamento do rigor geométrico da perspectiva renascentista, o que permite uma maior subjetividade na escolha do ângulo e do enquadramento da composição. Marcada pelos mestres do período, como Claude Lorrain, torna-se, a partir daí, uma das formas essenciais da pintura, e uma das fontes de renovação da representação do espaço para as novas linguagens artísticas a partir do século XIX.

A paisagem dos geógrafos não deixa de apresentar certas analogias com a pintura. Tema de interesse para a geografia desde a instituição da disciplina no século XVIII, a paisagem enquanto estudo da natureza preenche os relatos dos viajantes europeus do período, como o alemão Alexander von Humboldt. Suas pranchas de desenhos e descrições exaustivas não são isentas de subjetividade e emoção estética: a preocupação com os pontos de vista para a representação gráfica, os comentários pessoais inseridos nas descrições objetivas. Apesar do caráter científico conferido à paisagem nesse momento, a “impressão” e o “olho do geógrafo” tornam-se fundamentais para a análise geográfica e tentam compensar as dificuldades de representação na abordagem do tema².

Essas dificuldades derivam de uma diferença fundamental em relação à pintura: a paisagem dos primeiros geógrafos requer uma multiplicidade de pontos de vista obtidos pelo percurso de um olhar horizontal ou oblíquo em torno do objeto estudado – o trabalho do geógrafo consistia assim numa síntese visual. O desenvolvimento da disciplina no sentido de um interesse crescente pelas relações entre a natureza e o homem – i.e., as influências mútuas entre os grupos sociais e o meio ambiente – leva à delimitação do campo da geografia cultural no final do século XIX, e conduz também a um novo tipo de representação da paisagem: a visão vertical ou cartográfica, mais eficiente para o registro da organização das atividades do homem no espaço.

Os dois tipos de representação correspondem a objetivos diferentes e complementares no estudo da paisagem: o olhar horizontal permite a percepção de suas

² CLAVAL, 2004, p. 22-28.

características físicas tridimensionais – relevo, massas de vegetação, construções – e ainda de aspectos simbólicos – os marcos e pontos de referência que só se revelam na tridimensionalidade –; a representação cartográfica privilegia aspectos funcionais da paisagem – parcelamento do solo, atividades, habitat, estradas. A complexidade do objeto requer do geógrafo sensibilidade visual e um treinamento do olhar para que sejam compensados os limites de cada tipo de representação e seja efetivada a síntese dos múltiplos pontos de vista fornecidos por elas.

Os desenvolvimentos da abordagem da paisagem pela geografia humana no decorrer do século XX tendem a uma crescente subjetividade e ao cruzamento com outras disciplinas das ciências humanas e sociais. O reconhecimento do valor arqueológico da paisagem enfatiza os valores de permanência possíveis de serem identificados pela análise de suas formas; a geografia cultural reconhece nela aspectos simbólicos relacionados à configuração espacial, principalmente a partir dos anos 70, graças à influência da fenomenologia. As novas leituras privilegiam a dimensão cultural da construção da paisagem pelo homem – percepção e representação, valoração afetiva, memória e identidade, significado. A interface com a história da arte reside, além das diversas abordagens da forma que constituem o corpus da disciplina, na reconstituição do processo histórico de transformação das paisagens através da identificação das cronologias e dos agentes modificadores.

Por outro lado, a ênfase na dimensão sociocultural da paisagem a insere dentro da categoria mais geral de espaço:

(...) o espaço geográfico articula duas dimensões, aquela da localização (de um ponto no mapa) e aquela que dá conteúdo a esta localização, que o qualifica, singulariza. Este conteúdo é determinado pelas relações sociais que aí se estabelecem – o que confere ao espaço a característica de produto social e histórico. Mas por ter uma materialidade indiscutível, o processo espacial tem uma dimensão aparente, visível na paisagem geográfica marcada pela heterogeneidade própria dos lugares (...)³.

Essa inserção como dimensão aparente do espaço conduz necessariamente à dissolução da distinção entre paisagem natural e urbana. Outros dois fatores, a nosso ver, contribuem para a ênfase atual no conceito de paisagem urbana.

O primeiro se refere à valorização crescente das características visuais da cidade como elementos simbólicos e de leitura do espaço, presente nas abordagens mais recentes do tema – Kevin Lynch, em sua obra *A imagem da cidade*, do início dos anos 60, constitui um marco desse tipo de análise. A importância da imagem

³ CARLOS, Ana Fani Alessandri. “Novas” contradições do espaço. *Apud* DAMIANI, 2001, p. 65.

dentro do contexto cultural pós-moderno se reflete também na visão de arquitetos contemporâneos, reforçada pela igualmente pós-moderna tendência à estetização do espaço. Aldo Rossi, por exemplo, em sua obra *A arquitetura da cidade*, de 1966, desenvolve uma teoria urbana baseada na idéia da cidade como artefato na qual todos os problemas são *percorridos pela questão da imagem urbana*, imagem estetizada pelas referências constantes à monumentalidade; outro importante arquiteto contemporâneo, Robert Krier, em *L'espace de la ville*, de 1975, parte de uma definição de espaço urbano baseada em critérios estéticos e na sua legibilidade conferida pelas formas geométricas, ilustrando fartamente suas teorias e seu inventário de tipologias espaciais com croquis de fragmentos de paisagens urbanas. Apesar de nenhum dos dois autores se referirem especificamente ao conceito de paisagem urbana, é evidente que a "impressão" do espaço sobre o usuário que percorre a cidade predomina em suas concepções.

O outro fator que enfatiza a importância da paisagem urbana na abordagem da cidade contemporânea é a crescente fragmentariedade do espaço urbano, um processo que acompanha o desenvolvimento da sociedade capitalista desde suas origens, e que retomaremos a seguir. A expansão urbana descontrolada e a desconstrução do espaço pelo desenvolvimento das técnicas de comunicação se tornaram fenômenos de tal intensidade que levam hoje muitos teóricos, como Françoise Choay, a afirmarem a morte da cidade causada pela pulverização do espaço: "(...) a era da "comunicabilidade universal" (...) é também a da urbanização universal, difusa e explodida"⁴. A paisagem urbana se torna descontínua e perde a unidade, causando freqüentemente estranhamento pela perda de suas qualidades estéticas.

No entanto, esse fenômeno pode ser visto por um outro ângulo. A paisagem urbana é composta pelo conjunto de lugares onde se desenrola a vida urbana e a experiência direta do cotidiano; sua produção é o resultado de uma intenção. Solà-Morales observa que no processo de criação de uma paisagem os lugares e suas imagens são propostas previamente preparadas para produzir uma experiência determinada, consistem num meio de produção da realidade: "A arquitetura e a paisagem urbana são ao mesmo tempo o meio e o resultado dessa mediação para fazer dos lugares, lugares; do informe, forma, do ininteligível, inteligível; do fluido, consistente."⁵

Desvelar os mecanismos objetivos e subjetivos de produção da paisagem urbana talvez seja um desafio num quadro de fragmentariedade e efemeridade espacial; no entanto, ela pode constituir uma chave para a compreensão do fenômeno

⁴ CHOAY, 2004, p. 70.

⁵ SOLÀ-MORALES, 2004, p. 208.

urbano contemporâneo. O princípio da diversidade, inerente ao conceito de paisagem, assim como a multiplicidade de pontos de vista que sua análise requer, tornam o estudo da paisagem urbana um instrumento mais adequado para a compreensão das características formais desse novo espaço em suas relações com a produção, percepção e representação espacial, ainda que os meios para se efetuar essas leituras não tenham sido ainda bem evidenciados.

Da fragmentação do espaço e da paisagem urbana contemporânea à problemática atual dos centros históricos

O fenômeno de fragmentação do espaço, e conseqüentemente da paisagem urbana, no mundo contemporâneo, é fruto de uma trajetória que termina por atingir os centros históricos. Para reconstituí-la, recorremos a dois autores: Françoise Choay, historiadora das teorias e formas urbanas, e David Harvey, geógrafo e teórico da pós-modernidade.

No texto *O reino do urbano e a morte da cidade*, Françoise Choay considera a situação urbana atual como o resultado das transformações da cidade europeia iniciadas na década de 1850 e que se estendem ao período atual, afirmando que o que houve não foi uma simples evolução, mas uma verdadeira mutação, cujo ponto-chave é a Paris de Haussmann: desenlace de uma tradição e ponto de partida de outra. Desenlace pelo fato de constituir a única metrópole fechada da Europa – enquanto outras capitais, como Londres, já sofriam um processo de expansão periférica – e do plano tratar o conjunto de seus espaços heterogêneos como uma entidade única; ponto de partida porque enfatiza um aspecto fundamental que caracterizará a cidade moderna: a cidade pensada enquanto sistema de comunicações internas e conectadas ao território nacional, i.e., como nó articulador de fluxos, estendendo seu papel para além de seus limites físicos.

Os sinais da desconstrução iminente da cidade podiam ser identificados já no início do século XX. A cidade linear de Soria y Mata - baseada na idéia de que a comunicação é o futuro do mundo e na primazia da técnica - não possui limites, estendendo-se numa linha contínua pelo território europeu de Cadiz a São Petersburgo e rompendo assim as fronteiras nacionais. Um pouco mais tarde, o urbanismo dos CIAM, inspirado na Cidade Radiante de Le Corbusier, em que sua luta contra as tradições imagina a modernidade simbolizada mais por objetos técnicos e autônomos – os edifícios – que por novos sistemas de relações. A cidade se resume a quatro funções principais – moradia, trabalho, circulação e lazer –, espacializadas separadamente em mega estruturas, sistema de avenidas e áreas verdes, a comunicação entre elas se traduzindo na circulação e a escala local sendo substituída pela territorial.

A efetivação da mutação que atinge a cidade se dá a partir dos anos 60 em função de um conjunto de inovações técnicas, as mais determinantes referindo-se aos transportes e à comunicação a distância. O espaço subjogado pela velocidade determina uma expansão periférica desordenada, ligada à saturação gradual das redes de serviço nas áreas centrais e coincidindo com o abandono progressivo dos núcleos urbanos históricos. A dinâmica das redes de serviços tende assim a substituir a estática dos lugares edificados, um sistema de referências baseado num repertório de imagens e informações facilmente manipuláveis que caracteriza o tipo de relações que a sociedade mantém com o espaço e o tempo: desfazem-se os laços de urbanidade; a relação entre os indivíduos é deslocalizada, o pertencimento a comunidades deixa de estar fundado na proximidade espacial e perde o sentido de estabilidade ao longo do tempo. Segundo Choay, a era da cidade chegou a seu fim.

Os centros históricos, assim, não escapam ao processo mais geral apontado pela autora. Quando partes de cidades, o crescimento periférico e o aparecimento de novas centralidades os condenam, num primeiro momento, ao abandono, no caso das cidades históricas, estas também são atingidas pelo crescimento periférico que quebra a unidade visual, descaracterizando a paisagem. Num período mais recente, essas áreas são então revalorizadas por seu potencial simbólico; David Harvey ajuda a compreender como isso acontece através da análise das relações entre o desenvolvimento do capitalismo e as novas percepções do espaço e do tempo engendradas por ele.

Para David Harvey, o desenvolvimento do modo de produção capitalista está na origem de uma crise da experiência do espaço e do tempo que caracteriza as diversas manifestações culturais da modernidade, estendendo-se com intensidade crescente até o período contemporâneo. Essa crise, originada pelo que chama compressão do espaço e do tempo, pode ser resumida a alguns pontos. Ainda na primeira fase do capitalismo, a queda das barreiras espaciais e a expansão da dominação europeia transformam radicalmente o mapa do mundo. O desenvolvimento dos novos sistemas de comunicação e transporte mudam o sentido do tempo e do espaço, encurtando as distâncias e trazendo a noção de simultaneidade que quebra a antiga lógica de sucessão de eventos. Ao novo espaço desmaterializado e em constante mutação contrapõe-se assim a importância da aceleração do tempo, que, apesar de estar relacionado à produção e ao capital, incide diretamente sobre a experiência temporal cotidiana caracterizando-a pela efemeridade. Essa transformação radical na percepção do espaço e do tempo se reflete nos vários campos da cultura; ela é evidente, por exemplo, nas artes plásticas em sua busca de um novo espaço pictórico e de novos meios de representar o tempo.

Para o autor, um segundo momento, período – chave nesse processo, é a década de 1910, marcada pela instituição do fordismo, que se baseia na organização racional e fragmentada do espaço e das atividades a serem desenvolvidas nele, a fim de maximizar a eficiência e otimizar o tempo. Ford mostrou então como o tempo podia ser acelerado através do controle e da organização e fragmentação do espaço – ou seja, traz de volta uma ênfase na espacialização. Sob o ponto de vista do urbanismo, duas correntes de pensamento se estabelecem em reação a essa idéia: uma que assume a racionalização espacial e a função como fundamentos para um modelo urbanístico universal; outra que considera a importância das fragmentações, no que se refere às qualidades particulares do lugar, frente à unificação do espaço mundial – um embate entre internacionalismo e nacionalismo que o modernismo não consegue resolver.

A passagem do fordismo para o sistema de acumulação flexível consitui o marco da pós-modernidade e da intensificação da compressão do espaço e do tempo. A desintegração vertical da produção, a centralização financeira, a intensificação dos processos de trabalho e a maior velocidade de circulação de mercadorias e do fluxo do dinheiro constituem a causa desse processo. A aceleração generalizada do tempo afeta a experiência cotidiana do indivíduo, cada vez mais marcada pela efemeridade, pelo consumo e pela proliferação de imagens e estímulos sensoriais. Enquanto o modernismo considerava o espaço urbano como a materialização das funções sociais, o pós-modernismo retoma sua desmaterialização ao mesmo tempo em que o esvazia de sentido, já que “tende a retirar o espaço urbano de sua dependência das funções e vê-lo como um sistema formal autônomo, independente de qualquer determinismo histórico”⁶.

Voltando ao embate entre internacionalismo e nacionalismo do entre-guerras, é dentro dessa última corrente que se desenvolvem os movimentos de valorização das tradições locais que acabam desembocando na estetização da política. O trabalho ideológico de se inventar a tradição tem como motivo o fato de que as novas práticas espaciais e temporais implicam na perda da identidade com o lugar e numa ruptura radical com o sentido de continuidade histórica; busca-se assim valores de permanência como uma compensação às crescentes abstrações do espaço e à aceleração do tempo.

Paradoxalmente, em meio ao esvaziamento de conteúdo do espaço que caracteriza a pós-modernidade, a importância da identidade do lugar é reforçada, só que agora com significados diferentes. A predominância da imagem na cultura

⁶ COLQUHOUN. *Apud* HARVEY, 1998, p. 274.

pós-moderna, que as técnicas de produção e reprodução elevam ao nível do simulacro, pode provocar como reação à sua própria banalidade a busca de apoio na tradição; esta esbarra, no entanto, na impossibilidade de manutenção do sentido de continuidade histórica. Por outro lado, na competição de mercado, as características particulares dos lugares podem constituir uma vantagem, ainda que provavelmente temporária. O consumo crescente do espaço - pelo incremento do turismo, por exemplo - favorece o esforço das cidades em criarem uma imagem distintiva graças a uma atmosfera de tradição, ainda que essa imagem seja da ordem do simulacro.

A crescente valorização do patrimônio e dos centros históricos a partir dos anos 60 se insere nas estratégias artísticas e retóricas de criação de imagem e de estetização da política. O patrimônio cultural se encontra no centro das discussões contemporâneas sobre a cidade: os termos recuperação, revitalização, restauração são objeto, de um debate inesgotável envolvendo profissionais do mundo todo. Um exame mais detalhado do fenômeno da patrimonialização pode ajudar a esclarecer as questões urbanas decorrentes dele.

A cidade histórica como objeto museográfico e as metamorfoses da paisagem urbana

A ameaça da perda de identidade num mundo em rápida transformação tem levado a uma preocupação considerável com a memória. O termo pode ser encontrado hoje nas situações mais variadas: dos discursos científicos das mais diversas disciplinas até as discussões mais corriqueiras. A ênfase na conservação patrimonial da nossa memória é a responsável pela ampliação do próprio conceito de patrimônio, fundamentado em sua origem a partir do monumento antigo mas que hoje se abre a toda uma série de manifestações culturais de todos os tempos.

A conservação patrimonial se encarrega do depósito das lembranças e nos libera do peso das responsabilidades inflingidas à memória. A profusão de locais de memória oferece uma garantia real contra o esquecimento. Mas esse trabalho de luto, se exercido em demasia, não corre o risco de provocar excesso de tranquilidade nas memórias coletivas? (...) Não temos mais a liberdade de esquecer, pois isto seria um crime.⁷

Com as palavras acima, o sociólogo Henri-Pierre Jeudy exprime um pensamento crítico em relação à explosão patrimonial das últimas décadas; é sobre suas idéias que desenvolveremos nossa reflexão sobre a paisagem urbana das cidades históricas.

⁷JEUDY, 2005, p. 15.

A premissa fundamental do autor é a de que a significação contemporânea do conceito de patrimônio vem de uma reduplicação museográfica do mundo: o patrimônio transformado em objeto de museu deve permitir que a sociedade se veja refletida nele como num espelho, ou seja, que o considere como o reflexo de sua própria história e cultura. Fixando o significado desses objetos, a organização patrimonial contemporânea impede a espontaneidade das percepções e de suas atualizações ao longo do tempo, tornando-as estáticas.

Quando esse objeto museográfico é o espaço urbano, seja ele cidade ou centro histórico, as conseqüências da patrimonialização são consideráveis. As cidades são o lugar da diversidade, da contínua proliferação de signos e mudanças de percepções. O poder de assimilação da cidade é tal que ela é sempre capaz de reinventar o antigo e de absorver o novo: por maior estranhamento que este provoque num primeiro momento, sua inserção na percepção cotidiana do espaço terminará por legitimá-lo. Dois problemas fundamentais decorrem assim da transformação do espaço da cidade em objeto museográfico: o primeiro reside no fato de se produzir uma imagem dominante, enquadrando a percepção do espaço e subtraindo ao usuário a acidentalidade das descobertas e o estímulo provocado por uma eventual e relativa incompreensão.

O segundo problema diz respeito às marcas da temporalidade: na dinâmica da cidade, a contínua superposição do antigo e do novo mostra seu poder de condensação temporal, ou seja, a “intemporalidade” é própria da cidade. Como observa o autor, a patrimonialização tende a anular essa espessura do tempo na medida em que promove uma distinção fundamental dos séculos ou épocas, elegendo uma que é legitimada visualmente por signos determinados. As temporalidades urbanas tornam-se assim pouco perceptíveis, já que tenta-se manter uma estética “original” e “autêntica” correspondente ao tempo escolhido para ser “eternizado”. Podemos ilustrar isso com um mecanismo comum em nossas cidades históricas durante um determinado período que foi a “maquiagem” das construções que não correspondiam à classificação estilística nem à época escolhida para ser preservada, e que falseia a percepção da paisagem e a compreensão de sua história ao longo do tempo.

A esses aspectos junta-se o fenômeno contemporâneo da transformação do espaço em objeto de consumo visual, a que nos referimos anteriormente, pelo incremento do turismo e da chamada indústria cultural que reforçam esse processo numa tentativa de homogeneização da paisagem urbana, conferindo-lhe um caráter de simulacro que é cristalizado pela relação superficial e efêmera dos usuários/turistas com aquele espaço e com a sua história.

Contra-pondo-se à paisagem “congelada” dos centros antigos, o desenvolvimento periférico descontrolado, que atinge a cidade contemporânea, não consegue ser evitado pela patrimonialização, no caso das cidades históricas. A quebra da unidade da paisagem causada pelo aparecimento das novas áreas urbanizadas compromete a visualidade do conjunto, o que se tende a considerar uma ameaça para a conservação do patrimônio. Este ponto merece algumas considerações.

O fato de a ênfase na imagem da cidade histórica se basear numa estética urbana que privilegia a unidade e a representação estereotipada da sua paisagem contribui para o estabelecimento de uma dualidade centro/periferia em que a valorização do primeiro é proporcional à desvalorização do segundo. Como observa Jeudy, o superinvestimento de sentido simbólico no centro parece esvaziar a periferia de qualquer sentido. No entanto, no processo clássico de gentrificação⁸ dos centros históricos, é a população estável, e em grande parte originária da cidade, que ocupa essas áreas e que constrói a nova paisagem urbana segundo a sua experiência do cotidiano, i.e., segundo uma intenção funcional, mas em geral desprovida de intenção estética determinante.

A paisagem das áreas periféricas – que o sociólogo chama de áreas informes – é fruto de um processo histórico que está marcado em sua morfologia; suas formas “informes” são objeto da memória e possuem seus valores simbólicos; seus espaços de centralidade e de convivência existem apesar de não se revelarem pela monumentalidade, reunindo múltiplas funções e um grupo social heterogêneo. O espaço assim construído, ao mesmo tempo que o modo de vida, tendo a contingência como princípio fundador, resulta numa paisagem das diferenças e da acidentalidade do cotidiano, em contraposição à homogeneidade e fixidez do centro histórico.

A aparente ruptura entre os dois espaços esconde uma complementariedade no processo urbano, ignorar esse vínculo é anular qualquer possibilidade de unidade. Citando

Jeudy, a heterogeneidade de uma cidade não é necessariamente o sinal de sua ausência de coesão. A coerência espacial, ligada à história de uma configuração territorial, impõe-se por ela mesma. A cidade tão sem unidade produz ainda assim uma paisagem. Se olhada um pouco mais de perto, há laços implícitos unindo os fragmentos⁹.

A atual fragmentação da paisagem urbana das cidades históricas faz parte de uma história que remonta aos inícios da patrimonialização no Brasil, um processo

⁸ Processo de expulsão de moradores mais pobres das áreas patrimonializadas e sua substituição por grupos de maior poder aquisitivo e/ou por novas funções elitizadas.

⁹ JEUDY, 2005, p. 102.

necessário para a preservação do patrimônio, mas realizado segundo um ponto de vista externo, sob iniciativas institucionais inseridas numa estratégia maior de criação de uma identidade nacional. A identidade e a memória assim preservadas não correspondiam necessariamente às das populações locais. A urgência da salvaguarda impedia o trabalho de médio a longo prazo exigido para que o processo envolvesse os grupos e práticas sociais locais. No que diz respeito às cidades, a problemática urbana contemporânea não podia sequer ser imaginada naquele momento.

Considerar que a expansão periférica é hoje um fato inerente ao fenômeno urbano nos leva a constatar que a paisagem urbana fragmentada e heterogênea seja o único envoltório possível para o desenlace de um longo processo. Sob esse ponto de vista o caso das cidades históricas se insere no contexto geral. A solução não se encontra na remodelação da paisagem, que só faria estender a artificialidade da imagem do centro histórico à periferia, mas na compreensão de seu processo constitutivo e na assimilação e legitimação dos fragmentos. Retomando Jeudy, o espaço urbano é uma “aliança de contrários’, pois a coerência não é o único fruto da resolução das contradições próprias às metamorfoses da cidade.”¹⁰

O olhar do historiador para a cidade histórica resulta assim invertido. Enquanto a paisagem fixada das áreas patrimonializadas impede a legibilidade do processo histórico de transformações da cidade, a paisagem periférica em constante mutação acumula todas as marcas desse processo. Desvelar suas camadas, multiplicando os pontos de vista para depois reuni-los numa síntese visual – como faziam os primeiros geógrafos estudiosos da paisagem – talvez contribua para se repensar os mecanismos da patrimonialização e suas conseqüências mais profundas para o fenômeno urbano contemporâneo.

¹⁰ JEUDY, 2005, p. 103.

Referências

- CHOAY, Françoise. El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad. In: RAMOS, A. M. (Ed.). *Lo urbano*. Barcelona: Ed. UPC, 2004.
- CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. In: CORRÊA, R.; ROZENDAHL, Z. *Paisagem, textos e identidade*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2004.
- DAMIANI, A.L. et al. (Org.). *O espaço no fim de século - a nova raridade*. São Paulo: Contexto, 2001. p. 65.
- HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1998.
- JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2005.
- NEVES, Ézia S. *Paisagem e ambiente. Ensaio IV*. São Paulo: FAUSP, 1992.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. Mediaciones en la arquitectura y en el paisaje urbano. In: RAMOS, A.M. (Ed.). *Lo urbano*. Barcelona: Ed. UPC, 2004.

As origens asiáticas da arte indígena pré-colombiana

Prof. Dr. Günter Weimer

Arquiteto e Professor da PUC-RS

Resumo do trabalho

Estudos de lingüística, de genética e de arqueologia recentes não deixam mais dúvidas sobre a origem asiática do homem americano, mais especificamente das regiões árticas do nordeste da Ásia com eventuais extensões até a Mongólia. Desde longa data temos encontrado surpreendentes paralelos entre a arte indígena americana – e especificamente de nosso país – com as manifestações artísticas asiáticas, tanto na tecelagem, nos instrumentos musicais, nas diversas formas das artes plásticas e, o que mais me atraiu por razões profissionais, na arquitetura. O ponto de apoio para nossas investigações foram as casas subterrâneas no Brasil meridional que já foram objeto das atenções de numerosos arqueólogos. A maioria das mesmas apresenta soluções que dificilmente podem ser aceitas sob o ponto de vista arquitetônico. Partindo de recente publicação que envolveu arquitetos de todos os continentes, conseguiu-se identificar três macrorregiões em que construções subterrâneas são endêmicas, mas apenas numa é utilizada a forma de escavações “verticais” e que não por mero acaso corresponde àquelas que cientistas de diversas áreas têm identificado como os pontos de origem do homem americano: o nordeste do continente asiático. Contatos recentes com antropólogos do Instituto de Antropologia da Rússia nos abriram as portas para uma extraordinária variedade de tipologias de construções do Ártico que indicam inusitadas semelhanças com as construções espalhadas por todo o continente americano e, especificamente, de nosso país. Dada a complexidade do tema, nesta comunicação queremos apenas enfatizar uma tipologia específica: as casas subterrâneas do Brasil meridional.

Introdução

Desde a década de 1960, as casas subterrâneas do planalto rio-grandense começaram a ser problematizadas e passaram a receber as atenções dos arqueólogos¹.

¹ SCHMITZ, Pedro Inácio: O projeto Vacaria: casas subterrâneas no planalto rio-grandense, in: Casas subterrâneas nas terras altas do Rio Grande do Sul, *Pesquisas*, S. Leopoldo, Anchieta, 2002, p. 11, fez uma resenha de mais de 20 artigos considerados por ele “os mais importantes”.

Desde então já foram estudadas mais de 1.000 unidades nos três estados mais meridionais do país.

Isto significa que já há um razoável acúmulo de conhecimentos que fizeram com que os mais audazes propusessem interpretações a respeito de sua forma de agenciamento e de organização social. Que seja de nosso conhecimento, ainda não foi feito um estudo interpretativo dos assentamentos. Os dados de que dispomos (Reis, 1997, p. 71) pouco nos indicam que, nos 228 sítios estudados nos três estados do extremo sul do país foram encontrados 1.174 buracos, o que dá uma média de 5,15 buracos por sítio. Isto têm implicações arquitetônicas e de conurbação. Na presente comunicação, não pretendemos abordar a última questão para nos concentrarmos nas formas construtivas que envolvem alguns problemas desafiadores. Inicialmente pretendemos apresentar três hipóteses de solução arquitetônica apresentadas por arqueólogos envolvidos na questão, para tentarmos analisá-las sob o ponto de vista construtivo e, depois, tentar fazer considerações gerais sobre a problemática das construções subterrâneas.

A primeira a ser vista foi apresentada por Kern (1985) e que propõe uma solução estrutural diferenciada para casas de maior e menor porte. Supõe que as últimas teriam sido construídas entre duas árvores que serviriam de suporte para a amarração de uma viga horizontal que passaria pelo centro da escavação e receberia as cargas de diversos caibros apoiados numa extremidade no solo e noutra seriam amarradas no centro da viga transversa. Obviamente, esta estrutura serviria para sustentar os materiais de vedação, possivelmente gramíneas amarradas a ripas e apoiadas em caibros.

Uma segunda solução, possivelmente mais apropriada para casas de maior diâmetro, supõe que a casa teria sido construída no centro geométrico de três árvores equidistantes entre si (ou quase) e que serviriam de suporte para três vigas de madeira horizontais a elas amarradas e que formariam uma estrutura transversa, quase tangencial, à escavação e que serviriam como apoio intermediário aos diversos caibros da cobertura que numa extremidade estariam apoiadas no solo e na outra teriam sido amarradas entre si, em balanço, sobre o centro geométrico da casa. A solução da vedação provavelmente seria semelhante à anterior.

Estruturalmente, as duas soluções seriam viáveis. Porém, elas apresentam alguns problemas arquitetônicos. A primeira seria a vinculação entre elementos estruturais vivos em confronto com outros inertes. Isto certamente traria problemas, posto que seres vivos estão em permanente mutação e, por isto, entrariam em conflito com os inertes. As árvores crescem e aumentam de diâmetro. Portanto, trariam problemas com as amarras e acabariam criando problemas estruturais com

a ensablagem da cobertura. A existência de árvores próximas à escavação traria problemas para sua realização, devido às raízes que obstaculizariam a retirada da terra quando não contribuiriam para a instabilidade das mesmas, ainda trariam problemas posteriores devido ao crescimento das mesmas que trariam problemas estruturais às paredes de terra das casas. Partindo do pressuposto de que os materiais de vedação estariam abaixo das vigas estruturais, haveria o problema de sua exposição ao tempo e seu conseqüente apodrecimento.

Além destes, ainda haveria, no mínimo, três problemas de concepção arquitetônica. A superposição transversal de uma viga estrutural seria aceitável, mas pediria uma cobertura de duas águas o que entraria em conflito com a planta circular da casa. Porém, superposição de uma estrutura triangular se constitui numa concepção – embora teoricamente viável – muito estranha, posto que ela entra em conflito com os modos de o homem se orientar em razão do seu comparecimento nos anais da arquitetura universal é excepcional: ela é comum apenas quando empregada verticalmente (telhados, templos, etc.). Este, porém, não é o problema maior: a questão fundamental é o acesso a casa, posto que este entra em conflito com a forma proposta. A abertura só poderia ser em forma de “alçapão”, que é uma construção complicada e virtualmente só realizável com materiais industrializados. Pior ainda: este alçapão estaria localizado na borda do buraco e que se constitui no ponto crítico da construção, como será visto adiante. Finalmente, se a cobertura seria de material orgânico (grama, cascas de árvores ou assemelhados), seria necessária uma inclinação bem mais acentuada das águas para propiciar o rápido escoamento da água da chuva. Pequenas inclinações propiciam infiltrações com o surgimento de goteiras e dificulta a secagem da cobertura, o que teria como conseqüência seu rápido apodrecimento.

Dois anos antes, La Salvia (1983) propôs três formas diferentes de soluções: para casas subterrâneas de grande porte, de pequeno porte e semi-subterrâneas, as quais Schmitz (2002, 99), mais tarde viria a denominar de casas de “piso rebaixado”. Devido às menores dimensões, as mais simples seriam as últimas e se aproximariam das formas construtivas, ainda praticadas pelos índios Xavante (Costa & Malhano, 1986, p. 27, 94), seus parentes próximos, razão pela qual sua forma construtiva não deixa muitas indagações. Toda construção parte da cravação de um poste central o solo em torno do qual a uma distância constante são fixadas varas no solo pelo mesmo método. Na extremidade destas varas fixam-se cordas que servem para vergá-las em torno do poste central quando elas são nele amarradas por uma pessoa que sobe por ele. A seguir são fixadas varas horizontais (por vezes, taquaras) às verticais, à guisa de ripas, nas quais são fixados os materiais de vedação p.d., em geral gramíneas,

no sentido de baixo para cima. O acabamento do topo é feito com o corte das pontas salientes das varas e do poste. Como a função do último se resume na montagem da estrutura e permitir o acesso para a amarração das varas, ele pode ser cortado internamente, junto ao teto ou deixado na forma original. A forma abaulada do teto/parede permite deixar uma abertura para o acesso que pode ser fechado com um paravento. O fato de os ancestrais dos atuais kaingang² terem rebaixado o piso têm poucas conseqüências, especialmente pelo fato de que as escavações eram de ordem a formar rampas muitas vezes próximas aos níveis de conforto. Mesmo quando as rampas eram bem mais acentuadas, as conseqüências eram pequenas, posto que o único cuidado a ser tomado era não iniciar as escavações próximas dos pontos de apoio das varas verticais, para evitar eventuais desmoronamentos resultantes das tensões imprimidas ao solo.

Uma forma completamente diferente é tida como o modo de construir as casas subterrâneas de pequeno porte: um esteio central apoiado no meio da casa serviria de apoio, em seu topo, a diversos caibros escorados na outra extremidade contra pedras fixadas no solo. Estes caibros ficariam a considerável distância da borda da escavação³, de modo a permitir a colocação, a meia distância, de pequenos apoios verticais. O deslocamento vertical – para entrada e saída – seria feito por uma escada helicoidal de pedras incrustadas na parede. Sobre os caibros seriam colocados galhos que sustentariam o material de vedação constituído por folhas de palmeiras distribuídas a esmo. Estruturalmente, esta solução seria viável, mas apresenta problemas parecidos com os das soluções apresentadas por Kern anteriormente referidas: a cobertura de mínima declividade e a aleatória distribuição de folhas de palmeiras seriam um convite para infiltrações e apodrecimento; a ausência de uma solução funcional de acesso a casa inviabilizaria a solução de semelhante cobertura. Mais do que isto, a incrustação de pedras na parede para servir de escada deve ser qualificada de ingênua, posto que para seu uso seria necessário que tivesse, no mínimo, 55 cm de largura; o deslocamento de cargas dinâmicas (deslocamento dos usuários) sujeitaria as pedras e a terra que as sustentam a diversos tipos de esforços que muito dificilmente poderiam ser absorvidos e, por isto mesmo, levariam a um colapso.

A solução imaginada para construções de maior porte – tanto de diâmetro como em profundidade – é semelhante à anterior, mas complementada por uma estrutura auxiliar concebida como a substituição do poste central por três outros

² Um problema muito mais complicado e que ainda recebeu poucas atenções dos estudiosos é o fato de que as construções dos kaingang, na forma como foram descritas por Mabilde (1983,39/40) tem um aspecto muito diferente e não deixam – pelo menos aparentemente – transparecer esta tradição.

³ Isto teria por conseqüência que as águas da chuva fossem lançadas a boa distância da casa mas aumentaria a flexão dos caibros.

distribuídos simetricamente próximos à parede que sustentariam um sistema triangular de terças e que forneceriam um terceiro apoio aos caibros que terminariam em balanço sobre o centro geométrico da casa. Neste caso, não há referência a uma escada, mas há indicação da existência de uma banquetta circular contornando o encontro da parede com o piso. A existência de semelhante banquetta de terra, na forma como é apresentada, necessitaria de estudos mais acurados, pois – salvo a existência de soluções mais sofisticadas complementares – por ser pouco viáveis. A existência de uma triangulação nos pilares e no vigamento parecem ter pouca viabilidade pela estrutura de nossa organização mental conforme foi visto anteriormente.

Uma terceira tentativa de interpretação foi feito por Afonso & Moraes (Schmitz, 2002, p. 157-163), que estudaram uma estrutura próxima à fronteira entre São Paulo e Paraná, com um diâmetro em torno de 6 m e profundidade de cerca de 50 cm, e um formato aproximado de calota esférica. Trata-se, portanto, de uma estrutura de “piso rebaixado” que se caracteriza pela grande dimensão de seu diâmetro (6 m), o que justifica a colocação de um poste no centro geométrico da estrutura e que serviria, segundo os autores, para sustentar caibros apoiados na outra extremidade, na borda da escavação. Esta solução é estruturalmente interessante, mas traz consigo um inconveniente de propiciar a infiltração da água da chuva para dentro da casa. A solução apresentada se ressentia da não indicação de como poderia ser ligação entre interior e exterior nem como seria feita a cobertura da estrutura que, partindo do pressuposto que seria no sistema colocação de ripas sobre as pernas e recobrimento de folhas, a solução técnica se aproximaria das soluções usuais, mas ainda pecaria pela pouca inclinação. Por outro lado, a solução apresentada poderia servir de ponte entre as casas de piso rebaixado com as subterrâneas.

Considerações sobre as características do material terra

Para fundamentar nossas considerações sobre estas interpretações, é necessário fazer algumas considerações sobre as características da terra em seu uso como material de construção. No caso específico das casas subterrâneas, é preciso ressaltar duas qualidades fundamentais: 1) sua elasticidade; 2) seu poder de isolante térmico. A primeira característica implica apresentar boa resistência à compressão, mas se ressentia das mesmas no que se refere a outros tipos de solicitações como tração, flexão, esforço cortante e, especialmente para o caso a ser referido, do cisalhamento, que, de forma simplificada, significa que ela tem pouca resistência quando se aplica uma carga sobre a borda de uma ravina, por exemplo, o que se manifesta na forma de deslizamento da área onde o esforço foi aplicado de forma inclinada ravina abaixo.

As primeiras solicitações dificilmente compareceriam na construção de uma casa subterrânea, salvo no caso referido de se tentar engastar pedras nas paredes, principalmente se houvesse sobre elas incidiria uma carga dinâmica como o deslocamento de pessoas. A questão crítica é o cisalhamento, posto que as casas apresentam bordas agudas que são muito vulneráveis a qualquer tipo de carga que incide sobre elas ou em suas proximidades, o que agravaria ainda mais se fosse úmida. Por isso, é imprescindível que as bordas sejam mantidas secas. O segundo cuidado é que não haja aplicação de esforços em suas proximidades ou que os mesmos sejam tão pequenos que não causem o colapso da estrutura. Isto seria possível se houvesse a sobreposição de um elemento de transição que distribuiria uma carga concentrada por uma superfície maior e, desta forma, diminuiria os riscos de desmoronamento.

Ora, uma coisa é evidente. Em se tratando de uma construção de uso humano, a passagem de pessoas sobre as bordas da escavação é constante, o que significa que alguma solução foi encontrada para contornar o problema.

Considerações ergonômicas

Outro problema que não pode ser descurado na avaliação destas casas envolve a questão do esforço mecânico despendido na sua utilização e construção. Testes de laboratório têm demonstrado, à exaustão, que o corpo humano é pouco adequado aos deslocamentos verticais. Para exemplificar, o corpo humano gasta mais energia para subir uma escada confortável do que quebrar pedras com uma marreta. Por esta razão, casas de piso rebaixado, que apresentam uma declividade de 1:8 ou até 1:10, podem ser consideradas com índices tidos hoje como de “conforto”⁴. Se ultrapassassem um pouco este índice, poder-se-ia considerar que eles seriam decorrentes de uso corrente e/ou socialmente aceito. Porém, na síntese elaborada por Reis (1997, p. 71-73), depreende-se que a média da profundidade em 64 casas estudadas no Rio Grande do Sul era de 1.52 m; 10 casas de Santa Catarina, 2.72 m e em 23 do Paraná, 1.54 m, com profundidades máximas de 7 m. Estas são dimensões que não podem ser menosprezadas pelo fato de exigir um desprendimento muito grande de energia em sua utilização, e, desde logo, pode-se dizer que deve haver razões muito fortes para que estas populações tenham adotada semelhante tipologia.

Outra questão não menos desprezível é a questão do volume de terra escavado e seu respectivo peso. Ainda tomando por base os dados apresentados por Reis (1997, p. 71-73), a média dos volumes escavados seriam de 45,89 m³ nas casas do Rio Grande do Sul, 91,93 m³, de Santa Catarina e 49,54 m³, do Paraná.

⁴NEUFERT, 1956, p. 58.

Atribuindo um peso específico médio de duas toneladas por m³, o peso de terra⁵ a ser escavada nas casas do Rio Grande do Sul seriam cerca de 90 toneladas por casa, 184 toneladas por casas em Santa Catarina e 100 toneladas por casa no Paraná. Estas são tarefas que obviamente não podem ser realizadas por um indivíduo sozinho nem por um grupo familiar. Certamente isto é tarefa para um grupo. Em casos excepcionais, de casas pequenas e pouco profundas, poder-se-ia pensar na execução de um número reduzido de participantes. Quando se trata das casas das maiores dimensões (caso extremo, uma escavação com um peso de 4.400 toneladas aproximadamente), a tarefa só pode ser realizada com um prolongado engajamento de um grupo.

As casas subterrâneas no mundo

Na história da arquitetura se diz que “nada vem do nada”. Aplicado ao caso em exame, as casas subterrâneas também devem ter seus ancestrais. Partindo deste ponto de vista e baseado na recente publicação *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World* organizada por Paul Oliver (1997), verifica-se que casas subterrâneas são endêmicas em três grandes regiões geográficas fora da América: 1) a África Branca com prolongamento para dentro da Ásia Menor e algumas manifestações no sul da Península Ibérica (as “cuevas” andaluzas), 2) ao redor das terras altas do Himalaia e 3) no nordeste da Ásia.

As três regiões se caracterizam pelas temperaturas extremas (calor ou frio ou as duas juntas como é o caso da periferia norte do Saara). É fácil perceber a razão da adesão a este tipo de solução: a exploração da propriedade do solo como isolante térmico. No entanto, as duas primeiras regiões, apesar da variedade das soluções apresentadas, se caracterizam por ter uma coisa em comum: as escavações são feitas no sentido horizontal para dentro do solo, na forma de “túnel” abobadado, aproveitando-se o desnível do terreno ou criando-o artificialmente. Ao contrário do nordeste da Ásia, as construções são feitas, preferencialmente, no sentido vertical, seja na forma de “buraco” ou de “valeta” que, posteriormente, são cobertas por uma estrutura capaz de receber as cargas de uma camada de terra. As últimas são as que mais se aproximariam das estruturas encontrada no sul do Brasil.

Segundo Bonatto (1997, p. 92), os povoadores das Américas seriam originários do leste da Ásia Central onde teriam ancestrais comuns como os Chukchi⁶.

⁵ NEUFERT, 1956, p. 79.

⁶ Bonatto aponta que o parentesco com os Na-Dene e os inuit (esquimós). Por esta razão lamentamos não ter encontrado qualquer documentação sobre a arquitetura dos mesmos em território asiático e dos primeiros, nem mesmo na América.

Baseado nesta informação, foi lá que começamos nossa busca pela identificação com alguma estrutura subterrânea em uso. Não há dúvida de que as casas dos mesmos apresentam grandes semelhanças com algumas tribos brasileiras entre as quais as do Xavante⁷, porém, as estruturas são do tipo “cone sobre cilindro” (portanto, diferenciando as paredes da cobertura) e o piso fica ao nível do solo. Na periferia do território dos Chukchi, foram encontradas várias formas de casas subterrâneas (na forma de valeta coberta entre os coriac ou casas-túnel, no norte da China) ou semi-subterrâneas (também na forma de valeta coberta, entre os ostiac, os selcup e algumas tribos tartares), mas as mesmas não apresentavam semelhanças maiores com as encontradas no Brasil.

Uma aproximação bem maior com as formas das casas subterrâneas do sul do Brasil foi encontrada nas casas dos inuit (esquimós) cujas variantes asiáticas não puderam ser encontradas, mas há uma boa documentação sobre as variantes que os mesmos utilizam na América e que se aproximam bastante das mais conhecidas casas provisórias em forma de cúpula de gelo, nos assim chamados *iglus*. Suas casas definitivas são, na maioria, semi-subterrâneas (covagmiut, do Delta Mackenzie, tlingit) ou associando duas formas numa só construção, com parte subterrânea ou semi-subterrânea (para uso no inverno) e outra (para uso no verão), ao nível do solo (como entre os iglulic, do Alasca setentrional, do oeste da Groenlândia).

No entanto, foi na Beríngea que encontramos as casas que mais se assemelhavam com as nossas, utilizadas pelos *ainu*⁸, parentes próximos dos inuit. Este povo habita desde tempos imemoriais as ilhas de Hokkaido (norte do Japão), Sacalina (hoje sob domínio da Rússia) e as Kurilas. Originalmente viviam em aldeias formadas por um número médio de cinco casas e não maior do que uma dezena delas. Na realidade, seus habitantes dividiam suas vidas em duas aldeias, posto que cada família mantinha duas casas, uma para o verão e outra para o inverno que se distanciavam entre si de 20 a 40 km. As mais antigas⁹ eram as de inverno chamadas de *toj cise* e se localizavam no interior das ilhas. Tinham a forma externa de semi-esfera e eram cobertas de terra. As de verão, chamadas de *sax cise*, eram construídas sobre o solo e cobertas com um telhado de duas águas. Estavam localizadas nas margens de rios ou, preferencialmente, do mar. Esta divisão estava diretamente ligada às atividades de uma economia sazonal: durante o inverno a atividade era direcionada para a caça enquanto durante o verão se dedicavam inteiramente à pesca.

⁷ As casas Xavante se assemelham com as dos lacut da Sibéria na forma, mas não na construção (OLIVER, 1997, 853/2).

⁸ EGENTER, p. 992/3.

⁹ Na atualidade já não são mais usadas no Japão devido às recentes legislações sobre higiene e construção. No entanto, construções originais ainda podem ser encontradas em parques e museus.

As casas de inverno apresentavam parentesco direto com as habitações escavadas siberianas denominadas *obaiashi*¹⁰. Na ilha de Sacalina, onde ainda estão em pleno uso, apresentam algumas variantes, mas têm em comum o fato de se comporem de uma escavação quadrada que pouco varia em torno do máximo de 3 por 3 m e uma profundidade de pouco mais de um metro. Quanto à construção do teto, existem duas variantes denominadas *niitoi* e *shirahama*. Nas primeiras, o mesmo é sustentado por quatro postes (chamados *tonto*) localizados a meia distância entre o centro da casa e cada um dos cantos das paredes. Sobre os mesmos se apóiam quatro terças ensambladas em suas extremidades, sobre os apoios, e quatro pernas que formam a metade de um octaedro rebaixado e que são unidas, numa extremidade sobre o centro geométrico da casa, em balanço, e na outra, se apóiam diretamente no solo, a alguma distância da borda da escavação. Ao nível do solo possuem um misto de vestíbulo e despensa, chamado de *usanto*, com a largura da casa. Na linha de contato dos dois espaços encontra-se um fogão/lareira chamado *toj kama* ou *kama* apenas, com a respectiva chaminé e uma escada que nada mais é do que um tronco de árvore apoiado, em baixo, no piso da casa, e na parte superior, num rebaixo da borda. Sua inclinação é de 60° ou pouco acima disto e nele estão esculpidos os degraus por sobre os quais é feita a circulação entre os dois níveis da casa. Desta forma se evita o desmoronamento das bordas por via do cisalhamento.

Esta organização em planta condiciona o modo de construir o telhado: sobre as pernas e as terças são apoiados os caibros, chamados de *poke*, que também são encravados no solo na extremidade inferior e que recebem as ripas sobre as quais é fixado o material intermediário, de sustentação da terra, que recebe o acabamento na forma de semi-esfera – à semelhança de um *iglu*, da qual se projeta a cobertura do vestíbulo/dispensa. Esta tem uma estrutura poligonal resultante da projeção horizontal da estrutura da casa e o revestimento de terra recebe a forma arredondada, acompanhando as linhas da cobertura da casa. Daí se percebe a importância do material que sustenta a terra, que pode ser capim compactado, junco ou cascas resinosas de árvores, preferencialmente pinheiros. No topo da cobertura semi-esférica, em seu eixo de simetria, está cravado o sinal sagrado (chamado de *sopa inau* ou *só inau*) das deidades ancestrais.

O segundo tipo de casa é semelhante ao primeiro do qual se diferencia pelo fato de ter apenas um pilar central que recebe as cargas das quatro pernas amarradas em seu topo (sem apoios intermediários) e pelo fato de que o vestíbulo/dispensa ser mais estreito que no caso anterior, o que permite que sua estrutura tenha um

¹⁰ Não foi ainda possível encontrar referências diretas ou descrições das mesmas.

corte retangular, mas o acabamento com terra de sua cobertura volta a harmonizar a forma com a semi-esfera da cobertura da casa. Significativo é o fato de que o fogão/lareira foi deslocado mais para o centro de modo a que chaminé passe pelo vestibulo/dispensa, o que indica o óbvio aproveitamento máximo do calor.

As casas de verão são mais interessantes do ponto de vista social e construtivo, mas não serão aqui analisadas por serem bem mais recentes e onde a influência dos povos meridionais são bem marcados, ainda que as mesmas sejam anteriores à penetração do budismo no Japão. Como se verá adiante, isto corresponde a um período posterior à presumível emigração para a América, como se verá adiante. Prova disto está no fato de que as casas dos indígenas americanos não demonstram estas influências.

Comparação destes dados com as casas da tradição taquara

O espaço que aqui nos está reservado não permite fazer uma análise das casas da tradição taquara, o que julgamos não ser imprescindível, por se tratar de matéria que já recebeu ampla divulgação. Não dispomos dos dados completos sobre os sítios estudados no que se refere ao número de estruturas por sítio, porém, Reis (1997, p. 71) aponta uma média de 5,15 buracos por sítio o que corresponde exatamente aos parâmetros por Egenter (1997, p. 992-993). Kem (1991, p. 166-189) afirma que os assentamentos dos sambaquis, do litoral do Brasil meridional, ainda são pouco conhecidos, e razão pela qual não é possível levantar hipóteses mais abrangentes. Mas uma das que têm sido levantadas é a de que seriam de utilização temporária e sazonal de populações interioranas que se deslocariam para as regiões marítimas durante o verão para se dedicar à pesca e, assim, se suprir de sal. É claro que a comprovação desta hipótese precisa ser deixada por conta de evidências encontradas em escavações arqueológicas. Chama a atenção o fato de que dados sobre as habitações nos sambaquis são muito escassos (Gaspar, 2003, p. 149) e pouco seguros. Este é mais um dado que pode evidenciar o uso transitório destes assentamentos. Na hipótese de que isto venha a ser comprovado em futuros estudos, estabelecer-se-ia mais uma semelhança com a dos ainu em seu comportamento migratório sazonal com a dedicação hiberna à caça e à pesca, no verão.

Ainda que as casas dos ainu tenham planta quadrada, e as casas subterrâneas sul-brasileiras sejam redondas ou elípticas, há algumas semelhanças e diferenças marcantes. Enquanto as casas ainu têm uma superfície escavada de menos de 9 m², as sul-brasileiras são, em média, consideravelmente maiores (25,7 m²), muito embora sua profundidade média seja bem mais próxima (ainu = pouco mais de 1 m e sul-brasileiras = 1,57 m).

Interpretação dos dados

Estes dados parecem permitir dois níveis de interpretação. O primeiro seria o mais audacioso e seria o de que os indígenas da tradição taquara teriam um parentesco com seus antípodas ainu através de ancestrais comuns. É audaciosa pelo fato de que o início das migrações teriam acontecido há muito tempo¹¹. Para isto seria preciso provar que as casas subterrâneas existissem ao longo do imenso caminho que começa na Beríngea e termina no sul do Brasil. Ao que parece, esta hipótese não estaria totalmente descartada se for confirmada sua existência em outras áreas além do Canadá e dos Estados Unidos (Schmitz, 1991, p. 252) onde sua existência está confirmada. É claro que, caso isto venha a ser confirmado¹², na longa peregrinação desta população, saindo de um clima frio, passando pela região polar, duas vezes pelos trópicos e ainda pela região equatorial, estas casas teriam, obrigatoriamente, que passar por profundas adaptações das quais a mais imediata deveria ter sido o abandono do recobrimento com a terra, devido ao fato de que esta se justifica em climas frios, mas em regiões quentes certamente trariam consigo o inconveniente de a mesma conservar a umidade, o que facilmente levaria ao apodrecimento e ao colapso da camada intermediária. Além disso, um recobrimento da cobertura exclusivamente com uma camada espessa de gramíneas associado com um caimento de 30° para mais seria um isolamento muito razoável. Que seja de nosso conhecimento, ainda não foi encontrada a evidência do emprego de uma escada de tronco esculpido nas casas subterrâneas sul-brasileiras, mas esta parece ser uma solução não descabida, uma vez que esta solução não é rara entre os indígenas brasileiros e no jargão arquitetônico é conhecida por “escada de índio”.

Para aqueles aos quais estes enunciados possam parecer precipitados diante da escassez de dados ou demasiado audaciosos, certamente as casas ainu podem servir de exemplo concreto para uma solução funcional e arquitetônica das casas subterrâneas. Sem dúvida, elas se constituem numa boa solução com adaptação ecológica explorando uma das qualidades primordiais da terra qual seja sua qualidade de bom isolante térmico. Mas sua escavação traz alguns inconvenientes que são o grande esforço no trabalho de sua escavação o que significa que deve haver razões muito fortes¹³. Mais do que isto, alerta para a necessidade da existência de alguma

¹¹ Antropólogos norte-americanos discutem se teria sido ao tempo da última glaciação (15 mil a.p.) ou um pouco antes; Bonatto garante que acontecer entre 43 e 30 mil a.p., com um intervalo de confiança de 95%, entre 55 e 22 mil a.p.; Niéde Guidon garante que o sertão piauiense já estava ocupado a aproximadamente 60 mil a.p.

¹² Isto, naturalmente, exigiria muitos estudos complementares, no mínimo, de genética e de arqueologia.

¹³ Para as quais uma tradição longínqua originária de uma região muito fria não pode ser sumariamente desconsiderada.

solução construtiva que permita o fácil acesso par o interior da construção onde um vestíbulo fechado ou, no mínimo a existência de um alpendre não pode ser descartado. O segundo grande problema no uso destas casas também está contemplado: é muito difícil imaginar a constante passagem de seus moradores por sobre uma borda de terra sem a tomada de algumas precauções para evitar seu desmoronamento por via do cisalhamento. As únicas possibilidades de solução para este problema parecem ser 1) a proteção da borda por vias de um elemento construtivo intermediário que distribua as cargas numa superfície maior e, deste modo, as mesmas evitaria de levá-la ao colapso ou 2) a colocação de um elemento construtivo resistente que não estaria sujeito a este inconveniente, para o que uma escada de tronco certamente seria uma excelente solução.

A existência de duas soluções para a estrutura do telhado também deve ser considerado. A existência de um único pilar central parece ser suficiente em casas de médio porte, ao passo que nas casas com um diâmetro de cerca dos 20 m seria muito mais conveniente colocar um apoio intermediário em cada perna, para evitar grandes vãos e, conseqüentemente, grandes flexões, o que não descarta a possibilidade da colocação de um pilar robusto e pernas de troncos de maior diâmetro. Mas esta solução traria o inconveniente de uma estrutura muito pesada.

Finalmente, os conhecimentos de ergonomia ou de psicologia das formas arquitetônicas induzem a que se tenha empregado um sistema geométrico ortogonal em planta e triangular na vertical ou, simplificando, um sistema de um semi-octaedro ou de um cone. O acabamento final de uma esfera dificilmente seria viabilizado porque muito provavelmente implicaria na transmissão de tensões no solo que fatalmente teria por conseqüência o desmoronamento das bordas do buraco.

Referências

- AFONSO, Marisa Coutinho; MORAIS, José Luiz de. Estudo de uma "casa subterrânea" na bacia do Rio Ribeira do Iguape, São Paulo". SCHMITZ, Pedro I (Ed.). *Pesquisas, antropologia*. São Leopoldo: Instituto Anchieta de Pesquisas, UNISINOS, 2002, n. 58, p. 157-163.
- BONATTO, Sandro L. *Variabilidade na seqüência do DNA Mitocondrial e suas implicações para o povoamento das Américas*. Porto Alegre: Departamento de Genética da UFRGS, 1997. Tese de doutorado.
- COSTA, Maria Heloisa Fénelon; MALHANO, Hamilton Botelho. Habitação indígena brasileira. In: RIBEIRO, Berta. *Suma etnológica brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1986, v. 2, p. 27-96.
- EGENTER, Nold. verbete *Ainu*. In: OLIVER, Paul. *Encyclopédia of Vernacular Architectura of the World*. Cambridge University, [s. d.], v. 2, p. 992-993.
- GASPAR, Maria Dulce. Aspectos da organização social de pescadores-coletores: região compreendida entre a Ilha Grande e o delta do Paraíba do Sul, Rio de Janeiro. *Pesquisas: antropologia*. São Leopoldo: Instituto Anchieta de Pesquisas, UNISINOS, 2003.
- KERN, Arno A. Pescadores-coletores pré-históricos do litoral norte. In: KERN, A. (Org.). *Arqueologia pré-histórica do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991, p. 167-189.
- MABILDE, Pierre F.A.B. *Apontamentos sobre os índios selvagens da nação coroados dos matos da Província do Rio Grande do Sul*. Brasília: INL, 1983.
- NEUFERT, Ernst. *Arte de projectar en arquitectura*. Barcelona: G. Gili, 1956.
- OLIVER, Paul. *Encyclopédia of Vernacular Architectura of the World*. Cambridge University, v. 3.
- REIS, José Alberione. *Para uma arqueologia dos buracos de bugre: do sintetizar, do problematizar, do propor*. Porto Alegre: IFCH-PUCRS, 1997.
- SALVIA, Fernando La. A habitação subterrânea: uma adaptação ecológica. In: WEIMER, Günter (Org.). *A arquitetura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983, p. 7-26.
- SCHMITZ, Pedro Inácio et al. O projeto Vacaria: casas subterrâneas no planalto rio-grandense. In: SCHMITZ, Pedro I (Ed.). *Pesquisas, antropologia*. São Leopoldo: Instituto Anchieta de Pesquisas, UNISINOS, 2002, n. 58, p. 11-105.

Cruzamentos como produtores de sentido na arte contemporânea

Profa. Dra. Icleia Borsa Cattani

Professora da EBA/UFRGS e Pesquisadora do CNPq

Cruzamentos produzem novos sentidos na arte contemporânea: cruzamentos de linguagens, de materiais, de técnicas, de suportes, nos quais não ocorre fusão entre os diferentes elementos, mas tensões. Os novos sentidos são gerados por essas tensões mesmas, pelo intervalo que permanece como gerador de energias próprias entre os elementos, ali onde os cruzamentos ocorrem. Podemos afirmar que estes últimos marcam um dos princípios fundantes das mestiçagens que ocorrem na arte contemporânea. Diferentemente do hibridismo, no qual a fusão ocorre, as mestiçagens caracterizam-se pela justaposição de elementos que permanecem em tensão. Esta última é que constitui a riqueza constitutiva das próprias obras.

O que será aqui abordado são os cruzamentos que ocorrem na arte contemporânea entre o olhar e sua impossibilidade, gerando uma tensão com o próprio princípio fundador das artes visuais e plásticas, artes do olhar.

O olhar inapreensível

A obra de Waltercio Caldas desenvolve, de muitos modos distintos, uma reflexão sobre o olhar, sobre a sua apreensão, sobre a arte enquanto objeto de conhecimento e sensibilidade e também, sobre as convenções e os clichês que marcam esse universo mistificado pelas figuras do gênio e da obra-prima.

Velázquez é um livro comum, de divulgação artística e, simultaneamente, é um livro de artista¹. Esse é o primeiro dos muitos cruzamentos existentes nessa obra. Impresso em *off-set*, publicado por uma editora, formato e dimensões correntes em livros de arte, design interno com texto e ilustrações. Apenas dois detalhes o diferenciam de uma publicação normal: em primeiro lugar, ele é numerado e assinado

¹ CALDAS JÚNIOR, Waltercio. *Velázquez*. São Paulo: Anônima, 1996. Ver também: CANONGIA, Lígia (Org.). *Waltercio Caldas*. Rio de Janeiro. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. DUARTE, Paulo Sergio. *Waltercio Caldas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

no final pelo artista contemporâneo, Waltercio Caldas; em segundo lugar, as imagens originais são alteradas em sua essência, pois desertadas de todas as figuras humanas; e, por último (mas trata-se do elemento que atribui maior significado à obra), ele é inteiramente fora de foco. Texto e imagens permanecem numa bruma que impede a apreensão de seus sentidos maiores: temos que adivinhar, deduzir, intuir... Ou, simplesmente, deixar-nos seduzir pela obra tal como ela se apresenta, o que ela propõe, ou seja, a impossibilidade de ver, a inapreensibilidade do olhar.

Mas, ela também potencializa, através da não-realização plena da apreensão visual da realidade da obra, o mistério que toda obra traz em si. Se as artes visuais (e, antes delas, as artes plásticas) fundaram-se na cultura ocidental sobre a visualidade, vemos que *Velázquez* gera uma tensão entre esse princípio e seu oposto. Essa tensão produz um novo sentido à obra, que se dá, sobretudo, na incerteza e na indefinição.

Waltercio talvez opere também a uma crítica do visível contemporâneo: com a saturação atual de imagens, será que “vemos” a obra de *Velázquez* no sentido pleno do termo, ou ela nos aparece velada por todo o mito criado em relação à obra e ao seu autor? Qual a nossa possibilidade real de ver o mundo e seus objetos, hoje?

Essa obra situa-se, assim, no cruzamento das noções de ver e não ver, de realizar o olhar e de não realizá-lo. Essa tensão é potencializada pelo fato de que não se trata de uma obra desmaterializada, da ordem do conceito, ou do som, ou de qualquer outro sentido.

Como nas artes visuais tradicionais, temos um corpo físico, com sua densidade, peso, consistência. Esse corpo complexifica-se ainda mais, por tratar-se de um livro: objeto específico e conotado, tradicionalmente destinado a veicular idéias através da palavra. Claro que o livro do artista trouxe novos sentidos a esse objeto tradicional, desconstruindo-o, esvaziando-o de seu significado verbal, violando-o.² Mas esse livro, em especial, por suas características físicas, assemelha-se como vimos a uma publicação normal, com texto e imagens dispostos de forma convencional ao longo das páginas. Trata-se de um livro mestiço, que propõe uma modalidade especial de cruzamento entre o objeto livro, a obra de arte e o livro de artista. Por sua quase-similitude com publicações padrão, a tensão gerada com a impossibilidade de realização do olhar (pela leitura, pela apreciação das imagens) torna-se potencializada, gerando novos e instigantes sentidos para a reflexão sobre a obra de arte na contemporaneidade.

Waltercio Caldas traduz, freqüentemente, em suas obras, reflexões sobre o olhar e sua inapreensibilidade. É o caso de *Matisse*, constituída por um livro

² Segundo Paulo Silveira na sua obra sobre o livro de artista, *A página violada*. Porto Alegre: Edufrgs, 2001.

pré-existente sobre o pintor, apropriado pelo artista contemporâneo e que permanece aberto, mostrando, de um lado um texto, de outro, uma imagem. Mas ambos estão cobertos por talco, impossibilitando, como em *Velázquez*, o gozo do olhar. A marcante diferença entre ambas obras é que a impossibilidade de ver dá-se diferentemente: em *Velázquez*, ela compõe intrinsecamente o corpo da obra; em *Matisse*, trata-se de um elemento externo, apostado a esse corpo. Embora ambos criem a mesma impossibilidade, seus dispositivos para criá-la diferem radicalmente. Se o talco em *Matisse* pressupõe uma apropriação e uma ação de interferência, que altera o objeto inicial, a ausência de foco em *Velázquez* denuncia uma intencionalidade na criação do próprio corpo do objeto. Este passa a ser intrinsecamente inacessível ao entendimento (em seu texto) e à apreciação plena (nas suas imagens), perturbando, assim, as convenções, sobretudo aquelas estabelecidas pela cultura de massas no mundo contemporâneo, que prevêem uma ilusória acessibilidade às produções simbólicas.

Essa obra nos leva a refletir: qual o estatuto da imagem na contemporaneidade? E qual o estatuto da obra de arte? Se, por um lado, vivemos em meio a uma saturação de imagens, por outro, elas tornaram-se tão banalizadas que acabam por provocar uma quase-cegueira, privando-nos do deslumbramento. A obra de arte, por sua vez, é divulgada, reproduzida, descrita de tal forma que possamos felicitar-nos ao reconhecê-la, com a ilusória sensação de determos as chaves de seu conhecimento, quando na verdade o que se aprende é tudo aquilo que não a constitui em sua profundidade.

Deslocamento: do olhar à escuta

A atenção também desloca-se do olhar à escuta, em muitas obras contemporâneas, gerando novos e perturbadores sentidos nos vãos que se criam entre ambos.

As obras *The Paradise Institute* e *The Berlin Files*, realizadas pelos artistas Janet Cardiff e Georges Bures Miller, são exemplares das questões geradas por esses deslocamentos.

*The Paradise Institute*³ (2001) é realizada num espaço que evoca uma antiga sala de cine-teatro: a tela está ao fundo de um ambiente com poltronas e camarotes vazios, situados à frente dos espectadores reais. Estes são convidados a colocar *head-phones*, supostamente para acompanhar a ação do filme, com seus diálogos e

³ FRASER, Marie. *Raconte-moi... ou les paradoxes du récit*. In: _____. *Raconte-moi tell me*. Québec: Musée National des Beux-Arts du Québec, 2005 e MUSÉE DES BEUX-ARTS DU CANADA. *The Paradise Institute*. Ottawa: Musée des Beux-Arts du Canada, 2004-2005. Folheto.

música. Mas esse objetivo é parcial: após alguns minutos, escuta-se também todos os ruídos que aparentemente ocorreriam na sala, como cochichos, tosse, passos, num cruzamento no qual os sentidos se misturam, gerando tensões entre o que se escuta e o que se vê.

Essa obra é composta por instalação, vídeo, áudio, escultura e performance, na qual os artistas agem como diretores de cinema, escritores de *script*, compositores, produtores de rádio.

Não por acaso, considerando o que acontece no momento contemporâneo, ela recebeu o Prêmio Especial da Bienal de Veneza de 2001, por “envolver a audiência em uma nova experiência cinemática na qual ficção e realidade, tecnologia e corpo convergem em múltiplas e mutantes jornadas no espaço e no tempo”.⁴

Essa obra é sintomática e exemplar dos novos cruzamentos, porque, em primeiro lugar, cria um universo imersivo, no qual ficção e realidade se confundem. Isso se deve em grande parte à utilização do som binaural, que dá ao mesmo uma qualidade tridimensional, simulando realmente sua existência no mundo real. No momento em que, simultaneamente ao crescimento da tensão no filme exibido, ouve-se fortes batidas na porta, sente-se um verdadeiro sobressalto; em segundo lugar, no próprio filme, o clima decorre muito mais da sugestão criada pela música do que das imagens em si; por fim, as imagens são desconectas, criando fragmentos de sentido, deixando a narrativa em aberto.

Os dois artistas criaram outras vídeo-instalações, seguindo princípios similares. Em mostra que ocorreu nesse ano no Museu Nacional de Belas Artes do Québec⁵, está a obra *The Berlin Files*⁶ (2003). Nesta, o cenário desapareceu: numa sala totalmente escura, há uma vídeo-projeção na dimensão de uma tela de *home-theater*. O diferencial, nessa obra, é que o som tornou-se realmente tridimensional, através de novos recursos tecnológicos, invadindo o espaço.

As imagens do vídeo criam uma narrativa descontínua, na qual parece não haver início nem fim. Pequenas seqüências de ação são intercaladas por vários segundos sem imagens, como se criassem cortes e colagens de cenas. Mas o som desempenha um papel fundamental: ele envolve o espectador, o espaço, fundando uma realidade própria. É o som que cria um clima de suspense, que potencializa a força das imagens na direção de uma narrativa dramática. Mas é também o som que

⁴ Declaração que acompanhou a concessão do prêmio na Bienal.

⁵ FRASER, *Op. cit.*; Musée National des Beux-Arts Du Québec. *Raconte-moi*. Québec: Musée National des Beux-Arts du Québec, 2005, 2006. Dossiê para a imprensa.

⁶ FRASER, Marie. *Raconte-moi... ou les paradoxes du récit*. *Op. cit.*

provoca uma confusão entre a realidade e a ficção: subitamente, ao lado da música e dos poucos diálogos do vídeo, na sala totalmente escura, ouve-se um ruído assustadoramente próximo...

Esse recurso é utilizado também por Cardiff em seus percursos⁷ nos quais, munidos de *head-phones*, os participantes realizam uma caminhada num trajeto pré-determinado: a artista sussurra instruções, comenta o ambiente próximo, evoca fatos históricos e devaneia, recriando um pouco, com a cumplicidade do participante, o ideal do *flâneur* de Baudelaire. Mas repentinamente, este ouve a advertência: "cuidado com a bicicleta!" Sua adrenalina sobe, ele pára bruscamente, olha para todos os lados, para finalmente dar-se conta de que a advertência é um elemento a mais da fabulação que escuta... Se há esse aspecto de surpresa, essa ruptura de limites entre a realidade e a ficção que criam um espaço *outro* entre ambos, há também, por outro lado, a perturbadora experiência da intimidade mais profunda da artista, como se o espectador acompanhasse o que se desenrola em sua mente em tempo real, como se mergulhasse nesse universo de consciência- inconsciência que cada um de nós desenvolve em seu íntimo durante uma deambulação descompromissada. O cruzamento de experiências, entre a observação do entorno real e as ficções escutadas, entre as atividades do olhar e da audição, entre a abertura à consistência das coisas e o mergulho na subjetividade de outrem cria obras extremamente complexas, que abrem novas e desafiadoras questões para o campo das artes visuais.

Marie Fraser menciona nas obras contemporâneas em exibição "um paradoxo que cria uma tensão entre o desejo de contar e uma posição crítica em relação às narrativas tradicionais e seus modelos históricos"⁸. Diz que as narrativas na arte atualmente utilizam mecanismos inconscientes que "desempenham um papel importante nos fenômenos de descentramento, proliferação e expansão narrativas"⁹, criando "uma temporalidade descontínua e não-linear que modifica toda sucessão cronológica". (Que ela vincula às teorias de Freud sobre o sonho¹⁰)

Esse questionamento e abertura da narrativa tradicional criam uma *tensão* com os princípios de representação e de apresentação das obras. Pois, se a representação comungava ideologicamente com o ideal narrativo, mostrando *visualmente*

⁷ NEMIROFF, Diana; SLOAN, Johanne. *Paradis Insaisissables: le prix du millénaire*. Ottawa: Musée des Beaux-Arts du Canada, 2001.

⁸ FRASER, *Op. cit.* p. 10.

⁹ *Ibidem*, p. 11.

¹⁰ Tais como ele as apresenta no livro *L'interprétation des rêves* (1900). Paris: Presses Universitaires de France, 1971

um instante de uma estória com início, meio e fim, a apresentação nega toda e qualquer estória, instaurando a imagem em si, o objeto em si, o ato em si.

O novo princípio de narratividade parece criar uma brecha nos sentidos já instaurados da obra, propondo uma terceira via ainda a ser analisada em profundidade. Esse novo caminho estrutura-se em tensão em relação aos dois precedentes, à medida que apropria-se de elementos de ambos para desconstruí-los.

Devemos, no entanto considerar que essa modalidade da narratividade contemporânea, embora seja nova, surge a partir de dois momentos fundamentais da história da arte recente: as novas vanguardas dos anos 60-75 e a pós-modernidade dos anos 80.

As novas vanguardas romperam radicalmente com a visualidade tradicional, propondo obras desmaterializadas (sobretudo todas as modalidades de arte conceitual), “matando” definitivamente o princípio de representação que vinha sendo paulatinamente negado desde as primeiras manifestações modernas na arte.

A pós-modernidade resgatou até certo ponto esse princípio, embora sob formas críticas e paródicas, ao reinstaurar os meios de expressão tradicionais como pintura e escultura e ao retomar modalidades dos sistemas de formas da tradição representativa, sobretudo através das citações, dos *revivals* e das releituras de obras do passado.

As obras contemporâneas cruzam esses dois princípios, já revistos nesses momentos próximos, para criar obras de certa forma *em abismo*, nas quais o espectador não consegue mais distinguir claramente a obra do mundo real. Do mesmo modo, ocorre com alguma frequência, como nas obras mencionadas de Cardiff e Miller, que as experiências de espaço e de tempo encontrem-se num campo inteiramente novo, relacionando-se de modo quase alucinatório com o espaço e o tempo reais da experiência da obra.

Essas questões são, sem dúvida, influenciadas pelas novas mídias, desde que nos anos 90, as mídias numéricas foram assumindo um papel de tecnologia hegemônica, que mediatiza todas as práticas e as transforma radicalmente. As formas específicas do computador influenciam não apenas as outras mídias, como também a estrutura geral da experiência, as categorias de pensamento e a linguagem (Asselin, 2005, p.64)

Assim, não é de surpreender que mesmo obras que utilizem recursos tecnológicos mais antigos, como o vídeo em *The Berlin Files*, o gravador e os *head-phones* nos percursos apresentem uma nova estrutura temporal e espacial e levem o espectador a vivenciá-la, confundindo os limites entre o real e o virtual, como nas novas práticas imersivas.

O deslocamento da imagem e do som cria também um outro efeito, bastante sintomático do que está ocorrendo atualmente no campo das artes visuais: além do *sentido* da narrativa ser subvertido e os princípios de representação e apresentação serem questionados. Trata-se do estatuto da própria visualidade como elemento fundante do campo que está sendo posto em questão.

Essa problemática, se está presente nas obras em análise, torna-se mais evidente em outros trabalhos contemporâneos.

Negação: nada para ver

A terceira questão que se coloca, dentro da problemática aqui proposta, é o cruzamento entre o campo das artes visuais e obras que, embora sendo propostas dentro desse campo, negam totalmente a presença da visualidade.

Na exposição *Conte-me* há duas obras que seguem o mesmo princípio de substituição da potência do visual pela potência do som. Primeiramente, há uma obra de Dominique Gonzalez-Foerster, artista visual, e Christophe Van Huffel, músico intitulada *Satellite Blue Palace* (2003) que foi criada como obra radiofônica para a Radio France Culture. Chama já a atenção que um artista visual tenha sido contratado para criar uma narrativa num meio puramente auditivo; e a obra constitui-se, apenas, de cadeiras e *head-phones* num espaço muito estreito, frente a uma parede branca. Será esse espaço branco, o lugar para a projeção do imaginário do espectador/ouvinte, no qual este criará virtualmente suas janelas abertas para outros mundos, visto que trata-se de uma narrativa de ficção científica?

A outra obra, de Dominique Petitgrand, é também uma proposição auditiva que se inscreve no espaço físico do espectador. *Il y a/ Ensuite* (Tem/ A seguir) é constituída por dois alto-falantes, colocados em duas escadas que se encontram num mesmo *hall*. No primeiro, uma voz de criança enumera coisas que existem numa casa, numa forma de rememoração (Il y a...-Tem...) No outro, uma voz vagamente ameaçadora fala a cada vez que a criança interrompe seu relato: *Ensuite...* (A seguir...) e a criança continua, como se a injunção a obrigasse a lembrar de mais detalhes, até o momento em que diz: *não lembro mais*, mas o diálogo recomeça imediatamente, de modo que não se sabe com certeza se essa declaração é uma conclusão.

Constata-se que, embora trazendo disjunções face ao modelo eleito, o artista recorreu a uma das modalidades mais tradicionais da narrativa, anterior mesmo à escrita: quando a pura oralidade, baseada na memória e na subjetividade, pontuava a transmissão de saberes, tradições, lendas e mitos. Mas, o que importa é

o deslocamento operado: o fato de essa narrativa desmaterializada ser proposta como obra numa exposição de artes visuais, ocorrida em instituição que participa da legitimação deste campo da produção simbólica.

Esse deslocamento gera tensões na própria estrutura do campo, ao propor cruzamentos que abolem o visual. E, por isso mesmo, apresenta-se como obra fundamentalmente mestiça, situando-se no entre-dois: entre o visual e o sonoro, entre a materialização e a desmaterialização, entre o conceito de arte e seu desmanche.

É significativo que, no catálogo da exposição *Conte-me*, ao lado de uma análise das obras desses dois artistas, constem imagens de obras anteriores dos mesmos, nas quais existem elementos visuais; do mesmo modo, vários percursos de Cardiff são ilustrados por imagens fotográficas de pontos do caminho percorrido. Esse quase-detalle, mas que é significante, mostra o quanto os veículos tradicionais da área estão inadequados e até mesmo defasados, em relação a essas criações. É como se elas não tivessem encontrado seu lugar, lugar provavelmente ainda inexistente e a ser criado.

Se as obras partem de cruzamentos entre linguagens e meios artísticos com Cardiff e Miller, para chegar à pura sonoridade com Gonzalez-Foester e Petitgrand, pode-se dizer que nessas últimas um novo cruzamento, conceitual mas igualmente importante, é colocado: o da concepção histórico-social, primeiramente, das artes plásticas, depois das artes visuais, com as novas práticas do campo, nas quais o visual desaparece em prol de uma ressensibilização da percepção através do som.

Uma última obra a ser analisada é a de Ilya Kabakov, mostrada na 5ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre (29 de setembro a 4 de dezembro de 2005).

Trata-se de uma instalação, composta por uma sala fechada, com todas as características de um espaço museau: poltronas no centro, permitindo a apreciação das obras, música clássica ao fundo, iluminação dirigida às obras; mas, estas não se encontram lá. As paredes vazias ressignificam todo o aparato museológico presente, mostrando em parte seu outro lado: o de instrumento para a valorização, a idealização e até a mistificação das obras, tomando-as veículos ideológicos. As ideologias necessitam de objetos simbólicos que, sob a máscara democrática igualitária, auxiliem na manutenção das diferenças sociais. As obras de arte em si mesmas não cumprem esse papel, mas, colocadas na instituição museológica, esta se encarrega de conotá-las nesse sentido. As paredes vazias propulsam-nos diante de um abismo, bem mais além de sua superfície; interpelam-nos, uma vez mais, sobre o sentido, o peso, a densidade, o compromisso do olhar sobre as obras de arte no mundo de hoje: olhar que não é neutro, mas comprometido ou crítico; acomodado, ou aspirando a mudanças; olhar que não vê, ou que dialoga com a obra, escuta-a, extrai

dela as lições que só a arte pode dar, que são intrínsecas às suas especificidades enquanto abertura para um devir.

A saturação de imagens nas sociedade capitalistas avançadas talvez explique esse fenômeno: fotos e filmes comerciais invadindo tanto o espaço doméstico quanto o espaço público, através de *out-doors* e outros recursos; a banalização da história da arte e das práticas artísticas através dos meios de comunicação mais avançados; mega-eventos cada vez mais marcados pelo marketing cultural; imagens circulando dentro de um mundo globalizado, mas sendo apropriadas por culturas que não possuem os códigos para penetrá-las, e muitos outros elementos que urge analisar de dentro do próprio campo da arte contemporânea.

Frente a essa realidade, os artistas parecem estar colocando em questão não a prática artística, mas os instrumentais e os sistemas de signos tradicionais, como modo de interpelar os espectadores e fazê-los refletir, ressignificando seu entorno.

O livro de Waltercio, as vídeo-instalações-áudio-performances de Cardiff e Miller, as instalações sonoras de Gonzalez-Foerster, Petitgrand, situam-se em não-lugares, no cruzamento de princípios opostos: entre imagem e não-imagem, entre sentido - falta de sentido – geração de novos sentidos, da impossibilidade à negação do olhar.

A arte contemporânea parece estar, no momento presente, em tensão face a essas forças paradoxais, até certo ponto à espera que esses novos sentidos possam ser compreendidos.



Figura 1 - Janet Cardiff e George Bures Miller, *The Paradise Institute*. Instalação, vídeo, áudio, escultura e performance (13 min) 2,50 x 18 x 5,35 m, 2001.

Reflexões sobre teorias do estilo: a obra de Guignard em questão

Profa. Dra. Ivone Luzia Vieira

Professora da UFMG e Pesquisadora do Museu Casa Guignard

Com a substituição da retórica pela estilística, demarcou-se um novo espaço referencial para o estudo teórico do estilo. Entretanto, questionado pela crítica literária, em comparação à espessura densa do corpo teórico da lingüística, em ascensão, o estilo perdeu consistência. Considerava-se o estilo um conhecimento cujo objeto não apresentava o referencial teórico necessário às indagações da época. Essas questões tomaram-se relevantes a partir de 1870 com a exclusão da retórica, e acirraram-se após a segunda metade do século XX, sob o olhar da lingüística estruturalista.

Roland Barthes, um dos mais significativos teóricos da lingüística contemporânea, questionava o problema e considerava complexa uma definição mais precisa de estilo. Esclareceu que

de uns cinqüenta anos a essa parte, tem havido tentativas de fundar uma ciência do estilo, ou seja, uma estilística, uma maneira de estudar cientificamente o estilo dos autores. É preciso admitir que, até agora, essas tentativas de certa forma malograram. Aliás, existem várias estilísticas, mas nenhuma é muito convincente. Esta ciência ainda está sendo buscada. O estilo é um fato inegável, mas o meio de definir esse fenômeno objetivamente, segundo critérios científicos, mostra-se extremamente difícil. (Barthes, 2004)

No texto de sua autoria, "Reflexão sobre o estilo de *O estrangeiro*", obra de Gide, ele pressupõe que "o estilo é a crista difícil em que o homem absurdo deve manter-se, entre as idéias infinitas e as palavras inconsistentes." (Barthes, 2004)

Para os teóricos da lingüística estruturalista, tornava-se um conhecimento complexo em razão da polissemia do estilo que pertence tanto ao privado quanto ao público, ao indivíduo e à multidão. Partia-se do princípio de que o conceito de estilo havia perdido sua pureza conceitual. Giorgio Vassari, um dos principais historiadores da arte do Renascimento, classificava os estilos em três categorias retóricas básicas: alto, médio e baixo, com as quais designava os períodos históricos, os artistas e sua

obras individualmente. Assim, para ele, a “maneira greca” aflorou na Itália até que Cimabue e depois Giotto dela se libertaram. (Bazin, 1989). Distingue também a alta “maneira” de Miguel Angelo da “maneira” média de “Rafael”. Para Germain Bazin, essa classificação em relação aos artistas mencionados decorre da exaltação da virtude da temperança pela qual os humanistas do Renascimento se gabavam de equilibrar suas paixões, e não vê no termo “médio” um sentido pejorativo. (Bazin, 1989). Vassari refere-se também à “maneira” resoluto (fiera) da “maneira gradiosa”, da “maneira capriciosa” ou bizarra (ghiribizzosa). A palavra “maneira” fora substituída por estilo. Ela oferece “uma grande variedade de matizes tanto para designar os períodos históricos quanto aos artistas de que se trata.” (Vassari, 1989)

Tradicionalmente, o estilo é uma norma. Associado a modelo, torna-se cânone. Uma das funções do estilo é constituir-se não só em padrão para avaliar o grau em que uma obra se torna representativa de sua época ou da relação com outras obras da mesma ou de diferentes épocas, em relação às mudanças no modo de representação. (Hausser, 1988) O filósofo Nelson Goodman, em revisão ao conceito de estilo, propõe: “um traço de estilo, a meu ver, é um traço exemplificado pela obra e contribui para situá-la num conjunto dentro de certos conjuntos significativos de obras.” (Goodman, 1990)

O historiador de arte Ernest Gombrich tem como objeto central a representação pictórica, ou seja, a mudança pictórica através dos séculos. Indaga também as razões da mudança de estilo, enquanto conjunto de signos e normas. Pressupõe-se que o estilo nas artes está relacionado ao tempo, à história.

Saussure, um dos teóricos que revolucionaram a lingüística, “estabeleceu que o tempo não é a mola fulgural da evolução, mas apenas seu enquadramento: a proposição, segundo a qual a diacronia se resume a uma sucessão de sincronias (tal como a história é, segundo a concepção marxista, uma sucessão de gerações), marca o advento da lingüística como ciência.” (Benveniste, 1966) Saussure construiu um conceito no qual a língua aparece como campo simbólico, como modelo de uma totalidade dotada de seu tempo próprio. Saussure postula as relações do sistema sincrônico e afasta-se das relações históricas causais. Assim, a lingüística saussuriana voltava-se inteiramente para o texto na sua imanência, “sua clausura, seu sistema, sua lógica, em sua face a face com a linguagem”. (Compagnon, 2001) A lingüística estruturalista se afasta do contexto histórico?

Frederic Jameson questiona o esvaziamento conceitual do estilo em relação às exigências da lingüística e pressupõe que “o estilo é um fenômeno histórico. Uma ciência absoluta do estilo é impossível”. (Jameson, 1985) Para ele, “definir o estilo, como linguagem que deliberadamente chama a atenção sobre si mesma, emergindo

como um elemento – chave na obra, é reafirmar, contra a estilística, o caráter fundamentalmente histórico do fenômeno”. (Jameson, 1985)

Os semiólogos Cesar Segre e Umberto Eco propõem também uma recuperação da história dedicando-se produtivamente ao exame de textos. Partir de um texto significa encontrar inevitavelmente o *texto na história*. Isto é, abordar não só o tema da sua articulação em códigos mas também a *transformação dos códigos*. (Segre, 1977) Eco põe a questão indiretamente, mas põe-na a um nível teórico geral. (Calabrese, 1986)

Germain Bazin recorda que o pintor toscano Cennino Cennini fora aluno de Agnolo Gaddi, que convivera no ateliê de Giotto. Cennini escrevera o livro *Libro dell'arte*, cujo texto pioneiro dá início às idéias que romperam com o mundo ideal e intemporal. Para Bazin, o fato de Cennini proclamar a “modernidade” de Giotto, em relação a tudo o que o precedeu e relacioná-lo ao futuro, postula uma atitude histórica. Neste sentido, saímos do intemporal e do anonimato e entramos na história. (Bazin, 1968)

Estas questões tornaram-se fundamentais para o conhecimento crítico da arte. O século XVIII vê não apenas interesse mas aprofundar-se o debate sobre a história da arte. Observa-se que o princípio de que “só existe autor quando se sai do anonimato” favorecera a criação de instrumentos nos quais a função de autor excedera sua própria obra. No entanto, o método de Vassari – “o patriarca da história” –, que havia se interessado mais pelo homem e sua biografia do que a obra, recebera significativas críticas.

Roland Barthes constata que em plena metade do séc. XX, sob os princípios da estilística, o objeto da história literária centrava-se ainda no estilo individual, biográfico do autor em detrimento da obra. “Fazia-se ou história individual, psicológica, eventualmente psicanalítica do autor, do seu nascimento à conclusão de sua obra. Ou uma história global, geral de uma época.” (Foucault, 2001) Lucien Lefebvre também citou o “excesso” dessas monografias de pretensões totalizadoras. (Lefebvre, 1953)

Barthes buscou instrumentos de análise, ou seja, um modelo metodológico de análise científica da linguagem nos pressupostos teóricos da lingüística estrutural a fim de criar possibilidades para uma nova história da literatura, com suas especificidades e leis próprias de mudança. Barthes, ao inventar a *écriture*, reinventa também o estilo.

A tese de Levy Strauss, em sua *Antropologie structurale* pressupõe que “a análise da linguagem de Saussure e seus antecessores – a lingüística estrutural – conseguiu atingir durante o séc. XX o que poderíamos chamar de um “limiar de

cientificidade". Mas constata-se também que havia uma defasagem epistemológica entre as ciências da linguagem e as outras ciências humanas. (Foucault, 2001) Pode-se dizer que "a lingüística ultrapassou um certo limiar e passou para o lado da ciência, ou seja, da ciência exata, e se encontraria em relação às ciências humanas em posição de modelo. (*Idem*)

Foucault reconhece, também, que em todas as disciplinas que estudam mudança produziram-se recentemente renovações epistemológicas significativas. "O problema que se coloca então para os especialistas das ciências humanas é o de utilizar o exemplo da lingüística, da história e da economia para introduzir, no interior das ciências humanas e sociais, a análise enfim rigorosa da mudança e da transformação." (Foucault, 2001) A lingüística estruturalista defende-se da acusação de posicionar-se de modo a-histórico ou mesmo anti-histórico: "a lingüística estruturalista não se opõe à mudança - ou seja, à história." É uma nova modalidade de análise da mudança, uma modalidade de análise que a "precipita" de alguma forma e permite dar conta dela." (Foucault, 2001)

O ponto de vista estrutural da lingüística é sincrônico e não diacrônico. Mas a análise histórica não exclui a diacronia. A sincronia se relaciona ao movimento simultâneo da história, e a diacronia, aos movimentos lineares da evolução. Mas a relação entre elas não tem caráter disjuntivo. Pois a história é tanto simultânea quanto sucessiva. Observa-se que os métodos de análise estrutural-sincrônicos interagem com os processos lingüísticos do tipo diacrônico. A explicação diacrônica dos fatos deixou de ser o estudo de elementos isolados transformando-se em outros isolados, "para se tornar o estudo dos conjuntos em correlação sincrônica", e isso em cada ponto dessa transformação.

Significativas mudanças ocorreram na história cuja repercussão se fez sentir na história da arte. Assim, entre a lingüística estruturalista e a história, se não há, identidade há, entretanto, pontos comuns de contato. A Nova História rompeu também com a concepção finalista evolutiva da velha metáfora biológica da vida e da evolução. Postula-se, hoje, que a história não pode ser pensada segundo o eixo único das sucessões diacrônicas, mas deve sê-lo igualmente em função da simultaneidade, articulada ao eixo das relações sincrônicas. As mudanças na concepção de tempo revelam que "a história não é, portanto, uma duração: é uma multiplicidade de tempos que se emaranham e se envolvem uns nos outros". (*Idem*)

A história não reconhece mais uma duração única que relaciona em um só movimento todos os fenômenos humanos. Classifica o tempo, segundo Braudel, em diferentes categorias: curta duração, média e longa duração. (Braudel, 1976) A história então não se apresenta como uma grande continuidade sob uma descontinuidade

aparente. Mas como um emaranhado de descontinuidades sobrepostas. Para a história da arte essas proposições oferecem possibilidades metodológicas em relação aos problemas de estilo, acerca da dinâmica estrutural entre diacronia e sincronia. Nesse sentido deve-se observar as noções de “descontinuidade” e “transformação” e articular-se a uma estrutura metodológica que lhe é própria, pois a concepção da história, hoje, pode ser compreendida “como a análise das transformações das quais as sociedades são efetivamente capazes”. (Idem) Ao romper com o pensamento evolucionista e com os “conceitos adjacentes”, a história liberta-se da duração única, da lentidão das mudanças e constata que há, na verdade, durações múltiplas, e que cada uma delas é portadora de um certo tipo de acontecimento.

Indaga-se, hoje, como a história da arte deve articular-se às proposições da Nova História. Como relacioná-las às proposições da estilística? O estruturalismo hoje é um conhecimento histórico. Abriu espaço às indagações, às contradições, possibilitou o exercício de diferentes estruturas epistemológicas e criou instrumentos precisos de análises. Avalia-se que tanto as ciências sociais quanto as ciências humanas dialogaram de modo significativo com a lingüística estruturalista. Considera-se, entretanto, que a revisão histórica, pós-estruturalista, revelou questões epistemológicas consideráveis, para cuja complexidade o estruturalismo não ofereceu alternativas conceituais e metodológicas efetivas. A “morte do autor” e a “morte do estilo” não apresentaram consistência necessária que lhes garantisse o total desaparecimento. Mas são teses em aberto. Foucault trabalhou questões históricas pertinentes, significativas, mas, como todo conhecimento, está aberto às contradições, às mudanças, às renovações.

Barthes ressuscitou o estilo, no sentido retórico, quando inventa a *écriture*. Para ele, língua e estilo “são forças cegas; a escritura é um ato de solidariedade histórica” (Barthes, 1953). Para ele, o estilo é a escolha geral de um tom, de um *ethos*, pode-se dizer” (Idem) Barthes esclarece que a *escritura* é, pois, essencialmente a moral da forma, uma escolha da área social, na qual o autor situa a natureza de sua linguagem de modo consciente e livre. Dentre um número finito de escrituras, Barthes escolhe três: a elaborada, a neutra e a falada. Observa-se que ele retoma a tripartição da antiga retórica: o alto, o médio e o baixo. Regressa-se “aos tipos, à maneira de falar com os quais durante um milênio se identificara”. (Compagnon, 2001) Retornar à tradição da retórica foi um corretivo tão útil, porque proporcionou uma filosofia da linguagem. (Gombrich, 1986)

Na reestruturação do estilo procurou-se defini-lo com justeza. Esvaziado de sua substância pela crítica, tanto da lingüística estruturalista quanto da literária, e condenado à solvência, submete-se ao processo de restauração e reabilita-se, na

medida em que reconhecem sua especificidade em relação aos procedimentos epistemológicos que lhes são próprios. Dentre as mudanças efetivas sobressaem-se as que se relacionam ao conceito de estilo enquanto “norma” ou medida prescritiva. Pois “aquilo que denominamos um invariante, uma norma, um código, até mesmo um universal, não passa de uma estase provisória e passível de revisão.” (Compagnon, 2001)

Revolucionários artistas da modernidade romperam com o código e decretaram o fim dos princípios normativos - prescritivos. Na argumentação de Paul Klee, “deve-se permitir à obra crescer de acordo com as próprias leis. Assim, depois de Klee, que aboliu no texto a hierarquia do signo verbal em relação ao visual, de Duchamp, que dessacralizou a arte e descontextualizou o objeto artístico, de Kandinsk, que liberou a pintura de quaisquer semelhanças representativas, nenhum artista aceita atrelar-se aos mesmos signos estilísticos, nem aos mesmos modelos de uma época. Sabem que a história não é contínua e sua produção deve relacionar-se à tipologia dos processos descontínuos de mudança e transformação. Para Lefebvre “vão tentar compreender no sensível os signos e os sinais descontínuos. Substituem deliberadamente a continuidade percebida pelo descontínuo construído, dando lugar à liberdade puramente criadora”. (Lefebvre, 1969)

Desde o início do séc. XIX, no entanto, preocupações epistemológicas divergentes se ocuparam com questões de *estilo* tendo em vista o conflito entre classicismo e romantismo. Com a nova crítica, princípios dialéticos ganharam espaços teóricos favorecendo a polarização de categorias estilísticas, em busca de melhores conceituações históricas e filosóficas. Assim Schiller fala de estilos “ingênuo e sentimental”; Goethe, de estilos “realista e idealista” ou “antigo e moderno”. Para os românticos, os estilos são “o grego e o cristão”; para Nietzsche “o apolíneo e o dionisíaco”; para Riegl “o háutico e o óptico”; para Wölfflin “o linear e o pictório”, dentre outros. (Hausser, 1988) Hoje consideram essas teorias totalmente históricas, cuja crítica traz para o presente sínteses de avaliações significativas.

São contemporâneas as reflexões que, na “esteira” de Benveniste, consideram o estilo objeto de estudos tanto de lingüistas, filósofos e demais especialistas do tema. Concluindo, consideram-no “um conjunto de traços característicos de uma obra que permite que se distinga e se reconheça – mais intuitivamente do que analiticamente – o autor”. (Idem) Considera-se que o estilo é um detalhe. Para Leo Spitzer, esta proposição “depois de ter sido a divisa dos historiadores da arte, deveria tomar-se a de todo teórico do estilo”. (Spitzer, 1970)

O “estilo como assinatura” pressupõe uma rede de pequenos traços distintivos, “um sistema de detalhes, repetições, diferenças, paralelismo – tomando possível

uma identificação ou uma atribuição". (Goodman, 1990) Embora não exista ainda formação específica, sistemática para a profissão de perito em obra de arte, tendo em vista questões de atribuição, a "connoisseurship" ou "expertise" é reconhecida internacionalmente. Nesse tipo de conhecimento "entram em jogo elementos imponderáveis: faro, experiência, intuição". (Ginzburg, 1989)

Barthes considera que na leitura da obra não há outra referência senão à própria linguagem. "O que acontece, é só linguagem inteiramente só, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa de ser festejada." (Barthes, 1985) Na argumentação de Lefebvre não se oferece mais a primazia às artes da linguagem verbal, pois não são as artes da linguagem que passam para o primeiro plano, mas a linguagem como tal, de maneira que ela se torna paradigma de todas as artes. Lefebvre esclarece que "esta concepção, oriunda da poesia, generaliza-se, pois". (Lefebvre, 1969) A auto-suficiência do texto poético lhe permite romper com a referência externa contextual. O escritor, o artista, buscam a construção de outras realidades possíveis. Se há referência externa, não é ao real, mas a outros textos, a outros signos.

Parte-se do princípio de que há possibilidades de se estabelecer certas analogias conceituais ou de pontos de vista entre Barthes e o historiador Ernest Gombrich quando pressupõem que, por trás do papel ou da tela, respectivamente, do escritor ou do artista, não está o real, mas um signo e outro signo, um texto e outro texto. Pois ambos consideram que a referência não tem realidade, e o que se chama de real não é senão um código. Barthes conclui que o lugar da realidade foi ocupado pelas relações intertextuais que estabelecem entre elas constantes e consistentes diálogos.

Gombrich fundamenta sua teoria em princípios não idealistas. Sua teoria da representação está baseada em "aquilo que se sabe" e não "aquilo que se vê". Parte do princípio de que o artista que deseja representar uma coisa real não começa por abrir os olhos e olhar em volta, mas tomar cores e formas e construir a imagem requerida. (Gombrich, 1986) Mas acrescenta "não é o *olho inocente*, porém, que sabe sondar as ambigüidades da visão". (*Idem*). Um dos princípios básicos da teoria de Gombrich postula que a arte tem uma história, "uma história longa e complexa" (*Idem*). Nesse sentido, esclarece que "Constable viu a paisagem inglesa em termos de Gainsborough e Gainsborough viu a passagem das terras baixas de East Anglia em termos da pintura holandesa." E de onde tiraria o holandês seu vocabulário? Para Gombrich, "este tipo de pergunta é exatamente o que se conhece como história da arte". Todas as pinturas, como disse Wölffling, devem mais a outras pinturas do que à observação direta. (Gombrich, 1986) A leitura de Hausser acerca da citação de Wölffling mostra que na pintura a influência de um quadro sobre outro é muito mais eficaz como *fator estilístico* do que a observação direta da natureza.

Pois, pressupõe-se que, na história da arte, a única realidade artística é a obra de arte. (Hausser, 1988)

Na apreciação do historiador Carlo Ginzburg (Ginzburg, 1989), a afirmação de que a arte tem uma “história” procura dar realce ao significado de que as várias manifestações artísticas “não são expressões sem relações entre si, mas anéis de uma tradição”. No entanto, cada tradição só tem sentido e encontra sua justificativa nas artes quando ocupa o lugar que lhe é próprio no grupo das transformações. É preciso que se reconheça o valor delas como proposição, no sentido discursivo do termo, criando-lhe possibilidades de transformação em objetos para a história da arte. Mas, Gombrich interroga também quais são as razões da mudança de estilo, entendido como conjunto de signos e normas? Na avaliação de Ginzburg, esse problema em relação às mudanças de estilo permanece em aberto, na teoria de Gombrich. Embora tenha procurado justificar essa questão afirmando que em “toda mudança de função há uma mudança de forma”, observa-se que no último capítulo de *Arte e ilusão* ele retoma o problema quando esclarece que “o objetivo desse livro era explicar que a arte tem uma história, e não porque essa história tomou uma determinada direção e não outra”. Conclui, ao dizer “que acredita que seja racional sustentar que o sentido da expressão humana escapará sempre à explicação científica”. (Gombrich, 1986)

* * *

Essas referências conceituais e teóricas, apresentadas neste colóquio, têm como objeto dar consistência à pesquisa, ora em processos sobre as significativas mudanças de linguagem pictórica que ocorreram na obra do artista modernista Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), em Minas, de 1944 a 1962, respectivamente data de sua chegada e de sua morte em Belo Horizonte.

Indaga-se quais acontecimentos se destacaram em relação às transformações em sua obra, cuja duração perfaz exatamente 18 anos. Deseja-se fazer uma leitura de sua produção destacando-se as descontinuidades, as transformações ocorridas e os modos como Guignard as revelou em sua obra. Faz-se um recorte em relação à totalidade dos gêneros de pintura criados nesse período mencionado e trabalha-se unicamente a categoria dos retratos. Pretende-se trabalhar essa pesquisa sob princípios metodológicos da análise serial. As proposições aqui apresentadas estão abertas às indagações da crítica e não se consideram acabadas.

Referências

- BARTHES, Roland. *Inéditos*. Vol. 2 – Crítica. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Le degré zero de l'écriture*. Paris: Ed. du Seuil, 1953.
- _____. *Elements de semiologie* (1964). L'aventure semiologique. Paris: Ed. du Seuil, 1953.
- _____. *Introduction à l'analyse structurale des récits* (1966).
- _____. L'effet du réel (1968) In: _____. *Litterature et réalité*. Paris: Ed. du Seuil, 1982.
- BAZIN, Germain. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BENVENISTE, Émile. *Catégories de pensée et catégories de langue*. (1958). In: _____. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1974, t. II. (Reedição Col. Tel.)
- BRAUDEL, F. *La Méditerranée à l'époque de Phillippe II*. Paris: A Collin, 1976.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia da ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense, 2000.
- _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 2001.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOMBRICH, Ernest M. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. *Norma e forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- GOODMAN, Nelson. *The status of style*. In: _____. *Ways of worldmaking*. Combas: Ed. De l'Éclat, 1990.
- JAMESON, Frederic. *Marxismo e forma*. São Paulo: Huitec, 1985.
- LEFEBVRE, Lucien. *Introdução à Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1969.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1972.
- SPITZER, Leo. *Art du langage et linguistique*. Paris: Gallimard, 1970.
- VASSARI, Giorgio. O Pai Fundador. In: BAZIN, Germain. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

A exposição de arte: conceituação e estratégias

Profa. Dra. Lisbeth Rebolo Gonçalves

Professora da ECA/USP, Diretora do MAC/USP e Presidente da ABCA

Um estudo sobre a recepção estética em museu de arte põe em foco, necessariamente, a exposição de arte. A abordagem pode se dar sob a perspectiva de um campo de ação crítica e estética, buscando seu entendimento como *forma*; pode, também, dar-se sob a ótica do evento, destacando-se, neste caso, qual é a sua função, quais são os seus objetivos e as estratégias de comunicação com o público.

Tangencia-se, assim, o conceito de exposição que se encontra nos dicionários correntes, os quais a colocam, em termos gerais, como uma apresentação de algo que é dado aos sentidos do homem. O conceito abarca tudo o que se apresenta através da visão – desde uma paisagem da natureza até a maneira como se dispõem os objetos, os seres vivos, as pessoas e as coisas em seu entorno.

Para estender esta definição geral à exposição de arte, é preciso apenas adicionar a idéia de que a apresentação se faz sempre com uma “finalidade”. A exposição de arte é uma apresentação intencionada, que estabelece um canal de contato entre um transmissor e um receptor, com o objetivo de influir sobre ele, de uma determinada maneira, transmitindo-lhe uma mensagem.

A propósito do problema da finalidade da exposição, é interessante resgatar a explicação de Jean Davallon. Ele salienta esta questão quando considera que ela corresponde a “uma situação de comunicação”, porque produz, transmite e articula um todo coerente, respondendo a objetivos determinados, que sempre têm a ver com um discurso “autorizado”. Por isso, a exposição é um espaço social de contato com um determinado saber.

Esta perspectiva social da exposição de arte também é colocada por Jacques Leenhardt². Ele ressalta que ela é um espaço social de saber, remetendo-se ao registro de que no século XIX a palavra “exposição” significa metonimicamente “o lugar onde as pessoas podem ver, conhecer várias coisas que antes eram desconhecidas,

¹ DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'oeuvre*. Paris/Montreal, L'Harmattan. p. 49.

² Palestra proferida no Simpósio Internacional *Arte Contemporânea no Museu – Imagens e Discursos*, realizado pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 10-17 de outubro de 1997.

em particular no campo do desenvolvimento científico e técnico". No século XIX, ainda segundo Leenhardt,

a exposição torna-se o acompanhamento essencial do progresso industrial, ela simboliza a modernidade técnica, a novidade revelada a todos. (...) A exposição significa, neste momento, a abertura de um espaço público de saber. Ela é um fórum onde está assumido o risco da multiplicidade de opiniões, dos saberes e do *savoir faire*, riscos assumidos na perspectiva da dinâmica plural do progresso³.

René Vinçon, por sua vez, privilegia a exposição como "lugar" social, destacando a sua dimensão estética. Ele propõe a idéia de "ativação", para compreender a exposição de arte como a apresentação de obras que põe em atividade uma experiência, ao mesmo tempo, estética e social. A exposição é, para este autor, um campo para a vivência do efeito estético e para a aproximação a um conhecimento sensível da realidade.

A exposição entendida como ativação implica, portanto, "pôr em uso social a obra", isto é, "pôr em uso prático" e é uma prática estética⁴.

Por essa razão, é importante a interrogação sobre os procedimentos da ativação e sobre os fundamentos que a legitimam. Pretender neutralidade é ter a intensão de encontrar valores absolutos, o que é impossível nos quadros da cultura.

Basta lembrar, por exemplo, que expor a obra de arte num museu é tomá-la pública, é possibilitar a comunicação a receptores de diferentes perfis. Neste procedimento, todavia, a objetividade é sempre relativa, pautando-se só nos meios tangíveis da sua apresentação. Não há neutralidade de conteúdos⁵, sendo preciso ressaltar a sua dimensão cultural.

³ O autor francês lembra, ainda, que a exposição representa uma mudança cultural fundamental. Diz ele: "os *savoir faire* técnicos, os segredos de fabricação, ficavam antes ocultos graças ao sistema das Guildas, dos agrupamentos profissionais fechados. Após a abolição das Guildas, em 1789, o saber técnico vai à praça pública, torna-se um bem geral coletivo, porque ele constitui a dinâmica mesma do progresso. Portanto, ninguém tem direito de mantê-lo escondido na sombra". Leenhardt mostra que a mudança que se opera, culturalmente, está ligada ao forte paradigma da época, que é a idéia de progresso.

⁴ A ativação é a implementação de uma obra, é a sua apresentação, a sua *mise en situation*, seu colocar-se em funcionamento, é a sua exposição. Buscando uma precisão conceitual para a noção de "ativação", Vinçon ressalta que é preciso considerá-la como um conjunto de procedimentos, por meio dos quais se assume a responsabilidade de um determinado funcionamento, considerado como "legítimo". A ativação é perspassada por visões de mundo. Apesar do sentido instrumental do termo "ativação", o autor chama atenção para o fato de não se tratar de uma ação servil ou acessória; diz que as ações internas à ativação são complexas, envolvendo vários registros, inclusive, o estético. Não se trata de simples preenchimento de uma função neutra. Ela é sempre permeada por posições ideológicas. VINÇON, R. *Artífices d'exposition*. Paris: L'Harmattan, 1999. p. 156.

⁵ *Ibidem*, p. 19. Esta tese apresenta-se em todo o capítulo I, p. 11-59.

O espaço comunicante das exposições

É particularmente no último quarto do século XX que começa o esforço de teorizar sobre as exposições e seu papel perante o público.

Quando as exposições de arte são pensadas como meio de comunicação entre o espectador e a arte, verifica-se que na perspectiva da imaginação social seu âmbito é ilimitado, sendo amplos os limites do contexto cultural que articulam seu espaço comunicante⁶.

Como meio de comunicação, as possibilidades que as exposições de arte oferecem são, portanto, tão extensas quanto à dimensão cultural: seja de uma determinada época, de uma tendência, de um movimento, da trajetória de um grupo ou de um artista individualmente, e assim por diante.

Quando as exposições são pensadas como meios de comunicação entre o público e a arte, a conjuntura cultural influi diretamente sobre a compreensão da mensagem. Raras vezes o objeto, em si mesmo, é suficiente para remeter imediatamente os visitantes aos valores trabalhados na exposição. Relações precisam ser estabelecidas pelo público para chegar a uma compreensão da mostra. Para tanto, o espectador, de antemão, precisa ter – ou adquirir por via da exposição – informações sobre o objeto exibido. Ele precisa, também, captar quais os paradigmas que norteiam o conceito de arte num determinado momento da história, quais as tendências da época em que se insere a obra; e deve conhecer algo sobre o seu contexto social.

Neste sentido, pode-se avaliar como são importantes as informações da história da arte e a visão crítica da arte veiculadas pelas instituições e pelos curadores na organização de mostras. A sua compreensão dos fenômenos artísticos, no passado e no presente, torna-se o fundamento da construção da exposição.

Desta forma, pensar a exposição de arte implica localizar um amplo feixe de informações que abrangem as condições da produção artística no contexto cultural, o que configura sempre um desafio muito complexo.

⁶ O conceito de cultura aqui empregado é abrangente. Entendem-se os valores, idéias, técnicas, comportamentos, conhecimentos que caracterizam uma sociedade em diferentes momentos históricos. O conceito adotado inclui toda a atividade do campo social. Assim, integram a cultura, entre outros campos, as artes pelas telas, a literatura, o cinema, o teatro, a música, a dança; a produção de idéias pela crítica e pela historiografia da arte; a comunicação via rádio e por outros meios de comunicação; as festas, os rituais; os modos de produção econômica, as estruturas sociais e políticas; as técnicas e tecnologias; os comportamentos; os conhecimentos, valores, idéias filosóficas e científicas, mitos, religião.

Estratégias de comunicação da exposição de arte

Na atualidade, as exposições de arte ganham, cada vez mais, uma repercussão sem precedentes. De que estratégias elas se valem para conseguir um tal espaço na vida cultural da sociedade contemporânea?

Há um aspecto que parece trivial, na realidade que envolve a exposição de arte. Trata-se das possibilidades prediais do recinto onde se dá a mostra, ou seja, a disponibilidade de infra-estrutura, como qualidade das paredes, painéis e iluminação, por exemplo, assim como o orçamento disponível para a sua concretização. Uma mesma exposição pode ser mais interessante em um espaço do que em outro, por este conjunto de razões.

Na comunicação da exposição de arte existem tipos de informação documental, como cronologias biográficas e dados técnicos sobre as obras, ao lado de uma aproximação por meio de textos críticos sobre a obra em exibição, apontando fases ou constantes estéticas. Eles vão oferecer recursos de apoio ao público visitante⁷.

Ao lado da informação documental, o desenho museográfico ganha papel estratégico na construção do processo comunicativo da mostra. A distribuição da obra no espaço, o uso da luz, o emprego de cor nos painéis e paredes, a criação especial de um ambiente, todos estes elementos funcionam como recursos de qualidade semântica⁸, os quais conduzem estrategicamente à mensagem estética projetada pela mostra. A museografia, além disso, pode incorporar as novidades tecnológicas, dando uma dimensão dinâmica e atual à exposição.

Por meio da museografia é que se cumpre a função primordial da exposição, que é a de aproximar o objeto mostrado e o visitante. A estrutura de apresentação da mostra toma-se o canal para a realização do encontro vivo com a obra de arte, para a vivência estética, para o diálogo com a arte, sendo, portanto, condição decisiva do seu processo comunicativo.

A qualidade tridimensional das exposições, na instituição onde se apresenta, é de especial relevo nesse processo comunicativo. Mediante sua qualidade, a exposição torna-se o lugar onde o visitante experimenta concretamente a arte. Ela se torna o seu "cenário".

⁷ Os textos são mensagens escritas (textos de catálogo e convites, textos introdutórios no percurso da mostra, etiquetas) que têm como funções principais: (1) a referencial, quando o escrito fala dos objetos expostos ou envia o leitor a outras informações (etiquetas, catálogos); (2) conotativa, quando envolve o destinatário (aberturas, apresentações de catálogos, convites); (3) poética, quando se vale de qualidades visuais do escrito, visando manter o contato entre a exposição e o visitante. O texto vem clarear o código de leitura da exposição; é um código de "controle" da significação. In: DAVALLON, *Op. cit.* p. 49-60.

⁸ No sentido de atuar sobre a dimensão dos significados.

As exposições são, em essência, espaços nos quais o visitante se move “dentro” e “ao redor” das obras, com liberdade; ele pode seguir seu próprio ritmo e deter-se em função dos interesses que possui; pode multiplicar o número de visitas e, assim, tornar a sua experiência mais seletiva e penetrante. Pode, ainda, compartilhar sua experiência com outras pessoas, na medida em que divide a visita ao espaço com outros visitantes, num processo que pode ser mais, ou menos, interativo.

Numa perspectiva funcional, o entorno da exposição pode ser recriado para favorecer e instigar os sentidos e os sentimentos dos visitantes. Ao ato de olhar, de movimentar-se no espaço ex-positivo, podem juntar-se os atos de tocar, de ouvir e até o olfato, ativando-se multi-sensorialmente o visitante. Tal experiência pode ser marcante como fator de sensibilização na recepção estética.

A importância da cenografia

Na perspectiva da função comunicativa da exposição, cumpre observar como e quando se convencionam os modos de organização técnica e espacial da exposição, ou se introduzem alterações nestes modos convencionados. É interessante observar que os re-cursos “cenográficos” criam para o receptor as estratégias que funcionam como chaves da exposição, pelas quais é possível a experiência estética e a apreensão de conteúdos. A “cenografia” cria a condição intertextual para proporcionar a comunicação da arte de forma a condicionar o efeito estético, ou seja, a recepção da arte em exibição.

Na exposição, a cenografia demarca a localização cultural da produção artística mostrada por múltiplos recursos; além dos documentais, destacam-se o desenho do espaço, o uso da luz e da cor e, muitas vezes, também, recursos sonoros e outras tecnologias.

O conceito de “cenografia”, aqui aplicado à exposição de arte, é entendido, portanto, como o modo de criar uma atmosfera que se pensa ideal e representativa das situações envolvidas numa apresentação “narrativa”, uma ambientação construída para a ação, a apresentação de um discurso sobre a arte que colabora para promover a recepção estética e instigar a imaginação e o conhecimento sensível do que se apresenta ao visitante.

Faz parte da cenografia, o entorno arquitetônico. Ele revela-se um referente importante, contribuindo para a qualidade “teatral” da exposição. Na exposição, como na arquitetura, a deambulação do visitante é fundamental, e o entorno arquitetônico pode contribuir para o efeito dos conteúdos projetados sobre o público⁹.

⁹ VINÇON, *Op.cit.*

Os novos museus, com seus projetos de forte apelo estético, assim como os museus instalados em edifícios antigos, históricos, são especialmente interessantes para a observação da cenografia das exposições de arte. Neles, já no primeiro momento de contato com o museu, o visitante é envolvido pela arquitetura do prédio; antes mesmo da exposição, o visitante depara-se com um verdadeiro espetáculo.

A partir da segunda década do século XX, define-se claramente uma tipologia museográfica para as exposições de arte moderna, posteriormente adotada pela arte contemporânea. A nova tipologia desse século aparece com o primeiro museu de arte moderna¹⁰, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, nos Estados Unidos, que convencionou uma cenografia de paredes brancas nas exposições de arte moderna. A partir daí, o cubo branco impõe-se como o espaço ideal para a exposição de arte.

Nos últimos vinte anos do século XX, assistiu-se à introdução de outros conceitos museográficos. Passa-se a criar verdadeiros cenários para contextualizar a obra exibida¹¹. Usam-se cores, luz teatral e montagem de ambientes que dramatizam fortemente o contato do visitante com a obra de arte.

Vale observar que esta experimentação introduzida na forma de apresentar as mostras de arte vem sendo aplicada, principalmente, nas exposições temporárias. Não sendo transitórias, as mostras de perfil permanente, realizadas em instituições, teriam o seu efeito diluído ao longo do tempo. Portanto, depreende-se que, nas propostas de cenografia dramatizada, é importante atentar para o referente temporal.

Nessas duas vertentes cenográficas – a de paredes brancas e a dramatizada com cores e outros recursos – não há uma ação meramente instrumental ou acessória. Como se verá, pondo em ativação obras de arte a cenografia comunica significados, princípios de ação museológica e paradigmas artísticos.

Não há possibilidade de um “grau zero” de interferência na organização da mostra, ou seria contraditória, entre outras idéias, a de que a exposição de arte como um fato estético é, também, uma forma artística em si mesma¹².

¹⁰ O Museu de Arte Moderna de Nova Iorque é criado em 1929 e constitui-se num modelo para todos os museus de arte moderna que são fundados posteriormente.

¹¹ A criação de ambientes cenográficos torna-se freqüente, inicialmente, em museus de história, antropologia, arqueologia, ciências naturais e *design*.

¹² A hipótese de “um grau zero” de interferência na construção e uma exposição de arte é discutida por René Vinçon ao longo do livro já citado. A questão do “grau zero” de interferência liga-se diretamente à pretensão de transparência na construção da exposição de arte. Diz André Vinçon: “Toda apresentação de obras que se quer ‘transparente’, neutra e objetiva, pretende respeitar a historicidade da obra apresentada, escapando da historicidade do ‘presente’ da apresentação. Isto em duas circunstâncias, que aparentemente são diferentes ou até contraditórias, mas que de fato são complementares e solidárias: a exposição museal que envolve as obras na aura de um passado dourado; ou a apresentação contemporânea, que cria um tipo de presente ideal, descartando o presente comum (ordinário) da vida, para melhor fazer aparecer

A exposição como forma artística

Da mesma maneira que as modalidades de arte aceitas, como a pintura, a escultura, o desenho, o objeto ou a instalação, por exemplo, a exposição está sujeita às vicissitudes da realidade estética de um determinado momento.

Seguindo a premissa de que nos processos comunicacionais o meio pode se confundir com a mensagem, as exposições podem ser valorizadas por si mesmas, assim como pelo valor da mensagem que transmitem.

No ensaio “Forma, composição e conteúdo nas exposições nos museus”, Jerzy Swiecinski¹³ observa que a presença do valor estético implica que “a função informativa e científica das exposições dos museus se estenda para além do estritamente científico, inclusive dos objetivos informativos e didáticos”, dos objetivos comunicativos. A mostra, enquanto “forma artística”, converte-se em uma criação artística em si mesma, e atua não só a partir dos conteúdos que quer comunicar, mas também por meio de sua eloquência estética”. A ação desta eloquência está dirigida à sensibilidade e à emotividade do visitante, intervindo na recepção estética que nele se opera.

Neste sentido, as mostras, como um todo, colocam-se para o receptor tal como as obras de arte em particular, e podem, na sua totalidade, produzir efeitos iguais aos da relação dialógica com a arte em si mesma. Este fato estético evidencia-se de forma mais intensa quando, junto com o conteúdo artístico, a exposição apresenta qualidades teatrais, isto é, uma cenografia dramatizada, como opção museográfica.

A nova estética da exposição e seus atores sociais

A forma de conceber e promover a exposição de arte muda, entre outras razões, em função do novo perfil que os museus assumiram nos últimos 30 anos do

uma Presença (com 'p' maiúsculo) da e na obra. Presença do passado ou presente da presença. A noção de presença é, nos dois casos, central. Ambos pretendem a objetividade cujas modalidades respectivas são divergentes. Seja uma objetividade historicista, seja uma objetividade que toma prezes-te a Presença mesma, criando o vazio em torno da obra. Para as duas concepções, a contingência é opacidade; ela deve ser apagada”. VINÇON, *Op. cit.*, p. 11. Afirma ainda: “Neutralidade não existe, pela simples razão que esta decisão é uma intenção que tem em si mesmo – no caso da exposição de arte – um sentido estético, e é pensada em última análise, como tal.(...) Toda exposição é uma apresentação que implica em artificios”. *Ibidem.* p. 23.

¹³ SZEMERE, A. (Org.). *The Problems of Contents, Didactics and Aesthetics of Modern Museums Exhibitions*. Institute of Conservation and Methodology of Museums. Budapeste, 1978.

século XX. Transforma-se com o surgimento de novos espaços culturais e com as características da arte do nosso tempo.

Nasce uma nova estética da exposição em cuja construção o curador assume um papel que vai muito além da reunião de um conjunto de telas, esculturas, objetos ou instalações. O curador concebe a exposição como um projeto crítico que é compartilhado com o artista (obviamente, se ele estiver vivo). Este projeto pode tomar forma, mediante uma "cenografia"¹⁴ pensada por um especialista em montagem de mostras, que pode ser tanto um técnico de museu, um arquiteto, um cenógrafo da área teatral, quanto o próprio curador.

Novas características associam, hoje em dia, a obra e a exposição. Estratégias diferenciadas aparecem na disposição das obras de arte para a sua apresentação pública. Novos materiais são usados na museografia, assim como outras modalidades de uso do espaço são introduzidas. Como foi visto, a parede, assim como os painéis, não são apenas brancos; usam-se outras cores, criam-se novos cenários para expor a arte.

Com o impacto de toda esta novidade, abre-se um acirrado debate: alguns especialistas defendem que o lugar ideal da exposição é o espaço "frio", "neutro", sendo, então, importante as paredes brancas, e que o cubo branco é o recinto da mostra de arte. O fundamento subjacente a esta tese é que a exposição, como a arte em si mesma, é uma experiência autônoma. Rejeitam-se, em geral, o uso de cores no recinto expositivo e, principalmente, qualquer outra teatralização, considerando que constituem uma interferência na relação do visitante com a obra de arte. Outros defendem a atração que causam os novos recursos comunicacionais da mostra. A cenografia, para estes, funciona como um forte atrativo para a ampla parcela de público que não conhece em profundidade o campo artístico; é um recurso para estimular uma visitação massiva à exposição.

O modo de conceber e apresentar as exposições muda, em grande parte, em compasso com as mudanças que acontecem na arte contemporânea. Deve-se lembrar que ocorrem profundas transformações no conceito de obra de arte. Aparecem novas linguagens artísticas, uma nova conceituação da prática artística, incluindo o uso de novos materiais, técnicas e tecnologias.

No século XX, a obra de arte, ao ser mostrada ao público, sairá das paredes e dos pedestais, ocupará o chão e mesmo todo o espaço físico disponível para a sua apresentação. Surgem a performance e a instalação. O cenário, o gesto e a atitude

¹⁴ O termo está sempre sendo usado no sentido de desenho museográfico.

tomaram-se essenciais na forma artística. As artes plásticas aproximaram-se do teatro. E, neste contexto, nasce também uma nova relação entre obra e exposição¹⁵.

Proximidade morfológica: a instalação e a exposição

Pode-se encontrar, nas exposições “teatralizadas”, uma semelhança morfológica com a linguagem das instalações, que se difundiram fortemente a partir da década de 1980. Nesta modalidade artística, quer-se produzir a vivência estética, a participação, a interação do visitante com o projeto proposto pelo artista.

Na instalação, como na exposição com cenografia dramatizada, o receptor absorve a informação em uma circunstância experimental. Cria-se uma situação para a cognição estética; a intuição, a invenção em torno de identidades vividas e a inter-subjetividade podem ter lugar.

Na instalação, como na exposição com cenografia dramatizada, o artista e o receptor interagem subjetivamente, fazendo pressupor uma certa familiaridade com as significações projetadas. Entre o artista e o espectador da sua obra, assim como entre o curador e o visitante da mostra, deve haver uma intuição eidética, que favoreça a absorção de sentidos projetados, apesar das fissuras de especificidade que envolvem toda experiência de recepção.

O conceito de *instalar* quer dizer estabelecer, dispor para funcionar, alojar. O termo nasce na língua francesa, no século XVIII. Na arte atual, o termo é utilizado para designar uma nova forma artística. A instalação, com a metáfora estética que constrói, pressupõe virtualidade, cenário de dramatização.

O artista, na instalação, e o curador, na cenografia dramatizada, estabelecem um espaço transitório para o discurso artístico. Constroem ambientes para comunicar uma idéia estética, marcando fortemente a recepção do público que entra em contato com o seu trabalho.

Tanto no uso da cenografia dramatizada, em exposições de arte, como na construção da instalação artística, acontece a já mencionada intertextualidade da linguagem, onde materiais e re-cursos técnicos ou tecnológicos cumprem um papel fundamental na projeção da idéia artística.

¹⁵ Na segunda metade do século XX, com as transformações da linguagem artística, especialmente nas últimas décadas, surgiram espaços para exposições de arte contemporânea como as Kunsthalle, na Alemanha e na Suíça. Estas instituições são destinadas à divulgação da arte contemporânea através de mostras temporárias, não pretendendo criar acervos. Desta forma, respondem ao problema da natureza efêmera da obra dessa arte. Neste momento, chega-se a pensar que a época da construir museus havia acabado. Mas o que ocorre, como se verá no próximo capítulo, é o inverso. Surge um verdadeiro “boom” de novos museus, em edifícios que projetam, inclusive, as novas tendências da arquitetura.

Na instalação, como na exposição de cenografia dramatizada, o receptor é envolvido em vivências e interpretações como num grande teatro. Ingressa num universo ficcional, pode divertir-se prazerosa e ludicamente; pode ironizar, questionar, surpreender-se, sentir repulsa; enfim, é-lhe facultado experimentar outro tipo de recepção estética.

O eixo do processo, num e noutra caso, pode ser o espetáculo, a experiência de um ritual, onde signos e significados são reificados como se houvesse a reiteiração das bases, dos fundamentos valorativos da produção artística e da prática de sua recepção.

A experiência do receptor, potenciada, constrói (ou reconstrói) uma visão da obra ou da exposição. A exposição como *lugar* torna-se suporte fundamental para a comunicação artística desejada pelo curador. Na instalação, a morfologia “exposição” toma-se o lugar ou suporte da criação artista.

Como *lugares*, as exposições dão à práxis estética particular sutileza, abrindo espaço às suscetibilidades psico-sociais dos visitantes. Produzem discursos que dizem muito, e de modos diversos, segundo o espaço social onde eles se inserem. Na experiência vivencial as dimensões de tempo histórico (o passado) e contemporâneo (o aqui e agora) são essenciais. Permitem a projeção de múltiplas experiências, o movimentar-se no jogo de associações que o universo metafórico sugere, avivando dispositivos do inconsciente e do consciente.

A instalação, como a exposição cenográfica dramatizada, resulta num espaço aberto, tanto para o artista como para o curador e para o público.

Agora, os conceitos de contemplação ou de leitura formal da obra de arte não são mais adequados ou suficientes ao entendimento da proposta do artista ou do curador por parte do público. No lugar deles, é preciso colocar o conceito de interação.

Ao interagir com uma instalação ou uma exposição cenográfica dramatizada, o receptor procederá a uma decodificação, tanto mais ampla quanto maior for o seu envolvimento com o repertório cultural do campo da arte e da sociedade.

Obra de arte e exposição

O historiador e crítico de arte francês Jean-Marc Poinot é um dos primeiros a chamar a atenção para a relação morfológica entre o perfil da obra de arte contemporânea e a exposição. Aponta esta relação em textos que escreveu em catálogos, ao longo dos anos 80, apresentando exposições de arte contemporânea e em seu

livro *Quand l'oeuvre a lieu. L'Art exposé et ses récits autorisés*¹⁶. Ele aponta coincidências nas mudanças que vão se operando na arte e na exposição.

Sylvie Courdec¹⁷, destacando-o como um pioneiro neste procedimento crítico, lembra que ele chama a atenção para o trabalho de curadores europeus, revolucionários por seus métodos de construir exposições e explicar a arte contemporânea. Os especialistas apontados são Sanderberg, do Stedelijk Museum, de Amsterdam¹⁸; Leering, do Van Abbenmuseum, de Eindhoven; e Harald Szeemann, que atuou em diferentes países da Europa, principalmente na Suíça e na Alemanha. Todos eles têm a acuidade de trabalhar novas formas de expor a arte, nas mostras que organizam, sempre indicando as mudanças havidas no campo artístico, a partir dos anos 60 e 70.

Courdec recorda, ainda, na Europa, o crivo representado por duas exposições de arte e a reflexão crítica concomitante que sobre elas se realiza. A primeira exposição exhibe a Arte Povera e intitula-se “O espaço dos elementos: Fogo, Água, Terra”, sendo os textos críticos que a comentam produzidos por Tommaso Trini, Maurizio Calvese e Germano Celant. Estes autores apontam o caráter não ilusionista da nova arte, chamando a atenção para a essência que cumprem, na obra, os materiais orgânicos e para o fato de tal arte querer subtrair-se da lógica do mercado de arte.

A segunda exposição apontada pela autora francesa é “Quando as atitudes se tornam forma”, organizada por Harald Szeemann, no Kunsthalle de Berna, Suíça, mostra que se tornou legendária no campo da arte contemporânea européia em razão dos objetos e materiais que exibiu: entre outros, potes com cinzas, areia, recipientes cheios de água e objetos e ambientes cobertos ou feitos de feltro. O curador diz, em sua apresentação crítica, que o artista interroga o real assim como o químico faz reagir substâncias numa proveta; que o artista provocará no espectador uma reação diversa, ao lhe fornecer uma simples informação sobre a matéria bruta.

Configura-se, portanto, já nestes exemplos, a exposição como forma essencial do projeto artístico. Isto é, ela é a essência estrutural da obra criada pelo artista. Nesta perspectiva nasce, também, uma nova estética da exposição.

¹⁶ Villeurbanne, Mamco-Genève/Institut d'Art Contemporain/Art Édition, 1999. Em português: *Quando a obra tem Lugar. A Arte Exposta e seus Relatos Autorizados*.

¹⁷ COURDEC, Sylvie. "L'Exposition comme oeuvre". In: DÉOTTE, Jean-Louis; HUYGHE, Pierre-Damien. *Le Jeu de l' Exposition*. Paris: L'Harmattan, 1998. p. 21-44.

¹⁸ Este museu holandês desenvolve um programa de atividades e de exposições voltadas à uma política de democratização da arte. Desde a gestão de William Sandberg como diretor (1945-1962) a preocupação maior é comunicar ao público a aventura da arte contemporânea. Sandenberg é mesmo considerado por muitos como “o pai” da nova museologia.

Cenografia de paredes brancas: o não-lugar da obra de arte

A polêmica aberta em torno das exposições de cenografia dramatizada leva à procura dos valores e critérios que fundamentam a tese, consagrada ao longo do século XX, sobre o espaço ideal para a mostra de arte como sendo o cubo branco. Diversos estudos que percorrem a história dos museus de arte moderna oferecem subsídios para responder a questão colocada.

Na discussão do “não-lugar da obra de arte” desenvolvida por Jean-Marc Poinot¹⁹, salientam-se valores que permanecem omitidos no argumento de que a exposição ideal é a de paredes brancas. Esta tese pretende pôr em evidência a autonomia da obra e de sua linguagem formal.

No discurso do curador do Departamento de Pintura e Escultura do M.o.M.A de Nova Iorque²⁰, William Rubin, que ele cita, podem ser identificados também valores que fundamentam o argumento das paredes brancas. Em 1984, quando o M.o.M.A., após ampliação predial, reabre ao público, Rubin observa que os museus não podem mais ser o lugar adequado para a obra de arte contemporânea. O curador diz não acreditar que estas obras de arte sejam ainda interessantes “quando são cortadas da teia da vida”²¹. Esse discurso, a

¹⁹ No livro citado, especialmente no capítulo I, “L’Avènement de l’oeuvre”, p. 17-46.

²⁰ A idéia corrente que se tem de Museu de Arte Moderna em cuja coleção se encontram obras de arte do século XX, assim como dos movimentos artísticos que marcaram as últimas décadas do século anterior, tem como modelo principal o MoMa de Nova Iorque. Ele é criado como um museu enciclopédico, de vocação didática, voltado a uma comunidade pouco receptiva à arte em geral. Surge como um museu que se propõe a formular uma visão da arte contemporânea à época, a partir dos valores da arte de vanguarda, assim como criar o gosto pela arte do século em curso. As exposições, publicações, palestras e outras atividades que o M.o.M.A organiza mostram bem esta filosofia. Os catálogos e publicações que as acompanham sistematizam os movimentos então relativamente recentes da história da arte e a direção do museu formula uma política de exposições que projetam a visão dos fundamentos estéticos de cada uma das vanguardas históricas, visando sua compreensão por parte do público. Durante os anos seguintes à criação do M.o.M.A, os outros Museus de Arte Moderna que surgem, tanto nos Estados Unidos como em outros países, inclusive no Brasil, vão seguindo o seu modelo: O Whitney Museum of American Art, em 1930, o Musée National d’Art Moderne em Paris, na França, em 1947; o Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949 e, em 1950, o do Rio de Janeiro. O Guggenheim Museum que havia nascido, em 1939, como Museu de Arte não Objetiva, transforma-se, em 1952, num museu voltado para a arte contemporânea. A Tate Gallery de Londres, criada em 1878, conjugou, por esta época, a exibição da arte do passado com a arte da atualidade, assim como a National Gallery de Washington, criada em 1941. Na segunda parte do século XX, o modelo museográfico do M.o.M.A serve também para as Kunsthalle na Alemanha e na Suíça.

²¹ “Os museus nunca foram e penso que nunca serão o lugar absolutamente perfeito para as obras de arte. Não creio que as obras sejam mais interessantes quando cortadas da teia da vida. O museu permite a um público maior vê-las, é prático, é bom para a história da arte – particularmente porque preserva as obras – mas é um compromisso”. In: POINSOT, *Op. cit.* p. 17.

propósito da obra e do museu, à primeira vista pode parecer permeado por uma posição que quer rechaçar a visão de museu como instituição, onde se acondicionam obras representativas de um determinado momento da história e da cultura, pretendendo-se uma situação de maior interação da obra com o público.

Mas não é isso que acontece. O discurso do curador do M.o.M.A está inserido no quadro da visão da arte moderna veiculada pelo museu. O discurso de Rubin deixa ainda transparecer a importância da relação obra/museu, como ratificação do que é a obra de arte perante a sociedade. Ele explica que, antes, as obras eram feitas para estar em igrejas ou palácios e tinham, portanto, uma função particular. Esta era, segundo diz, “seu endereço público”. Segundo Rubin, a arte moderna se diferencia da arte do passado pela sua multiplicidade de estilos, “uma função de seu caráter mais individualista, menos coletivo, menos institucional, a qual tem sua coerência explicada tão-somente pela história da arte”. Daí a importância de manter na apresentação museográfica a periodização, quando se destacam os estilos dos diferentes movimentos presentes da modernidade

Dessa forma, o Museu de Arte Moderna, como um espaço público, teria um *a priori* de inadaptabilidade ao perfil que se define nas obras modernas, “de endereço privado”, justificando-se, a partir daí, uma museografia cuja construção cenográfica “esconda ou atenuie sua aparência de lugar público, ornamentando-o com a característica de um lugar privado: salas relativamente de pequenas dimensões e carpete no solo”.

Consagra-se, nesse momento, um padrão de como deve ser o espaço apropriado à arte moderna. É possível compreender que para uma arte que quer apagar sua função social, que quer ser “uma arte sem lugar”, o melhor padrão de espaço museu é aquele onde não há aparentemente interferências. Desta forma, não se corre o risco de que o museu tome o lugar do palácio ou da igreja.

O curador que acompanha a reforma do M.o.M.A, sendo o encarregado do Departamento de Pintura e Escultura daquele museu americano, desde o final dos anos 60, experimentará uma situação contraditória, pois a arte na época dos anos 80 vai se tomando mais participativa e adquirindo aspectos de arte pública, abrindo campo para um tratamento expositivo e museográfico distinto.

O Museu de Arte Moderna de Nova Iorque cumpre, nesse momento, como acontece desde a sua criação, um papel fundamental, não só para construir

uma visão da história da arte moderna (uma história apoiada nas questões formais da arte)²², mas também para definir um perfil de museografia para essa arte.

O Museu de Arte Moderna de Nova Iorque pretende oferecer ao visitante uma sensação de “privacidade”. Sua maneira de apresentar as exposições de arte será difundida por toda parte, como o modo ideal para mostrar ao público a arte moderna. As salas do M.o.M.A são pintadas de branco, com aparente pequena intervenção sobre a apresentação das obras expostas. Elas são distribuídas no espaço expositivo, respeitando a altura do olhar do visitante e preservando determinada distância entre si.

A ideologia das paredes brancas marcará, ainda no final dos anos 70, a disposição e a apresentação das obras pertencentes ao contexto da modernidade nos espaços destinados a exposições do Centro Georges Pompidou.

Observa-se que este tipo de uso museográfico que se pretende “neutro” influi, indiretamente, também no perfil dos espaços não museológicos, reservados à arte contemporânea, os quais se apresentarão como grandes salas, com paredes ou painéis provisórios, espaços desestruturados e desestruturáveis.

Enquanto o museu consolida o seu espaço expositivo como *lugar* que quer ser “neutro”, a ideia de *lugar* para os artistas contemporâneos vai assumir importância enquanto linguagem. Isto quer dizer que, nesse momento, a arte assume a vocação de explorar a construção do espaço e, como sintaxe básica da criação artística, utiliza-se da dimensão espacial²³.

Retomando o tema da concepção de espaço ideal construída ao longo do tempo pelo M.o.M.A, vale ressaltar, mais uma vez, que se encontra embutida nesta visão a questão da autonomia da arte. Neste museu, a classificação dada às obras será feita a partir de categorias formais, e tal sistemática ficará convencionalizada na prática da historiografia da arte moderna como um paradigma.

²² Um exemplo importante dessas publicações é o livro de Alfred Barr Jr. sobre o cubismo e a arte abstrata: *Cubism and Abstract Art*. Nova Iorque, M.o.M.A, 1936. Visando a ampla divulgação da arte moderna, o museu de arte Moderna promove inúmeras outras publicações, como o livro escrito por Alfred Barr Jr. *Que é a pintura Moderna* (Nova Iorque, M.o.M.A., 1952). O autor, que é então o diretor do museu, diz nesse documento de divulgação: “Este livrinho foi escrito para pessoas que tem tido poucas oportunidades de ver quadros, principalmente os quadros modernos, dados às vezes como enigmáticos, complicados, imponentes ou doidos. Destina-se a solapar o preconceito, perturbar os indiferentes e despertar o interesse, com o objetivo de abrir caminho para uma compreensão e uma afeição pela pintura mais aventureira dos nossos dias (...)” p. 4. O livro é traduzido para o português, para distribuição no museu de arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro.

²³ No livro já citado (p. 17-31), Jean-Marc Poinot dá o exemplo das “arts”: arte conceitual, minimal art, arte ambiental, land art, body art. Acrescente-se a instalação, sobre a qual já se discorreu e onde a questão é fortemente evidenciada.

É ainda o historiador Jean-Marc Poinot quem oferece um exemplo interessante em relação à convenção adotada pelo museu americano. Ele chama a atenção para um artigo de Reesa Grenbeerg²⁴, em que se revela o fato de William Rubin, o responsável pelo departamento de pintura, ter trocado todas as molduras originais das obras, argumentando, segundo ela, que: sendo conservadas as antigas molduras ornamentadas, teria sido impossível para os quadros estarem dispostos uns diante dos outros, estabelecendo-se boa relação formal. As antigas molduras eram muito diferentes entre si e teriam impedido um diálogo formal que, com a sua troca, foi valorizado. Conclui a articulista: “as molduras do M.o.M.A são concebidas para dar suporte à história do modernismo veiculada por este museu. As molduras escolhidas por Rubin separam-se das obras por espaços que se inserem entre as mesmas e o seu suporte”.

Modificando as molduras, negando toda circunstância ou qualidade particular de cada uma em relação à obra, regulando, ordenando a forma de apresentação das obras de arte, Rubin reforça a tese de ser o museu de arte moderna um espaço para mostrar obras autônomas²⁵, ideologia dominante no campo artístico.

Com a leitura formal da arte em exposição, fica em segundo lugar a dimensão do discurso estruturante do espaço museal onde a mostra é realizada. Essa história da arte de orientação formalista está, entretanto, muito ligada à história das instituições que a veicularam.

A exposição é um discurso social

A exposição é um discurso social que objetiva o entendimento da arte. Dela emerge uma mensagem sobre a produção artística que se apóia na história e na crítica de arte. É, portanto, um discurso apoiado em um conhecimento instituído, dirigido a um público, mais ou menos, especializado. Expressa idéias e quer persuadir. Pode-se dizer que a exposição é uma “mídia” fundamental para a comunicação da arte.

²⁴ “M.o.M.A. et l'ê Modernisme. Le cabre en jeu”. PARACHUTE, n. 42 mars-avril-mai, 1986, p. 56. *Apud* POINSOT, J. M. *Op. cit.*

²⁵ Sobre a questão das molduras das obras de arte, René Vinçon, no livro já citado, chama a atenção para o fato de este ser um “tema tabu”, semelhante ao das paredes brancas. Para ele, é preciso considerar que as chamadas “molduras originais” muitas vezes são escolhidas pelos colecionadores ou pelas instituições às quais as obras pertencem, nem sempre se adaptando à qualidade estética do quadro. Por esta razão, o autor considera que se deve admitir a idéia de suprimir temporariamente certas molduras, caso elas não se adaptem à qualidade da apresentação que se pretende fazer. Segundo este autor, a sistemática adotada pelo M.o.M.A, de um tipo de moldura distanciada da obra pictórica (não contígua ou conexas às bordas da obra) presta-se bem à apresentação tanto de um conjunto de obras, como de uma obra isolada. POINSOT, *Op. cit.* p. 58-59.

Elas atuam como um ponto de encontro de quem a promove – o museu, o centro cultural, a galeria, o curador, o artista – com o público, seu interlocutor. Implicam, necessariamente, um discurso e uma recepção estética, situados, conforme foi visto, numa ordem sociocultural, porque apoiados em valores presentes na conjuntura social.

A exposição, enfim, é como um texto que pode ser decodificado, compreendido dentro de determinados critérios do sistema cultural; é um acontecimento que reúne pessoas em torno da arte, é um fato artístico.

Nesse sentido, vale lembrar a observação de Jean Davallon quanto ao fato de a exposição ser uma atividade de estruturação de signos; um fato social, onde a significação construída é sempre um resultado, não podendo ser entendida como um dado em si²⁶.

Bruce Ferguson²⁷ observa que, como fato artístico, a mostra de arte pode ser entendida também como parte vital da indústria cultural, tal como o são os chamados “novos museus”. Este autor salienta, igualmente, a dimensão cultural das exposições de arte, ao destacar que elas revelam a identidade da instituição que as apresenta, implicando também outras identidades – a da arte e da cultura de uma época, de um país, de um momento internacional.

A exposição, segundo Ferguson, é uma mídia, a um tempo particular e geral, de comunicação; dirige-se ao meio artístico como também à esfera pública e privada. Ela é parte de uma política econômica da cultura, podendo constituir um fato voltado para uma recepção massiva, não se restringindo, portanto, à apresentação de obras de arte, a partir de um determinado conceito de articulação das mesmas, pensando o público especializado, os conhecedores da arte. Como produto cultural, é um discurso que satisfaz hábitos de consumo. A partir dela, fala-se de arte e se consome arte. Por isso, a exposição envolve, ao mesmo tempo, um complexo de representação social, pessoal e institucional.

Um outro aspecto que deve ser destacado é que a exposição é um ponto referencial para o debate da crítica da arte e a revisão da compreensão historiográfica. Por meio desse debate, ela deixa marcas na realidade artística contemporânea ou de outros momentos da história da arte, motivando inclusive a revisão do discurso historiográfico.

²⁶ Por esta razão, o autor considera a exposição como uma atividade de qualidade “semiótica”. A questão será retomada mais adiante. DAVALLON, *Op. cit.*, p. 43.

²⁷ In “The Exhibition Rhetorics, Material Speech and Utter Sense”. GREENBERG, Reesa et al. (Org.). *Thinking About Exhibition*. Londres/Nova Iorque. Ed. Routledge, 1996, p. 175-190.

É preciso notar também que a exposição é, igualmente, um campo aberto para o visitante construir a sua própria história. “Elas não são uma verdade absoluta, nem da história da arte, nem da política, nem da cultura”, diz Jacques Leenhardt²⁸:

Elas não constituem uma objetividade frente à qual o visitante-cidadão tem de ficar silenciosamente reverente e passivo. Ao contrário, a história (da arte) é um campo aberto propondo ao espectador a construção de sua própria história. Não a sua própria história da arte – pois este é o trabalho do historiador da arte – mas a sua história no mundo da arte, em contato com os materiais elaborados de modos diversos pelos artistas, através da história. Os objetos expostos, num dispositivo espacial, pela autonomia na qual são mantidos, pela impossibilidade de construir, no espaço, a partir destes objetos, um discurso absolutamente coerente, em sua apresentação, eles favorecem a multiplicidade de “correspondências” (ainda mais que o romance)²⁹.

Salta da observação de Leenhardt mais uma qualidade da ex-posição: ela é um espaço experimental, tanto para quem a organiza (um museu, um curador) como para o público que a visita.

A experimentação se processa no desenvolvimento do percurso da mostra, ao longo da qual o visitante constrói sua interpretação do conjunto apresentado, articulando as informações que lhe são oferecidas por textos, documentos expostos, vídeos, filmes que estimulam a percepção de conteúdos de sentido. Trata-se de um mecanismo de interpretação por reunião, agrupamento, junção, articulação de informações, sem regras pré-definidas para este processo, além da dimensão da história da arte que pode ser, mais ou menos, conhecida pelo visitante.

Todo processo de interpretação é sempre “aberto”³⁰, sendo assim uma experiência de liberdade, inserida nos limites do universo cultural da sociedade.

²⁸ Na palestra citada.

²⁹ Leenhardt usa aqui o termo cunhado por Baudelaire. Saindo da exposição universal de 1855, Baudelaire tem a intuição de estar experimentando uma nova modalidade de relacionamento entre um sujeito e os registros de sentidos existentes nos objetos expostos. Vale lembrar também que Baudelaire escreve 3 artigos sobre esta mostra universal, no jornal *Le Pays* e depois no *Le Portefeuille*. Para Leenhardt, a importância da noção de “correspondência”, em relação ao dispositivo da exposição, vem do fato de que “ela significa uma verdadeira revolução “copernicana” no campo da sociabilidade. A exposição é registrada, interpretada, memorizada, a partir da experiência múltipla, a qual tem a sua sede no sujeito visitante. A verdade da exposição fica então no sujeito e não na materialidade exposta. No processo de construção de seu sistema de correspondências, o sujeito cognitivo organiza, arruma a totalidade externa, o mundo, em relação a um projeto dele, à sua vontade, segundo o seu desejo de estar neste mundo ou o transformar”. Na palestra já citada.

³⁰ Tem-se aqui em mente o conceito de “obra aberta”, tal como é trabalhado por Umberto Eco, especialmente em *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milão, Bompiani, 1962. E também em *I limiti dell'interpretazione*. Milão, Bompiani, 1990.

As virtudes neoclássicas contra os vícios barrocos

Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire

Professor de História da Arte Brasileira da EBA/UFBA

Dentre os aspectos que justificam a reforma ornamental, que se processou nas igrejas soteropolitanas durante todo o século XIX, e que marca nitidamente a diferença entre os dois períodos estéticos fundamentais, barroco e neoclássico, está a ênfase nas virtudes cristãs, que as irmandades religiosas e os entalhadores passam a dar através da colocação de esculturas de alegorias nos retábulos e a expulsão de toda a variedade simbólica barroca constante de fênix, pelicanos, pássaros bicando uva, mascarões, grotescos, atlantes, cachos de uvas, cariátides, serafins, querubins e anjos em todas as posições.

Tal transformação nos remete a um sistema cultural cujas origens remontam à Antiguidade greco-romana, à Idade Média e ao Renascimento. Na Grécia antiga, a representação dos deuses, que integravam o panteão, era feita de forma alegórica, ou seja, através da personificação de idéias abstratas (religiosas, morais, filosóficas, naturais e de qualquer fruto do pensamento), verdadeiras metáforas em que figuras humanas são relacionadas com as idéias representadas através dos atributos que carregam ou que lhes estão associadas¹. Esta tradição transfere-se para os antigos romanos sendo assimilada pelos cristãos.

No campo literário, as representações alegóricas aparecem no século V a.C. no diálogo de Pinax e na época cristã, na literatura de Prudêncio (c. 400 – *La Psicomachia*), Marciano Capella (s. V. *De nuptis Philologiae et Mercurii*) e Boécio (c. 524 – *La consolación de la Filosofia*)².

Publicado pela primeira vez em Florença, em 1496, o diálogo de Cebes, discípulo de Sócrates e Platão, conhecido como Pinax, é uma explicação de uma pintura, através de um discurso moralizante que trata da passagem do homem pela vida.

¹ ESTEBAN LORENTE, 1998, p. 375-376.

² *Ibidem.* p. 376.

el hombre inocente como un niño penetra en la vida bajo el influjo de dos principios, el buen y el mal consejo, en su camino se encuentra con lãs diversas tentaciones del mundo, entre las que destacan las Opiniones y las ambiciones intelectuales; el verdadero camino es el indicado por el recto obrar y la virtud considerada como justo médio que lleva a la verdad y a la felicidad. Es una lección moral de tipo estóico, aprovechada a partir del siglo XVI por el catolicismo, que condena no solo los vicios tradicionales, sino también la intelectualidad³.

A narrativa do Pinax inicia-se assim:

Andándonos una vez paseando em el Templo de Saturno vimos, entre otros muchos dones, una tabla en la entrada del mismo templo, en la cual estaba una pintura extraña que presentaba una historia muy excelente, la cual nunca pudimos entender ni saber que cosa era, porque ni parecía ciudad, ni menos exército lo que en ella estaba pintado, empero estaba un cerco grande que en sí contenía otros cercos, uno mayor, otro menor; estaba más una puerta en la entrada del primer cerco, junto a la cual parecía grande compañía de gente, y dentro del cerco muchas mujeres...⁴

O significado da pintura vai sendo explicado a Cebes pelo ancião:

1. – ¿Veis este cerco?... Pues sabe primero que este lugar se llama vida; y esta grande compañía que aparece en la puerta, son los que entran en la vida. [Es la puerta de la vida, de cuyo arco cuelga una lucerna].

2. – Un anciano a la puerta es Genio o “daimon”, es quien muestra a los que entran el camino correcto, la sabiduría.

3. – Una mujer, bien vestida y hermosa con un vaso en la mano, en la misma puerta, es el Error o engaño, da a todos los que entran a beber de su bebida. Todos beben error e ignorancia pero unos más que otros. [Junto a ella está un gato, la adulación, y una ratonera, el engaño. El personaje es similar a la Falsa Doctrina de Alciato].

4. – Ya dentro de la puerta, unas mujeres de apariencia honesta son Opiniones, Concupiscencia y Deleite, que abrazan a todo el que entra y se lo llevan consigo.

5. – Fortuna, es una “mujer que parece ciega y loca sentada en una piedra redonda, la cual no solamente es ciega y loca, más furiosa y sorda. A unos priva de toda su hacienda y da a otros. Y de allí a poco se la toma a quitar a los que la diera... “la piedra redonda significa que ningún don es firme ni constante.

6. – Los que están a su alrededor son temerarios y locos por desear aquellas cosas que menosprecia y ella no querría para sí... Unos recibieron dones y están alegres, otros se los quitó y están tristes.

³ ESTEBAN LORENTE, 1998, p. 379.

⁴ *Ibidem.* p. 379.

7. – Junto al otro cerco unas mujeres que parecen deshonestas son Incontinencia [desnuda con comida y cosas de juego], Lujuria [con un corazón en llamas], Avaricia [con una bolsa] y Lisonja [acaricia con una pluma]. Ellas acechan a los que reciben algo de la Fortuna y los abrazan y prometen goce. El que por ellas es seducido se condena a servir las toda su vida cayendo en la delincuencia.

8 a 12. – En una pequeña puerta, a donde van a parar los delincuentes, hay unas mujeres, mal vestidas y disformes. La que tiene el azote es Punición. La que tiene la cabeza entre las rodillas es Pasión (pena). La que se “arrinca” los cabellos es Tristeza. Junto a ellas está un hombre, Lloro, y una mujer, Angustia.

13. – Es el Equivocado que ha sido entregado a las anteriores.

14 a 16. – Si el Equivocado se encuentra con Penitencia [con vara], ésta le volverá a mostrar el buen camino por medio del Arrepentimiento [con un corazón] y la Verdadera Opinión [como esperanza].

17. – En la puerta del otro cerco está una mujer adornada y limpia, es la Falsa Doctrina [estudio, con libro, regla y gafas].

18. – Los amadores de la falsa doctrina son estos hombres que se salen Del camino, se llaman poetas, rethores, dialécticos, músicos, aritméticos, geómetras, astrólogos, epicúreos, peripatéticos, críticos y otros semejantes.

19. – Son seducidos por otras mujeres que son lãs anteriores Opiniones, Incontinência y Lujuria.

20. – Em um lugar desierto hay una pequena puerta y um camino áspero y pedregoso... este es el camino de la verdadera doctrina.

21. – Em una quebrada están dos mujeres muy hermosas, Constancia [com corazón] y Continência [com freno], animan a los que suben por el camino y al llegar bajan de la piedra y los suben consigo, y trás repósar los visten de Osadía y Fortaleza [ésta con columna] y prometen que los llevarán ante la Verdadera Doctrina y les mostrarán el camino.

22 a 24.- Es una arboleda, um prado, um circuito y una puerta, es la Casa de los Bienaventurados. Junto a ella una mujer de mediana edad y buen juicio, con una estola, es la Doctrina o verdadera instrucción [con una tableta en la que hay pintada una mano abierta con un ojo], a su lado la Buena Razón y la Verdad [desnuda con una hacha de luz].

22. – La Verdadera Doctrina está sentada em una piedra cuadrada, es “el camino seguro y los dones constantes, estos son confianza y estar sin temor, lo cual es ciência con la cual pueden pasar esta vida sin padecer cosa molesta ni grave. *Doctrina está fuera del cerco para curar a los que vienen y les da una purga con la que los limpia y después los lleva a las Virtudes*; los males de los qu los cura son ignorancia y error que bebieron en el vaso del Engaño, arrogancia, concupiscencia, perturbación, avaricia y todos los otros vicios de que está lleno el premier cerco”. (Grifo nosso)

24. – *A un lado están las Virtudes, la primera es Ciencia y todas las otras sus hermanas, a saber: Fortaleza, Justicia, Bondad, Templanza, Modestia, Liberalidad, Continencia, Mansedubre.*

25. – *Los recibe después su madre, la Felicidad, es la mujer coronada de flores a la puerta de la fortaleza; ésta corona con su poder y demás virtudes al que allí llega. Después las Virtudes le muestran cómo yerran los que viven. Después puede ir el hombre a donde le parezca porque siempre estarán seguro. (Grifo nosso)*

26. – *Los que descienden por una colina, coronados, son los salvos por la Doctrina y se alegran.*

27. – *Otros., “los no coronados, que parece que van con piernas y cabeza quebradas... desesperando ya de su salud, tómanse de la fortuna mal y miserablemente, afligidos y temerosos, van para la Constancia de donde se toman a ir, errando de acá para allá sin concierto alguno. Las mujeres que van tras ellos son Tristezas, Pasiones, Angustias, Deshonras, Ignorancias. Al otro lado unas mujeres muy alegres son las Opiniones que llevan a los que entran a la doctrina y a las Virtudes y la Ciencia, sino que acompañan a los que se acercan y se vuelven para atraer a otros”. (Grifo nosso)*

Es Genio les manda a los que penetran en el recinto de la vida que no tengan miedo y tengan buen ánimo, que no confíen en la Fortuna. La Falsa Doctrina les manda coger lo que parece provechoso, ciencias, etc., que no son necesarias para ir a la verdadera doctrina.⁵

Em 405, o nobre hispânico Prudêncio publicou uma série de poesias cristãs, das quais ficou notável a *Psycmachia*, que trata da luta dramática das virtudes contra os vícios, sendo estes últimos os contrários das primeiras. Tanto as personificações das virtudes quanto a dos vícios consistem em mulheres armadas ao modo épico. Outros autores foram influenciados pela *Psycmachia* tais como Isidoro de Sevilla, Gregório Magno, la abadessa Herrade de Landsberg e Alain de Lille⁶.

Na *Psycmachia*, de Prudêncio, as virtudes e os vícios que se enfrentam são em sete pares: Fé, como rainha de todas, contra a Idolatria, Castidade – Libido, Paciência-Ira, Humildade-Soberba, Sobriedade-Luxúria, Caridade-Avareza, Con-córdia-Discórdia⁷. Assim, Aurélio Prudêncio narra o combate entre as virtudes e os vícios:

El modo de vencer está al alcance nuestro, si podemos describir de cerca las figuras mismas de las virtudes y los monstruos que contra ellas luchan con fuerzas perniciosas.

⁵ ESTEBAN LORENTE, 1998, p. 380-383.

⁶ *Ibidem.* p. 383-384.

⁷ *Ibidem.* p. 384.

La primera que sale a pelear al campo, bajo el azar dudoso del combate, es la Fe, agitada en su rústica vestidura, desnudos los hombros, con larga cabellera y los brazos descubiertos. Porque el amor repentino de la gloria, ardiendo por trabar nuevos combates, se olvida ceñirse las armas y el escudo; mas, confiando en su pecho robusto y en sus miembros descubiertos, desafía los peligros de una guerra furiosa para hacerlos pedazos. He aquí que la Adoración de los dioses antiguos, reunidas sus fuerzas, osa la primera golpear a la Fe que acomete. Pero ésta, lanzándose con mayores bríos, abate la cabeza de su enemiga y sus sienes engalanadas con las vendas sacrificiales, y contra el suelo le aprieta su boca, saciada de la sangre de bestias, y pisa con sus pies los ojos, salidos de su órbita en la muerte afrentosa; cortado el paso y comunicación de su garganta interceptada, sofocan éstos su aliento maligno y largos suspiros atormentan su penosa agonía. De júbilo salta la legión victoriosa que, compuesta de mil mártires, había impulsado la Fe, su reina, contra el enemigo. Ella corona ahora de flores a sus valientes compañeros, según la gloria que cada uno obtuvo, y les ordena vestirse de reluciente púrpura...

A la sazón, por medio de los escuadrones desparramados por el llano, hinchada volaba la Soberbia, cabalgando por el llano, hinchada volaba la Soberbia, cabalgando en fogoso alazán, al que había vestido con piel de león y cagado sus flancos robustos con mantos de felpa a fin de presentarse más altiva asentada sobre crines de pieles finas, despreciando las tropas con su lujo insolente. Una especie de torre había formado en lo alto de su cabeza con ensortijadas melenas que unió a sus propios cabellos para que esta masa añadida realzara las almenas de sus bucles y su altanera frente ofreciese una cúspide arrogante. Un manto de lino finísimo colgaba de sus hombros, recogido en lo alto del talle y formado sobre el pecho un redondo nudo en forma de lazo; la banda que fluye de su cabeza en delicado velo acoge en sus túrgidos pliegues las brisas contrarias. Ni brilla con menor arrogancia el caballo de savaje fiereza que no le permite quietarse, sin poder soportar que el freno espumante sujete su boca. De un lado a otro vuelve la grupa bramando, porque se le niega emprender libre huída y se irrita al sentir la presión de las bridas... Así pues, cuando la enfurecida Soberbia contempla a la Humildad, provista como iba de armas sin ostentación alguna, da rienda suelta a su boca con acerbas palabras:...! Qué vergüenza, oh Marte y Valor probado de los míos, enfrentarse a tal ejército, atacar con mi espada a mentecatos y venir a las manos con esos corros de doncellas, entre las que está la Justicia, siempre necesitada, y la pobre Honestidad, la Sobriedad descarnada, el Ayuno, de pálido semblante; el Pudor, que apenas se tiñe con un hilo de sangre; la Simplicidad, desnuda y que sin protección se ofrece abierta a toda herida, y la Humildad, prostrada en tierra, que por propia decisión renuncia a la libertad y a quien el temblor delata como cobardel... Diciendo a gritos tales insultos, aprieta las espuelas a su rauda corcel y vuela insensata, sueltas las bridas, con deseo de derribar a su despreciable enemiga al choque del peto equino y de pisotear su abatido cadáver. Pero cae de

cabeza en una fosa que el astuto Fraude había casualmente excavado a escondidas en el cortado llano; el Fraude, uno de los detestables azotes que son los vicios... A esta trampa viene a caer la amazona aquella al lanzarse a veloz carrera, y de repente abrió la oculta grieta. Inclined hacia delante, baja dando vueltas aferrándose a la cerviz del caballo que cae, y rueda entre sus patas, quebradas bajo el choque del pecho⁸.

Essa obra repercutiu muito, a ponto de ser reproduzida muitas vezes em miniaturas entre os séculos IX e XII. Na escultura monumental do século XII, é comum a representação dos vícios como animais monstruosos, pois o tema da luta entre o bem, personificado em mulher, homem ou anjo, e o vencido mal, representado por um animal, é uma constante na escultura românica, como se pode ver na portada de São Pedro de Aulnay⁹.

No período Românico, as alegorias, no sentido atual do termo, eram raras, sobretudo na arte monumental. Destas, a mais importante e a que mais aparece é a Luxúria, não se tratando propriamente de uma alegoria, mas de uma narração. Aliás, esse castigo tão vinculado à mulher e ao caráter demoníaco, que lhe confere a cultura medieval, será tipificado em representações artísticas do século XII na porta de Moissac, Charlieu, capitéis de São Isidoro de Leon, Vezelay, pórtico de Santa Maria de Sangüesa, infernos da catedral de Bourges, Tudela, etc¹⁰.

Entre a segunda metade do século XII e princípios do século XIII inicia-se o gosto pela introdução de figuras alegóricas na arte sacra monumental (fachada de Saint-Denis, Chartres, Paris, Amiens, etc.). Segundo Juan Esteban Lorente, as alegorias podem ser classificadas de acordo com as várias formas de entender a representação alegórica:

I – La alegoria propiamente dicha, como lo era la personificación de la Filosofía o de cualquiera de las siete artes liberales: tal será la Liberalidad de la catedral de Sens (avanzado el siglo XIII), o las de la Iglesia y la Sinagoga de las catedrales de Reims, Estrasburgo y Bamberg, ésta con una venda en los ojos y el estandarte roto, que es un perfeccionamiento de las imágenes del *Hortus Delicarum* (alegoría representada de este modo incloncusos en el Barroco). También en Bamberg, en la tumba del papa Clemente II (obra de 1237 para el que fue obispo de la catedral a mediados del siglo XI) encontramos unas alegorías perfectas: Prudencia con un basilisco, Justicia con espada y balanza, Fortaleza con un león, Templanza con dos cántaros; parece que la inspiración en la de los comentarios de Teodulfo de Orleáns.

⁸ Aurelio Prudêncio *apud* ESTEBAN LORENTE, 1998, p. 384-386.

⁹ ESTEBAN LORENTE, 1998, p. 383-384.

¹⁰ *Ibidem*, p. 395.

Pero en estos momentos del primer tercio del siglo XIII todavía influye para las virtudes la *Psycomachia* de Prudencio, y las encontramos representadas en su perfección en la catedral de Estrasburgo como doncellas coronadas y con lanza, sólo distinguidas por el personaje que humillan, similarmente en algunas vidrieras de Nôtre-Dame de Paris.

2 – La alegoría, impropia, como una personificación portando una divisa que la define; éste es el tipo de la mayoría de las representaciones a las que nos referimos. Al parecer se tiene que ver en la *Psicomachia* de Prudencio su inspiración, aunque no la de las divisas que portan.

3. – Alegorías mixtas en las que, junto con la divisa, las actitudes de la alegoría también la definen; es el caso de la Esperanza.

4. – Representaciones dramáticas de las alegorías, este es el sistema utilizado para la representación de los vicios opuestos a las virtudes¹¹.

Em Amiens, no pórtico central, foram esculpidas doze virtudes e abaixo de cada uma os vícios opostos: Fé-Idolatria; Esperança-Desesperança; Caridade-Avariza; Castidade-Luxúria; Prudência-Loucura; Humildade-Orgulho; Fortaleza-Covardia; Paciência-Cólera; Doçura-Dureza; Concórdia-Discórdia; Obediência-Rebelião; Perseverança - Inconstância.

Na Itália, o tema das virtudes também ocorre nos séculos XIV e XV, dando-se preferência pelas alegorias perfeitas (propriamente ditas) ou de tradição antiga ou italiana. A fixação do número de sete principais virtudes, opostas à mesma quantidade de pecados capitais, relacionadas com os Dons do Espírito Santo e com as Bem-aventuranças, deve-se, ao que parece, a São Tomás de Aquino, sistematização que já encontramos a partir do último terço do século XIII; de imediato, relacionam-se as virtudes com as ciências e os planetas, em um processo que tem implicações alquímicas¹².

Segundo Esteban Lorente, deve-se à obra de Andrea Pisano (c. 1337) a tipificação das alegorias das oito virtudes realizadas nas portas sul do Batistério de Florença e nos relevos do campanário. A partir destas obras, a iconografia das virtudes mudará muito pouco: a Fé com cruz e cálice; Esperança alada, orante recebendo do céu uma coroa; Caridade portando um coração e uma cornucópia; Prudência bifronte com cobra e espelho; Justiça com balança e espada; Fortaleza armada com a pele e a maça de Hércules; Temperança, nas portas com a espada embainhada (segundo Giotto), e no campanário com dois jarros (é esta que terá êxito)¹³. A oitava é a Humildade com um cetro.

¹¹ ESTEBAN LORENTE, 1998, p. 396-397.

¹² *Ibidem*. p. 400-401.

¹³ *Ibidem*. p. 402.

Em meados do século XIV, na Itália, vai sendo difundido um modo unânime de representar as sete virtudes como alegorias com os mesmos atributos, questão que se resolve definitivamente no século XV: Fé com cálice e cruz, Esperança orante (perderá a coroa), Caridade com crianças, Prudência bifronte com espelho e cobra (nem sempre os dois), Justiça com espada e balança (as vezes uma bola, é a justiça do poder), Fortaleza armada, Temperança com jarros¹⁴.

No resgate dos valores culturais da Antiguidade greco-romana, efetuado pela renascença, as alegorias das virtudes serão não somente representadas na arte, como também tipificadas e descritas literariamente. No século XVI, importantes obras são publicadas acerca dos emblemas e das alegorias, destacando-se pela difusão e importância a obra *Emblemas* de Alciato, conhecedor do grego e do latim. Esse autor foi, segundo Santiago Sebastián, responsável pela propagação na Europa quincentista da palavra emblema, como equivalente moderno dos velhos hieróglifos. Sua obra foi editada pela primeira vez em Augsburg, em 1531, e reeditada por diferentes editores em 1532, 1533 e 1534, havendo correções e ampliações operadas pelo próprio autor, passando a apresentar de 99 a 212 emblemas e contando com ilustrações que garantiram o êxito da obra.

Alciato dio al emblema forma canónica, que más tarde sería variada por los imitadores. Así, pues, el emblema de Alciato consta de tres elementos: el lema o mote, frase sintética en griego o latín, que será explicada en el epigrama y en grabado; el grabado o cuadro y un epigrama en latín, que explica el dibujo y lleva implícita una moralidad o lección aplicable a la vida del hombre¹⁵.

A importância dessa obra para os artistas é incontestável, pois para um humanista culto e erudito representar imagens enigmáticas e de grande profundidade simbólica torna-se um exercício intelectual a ser cultivado. E não só os artistas da renascença se valeram das explicações e imagens contidas no *Emblemas* de Alciato, como também os artistas do período barroco, mesmo porque o conteúdo moralizante dos emblemas cumpre a função educativa e evangelizadora da Igreja Católica.

Em 1593, foi editada pela primeira vez, em Roma, *Iconologia*, de Cesare Ripa. O autor esteve ao serviço do Cardeal Maria Salviati, ativo no Concílio de Trento. Na corte de Salviati Ripa teve contato com personagens importantes do meio eclesiástico, da administração pública, intelectuais e artistas, alguns deles contribuindo para a sua *Iconologia*. O êxito da obra foi muito grande e em 1603 é publicada a primeira

¹⁴ ESTEBAN LORENTE, 1998, p. 403.

¹⁵ ALCIATO, 1985, p. 21.

edição ilustrada, seguindo-se de outras a partir de localidades diferentes e em curtos espaços de tempo (1611, 1613, 1618, 1620, 1624-25, 1630, 1645...)¹⁶.

As publicações que tratam da emblemática das alegorias não se restringem aos dois autores citados, pois são muitos os intelectuais que publicam nos séculos do Renascimento e no período barroco, criando uma tradição literária e artística vasta e complexa, que se difunde por toda a Europa, pela Península Ibérica e por todo mundo colonizado pela Espanha e Portugal.

Na arte baiana setecentista a ocorrência das alegorias é feita de maneira muito pontual, considerando-se o patrimônio artístico preservado desse século, pois muito foi destruído, dificultando-nos uma análise mais precisa do fenômeno. Do que restou em termos arquitetônicos, da ornamentação entalhada, da pintura e da azulejaria, contamos com ocorrências de relevo como o Teatro Moral e do silhar de azulejos do claustro da Igreja do Convento de São Francisco de Salvador, obra lisboeta realizada no século XVIII, na qual as alegorias das virtudes e dos vícios são apresentadas em quadros relacionando-se em um contexto narrativo, com lemas inscritos contendo lições moralizadoras.

Na arte da talha, nos poucos retábulos barrocos que foram preservados, o tema aparece no final do século, nos retábulos colaterais da Igreja de N. Sra. da Conceição da Praia, duas figuras femininas, uma em cada lado do arremate do retábulo de São Salvador, assentam-se sobre impostas: a Esperança, portando uma âncora, e a Fé Cristã, com uma cruz latina na mão esquerda e um cálice na mão direita erguida e vendas nos olhos. No retábulo do lado oposto, do Santíssimo Sacramento, a figura da direita sustenta uma coluna, a Fortaleza, e a da esquerda o atributo foi perdido, mas deveria ser mais uma das virtudes cardeais. As figuras apresentam-se sentadas sobre volutas, com as pernas dobradas e aparentes, destacando-se as sandálias de tiras trespassadas, seus trajes são de cores vibrantes (azuis e vermelhos) e douramentos. Embora essas alegorias estejam em posição de destaque no retábulo, não se constituem nos únicos elementos plásticos, ao contrário, dividem as atenções com querubins, anjinhos de corpo inteiro, cariátides e toda a profusão decorativa própria do barroco, considerando que nestes retábulos a mistura de barroco e rococó se faz perceber inclusive no contraponto entre os entalhes dourados sobre fundo branco. Encerra-se nestes exemplares a ocorrência das alegorias das virtudes na retabulística baiana do século XVIII.

Diferentemente do século anterior, os anos oitocentos utilizaram as alegorias das virtudes teológicas e cardiais, mais as teológicas, como programa iconográfico

¹⁶ RIPA, 1996, p. 7-8.

único e exclusivo. Não que fosse indispensável a introdução das esculturas alegóricas, pois suspeitamos que a introdução de esculturas antropomorfas encarecia a obra de talha, já que, ao que tudo indica, os entalhadores não mais faziam as figuras humanas a todo vulto, mas encomendava-se aos escultores. Quando, por esse motivo, os entalhadores projetavam um retábulo-mor, evitavam a introdução de esculturas a todo vulto, barateando a obra, substituindo-as por vasos e/ou urnas, nunca por outros elementos simbólicos, sobretudo a simbólica barroca, que passou a ser considerada excessiva e por que não dizer indecente para figurar em um templo católico, de uma Igreja moralmente renovada pela influência da razão iluminista.

Em uma das primeiras obras de talha que inauguraram a reforma ornamental do século XIX na Bahia, o retábulo-mor da Igreja de N. Sr. do Bonfim, nota-se a disposição em eliminar da talha toda a carga simbólica de uso na talha anterior. Nesse caso, não temos os riscos do retábulo-mor projetado e entalhado pelo Mestre Antonio Joaquim dos Santos para compararmos com a obra que lá se encontra, e podemos afirmar o que foi acrescentado. Mas, suspeitamos que nem as figuras de dois evangelistas (São Marcos e São João), que ladeiam esse retábulo-mor, tenham sido previstas pelo entalhador. A maneira como as figuras estão colocadas sobre pilastras, no canto das paredes, com visibilidade dificultada, faz-nos pensar que foram colocadas posteriormente.

Na reinterpretção do modelo de retábulo do Senhor do Bonfim, realizada na Igreja de N. Sra. do Pilar pelo entalhador Joaquim Francisco de Matos Roseira, o tema das alegorias aparece colocado em posição de destaque e bem mais visível do que o do Bonfim. As alegorias são da Fé e a Razão, não se trata de oposições, mas de uma consonância produzida por um iluminismo católico, ou seja, as idéias iluministas originalmente anticlericais e anti-religiosas são absorvidas pelo clero formado, ilustrado, que anulam as diferenças e harmonizam a Fé com a Razão. Por isso, a alegoria da Razão aparece com um livro aberto na mão, onde estão escritas passagens da *Bíblia*. As duas alegorias são em tamanho natural, esguias, joviais, vestidas com túnicas compridas, parte trespassada até o ombro, totalmente douradas, tendo a Fé um capuz que lhe cobre os olhos e a Razão, uma língua de fogo sobre a cabeça. A colocação destas alegorias está assim documentada no *Livro de Termos de Resoluções e Acordões da Irmandade*

que em virtude ao tracto af 32v e 33 que dis serem renovados, os quatro paineis ao lado do Arco Cruzeiro de sofrer algum damno, e como os ditos paineis se achão podres, de maneira que se desfizerão ao arrancar, não se podendo delles aproveitar nada absolutamente, e como alem destes quatro paineis, se vai fazer mais quatro

para dentro da Capella Mór, no lugar junto as tribunas, e mais hua cornija larga para accreentar a do forro, e mais outra para o lugar onde divide o Azulejo do prespitero, ao Altar da Capella Mór, quatro toxeiros nóvos, e mais enfeites que se tomará com elles mais brilhante a obra acabada e tendo unanimemente razoavel tal Obra; assim como duas figuras para o lado das Columnas, com o titulo de Fé, e Rasão, foi accordado pela Mesa que em attenção a este acrescimo de Obra attendido a representação feita perante esta Meza pelo dito entalhador a dar-lhe mais um Conto de reis, além do tracto f. 32 e f.33 e as duas figuras = Fé e Rasão = o Thezoureiro mandasse fazer por qual quer Imaginario a custa da Irmandade¹⁷.

Como podemos ver, as alegorias foram acrescentadas depois de realizado o retábulo-mor e encomendadas a um imaginário.

Cesare Ripa identifica a Fé Cristã como:

Mujer que aparece puesta em pie, sobre una peana, y revestida de blanco. Com la siniestra sostendrá una Cruz, y con la diestra un Cáliz.

La Fe es una firme creencia, que se basa en la Divina autoridad, respecto de aquellas cosas que no tienen prueba aparente, fundándose sobre ellas la esperanza que tienen los Cristianos.

Se representa subida sobre una basa o peana para demostrar que esta virtud, como dice San Ambrosio en el *Libro de los Padres, Abr. Cap. II., Tom. IV.,* es la Reina sobre la que se apoyan todas las restantes; pues sin ella es imposible complacer a Dios, como les dice San Pablo a los *Hebreos, cap. II.*

Se pone en pie y no sentada, y con un cáliz en la diestra, para simbolizar las acciones y operaciones que propiamente le corresponden; pues, como atestiguan San Agustín, lib. *De Fid. et Oper., Oper., cap XIII, tom. IV, y Santiago, cap. II: Per fidem sine operibus nemo potest salvarí nec justificari, nam fides sine operibus mortua est, et ex operibus consumatur.* (Por médio de la fé, sin obras, nadie puede salvarse ni justificarse, pues la fe sin obras está muerta y a partir de las obras se cumple). De modo que con las obras debemos confirmamos en nuestra fe, pues el que de cierto cree, en verdad que con sus obras ejerce lo que cree. Dice San Agustín, comentando el cap. II de San Mateo: *Non enim satis est credere, sed videndum est ut credatur.* (Pues no es bastante creer, sino que debe parecer que se cree).

Y como los dos principales extremos de nuestra Fe, como dice San Pablo, son el creer en Cristo Crucificado y el creer además en el Sacramento del Altar, por lo dicho se pinta con su Cruz y su Cáliz¹⁸.

¹⁷ AISSNSP. *Livro de Termos de Resoluções e Acordos da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz do Pilar* [1799-1906, 1798.10.03 – 1906.07.22], 1833, Outubro, 18, fl. 33v.

¹⁸ RIPA, 1996, p. 401-402.



Figura 1 - *Alegoria da Caridade*. Retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão – Salvador – Bahia. Projeto do Entalhador Joaquim Rodrigues de Farias, 1873. Execução: Otto Koch e José dos Santos Ramos



Figura 2 - *Alegoria da Fé*. Retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão – Salvador – Bahia. Projeto do Entalhador Joaquim Rodrigues de Farias, 1873. Execução: Otto Koch e José dos Santos Ramos

Ainda não encontramos as origens literárias da iconografia da Razão com os atributos existentes na escultura do Pilar, pois os atributos conferidos a ela por Cesare Ripa não coincidem com esta iconografia.

Em dois outros retábulos-mores, que reinterpretem o modelo do retábulo do Senhor do Bonfim, vemos a colocação de duas das virtudes teológicas em lugares sensíveis do retábulo, indicando que a presença das esculturas foi prevista no projeto da talha. No primeiro caso, o do retábulo-mor da Igreja do Convento de N. Sra. da Palma, aparecem a Fé e a Esperança, estando a primeira de pé, com túnica, tendo à mão direita uma grande e vertical cruz latina e na outra um, cálice erguido, e a segunda, também de pé e vestida de túnica, sustenta na mão esquerda a ponta de uma âncora e a mão esquerda elevada. Ambas têm proporções menores que o tamanho natural e se harmonizam com a proporção da cúpula vazada, estão sobre as impostas das segundas colunas dianteiras. Como o retábulo não foi dourado, as figuras apresentam-se inteiramente pintadas de cor creme. O entalhador, ainda desconhecido, resolveu o problema de apresentação desta alegoria neste tipo de retábulo, arrematado por cúpula vazada sobre volutas, dispondo-as sobre uma das impostas e tomando o lugar, que em outros exemplares, é ocupado por vasos ou urnas. Esta solução é também adotada pelo entalhador do retábulo-mor da capela do Asilo D. Pedro II, com a diferença de que nessa obra comparecem todas as virtudes teológicas, estando a Fé e a Esperança na mesma posição que ocupam no retábulo da Palma, com os mesmos atributos, e no alto, ao centro da cúpula vazada, a alegoria da Caridade, figura feminina com três crianças, estando uma delas no braço e as outras duas ao pé, grudadas na túnica da figura.

A âncora como atributo da Esperança significa a

última salvaguarda do marinheiro na tempestade, está ligada na maioria das vezes à esperança, que permanece um apoio nas dificuldades da vida: *essa esperança, nós a conservaremos como âncora sólida e firme de nossa alma*, diz São Paulo na Epístola aos Hebreus (6, 19)¹⁹.

As alegorias das virtudes teológicas foram as mais constantes na talha baiana do oitocentos e as mais enfatizadas, porque estas são as principais virtudes e a essência da mensagem que a Igreja Católica desejava transmitir para os seus fiéis. Na tradição católica Santa Sofia é a

personificación de la *Sabiduría divina*, es decir, de Jesucristo. Es objeto del mismo culto que santa Irene, encarnación de la *Paz*.

¹⁹ CHEVALIER; GHEERBRANT, 1992, p. 50.

Según la leyenda, habría tenido tres hijas que también son tres abstracciones personificadas: Fe, Esperanza y Caridad (en griego: Pístis, Elpis y Ágape; en latín: Fides, Spes, Caritas; en italiano: Fede, Speranza, Carità; en ruso: Vera, Nadejda, Liubov).

La madre y las hijas convirtieron a una multitud de paganos. Y como se negaron a ofrecer sacrificios a los idolos, padecieron diversas torturas²⁰.

Na primeira metade do século XIX, uma reforma da talha vai introduzir duas das quatro alegorias das virtudes cardeais. Trata-se do retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Salvador, obra do mestre entalhador José de Serqueira Torres, realizada de 1828 a 1830²¹. Nesse retábulo, arrematado por “cúpula de barrete de clérigo”, as duas virtudes, a Fortaleza, à direita da peça, e a Temperança (domínio do desejo, moderação e medida), à esquerda, estão sobre as impostas das colunas danteiras, ladeando o arco de volta inteira, na zona do arremate do retábulo. São figuras femininas, jovens, de pé, trajando túnicas longas, portando a Fortaleza uma coluna em formato de balaústre na mão direita, e a esquerda levantada, e a Temperança um relógio com formato de espelho, cujos ponteiros estão na face externa e a face interna é fitada pela figura, a outra mão também se eleva dobrada.

As três virtudes teológicas voltam a aparecer em destaque no arremate do retábulo-mor da Igreja dos Terceiros de São Domingos de Gusmão. O risco deste retábulo foi realizado pelo entalhador Joaquim Rodrigues de Faria em 1873. Em virtude do entalhador ter falecido, os terceiros dominicanos compraram os riscos à viúva em 1874, e o entalhamento foi iniciado nesse mesmo ano pela dupla de entalhadores Otto Koch e José dos Santos Ramos. As alegorias em formato de figuras femininas, de pé, trajando longas e drapejadas túnicas, são dispostas com a Fé à direita do retábulo e a Esperança à esquerda, sobre as impostas das colunas danteiras, e no frontão interrompido, no centro do espaço, a Caridade. A Fé porta uma longa cruz latina à mão direita, tem os olhos vendados e a mão esquerda elevada; a Esperança segura com a mão esquerda o extremo de uma âncora disposta em diagonal e afastada do corpo, os olhos não estão vendados e a mão direita encontra-se na cintura; a Caridade, também sem vendas nos olhos, sustenta no braço esquerdo uma criança, enquanto outras duas se apóiam na perna e túnica. A disposição dessas virtudes repete a ordenação do retábulo do Asilo D. Pedro II.

Afora a ocorrência das virtudes nos retábulos-mores, que, como já observamos, encarecia a obra, elas também aparecem mais modestamente, em menor

²⁰ RÉAU, 1998, p. 235.

²¹ AOTSF. *Livro 3º de Termos de Acordãos, e Resoluções da Mesa da V. O. 3ª de S. Francisco* [1809.10.04 – 1877.12.18], 1828, Maio, 4, fl. 64-64v. (Nova leitura depois de Marieta Alves).

tamanho nos retábulos colaterais, a exemplo dos retábulos da Igreja do Santíssimo Sacramento e Santana, que por cima do arremate apresentam a Fé no altar à direita do arco cruzeiro e a Esperança no do lado oposto.

Constatamos, pois, que no século XIX a cidade da Bahia reformou sua talha para expulsar do interior dos templos a simbólica barroca, que passou a ser considerada indecente e avessa à nova moral católica. Os únicos símbolos admitidos passaram a ser as alegorias das virtudes cristãs, alegorias que contavam com o gosto e uso da cultura clássica da Antiguidade, do Renascimento e do neoclássico vigente à época da Reforma.

Considerando que as alegorias das virtudes já freqüentavam a talha barroca, estas apareciam como mais um elemento dos muitos antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos e híbridos que se aglomeravam nos retábulos. Na talha oitocentista, ou neoclássica, as virtudes aparecem como únicas soberanas da mensagem simbólica, sóbrias, decentes, bem vestidas, de pé, a propagar os ideais de conduta, nos quais os fieis deveriam pautar suas vidas para a salvação da alma no dia do juízo final.

Quanto aos vícios, estes nunca foram iconografados na talha baiana, não deviam sequer ser lembrados, muito menos praticados, pois a psicomaquia artística oitocentista acabou com a vitória esmagadora das virtudes cristãs ao expulsarem definitivamente da maioria dos templos católicos soteropolitanos a variegada simbólica barroca.

Referências

- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. *Tratado de iconografía*. Madrid: ISTMO, 1998. 472 p. il.
- ALCIATO. *Emblemas*. Edición e comentario de Santiago Sebastián. Madrid: Akal, 1985. 2 v.
- RIPA, Cesare. *Iconología*. Traducción del italiano Juan Barja e Yago Barja; Traducción del Latín y Griego Rosa Ma. Mariño Sánchez-Elvira e Fernando García Romero. Madrid, 1996, 2.
- AISSNSP. *Livro de Termos de Resoluções e Acordos da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz do Pilar* [1799-1906, 1798.10.03 – 1906.07.22].
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. 996 p.
- RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998. v.10. 8 v.
- AOTSF. *Livro 3º de Termos de Acordãos, e Resoluções da Mesa da V. O. 3ª de S. Francisco* [1809.10.04 – 1877.12.18],

Territórios imaginados: cartografias e mídias digitais na arte contemporânea

Prfa. Dra. Maria Amélia Bulhões

Professora da UFRGS

Cartografias, imagens do mundo

Os mapas exerceram sobre os artistas uma grande fascinação através dos tempos. As formas codificadas de representar os espaços geográficos expressam um “ver o mundo” complexo, envolvendo domínio técnico e conhecimentos científicos, mas também aspectos simbólicos que têm a ver com as formas de organização social. Os artistas, percebendo a riqueza e as complexidades desses mecanismos, muitas vezes inseriram os mapas em suas obras, em diferentes condições.

Christine Buci-Glukzman, em seu livro *L’oeil cartographique*, faz uma revisão dessas experiências ao longo dos tempos, evidenciando as transformações que se operaram nas últimas décadas. Destaca as alterações bastante radicais que se verificam atualmente nas relações dos homens com as formas de representação dos espaços geográficos, e como isso têm repercutido no trabalho de alguns artistas.

No mundo contemporâneo, a desterritorialização se impôs como uma realidade irreversível, seja pelo modo de vida cosmopolita, que se realiza em constantes deslocamentos, seja por um cotidiano marcado pela ação das mídias internacionalizadas, seja pelo consumo que uniformiza padrões de comportamento. A nova ordem econômica e política internacional, apoiada em uma complexa rede de comunicações, possibilitada pelos avanços da tecnologia informatizada, conduz a uma unificação dos locais geográficos, dificultando e mesmo impossibilitando a manutenção das fronteiras tradicionais e dos territórios fechados.

A nova escala mundial, homogeneizadora do mercado e da imprensa internacional, propõe um mundo onde todos os signos se misturam e acabam por parecer um único, no interior do qual fica difícil reconhecer as diferenças. *Os não lugares* passaram a dominar o cotidiano da grande maioria dos habitantes do planeta (Augé, 1999). A proliferação desses locais, neutros e padronizados em sua visualidade, altera as paisagens oferecidas ao olhar contemporâneo, instituindo transformações na subjetividade dos indivíduos. Elementos de identidade e desidentidade, de local e global, sentidos de lugar e desterritorialização passaram a fazer parte dessas subjetividades, mais fluidas e instáveis.

Nesse mundo globalizado, o avanço das tecnologias numéricas possibilitou novas formas de representação dos espaços geográficos, tentando dar conta das inúmeras diferenças e complexidades que se evidenciam. O alargamento dos mundos conhecidos exigiu que a cartografia passasse a incluir o mundo submarino e os espaços interplanetários. Além disso, com os recursos tecnológicos de equipamentos muito mais radicais em suas possibilidades perceptivas e descritivas, os homens puderam elaborar representações espaciais baseadas em processos preponderantemente mecânicos. Essas características das novas cartografias – amplitude, diversificação e processos mecanizados – repercutiram decisivamente no olhar e na sensibilidade do homem contemporâneo.

Algumas problemáticas diferenciadas se estabeleceram nas relações dos indivíduos com os territórios, principalmente considerando dois aspectos. Primeiro, por meio dos conhecimentos e equipamentos disponíveis, ampliou-se o domínio de territórios, tanto em dimensões micrométricas quanto macrométricas. Tornou-se possível a análise de ínfimas partículas de solo submarino, assim como de distantes sistemas estelares. Passou-se a dispor de uma diversidade de mecanismos de representação cartográfica até então inexistentes, capazes de representar territórios imperceptíveis ao olho humano. Segundo, com o desenvolvimento de tecnologias que possibilitam a criação de realidades virtuais, elaboram-se, hoje, imagens que criam uma relação direta com determinado território, independentemente de seu contato real. A imagem numérica pode se independentizar, relativamente, de realidades territoriais, criando espaços próprios em que as referências de base se diluem. As representações territoriais que se constroem a partir dos sistemas numéricos são um constante devir, abertas a operar permanentes transformações em si mesmas.

Segundo vários autores, a obra de arte numérica não está na rede, mas ela é a rede, uma vez que seu espaço não é o computador, mas aquele criado pela própria obra, dentro, e pelo computador. Assim, o espaço virtual fluido, onde a obra é transportada e exposta, substitui o espaço físico de referência. Entretanto, se, por um lado, a arte numérica possibilita que os indivíduos se afastem dos territórios geográficos específicos, transitando dentro da rede como em um mundo paralelo, por outro, muitos artistas, dentro da rede, buscam estabelecer relações concretas com determinados espaços geográficos específicos, tratando a questão do espaço virtual como espaço vivo. Eles exploram as novas possibilidades de relações do indivíduo com o entorno próximo, com as questões sociais locais e com o global planetário, revitalizando os fluxos e as transações dentro da rede Web.

Em uma pesquisa iniciada em 2005, busca-se redimensionar a presença da cartografia na arte contemporânea, detectando as alterações na subjetividade,

possibilitadas pelo uso das tecnologias numéricas. A partir da análise de trabalhos de alguns artistas que utilizam recursos das modernas cartografias, explora-se a construção das subjetividades e as novas relações com o público ensejadas por essas obras. Destacam-se as soluções criativas que envolvem o uso dos atuais recursos técnicos disponíveis, e a exploração de outros horizontes, abrindo diálogos entre os artistas e todos aqueles que, com eles, interagem através da rede Web. Interessa, neste estudo, a análise dos dispositivos utilizados por esses artistas, para configurar a ausência de territórios geográficos precisos em obras que só existem no espaço virtual da rede.

Como os artistas se relacionam com o global e o local a partir das novas possibilidades representacionais emergentes? De que maneira dispositivos como mapas, fotos ou dados e informações concorrem para estabelecer as inúmeras possibilidades de deslocamentos propostas pela obra?

Percursos em rede e cartografias imaginárias

A partir da análise de obras específicas, é possível discutir a pertinência do conceito de territorialidade na arte numérica, explorando as possíveis relações entre os campos virtual e geográfico instaurados pela obra. O uso de elementos das novas cartografias amplia este conceito – territorialidade – fundamental no debate contemporâneo de diferentes áreas. Cartografias podem ser assim abordadas como documentos de relações de artistas com espaços geográficos específicos, que proporcionam às Artes Visuais alguns de seus mais avançados experimentos.

Este projeto de pesquisa está focado em dois níveis de atuação. No primeiro, propõem-se a análise de conceitos básicos – ciberespaço, fluxos, cartografia, internet, TAS, GPS – e a exploração das abordagens de diferentes autores sobre as tecnologias digitais dentro das manifestações da arte contemporânea. Nesse nível de trabalho, estão sendo catalogados textos, lidos e debatidos em encontros semanais, construindo um *corpus* de referências.

Em um segundo nível, estão sendo realizados o levantamento e a análise de algumas propostas de artistas enquadradas dentro desses conceitos, investigando como se estabelecem repertórios formais e estratégias de atuação. Já foram selecionados e analisados vários artistas, dentre os quais destacamos alguns para esta apresentação. Cada um deles toca em um ou mais aspectos detectados nos textos teóricos estudados pelo grupo de pesquisa em seminários.

Lúcia Leão é uma artista brasileira multidisciplinar e pesquisadora em novas tecnologias, que, desde 1997, edita uma revista na Web, a *InterLab*, (Intersemiotic Studies on Hypermedia and Labyrinth).

Sua obra *Plural maps: lost in São Paulo* é um projeto de net-arte colaborativa, que incorpora labirintos construídos em VRML e links que levam a pontos específicos da cidade. O objetivo desse projeto é se apropriar da rede para a construção de uma cartografia da Cidade de São Paulo, criada a partir de pontos previamente localizados pela artista e, também, pelas escolhas dos participantes que entram no projeto pelo acesso à rede.

Qualquer pessoa pode participar, enviando seu mapa ou retrato da cidade (imagens, sons, textos, vídeos, webcams, etc). As imagens recebidas são integradas ao trabalho, cada uma delas é um novo olhar sobre a cidade, que vai sendo incorporado na estrutura do sistema, constituindo um novo link do labirinto. Na proposta da artista existe o desejo de construir um local para “armazenamento” de sentimentos e de elaboração conjunta de uma cartografia de afetos. Leão convida os internautas a uma interação que envolve a troca de sentimentos. No site encontra a seguinte frase-convite: “Você é o cartógrafo, contribua para o mapa.” Cada indivíduo pode ser, na proposição da artista, construtor de territórios existenciais, e participar da constituição de uma realidade em constante transformação. Percebe-se nessa proposta uma identificação com as idéias utópicas de Pierre Levy, que defende a visão otimista das tecnologias digitais como possibilitadoras de conexões e trocas afetivas entre os indivíduos em rede.

Paula Levine, artista canadense, tem uma postura mais ácida frente à realidade atual. Em seu trabalho, *Shadows from Another Place* (Sombras de um outro lugar) mostra, em um site, uma série de mapas hipotéticos com minucioso detalhamento de armas e bombas em locais específicos, e uma série de informações políticas que são obtidas via GPS (Sistema operacional global). Nessa proposta, ela ligou duas cidades, Bagdá e São Francisco, criando um espaço híbrido entre elas, composto pela transposição dos mapas das duas cidades. Ela as escolheu pelo poder que evocam e pelas narrações de seu passado histórico e legendário respectivamente. Levine reconstruiu, por exemplo, o primeiro ataque dos EUA a Bagdá, março de 2003, sobreposto em cima de São Francisco (o som ouvido é o mesmo da data do ataque). A longitude e a latitude de cada local de bomba são marcadas no mapa de São Francisco, usando um dispositivo do GPS. Além da documentação de cada local, Levine coloca também um esconderijo que contém a informação do projeto e os nomes do pessoal de serviço dos EUA que morreram no Iraque.

Com esse projeto, a artista se propõe a ampliar a visão dos civis quanto ao estabelecimento do poder via dominação tecnológica, questionando, através de sua prática subversiva, na própria rede, o debate sobre liberdade individual e controle social dos indivíduos, possibilitado pelo domínio das novas tecnologias.



Figura 1 - Site com trabalho de Lúcia Leão



Figura 2 - Site com imagens de Paula Levine



Figura 3 - Site com trabalho de Daniel Belasco Rogers



Figura 4 - Site com trabalho de Laila Curtis

Daniel Belasco Rogers, artista inglês, desenvolveu uma grande quantidade de trabalhos em arte, que tem como objetivo registrar os desenhos de seus movimentos-percursos pela cidade. No começo de seu processo, em 2001, o método era manual; entretanto, desde abril de 2003, utiliza-se do GPS (sistema de posicionamento global). Em 2003, Daniel efetuou uma investigação dos mapas de Berlim e seguiu-os com o GPS, extraindo registros da suas trajetórias geográficas. Experimentou as maneiras diferentes de representar esses mapas de viagens pessoais para, finalmente, utilizar as imagens geradas dentro do equipamento, que constroem o arquivo visual do espaço percorrido. Como, através desse equipamento, o indivíduo pode se localizar em qualquer lugar e construir seu próprio mapa, o artista persegue a idéia de identificar e desenhar sua posição e seus movimentos espaciais, gravando obsessivamente seu caminho, documentando, assim, cada rua em que passa. Os desenhos resultantes desses deslocamentos se encontram em seu site. Ele cumpre uma prática diária de fazer o mapa, prestando atenção em como seu corpo, enquanto ele se move, vai formando imagens com os traços com um GPS, construindo, assim, seu mapa pessoal das cidades. Dividindo seu tempo entre Berlim e Londres, vai anotando os nomes das ruas novas para ele.

Sua intenção é gravar cada nova viagem que realiza, especialmente em cidades que ainda desconhece, como que representando graficamente sua ação de *flaneur*. Esse artista realiza a exploração visual e conceitual do GPS, um dispositivo de uso regular nas novas cartografias. É uma espécie de exploração poética de um instrumento basicamente tecnológico, em busca de uma expansão de suas possibilidades meramente documentais.

Laila Curtis, também inglesa, desenvolve um trabalho fortemente psicogeográfico, em que, viajando, coleta e refaz objetos, construindo a memória desses deslocamentos com mapas, instalações, uso do computador e trabalhos baseados no tempo. Em 20 de maio de 2004, por exemplo, montou cinquenta frascos com mensagens em seu interior e os liberou no mar, na costa do Sudeste da Inglaterra, perto do museu marítimo de Ramsgate, Kent. O destino pretendido dos frascos é a Ilha de Chatham, no Oceano Pacífico sul. A ilha, que são 800 km a leste da principal terra da Nova Zelândia, é a Terra. Os frascos podem ser encontrados diversas vezes antes de alcançar os consoles de Chatham. Eles estão sendo seguidos mediante a tecnologia do GPS, tendo sido programados para emitirem sua longitude e latitude a cada hora. As informações que transmitem é usada para criar um desenho real do espaço e tempo de seu deslocamento. Cada frasco contém uma mensagem dos residentes de Ramsgate aos residentes dos consoles de Chatham, um lápis e um manual de instrução que pede a qualquer um que encontre um frasco para gravar

onde e quando o frasco foi encontrado e informar em seu Web site. Além disso, é pedido para documentar o achado em um formulário dentro do frasco antes de o mesmo retornar ao mar para que prossiga sua viagem. Os detalhes de frascos encontrados podem ser vistos na página do Web site.

Nesse trabalho, a artista persegue a idéia de que, por meio da rede, podem se constituir comunidades virtuais onde se realizam transações afetivas. Os mecanismos da tecnologia digital são usados para aproximar os indivíduos, promover transações e documentar deslocamentos de idéias e sentimentos. A artista trabalha nos limites do controle possibilitado pelos mecanismos tecnológicos e do inesperado que ela desencadeia com suas proposições de participação aberta.

Fluxos e transações: novos modos cartográficos da arte

A marca do desejo de dar visibilidade aos constantes fluxos que a sociedade atual impõe a todos parece amalgamar uma outra subjetividade e estabelecer novas relações com os territórios. Os artistas aqui apresentados, de diferentes formas, elaboram poéticas em que o uso de tecnologias digitais e a atuação na rede Web são os recursos utilizados para a construção de representações dos espaços geográficos. Esses artistas buscam novas formas de participação, propondo a troca de posições entre artista-obra-público e se afastando do modelo dos eventos expositivos.

Com efeito, os deslocamentos espaciais possibilitados pelo avanço das tecnologias digitais com que operam estabelecem dinâmicas de trabalho que diluem as fronteiras tradicionais dos sistemas das artes. Repensar as formas de arte e suas dinâmicas funcionais no âmbito social são algumas das questões que essas obras ensejam. Muitos deles, inclusive, não se propõem como artistas e nem como obras, mas experimentos e propostas. No entanto, suas poéticas e visualidades os atraem para o campo das artes visuais de forma indiscutível, e muitos teóricos têm dedicado a elas análises e estudos.

No projeto de pesquisa que estamos desenvolvendo, buscamos abordar essas propostas como obras de artistas, que, apresentando-se na rede WEB, trabalham aspectos formais e conceituais das novas cartografias. Integramos, assim, a área das artes visuais em questões emergentes nos debates de outros campos de conhecimento: representações de territorialidades por meio do uso de tecnologias digitais e circulação em rede de informações. Ao estabelecermos cruzamentos de conceitos, e ao assumirmos a complexidade da inserção deste debate no campo das artes visuais, aceitamos um desafio que se coloca para diversos pesquisadores.

Frente aos constantes deslocamentos que se impõem, seja por opção, seja por contingências externas, o homem do século XXI está, cada vez mais, compelido a migrações territoriais. O pensamento dos fluxos constantes desencadeia processos criativos que se enfrentam com essas novas condições, criando propostas que dificultam a análise da produção artística com enfoques padronizados, ou, pelo menos, já tradicionalmente estabelecidos. A fluidez com que circulam bens e mensagens não apaga, entretanto, distinções entre centro e periferia, nem especificidades das origens geográficas dos indivíduos; assim, essas propostas também estão marcadas pelo desejo de diferença, pela afirmação de subjetividades e pelo estímulo a transações efetivas.

O homogêneo, que parece ser um valor que se impõe reiteradamente no mundo contemporâneo, frente a essa circunstância, entretanto, é substituído pela individualidade que se afirma como padrão constitutivo das relações intersubjetividades. Os artistas, com seus trabalhos, se contrapõem cada vez mais, e com diferentes estratégias, às imposições de homogeneização, abrindo espaços para os diálogos da subjetividade, que deixam marcas indeléveis em sua obra. As possibilidades de interação entre artista e espectador transpassaram as fronteiras geográficas e criaram espaços planetários. O uso dos processos numéricos via Web renovou, assim, totalmente, as possibilidades de transações entre os indivíduos, e destes com os territórios. A posição em que o indivíduo se encontra no espaço geográfico e suas relações com as paisagens ainda permanecem interferindo em seu olhar – no que vê e em como vê – entretanto, a tela do computador abriu novas dimensões a sua visualidade. Elas não são mais somente da ordem do mundo real, mas incluem as da simulação. Os artistas constroem cada vez mais suas poéticas no domínio da interatividade e das possibilidades oferecidas pelas novas ferramentas e materiais que hoje se tomam globalizados. Os territórios virtuais substituem as paisagens reais, as redes que se criam podem ser lidas em diferentes espaços geográficos de diferentes formas, e transformadas por diferentes espectadores participantes. Entretanto, as redes não eliminam as relações dos indivíduos com determinados territórios, elas somente as modificam, tomando-as mais difusas e complexas.

Uma das hipóteses deste trabalho é de que, no cerne das principais estratégias utilizadas pela arte para dialogar com as diferenças, encontram-se os conceitos de cartografia e o uso da rede Web. Assim, essas novas abordagens de territorialidade e subjetividade dão continuidade às pesquisas anteriormente realizadas, dentro de novos horizontes.

Referências

- AUGÉ, Marc. *Não lugares*. Papirus: São Paulo, 1999.
- BALPE, Jean-Pierre. (Org.). *L'art et le numérique*. Paris: Hérmes, 2002.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *L'oeil cartographie de l'art*. Paris: Galilée, 1996.
- BUREAUD, Annik; MAGNAN, Nathalie. *Art réseaux, média*. Paris: EBA, 2002.
- COUCHOT, E.; HILAIRE. *L'art Numérique, comment la technologie vient au monde de l'art*. Paris: Flammarion, 2003.
- DODGE, Martin; KITCHIN, Rob. *Atlas of Cyberspace*. Londres: Pearson Education, 2001.
- HOLMES, Brian. *Flowmaps, The Imaginaries of Global Integration*. Disponível em: <<http://pzwart.wdka.hro.nl/mdr/pubsfolder/bhflowmaps>> . Acesso em ago. 2005.
- JACCARD-BURGNET, Annik. *L'artiste et l'ordinateur*. Paris: Hammattan, 2003.
- LEÃO, Lucia. *InterLab: labirintos do pensamento contemporâneo*. São Paulo: Editora Iluminuras - FAPESP, 2002.
- LEMOES, André. *Cibercultura. Tecnologia e Vida Social na Cultura Contemporânea*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- MERIDIEU, Florence de. *Arts et nouvelles technologies*. Paris: Larousse, 2003.
- NUNES, Hélio. *Novas tecnologias e paisagem, poéticas do não perceptível*. Disponível em: <<http://www.dedalu.art.br>>. Acesso em maio 2005.
- QUEAU, Philippe. Le Virtuel. In: _____. *Vertus et vertiges*. Paris: Éditions Champ Vallon, 1993.
- SOULAGES, François (Dir.). *Dialogues sur l'art et la technologie*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- TUTERS, Marc. *Geograffiti as The Digital Production of Nomadic Space*. Disponível em: <<http://www.rixc.lv/reader>>. Acesso em jul. 2005.

Eva Perón, Santa Laica ou Ninfa Guerrillera

Profa. Dra. María Angélica Melendi

Professora da EBA/UFMG e Pesquisadora do CNPq

Morocha está en la historia de mi pueblo,
el oro del cabello es oro falso...

EXPÓSITO

El país real [...] ha derramado vino gamacha en los brindis soterrados,
en las cocinas donde la heladera oxidada tiene pegadas las calco-
manías del Pocho montado en el Manchado y la Santa Evita con la
estola de visión.

BONASSO

¡Con los güesos de Aramburu vamo' a hacer una escalera, para que
baje del cielo nuestra Evita montonera!

1.

Em agosto de 2004, numa cerimônia que aconteceu no salão dos “Pasos Perdidos” do “Congreso de la Nación”, o presidente das Aerolíneas Argentinas, o espanhol Antonio Mata, entregou ao vice-presidente argentino e titular do Senado, Daniel Scioli, o sudário de Eva Perón, que, imediatamente, foi depositado numa urna especial com vidros à prova de bala. O sudário – confeccionado pelas freiras do convento das Mercês de Madrid – foi acompanhado de um certificado assinado por um padre dessa ordem, Elías Gómez, e pela freira Pilar García Blanco, que o benzeram em 1971. A princípio, a mortalha foi feita de duas peças de tecido, uma branca e outra azul celeste. Mais tarde acrescentou-se um outro véu de seda crua, branco-creme, para cobrir o corpo, que permaneceu em Madri até 1974.

As fotos do leilão na Christie's de Roma mostram os três panos amontoados sobre um suporte baixo; ao longe se perfilam os possíveis compradores. Última relíquia de Evita, os levíssimos tecidos que cobriram seu corpo – branco, creme, azul celeste – reativam, mais uma vez, um mito que, obstinadamente, se nega a morrer.

Impregnada pelo encanto incomparável dos que morreram jovens, a imagem de Evita não cessa de reaparecer. Encarnada no *Pathosformel* da ninfa descrito por Warburg, ela, perturbadora como os vestígios do desejo, da memória ou do tempo,

pertence por direito próprio a essa estirpe de *organismos enigmáticos* que atravessam a história das imagens. Às vezes surge “como uma esbelta jovem, que caminha agilmente com os cabelos soltos e as vestimentas ao vento”¹, outras, a vislumbramos em estado de abandono, deslizando num lentíssimo movimento em declive, desmaiada, morta.

O trabalho fantasmático de uma imagem, afirma Didi-Huberman, não se resolve nunca num ponto isolado, senão em uma *dinamografia* da substância imagética em sua totalidade, assim, quanto mais avança a modernidade, a imagem da ninfa – de Eva Perón – parece estar sempre declinando, abandonando-se às forças inferiores do desejo e da horizontalidade².

O autor destaca essa paulatina declinação da Ninfa que atravessa os séculos; uma queda factual ou metafórica onde o único que parece permanecer é o dinamismo das vestimentas crispadas, pregueadas, enrugadas, rasgadas, distanciando-se, cada vez mais, de um corpo já reduzido à veste ou a sudário.

Ao final restarão somente véus, vestes, tecidos belamente drapejados que conservam apenas os rastros de um corpo ausente³.

No sudário de Eva Perón – um acúmulo de organdis e de sedas aumentado por dobras leves e sensuais –, adivinhamos marcas, secreções, rastros de um corpo que, como essa mortalha, teve uma *sobrevida* encerrada, também, em um cofre de vidro. Um tesouro de andrajos que concentra e potencializa o desejo e o luto interminável de uma nação.

2.

Era 26 de julho de 1952, eu tinha seis anos e não entendia muito bem o que estava acontecendo em minha casa. Recordo-me, vagamente, que chovia e fazia frio, que estávamos todos na cozinha – o lugar mais acolhedor da casa suburbana – escutando o rádio, como sempre. De repente o programa foi interrompido, o *speaker* (o chamávamos assim nessa época) disse algumas palavras com voz grave. Em seguida começou a escutar-se uma música solene e triste. Apesar desses graves indícios, meus pais, tios e avós demonstraram uma rara alegria. Imediatamente, as mulheres puseram-se a preparar comidas especiais enquanto os homens abriam

¹ WARBURG, Aby. *La rinascita del paganesimo antico*. Contributi alla storia della cultura. Firenze: La Nuova Italia, 1987. p. 94.

² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna*. Essai sur le drapé tombe. Paris: Gallimard, 2002. p. 13.

³ *Ibidem*. p. 35 et. seq.

garrafas de vinho. Uma comemoração clandestina havia começado naquele 26 de julho às vinte e vinte cinco, hora em que Eva Perón entrou para a imortalidade.

Algo estranho havia ocorrido naquela noite. Durante muitos dias o país esteve de luto. Quando voltei da escola, me advertiram severamente para não contar nada do que tinha se passado em minha casa. Fazia já algum tempo que recebia essas advertências. Todos desconfiávamos de todos...

Entretanto, aquela mulher que já não existia estaria mais presente que nunca, sorrindo, eternamente jovem e bela, nos cromos coloridos que éramos obrigados a pregar em nossos cadernos escolares e que contornávamos, alegres, com guirlandas de flores, passarinhos e bandeiras argentinas demoradamente desenhadas e pintadas. Rapidamente aprendi o duplo código: não devia dizer, em minha casa, o quanto eu gostava de desenhar os pequenos altares para Evita; não devia dizer, na escola, que a minha família não aprovava essas homenagens.

Curiosamente, quando penso naqueles dias, não é da imagem de Evita que me recordo. A primeira imagem que me vem a memória é a de seu perfil recortado em baixo-relevo sobre uma estrela prateada: a estrela que culminava a imensa árvore de Natal que havia sido montada na praça em frente a minha casa, em algum distante verão de final dos anos 40 ou princípio dos 50.

Ainda hoje sinto o estranhamento, a vaga sensação de que essa imagem estava fora de lugar. Podia estar em meus cadernos como estavam os heróis e os próceres, porém, porque como uma virgem, ou uma santa, estava na estrela de Natal?

3.

E. H. Kantorowicz, em seu estudo sobre a teologia política medieval, *Os dois corpos do rei*, examina a ficção mística de acordo com a qual o rei teria um corpo político e um corpo físico. Esses dois corpos constituem uma unidade indivisível, pois cada um está contido no outro. O corpo político, entretanto, é mais amplo e extenso que o corpo natural e residem nele certas forças misteriosas que reduzem e até eliminam as imperfeições da natureza humana⁴.

A monarquia se fundamentaria na existência desse corpo político, que assegura a continuidade do regime, pois, à diferença do corpo físico, é imortal.

Esse conceito escamoteava, sem dúvida, um problema de continuidade, que tentava ser resolvido através da criação de uma *persona mystica*, um coletivo cujos

⁴ Cf. KANTOROWICZ, E. H. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.23.

membros existiam somente em situação de sucessão. A solução do problema da perpetuidade do corpo político implicava uma nova questão: a do Rei que nunca morre⁵.

De acordo com a leitura que Lefort faz do texto de Karontowicz, os governos democráticos carecem de uma figura consubstancial a eles, pois o poder é exercido por indivíduos humanos mortais⁶; por esse motivo haveria uma superação da identificação mística do corpo político com o corpo físico do monarca e o surgimento de um “lugar vazio”. Claude Lefort postula que, nos governos totalitários, o corpo político parece encarnar-se no líder e, de maneira diversa do corpo duplicado do rei, “no corpo do autocrata (...) não há separação, senão coincidência consigo mesmo”⁷.

A *persona mystica* de Eva Perón se inscreve, sem dúvida, nessa linha simbólica. O regime peronista trabalhou, talvez intuitivamente, tanto o corpo físico como o corpo político de Eva Perón, dois corpos que se sobrepueram e se confundiram, como se refletidos em espelhos paralelos.

Apesar de sempre ter tido um segundo lugar na dinâmica do regime peronista, a subordinação a Perón tinha um caráter de exceção: Eva ocupava todos os lugares do poder que seu marido não podia ocupar. Intercessora, representante, ponte, intérprete e escudo de Perón, ela mesma enumera seus múltiplos postos em *La razón de mi vida*, Uma pretensa autobiografia, redigida, em realidade, pelo jornalista espanhol Manuel Penella de Silva e censurada, a pedido de Perón, pelo ministro de Assuntos Técnicos, Raul Mendé.

De acordo com Beatriz Sarlo,

Eva porta-bandeira dos humildes Evita capitã, Eva a representante de Perón diante do povo (a jaculatória foi expansiva e tão exaltada como as de Nossa Senhora) ocupa um lugar político no republicano. Em seu corpo condensam-se as virtudes do regime peronista e se encarna sua legalidade. Seu corpo é aurático no sentido que esta palavra tem nos escritos de Walter Benjamin. Produz autenticidade somente por sua presença; aqueles que podem vê-lo sentem que sua relação com o peronismo está completamente encarnada e é única.⁸

Para a autora, Eva Perón outorgou *corpo* e *imagem* ao estado benfeitor e autocrático proposto pelo regime peronista e, por isso, provocou não só o amor

⁵ KANTOROWICZ, *Op. cit.* p. 192.

⁶ VEZZETTI, Hugo. El cuerpo de Eva Perón. *Punto de Vista*, Buenos Aires, Agosto de 1997. n. 58, p. 6.

⁷ *Ibidem*, p. 5.

⁸ SARLO, Beatriz. *La pasión y la excepción*. Buenos aires: Siglo XXI, 2003. p. 92.

incondicional de seus descamisados, senão também o ódio dos opositores, que a humilharam e a escameceram ainda depois de morta⁹.

4.

Eva Duarte era, até 1945, uma atriz de relativo sucesso, uma jovem dama, como se dizia então. Por isso, o mais lógico parecia ser que sua imagem fosse cultuada através de retratos fotográficos. Entretanto, embora nos anos anteriores a sua morte algumas fotos oficiais começaram a ser repetidas com fins publicitários, foi uma pintura que propôs a primeira de suas imagens significativas: o quadro, cuja reprodução aparecia na capa e na página inicial do livro *La razón de mi vida*, de 1951. Em pouco tempo esse retrato, reproduzido, recortado, editado, ampliado, ocupou todos os espaços do país.

Na pintura, de Numa Ayrinhac¹⁰, Eva aparece sorrindo com ternura contra uma paisagem imaginada que pretendia sintetizar os estereótipos do território nacional: os pampas, alguns umbus, a massa violeta da cordilheira dos Andes.

A imagem da mulher está construída com uma elegância próxima da austeridade. Evita usa um vestido negro de tecido bordado desenhado por M. Rochas, cuja enorme gola, à maneira de uma capa (um fichu, dizia-se, então), cobre-lhe os ombros. Sobre esse fichu, à esquerda, se abre uma rosa de seda natural. Seu rosto limpo faz reluzir o penteado que a faria célebre: esticado nas têmporas, o cabelo dourado se acumula em um coque de tranças preso sobre a nuca. Os brincos e a gargantilha de rubis e brilhantes mostram um luxo discreto se comparados com as jóias que usara em outras ocasiões.

O vestido negro, os ombros cobertos, o penteado severo, as jóias simples: a imagem vai sendo construída através de um projeto de grandeza contida. Essa Eva, altiva e distante como uma rainha, é a complexa síntese do discurso retórico que cria sua persona oficial nos começos da década de 50.

Ayrinhac, o retratista da sociedade portenha é contratado pelo casal governante depois da vitória eleitoral de 45. Não resulta impossível pensar que Eva, que

⁹ SARLO, Beatriz. *Eva Perón: algunos temas*. In: ALTAMIRANO, Carlos (Org.). *La Argentina en el siglo XX*. Buenos Aires, Ariel, 1999. p. 352.

¹⁰ Numa Ayrinhac, nascido na França em 1881, se radicou na Província de Buenos Aires em 1884. Estudou com Ernesto de la Cárcova com quem viajou a França, onde viveu por cerca de dez anos. Coursou a Academia de Belas Artes de Paris, apresentou suas obras regularmente no Salão de Paris e chegou a obter a Medalha de Ouro na Exposição Internacional de Toulouse. Depois da Primeira Guerra regressa à Argentina e especializa-se como retratista e paisagista.

agora se vestia com os modistas dos poderosos, quisesse também apropriar-se de seus pintores¹¹, comenta Andréa Giunta.

Entre 1948 e 1951, o ano de sua morte, Ayrinhac, conhecido como “o pintor oficial”, “o retratista do povo”, faria mais de 20 retratos do casal presidencial, de Eva e também de seus familiares, entre eles, a mãe, Juana Ibarguren de Duarte e Juan Duarte, o irmão boêmio.

Os procedimentos de Ayrinhac eram os usuais entre os retratistas da época. Fazia posar os seus retratados, porém também se servia de fotografias para compor a imagem.

Assim, a imagem tinha a aparência de ter sido realizada frente ao seu personagem, de ter conservado o registro desse contato “real” por ter compartilhado o tempo de realização da pintura, era, em verdade, um contato que havia passado por diversas mediações: os esboços, as tomadas fotográficas, a decisão do artista de selecionar fragmentos para recompô-los em sua imagem e o tempo de execução diante das notas e das fotografias de seu modelo que adquiriam, pela força de seu pincel, uma nova existência e se faziam, pela matéria da pintura, uma nova realidade¹².

Dessa maneira, a imagem da ex-atriz Eva Duarte, disputada pelas lentes mais famosas do cinema da época e retratada por fotógrafos de peso como Gisele Freund e Annemarie Heirich, foi imortalizada através da linguagem anacrônica do retrato pintado, que legitimaria sua imagem e a colocaria no elenco das rainhas, das santas e das aristocratas.

Medíocre como pintura, o retrato de Eva Perón cumpre com todas as convenções do gênero. O rosto, de três quartos de perfil, olha para a direita, enquanto o corpo faz uma ligeira rotação à esquerda. O braço esquerdo se dobra nas costas na altura da estreita cintura, o direito pende como se estivesse apoiado sobre a ampla saia, que não vemos, do vestido de gala. Uma luz lateral ilumina com discrição o rosto, o decote em v, o colar de rubis, a rosa artificial. Ao fundo, sobre os cumes violáceos, claras nuvens iluminadas deixam ver os resquícios de um céu azul.

Paradoxalmente, enquanto essa imagem de Eva, bela e sorridente, se disseminava em livros, selos de correio, adesivos e cartazes publicitários, a Evita verdadeira agonizava, entre as negociações do poder e as vigílias do povo peronista que acompanhava angustiado, pelo rádio, os boletins médicos. A imagem que todos deviam adorar como verdadeira era, na realidade, uma representação ficcional, um ícone e, como tal, presidiria agigantada do alto da CGT, os funerais iminentes.

¹¹ GIUNTA, Andrea. *Política y polémicas entorno a las imágenes de Eva Perón*, (mimeog.) 1997. p. 7.

¹² *Ibidem*, p. 7 et. seq.

Há outra pintura de Numa Ayrinhac, que sobreviveu à fúria iconoclasta de 55, é um retrato oficial de 1948, que representava o casal presidencial. Ambos vestem trajes de gala: o de Perón está atravessado pela faixa presidencial, Eva está excessiva:

... da cabeça à gola do vestido, seu corpo tem uma curvatura de desenho de figurino; o colar e a pulseira de pérolas, com três fileiras penduradas, traçam uma diagonal que tem no braço desnudo uma linha dinâmica; o corpo está virado para a esquerda do quadro e a cabeça voltada para a direita: completa-se, assim, um jogo de linhas em movimento que se apóiam sobre o plano escuro e sólido de Perón. O brilho do vestido de Eva trabalha as pregas do cetim branco com reflexos prateados que descem até a massa reluzente da cauda que ocupa todo o primeiro plano do retrato¹³.

Beatriz Sarlo completa a descrição apontando o “requintado e retórico” do quadro que destaca a importância da primeira dama e afirma a opinião do artista “sobre a geminada cúspide do regime.”¹⁴

Esse quadro se encontra hoje no Museo de la Casa de Gobierno. No catálogo publicado pela instituição aparece, junto à breve biografia do pintor, uma descrição do retrato que destaca suas características insólitas. Nunca antes um presidente argentino havia sido retratado junto à primeira dama e jamais se havia permitido o luxo de sorrir. O casal que pretende aparecer como um símbolo de elegância e distinção é apenas kitsch. Ele, de impecável traje de gala, e ela, com vestido de seda cor manteiga desenhado por Dior, sorriem contra uma paisagem imaginada.

Comparando os dois quadros, observaremos como, nos três anos que os separam, a imagem de Eva Perón se transformou. A mulher do quadro de 1948 é bela, frágil, charmosa, instável. Agarra-se, com as mãos cheias de jóias, ao braço do marido, levanta afetadamente o pé calçado num escarpim de seda, o ouro do cabelo se derrama sobre os ombros demasiado desnudos. Perón, ao contrário, está solidamente apoiado sobre suas pernas; apesar da amenidade de seu sorriso gardeliano, é uma massa compacta e escura. Ela, toda brilhos e sussurros de seda, parece uma noiva na disposição frontal da cauda do vestido branco.

A Eva de 1951 é outra. Sorridente ainda, porém severa, os ombros cobertos pelo fichu negro, o cabelo preso. Apenas a feminilidade de uma flor falsa, a luz discreta de um colar de rubis. A glamorosa dama jovem do retrato presidencial foi transformada, definitivamente, numa princesa plebéia.

¹³ SARLO, *Op. cit.* p. 103.

¹⁴ *Ibidem.* p. 103 et. seq.

A construção dessa imagem – a princesa plebéia – foi produzida, principalmente, através da indumentária. Nos anos 50, o corpo de Eva Perón, já transmutado em corpo político, o corpo alegórico do poder peronista, se manifesta através de duas vertentes que não só foram exigidas pelo regime, mas definidas por ela mesma em *A razão da minha vida*:

À dupla personalidade de Perón devia corresponder uma dupla personalidade em mim: uma, a de Eva Perón, mulher do Presidente, cujo trabalho é sensível e agradável, trabalho dos dias de festa, de receber honras, de funções de gala; e outra, a de Evita, mulher do Líder de um povo que depositou nele toda sua fé, toda sua esperança e todo seu amor.¹⁵

A primeira, Eva Perón, princesa plebéia, mulher do Presidente, usa magníficos vestidos de noite enviados de Paris por Dior ou Jacques Fath. A outra é Evita, a proletária, a mãe dos humildes, a que se contenta com vestidos simples e lenços de camponesa na cabeça ou com os sóbrios *tailleurs* de príncipe de Gales ou *pie de poule*, com gola de veludo escuro, desenhados por Jaumandreu.

Beatriz Sarlo considera que ambos os tipos foram excessivos: “demasiado luxuosos seus vestidos de festa, demasiado austera sua roupa de trabalho.”¹⁶ Esse excesso não obedeceria a uma falta de gosto, mas ao propósito de diferenciá-la do resto das mulheres.

A imagem de Evita operária – popular, trabalhadora, benfeitora – se disseminou através do enorme fluxo de fotografias publicadas e divulgadas nos meios impressos publicitários do regime, nos noticiários cinematográficos que cobriam suas aparições junto do povo. É preciso destacar que esses mesmos meios também divulgavam as fotos que a mostravam em grande *tenue*, posando no Palácio Unzué antes de ir ao Colón ou à recepção nalguma embaixada.

Os retratos oficiais pintados por volta dos anos 50 mostraram sempre a imagem da princesa plebéia. Passaria mais de meio século até que a pintura Argentina incorporasse a Evita popular, a santa laica de roupa civil, a sóbria, a severa, a terrível.

5.

Muito antes da morte de Eva Perón, todos os rituais de luto e de esquecimento estavam previstos. Desde a chamada no rádio, que, a partir de 26 de julho de 1952, dia de sua morte, interromperia cotidianamente a programação: *São vinte* e

¹⁵ PERÓN, Eva. *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser, 1951. p. 88.

¹⁶ SARLO, *Op. cit.* p. 353.

vinte cinco, hora em que Eva Perón entrou na imortalidade, até a mumificação do corpo para o velório solene, passando pelo epíteto que, desde então, acompanharia seu nome: eterna na alma do seu povo.

Os preparativos autorizavam a suposição de que lhe aguardava o destino final dos heróis: um grupo escultórico grandioso, seu nome multiplicado em mais ruas, avenidas, hospitais, escolas dos que já o invocavam, mais bustos dos que já havia nos lugares públicos, mais biografias hagiográficas e duvidosas.

Alguns anos antes, Evita havia encomendado ao escultor León Tomassi um Monumento ao Descamisado, com a condição de que fosse o maior do mundo. Uma das maquetes do monumento o propõe com 137 m de altura. De uma rotunda rodeada de pilares surge uma coluna gigantesca sobre a qual se ergue a estátua de um operário heróico, os punhos cerrados, os braços contraídos dos lados do corpo, as mangas da camisa dobradas, o peito aberto. (Em outra maquete, o operário apóia sua mão direita sobre o coração). A imagem de Evita, que devia incluir-se na obra, é a de uma santa sorridente, uma capa sobre a túnica simples, nas mãos o escudo peronista.

Em 1952, dias antes de sua morte, a construção do monumento foi aprovada pelo Congresso, porém não como Monumento ao Descamisado: seria o Memorial Eva Perón. Ante a iminência da morte próxima, começavam a ser tecidas as tramas do esquecimento. Se representar Eva Perón, ainda viva, havia significado inscrevê-la na memória nacional, projetar essa representação, tendo em vista sua morte anunciada, esboçava o desejo de perpetuá-la no esquecimento. O memorial de Eva Perón nunca foi construído. O que nunca foi representado, o que nunca foi escrito, continua sua vida latente, não se expõe à lenta deterioração do tempo.

6.

Vinte horas e vinte cinco minutos do dia 26 de julho de 1952. Aos trinta e três anos de idade, Evita morre. Sua morte pôs fim a uma longa e dolorosa agonia. Havia aparecido em público pela última vez em 4 de junho, dia da posse de Perón em seu segundo mandato. Dizem que, debaixo de seu casaco de *vison*, usou um colete de gesso e metal que a manteve ereta durante o desfile em carro aberto, na revista das tropas, no juramento no Congresso e, finalmente, na posse na Casa Rosada. O que ela nunca chegou a saber foi que, poucos dias depois do passeio triunfal, Perón havia contratado a Pedro Ara, um famoso taxidermista espanhol, para manter-se de guarda, à espera do desenlace fatal.

Meia hora depois de sua morte, seu corpo foi entregue às mãos do embalsamador. O cabeleireiro Júlio Alcaraz tingiu e penteou seus cabelos dourados. A

manicura poliu as unhas mortas e cobriu-as de esmalte transparente, como a própria Eva, que sempre pintava as unhas de vermelho, lhe havia pedido.

A decisão de embalsamar o corpo e exibi-lo permanentemente em um monumento grandioso marcava o início de uma lenda: a da jovem bastarda e pobre, elevada pelos seus próprios méritos ao eixo paralelo e necessário do poder, esposa fiel, militante ardorosa, mãe dos humildes, anjo vingador de uma classe e de um povo. Santa, Guerreira da Fé e, portanto, Mártir, eram os epítetos que se potencializavam nesse belo corpo morto¹⁷.

A força iconográfica de Eva Perón foi determinante na decisão de conservar seu cadáver. Hugo Vezzetti considera que:

... procurou-se sustentar o desejo de impedir que fosse esquecida (que está presente em todo duelo), não nas hesitações da memória nem na perduração das idéias, senão na materialidade de um corpo retirado do tempo dos mortais¹⁸.

Esse corpo, preservado da decomposição natural, destinado à exibição e ao culto, manteve-se, durante muitos anos, em estado de suspensão entre a vida e a morte, estranhamente próximo das doutrinas cristãs sobre a incorruptibilidade do corpo de alguns santos e do dogma mariano.

A fascinação por esse corpo, morto difundida, sobretudo, através da literatura e do cinema, chegaria até os anos 90. Segundo Anahí Ballent, os produtores do filme de Bonasso e Bauer, *La tumba sin paz*, enfatizam a tarefa do embalsamador, Dr. Ara, responsável por ter transformado o corpo de Eva Perón em

uma obra de arte total, que condensa num mesmo corpo a representação e o objeto representado: estética pura, beleza absoluta e eterna frente a qual só cabem a contemplação, a veneração e o respeito.¹⁹

Sobre um leito minúsculo com lençóis de seda, Eva, vestida com uma túnica marfínea de mangas longas, jazia como uma santa, uma virgem ou uma rainha. A bela jovem, imóvel em seu ataúde transparente aparece como um corpo passivo que pode ser observado, analisado, aberto. A meio caminho entre uma Vênus anatômica e uma princesa encantada, a imagem da mulher dormindo em uma caixa de vidro excitou a fantasia de muitos. Francisco Manrique, fanático antiperonista, a descreve:

¹⁷ Cf. VEZZETTI, Hugo. El cuerpo de Eva Perón. *Punto de Vista*, Buenos Aires, Agosto de 1997. n. 58.

¹⁸ *Ibidem*. p. 6.

¹⁹ BALLENT, Anahi. "All about Eve" Eva Perón y los equívocos de la biografía. *Punto de Vista*, Buenos Aires, Agosto de 1997. n. 58, p. 14.

Tinha o tamanho de uma menina de doze anos. Sua pele parecia de cera. Seus lábios estavam pintados de vermelho. Se se batia nela soava a oco²⁰.

Branca de Neve envenenada pela malvada bruxa ou, claro, a Bela Adormecida, presa para sempre em um eterno sonho sem sonhos pelas mãos das fadas vingativas. Mas também Cecília Aprile no Palazzo Abbatellis, Elizabeth I e Mary Stuart repousando lado a lado em Westminster Abbey, e tantas outras. E, como todas essas princesas, suas irmãs, suas iguais, repousa à espera da ressurreição: Talvez se transformou em uma ninfa que tece seu capuz. Talvez volte um dia e será milhões²¹.

7.

Os movimentos peronistas de esquerda que, sob a denominação de Montoneros, começaram a manifestar-se em torno de 1970 e cuja ação fundacional foi o seqüestro e a posterior execução do Tenente General Pedro Eugenio Aramburu, que derrotou Perón em 1955 e que, durante o exercício da presidência, havia ordenado o roubo do cadáver de Eva Perón assumiram como bandeira uma outra imagem de Evita.

Se Evita vivesse seria montonera, foi a frase mais gritada nas ruas, a mais pintada nos muros das cidades argentinas durante aqueles anos. Essa nova invocação de Eva Perón, eleita e disseminada por jovens que durante o regime peronista eram crianças ou ainda não haviam nascido, foi associada a uma fotografia que nunca havia sido usada pela propaganda oficial.

Nela, a jovem Eva, usando uma blusa simples e uma jaqueta de corte militar, está sorrindo abertamente, sem nenhuma maquiagem, os cabelos soltos ao vento. Não há rastros do penteado elaborado da primeira época, nem do severo coque do final. Eva é apenas uma jovem que ri e olha para um futuro de felicidade.

José Burucúa a evoca como uma encarnação contemporânea argentina do *Pathosformel* da ninfa, descrito por Warburg:

Com o cabelo solto e o rosto entre sereno e exultante, é a imagem de Eva Perón “de volta à vida” pelos movimentos juvenis da década de setenta. Essa imagem de Eva não havia tido uma grande circulação durante os anos do primeiro peronismo e logo da derrota de Perón, nem falar. Entretanto, é uma imagem deslumbrante, que surge resignificada, décadas mais tarde²².

²⁰ MANRIQUE, Francisco *Apud* DUJOVNE ORTIZ, Alicia. *Eva Perón. La Biografía*. Buenos Aires: Aguilar, 1995. p. 293.

²¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta, 1995. p. 390.

²² BURUCÚA, Jose E. Entrevista a PAZ, Martín. El señor de las imágenes. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar>>.

A Ninfa é, provavelmente, a mais famosa das fórmulas emotivas classificadas pelo historiador alemão. Warburg a registra pela primeira vez nas crateras gregas de figuras vermelhas do século IV a.C. e a documenta através de toda tradição ocidental, estendendo-a até a fotografia e a publicidade do século XX, como representação do poder da vida jovem. A presença da ninfa é desvelada em uma foto da campeã de golfe Erica Sell-Schopp e nos cartazes de uma companhia turística de navegação onde a senhora viajante é uma ninfa degradada²³.

O Pathosformel da Ninfa que, de acordo com Spinelli e Venutti, abarcaria a escala inteira das manifestações cinéticas do humano fobicamente comovido, desde o abatimento inerme até o furor homicida²⁴ parece estranhamente ligado também a outras duas das configurações imagéticas de Eva Perón, a da Bela Adormecida e a de Dama do Látigo, elaborada por seus inimigos na década de 50 e representada por Carpani.

Eva, a Dama do Açoite, era, para a oligarquia portenha, uma extremista, uma passionária capaz de transformar o ressentimento dos excluídos em um violento desejo de vingança. Qualidades jacobinas de Eva que se tornaram evidentes depois de sua morte, a tal ponto que a derrota do regime, em 1955, é atribuída à sua ausência. Uma das fantasias mais recorrentes nos anos que se seguiram à queda de Perón foi a de que se Evita estivesse viva teria entregado armas aos seus descamisados para defender a Pátria e a seu Líder.

Essa paixão revolucionária, exibida através dos excessos verbais e gestuais de seus discursos, o ódio pelas oligarquias que a humilharam, o fundamentalismo peronista de seus atos, a militância heróica permitiram com facilidade a conversão de Santa Evita em Evita montonera. Por outro lado, a ética sacrificial que impregnou os movimentos da esquerda peronista montonera – *Perón ou morte* era outra das frases – estava calcada no discurso de Evita, custódia e vestal da chama eterna da revolução.

Uma ninfa então, jovem e bela, com sua *magnificência serena*²⁵, a *intensificação dinâmica da cabeleira*²⁶, seu olhar perdido para além do horizonte, pronta para o *caminhar, o correr, o dançar, o atracar, o tomar e o levar consigo*²⁷.

²³ BURUCÚA, José E. *Historia, arte cultura*. De Aby Warburg a Carlo Guinsburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. p. 30.

²⁴ Cf. SPINELLI, Ítalo; VENUTI, Roberto. *Mnemosyne*. L'Atlante della memoria de Aby Warburg. Siena: Artemide, 1998. p. 52.

²⁵ *Ibidem*. p. 51.

²⁶ BURUCÚA, 2003. p. 31.

²⁷ *Ibidem*. p. 30.

8.

No extremo oposto dessa imagem dinâmica está a da ninfa em repouso, a ninfa estática que não é a imagem de uma tranqüilidade conquistada, mas a de uma tensão prestes a explodir. Ariadna dormida em Naxos ou a Bela Adormecida esperando seu príncipe.

Essa imagem, atualizada nas fotos do corpo embalsamado que foram divulgadas na década de 90, porém latente na memória dos que a viram em 1952, se faz presente na obra *Living-comedor*, de Daniel Ontiveros, que em um complexo jogo de ressignificações transforma a jovem mulher de *Étant donnés* no cadáver de Eva Perón. Na obra póstuma de Duchamp podemos espiar, por detrás da porta, um corpo feminino cujo rosto está oculto, apenas vislumbramos a madeixa loura de seus cabelos sobre o ombro. A mulher desnuda, exposta, sustenta em sua mão uma lamparina de gás acesa. Uma ninfa em repouso sobre um leito de ramos secos. Sobre uma fogueira? A penúltima encarnação da ninfa que está a ponto de morrer ou, talvez, de voltar à vida.

Em *Living-comedor*, instalação exibida em 1997, na Bienal de Havana, Daniel Ontiveros constrói uma interpretação do passado recente da Argentina através da metáfora da casa com *living-comedor*, sonho de ascensão social das classes proletárias. (As casas de operários não têm *living-comedor*, nelas o espaço de convivência é a cozinha, que congrega a família e os amigos em refeições, trabalhos e encontros). Na instalação, esse espaço pequeno burguês se instaura como um *locus* privilegiado para questionar as narrativas de uma Argentina convulsionada.

O artista aborda o conceito de casa, de família e de intimidade, na relação que estabelece entre obras paradigmáticas da história da arte – que ele refaz –, e a promessa peronista da casa própria.

Sobre as quatro paredes da sala, os grandes quadros – cópias de David, Mondrian, Fontana, Lichtenstein, Adami, Richter, Bony, Meireles, Magritte – são contaminados por uma espécie de enfermidade desconstrutora. Os cortes que desfiguram, à maneira de Fontana, o límpido *living* de Lichtenstein deixarão sair tiras de pelúcia negra. O *Marat assassinado* de Jean-Louis David terá seu fundo grafitado prosaicamente com a palavra *living*. A *família operária* de Oscar Bony está pintada sobre um fundo azul claro do qual emergem tufos de pelúcia vermelha. Há um Mondrian sobre o qual aparecem, também pintados, os sinistros personagens de *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, obra de Cildo Meireles.

G. Richter: a casa de Diana Teruggi não reproduz, em realidade, um quadro de Richter. A imagem, pintada a partir de uma foto de um diário, foi construída à

maneira de Gerardt Richter e reproduz a casa destruída de Diana, a montonera executada junto com sua família, na cidade de La Plata. *Retrato de R.W.*, pintado à maneira de Valerio Adami, exhibe o *living* destruído que apareceu em um artigo da revista *Noticias*. Era a foto de uma casa arreventada pelas explosões de gás que acabaram com uma cidade em Córdoba. Sobre a discreta homenagem ao escritor Rodolfo Walsh, assassinado pela ditadura, Ontiveros escreve *Ceci n'est pas exterieur*.

Entre um quadro e outro, pequenos visores permitem observar duas imagens: uma foto da casa-Evita e a já mencionada imagem de *Étant donnés*, de Duchamp.

O sentido de *Living-comedor* se vai construindo através de uma acumulação de imagens e textos que se sucedem, se anulam, remetem a outros textos e a outras imagens e pelos quais é possível navegar em múltiplas direções.

Nada é inocente nem casual na intrincada rede da instalação: a atitude retrógrada do artista que pinta – existe hoje técnica mais retrógrada que a pintura? Pergunta-se o artista –, as molduras, magnificamente talhadas e cobertas por folhas de ouro ou prata pelo próprio Ontiveros, assinalam e ironizam uma grandiosidade representativa perdida.

Nada é inocente, porque se a casa-Evita se alterna com o nu de *Étant donnés*, esse nu tem que ser Evita. Morta, embalsamada, desaparecida, porém ainda bela, iluminando o sonho dos descamisados aos quais Evita havia dado uma casa como aquela. Nada é casual porque, sobre o quadro de Mondrian, reproduzido em *M & M Tradition*, sobrepõem-se as tenebrosas figuras que montam guarda na performance *Fiat Lux*, de Cildo Meireles, os mesmos seres abjetos que entravam nas casas, destruíam móveis, queimavam os livros, matavam a seus ocupantes.

O sentido do trabalho se expande e dá lugar às pequenas histórias pessoais como a do próprio Daniel, neto de carpinteiro, filho de entalhador, entalhador ele mesmo, que vivia em Mar del Plata com seus pais, em uma casinha como a da fotografia. A casa que Eva Perón dava aos descamisados, a que ela deu à sua família.

Living-comedor é, assim, um dos mais comoventes anti-monumentos erguidos à memória de Eva Perón. Nunca plenamente representada, apenas nomeada através de uma de suas dádivas: a casa – o sonho da casa própria que ela ajudava a realizar –, Evita é, nessa instalação, uma metonímia, uma alegoria, um fantasma, um corpo morto e exposto (o de *Étant donnés*), que ainda sustenta uma chama, um espectro impotente que já não pode ver, mas que, todavia, subsiste como testemunho da destruição que seus – que nossos – inimigos disseminaram dentro dos lares que ela ajudou a construir.

9.

Em 1955, a ditadura militar, que derrotou o governo peronista, promulgou o decreto-lei número 4164, que, entre outras coisas, proibia o uso ou a posse de qualquer imagem que aludisse direta ou indiretamente ao regime deposto. Daniel Santoro, nascido em 1954, cresceu imerso no medo que provocava o contato com os livros, estampas e escritos que evocavam os anos do governo peronista.

O artista, que iniciou sua militância peronista aos quatorze anos, recorda seu espanto ante a aparição, nos anos 70, “daquele obscuro legado proibido”²⁸ que lhe revelou “um novo mundo, uma utopia perdida, uma Arcádia de cidades infantis, atômicas, desportivas”²⁹.

Durante vinte anos, sentado à mesa de um bar portenho, Santoro preencheu de desenhos as páginas de vários cadernos, aos quais chamou, depois de transformá-los em livros de artista, *Manual del niño peronista*. Neles foi evocando, inventando, talvez reconstruindo a partir de clarões de memória ou das imagens das publicações proibidas, uma possível história peronista. A partir das reflexões gráficas esboçadas nesses livros, o artista inaugurou, em Buenos Aires, nos primeiros meses de 2004, uma exposição que levava o título de *Um mundo peronista*.

As pinturas que Daniel Santoro expôs nessa mostra se mesclam com os signos do léxico peronista – fábricas fumegantes, trens de ferro, geladeiras, automóveis e aviões argentinos, a expansão da rede de radiofonia, as crianças, os desca-misados, os *grasitas*, os idosos (únicos privilegiados) – e exibem controvertidas imagens de Eva Perón.

A Evita de Santoro é, quase sempre, a trabalhadora, de cabelo preso e *tailleur*. A intensa atmosfera religiosa que emana da pintura do artista, propiciada pelo dourado da folha que pontua algumas representações (o halo que, à maneira dos ícones católicos, rodeia a cabeça de Eva ou os raios de luz que saem de seus olhos), não destrói o irônico nem o amargo de certas narrativas.

Em *Evita protege ao menino peronista* (2002), Santa Evita de *tailleur* marrom, a cabeça de perfil rodeada por uma auréola dourada (que se parece muito com a representação do sol na bandeira argentina), cobre com uma manta azul cravejada de estrelas, também douradas, a um menino moreno. Atrás da janela, uma mulher de cabelos e sobrancelhas escuras, com um livro de Tagore em uma mão e um

²⁸ SANTORO, Daniel. *Manual del niño peronista*. Buenos Aires: La Marca, 2002. p. 7.

²⁹ *Ibidem*. p. 12.

cigarro na outra, observa. Paralela e oposta, Victoria Ocampo – ela é a mulher que olha pela janela –, representante arquetípica da oligarquia argentina, intelectual, mulher de amores e de letras, enfrenta a Eva Perón, como seu reflexo invertido em um espelho. Se Victoria está espiando por trás da vidraça, também Eva está separada do menino adormecido pela rígida estrutura da cama. Não há aproximação nem demonstração de afeto, apenas os braços estendendo o pano estrelado.

Porém, é em *Eva dos quatro fogos* (2002) que a iconografia religiosa se desenvolve em toda sua potência. A imagem de Eva se inscreve em uma cruz. Com os braços abertos, sustenta, na mão direita, a igreja e, com a esquerda, o Jockey Club, ambos em chamas. Os raios luminosos que rodeiam sua imagem – segue, à maneira da Virgem de Guadalupe, a iconografia da mulher vestida de sol – são também línguas de fogo. Sobre seu coração, também em chamas, desenha-se o edifício da Fundação que levava seu nome. Na base da cruz uma fogueira feita com tábuas de *parquet* alude a um dos mitos da oposição peronista. Para vilipendia-los e demonstrar que se desperdiçava dinheiro com as casas que a Fundação Eva Perón doava a eles, a oposição difundia o rumor de que os pobres arrancavam o *parquet* para fazer assado.

Os quatro fogos que consumiam Eva: o fogo do Jockey Club e das igrejas incendiadas pelos peronistas durante as infaustas noites de 55, o fogo do *parquet* ateado por seus *grasitas* e seu próprio fogo, que a queimaria sempre.

Nessa pintura, Santoro faz uma leitura descentrada da tradição: elabora uma hagiografia católica, porém a contamina com signos da Cabala; parece denunciar o sofrimento de Eva através do fogo que arde em seu coração piedoso, mas põe em suas mãos os incêndios criminais cometidos por seus seguidores.

Esse desvio da doutrina se denuncia também no uso dos ideogramas chineses que aparecem surpreendentemente em *Altarcito* (2001), onde pequenos ex-votos metálicos se acumulam sobre um altar vermelho e dourado, em torno do retrato de Evita.

Para Daniel Santoro, o menino que quis, mas que não pôde ser peronista, a década de 45 a 55 é a “Pátria da Felicidade”, uma pátria em que Santa Evita velava os sonhos das crianças peronistas: crianças que tinham lindos brinquedos, que podiam visitar a cidade infantil, que iam à escola com seus impecáveis aventais brancos. Uma pátria impossível, na qual os únicos privilegiados são as crianças.

Santoro cria uma arqueologia do presente e, ao criá-la, percebe (como Holderling no poema que abre a exposição) que o que amamos não é mais que uma sombra.

10.

Navegando entre tantas imagens e entre tantos corpos, a imagem da ninfa persiste. Sufocada pelo discurso oficial, será uma outra vez restaurada pela memória, dinâmica e terrível, com toda sua potência intacta. A jovem atriz de longos cabelos e etéreas vestimentas, a suntuosa primeira dama no vestido de seda manteiga de Christian Dior, a implacável oradora, a princesa encantada em sua caixa de cristal, a delicada menina de cabelos ao vento que surge do nada em 1970, a montonera e, por acaso, a piquetera.

Ainda hoje, o escritor argentino José Pablo Feinmann, acredita vê-la pelos arrabaldes da cidade, entre os piquetes dos que pedem pão e trabalho: “Pela ponte Pueyrredón. Pelas estradas cortadas. Falando nas assembléias. Planejando uma grande sopa popular na Plaza de Mayo ...”³⁰

Uma garota de cabelos soltos e roupas simples.

³⁰ FEINMANN, José Pablo. Si ella viviera, hoy sería piquetera. In: *Clarín Digital*. Suplemento Especial. 12 nov. 2004.



Figura 1 - Numa Ayriñac, *Eva Perón*. Óleo sobre tela, 1951



Figura 2 - Daniel Santoro, *Evita protege al niño peronista*. Óleo sobre tela, 2002



Figura 3 - Cadáver embalsamado de Eva Perón. *Revista Siete Días*, jan. 1985.



Figura 4 - *Evita leyendo una carta*. Imagem: cortesia de Carlos Vitola Palermo de Rosario, Santa Fé, República Argentina.

Cemitérios brasileiros: local de pesquisa artística, comunicação e interação

Profa. Dra. Maria Elizia Borges

Professora da FAV/UFG e Pesquisadora do CNPq

Desde 1996, nossa pesquisa se tornou um projeto integrado de pesquisa/CNPq na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, passando por várias fases e ampliando significativamente o seu resultado, para que haja uma maior compreensão da historiografia da arte brasileira. Na fase atual estamos selecionando alguns cemitérios brasileiros registrados anteriormente no nosso inventário/banco de dados, para alimentar o site *Arte funerária no Brasil* que se encontra no endereço eletrônico: <www.artefunerariabrasil.com.br>.

Comunicar e interagir

A escolha dos cemitérios está sendo realizada de forma aleatória seguindo alguns parâmetros de interesse imediato da nossa pesquisa. Inicialmente, por residir no Estado de Goiás, instalamos no site o cemitério mais antigo da capital, Cemitério Santana e os cemitérios São Miguel e de São Miguel por estarem localizados nas duas principais cidades históricas do estado, respectivamente, Cidade de Goiás e Pirenópolis. A seguir optamos por aqueles cujas pesquisas já estavam há muito tempo sedimentado por nós, instalados no interior do Estado de São Paulo, a saber: Cemitério da Saudade, em Ribeirão Preto; Cemitério da Saudade, em Franca; Cemitério da Saudade, em Campinas; Cemitério Municipal da cidade de Cravinhos; Cemitério Bom Jesus, em Batatais e Cemitério Municipal, do distrito de Bonfim Paulista.

Desde a disposição do site na rede no mês de agosto de 2004 até o dia 21 de fevereiro de 2005, tivemos cerca de 400 visitas, chegando a uma média de 2,2 visitas diárias. Atualmente o site conta com 760 visitas (29 de agosto de 2005). Então, pudemos observar que no primeiro semestre de 2005 a média de visitas permaneceu a mesma. O site ainda contém um conteúdo limitado, abrangendo apenas dois estados brasileiros, Goiás e São Paulo, abarcando até o momento nove cemitérios. Na próxima fase da pesquisa, abordar-se-á pelo menos um cemitério de cada estado da federação do Brasil.

No desenvolvimento do site, foi necessário rever todas as informações dos cemitérios já inventariados, instituírem um método semelhante de informações para a elaboração de cada texto, de cada cemitério, onde se pretendeu destacar o que de fato caracteriza cada um dentro da sua importância artística, histórica e social. Utilizamos como referência os links sobre o assunto e trabalhamos para que houvesse uma comunicação eficaz, na apresentação do trabalho via internet. Cada cemitério segue uma subdivisão de assuntos, a saber: parte histórica, localização geográfica, destaque de personalidades, peculiaridades do local, setor da galeria, fonte de pesquisa, contato e créditos.

A internet cresce como um novo e dinâmico meio de comunicação para as massas, atinge cada vez mais adeptos e se desenvolve de forma eficaz para a pesquisa científica, propiciando o intercâmbio de informações e envolvendo uma gama crescente de atividades e áreas do conhecimento. Desta forma estamos comunicando, divulgando, ensinando, documentando, interagindo e preservando a referida pesquisa. Assim, estamos tendo a chance de expandir este assunto, dentro de um caráter de informação que adota elementos derivados de uma investigação sistematizada, perante o crescimento acelerado deste meio de comunicação.

Revisão da documentação

Para a concretização do site sobre estes cemitérios públicos, detivemos na documentação fotográfica de alguns trabalhos de monografia; livros que abarcaram os referidos cemitérios e sites sobre o histórico das cidades. Uma vez lidos, interpretamos e selecionamos informações condizentes para a feitura dos dados históricos e artísticos dos locais, elaboramos o texto final de cada cemitério.

A) Cemitério da Saudade, Ribeirão Preto, fundado em 1892. Constan no inventário 84 túmulos dos quais selecionamos 15 para o setor galeria. Os critérios para a escolha foram aqueles que de fato registram o período áureo das construções funerárias realizadas em mármore de Carrara, por marmorarias da localidade e que registram certo gosto artístico condizente com os valores da sociedade burguesa cafeeira; aqueles que explicitam a presença de um gosto popular; aqueles dotados de valor histórico, condizentes com a memória cultural dos ribeirão-pretanos. A fachada atual do cemitério foi construída na década de 1930, pelo arquiteto da prefeitura Cícero Brandão, que adotou elementos do estilo *art déco*.

B) Cemitério da Saudade, Franca, edificado em 1855. Constan no inventário 45 túmulos dos quais selecionamos 15 para o setor galeria. Os critérios para a escolha foram os mesmos adotados no cemitério anterior; deu-se preferência em colocar alguns túmulos de crianças, pois eles possuem um local específico. A fachada, em estilo neoclássico, foi construída na administração do prefeito Onofre Gosuen.

C) Cemitério da Saudade, Campinas, construído em 1880. Constam no inventário 39 túmulos dos quais foram selecionados 15 para o setor galeria. Esse complexo funerário foi constituído inicialmente, com a junção de cinco cemitérios: Cemitério Curas D'ars (para vítimas de febre amarela), Cemitério São Miguel e Almas (para os negros católicos), Cemitério Terceira Ordem do Carmo, Cemitério Santíssimo Sacramento (destinados a brancos católicos) e Cemitério São José. Nas primeiras quadras destacam-se mausoléus construídos pela marmoraria de Giuseppe Tomagnini e Filho, importados de Pietrasanta, na Itália. Investiga-se a possibilidade da entrada principal ter sido projetada em 1899, no escritório do arquiteto Ramos de Azevedo.

D) Cemitério Senhor Bom Jesus, Batatais. Constam no inventário 62 túmulos dos quais foram selecionados 12 para o setor galeria. O cemitério foi fundado no século XIX e batizado com o nome do padroeiro da cidade. Ele foi construído no período áureo da monocultura cafeeira da região. Apropriou-se de túmulos de boa feitura artesanal, condizentes com o estilo eclético da época realizado em sua maioria por marmoristas oriundos da imigração italiana. Procurou-se selecionar túmulos instalados em torno da Alameda Principal do cemitério, dado a importância artística e histórica. O portão de entrada é de ferro fundido, segue modelo padronizado por serralheria da cidade.

E) Cemitério Municipal de Bonfim Paulista, instalado em tomo de 1897. Constam no inventário 50 túmulos dos quais foram selecionados 9 para o setor galeria. Está localizado na entrada do distrito para quem vinha da cidade de Ribeirão Preto, cumprindo assim as exigências governamentais de não enterrar ninguém no interior da igreja matriz. Acrescentou-se uma das vistas laterais do cemitério, que agrupam fileiras de carneiras cobertas, simplesmente, por “esporinhas” – folhagens roxas, identificadas com placas brancas. O seu portão de entrada é simples.

F) Cemitério Municipal de Cravinhos, construído no século XIX. Constam no inventário 92 túmulos dos quais foram selecionados 15 para o setor galeria. Assim como as demais cidades da região, o Cemitério de Cravinhos tomou-se necessário no período áureo da monocultura cafeeira devido ao grande fluxo de imigrantes que vinham pelos trilhos da Companhia Mogiana. Recentemente fez-se uma entrada nova.

Cemitérios de médio e pequeno porte

Nesta etapa da pesquisa, selecionamos cemitérios secularizados que foram instalados no final do século XIX, em cidades de médio e pequeno porte. Sabe-se que após a Proclamação da República (1890) houve um processo multiplicador desse tipo de cemitério. O nosso objetivo, no momento, consiste em voltar-se para essa produção artística que contém uma arte funerária proveniente de determinadas circunstâncias, diferenciadas das construídas nos cemitérios de grande porte,

instalados nas atuais metrópoles regionais do país. Trata-se de um tipo de documentação inédita e que algumas vezes nos revela surpresas em suas mutações estéticas. Elas são provenientes desde uma tipologia rígida clássica à eclética advindas da cultura européia, perpassando pelas expressões de modernidade, até chegar às construções de cunho “popular”, entendidas atualmente por alguns pesquisadores como de “patrimônio modesto” (Escobedo, 1992).

Estes cemitérios nasceram e permanecem até hoje dentro de um espaço público, de concepção urbanística moderna, entre muros, mantendo-se à margem da cidade dos vivos, repletos de monumentos simbólicos vinculados ao esvaziamento da vida, detendo, dessa maneira, um tipo de produção artística peculiar. Pela sua imobilidade geográfica, pelo seu processo de empilhamento e de intervenção que sofrem ao longo do tempo e pelo grande número de pessoas que visitam estes cemitérios, diríamos que ele tem um ritmo e uma maneira própria de influenciar o gosto estético da população local. Os transeuntes adquirem ao mesmo tempo o conhecimento artístico advindo tanto da cultura erudita como da popular e de massa, na condição de uma “cultura-mosaico” (Fabris, 1987).

Alguns cemitérios foram instalados dentro das normas topografias regidas pela saúde pública, como a inclinação em declive do terreno. A maioria adota o modelo de Planta Baixa que subdivide as quadras em quadriláteros formando malhas através de avenidas, ruas e travessas. Os monumentos instalados de frente as vias de acesso são sempre os que contemplam o gosto da burguesia vigente, referenciado pela arte erudita, enquanto que os alojados no interior das quadras, que são a maioria, seguem uma estrutura construtiva simples, passíveis de representar o mobiliário funerário de cunho popular. Estes, embora ocupem maior espaço dentro das quadras, são imperceptíveis e recicláveis, dadas à fragilidade de suas edificações e da pouca visibilidade que adquirem. Aparentemente, os vários repertórios estilísticos alojados lado a lado avançam os limites uns dos outros, fundem-se pela ação de seus construtores e se popularizam nesse espaço unificado e impar.

Nas cidades que eram, no fim do século XIX, de médio porte e com um desenvolvimento progressista advindo da monocultura cafeeira como Campinas, Ribeirão Preto e Franca instalaram-se boas marmorarias de formação européia (Borges, 2002). Verificamos, então, nas primeiras quadras dos cemitérios dessas cidades, o predomínio de um tipo de produção padronizada, inspirada nos modelos registrados nos manuais especializados. Citamos como exemplos: jazigos-capelas neogóticos; túmulos que se apropriam de elementos clássicos; jazigos que adotam elementos *art-nouveau* e *art déco*; imagens alegóricas da desolação e da saudade; bustos de pessoas e pranteadoras. Todos se tomaram, em graus diferentes, grandes depositários de um tipo de

produto carregado de conhecimento artístico sedimentado pela arte erudita, apesar das inúmeras reformas e ampliações pelas quais passaram no transcorrer dos anos.

Nas cidades que eram de pequeno porte como Batatais, Cravinhos e Bonfim Paulista, também com um poder aquisitivo em ascensão, não registramos a presença de marmorarias locais, todavia recorria-se a prestação de serviço das marmorarias das cidades vizinhas como Ribeirão Preto e Franca. A disputa de mercado era maior entre os artistas-artesãos e, surpreendentemente, encontramos alguns monumentos funerários espalhados ali e acolá de valor artesanal e artístico similar aos das cidades de médio porte. Citamos como exemplos os jazigos-capelas neogóticos de Cravinhos, o jazigo da criança no berço e as grades de ferro fundido importadas de Batatais. Estes locais sofreram poucas intervenções, e as quadras mais antigas estão menos descaracterizadas, podendo assim observar certa homogeneidade visual na maneira de agregar os túmulos. Um espaço público que permanece intocável, recolhido no seu lugar de memória coletiva.

Em síntese, as obras dotadas de certa originalidade ou realizadas simplesmente como réplicas de modelos europeus, encomendadas pela classe ascendente, utilizam fórmulas decorativas como símbolos da promoção visível (Fabris, 1987), e esta visualidade se concretiza na maneira de agregar os adornos de efeitos nos monumentos funerários como o caso dos símbolos cristãos: umas funerárias, coroas de flores, cruzes e pombas (representação do Espírito Santo) encontradas nos cemitérios de Cravinhos, Batatais e Bonfim Paulista. Todos estes símbolos contribuem para a salvação da alma.

Quanto às construções funerárias, construídas por pedreiros e/ou artesãos autônomos, chamadas de "patrimônio modesto", possuem uma feitura bucólica, uma decoração genuína, em conformidade com o gosto popular, como o caso dos túmulos geminados e da maneira pouco usual de colocar a cruz em alguns túmulos de Cravinhos. Ocasionalmente, os túmulos são edificadas com a interferência de seus proprietários, que têm prazer em participar do processo de produção e na remodelação dos componentes que ornamentam o monumento, em destaque as gavetas funerárias do Cemitério da Saudade, de Ribeirão Preto.

Comentários finais

As representações visuais da arte funerária "traduzem alguma necessidade humana, algum aspecto da vida, seja individual ou social" (Durkheim, 2003), logo elas necessitam ser entendidas e desvendadas, pois têm uma razão de ser que está expressa concretamente no produto final realizado no mármore de Carrara, no bronze, no azulejo e no tijolo. Com isso acreditamos estar atingindo o objetivo do site – expandir essas informações pela rede de modo globalizado, para que cada vez mais pessoas saibam o que perpassa pela arte funerária no Brasil.

Referências

- ARAUJO, Marla Muscelli de. *Turismo cemiterial: A Necrópole da Saudade em Ribeirão Preto*. (Monografia em Turismo) Ribeirão Preto: Centro Universitário Moura Lacerda, 2004.
- BORGES, Maria Elizia. *Arte funerária no Brasil (1890-1930): Ofício de Marmoristas Italianos em Ribeirão Preto; Funerary Art in Brazil (1890-1930): Italian Marble Carver Craft in Ribeirão Preto*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.
- _____. Arte funerária: representação da criança despida. *História* [Fundação para o Desenvolvimento da UNESP], São Paulo, n. 14, 1995, p. 173-187.
- _____. Arte funerária: representação do vestuário da criança. *LOCUS: Revista de História*. Juiz de Fora, v. 5, n. 2, 1999b, p. 145-159.
- CIONE, Rubem. *História de Ribeirão Preto*. Matão, 1987. v. IV.
- CYMBALISTA, Renato. *Cidades dos vivos: arquitetura e atitudes perante a morte nos cemitérios do Estado de São Paulo*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ELUSTRA, Halima Alves de Lima. *A arte funerária no interior paulista: o Cemitério da Saudade de Campinas*. Projeto de pesquisa, 2004.
- ESCOBEDO, Helen (Coord.). *Monumentos mexicanos. De las estatuas de sal y piedra*. México: Conaculta-grijalbo, 1992.
- FABRIS, Annateresa (Coord.). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel/ Edusp, 1987.
- FRANS, Jean de. *Senhor Bom Jesus da Cana Verde – Batatais d'outrora*, 1939.
- GOMES, F. *Cravinhos histórico, geográfico, agrícola*. Ribeirão Preto: Pytografia Salles, 1922.
- JURKEVICS, Vera Irene. *O cemitério de Franca*. Tese (Monografia do curso: A dimensão histórica da morte burguesa nos séculos XIX e XX). Franca: Unesp, 2004.
- MANSO, Patrícia Mara Estrela. *Cemitério da Saudade de Franca*. (Monografia do curso: A dimensão histórica da morte burguesa nos séculos XIX e XX). Franca: Unesp, 1994.
- REGISTRO, Tânia Cristina. *O Cemitério da Saudade de Ribeirão Preto*. (Monografia do curso: A dimensão histórica da morte burguesa nos séculos XIX e XX). Franca: Unesp, 1994.
- SORIANO, Ciça. Arte tumular faz da saudade museu a céu aberto. *Jornal Correio Popular*, Campinas, 27 jul. 1991.
- TAMBELLINI, Jesus Machado. A Freguesia dos Batataes. *Revista dos Tribunais*, São Paulo, 1939.
- VALLADARES, C. do Prado. *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura - Departamento de Imprensa Nacional, 1972. 2 v.

Sites

<www.campinas.sp.gov.br>. Acessado em março de 2005.

<www.campinas.sp.gov.br/setec>. Acessado em março de 2005.

<www.bonfimpaulista.com.br>. Acessado em abril de 2005.

<www.estacoesferroviarias.com.br/b/bonfim.htm>. Acessado em abril de 2005.

<www.citybrazil.com.br/sp/batatais>. Acessado em junho de 2005.

<www.citybrazil.com.br/sp/cravinhos>. Acessado em julho de 2005.

<www.cravinhos.com.br/historia.htm>. Acessado em julho de 2005.



Figura 1 - *Berço de criança*. Cemitério Senhor Bom Jesus (Batatais/SP), artesanaria aprimorada, século XX



Figura 2 - *Grade com anjo*. Cemitério Senhor Bom Jesus (Batatais/SP), século XIX

Escultura barroca

Profa. Dra. Maria Helena Ochi Flexor

Professora da Universidade Católica de Salvador

Este trabalho é resultado de pesquisas mais recentes sobre a escultura e imaginária baianas¹. Usando o exemplo da Bahia, busca-se estabelecer as origens da designação de imagem de roca, dada as representações usadas nas procissões, tendo como tema a Paixão de Cristo, dos séculos XVIII e XIX².

Na Bahia, ou no mundo católico, a larga produção de imaginária de vulto no setecentos tinha explicação, primeiro, no Concílio de Trento, que manteve todas as formas tradicionais de piedade e confirmou, também, o culto às imagens³ e, em segundo, na proliferação das Irmandades ou Ordens Terceiras. A Contra-Reforma e o Concílio de Trento deram ênfase à proliferação das imagens como multiplicadoras da própria fé. Elas se faziam presentes sob diversas formas, em todos os espaços civis ou religiosos, ou nos espaços de manifestação pública e coletiva de religiosidade, como as procissões.

De acordo com São João da Cruz, havia uma relação recíproca entre Deus e os fiéis que era mediada pelas imagens. Assim, por meio das imagens de devoção, inflamavam-se as orações e, por meio de ambas, Deus continuava a conceder as graças e milagres. Essa noção de reciprocidade, entre imagens e fiéis, permite entender o papel crucial que a escultura desempenhou nas procissões e

¹ Outros enfoques já foram tratados anteriormente, como a discussão acerca das autorias e atribuições feitas, devida ou indevidamente, pelos estudiosos locais, ou outros aspectos desse tipo de arte baiana. FLEXOR, M.H.O. A Escultura na Bahia do século XVIII: *Imagem brasileira*, Belo Horizonte, v. 1, p. 175-182, 2001; _____. Os monumentos comemorativos e sua peregrinação pelo espaço urbano de Salvador, *Pré-Textos para Discussão*, Salvador, v. 12, p. 69-79, 2002; _____. Procissões na Bahia: teatro barroco a céu aberto. *Barroco Actas do II Congresso Internacional*, Porto, p. 521-534, 2003; _____. As relíquias e os relicários na Bahia. *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 524-540, 2004, entre outros.

² Com modificações esse tema já foi apresentado, e publicado, sob o título *Imagens de vestir na Bahia*. *Anais do Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, Faro, p. 275-293, 2001.

³ DELUMEAU, Jean. *La reforma*. Barcelona: Labor, 1973. p. 102. (Col. Nueva Clío. La historia y sus problemas); REYCEND, João Baptista. *O Sacrosanto, e ecumenico Concilio de Trento* em latim, e portuguez dedica e consagra aos excell., e ver *Senhores Arcebispos e Bispos da Igreja Lusitana*, 2 ed. Lisboa: Officina Patriarc. de Francisco Luiz Ameno, 1786, Sessão XXV.

explica por que as imagens eram essenciais e foram defendidas durante a Contra-Reforma.

Enfatizadas pela matriz sensorial das procissões, as imagens provocavam emoções e lágrimas nos fiéis. E essas lágrimas, inclusive recomendadas pelas *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*⁴, surgiam diante das cenas de sofrimento de Cristo e de Maria. Outras imagens levavam à meditação. E, nessas cenas de procissão, dominavam, sobretudo, as imagens de roca, que permitiam expressões e gestos exagerados, que possibilitavam a comunicação direta com os fiéis. A possibilidade de mudar a roupagem e gestos se coadunavam perfeitamente com a teatralidade barroca e com o que as cenas da Paixão pediam.

Essa prática remontava a Idade Média quando, nas teatralizações das passagens do Novo Testamento ou das vidas dos Santos, a Igreja tomou emprestado do teatro de marionetes o uso de bonecos, vestidos de acordo com a cena, a fim de ilustrar as histórias⁵. Esse tipo de encenação foi recuperado pelo teatro de ópera, no século XVI europeu, no qual as cenas uniam a visão e a audição ao sentimento e à ilusão.

Depois da Idade Média foi o teatro jesuítico que exerceu grande influência no mundo católico Ocidental e Oriental. E esse teatro dos jesuítas tinha estreitas relações com o teatro barroco, que manteve aqueles marionetes, agora representando as figuras sagradas e personificados por meninos. Foi a Companhia de Jesus que introduziu a prática do teatro na catequese dos gentios, onde a cenografia era um elemento importante. A cenografia constituía a *composição de lugar* e já aparecia nos *Exercícios Espirituais* (1548), de Santo Inácio de Loyola⁶.

Embora se identifique a existência do teatro jesuítico no próprio século XVI, e princípios do XVII, no Brasil⁷, Pagnier⁸ apontou o seu início no século XVII na

⁴ CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA, feitas, e ordenadas pelo Illustrissimo e Reverendissimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide, 5º Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de Sua Magestade: propostas e aceitas em o Synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de Junho do anno de 1707. S. Paulo: Typog. 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1853 (Impressas em Lisboa em 1719 e Coimbra em 1720).

⁵ TEATRO DE ANIMAÇÃO. Textos e ensaios. <<http://www.festivalsoapaulo.hpg.ig.com.br/texto.htm>>. Obtido via Internet, outubro 2005. O Concílio de Trento baniu os maionetes dos tempos. *Idem*.

⁶ PAGNIER, Dominique. Le décor des théâtres jésuites et la composition de lieu. In: *Christus*, Paris, t. 42, n. 167, p. 333-334, jul. 1995.

⁷ ANCHIETA, Joseph (P^o). A Paixão. In: *Diálogos da fé, texto tupi e português*. São Paulo: Loyola, 1988. p. 164-195; ARAUJO, Antonio. *Catecismo da língua brasileira*. Rio de Janeiro: Olímpica (Edição fac-similar da edição de 1618).

⁸ PAGNIER, *Op. cit.* p. 335.

Espanha, quando se pôde verificar a primeira dramaturgia de estilo jesuítico e que teve influência em Portugal, quando as duas Coroas ainda estavam unidas.

A partir do cenário italiano, os decoradores jesuítas espanhóis juntaram dois motivos, que se tornariam a marca ibérica, tanto no teatro quanto na procissão: o primeiro tinha uma rocha solitária, montanhosa, onde eram cavadas grutas, com freqüência habitadas por eremitas, e a segunda representava a aparição, no ar, da figura da Eucaristia aureolada, representada na igreja, e fora dela, pela custódia ou sua estilização. Aqui interessa apenas o primeiro motivo.

Para colocar os conjuntos de imagens na rua, as Irmandades e Ordens Terceiras lançaram mão de cenários que tinham sua inspiração nesse modelo espanhol, com base na *roca* solitária, denominação espanhola de rocha⁹, elemento fundamental na *composição de lugar*, principalmente nas cenas da Paixão de Cristo.

Na Bahia, essas cenas eram recorrentes, e cada vez mais dramáticas, especialmente nos então chamados Mistérios¹⁰ que, à imitação das figuras teatrais, formavam, sobretudo no século XVIII, conjuntos barrocos que imitavam as visões e êxtases. As visões e êxtases tinham mais representação cenográfica que iconográfica e derivaram da imitação de Santa Tereza de Ávila, de São João da Cruz ou de Maria Madalena e mesmo de Maria desmanchada em dor e lágrimas, à maneira italiana, mas, sobretudo espanhola. Segundo Webster¹¹, a característica principal da procissão da Semana Santa eram as cenas esculturais em tamanho natural, representando personagens ou cenas da Paixão, carregadas através das ruas. Prevaleceu nas ornamentações efêmeras dessas procissões¹².

O historiador Josef Gregor¹³ situou a origem desse motivo no cerimonial da festa de *Corpus Christi*, que conheceu uma pompa impressionante na Espanha¹⁴.

⁹ Consta que rocha é galicismo, que substituiu o termo roca, bastante antigo, havendo suspeitas de ter origem pré-romana. Pedras e palavras. <<http://www.triplov.com/galopim/pedras.html>>. Obtido via internet, capturado em setembro 2005. Roca foi usado em toponímias portuguesas, como Ponta da Roca, Sintra/Portugal, ou Atol das Rocas, na costa brasileira.

¹⁰ Hoje chamados Passos da Paixão de Cristo.

¹¹ WEBSTER, Susan Verdi. Image and audience HolyWeek processional tableaux in golden-age – Spain. In: *Actas Struggle for Syntesis; A obra de arte total nos séculos XVII e XVIII; The total work of art in the 17th and 18th centuries. Simpósio Internacional*. Lisboa: Ministério da Cultura/IPPAR, 1999. v. 2, p. 557.

¹² Por serem efêmeras, em geral com rochedo montado em papel ou imitando pedra, esses cenários desapareceram.

¹³ *Apud* PAGNIER, *Op. cit.* p. 336.

¹⁴ Parte dessa pompa, com a presença de São Jorge, em tamanho natural, e alegorias ao dragão e à serpente, danças das padeiras apareciam nas procissões dessa festa na Bahia. FLEXOR, Maria Helena. *Oficiais mecânicos na cidade do Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador / Departamento de Cultura / Museu da Cidade, 1974.

Nesse cenário, as *rocas* constituíam espécies de carros, ornados com decoração rochosa, que se destacavam em torno do ostensório¹⁵. Essas rocas podiam representar, de acordo com a temática, o monte Tabor, o Sinai, o altar do sacrifício de Isaac, o Horeb, o monte das Oliveiras, a gruta da Natividade, o Calvário ou o Santo Sepulcro ou, em segundo plano, o Montserrat, ou relevos de Externstein, freqüentes nas pinturas medievais alemãs.

São traços próprios da dramaturgia espanhola que influenciaram toda a Europa Central e a América. Em Viena, Ludovico Otávio Bumacini (1636-1707), que trabalhou para os jesuítas, deixou várias gravuras, usando o teatro de rochedos na decoração¹⁶. Nas descrições de cenas, suas contemporâneas, aparecia Cristo ferido, em rochedos crivado de grutas, entorno típico para a cena da tentação e do deserto¹⁷.

Nesse cenário de rocha, as confrarias da Andaluzia popularizaram a forma específica de esculturas processionais, as já referidas imagens de roca, esculturas que permitiam a troca de trajes. Feitas de papel machê¹⁸, mas geralmente de madeira, eram esculturas mais leves, devido à sua estrutura, ou por serem ocas, reduzindo o peso e permitindo o seu transporte nas procissões, em grandes conjuntos, num cenário de rochedo, sobre andores.

Várias procissões da Bahia¹⁹ impressionavam pela exteriorização religiosa, através de ornamentações, gestos e iconografia, mas era a da Semana Santa que repetia, numa réplica local, os modelos espanhóis. Para maior realismo, as imagens de roca traziam de olhos de vidro, lágrimas de cristal ou resina, dentes e unhas de osso ou marfim, peruca de cabelos humanos, braços móveis e cores extremamente

¹⁵ Segundo motivo do cenário italiano.

¹⁶ *Ibidem*. p. 336.

¹⁷ O deserto, inferno, prisão constituíam motivos de cenários de inspiração negativa, contrastando com o céu, a cidade, palácio, jardim que eram positivos. *Ibidem*. p. 337.

¹⁸ Por serem transitórias, muitas usavam esse material ou papelão, cera, fibra natural e revestida por tecido ou gesso.

¹⁹ Passaram para o Brasil as procissões realizadas em Lisboa, chamadas *del Rey* ou, como rezavam as Constituições Primeiras, *procissões gerais*, ordenadas pelo *Direito Canônico, Leis e Ordenações do Reino e costume do Arcebispado da Bahia*. As procissões *del Rey*, ou patrocinadas pela Câmara, eram, além da de *Corpus Christi*, as de São Sebastião, São Felipe e Santiago, Santo Antônio de Arguim, São Francisco Xavier e São João. E estava estabelecido que, por licença do Arcebispado, somente os *Religiosos da Companhia de Jesus* poderiam fazer nesta Cidade Procissões, que no dia das onze mil Virgens, no dia da Santíssima Trindade, e na Terça Feira das quarenta horas costumão fazer. E os Religiosos de Nossa Senhora do monte do Camo em Sexta feira da Paixão. E os de S. Francisco em Quarta Feira de Cinza ...E a da Irmandade da Misericórdia em Quinta Feira de Endoenças, e em dia de todos os Santos CONSTITUIÇÕES,... Loc. Cit., 1853, título XIV, itens 489-490p. 191. Chegavam ao exagero dos coloridos dos membros gangrenados de Cristo.

naturais²⁰. As articulações²¹ permitiam transformar a posição das imagens para serem usadas em rituais diferentes, possibilitando gestos teatrais e enriquecendo iconograficamente as cenas. As preciosas manchas e gotas de sangue, ornamentadas por *rubis*²² na figura de Cristo, davam um brilho de coisa viva.

Além do realismo das esculturas, e seus ornamentos, eram também descritas como a causa de choros, principalmente por parte das mulheres. Em 1556, o místico espanhol S. João de Ávila salientou as possibilidades afetivas das confrarias, destacando, como complemento indispensável, o conjunto da Senhora da Soledade, ou Nossa Senhora das Dores, para provocar mais ainda, a piedade e a devoção nos fiéis, através dos efeitos miméticos. Essa idéia foi considerada e, para tanto, cravavam-lhe uma, ou várias espadas no peito. De forma ilusória se revivia fisicamente a Paixão de Cristo e a dor de Maria. E a ilusão e os gestos teatrais eram componentes barrocos.

Revitalizada no século XVI pelos espanhóis na Península Ibérica, as imagens de roca, junto com as de vestir, tiveram seu maior uso no Brasil no século XVIII, chegando a atingir o século XIX. Sua introdução na Bahia, com certeza, se deu no período de união das Coroas ibéricas, justamente quando eram retomadas na Espanha. As *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* referiam-se às *antigas* (imagens) *que se costumão vestir*, o que significa que a sua utilização antecedia a aprovação dessas *Constituições*, que data de 1707. Isso mostra o hábito de vestir as imagens²³, para as quais se ordenava que fossem

de tal modo, que não se possa notar indecencia nos rostos, vestidos, ou toucados: o que com muito mais cuidado se guardará nas Imagens da Virgem Nossa Senhora, porque assim como depois de Deos não tem igual em santidade, e honestidade, assim convêm que sua Imagem sobre todas seja, mais santamente vestida, e ornada.

²⁰ As partes nobres – cabeça, mãos e pés – eram encarnados e o resto do corpo estofado em ouro. Segundo Bluteau, *encamação*, como termo de pintor, significava a côr da carne em todas as partes nuas de um corpo pintado, enquanto estofado era termo de pintor, segundo o qual o *estofado de figuras, ou de roupas não se faz, se não sobre ouro burnido*. E, ainda, estofar figuras ou roupas *he sobre ouro burnido, cobrir de cor, & depois riscar com a ponta de hum estilo de páo, ou de prata, ficando a flor, folhage, ou outro lavor, que fez de ouro, a vista*. BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português e latino...* Coimbra: No Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1722, p. 84, 315.

²¹ As articulações permitiam os movimentos dos braços, antebraços e mãos, ou das pernas, possibilitando às figuras sentar, ajoelhar ou ficar em pé. E mesmo a figura de Cristo, tanto estendia os braços ao longo do corpo, representando-o morto, ou os braços eram estendidos e podia ser colocado na cruz.

²² Na realidade não são rubis, mas um mineral denominado ouro-pigmento condensado pelo calor, segundo nos informa a pesquisadora MORESI, Claudina M. Dutra. Os “rubis” das chagas dos Cristos. In: *Ciência Hoje*, Rio de Janeiro, n. 127, v. 22, p. 70-71, mar./abr. 1997.

²³ AS CONSTITUIÇÕES do Arcebispado de Braga já faziam referência aos vestidos para as imagens dos santos que algumas pessoas costumavam oferecer em 1538 (ROCHA, 1996, p. 198).

E não serão tiradas as Imagens das Igrejas, e levadas a casas particulares para nellas serem vestidas, nem o serão com vestidos, ou ornatos emprestados, que tomem a servir em usos profanos²⁴.

O mesmo se estabelecia para os Arcebispados de Portugal, a exemplo do Porto²⁵.

Ordenava-se, entretanto, que, a partir da aprovação das *Constituições*, as imagens de vulto fossem de corpo inteiro, e feitas de tal maneira que não precisassem de vestidos, para que ficassem mais decentes, o que não foi seguido na Bahia.

A maioria das esculturas, dos séculos XVI e XVII, era vestida com simplicidade, roupas feitas, as vezes, grosseiramente, como as imagens da Virgem trajadas com roupas de luto. Ainda no início do setecentos, Frei Agostinho de Santa Maria dava notícias de imagens que portavam vestes pretas, como as que cobriam Nossa Senhora da Soledade, feita em Lisboa, colocada no Hospício da Piedade que, sentada ao pé da cruz, era de *vestidos*, coberta com roupas daquela cor e trazia uma toalha, como uma viúva²⁶. Encontrou outro exemplo na imagem de Nossa Senhora da Soledade, do Convento da mesma invocação, nos arredores de Salvador, colocada no altar-mor, ao pé da cruz, vestida de roupas pretas e toalha, que tinha cinco palmos de altura, mesmo sentada²⁷. Estas eram imagens de vestir. Já a imagem de Nossa Senhora das Angústias, do Mosteiro de São Bento, com altura quase natural, era “de roca, & de vestidos e os vestidos são na forma em que antigamente se costumavão vestir as Imagens, toalha de alentos, & mangas como antigos fayos de ponta”²⁸.

A participação das Irmandades e da população, na ornamentação de imagens, fez o luxo ser cada vez mais crescente. O setecentos substituiu as antigas vestes negras por vestimentas preciosas, de finos tecidos – veludos, sedas, brocados –, por vezes bordados a ouro ou prata, que, em conjunto com os demais ornamentos –

²⁴ CONSTITUIÇÕES, *Loc. Cit.*, L. 4º, tit. XX, item 698, p. 256-257; REYCEND, J. B. *Op. cit.* sessão XXV. *Toucados*, segundo Bluteau, diz mais que Touca, chamavão os Antigos a certo toucado com cabelos, usado das mulheres. BLUTEAU, *Op. cit.* v. 7, p. 213.

²⁵ FERREIRA-ALVES, Natália M. *A arte da talha no Porto na época barroca; artistas e clientela, materiais e técnica*. Porto: Arquivo Histórico/Câmara Municipal do Porto, 1989. v. 1, p. 44.

²⁶ SANTA MARIA, Agostinho (frei). *Santuário mariano e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora e milagrosamente manifestadas & apparecidas em o Arcebispado da Bahia, em graça dos pregadores & de todos os devotos da Virgem Maria Nossa Senhora...* Lisboa Occidental: Na Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1722. 10v. (Oferecida a D. Sebastião Monteiro da Vide). O 9º volume refere-se à Bahia. In: *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, v. 74, p. 47, 1947.

²⁷ *Ibidem*. p. 62-63.

²⁸ *Ibidem*. p. 71-72. *Toalhas de alento. Alentos, ou toucados de algumas freiras são o que acompanha, e orna de huma, & outra banda a toalha da cabeça.*

pérolas, marfim, pedras semipreciosas –, contribuíam significativamente para a verossimilhança da imagem ao real. No século XVIII, muitas figuras desses cenários foram enriquecidas como os riquíssimos mantos, especialmente a Virgem, como a grande Rainha dos céus. As irmandades, com freqüência, encomendavam esses ornamentos das oficinas locais com grandes gastos. Em muitos casos, os custos das vestes novas excediam os da própria escultura. Escultores da Virgem, em particular, tendiam a acrescentar, não somente as vestimentas bordadas, de veludo e brocado, mas também complementar a vestimenta com delicadas roupas íntimas como anáguas, batas e armações de saias, bordadas e com rendas, encomendadas aos alfaiates.

Para sair à rua nas procissões, os Santos vestiam-se, portanto, com luxo e não só usavam jóias como tinham sua coleção particular de peças de ouro, prata e pedras preciosas. No imaginário popular, a Virgem e o Cristo Crucificado, os Santos e Santas amavam as riquezas, como os seres humanos, e talvez até mais. Não só eram ornados como reis, rainhas, com seus ricos mantos e coroas, como a eles se destinavam jóias, pedras e metais preciosos, moedas dados por esmola em pagamento de promessas, dívidas ou deixadas como legado testamental. O fausto e a riqueza significavam, em igual proporção, a intensidade devocional. A riqueza, em lugar de ser uma maldição, era antes uma via de acesso privilegiado à santidade. A cenografia rica servia, por este modo, como se viu, para despertar a piedade e o fervor.

Toda a produção escultórica dessas imagens processionais estava fundamentada mais em pressupostos de natureza religiosa do que numa problemática estética. Nesse sentido, a arte escultórica baiana, ligada aos Passos da Paixão, se aproximava da referência popular, permanecendo fiel às temáticas e concepções dos santeiros, mais do que dos escultores. Nesses cenários processionais, no entanto, trabalhavam artistas e artesãos, não podendo identificar, como querem alguns estudiosos, os autores, especialmente das imagens.

Na primeira metade do século XIX, personagens, tirados de gravuras religiosas, ilustrações de livros de mitos e lendas, como Adão e Eva, Abraão sacrificando seu filho Isaac, Rei Salomão, etc. passaram a integrar andores, quanto carros alegóricos, na Europa, na África, no Brasil²⁹.

Destinadas, em grande parte, a ser renovadas de tempos em tempos, essas imagens tinham aspecto mais rústico. Até a construção das Casas de Santos, nos noviciados das Ordens Terceiras nos meados do oitocentos, sofriam renovações ou

²⁹ ORAN, Jenny. Marionetas e cortejos de lanternas-carros alegóricos em Freetown, na Serra Leoa. In: ZURBACH, Christine (Coord.). *Teatro de marionetas: tradição e modernidade*. Évora: Casa do Sul, 2002, p. 127; CAMPOS, J. da Silva. Procissões tradicionais da Bahia. In: *Annaes do Arquivo Público da Bahia*, Bahia, v. 27, p. 249-529, 1941.

restaurações constantes. Por comporem cenários passageiros, e por serem vistos de certa distância, os detalhes, com exceções, eram menos aprimorados. Cada Ordem Terceira possui, ainda hoje, além das figuras dos diversos passos da Paixão de Cristo, toda uma galeria dos Santos venerados por cada uma delas.

As imagens de vestir, na bibliografia da arte luso-brasileira, são usualmente classificadas como uma daquelas destinadas às cerimônias processionais³⁰, descritas como imagens que recebiam roupagem de tecido, cabelereiras naturais e, por vezes, olhos de vidro, jóias, etc. para dar-lhes aparência de *coisa viva*. Acrescentavam-se coroas, resplendores ou diademas, além de atributos identificadores³¹ da iconografia ou a figura do Menino Jesus, muitas vezes também de vestir.

Myriam Ribeiro de Oliveira³² classificou nesse grupo “as chamadas imagens de roca luso-brasileiras que têm partes do corpo sob as roupagens reduzidas a uma armação de madeira em ripas, oferecendo a vantagem da diminuição do peso para o transporte nas procissões”. Da mesma forma Real³³ definiu roca como a “armação de madeira de certas imagens, sobre a qual se colocam as vestes que lhes são próprias. Diz-se: santo de roca”.

Bazin³⁴ as confundiu com manequins articulados, revestidos de trajos suntuosos e de jóias (estátuas de vestir); vão ao ponto de aparecerem com olhos em esmalte ou em ágata e cabelos, pestanas e sombrancelhas naturais. Não deixou de observar, entretanto, que algumas eram agrupadas em quadros e se faziam presentes na procissão de Sexta-Feira Santa.

Gilka Santana e Valdete Paranhos da Silva³⁵ as classificaram em quatro tipos que, na realidade, se reduzem a dois: as que possuíam anatomia simplificada, e peças

³⁰ BARDI, P. M. *História da arte brasileira*: pintura, escultura, arquitetura, outras artes, 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, c. 1875. p. 64.

³¹ Livros, instrumentos profissionais, igrejas, rosários, espadas, palmas, cruces, escapulário, animais, ossos, etc.

³² OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de. A escultura devocional na época barroca: aspectos técnicos e funções. In: *Barroco*, Belo Horizonte/ Ouro Preto, n. 18, p. 263-264, 1997/2000.

³³ REAL, Regina. *Dicionário de belas artes*: termos técnicos e matérias afins. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962. v. 2, p. 44.

³⁴ BAZIN, Germain. *História da arte*: da pré-história aos nossos dias. Tradução de Fernando Pernes. São Paulo: Martins Fontes, 1976. p. 277.

³⁵ SANT'ANNA, Gilka Goulart de; SILVA, Valdete Celino Paranhos. Imagens barrocas de roca da Bahia. In: *Revista Barroco / Anais do Congresso do Barroco no Brasil*. Ouro Preto, n. 12, p. 122, 1983.

de vestuário indicadas, ou em tecido, e as que tinham o tronco de ripas ou gradeado da cintura para baixo. As autoras classificam os quatro grupos como denominadas, genericamente, “‘Imagens de Roca’ não só pela semelhança com o fuso da roca de fiar, como por terem sido, na sua origem, vestidas com tecidos fabricadas nesse instrumento de grande uso na antiguidade”. Chamam, aquelas que possuem a parte superior simplificada e a inferior com armação de madeiras, como “imagens de bastidor” e aquelas com vestes simplificadas e articulações nos membros como “imagens de vestir pela aparência com as imagens desbastadas espanholas e que eram assim conhecidas por receberem vestes luxuosas e mantos bordados”.

A mesma associação entre imagem de roca e roca do tear é encontrada no catálogo da Exposição (1994) da coleção Marcelo de Medeiros, que teve lugar no Museu de Arte Sacra, no qual João Marino afirmou que: o nome “‘Santos de Roca’ provém da Roda de Fiar, intimamente ligada ao início da fabricação do tecido”³⁶.

Selma Oliveira³⁷, sem distinguir imagens de roca ou de vestir, classificou-as como “imagens de roca completas e imagens de roca incompletas”.

Não se sabe exatamente quando surgiu essa associação das imagens de roca com a roca do tear, ou melhor, a roda de fiar algodão, mas, na bibliografia consultada, vários autores, independentemente da tipologia, classificam todas as imagens de vestir como imagens de roca, enquanto Maria Regina Quites³⁸, classificando as imagens processionais, as dividiu em três categorias: imagens articuladas, imagens de vestir e imagens de roca. Identificou as que se assemelham a um *manequim* às imagens de vestir. As de roca seriam aquelas sustentadas por ripas, com gradeado de forma arredondada. Em nota de rodapé deu, inclusive, a explicação acima, para a origem da designação roca, comumente divulgada entre historiadores da arte brasileiros, que a aproximam da forma do bojo da vara ou cana, em que se enrola a rama de linho, de algodão ou lã destinada a ser fiada no tear.

Rafael Bluteau³⁹, nos princípios do setecentos, se referia à *imagem de roca, & vestidos*, esclarecendo que *he a que tem armação de paos, cuberta de vestidos, que a sustenta da cintura até os pés...*, citando o exemplo extraído do Santuário Mariano,

³⁶ A roca de fiar era atributo de santas que tinham sido pastoras como Santa Genoveva, Santa Joana d’Arc, Santa Noemia, Santa Margarida de Antioquia (TAVARES, 1990, p. 197), mas nenhuma delas fazia parte do hagiológico das Irmandades e Ordens Terceiras setecentistas.

³⁷ OLIVEIRA, Selma Soares. *Imagens de roca: uma coleção singular na Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira*. Salvador: EBAUFBA, 1997. p. 80. (Dissertação de Mestrado).

³⁸ QUITES, Maria Regina Emery. Imaginária processional, classificação e tipos de articulações. In: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira. *Imagem brasileira*, Belo Horizonte, n. 1, p. 129-131, 2001.

³⁹ BLUTEAU, *Op. cit.* v. 7. p. 350.

em que Frei Agostinho de Santa Maria⁴⁰ falava sobre imagem do Arcebispado de Lisboa: *he essa Santa Imagem de Roca, & vestidos*⁴¹. Esta definição foi repetida por Ferreira⁴² que fala, também, em *roca de fiar e armação de madeira das imagens dos santos...*⁴³.

Frei Agostinho fazia distinção entre imagens de roca e de vestidos. Assim, fez referência à imagem de Nossa Senhora da Boa Morte, de 1685, do Convento do Carmo, de seis palmos de altura que era *de vestido*, adornada com ricas telas⁴⁴. Esta não foi indicada como sendo de roca. As imagens de vestir, normalmente, eram as que tinham o corpo esculpido de forma simples e nem sempre eram processionais. Dessa mesma linha era uma das tradicionais imagens baianas, a de Nossa Senhora da Graça, com a qual a índia Catarina Paraguaçu teria sonhado e que deu origem à igreja da mesma invocação. Conta o Santuário Mariano ser de origem castelhana,

a Senhora he de vestidos contra o que os Authores della referem, & será sem duvida, porque das prayas de donde a recolheo o Indio, sahirão mal tratadas as roupas da escultura, & porque não era conveniente estofar huma milagrosa Imagem, a vestirão de roupas, & assim se costumão fazer ate o presente. E os que dizem ser de vestidos, não examinarão bem a sua forma.

Conta ainda que, como pagamento de um milagre da Senhora, fazendo chover depois de longa seca, a Câmara de Salvador deu um “vestido encarnado de rica seda, todo guarnecido de ricos passamanes de ouro”⁴⁵.

As imagens de roca formavam o outro grupo com apenas a parte superior do tronco esculpida, dando a forma anatômica e oca, e a parte inferior com armação de madeira de qualidade inferior e de elaboração diversificada. A cabeça, mãos e pés, encarnados, eram feitos de madeira maciça. Pelas várias descrições encontradas, as imagens de roca estiveram, sobretudo, ligadas aos Mistérios ou Passos da Paixão, e a cena da Crucificação tornou-se símbolo dos conjuntos em que necessariamente constavam Cristo e a Senhora Dolorosa, alternando São João Batista e Madalena. O próprio Arcebispo, D. Sebastião Monteiro da Vide, deu notícias ao autor do

⁴⁰ No tomo 2, p. 271.

⁴¹ Bluteau ainda dizia que os poetas tomavam roca por rocha, além de se referir à roca de vestido que correspondia às tiras estreitas de pano, usadas *antigamente*, segundo o autor, nas mantas e nas calças.

⁴² FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.], p. 1240; Dicionário da língua portuguesa falada no Brasil, mas conhecido como Aurélio.

⁴³ Também extraiu de Bluteau o significado dado na marinha antiga: obra que se faz com madeiras e cabos, em torno de mastro e vergas rendidas, para reforço, bem como o significado de rocha.

⁴⁴ SANTA MARIA, *Op. cit.* p. 42.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 26-28.

Santuário Mariano sobre a Senhora da Soledade, existente no sertão, nas ribeiras do São Francisco, lugar conhecido como Bom Jesus da Lapa, levada pelo ermitão, Francisco de Mendonça, ou Francisco da Soledade, por 1680. O já então padre Francisco, ordenado em 1700, doou uma imagem e

a mandou ir; não me constou se da Bahia, se da Villa de São Francisco... He Imagem prodigiosa, & da proporção de hua perfeytissima mulher. He de roca, & de vestidos. O mesmo devoto a mandou compor com vestidos preciosos, & de grande custo, com o Santo Sudário nas mãos, colocada na capela mor, encostada à cruz⁴⁶.

Como as imagens feitas de armação de madeira, e a boa parte das de vestir, eram quase que exclusivamente aquelas utilizadas nas procissões, e sendo estas predominantemente dedicadas a reviver a Paixão de Cristo, mesmo com Santos devocionais e figuras da Antiguidade associados, pode-se concluir que a designação roca vem da composição de lugar, do cenário sempre rochoso, necessário nessa temática. Pelos exemplos citados verifica-se que toda imagem de roca era de vestir, não sendo válida a recíproca. Aquelas se movimentavam em cima das charolas pelas ruas, e estas compunham os Passos ou Mistérios⁴⁷ estáticos, distribuídos em vários pontos da cidade⁴⁸.

No século XVIII, o rochedo, ou a roca, fez parte do cenário religioso em várias situações. Távora⁴⁹, referindo-se ao Oriente, classificou como

caso especial é o das peanhas dos chamados 'Bons Pastores' (quase todos seiscentistas), que representam um monte rochoso escalonado, cheio de acidentes naturais e revestido densamente de motivos zoomórficos e fitomórficos, arquitectónicos e alegóricos e de figuras e cenas sacras.

Desse mesmo género eram os Meninos Jesus de Praga, ou os de Braga, e mesmo o Salvador do Mundo.

Além das cenas dos Mistérios se passarem, quase que exclusivamente, em cenários rochosos, havia a recomendação do Concílio Tridentino, e adotada pelas *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, para que o culto de Cristo e da Cruz se fizesse em lugar apropriado. Não era proibido, para consolação dos fieis Cristãos, as *Cruzes de páo, ou de pedra, ou pintadas com perfeição, e ornato possível nos lugares*

⁴⁶ SANTA MARIA, *Op. cit.* 168-172.

⁴⁷ Mais recentemente chamadas Estações.

⁴⁸ Substituídos depois por pinturas ou cruzes.

⁴⁹ TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e. *Imaginária luso-oriental*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1983. p. XXXI.

*publicos, estradas, ruas, e caminhos*⁵⁰, ... deviam, no entanto, o quanto possível, estar levantadas do chão. Assim, todos os Cristos crucificados, invariavelmente, traziam a representação da roca, denominada na documentação da época por *calvário*⁵¹. Basta recorrer aos Inventários e Testamentos, nos quais, invariavelmente, os crucificados eram descritos como compostos de cruz e calvário. Outros exemplos são os *sacro montes*, simulacros do Calvário de Cristo para os que não podiam ir à Terra Santa⁵². Outros motivo, o *Felsentheater*⁵³ (teatro de rochedos), formando o lugar geométrico, tendendo à estilização, como os calvários das cruzes ou tronos dos altares, eram apenas representações do real, constituindo o *lugar mental* ou *lugar de memória*, isto é, apenas sugerindo a forma das rochas.

O século XIX baiano mudou esses quadros. A mentalidade no Império, já sob a influência do Liberalismo, Positivismo, e mesmo da maçonaria, via a religião com outros olhos. As procissões, patrocinadas pelas Irmandades e Ordens Terceiras, passaram a se dar com descontinuidade.

O Cristo Crucificado, os seus Passos, a Santíssima Trindade, a Virgem Maria e os Santos, que tiveram seu culto extremamente incentivado pelo Concílio Tridentino e pelas Constituições do Arcebispado da Bahia, perderam devotos com o tempo. O culto à imagem de Cristo e à Cruz foi mudado no novo regime, pois, segundo alguns teólogos, não se devia cultuar coisas de madeira⁵⁴.

As imagens de vestir, entretanto, foram utilizadas correntemente, até esse período, em Salvador, enquanto nas cidades do interior do Estado podem ainda ser vistas nas procissões. Nessa segunda metade desse século e no seguinte, entretanto, a memória, parece, tinha se perdido. Já não se sabia muito sobre a função daquelas estranhas imagens. Entre as suposições, feitas por Manoel Querino (1851-1923), ao falar sobre as artes na Bahia estava a de que

os modelos de que se serviam os artistas foram manequins armados de sarrafos, e complementando que pregada a fazenda com alfinetes, como praticam os armadores

⁵⁰ REYCEND, *Op. cit.*, sessão XXV, CONSTITUIÇÕES..., *Loc. Cit.*, L. 4º, tit. XXI, item 703, p. 257-258.

⁵¹ Os calvários passaram, a partir do oitocentos, a ser denominados peanhas.

⁵² SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 61. O exemplo maior no Brasil está em Congonhas do Campo, em Minas Gerais.

⁵³ Muito divulgado pelos jesuítas de Viena (PAGNIER, 1995, p. 336).

⁵⁴ REGIMENTO DO AUDITORIO ECCLESIASTICO DO ARCEBISPADO DA BAHIA, Metropolitano do Brasil, e da sua Relação, e Officiaes da Justiça Ecclesiastica, e mais cousas que toçao ao bom Governo do dito Arcebispado, ordenado pelo Illustrissimo Senhor d. Sebastião Monteiro da Vide, 5º Arcebispo da Bahia, e do Conselho de Sua Magestade (1704). S. Paulo: na Typographia 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1853. p. 150.

e faltando o movimento de forma ondulante, que era substituída pelas asperezas das perpendicularidades. Assim, pois ficava o pannejamento com discreção das violências do vento, os pannos a voarem, produzindo mão efeito, na confusão das linhas,

justificando e condenando a movimentação barroca. Explicava que disso resultou

as dobras forçadas, sem elegância; o recorte duro, sem delicadeza de formas, e o talhe da fazenda grossa, como fosse o burel, obedecia aos mesmos golpes que o da fazenda fina e delicada. Pannos cahidos, mas pesados e sem symetria, mostram desconcertos nos trabalhos do tempo. E ahí estão, por exemplo, S. Francisco Xavier, S. Inácio, e mais outros trabalhos existentes na igreja da Cathedral.⁵⁵

São duas imagens de vulto barrocas que ainda não foram devidamente estudadas.

Manoel Querino (1909) tomou as imagens de vestir como modelos⁵⁶, copiados pelos escultores. Tanto esse autor quanto Carlos Ott⁵⁷, com diferença de 80 anos, tinham em mente que entre escultores e pintores do século XVIII, e primeira metade do XIX, na Bahia, se praticavam os métodos neoclássicos das Academias de Belas Artes. Entende-se por que, mais recentemente, se procurasse a explicação para designação de roca das imagens na roca do tear ou roda de tecer.

⁵⁵ QUERINO, Manoel Raimundo. *As artes na Bahia, esboço de uma contribuição histórica*, 2 ed. Bahia: Diário da Bahia, 1913. p. 15-16.

⁵⁶ QUERINO, Manoel Raimundo. *Artistas baianos, indicações biográficas*. Salvador: A Bahia, 1911. Conhecidos no neoclassicismo como academias.

⁵⁷ OTT, Carlos. *Pequena história das artes plásticas na Bahia entre 1550-1900*. Salvador: Alva, 1989. p. 42.



Figuras 1 e 2 - *Santo Eliseu* (esquerda), imagem de roca e de vestir; e *Nossa Senhora com Menino* (direita), imagem de vestir. Século XIX, Col. Basílica de N. S. da Conceição da Praia. Depositado no Museu de Arte Sacra da UFBa.

Duas Meninas: retratos de Nilma Pancetti e Kátia Ianelli no acervo do MAB-FAAP

Profa. Dra. Maria Izabel Branco Ribeiro

Professora da FAAP e Diretora do Museu da FAAP

Há, entre as pinturas da coleção do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado, boa porcentagem de retratos e auto-retratos, todos eles de autoria de artistas brasileiros ou estrangeiros aqui radicados. Reunidas de modo não intencional ao longo dos mais de 40 anos de existência do museu, essas obras acabaram por constituir um conjunto significativo, principalmente de momentos a partir do Modernismo. Dadas as características do gênero “retrato”, seu estudo, além promover o indispensável conhecimento do acervo, pode favorecer diretamente a ampliação das informações sobre o tema, e a proposição de análises sob esse ponto de vista permite contribuições ao estudo da arte brasileira no século XX.

Está na definição de retrato a idéia de representação da imagem e a semelhança em relação ao modelo. É, pois, necessário identificá-lo de algum modo. Significa tornar visível e evidente, verossimilhante e convincente como um testemunho. É também a reconstituição dos traços fisionômicos de alguém, situação francamente interpretativa.

No dizer de Yannick Jacober, colecionadora de retratos de crianças, a “arte do retrato (...) pode ser descrita como a soma de duas personalidades: a do artista e a do modelo. Na interação dessas duas sensibilidades, o olhar atento do pintor percebe e desenvolve o do outro, assegurando que ele transcende a morte”.¹

O resultado final – a pintura, a escultura, o desenho, a descrição ou outro meio escolhido – é a materialização desse encontro e sua captura na marcha do tempo.

A comparação entre dois conjuntos de retratos coloca essa relação em evidência: os de um mesmo personagem feitos por autores diferentes e os realizados pelo mesmo artista, mas a partir de modelos diversos.

¹ NINS. Retratos de crianças do século XVI ao XIX. *Catálogo de exposição*, MAB-FAAP, out./dez. 2000.

Em termos gramaticais, a análise é simples, implicando um sujeito, um objeto direto e um complemento nominal do objeto.

Pancetti pinta o Retrato de Nilma

O sujeito, Pancetti, realiza uma ação de acordo com seu ponto de vista e suas intenções. Dela resulta um objeto concreto, com características atribuídas por Nilma. Vale dizer as peculiaridades de Nilma afetaram Pancetti, de maneira que seu ato produzisse um objeto como registro da ocasião.

O auto-retrato propõe uma situação diversa. Se Pancetti pinta um auto-retrato, a função sintática dos termos continua a mesma, porém o seu gesto não só torna visível a percepção de si mesmo, como também a comunica ao mundo. Esse retrato é o resultado da interação de sua maneira de produzir afeto e de sua percepção desses aspectos. Vale dizer que, no auto-retrato, não só descreve e registra seus próprios traços ou revela seus aspectos recônditos. No auto-retrato, o artista tem a possibilidade de construir a si mesmo. Possibilidade e não liberdade de criar a si mesmo, uma vez que são percepções subjetivas e alheias a seu controle. Daí decorre que no auto-retrato o artista revela de si a imagem que pode naquele momento e não cria a que deseja.

O retrato evidencia a questão do registro de um momento e da captura do tempo. Mantém ainda sua antiga função de aproximar o distante e preservar a memória. Porém, desde que foi atribuída à fotografia a função de testemunho da verdade, ficou evidente, em retratos pintados, desenhos ou esculpidos, que realmente capturam um momento, o do afeto. Registram o modo como se deu o encontro e como cada um dos termos influenciou o outro. Mesmo quando o retrato é uma arena para a exploração de questões pictóricas, é o testemunho e materialização daquela rede de influências.

Há, entre os retratos da coleção do MAB-FAAP, dois artistas representados que permitem algumas considerações a partir dessas premissas. Embora não tivessem no retrato a preocupação central de sua pintura, ambos deixaram deles um número suficiente para o estabelecimento de um possível padrão e de suas exceções. São eles, José Pancetti e Arcângelo Ianelli. O Museu de Arte Brasileira da FAAP possui, em seu acervo, retratos que fizeram de suas respectivas filhas, ainda crianças, que no conjunto de suas obras ocupam posições particulares.

Os retratos de Nilma (*Retrato de menina*, 1941, osp 63 x 45, *Retrato de menina - Nilma*, 1941, osp, 49 x 34 cm), feitos por Pancetti e pertencentes ao MAB, são estudos datados da mesma época, quando a menina tinha cerca de 1 a 2 anos

de idade. Feitos a óleo, *a la prima*, em pinceladas rápidas e diluídas à maneira de aquarela, além de serem esboços preliminares para possíveis obras futuras (das quais não há notícias até o momento), demonstram a preocupação de captar um instante. Seus traços rápidos indicam a presteza para captar os poucos momentos de repouso de uma criança pequena. Nos dois há inscrições feitas com a caligrafia fina do artista: “Estudo”, no primeiro e “para o amigo Takaoka”, no segundo.

Os dois retratos de Nilma levantam uma dúvida quanto à datação. Ambos apresentam grafado com clareza o ano de 1941. As biografias do artista relatam o nascimento de sua filha no ano de 1942. A impossibilidade momentânea de contato com a família Pancetti obriga-nos a postergar a verificação deste dado.

A questão da subjetividade do olhar do retratista sobre o retratado é patente nessas obras ao compará-las com um retrato também de Nilma, porém completo, datado de 1945, pertencente a uma coleção particular paulistana. Nos dois estudos, Nilma, não obstante sua feição grave, aparenta ser no máximo uma criança de dois anos de idade, ainda com o contorno do rosto de um bebê. Isolada no campo do papel, sugere desamparo. Na primeira pintura, o artista insinua que a menina senta no chão e volta os olhos para cima, dando a entender que quem a vê – e também quem a pinta – seja bem maior que ela. Em 1945, o artista retratou Nilma como uma adolescente de cerca de quinze anos, situação cronologicamente marcada. Se não há erro de grafia nas datas, fica evidente o olhar subjetivo do artista ao retratar sua filha em algum dos dois momentos com um deslocamento em relação a sua idade real.

Os retratos feitos por Pancetti são datados do período que se estende entre 1941 e meados dos anos 1950. O MAB-FAAP possui em sua coleção outros retratos de autoria de Pancetti que permitem o estabelecimento de algumas considerações em relação aos dois de Nilma.

São eles: *Auto-retrato*, 1940 (ost, 57 x 45 cm), *Auto-retrato*, 1945 (osp, 34 x 51 cm), perfil direito, colete, camisa branca, colarinho fechado, janela fundo, *Auto-retrato*, 1952-54 (ost, 55, 4 x 46,5 cm) – lado esquerdo, chapéu verde barba por fazer, *Retrato de menino*, 1943 (ost, 40 x 30,2 cm), *Retrato de Rossini Camargo Guarnieri*, 1945 (ost, 46,5 x 38,5 cm). Observa-se que em todas as pinturas sobre tela há zonas de cores bem delimitadas e construídas. Apenas no *Auto-retrato*, 1945, feito em óleo sobre papel há trabalho de pincel aparente, apresentando gestos rápidos à maneira de estudo, como nos dois retratos de Nilma, levando a supor tratar-se de uma versão preliminar.

Os retratos de Pancetti têm como característica a conformação bem definida do personagem no primeiro plano, seu contraste em relação ao fundo, sua estrutura construída com rigor, aspectos que conferem solidez ao conjunto. Nos retratos

observados, o artista coloca o centro perceptivo da composição nos olhos de seus modelos, apresentado-os de duas maneiras diferentes e determinantes do modo que vivenciam o espaço ocupado. Cria "olhos vivos" ao usar tonalidades saturadas de preto profundo para preencher a superfície arredondada das íris, controlando a veemência desse olhar pelo contraste entre a intensidade do preto e o brando da esclerótica que o circunda (*Auto-retrato*, 1952/54). Utiliza tons acinzentados com pouca diferenciação entre íris e esclerótica, originando olhares baços e ensimesmados, à maneira dos "olhos mortos", ou seja, vazados de remanescentes de esculturas de bronze greco-romanas.

O já citado recurso do artista de sublinhar a íris com branco para sugerir diferença de ponto de vista do observador em relação ao modelo parece ser uma constante em seus retratos infantis, como pode ser observado em *Menino bom*, 1946 (ost, 65 x 55 cm, coleção particular, SP), *Retrato de menino*, 1945 e *Retrato de Francisco*, 1945 (ost, 46,3 x 37,9 cm, col Tamagni, MAM-SP), todos, ao que parece, referentes ao mesmo modelo. Quando existe em retratos de adultos, desempenha papel semelhante, tanto de referência espacial quanto emocional (*Anita - mulher do artista, s/d*, ost, 81,7 x 81,7 cm, coleção particular).

A comparação entre os retratos de Pancetti aponta diferenças morfológicas fundamentais entre os masculinos/femininos e adultos/infantis.

Os retratos femininos encontrados de sua autoria são sempre constituídos por formas convexas e harmônicas, sendo o nariz a única estrutura construída e bem definida como plano inclinado. O rosto de Nilma nos dois retratos infantis é delicado, arredondado, o queixo fino, sendo seu nariz percebido como curvas. Seu retrato adolescente mantém as formas suaves e convexas, porém verticalizadas, conservando a mesma relação com o queixo. Seu nariz já se torna destacado em relação aos malares, apresentando a formação piramidal típica dos retratos adultos do artista. Os retratos de Nilma comprovam sua característica feminina de convexidade quando comparados com retratos de meninos, como no caso de *Menino bom* e o *Menino* e *Francisco*, todos de 1945, principalmente nas órbitas oculares.

Esses retratos de meninos apresentam o arredondado da infância, mas trazem em germe os elementos que caracterizam os masculinos: o facetamento dos planos para a constituição das faces. Em *Retrato de menino* notam-se os planos de constituição do nariz e sobre o lábio superior. Em *Menino bom*, a construção é mais evidente, o plano diagonal da testa continua na parte superior do nariz e é paralelo ao dos malares; as laterais do nariz são paralelas às mandíbulas e às têmporas, o lábio superior se opõe ao inferior, o queixo ao sobre lábio, contrastando com o arredondado da cabeça.

Nos retratos masculinos é evidente a construção por planos, em um eco distante às máscaras picasseanas. Organiza as feições de seus modelos segundo planos articulados, de modo que cada parte do rosto corresponda a um fragmento do volume pretendido. O ângulo que se estabelece entre esses planos determina alterações na interferência da luz sobre a cor da superfície, aludindo ao efeito de projeção e retração. O pintor sintetiza o rosto, reduzindo-o a planos espacialmente orientados, cada qual com sua cor própria, em superfícies irregulares, articuladas de modo que ressaltem a impressão de luz e volume.

Outra peculiaridade dos retratos de Nilma em relação aos demais é quanto à composição. Pese o fato de que são estudos, neles, a figura está isolada no campo, sem indicação de elementos espaciais como já mencionado acima. Embora dois retratos de autoria do artista na coleção MAB-FAAP (*Auto-retrato*, 1940 e *Retrato de menino*, 1943) estejam organizados de modo semelhante, a comparação com outras obras indicam que essa atitude não seja padrão.

Observa-se a existência da paisagem de fundo, fator de reforço da estrutura da composição. O pintor contrasta as linhas de força da paisagem do fundo com as usadas para a construção dos planos que constituem os planos que conformam o rosto de seu personagem. Deste modo, privilegiam as horizontais e verticais para a marcação do rosto, opõe diagonais para delinear a paisagem. Por outro lado, articula diagonais para a construção dos planos que formam o rosto, usa verticais e horizontais para indicar a paisagem. Nesse caso, cumpre notar que geralmente acentua duas linhas horizontais importantes no rosto (união dos lábios e a dos olhos) com equivalentes na continuidade ou muito próximas na paisagem, como meio de estruturar a composição.

A condição de os retratos de Nilma serem estudos sublinha a atmosfera de intimidade que o desenho sugere, não obstante a expressão grave da menina. A informalidade dos traços talvez seja guiada por seu olhar afetivo, provém do modo subjetivo com que a percebe, restando ao observador pouco para descrevê-la com objetividade. Aspectos que de modo algum o colocam em contradição com a sobriedade, delicadeza e até certa conformidade à tradição, com que usualmente os artistas retratam seus próprios filhos. O uso da pincelada rápida, traduzindo o desejo de captura da expressão momentânea de uma criança, busca deter no papel a passagem do tempo. Não sabemos se esses estudos resultaram em pinturas.

Arcângelo lanelli conta a importância da pintura de Pancetti sobre os rumos tomados por seu trabalho nos anos 50. Convém destacar dois procedimentos distintos adotados por Pancetti a partir de meados dos anos 40 e a influência de ambos sobre a pintura de lanelli na década de 1950.

Em catálogo de mostra recentemente apresentada no MAB-FAAP, seus filhos Kátia e Rubens, ao mencionarem a importância da cor e da luz na pintura de lanelli, aludem a seu gosto pelas viagens para pintar ao ar livre nos anos 50, em companhia de outros artistas. Falam das idas à Bahia e dos dias ao lado de Pancetti². No mesmo texto retomam o mesmo pensamento alguns parágrafos mais adiante, comparando as paisagens e cenas de interiores feitas até 1953, “em uma harmonia de tons cavos, visíveis na extensão de espessas camadas de tinta” às obras realizadas desde então até 1959. Principalmente as que configuravam paisagens, marinhas e barcos. Nelas, o que “antes era uma superfície densa de pigmentos, agora, em certos quadros, faz lembrar uma aguada de aquarela”.

Se nas paisagens a postura adotada por Pancetti na maioria das vezes enfatizava a cor e o plano bidimensional, nos retratos é evidente sua atenção voltada para a cor e para os planos. Articula esses elementos para construir seus modelos, de acordo com a classificação esboçada acima, mantendo, nos fundos, o caráter planar de muitas de suas paisagens.

Paulo Mendes de Almeida aponta os “retratos de Kátia e algumas naturezas-mortas” feitos a partir de 1953³ como o divisor de águas da carreira do pintor, considerando que depois dos mesmos sua pintura passou a ser de fato moderna. Comprova sua afirmação relacionando esse momento com seu gradual afastamento dos salões oficiais de belas-artes.

Arcângelo lanelli é pintor de poucos retratos, os mais conhecidos datam ou do início de sua carreira ou dos anos 50. Os retratos feitos em seu tempo de estudante são na maioria estudos de academia e uma cena de interior convencional em que está Dirce, sua esposa. Os dos anos 50 são principalmente alusivos a seus filhos Kátia e Rubens.

Raridade do gênero dentro do conjunto de sua obra, os retratos marcaram uma tomada de posição. Especificamente, os retratos de Kátia são considerados o ponto de partida para o abandono paulatino da representação da terceira dimensão e o início do uso de harmonias cromáticas mais luminosas.

Segundo a própria Kátia,⁴ esses retratos tiveram sua gênese nas pinturas de cenas de interiores feitas em princípios dos anos 50. O atelier estava entre os locais

² IANELLI, 2004, p. 15.

³ ALMEIDA, 1978, p. 17.

⁴ A exposição de Arcângelo lanelli apresentada no MAB-FAAP em 2004 foi organizada por Kátia e Rubens lanelli. Durante todo o processo pesquisa e montagem, Kátia foi generosa nos depoimentos, prestativa nas informações e delicadamente abriu um canal de comunicação com o artista e sua obra.

preferidos por lanelli para ambientar as situações a serem pintadas, em virtude de receber luz privilegiada durante a maior parte do dia. Não raro, seus dois filhos estavam por ali com seus brinquedos enquanto o pai trabalhava. Para crianças e brinquedos passarem a personagens e pontuações referenciais daquelas cenas foi um passo.

A próxima etapa foi a exclusão do espaço circundante, reduzindo a atenção do observador na imagem de uma das crianças, ela mesma construída de modo onde percebe-se a lição de retratos de Pancetti da década de 40. Influência relativa à conformação dos planos para construção dos rostos, porém de maneira muito mais sutil, como se seu objetivo fosse a organização com cores, tentando reduzir ao mínimo a ilusão do relevo.

Os retratos de Kátia são em número maior do que os de Rubens e os mais significativos para a superação de determinados aspectos da fase anterior da pintura de lanelli. O temperamento mais obediente e paciente da menina determinou que fosse a modelo preferida. Seus vários retratos apresentam como padrão a busca da forma concisa, as grandes superfícies cromáticas, as cores limpas e luminosas, o contorno marcado pela linha preta fugidia ou pela cor esgarçada, a sugestão de volume dada por um modelado sutil, com base na gradação tonal, lembrança atenuada da articulação de planos dos retratos de Pancetti, sem perder de vista uma superfície bidimensional.

O *Retrato de Kátia* do MAB-FAAP, ao contrário dos de Nilma, não é o traçado de um momento. Nele o tempo já está domado e não escapará mais, permitindo que o artista disponha de quanto for necessário para organizar sua superfície, de modo que vejamos a imagem resultante de seu trabalho com objetividade. Tal como Pancetti, usa de recursos em que transparece seu afeto pela menina: o olhar do modelo voltado para cima dando a entender sua localização em plano inferior ao retratista ou seu tamanho menor, repetindo a sugestão quanto ao observador. A figura ocupa quase toda a extensão do campo pictórico, fazendo jus à importância que lhe é atribuída. Apesar de não acentuar nenhum dos elementos da composição, o tratamento conferido ao rosto (ligeiro aumento do tamanho dos olhos e concentração dos elementos constituintes do rosto) sugere o foco no retratista e expressão de doçura. Suas linhas arredondadas e as falhas da linha escura de contorno, deixando aparente o branco da tela, suavizam a figura e contribuem para sua integração ao fundo. Datado de 1957, trata-se de trabalho de uma série em processo, em que o artista tem sua proposta bem estabelecida. Embora fiel à figura e à busca de alguma semelhança, a comparação entre os diversos retratos de Kátia permite identificá-los apenas como retratos de meninas e nem sempre como da mesma criança, distante do registro de seu crescimento e mudança de fisionomia.

Apesar do afeto manifesto na obra, são evidentes suas preocupações com aspectos inerentes à pintura. Um deles alude de perto a Pancetti: o uso da cor. Manifesta preferência por cores elaboradas com cuidado, contaminadas por tonalidades esbranquiçadas, uma luminosidade filtrada que banha toda a superfície, semelhante à névoa clara que impregna as cores de muitas paisagens do pintor marinho a partir de final dos anos 40.

Esse retrato de Kátia já manifesta a preocupação com a cor/luz presente na obra de Ianelli, que continua mesmo após seu abandono da figura. Apresenta seu interesse na exploração plástica desses aspectos, ainda de modo latente e restrito aos campos propostos pela figura. Essa pesquisa ficará mais evidente quando, liberado das imposições da forma identificável, o autor trabalhará com palheta limitada, com cores também construídas e com a mesma sugestão esbranquiçada que remete à vibração luminosa, separadas em formas/cores que isoladamente correspondem a um matiz ligeiramente diferente da outra.

No retrato de Kátia de 1957 essas cores e formas se coordenam identificadas como o nome de gola direta, parte de laçada, ponta de fita, outra ponta, fundo direito, fundo esquerdo, parte superior do fundo, cada um deles vibrando em uma frequência de azul. Do mesmo modo, conjunto braço/ombro direito, braço esquerdo/corpo e boca, vibrando em vermelho.

Os retratos de Nilma e de Kátia são algo mais do que rostos de duas meninas de gerações consecutivas, dois deles feitos com a agilidade de um estudo e o outro elaborado com vagar. Representam a possibilidade de reflexão sobre o encontro entre duas gerações de artistas, onde além do reconhecimento textual, as obras oferecem os indícios para a verificação de suas afinidades e caminhos individuais.

Referências

- ALMEIDA, Paulo Mendes. *Ianelli. Do figurativo ao abstrato*. São Paulo, 1978.
- IANELLI, Arcângelo. *Os Caminhos da figuração*. São Paulo, MAB-FAAP, 2004.
- MORAIS, Frederico. *Ianelli. Forma e cor*. São Paulo, 1984.
- NINS. *Retratos de crianças dos Séculos XVI ao XIX. Catálogo de exposição*. São Paulo: MAB-FAAP, 2000.
- PANCETTI. *O Marinheiro Só*. São Paulo, MAB-FAAP, 2001.
- PANCETTI. Curitiba, Museu Oscar Niemeyer, 2005.
- VANÇAN, Gilberto. *Auto-retrato. Eu não eu*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes Unicamp, 2003.



Figura 1 - Arcangelo Ianelli, *Retrato de Katia*. Óleo sobre tela, 61 x 46 cm, 1957. Col. MAB-FAAP



Figura 2 - Arcangelo Ianelli, *Retrato de Katia*. Óleo sobre tela, 61 x 46 cm, 1957. Col. MAB-FAAP



Figura 3 - Pancetti, *Retrato de menina*.
Óleo sobre papel, 63 x 45 cm, 1941.
Col. MAB-FAAP



Figura 4 - Pancetti, *Retrato de menina - Nilma*. Óleo sobre cartão, 49 x 34 cm, 1941. Col. MAB-FAAP

Arte contemporânea, historiografia e memória¹

Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern

Professora da PUC-RS, Pesquisadora do CNPq e
Coordenadora do Centro de Pesquisa da Imagem e do Som

Na presente comunicação, tenho em vista refletir a respeito das mudanças de estatuto da obra de arte, com o fim de discutir as questões e os problemas que a arte coloca hoje ao historiador. Para tal, vou fazer a revisão de certas questões teórico-metodológicas pontuais da historiografia da arte e considerar o problema da memória face às práticas artísticas contemporâneas.

Na atualidade, as abordagens historiográficas tradicionais condicionadas aos formalismos, à Iconologia e à Semiologia não permitem mais a compreensão da complexidade da arte contemporânea, que se produz a partir de mudanças substanciais em relação à arte moderna, cujas práticas se fundamentavam nas noções de ruptura, originalidade e autonomia.

A concepção de arte autônoma foi uma descoberta moderna que conduziu à nova noção de arte, cujo ideal não tinha uma definição estabelecida. Segundo essa acepção, a arte era portadora de idéias e a obra atuava como demonstração das mesmas. Logo, a teoria da arte era realizada através da autoridade de obras particulares, porém consideradas universais.²

No plano historiográfico, conceber a autonomia da arte implicou na possibilidade de desenvolver uma história interna da mesma, sem os condicionantes das funções sociais que pudessem exercer. Assim, a História da Arte estruturou-se como história de formas, cujas análises emanavam diretamente das imagens. Heinrich Wölfflin (1864-1945), criador da abordagem formalista, acreditava não apenas na autonomia da arte, mas também na concretização progressiva do absoluto na forma que lhe eram inerentes. Assim, ela era independente de fenômenos externos, pois

¹ O presente texto se constitui como desdobramento de parte das reflexões efetuadas na palestra "Historiografia da arte: revisão e reflexões face à arte contemporânea", no XXV Colóquio do CBHA, em Tiradentes, 2005.

² BELTING, H. *Le chef-d'oeuvre invisible*. Nîmes: J. Chambond, 2003. p. 21-22.

os transcendia. O formalismo, apesar de seu fundamento neo-kantiano, era também tributário do pensamento de Hegel, no que se refere à noção de arte como atividade do espírito. Outra questão importante a salientar é que a modernidade supervalorizava a arte européia, declarando-a como a encarnação de critérios universais. Logo, um modelo hegemônico a ser seguido, no qual as diferenças estéticas e culturais não eram consideradas e terminavam interferindo na historiografia da arte.

O historiador Thomas McEvilley verificou que as vanguardas, no início do século XX, se dividiam entre a defesa da concepção romântica e idealista de arte e a atitude crítica em relação aos conceitos vigentes. A primeira era aquela liderada por um grande número de artistas, como Malevitch, Kandinsky, Mondrian, Paul Klee, que buscava através da arte se aproximar do sublime e do absoluto; enquanto Duchamp era a figura emblemática que liderava a postura crítica e desmistificadora da experiência artística, e sua obra tornar-se-ia exemplar para a arte contemporânea.³

Para esse historiador, a arte moderna defendeu ainda dois pontos de vistas complementares e inseparáveis: a história e o indivíduo. A história como força motriz que impulsionava as mudanças e o progresso, ao passo que o indivíduo estimulado pela importância que a história lhe conferia era considerado herói ou gênio, portador de inovação que acionava o mundo social.⁴ Nesta acepção, o original e o novo eram as forças diretivas da história que geravam o progresso e possibilitavam atingir no futuro a perfeição.

Os artistas de vanguarda que renunciavam e se opunham à noção de obra de arte idealista e ao mito do grande mestre de arte, como Duchamp, colocaram em descrédito o estatuto da obra e salientaram o seu anacronismo. Eles assumiram uma posição contrária e crítica em relação às concepções ainda vigentes nos museus⁵ e academias.

³ Poderia-se complementar a concepção dualista salientada pelo autor com os artistas que desenvolveram suas pesquisas direcionadas ao formalismo, como foram os casos do Cubismo e Fovismo, que não tinham projeções de atingir o absoluto e nem de desmistificar a arte.

⁴ MCEVELLEY, T. *Art, contenu et mécontentement*. La théorie de l'art et la fin de l'histoire. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1994. p. 122-124.

⁵ Os museus descontextualizavam os objetos e ordenavam os mesmos estabelecendo a articulação do passado e do futuro, tendo em vista preservar o caráter sagrado e universal da arte. Ao adotarem certas coleções, resultantes de seleções e exclusões, criaram um sistema de representação da arte que gerou sérias conseqüências para a historiografia, tais como: as classificações, hierarquias e a sacralização das obras-primas. A apresentação de obras eruditas e originais conduziu à valorização de certos objetos em detrimento de outros, às vezes mais frágeis, mas importantes para o estudo da história da arte. Como a disciplina foi sistematizada no mesmo momento que emergiram os museus, esta se subordinava às suas coleções, seguindo os critérios de valorização das obras selecionadas em detrimento de outras.

No campo da historiografia da arte moderna, observa-se a preponderância do pensamento historicista, visto que muitos estudiosos consideravam os movimentos de vanguarda, a partir da análise da evolução das inovações, segundo uma concepção de temporalidade linear e teleológica, cujo fim era o progresso espiritual. Esta aceção de tempo mesclada com o mito do sagrado focalizava o encadeamento ordenado de soluções formais, acentuava o discurso especializado e relativamente independente de outros campos do conhecimento e práticas culturais, assim como valorizava o caráter de gênio dos artistas que inventavam e criavam incessantemente o novo em busca de um fim de natureza transcendental. Assim, a abordagem formalista encerrava o processo de interpretação da arte, não conduzindo a outras interrogações, nem ao vislumbamento da sua complexidade. No entanto, permitia a ilusão da existência de unidade na disciplina, pois esse enfoque podia ser utilizado em diferentes práticas artísticas e momentos históricos. As monografias com pretensões totalizadoras também se valiam dessa prática historiográfica, acentuando as relações de sucessão e continuidade em busca da perfeição absoluta da arte. Em face a esse modelo historiográfico, as considerações a respeito da recepção, circulação, consumo e usos sociais das obras foram, durante muito tempo, desprezadas.

Outra concepção de história vinculada à noção de progresso é aquela cognitiva, oriunda do pensamento kantiano, que tem como principal expoente Erwin Panofsky (1892-1968). Ele adotou o método iconológico que permitia inúmeras respostas para certas questões relativas às artes da Idade Média, do Renascimento e Barroco, sem colocar em discussão as propriedades essenciais das obras e suas funções. Ao não aceitar os pressupostos do formalismo, Panofsky não olhava os aspectos estéticos e sensíveis da imagem, priorizando as múltiplas fontes literárias para entender os significados das alegorias e símbolos e como estes foram mantidos ou transformados com o tempo em diferentes sociedades, graças ao espírito da época e à sua visão de mundo. A sua história da arte era a história da significação, a qual tinha o caráter informativo, ao se deter apenas nas categorias relativas à representação objetiva que homogeneizavam a obra como parte de um conjunto, no qual ela perdia a sua identidade e o seu caráter sensível.⁶

A História da Arte, como conhecimento objetivo, está marcada pela positividade e ainda presente na historiografia, principalmente naquela que se apóia na Semiologia e/ou na Semiótica, tendo como fim identificar os significados das imagens e as mensagens, das quais elas são portadoras. A concepção de que a imagem visível é legível reduziu o sensível e o visual ao “funcionamento informacional de

⁶ Ver o método iconológico no livro do autor: *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

signos conforme categorias operacionais muitas vezes estreitas⁷ e a-históricas. Ao admitir que os signos são produzidos no interior dos sistemas sociais e que os mesmos são convencionais, ela extraiu de suas análises os aspectos sensíveis e particulares da imagem, bem como o sujeito. Neste sentido, Hans Belting salientou que a Semiologia separou o mundo dos signos do mundo dos corpos, quando reconheceu que o primeiro era originário dos sistemas sociais e de convenções. Quando ela considerou a percepção sensorial ligada ao corpo, esta foi identificada como percepção cognitiva. Para esse historiador, o corpo atua como suporte da imagem e exerce o papel de mediação, sustentando que o homem produz na sua memória corporal uma presença muito específica daquilo que ele sabe estar ausente e que lhe permite a elaboração de imagens mentais e semelhantes ao mundo visível (corpo).⁸ A partir desta reflexão pode-se inferir que a natureza da arte não é apenas de domínio da informação, mas de outros domínios mais complexos, nos quais a presença física e mental do homem é significativa.

A partir dos anos 60 e 70, a arte contemporânea coloca em xeque os pressupostos da arte moderna, bem como da historiografia. As práticas artísticas das últimas décadas, como performances, instalações, *happenings*, vídeos e as novas tecnologias revolucionam o estatuto da obra de arte e os princípios de perenidade e de peça única, se rebelando contra os museus e o mercado de arte e se alinhando, conforme Jean Baudrillard, ao destino físico dos objetos degradáveis.⁹ As formas efêmeras da arte são desprovidas de intenções originais da arte moderna. O artista não se exprime mais por meio da autoridade da obra assinada, mas faz proposições ou utiliza o seu próprio corpo procurando suplantá-lo, assim como a sua palavra. Em lugar da obra surge o espetáculo, que fica registrado pela fotografia ou vídeo, os quais se constituem como novos suportes da memória.

Os *happenings*, performances e arte corporal não representam nada além das suas próprias ações, nas quais o corpo é ao mesmo tempo objeto, sujeito e suporte. Para Dubois, essas práticas podem ser consideradas consumatórias, dilapidadoras ou sacrificiais. Elas não deixam restos, traços ou resíduos. Não existe produto que resulte do ato artístico e nem obra autônoma.¹⁰

⁷ HUCHET, Stéphane. Passos e caminhos de uma teoria da arte. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 8.

⁸ BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Gallimard, 2004. p. 15. Debray observou que a Semiologia não levou em conta as singularidades técnicas e materiais das imagens, tratando-as de forma homogênea. Deve-se salientar ainda que ela privilegia o sincrônico e a estrutura, na qual o indivíduo é submetido à totalidade da mesma.

⁹ BAUDRILLARD, J. *Le système des objets*. Paris: Gallimard, 1968. p. 127.

¹⁰ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1994. p. 95.

O olhar crítico do artista em relação às convicções da arte moderna – obra perene, autonomia, originalidade, autoria, teleologia – levam à banalização do gesto criador, ao empréstimo de formas, materiais, técnicas e linguagens do mundo massificado e da comunicação, não possibilitando mais ao historiador a manutenção de enfoques, essencialmente, formalistas e idealistas da obra e do artista, ou apenas dirigidos à representação.

Os artistas contemporâneos retornam às artes do passado, fazendo um percurso retrospectivo, sem produzir a retórica das rupturas das vanguardas históricas. Apesar das transformações, suas práticas continuam sendo desenvolvidas a partir de idéias e intenções, porém as últimas não se revestem mais de aspirações utópicas. Belting¹¹ alerta que o papel consciente do olhar retrospectivo do artista e da via percorrida tem o fim de avaliar a natureza da arte e as suas funções, devendo ser também objeto de reflexão pelo historiador.

Atualmente, a imagem artística como as imagens da mídia invadem o nosso cotidiano, assumindo mecanismos de circulação e de velocidade, que ultrapassam as fronteiras nacionais e se desterritorializam. A sua aproximação com a ciência e a tecnologia possibilita a multiplicação das imagens e a transformação das relações do artista com o objeto, o público e as instituições de arte. As novas tecnologias permitem a revisão de conceitos fundamentados na subjetividade/ individualidade e autoria. No momento em que o público começa a interagir, participando de sua elaboração, ele assume o papel de co-autor. Com isto, os estatutos da obra, do autor e espectador são alterados, já que agora não ocupam posições definidas com precisão. O público não exerce mais um comportamento de contemplação da obra. A sua postura deixa de ser passiva e torna-se ativa ao intervir e interagir na mesma. No caso das instalações, o público interage no seu espaço, sofrendo a experiência espacial de modo sensível e perceptivo.¹²

Além da questão da autoria evidenciada pelas práticas artísticas¹³, observa-se também no campo do conhecimento o enfraquecimento do sujeito como centro

¹¹ BELTING, H. *L'Histoire de l'art est-t-elle finie?* Nîmes: J. Chambond, 1989. p. 79-80.

¹² Ver CARVALHO, Ana M. *Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e especificidade do sítio*. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, 2005.

¹³ Nos anos 60, Roland Barthes e Michel Foucault já refletiam sobre o problema da autoria no campo literário. Em 1969, Foucault fez uma conferência intitulada "O que é um autor?", na Sociedade Francesa de Filosofia. Para ele, a revolução da arte e da literatura coloca em xeque o conceito de autor, de duração da obra e de originalidade da mesma. FLECK, Robert. La mort de l'auteur et les questions de temps, d'original et de conservatio de l'art contemporain. In: _____. *Quelles mémoires pour l'art contemporain?* Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1997. p. 180. Barthes publica na *Revue d'Esthétique*, 3, 1971, "De l'oeuvre au texte", no qual a obra perde a sua proeminência e se situa num nível de interações com outras obras, cujo valor de importância é similar. O autor é descentralizado e a originalidade é desconsiderada.

dos processos sociais, cognitivos e criativos, fenômeno que conduz os historiadores da arte a repensarem o modelo científico que focaliza o sujeito como articulador e criador de sentido social. Hoje, a importância reside no mundo social, no papel que a arte exerce neste mundo, e no estatuto da obra. Assim, a História da Arte não é concebida apenas como uma história de obras, formas e artistas, mas como cultura visual produzida por homens e grupos sociais que colaboram nas expressões de sentidos de mundos. O estudo da inserção social das práticas artísticas e das instâncias de legitimação, circulação e consumo possibilita interpretar a imagem sob outros parâmetros, identificando assim as funções e usos que ela cumpre em determinados meios sociais.

A imagem numérica também tem provocado debates no domínio das artes visuais, devido às novas relações que são estabelecidas entre os automatismos técnicos e a subjetividade. Esses debates focalizam, sobretudo, a criação da imagem, colocando-a em xeque, na medida em que esta é concebida e ou, desprovida do critério de singularidade e expressividade, ao reduzir o ato de criação aos automatismos mecânicos. Edmond Couchot demonstra que o artista, ao operar com a técnica, tem domínio da mesma e um *savoir-faire* que lhe possibilita deixar traços singulares e suas representações de mundo sob a imagem. As novas técnicas permitem modos inéditos de percepção, de formas de representações elementares e fragmentadas do mundo por meio de símbolos.¹⁴ Para ele, a tecnologia numérica facilita a associação de imagens íntimas, de sons e de textos, que deixam as marcas do autor sob a obra. No entanto, a interatividade entre ele e o público possibilita que este passe pelo mesmo processo de comunicação, de temporalidade e de vivência sensível que o artista. Com isto, o artista não tem mais o estatuto de criador individual que está à frente do seu público e de seu tempo, anunciando o devir. Assim, arte numérica dessacraliza a criação artística e o papel demiúrgico desempenhado pelo artista.

As imagens não têm mais relação com os objetos físicos, visto que elas são criadas a partir de uma linguagem específica, de algarítmos e cálculos. A interatividade faz com que as imagens simulem o real num devir virtual que se conhece ao longo do processo, em que simulação e interação se relacionam. Assim, a tecnologia numérica substitui a simulação do real à sua representação, e a obra não é construída pela matéria, mas por símbolos.¹⁵

¹⁴ COUCHOT, Edmond. *La technologie dans l'art*. Nîmes: Jacqueline Chambond, 1998. p. 8. Deve-se destacar que o debate atual não difere muito do teor das reflexões em torno da fotografia no século XIX em face à arte.

¹⁵ COUCHOT, *Op. cit.* p. 129-131.

No entanto, a arte numérica coloca para o historiador o problema da memória, visto que nem sempre o processo de interação e de construção das imagens é registrado pelo artista e pelo público. A cada intervenção ela muda de forma, configurando-se como um objeto inacabado em constante mutação. Neste processo dinâmico os símbolos também se transformam, bem como os seus significados.

Outro aspecto inédito na arte contemporânea é que a obra, por seu caráter efêmero, se modifica a cada exposição, exigindo do artista a reposição de novos materiais e a sua adequação ao espaço do local a que ela se destina. As instalações, por exemplo, que a cada mostra se condicionam à dimensão e forma do espaço, obrigam o artista a repor o material e refazê-las. Verifica-se, assim, que a arte abandona a idéia de autonomia, tão cara à arte moderna.

As vinculações da arte contemporânea com outros campos do saber e das práticas culturais acentuam os questionamentos dos historiadores que até então trabalhavam com o conhecimento especializado e restrito às abordagens cerceadoras, internas ou externas às obras. Além disso, a instabilidade da arte, as polêmicas internas ao seu campo e lançadas para fora do mesmo, bem como as suas constantes constituições, dificultam a sua definição. O que vem a ser arte contemporânea? É o critério temporal que a delimita ou as mudanças ocorridas na essência das práticas artísticas e no estatuto da obra?

Como o historiador pode trabalhar com obras efêmeras, cuja memória só é mantida por meio do registro fotográfico, do vídeo e do CD-Rom, considerando que os mesmos apresentam limitações perceptivas de espaço, volume, dimensões, cores e textura? Como analisar as instalações sem passar pela experiência dos seus espaços, dos sons, dos odores? Como considerar as categorias de artista e público diante da variabilidade das mesmas? Como trabalhar esta disciplina sem manter o diálogo com a crítica de arte, no momento que ela tem a sua atuação enfraquecida?

Os constantes processos de construção da arte contemporânea, a sua pluralidade de práticas e a ausência de delimitação conceitual dificultam a construção da memória, visto que esta se vincula aos problemas colocados também pela própria historiografia. A história do presente não apresenta uma delimitação de estudo que seja muito diferente da crítica de arte. Ambas enfrentam o problema da parcialidade e da precariedade dos suportes conceituais e do entendimento das funções que a arte exerce no mundo globalizado e dos sentidos que ela dá a este mundo.

A memória se constitui como uma construção que se opera *a posteriori* das práticas, exigindo reflexões e ações imediatas em face à dinâmica conservadora dos museus e à sua necessidade de adequação, assim como dos arquivos iconográficos.

Inicialmente, a arte contemporânea é preterida pelos museus, visto que ela entra em choque com os ideais de obra perene e de gênio criador, caros aos mesmos. Ela, por sua vez, é produzida se contrapondo a essas instituições e às concepções que as orientam. O museu¹⁶, como lugar de memória e instituição condicionada por muito tempo pelo idealismo de origem romântica, consagra artistas contemporâneos, cujas obras se direcionam a depreciar a autoria, bem como a colecionar e preservar objetos efêmeros, que por princípio não são produzidos para coleções, interferindo nos objetivos dos mesmos.

Os museus de arte contemporânea enfrentam dificuldades para expor e preservar as obras de caráter efêmero, como, por exemplo, a arte Povera italiana cujos objetos são construídos com produtos perecíveis, ou instalações produzidas com materiais frágeis, impossibilitando muitas vezes a sua restauração. Em face aos problemas vivenciados com suas instalações, o artista Christian Boltanski compara a arte atual a uma partição musical, o que dura é a partição e não necessariamente a realização material da obra. Porém, cabe ao restaurador ou ao artista refazê-la. Esta comparação se aplica também ao problema da autoria, já que a instituição de memória deve repor os objetos e peças que compõem as instalações, segundo a forma da existência física da obra, refazendo-a periodicamente. A sua temporalidade depende da resistência material do objeto.¹⁷

É interessante destacar que, se, por um lado, a arte contemporânea cultiva a memória, por outro, os suportes das obras são produzidos com materiais frágeis, cuja conservação é problemática e, até então, sem precedentes. Assim, a memória é utilizada como processo de criação e de retomada da história da arte ou de antigas lembranças e vivências individuais, mas a mesma não é projetada para a preservação do objeto. O que resta é o registro fotográfico e do vídeo.

A memória como a historiografia também enfrentou, na virada do século, uma situação de crise, pois o historicismo que a sustentou, como concepção de história acumulativa, evolutiva e continuísta do tempo, fazia com que esta tivesse uma função normativa e integradora. As transformações sociais e a crise dos paradigmas na contemporaneidade colocaram em xeque o historicismo, assim como permitiram a consciência da descontinuidade, da pluralidade e da ausência de sentido do tempo histórico. Vive-se o tempo presente e a idéia de futuro se enfraquece,

¹⁶ Deve-se destacar que o museu de arte moderna adotou os conceitos de originalidade e autonomia das vanguardas e, com isso, continuou sacralizando o artista e a autenticidade de sua obra. A sua concepção historicista possibilitou reafirmar os discursos e ações das vanguardas direcionadas ao progresso e à perfeição futuros.

¹⁷ FLECK, *Op. cit.* p. 181.

provocando o distanciamento entre o horizonte de expectativas e o campo de experiência.¹⁸ A excessiva política de conservação patrimonial, na qual a cultura material e não material é preservada, acaba banalizando a memória e estimulando a sua mercantilização. A crise da memória é ainda diagnosticada pela fragmentação dos sistemas culturais e da sua miscigenação nas sociedades contemporâneas.¹⁹

A historiografia contemporânea, como a memória, também opera numa perspectiva descontínua do tempo, devendo construir suas representações sob indícios e traços que ficaram do passado. Porém, os traços que permanecerão para as futuras gerações de historiadores da arte, provavelmente, serão bem mais limitados, porque estes não poderão vivenciar de forma sensível as obras ou conhecerão muitas delas transformadas pela adequação espacial dos museus, pela substituição de materiais e peças ou obras finalizadas cujos processos de intervenção do artista e público não são sempre registrados na sua totalidade. Hoje, vive-se em um mundo em que tudo é efêmero e descartável e talvez esteja se presenciando o desprestígio dos rituais e da memória, fenômenos que poderão conduzir a novas formas de socializá-la e vivenciá-la na sua multiplicidade.²⁰

¹⁸ KOSELLECK, R. *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*. Paris: EHESS, 1990. p. 311. A primeira categoria, horizonte de expectativas, se refere à experiência do passado atual, cujos acontecimentos podem ser rememorados; e, a última, campo de experiência, pressupõe que ela se cumpra no presente e se constitua como o futuro atualizado.

¹⁹ CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001. p. 33-34. Considerando-se que a memória e os lugares de memória são seletivos, visto que os traços do passado não são preservados na sua totalidade, mas resultantes de determinadas modalidades conscientes de prioridades e de ordenação dos mesmos, conclui-se que os riscos são maiores de fragmentação e pulverização dos vestígios do mundo contemporâneo do que em outros tempos.

²⁰ CATROGA, *Op. cit.* p. 34.

Distinção e mercado para a gravura artística contemporânea nos anos 50-60 no Rio de Janeiro

Profa. Dra. Maria Luisa Luz Távora

Professora da EBA/UFRJ

O interesse pela gravura artística levou-nos a ter como eixo de pesquisa, no Rio de Janeiro, a produção dos anos 50-60 obras dos chamados “gravadores essenciais”,¹ exceção feita às de Roberto Magalhães e Lygia Pape, cujas rápidas passagens pela xilogravura contribuíram para adensar as indagações de ordem técnica e estética formuladas face à tradição deste meio.

Situamos nosso trabalho na abordagem da gravura artística a partir do sistema de relações constitutivas do campo de sua produção, de sua reprodução e de sua circulação², questão que nos aproxima de Pierre Bourdieu, para quem a produção da obra de arte resulta de uma “alquimia simbólica”.³ Neste processo, importa considerar o conjunto de agentes, além dos artistas (autores e os mestres), os críticos, os editores, os *marchands* ou galeristas, os curadores, os museus, todos que, de certa forma, devido à sua posição neste campo, manifestam algum interesse pela integração de valor e sentido à produção material do artista. Todos estes agentes favorecem um certo tipo de relação entre a obra de arte e os seus intérpretes e, no caso do discurso da crítica, segundo Bourdieu, mais do que mediação para a apreciação da obra, torna-se “um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor.”⁴

O segmento da crítica que se ocupou com a produção da gravura, nos anos 50-60⁵, esteve centrado na argumentação de valorização das práticas e técnicas do meio. Ainda que tenha garantido para a gravura espaço na imprensa e nos salões, reduziu as possibilidades de uma crítica à contribuição da gravura artística às questões

¹ Artistas que, naqueles anos, elegeram a gravura como seu meio preferencial de expressão.

² Ver TAVORA, Maria Luisa Luz. *A gravura artística brasileira posta em questão: anos 50 e 60*. Tese de Doutorado, Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais-IFCS/UFRJ, 1999.

³ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 196.

⁴ *Ibidem*. p. 197.

⁵ Neste grupo incluem-se: Antonio Bento, Marc Berkowitz, José Roberto Teixeira Leite, Jaime Maurício, Mário Barata, Clarival do Prado Valladares, Walmir Ayala, entre outros.

estéticas vividas no período, como, por exemplo, a manifestação da abstração informal. Este grupo alimentou a crença de que a gravura seria um ramo autônomo e superior ao conjunto da produção artística brasileira. Tal abordagem apresenta contradições, ao se buscar a compreensão da ativação da gravura naqueles anos, contemplando os diferentes agentes de sua produção.

Os artistas incluídos em nosso estudo integraram-se ao ambiente da abstração, dialogando com as preocupações do informalismo internacional do pós-guerra; inauguraram pesquisas estéticas atualizando a presença da figura na arte, em termos contemporâneos; deram outro fôlego para uma linha expressionista de preocupação ética e política; romperam definitivamente limites aceitos para a gravura, como técnica de reprodução.⁶ Estavam integrados ao restante das artes plásticas, mas delas isolados por um discurso crítico de encastelamento na complexidade artesanal de sua técnica, que diluiu a pluralidade de tendências que as obras manifestavam.

Observa-se, todavia, a presença da gravura em diferentes instituições culturais, articulando-se com as áreas de poder e controle da produção artística, como no caso do Ministério das Relações Exteriores, que promoveu inúmeros eventos. Concedeu privilégio à gravura e à arquitetura com exposições coletivas e individuais no exterior, acompanhadas de cursos oferecidos pelos expositores⁷ e mostras da gravura internacional no MAM-Rio.

Outra parceria relevante para as artes plásticas, e, em especial para a gravura, foi com o *Jornal do Brasil* e o MAM-Rio, através da exposição "Resumo JB", que a partir de 1963 e durante 10 anos foi organizada pelo jornal, trazendo modificações em relação aos critérios de seleção. Concorriam todos os artistas com exposição individual realizada no Rio de Janeiro, no ano anterior à seleção. Os dois primeiros Resumos foram realizados no Salão de Arte do Jornal do Brasil⁸ e nas mostras posteriores, no Museu de Arte Moderna, com maior destaque e consequência cultural para o certame. Coordenado pelo crítico de arte Harry Laus do JB, o Resumo oferecia-se como alternativa para a seleção e premiação da arte, num período de

⁶ Neste grupo incluem-se: Adir Botelho, Anna Bella Geiger, Anna Letycia, Darel Valença, Edith Behring, Fayga Ostrower, Gilvan Samico, Isa Aderne, Isabel Pons, José Lima, Marlíia Rodrigues, Newton Cavalcanti, Rossine Perez e Theresa Miranda.

⁷ Com o prestígio do ateliê do MAM-Rio, cada vez mais procurado por artistas da América Latina, muitos dos artistas a ele ligados ensinaram gravura no exterior: Rossine Perez (La Paz); Iberê Camargo (Montevídeu); Anna Letycia (Santiago); José Lima e Edith Behring (Lima); Fayga Ostrower e Roberto Delamônica (Nova York); Isa Aderne (Salto/Uruguai).

⁸ Situado na Avenida Rio Branco, 110, 5º andar.

falência e desgaste deste processo, revelado pelos descontentamentos e polêmicas com a Bienal paulista e com o Salão de Arte Moderna. Pretendia reparar injustiças de escolhas.⁹

Esta exposição foi um dos canais de consagração dos artistas dos anos 50-60. Até então, o Salão Nacional, com suas duas vertentes desde 1951, era a vitrine também prestigiada para a gravura. Embora reformulado, este Salão carregava contradições que atingiam particularmente a gravura artística, ao organizar-se em seis seções, numa classificação hierárquica de técnicas, definidora de gêneros. Os gravadores deviam inscrever-se na seção de Desenho e Artes Gráficas, o que lhes trazia alguns problemas¹⁰, apontados em abaixo-assinado encaminhado em 1958, à Comissão Organizadora¹¹, com destaque para a urgência da distinção entre o artista gráfico e artista gravador, aquele a ser entendido como artesão, e este como criador. Apesar da pertinência do pedido, nada foi mudado, até a posterior reformulação, nos anos 70.

No caso do Resumo *JB*, escolhidos dez artistas de diferentes modalidades artísticas, a gravura representa-se, em média, com dois ou três artistas. O aumento no número dos premiados explica-se, algumas vezes, pelo empate. Este certame constituiu-se em agente importante para o campo de produção da gravura artística ao integrar, por um lado, um meio de comunicação de grande prestígio e o Museu de Arte Moderna, palco das manifestações vanguardistas e, por outro, o artista e a galeria comercial na qual o artista fizera sua individual. A rede de produção era retomada a cada premiação. Muitos artistas paulistas e de outros estados preocupavam-se em expor no Rio para a inclusão nesta seleção. O aspecto democrático, inclusão de todas as exposições no processo seletivo, e um quadro heterogêneo de avaliadores diluíam, em parte, os possíveis apadrinhamentos da crítica tão conhecidos em outros eventos.

⁹ Neste processo, o Resumo parece ter encontrado vocação mais para consagrar artistas do que revelar jovens talentos. Para os jovens artistas emergentes, o *Jornal do Brasil* criou o Salão de Verão, que tinha lugar também no MAM-Rio.

¹⁰ Como a legislação do Salão recomendava ao júri não conceder por mais de duas vezes consecutivas os prêmios de viagem a uma mesma seção, e como em 1956 um desenhista fora premiado e, em 1957 o mesmo acontecera com o gravador Darel Valença, não haveria razões nem para os desenhistas nem para os gravadores concorrerem naquele ano.

¹¹ Signatários, entre outros: Vera Tormenta, Oswaldo Goeldi, Carlos Scliar, Roberto de Lamônica, Heloisa Fenelon, Adir Botelho, Poty Lazaroto, Lívio Abramo, Décio Vieira, Dorothy Bastos, A. Amaral, Edith Simens, Olímpio de Araújo, Rossine Perez, Lygia Pape, Tuni Murтинho, Berta Bonart, Siegrid Stefanow, José Henrique Belo, Anna Letycia, Newton Cavalcanti, Otávio Araújo, Maria Eugênia Serrano, Edith Bhering e Vera Mindlin. Sobre o assunto ver artigo: Querem os gravadores sua autonomia, Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 19 jun. 1958.

Iniciado em 23 de julho de 1963, o Resumo destacou os modernistas Guignard, Pancetti, Portinari e Segall, mantendo dos salões tradicionais a distribuição de medalhas. Foram escolhidos, na área da gravura, Fayga Ostrower e Marcelo Grassmann. Sempre os artistas escolhidos deviam apresentar para o Resumo três obras com participação ou não na exposição avaliada. No regulamento da exposição, o artista escolhido só poderia voltar a se apresentar ao certame dois anos após sua escolha, garantindo-se com esta restrição uma renovação e alternância de premiações.

No segundo evento, realizado em junho de 1964, os escolhidos receberam um troféu.¹² A convite do *JB*, participaram da seleção 30 pessoas, entre críticos de arte, diretores de Museus e colecionadores de arte sendo escolhidos cinco pintores, dois desenhistas, um escultor e dois gravadores, Isabel Pons e Newton Cavalcanti.¹³

O terceiro Resumo *JB* mereceu destaque como evento que reuniu 65 trabalhos de treze artistas, inaugurado no MAM-Rio pela Condessa Pereira de Carneiro, Diretora-Presidente do *JB*, sendo incluído no calendário oficial dos festejos do IV Centenário da cidade, incluindo como premiação que se tornou definitiva, um troféu de Walter Marques.¹⁴ Do júri participaram, entre outros, os críticos Marc Berkowitz, José Roberto Teixeira Leite, Mário Barata, Jayme Maurício.¹⁵ Foram escolhidos na gravura, Roberto Magalhães e Dora Basílio, pela exposição na Petite Galerie. A premiação ainda era norteadada pela discriminação dos meios: 300 mil cruzeiros para pintura e escultura e 150 mil para gravura e desenho. Nada justificava tal divisão para um certame que avançara em muitos aspectos buscando um posicionamento crítico para a complexa questão da avaliação da obra de arte. Em 1966, foram destacados em gravura Artur Luiz Piza e Anna Letycia. Nesse ano, apenas os críticos do Rio de Janeiro puderam votar¹⁶. O número de patrocinadores do evento crescera, incluindo as galerias Bonino, Relevo, Petite Galerie, OCA e H. Stern.

A exposição de 1967 destacou Fayga Ostrower e Maria Bonomi. A simultânea exposição “Nova Objetividade”, também realizada no MAM, provocou uma discussão sobre mostras coletivas sem um gancho temático, urgindo modificações no modelo do Resumo *JB*. No ano posterior, algumas alterações foram realizadas na

¹² Encomendado ao escultor Maurício Salgueiro.

¹³ No caso de Isabel, dos 30 votos, a artista recebeu 24 indicações, votação que colocava em foco o trabalho realizado pela Petite Galerie e a Galeria Relevo, onde expusera.

¹⁴ Também gravador, este artista era assistente de Edith Behring no Ateliê livre de gravura no MAM-Rio. O concurso promovido pela rede DUCAL e a Petite Galerie ofereceu um prêmio de 500 mil cruzeiros.

¹⁵ Para listagem completa de júri ver artigo: Condessa inaugura no MAM a Exposição “Resumo *JB*” e entrega prêmios, Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 9 abr. 1965.

¹⁶ Para listagem completa do júri, ver Encerramento do Resumo *JB* no MAM, Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 17 jul. 1966. E Prêmios da Crítica *O Jornal*, 2 jun. 1966.

premiação, incluindo Prêmio de Viagem - Rio/Nova York/Europa/Rio, e mil dólares, oferecidos pela Sul América. Onze artistas foram selecionados por doze críticos. A proporção da gravura aumentou consideravelmente, com cinco selecionados, representação equivalente à seção de pintura. Foram destacados Artur Luiz Piza, Anna Bella Geiger, Vilma Martins, Marcelo Grassmann e Newton Cavalcanti. Coube a Anna Bella o prêmio de Viagem ao Exterior.

No Resumo de 1969, foram selecionados 13 artistas, e a gravura como meio expressivo foi celebrada: Fayga Ostrower, Anna Letycia e José Lima foram premiados e incluída uma tardia homenagem póstuma ao mestre Goeldi, falecido em 1961, com apresentação de gravuras, matrizes e peças de uso do seu ateliê. A premiação da Viagem abandonou a problemática seleção anterior e, considerando a qualidade do conjunto dos selecionados da mesma grandeza, preferiu-se lançar mão de sorteio. Ione Saldanha teve a sorte maior, com sua pintura. No ano posterior, 1970, no VIII Resumo, a pluralidade das pesquisas plásticas foi uma tônica entre os 15 artistas escolhidos: óleos, objetos de acrílico, madeira, aço inoxidável, espelho, plástico, ferro, desenhos, gravuras e ambientes. Integravam-se artistas de diferentes gerações e tendências de várias regiões do Brasil. Emanuel Araújo e Babinski foram os destaques da gravura, tendo sido escolhidos 15 artistas. No evento do ano posterior, foi introduzido o financiamento das obras através da Credibras. Dava-se oportunidade para o incremento do mercado dos artistas consagrados pela crítica especializada. No ano de 1972, o Resumo JB comemorou dez anos de edição, ao mesmo tempo em que encerrava aquela promoção. A gravura participara de todas, ampliando seu espaço e, neste último, mais uma vez, a obra de Fayga Ostrower, pioneira da gravura abstrata, participa do conjunto premiado. O certame cumprira seu objetivo, tendo colocado em pauta a produção de quase 50 anos de arte moderna e contemporânea no Brasil.

O Resumo igualava as atividades das instituições oficiais às das galerias comerciais, pois suas exposições recebiam o mesmo tratamento no processo de seleção. Ambas se beneficiavam. Aquelas, por serem consideradas na dinâmica de distinção do mercado. Estas, por verem reforçado seu papel cultural. A escolha das melhores exposições individuais do ano beneficiava o artista, mas estendia o prestígio às instituições e galerias promotoras. Passava a ser relevante nos comentários do evento, o anúncio dos promotores das exposições.¹⁷

¹⁷ AYALA, Walmir: É importante anotar as galerias que expuseram os artistas classificados em Resumo e a devida percentagem de artistas classificados para esta mostra que corresponde por si só, a um Prêmio Nacional da Crítica: Museu de Arte Moderna (quatro artistas), Galeria Bonino (dois artistas), Galeria Barcinski (dois artistas), Piccola Galeria (dois artistas), Relevo (um artista), Tenreiro (um artista), "L'Atelier" (um artista). Resumo de Três, Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 21 fev. 1969.

O Resumo permitiu uma articulação dinâmica dos diferentes agentes do campo de produção de sentido da gravura artística. Três aspectos podem ser destacados em relação a este evento: o sentido de promover uma atualização do meio cultural carioca face à realidade artística de seus dias. Para o artista, o conhecimento do seu mercado de trabalho e em relação ao crítico, a cobrança de uma responsabilidade social.

Embora a gravura se articulasse com desenvoltura em instâncias de legitimação e celebração como o evento *Resumo JB*, obteve êxito diferenciado no mercado, não experimentando um confronto real com toda a máquina de bens artísticos. A compreensão desta contradição passava pelo que disse Anna Letycia: “No Brasil, ninguém valoriza a gravura porque é papel. No exterior, a mentalidade é outra. O papel é conservado e as pessoas apreciam. Além disso, há aqui o gosto pela peça única”.¹⁸ A declaração da artista encontra eco na outra ponta do campo da produção artística, o colecionador, que afirma: “muito estranhamente, eu ainda não entendi o porquê, mas o brasileiro não curte papel. Não descobri, brasileiro tem preconceito em relação ao papel. Também não sei explicar como isto acabou se situando dentro do comportamento do colecionador brasileiro” [...] ¹⁹

Na emergência de um mercado de arte, naqueles anos, a gravura teve com este uma relação incipiente, mantendo-se, predominantemente, numa dinâmica artesanal. Evidenciam esta dinâmica ao observarmos que, de uma maneira geral, os gravadores por nós analisados foram, por um bom tempo, *marchands* de si próprios. O ateliê do artista era o lugar da venda, lugar onde se estabelecia uma confusão do valor comercial e estético elaborada pelos agentes da transação, conforme afirmou Marília Rodrigues.²⁰ Por outro lado, lembra a artista que as empresas, nos anos 60, compravam edições completas de suas gravuras para oferecer como brinde de final de ano, o que acontecia também com outros artistas, promovendo uma dinâmica mais efetiva à comercialização. Thereza Miranda fala dos cheques deixados por estudantes embaixo da porta do ateliê, em vendas facilitadas em várias vezes.²¹

¹⁸ LETYCIA, Anna. Ana Letycia solta seus caramujos na Gravura Brasileira, Rio de Janeiro, *O Globo*, 28 maio 1984.

¹⁹ SÁ, Newton. Em depoimento à autora. Newton de Sá é um dos mais importantes colecionadores de gravura no Rio de Janeiro, mais de 4.000 peças, incluindo gravuras desde o século XV, coleção que se iniciou no final dos anos 50. Com o colecionismo tornou-se estudioso e profundo conhecedor do assunto. Formado pela Escola de Belas Artes, Newton como cenógrafo, teve grande destaque em projetos de decoração da cidade do Rio para o seu carnaval.

²⁰ Em depoimento à autora. Rio de Janeiro, 16 set. 1996.

²¹ Em depoimento à autora. Rio de Janeiro, 3 mar. 1997.

Rossine Perez observou que, na ampliação de sua presença, a gravura passou a interessar ao mercado da decoração interior. Embora vendesse, esta destinação não era bem vista pelos próprios artistas, pois “pegava mal, as gravuras virarem objeto de decoração”.²² Tendo deixado o campo exclusivo da ilustração, com o qual muitos artistas sobreviviam, a gravura artística, além dos álbuns,²³ ganhava as paredes das residências dos intelectuais e dos diplomatas como testemunha Anna Bella Geiger: “O pessoal do Itamaraty procurava, gostava muito de gravura. A gente tinha conseguido fazer um objeto do prazer do colecionador, barato e bom.”²⁴

Galerias de Arte foram abertas, no Rio, em meados dos anos 50.²⁵ Na década posterior, firmaram-se como agentes culturais e comerciais, tomando hegemônico o mercado de arte no Rio de Janeiro, que, através da Galeria Bonino, ampliava sua atuação para o campo internacional. No que diz respeito à promoção da gravura e à sua comercialização, a Bonino e a Petite Galerie desenvolveram significativa atuação. Na década de 1960, a Bonino desfrutou de maior prestígio face a suas ramificações internacionais com a Argentina e com uma filial, em Nova York, consolidando sua atividade no apoio às diferentes categorias da arte.

A Petite Galerie²⁶, que em 1955 passou à responsabilidade de Franco Terra Nova, *marchand* sensível à gravura, desempenhou papel relevante na conformação

²² PEREZ, Rossine. Em depoimento à autora. Rio de Janeiro, 25 mar. 1997.

²³ O Clube de Gravura do Rio assim fazia, a Associação dos Amigos do Museu Nacional de Belas Artes também, além do Clube dos 100 Bibliófilos. Estes grupos incentivaram muito a gravura no período em que não havia galerias nem uma demanda sistemática, o que só veio a acontecer, em termos profissionais, em 1953, com a inauguração da Petite Galerie e posteriormente com a Galeria Bonino, em 1960. Em 1961, é aberta a Galeria Relevo, tendo à frente Jean Boghici, estruturada nos mesmos moldes que as anteriores. Estas galerias voltaram-se para a arte moderna e contemporânea. Além destas, a Piccola Galeria (1958) e a Galeria do IBEU (1951) compunham os espaços que foram criados para a divulgação dos artistas modernos e contemporâneos, onde se apresentavam nossos gravadores. Além do MAM-Rio, as citadas galerias constituíram fator importante na vitalidade do mercado.

²⁴ GEIGER, Anna Bella. Em depoimento à autora. Rio de Janeiro, 30 jun. 1998.

²⁵ Petite Galerie (1951); Galeria do IBEU (1951); Piccola Galeria (1958); Galeria Bonino (1960); Galeria Relevo (1961). Além destas, outras foram abertas, mas boa parte realizava a comercialização de móveis, conjugava-se a uma livraria, a uma floricultura ou a escritório de arquitetura, tendo efêmera existência.

²⁶ Aberta em 1953, por Mário Agostinelli, pintor peruano de origem italiana. Situava-se na Av. Atlântica, 2.964, ao lado do Cine Rian, uma espécie de *cave* medindo 4 x 5 x 1,80 m. Em 1955, a Petite Galerie passou à responsabilidade de Franco Terra Nova, que, apesar de enfrentar dificuldades econômicas na sua administração, procurou articular nova sociedade vencendo fase difícil. Em 1960, transferiu-se a Petite para a Praça General Osório, onde passou a ter, também, como a Bonino, prédio especialmente projetado por Sérgio Bernardes para suas funções, vivendo sua fase áurea. Ali permaneceu até 1970, transferindo-se mais uma vez para a Rua Barão da Torre, 220, em Ipanema.

do gosto do público pela técnica.²⁷ Em um período em que pontificavam nas mais altas cotações artistas como Pancetti, Portinari, Guignard, Di Cavalcanti, Volpi e Djanira, foi gradativo o seu trabalho e de outras galerias para proporcionar ao gravador uma convivência social, na qual seu caráter profissional fosse estimulado. Todavia, a Petite foi uma das galerias voltadas para a produção do período, a que abrigou a maioria dos artistas por nós pesquisados.²⁸

Se as premiações nacionais e internacionais projetavam o gravador brasileiro, com dividendos de imagem bem aproveitados pela máquina estatal, as relações de prestígio social e de profissionalização não se davam na mesma intensidade, como acontecia com os pintores aqui citados.

Em 1960, o MAM-Rio foi palco de um leilão de arte realizado pelos leiloeiros Júlio e Afonso Nunes. Os preços definidos para cada artista permitem-nos dimensionar a postura em relação à gravura: de 12 gravadores, o maior valor arrematado foi o da obra de Goeldi, no valor de Cr\$ 10.000,00. Em termos de valor artístico e de importância histórica, Goeldi ombreava Volpi ou Burle Marx, cujas obras foram avaliadas em Cr\$ 20.000,00 e Cr\$ 30.000,00, respectivamente. Da mesma forma, quanto à atribuição de valor artístico, é incompreensível a diferença desconfortável da cotação entre a obra de Fayga Ostrower (Prêmio Bienal de Veneza), Cr\$ 7.000,00, Antonio Bandeira (Cr\$ 65.000,00) e Manabu Mabe (Cr\$ 75.000,00), companheiros de pesquisas na tendência da abstração informal.²⁹

Segundo Terranova, havia nos anos 60 três tipos de compradores mais comuns: os ricos que investiam em arte, sendo capazes de comprá-la por telefone pois compravam assinaturas; os que compravam por esnobismo, buscando reforçar seu prestígio social; e, finalmente, os que compravam porque “sentiam” a obra de arte. Os compradores da gravura situavam-se nesta última categoria.

²⁷ Nos anos 50, expôs os pioneiros Goeldi e Lívio Abramo. Mostrou a novíssima gravura de Edith Behring tão logo esta regressara de Paris. Expôs Rossine Perez em 1957, integrando aos trabalhos do artista exposição dos instrumentos e matrizes para a realização da gravura em metal, revestindo de caráter didático sua mostra. Em 1966, criou para os artistas jovens, o Salão de Abril. Neste salão, Roberto Magalhães recebeu o prêmio Petite Galerie, sendo os demais prêmios distribuídos para oito artistas, entre eles José Lima, Marília Rodrigues e Newton Cavalcanti. Expuseram nesta Galeria, os gravadores: Anna Letycia (1962), Darel Valença (1954 e 1963), Iberê Camargo (1965), Isabel Pons (1963), Renina Katz, Marcelo Grassmann, Maria Bonomi e Roberto De Lamônica.

²⁸ Pequenos artifícios foram incorporados por alguns gravadores, como assinalar na estampa uma tiragem alta, mesmo que não se chegasse a imprimir o limite indicado, buscando, assim, passar para o público a idéia de que o artista vendia bem. PEREZ, Rossine. Em depoimento à autora. Rio de Janeiro, 25 mar. 1997.

²⁹ Um Portinari foi arrematado por Cr\$ 300.000,00 e uma Djanira, por Cr\$ 110.000,00, os mais cotados. Os preços assinalados para os gravadores iam de Cr\$ 2.500,00 para um iniciante como Roberto De Lamônica a Cr\$ 8.000,00, para um experiente Marcelo Grassmann. Ver lista completa dos preços deste leilão: *Correio da Manhã*, 31 maio 1960.

Os gravadores nem sempre se submetiam à estrutura montada pelo mercado dos anos 60. Promovidos pela lógica da celebração dessa instância, muitos buscavam libertar-se do *marchand*, quando este, movido pela lógica das vendas, extrapolava suas funções, insinuando orientação para os rumos da obra. Lívio Abramo, por exemplo, embora reconhecendo a função do *marchand*, proclamava a independência do artista. Sua opinião espelha uma referência romântica subjacente ao trabalho dos pioneiros da gravura, uma arte pura, fruída por um pequeno círculo de artistas ou amantes de seu meio expressivo.

Se o preconceito contra a obra múltipla e contra o papel como suporte constituem um lado do problema a explicar o desequilíbrio face ao mercado, do outro, porém, está o próprio gravador movido pelo espírito romântico de fazer gravura sem realizar a tiragem, dificultando, em parte, a organização das condições de compra.

O processo de comercialização profissional da premiada gravura artística esbarrou nestas questões, mas revelou o perfil daqueles que se interessavam pela gravura, profissionais liberais, estudantes universitários, intelectuais, diplomatas, os próprios artistas colecionadores, pessoas que, muito mais que investimento, buscavam “sentir a arte”, segundo o *marchand*.

Além desta revelação, o *marchand* retirou o gravador de um circuito solitário ao qual tinham sido forçados a permanecer os gravadores pioneiros, nos anos 40, cuja relação de natureza comercial era limitada à realização de ilustrações para livros e periódicos. Todavia, tais ganhos não impediram a relação assimétrica da gravura artística, nos anos 50-60, junto a seu campo de distinção e ao mercado de arte.





A expansão do campo artístico na contemporaneidade

Profa. Dra. Marília Andrés Ribeiro

Coordenadora da C/Arte Projetos Culturais, Presidente do CBHA e Professora da UFMG

O objetivo desta comunicação é discutir a expansão do campo artístico na contemporaneidade a partir da releitura das obras e depoimentos de artistas contemporâneos pesquisados no projeto Circuito Atelier. Considerando como matriz a poética de apropriação intertextual e de ampliação do campo artístico de Lotus Lobo, realizada nos anos 60 e 70, momento inaugural da formação da arte contemporânea em Minas, investigaremos os desdobramentos dessa poética nos trabalhos de Ana Maria Tavares e Iole de Freitas.

A história da arte e a expansão do campo artístico

A partir dos anos 60, o questionamento dos paradigmas da modernidade intensifica a interdisciplinaridade em todos os campos do saber.

Na história da arte questiona-se o modelo formalista de origem romântica e inicia-se o diálogo com a história cultural, a história oral, a antropologia, a sociologia, a psicanálise, a filosofia, a semiologia e outras disciplinas das ciências humanas e letras.

Segundo a reflexão de Maria Lúcia Kern sobre a historiografia da arte:

Hoje a importância reside no mundo social, no papel que a arte exerce nesse mundo, no estatuto da obra, nas suas funções e propriedades estéticas. Quando necessário, o historiador descentraliza o sujeito e trabalha com atores anônimos para diagnosticar melhor a função da arte frente aos fenômenos coletivos, às estruturas mentais e ao imaginário de diferentes grupos sociais. Assim, a história da arte não é concebida apenas como uma história de obras, formas e artistas, mas como cultura visual produzida por homens e grupos sociais que colaboram nas expressões de sentidos de mundos. Isto não significa abandono do artista e das singularidades de sua obra, já que elas revelam, ao mesmo tempo, a sua individualidade e a sua relação com o meio social.¹

¹ KERN, Maria Lúcia Bastos. *Historiografia da arte: revisão e reflexões face à arte contemporânea*. In: CAMPOS, Adalgisa et al (Org.). *Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

Na prática artística, questiona-se as categorias tradicionais de arte – a pintura, a escultura, a gravura, o desenho – e intensifica-se o diálogo entre as diferentes expressões artísticas e também entre a arte, a vida cotidiana e a sociedade. Constatamos, assim, uma ampliação do campo artístico presente nas apropriações, instalações, *happenings*, *performances*, videoarte e arte digital, entre outras manifestações da arte contemporânea.

Embora essa ruptura tenha sido anunciada pelas vanguardas, através dos *happenings* futuristas, dadaístas e surrealistas, culminando nos *ready mades* de Duchamp, ela se concretiza nas propostas das neovanguardas dos anos 60 – a *pop art*, o neorealismo, a nova objetividade brasileira, entre outras.

A poética intertextual de Lotus Lobo

Neste contexto inscreve-se a poética de Lotus Lobo, marcando o momento inaugural de formação da arte contemporânea em Minas Gerais. Lotus sempre trabalhou com a litografia e, em determinado momento de sua pesquisa, descobre a beleza das marcas litográficas, marcas que surgem da própria configuração das pedras e se transformam nas marcas de produtos industriais das fábricas mineiras.

Ela nos fala desta descoberta:

Minha primeira atração foi pela pedra litográfica, sua forma e matéria. Fiquei completamente envolvida. Desenhar em sua superfície foi um desafio. A pedra é dura, tem volume e mistério. Eu não senti vontade de desenhar nada, queria representar a própria pedra. Sua presença inspirava-me respeito e história de um tempo muito antigo. Muitas pedras do ateliê tinham antigos desenhos pertencentes à gráfica da Imprensa Oficial: mapas, diplomas, faturas comerciais, bilhetes de loteria e talonários. Infelizmente, não existiam ilustrações, mas imediatamente surgiu um sentimento de preservação, o que levou-me, mesmo sem experiência técnica, a imprimir imagens de várias matrizes.²

Este sentimento de preservação, e também de investigação, conduz a artista ao encontro dos antigos rótulos das fábricas de Juiz de Fora, onde ela descobre, impressos nas pedras e nas folhas de flandres, não só as imagens dos rótulos de produtos industriais mineiros – o queijo, a manteiga, os doces, os biscoitos, mas também os testes de impressão, a sobra, o lixo, a *maculatura*, que ela apropria e insere no contexto artístico. As *maculaturas* deixam de ser lixo industrial para se

² SILVA, Fernando Pedro; RIBEIRO, Marília Andrés (Org.). *Lotus Lobo: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001. p. 13. (Coleção Circuito Atelier).

transformar em objetos de arte, transfigurados pelo trabalho da artista. Lotus Lobo realiza, então, um trabalho intertextual, ampliando o campo da litografia artística até os limites da produção gráfica dos produtos de consumo³.

A artista nos fala como foi esta descoberta do repertório *pop* no interior da produção industrial de Minas, descoberta que marca a singularidade de sua obra:

Eu vi, através do meu olhar, que eu poderia usar aquelas imagens que também vinham de uma indústria, de uma indústria em série, de embalagens de manteigas, de balas. Quando eu estudei em Paris em 1971, eu vi uma mostra que era só embalagens. As caixas abertas que estavam embalando uma geladeira, um fogão, com os selos e as marcas. Aquela estrutura lembra sempre a estrutura que conseguimos fazer com os rótulos também, distribuindo, abrindo as embalagens, usando a embalagem aberta, com seus vários registros de cor. Eu já tinha feito o meu trabalho aqui em 1969 e quando vi aquilo tudo percebi que estava na mesma sintonia. Isso foi bom, fortaleceu a nossa idéia.⁴

À medida que avança o trabalho com a apropriação dos rótulos, Lotus vai construindo as *lito-objetos*, usando imagens da cultura popular superpostas em placas de acrílico transparentes, suspensas em chapas de metal, instaladas em ambientes expositivos e abertas à participação do público, convidado à manuseá-las, e, assim, formar novas configurações imagéticas. Enquanto a recriação dessas imagens se aproxima do repertório *pop*, afirmando o caráter emblemático e seqüencial como Andy Warhol ou experimentando os novos suportes e superposições como Rauschenberg, a transposição dessas imagens, iluminadas na transparência das folhas de acrílico, remontam ao grande vidro de Duchamp. Atinge-se a plena concepção do objeto litográfico, transfigurado, transparente e aberto à participação visual, espacial e tátil do público, visando experimentar as possibilidades estéticas da obra aberta.⁵

³ O trabalho de catalogação e preservação dos rótulos de embalagens continuou em Juiz de Fora, em 1976, com o auxílio do CNPq. Depois, em 1986, Lotus Lobo coordenou o projeto Memória da Litografia Industrial em Minas Gerais, para a Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais, realizado em Tiradentes, na Casa de Gravura Largo do Ó, que era um ateliê para atender os artistas interessados, onde também foi desenvolvido o trabalho de preservação de pedras matrizes com rótulos antigos da estampana de Juiz de Fora. Montaram álbuns e mostras, que aconteceram em Juiz de Fora e Belo Horizonte, apresentando o resultado da primeira etapa do trabalho.

⁴ Depoimento de Lotus Lobo registrado em entrevista realizada por Marília Andrés Ribeiro, Belo Horizonte, 27 de setembro de 2005.

⁵ Ver RIBEIRO, Marília Andrés. A releitura do repertório *pop* na litografia de Lotus Lobo. In: _____. *Neovanguardas. Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997. p. 214-223.

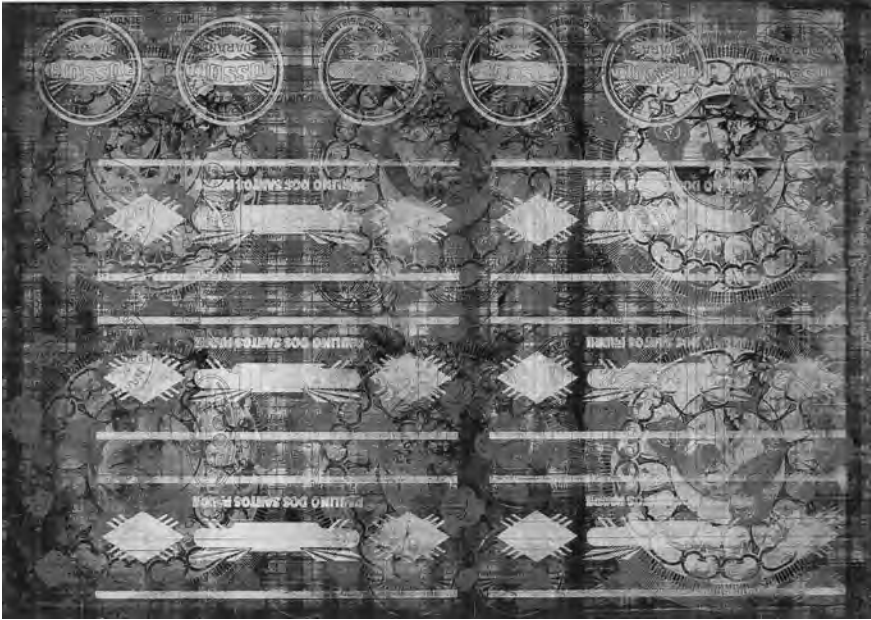


Figura 1 - Lotus Lobo, *Maculatura*. Litografia s/ folha de zinco, 1970

Territórios: a expansão do campo artístico

Rosalind Krauss nos mostra como a ampliação do campo da escultura se dá, paulatinamente, através das propostas dos artistas minimalistas americanos - Robert Morris, Donald Judd, Robert Smithson, Michael Heizer e Richard Serra, artistas que passam a trabalhar dentro de um novo conjunto de possibilidades, demarcando territórios em locais não permanentes, realizando intervenções no espaço real da paisagem e da arquitetura, acompanhando as transformações que acontecem no campo cultural e configurando o universo do pós-modernismo.

Citando Krauss:

A ampliação do campo que caracteriza este território do pós-modernismo possui dois aspectos (...): um deles diz respeito à prática dos próprios artistas; o outro, à questão do meio de expressão. Ou seja, cada vez mais os artistas contemporâneos vêm ocupando diferentes lugares dentro do campo ampliado e a *praxis* não é definida

em relação a um determinado meio de expressão – escultura – mas sim em relação às operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em paredes, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados.⁶ (...)

Dentro dessa perspectiva de ampliação do campo artístico, Lotus Lobo, Luciano Gusmão e Dilton Araújo realizaram, em 1969, uma proposta exemplar denominada *Territórios*. Ocuparam os espaços do Museu da Pampulha com fios, pedras, chapas de acrílico coloridas, varas, plásticos e lápides com inscrições textuais.

Lotus descreve como foi a concepção do trabalho:

Ocupamos os espaços internos e externos do museu. Dentro do museu colocamos uma corda que dirigia-se para fora. Nos jardins colocamos lápides de pedra, nomeando os espaços: Lugar/Lugar-Territórios; Lugar/Ponto, Traço-Territórios, Ar; Lugar/Vermelho, Amarelo-Territórios/Azul; Lugar/Atalho-Territórios. O trabalho redefiniu a paisagem do museu. Nossa intenção era deixá-lo nos jardins para que fosse com o tempo sendo transformado pela natureza. Porém, como o trabalho recebeu o prêmio de aquisição, a comissão julgadora do salão não autorizou a permanência deste no local, exigindo a remoção e a entrega ao acervo do museu. Encaixotamos *Territórios* e o entregamos ao museu.⁷

Territórios, uma das propostas mais polêmicas realizada durante o I Salão Nacional de Arte Contemporânea do Museu da Pampulha⁸ marca o início das intervenções de arte contemporânea naquele espaço museológico.⁹

⁶ KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: ZILIO, Carlos (Ed.). *Gávea*. Revista de arte e arquitetura. Rio de Janeiro: PUC, [s.d.]. p. 92-93. Publicado anteriormente em: *The Originality of Avant-Garde and other of Modernist Myth*. Cambridge: MIT Press paperback, 1986. p. 289-290.

⁷ SILVA, Fernando Pedro; RIBEIRO, Marília Andrés (Org.). *Lotus Lobo*: depoimento. Belo Horizonte: C/Arte, 2001. p. 20. (Coleção Circuito Atelier).

⁸ O Salão, coordenado pelo curador Márcio Sampaio, foi inovador, apresentando mudança do estatuto em direção às propostas da arte contemporânea.

⁹ Ver RIBEIRO, Marília Andrés. Emergência dos happenings, das propostas ecológicas e conceituais: Luciano Gusmão, Dilton Araújo e Lotus Lobo. In: _____. *Neovanguardas*. Belo Horizonte, anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997. p. 223-233.



Figura 2 - Lotus Lobo, Luciano Gusmão e Dilton Araújo, *Territórios*. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, 1969

Os desdobramentos da poética de Lotus Lobo

Consideramos os desdobramentos dessa poética instaurada por Lotus Lobo nas propostas de várias artistas contemporâneas que trabalham as questões do diálogo entre as artes, da expansão do campo artístico e da intertextualidade, questões que permeiam o debate pós-modernista.

A expansão do campo da escultura emerge de forma singular, tanto na poética de Ana Maria Tavares quanto na de Iole de Freitas, artistas que têm em comum a experiência espacial da dança na infância, a investigação de materiais e suportes não tradicionais na construção das expressões tridimensionais e a ousadia de trabalhar de maneira exemplar o local específico, estabelecendo um diálogo singular entre a escultura e a arquitetura. Ambas discutiram a questão do *site specific* no espaço museológico e deram continuidade à proposta *Território* da equipe de Lotus Lobo (1969); fizeram intervenções pontuais no Museu da Pampulha - *Porto Pampulha* de Ana Maria Tavares (1998) e *Território Vazado* de Iole de Freitas (1999). Mas estas artistas apresentam poéticas distintas.

Os lugares de passagem em Ana Maria Tavares

A poética de Ana Maria Tavares inicia-se com a construção dos objetos híbridos e desenhos no espaço, dialoga com o *design*, a produção industrial e cada vez mais volta-se para as experiências do observador no espaço arquitetônico.

Ela nos conta como iniciou suas preocupações estéticas:

Desde o início, mesmo quando fazia as gravuras, litogravuras, fotos e fotomontagens nos anos 80, tinha a consciência de que meu grande interesse e fascínio estavam voltados para a relação entre a arquitetura, a obra e o espectador. O foco esteve sempre na experiência e não no objeto ou imagem criados. Mesmo nas primeiras lito *off-sets* realizadas com fotomontagens, já percebia a vocação tridimensional do meu trabalho. Ao invés de investir no objeto, foquei então na experiência. Para mim, esse foi sempre um dado fundamental para o entendimento de meu próprio repertório e de meus interesses. Minhas primeiras instalações atestam isso e o fato de ter tido muita dificuldade de eliminar o contexto para focar no objeto, que foi um desafio imposto por mim na época da produção para a *Arte Híbrida*, em 1989, revela um fascínio recorrente em relação ao espaço e às suas reverberações na experiência do sujeito no mundo¹⁰.

¹⁰ SILVA, Fernando Pedro; RIBEIRO, Marília Andrés (Org.). *Ana Maria Tavares: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2003. p. 27. (Coleção Circuito Atelier).

Focalizaremos as instalações realizadas no Museu da Pampulha (MAP), em Belo Horizonte (1997) e no Museu Brasileiro da Escultura (MuBe), em São Paulo (1998), porque nestas encontraremos os elementos fundamentais para o entendimento da poética da artista.

Porto Pampulha é uma instalação que ocupou todo o espaço do Museu da Pampulha com objetos lúdicos, impecáveis, fabricados com aço inox, espelho, couro e vidro. Nomeiam-se *Carroussel*, *Vagão*, *Cavalete*, *Carrinho*, *Coluna Niemeyer com Catraca*, *Colunas com Banco de Elevador*, *Colunas com Retrovisores*, *Visita Guiada com o Amigo J9 (Para Edeamar)*. Ao instalar esses objetos lúdicos para o público brincar, a artista resgata a sua experiência de infância na Pampulha, permitindo a participação do outro no seu parque de diversão. Ao abrir as janelas do Museu para a paisagem da Pampulha, resgata a experiência de contemplação propiciada pela relação integrada dos ambientes arquitetônicos de Niemeyer e do paisagismo tropical de Burle Marx. Transforma o espaço do Cassino, hoje Museu de Arte, em um porto para a permanência transitória, onde ela discute a condição da arquitetura, da arte e do sujeito, no espaço-tempo contemporâneo.

O depoimento da artista sobre esse trabalho esclarece essas questões:

Para a exposição do MAP, intitulada *Porto Pampulha*, trabalhei as premissas e as condições dessa arquitetura, que inclui também sua relação com a paisagem. Articulei os significados de maneira a criar um campo que indaga a respeito da experiência solitária do sujeito no mundo contemporâneo, caracterizada principalmente pela experiência da passagem e do trânsito, questões essas já então presentes em meu trabalho. Crio obras que são como amparos para a experiência do sujeito, as quais denomino “próteses de arquitetura”, “suporte para o corpo” e “aparelhos para a experiência de suspensão”. Proporciono amparos para a experiência sensível — da paisagem, da arquitetura, das obras — e a suspensão espaço-temporal gerada desloca virtualmente o sujeito para outros espaços. São muitas as paisagens ativadas: a real, a sonora, a da memória e assim por diante.¹¹

Porto Pampulha marca um momento importante no debate da ampliação do campo artístico em Belo Horizonte e propicia um programa de atuação contemporânea no Museu da Pampulha voltado para a discussão da arte e de seu contexto.¹²

¹¹ SILVA, Fernando Pedro; RIBEIRO, Marília Andrés (Org.). *Ana Maria Tavares: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2003. p. 44-45. (Coleção Circuito Atelier).

¹² *Porto Pampulha* é apresentada pelo texto de Martin Grossmann, discutindo a leitura pós-moderna presente nessa instalação “intertextual e polissêmica”.



Figura 3 - Ana Maria Tavares, *Relax'ó'visions*. Aço inox, espelho, couro, vidro e som, MuBE SP, 1998

No ano seguinte, Ana Maria Tavares faz a individual *Relax'ó'visions*, no Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), em São Paulo¹³. Nessa instalação a artista transpõe a proposta de *Porto Pampulha* para o contexto do MuBE. Cria fac-símiles dos elementos da arquitetura do cassino, como as colunas e a parede espelhada de Niemeyer e os desloca para dentro da arquitetura de Paulo Mendes da Rocha. Instaura, assim, o que a artista conceitua como o *site-specific-deslocado*, uma nova experiência relacional entre a arquitetura, a obra, o espectador e o espaço museológico.

Ela nos diz como relacionou essas duas propostas:

Em *Porto Pampulha* e *Relax'ó'visions* faço uma apropriação dos conceitos articulados nesses dois marcos de nossa arquitetura, revelando inclusive duas situações de museu

¹³ O texto crítico de Lisette Lagnado, salientando o processo de intervenção da artista nos espaços museológicos, apresenta a exposição *Relax'ó'visions*.

no Brasil: o primeiro, que era cassino e se transformou em museu, aceitando todos os desafios de uma função que não lhe é própria, e o segundo, que nasce como museu, usa uma área pública da cidade, mas que se transforma em um espaço para eventos privados, onde sua própria história nunca se efetiva. Enquanto a arquitetura do MAP privilegia a experiência da paisagem, conectando o sujeito com a paisagem exterior, as galerias do MuBE desconectam qualquer relação com o tempo e espaço real: poderíamos compará-lo a um *bunker*. A constatação dessa radical diferença entre ambos os projetos e suas relações e significados com a experiência do sujeito na contemporaneidade constituiu-se como o principal eixo para a articulação de todos os outros conceitos e idéias. Ao contrário de *Porto Pampulha*, não nomeio o espaço como lugar, a exposição aqui recebe o título de *Relax'ovisions*, que é uma expressão que alude à idéia de “visões relaxantes”, ou melhor, a um estado de relaxamento, de suspensão, provocado pela experiência visual e sensorial.¹⁴

Essa experiência fenomenológica do sujeito dentro da instalação, que Ana Maria Tavares propicia, vai ao encontro da discussão de Georges Didi Huberman sobre o ato de ver: “Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação do sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta.”¹⁵ E a artista completa o pensamento de Didi-Huberman mostrando que o ato de ver não só inquieta mas propicia também a visão relaxante, a visão sedante¹⁶.

A poética de sobrevôo em Iole de Freitas

A poética de Iole de Freitas inicia-se com a *performance*, o deslocamento de seu corpo no espaço intimista do ateliê e sua ação sobre os objetos encontrados ao acaso, registrados através de fotos e filmes. A partir dos anos 80, ela vai pouco a pouco transformando o seu próprio corpo como mediador do trabalho no “corpo da escultura”. Este “corpo da escultura” se revela nas obras tridimensionais, onde a artista experimenta diversos materiais – o arame, a tela, o aço, o cobre, a pedra e a água –, inserindo-os no contexto espacial.

Ela nos diz como se deu essa transformação dos registros performáticos em escultura:

¹⁴ SILVA, Fernando Pedro; RIBEIRO, Marília Andrés (Org.). *Ana Maria Tavares: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2003. p. 46. (Coleção Circuito Atelier).

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 77.

¹⁶ Ver: RIBEIRO, Marília Andrés. História Oral e Circuito Atelier. In: CONDURU, Roberto; PEREIRA, Sonia Gomes. *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, 2004. p. 371-379.

Quando voltei ao Brasil, o trabalho pôde se permitir abandonar, pouco a pouco, o uso da linguagem cinematográfica como um dos seus elementos estruturais. Buscou aprimorar, a partir daí, uma consciência espacial. Esta vontade de trabalhar o espaço, esta triagem de elementos individuais e psíquicos, filtrados ao extremo, permitindo o surgimento apenas do que já estivesse imantado pelo pensamento estético, marcaram a produção dos anos 80. Então, isso foi fazendo com que as linguagens, cinematográfica e fotográfica fossem perdendo intensidade, as *performances* que eu fazia dentro do espaço interno do meu ateliê foram desaparecendo, para que os outros elementos que estavam presentes viessem à tona. (...) E foi deixando para trás a necessidade de uma investigação mais própria da densidade do meu próprio corpo, como um dos elementos do ser, e fazendo com que os outros elementos do ser – o pensamento, o sentimento, a sensibilidade – vigorassem em relação a uma matéria diferenciada, que não fosse a minha corporeidade. Então, o fio de metal, a tela de plástico, os tubos de cobre e latão, os vidros, que eu já usava nos anos 70, os acrílicos coloridos e transparentes, que eu já usava nas seqüências fotográficas, tudo isso foi surgindo com mais força, porque foi se mostrando mais pertinente às questões estéticas que eu estava buscando desenvolver¹⁷.

A experiência com esses materiais no espaço estende-se aos locais específicos, dialogando com os projetos arquitetônicos de Warchavchik na Capela do Morumbi, em São Paulo, e de Niemeyer no Museu da Pampulha, em Belo Horizonte, entre outros.

Iole nos esclarece como se dá o diálogo entre o seu trabalho e a arquitetura, enfatizando o instante da descoberta do seu olhar no olhar do outro:

Quando a minha obra se relaciona com um determinado projeto arquitetônico, quando o olhar elege um lugar, propõe problemas estéticos a serem resolvidos. Numa arquitetura de qualidade, como a de Niemeyer, esta condição torna-se mais desafiadora e estimulante. Busco entender a espacialidade ali criada, sua potência poética, para que a singularidade do meu projeto em relação à obra do arquiteto se construa, incorporando o local de implantação, o lugar, a paisagem. Então, aquela circularidade presente, em alguns momentos, no Niemeyer da Pampulha, e, de modo vigoroso, no MAC de Niterói, propõe tal ativação do espaço que leva a poética do trabalho à descoberta de novos elementos de linguagem.¹⁸

A poética de Iole de Freitas revela o movimento, a leveza, a transparência, a translucidez dos objetos que vão se desdobrando, invadindo o espaço e realizando

¹⁷ SILVA, Fernando Pedro; RIBEIRO, Marília Andrés (Org.). *Iole de Freitas*: depoimento. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p. 21. (Coleção Circuito Atelier).

¹⁸ *Ibidem*, p. 36.

um *continuum* com o a arquitetura. No *Território Vazado*, construído no Museu da Pampulha, a artista dá continuidade às suas pesquisas e estabelece o diálogo não só com o projeto de Niemeyer, mas também com a proposta *Territórios* de Lotus Lobo, Luciano Gusmão e Dilton Araújo. Iole apropria o nome *Território* e acrescenta o *Vazado*, focalizando a relação entre o dentro e o fora, através do vidro, da transparência, da translucidez.

Vamos escutar como a artista nos fala desse trabalho.

A instalação feita no Museu da Pampulha apresenta um sistema de grandes volumes vazados, auto-portantes, que ocupavam toda a área do Museu, relacionando-se com elementos de vidro contendo impressões de imagens referentes à série *Escrito na Água*. Estes vidros, apoiados nas vidraças que compõem a fachada do Museu, duplicam seu formato, esguio e delicado, parecendo deslocar-se delas em direção ao chão. Apoiados pelos elementos de ardósia, apresentam em sua superfície o registro de vultos que remetem à idéia de fugacidade do olhar. A transparência e a translucidez – questões pertinentes à poética da obra – surgem tanto nos elementos de tela vazados, quanto na corporeidade das lâminas de vidro, que retém o vestígio de vultos esguios, vestígios da memória dos Velasquez e Giacomettis.¹⁹

A busca de unidade na sua obra faz com que a artista procure novas soluções plásticas para as suas instalações e experimente novos materiais, como os tubos de metal e as placas de policarbonato, inaugurando uma nova série de trabalhos desenvolvidos em diversos locais específicos, respondendo a diferentes projetos curatoriais. Focalizaremos as intervenções realizadas no Museu do Açude e no Centro Cultural Hélio Oiticica, ambos no Rio de Janeiro (2000), no Museu da Vale do Rio Doce, em Vila Velha (2004), e no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro (2005), mostrando como Iole trabalha a ampliação do campo artístico nesses espaços museológicos.

Dora mar na piscina é a primeira de uma série de intervenções realizadas com esses novos materiais flexíveis, permitindo à artista trabalhar o interior e exterior dos espaços, incorporando a paisagem natural e a construída. No caso, o espaço escolhido foi a piscina do Museu do Açude, dentro do projeto *A Forma na floresta*, coordenado por Márcio Doctors.

Vamos escutar a fala da artista sobre os desafios enfrentados para realizar essa instalação:

¹⁹ SILVA, Fernando Pedro; RIBEIRO, Marília Andrés (Org.). *Iole de Freitas*: depoimento. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p. 35. (Coleção Circuito Atelier).

A obra se propõe a ser uma instalação permanente, por isso a questão da durabilidade dos materiais é essencial. Mas, antes disso, a intervenção num espaço amplo exige uma escolha que em si revela os interesses estéticos da obra. Leveza, expansão, sentido de amplitude se organizam, numa escala antes não enfrentada, criando uma espacialidade ainda fragmentada, oca, translúcida e retorcida. A verticalização estrutural da obra a partir do apoio nos planos irregulares que constituem o chão da piscina escolhida como lugar da intervenção poética renova a potência espacial da linguagem plástica. A obra lá está falando do ar em deslocamento, 'do que fica depois que o vento passa', do corpo em deslizamento no espaço por ele constituído.²⁰

Iole nos fala também desse lugar, desse território, que constitui a obra na arte contemporânea:

A obra deseja constituir um lugar, não uma arquitetura. Não é de sua natureza ser uma arquitetura. Sua finalidade não é abrigar, cobrir, revestir, e sim demarcar um espaço e tornar presente a matéria não tangível e visível: o ar com seus deslocamentos e linhas de força. A percepção desta presença se dá pelo percurso veloz das linhas de aço no espaço. O ar toma emprestado das chapas translúcidas a densidade, a corporeidade que lhe falta. A fusão poética entre matéria visível e invisível constitui o campo de investigação estética do trabalho que vem sendo desenvolvida desde os filmes dos anos 70.²¹

No Centro de Arte Hélio Oiticica e no Museu da Vale do Rio Doce, a artista continua as investigações propostas anteriormente no Museu do Açude, porém focaliza a relação entre o espaço interno e externo da arquitetura, perfurando as paredes dos prédios e saindo ao encontro da paisagem urbana.

A artista narra como visualizou esses dois projetos audaciosos:

A partir do Açude, o trabalho passa a romper as limitações arquitetônicas, como no projeto para o Centro de Arte Hélio Oiticica, impulsionando a relação espaço interno/ espaço externo. Neste projeto, o trabalho foi pensado primeiro na instância externa e voadora. O projeto começou do lado de fora: enxerguei primeiro o espaço entre as duas fachadas; a do prédio do H.O. e a fachada dos prédios do outro lado da rua. Trabalhei com aquela cota de espaço, aquela cota de ar existente entre as duas fachadas; lidei com a relação entre o segundo e terceiro andar do prédio; organizei a relação de planos e linhas de fora, para depois projetá-las para dentro do espaço arquitetônico.

²⁰ SILVA, Fernando Pedro; RIBEIRO, Marília Andrés (Org.). *Iole de Freitas: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p. 39. (Coleção Circuito Atelier).

²¹ *Idem*.

O mesmo aconteceu no Museu da Vale, onde o trabalho também se iniciava no espaço externo, tencionado entre a fachada do prédio e o mar. Dali, se projetava para o outro lado da construção, em direção às linhas da estrada de ferro, atravessando para isto, o galpão. O embate entre a presença dos navios gigantescos que ancoram junto ao trabalho e a leveza da estrutura metálica da obra com suas chapas translúcidas, se estende ao interior do galpão invadido pelos sons do deslocamento dos trens com seus vagões cobertos de minério.²²

Já a intervenção realizada recentemente no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, que está sendo apresentada na Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, volta-se para o espaço interior, trabalhando o movimento e também as nuances das cores brancas, opacas e transparentes, resgatando a relação da cor com a linha, da pintura com o desenho.



Figura 4 - Iole de Freitas, *Instalação no Museu da Vale do Rio Doce, Vila Velha/ES*. Policarbonato e aço inox, 2004

²² SILVA, Fernando Pedro; RIBEIRO, Marília Andrés (Org.). *Iole de Freitas: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p. 41. (Coleção Circuito Atelier).

Iole nos diz que:

Na exposição projetada para o CCBB/Rio de Janeiro o sistema de tensionamento entre linha e plano volta a se apresentar, incluindo, além da velocidade, deslocamento, leveza e translucidez dos brancos, uma relação diferenciada entre as linhas de aço e as chapas de policarbonato. Estas são pintadas em nuances de branco translúcido e se apóiam sobre o desenho vertiginoso das linhas, projetando as chapas, de 10 metros de comprimento e 4 metros de altura, em direção ao espectador. (...) Se contrapondo ao turbilhão desta instalação, denominada *Estudo para superfície e linha*, que ocupa duas salas, encontramos na sala seguinte o *Estudo para volume e flecha*, transparente, silencioso, isolado, dominando todo o espaço da sala.²³

Essas intervenções marcam a coerência e a beleza da reflexão de Iole sobre o campo expandido na arte contemporânea, pautada pela poética de um movimento plástico, livre, leve e solto, de um corpo translúcido que sobrevoa no espaço.²⁴

Por meio desses trabalhos exemplares de Lotus Lobo, Ana Maria Tavares e Iole de Freitas, concluímos que a reflexão sobre a arte contemporânea deve considerar a expansão das fronteiras no campo artístico, o diálogo entre as artes e as ciências humanas e a interdisciplinaridade enquanto metodologia.

²³ SILVA, Fernando Pedro; RIBEIRO, Marília Andrés (Org.). *Iole de Freitas: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p. 43-44. (Coleção Circuito Atelier).

²⁴ Ver RIBEIRO, Marília Andrés. História da Arte e História Oral na leitura da obra de Iole de Freitas. In: CAMPOS, Adalgisa et al. (Org.). *Anais do XXIV Colóquio CBHA*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. (CD-Rom).

Coleção Mário de Andrade: Religião e magia / Música e dança / Cotidiano

Profa. Dra. Marta Rossetti Batista

Pesquisadora do IEB

Este comunicado trata de alguns aspectos da ampla pesquisa realizada para a edição do segundo catálogo da Coleção Mário de Andrade, do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Enquanto o primeiro, Artes Plásticas (primeira edição, 1985; segunda edição, 1998), indexou sobretudo as obras de artistas brasileiros e estrangeiros contemporâneos do escritor, o segundo dedica-se a duas séries discriminadas no inventário de compra do acervo como “Arte religiosa” e “Artesanato e arte popular”. (Encontra-se em fase de pesquisa uma quarta série, objetos relacionados à revolução de 1932, existindo ainda a numerosa coleção de desenhos infantis guardados pelo escritor).

Na fase inicial da pesquisa, apresentei comunicado ao Comitê, há alguns anos, sobre Mário de Andrade e a imaginária de origem católica. Neste, incluo a arte popular, focando, sobretudo algumas conclusões mais gerais a que cheguei sobre a relação coleção/coleccionador.

À primeira vista, há uma grande diversidade entre as peças coletadas, obrigando a uma pesquisa por campos do conhecimento fora dos trabalhos usuais sobre o modernismo. Tendo em conta a atuação de Mário de Andrade, um intelectual que buscava contribuir para o desenvolvimento da cultura brasileira, tentava entender suas características; o fio condutor a ligar esses objetos díspares seria a motivação do coleccionador: por que recolheu e preservou tal tipo de objeto? O rastreamento dessas questões encontra-se no catálogo, no texto sobre “O coleccionador”.

O catálogo foi organizado na seqüência e na metodologia do catálogo anterior, isto é, verbetes técnicos sobre cada objeto, com documentação fotográfica, precedidos por textos introdutórios sobre “O coleccionador” e “A coleção”. Para estudar essa relação, contávamos, no primeiro catálogo, com uma documentação mais rica, como inúmeros textos de Mário de Andrade, das críticas de arte à correspondência. Sobre as peças deste segundo, o coleccionador deixa poucas e breves informações, perdidas em meio a seus numerosos escritos sobre música, literatura e

arte, além de algumas anotações nos objetos, ou em seu arquivo. À procura de “pistas”, rastreamos seus textos e a produção de intelectuais de seu tempo, diálogo revelador dos temas em debate no período. Algumas das conclusões e hipóteses a que cheguei ao final da pesquisa vão aqui expostas brevemente:

De formação católica e cercado por familiares que cultuavam suas imagens, Mário de Andrade se interessou desde cedo em colecionar santos católicos. Este interesse fica visível na época da I Guerra Mundial, de manifestações nacionalistas; da conferência de Ricardo Severo sobre “A arte tradicional no Brasil” e as primeiras tentativas de arquitetura neocolonial; do aparecimento da *Revista do Brasil*. Em 1919, Mário foi pela primeira vez a Minas Gerais para conhecer a arquitetura colonial. Realiza conferência e publica, em 1920, seu ensaio sobre “A arte religiosa no Brasil”, uma das primeiras recuperações sobre o barroco mineiro. Move-o, segundo seu texto, a conjunção entre o esteta, o estudioso das coisas brasileiras e o católico praticante. É desta viagem a primeira compra, com data comprovada, de uma imagem (marfim, que teria pertencido ao primeiro bispo de Mariana). Ao longo da vida, Mário de Andrade adquiriu outros santos. Os dados indicam uma espécie de resistência inicial, ou falta de interesse, do colecionador pelas imagens de extração popular que penetrariam em seus guardados, sobretudo a partir dos anos 30. Nessa época amplia também sua coleta para objetos relacionados à religiosidade popular (santos-miniatura, oratório, ex-voto) e às credences de várias origens (como as figas).

Os estudos sobre as manifestações populares, costumes, ditos e lendas, também é antigo, talvez do mesmo período em que estudava a arquitetura colonial e colecionava as primeiras imagens. Lia Sílvio Romero e outros escritores que cole-taram esse material. Contudo, o interesse é literário e não pela cultura material – que só prenderia sua atenção mais tarde. 1926 é a primeira data que se pôde comprovar da entrada de objetos populares em sua coleção, quando guarda pinturas ingênuas. (A lembrar que, na famosa viagem a Minas Gerais, em 1924, recolhe lendas e ditos, mas não há sinais da coleta de objetos populares).

Nas viagens do final do decênio de 20, Mário de Andrade já mostra uma gama ampliada de interesses. Na ida ao Pará e Amazonas (maio a agosto de 1927), recolhe artefatos indígenas e do artesanato local. Havia lido, entre outros, os trabalhos de Koch-Grünberg, onde encontrara as lendas indígenas do anti-herói Macunaíma, fonte para a criação de seu livro cujo texto revisava. Curiosamente, os objetos indígenas que o atraem são do mesmo tipo e procedência daqueles recolhidos, estudados e reproduzidos por Koch-Grünberg, de grupos indígenas do Norte da Amazônia. Leva-nos a imaginar o escritor querendo se acerrar, talvez, de reminiscências materiais do mundo onde viveu Macunaíma Imperator. A coleta de artefatos indígenas

seria então um interesse dirigido, pois são raros outros objetos indígenas hoje na Coleção Mário de Andrade. Na viagem ao Nordeste (dezembro de 1928 a fevereiro de 1929), o escritor já se encontrava imerso nas pesquisas sobre folclore musical, e colhe poucas peças, diretamente relacionadas com as danças que estudava (instrumentária e instrumentos musicais).

Algumas peças, aparentemente isoladas, acabam se relacionando, quando se observa nelas a representação de símbolos nacionais, como o brasão da República, revelando uma outra possível fonte de atração para o colecionador: os símbolos e alegorias sobre o Brasil.

A atenção com a cultura material e a conseqüente coleta de objetos de vários campos e procedências se alarga nos anos 30, seja em função de seus estudos aprofundados sobre o folclore musical (1929-1934, pesquisando as danças dramáticas para escrever o projetado e não finalizado *Na pancada do ganzá*); seja no período do Departamento de Cultura (1935-1938).

Um primeiro destaque diz respeito à arte afro-brasileira. Em suas pesquisas sobre o folclore, Mário de Andrade investigava os costumes das culturas que formaram a brasileira, entre elas, as culturas africanas, observando as transposições e transformações sofridas no Brasil. Correspondia-se com intelectuais do período (como Arthur Ramos); estava atualizado com a bibliografia existente sobre a África e os costumes vindos para as Américas (como Fernando Ortiz, Cuba ou Nina Rodrigues, Brasil). Nesse período, de grande perseguição aos terreiros e apreensão policial dos objetos de culto, contraditoriamente os intelectuais interessavam-se pelo estudo da contribuição do negro à cultura brasileira. Realizaram os dois primeiros Congressos Afro-brasileiros (Recife, novembro de 1934; Salvador, janeiro de 1937), acompanhados atentamente (a distância) por Mário de Andrade, por correspondência e leitura das publicações então surgidas (entre outros, os livros de Arthur Ramos, Gonçalves Fernandes, Édison Carneiro). Entram, então, na Coleção algumas peças marcantes dos cultos afro-brasileiros, como um *Oxé de Xangô*, madeira, e um *Exu Sete Caminhos*, metal, ambos provavelmente procedentes da Bahia por ocasião do II Congresso Afro-brasileiro.

Outro alargamento do campo de estudos, que conduz à maior atenção pela cultura material, levando à colheita de objetos, ocorre no tempo do Departamento de Cultura, com a fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore e a importante atuação de Dina Lévi-Strauss. Nessa etapa, com a fundação da Universidade de São Paulo, há uma mudança nos métodos de investigação, até então praticados. Visando preparar pesquisadores, Dina ministra no Departamento um Curso de Etnografia e Folclore, definindo áreas do conhecimento, tipos de produção e cuidados na

documentação ao se coletar um objeto. Na mesma ocasião, Mário de Andrade redigiu o Ante-projeto do SPAN (Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, nome que propõe), cuja proposta coincide em muitos aspectos com as atividades e preocupações da Sociedade de Etnografia e Folclore. Equipa o Departamento com os mais modernos aparelhos para documentar as manifestações populares (filmadora, gravadora de discos, máquina fotográfica). Documentam manifestações folclóricas em torno de São Paulo – ao mesmo tempo em que levantam os edifícios que deveriam ser tombados pelo Patrimônio (ambos surpreendem Mário de Andrade, que considerava a região muito pobre, tanto em relação aos antigos costumes populares quanto à arquitetura colonial paulista passível de tombamento). Nestas andanças, Mário recolhe e guarda alguns objetos (enquanto no Departamento desenvolve o esboço de “museuzinho”, portanto, uma coleção pública, e não particular como a sua).

Nas atividades da Sociedade de Etnografia e Folclore e no levantamento da arquitetura colonial paulista, Luiz Saia era auxiliar de Mário de Andrade. O escritor nomeou Saia para dirigir a Missão de Pesquisas Folclóricas que o Departamento enviou ao Nordeste em 1938. A Missão documentou manifestações populares e trouxe inúmeros objetos para o Departamento de Cultura (hoje no Centro Cultural São Paulo). Mas Saia levou também uma “encomenda particular” de Mário de Andrade: colher para ele imaginária católica. Saia reservou ainda para o amigo algumas peças especiais, que o surpreenderam, como os ex-votos em madeira. Hoje, observando o conjunto da coleção de objetos populares e de imaginária, constata-se que Luiz Saia foi além, tornando-se grande parceiro do escritor na coleta e mais, ampliando e discutindo descobertas e novas áreas de interesse. Saia coletou para Mário de Andrade não só os objetos da região de Pernambuco e Paraíba, mas dos arredores de São Paulo, durante seus trabalhos do SPHAN. Recolheu objetos em feiras, santos populares e ex-votos, tanto os pintados quanto os em madeira, que descobriu no Nordeste.

Como foi dito, Mário de Andrade pouco escreveu sobre essas peças. Entretanto, no final da vida, publicou alguns textos que servem hoje de pistas sobre seu modo de observar as manifestações populares. Valoriza a produção do povo, vendo-a com a mesma importância que a erudita (por exemplo, trava discussão pelos jornais com Roger Bastide). Procura “tradições nacionais”, detendo-se em objetos que encontra espalhados por todas as regiões brasileiras, portanto já característicos da cultura do país (como as cuias, ou as moringas antropomorfas). Usa como exemplos objetos da sua coleção e de outros colecionadores brasileiros. Discute a criatividade popular.

Após construir esse roteiro, relativo ao colecionador e suas motivações, tomou-se necessário decidir como organizar e classificar as peças que hoje integram sua Coleção no IEB-USP (uma parte dos objetos permaneceu com a família). Optei por classificá-las por função (ou pela função principal e aparente), organizando-as nos três blocos indicados no título do catálogo. Cada obra, documentada fotograficamente, vem apresentada com ficha técnica, o histórico da colheita (sempre que possível), suas características e, finalmente, a documentação. Nesta, foram incluídas todas as referências encontradas, até as etiquetas que sobreviveram, entre as quais, as colocadas por Luiz Saia no Nordeste (seguindo as recomendações de Dina Lévi-Strauss), aquelas relativas ao catálogo da exposição do acervo de Mário de Andrade no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1950, ou as do inventário de compra pela USP.

O catálogo, editado pela Edusp e Imesp, dentro das Comemorações USP – Brasil 500 anos, foi lançado em novembro de 2004 no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, durante a abertura da exposição que devolveu ao público os objetos estudados. A mostra permaneceu aberta até o primeiro semestre deste ano.

Pérolas Negras: experiências artísticas nos fluxos culturais entre África e Brasil

Prof. Dr. Roberto Luis Torres Conduru

Professor do Instituto de Artes da UERJ

Máscaras africanas têm presença constante em exposições de longa duração de arte moderna de museus franceses como o Museu Nacional de Arte Moderna, no Centro Georges Pompidou, o Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris e o Museu Picasso. Essa prática museográfica é um dos modos de evidenciar como as artes, inicialmente tomadas como primitivas, sobretudo da África, com suas formas majoritariamente simbólicas e anti-naturalistas, serviram como estímulos anti-clássicos para as diferentes vias de experimentação do modernismo na França no início do século XX (fauvismo, cubismo, escola de Paris). Entre 2 de outubro de 2001 e 15 de janeiro de 2002, em São Paulo, pôde-se experimentar esse modo expográfico de escrever a história na mostra *Parade*, realizada com peças do Beaubourg, na Oca, na qual, logo no módulo inicial, havia uma máscara africana, próxima a obras de Pablo Picasso, Georges Braque e Henri Matisse. Tal situação também é constante nos museus e nas exposições de arte moderna no Brasil? Não.

O fato de a história da arte não ser constituída expograficamente do mesmo modo no Brasil e na França não é de todo um problema. Pode-se argumentar que as experiências que Picasso, Braque e Matisse, entre outros artistas radicados em Paris nas primeiras décadas do século XX, tiveram com as máscaras africanas não têm correspondentes no processo de desenvolvimento da arte moderna no Brasil, assim como em outros países. Uma visita aos museus norte-americanos ou italianos, por exemplo, também evidenciaria outras construções expográficas da história da arte moderna.

A rigor, o problema brasileiro é outro, anterior e maior: a inexistência nos museus brasileiros de exposições de longa duração que ofereçam histórias da arte moderna.

Entretanto, não precisa ser lembrado que a presença e as contribuições dos africanos e afro-descendentes na formação da sociedade e da cultura brasileiras foram mais extensas e profundas do que no caso da França. É, assim, escandaloso

no caso brasileiro o silêncio quase completo que paira sobre as artes da África e suas contribuições na formação da cultura e da arte no Brasil, seja antes, durante ou depois do modernismo, tanto nas mostras de longa ou curta duração nos museus, quanto em textos de revistas, livros e manuais sobre arte. Surgem perguntas. Por que a recusa em pensar a herança cultural africana na cultura brasileira? Por que silenciar sobre as contribuições plásticas dos africanos e afro-descendentes para a formação das artes plásticas e visuais no Brasil? Está a exclusão da arte da África e da arte vinculada às práticas culturais afro-brasileiras associada intrinsecamente à exclusão histórica dos africanos e dos afro-descendentes?

Não sem estranheza, mas compreensivelmente, a produção artística dos africanos não foi considerada como uma das vertentes que deram origem à “arte brasileira” no contexto acadêmico-historicista de formação dos estilos nacionais no início do século XX. Não foi considerada como uma das “raízes” profundas da nacionalidade brasileira, fosse porque, segundo a visão historicista, também foi “implantada” no Brasil, como as artes européia e islâmica trazidas pela dominação ibérica, fosse porque incluí-la seria reconhecer as contribuições culturais derivadas da escravidão dos negros, um problema na sociedade brasileira. O que, por um lado, levou à valorização das culturas autóctones, sobretudo da cultura marajoara, que foi alçada à condição de matriz original da arte no Brasil, configurada como estilo autônomo – o neomarajoara –, usada como complemento do estilo neocolonial ou elemento de contextualização das vertentes artísticas mais abstratas e universalistas – o *art déco* e o modernismo. Por outro lado, contudo, é imprescindível ressaltar que o movimento modernista, cada vez mais hegemônico a partir dos anos 30, constituiu sua origem com a arte do período colonial e, portanto, menos em uma matriz “pura” da nacionalidade do que em uma mestiçagem artística para a qual as culturas africanas e afro-descendentes contribuíram e na qual foram representadas. Nesse sentido, pode-se pensar em artistas modernistas que, com maior ou menor sistemática, elaboraram representações da cultura afro-brasileira, como Tarsila do Amaral (*A Negra*, *Morro da favela*, *Anjos* e *Operários*, entre outras obras), Cândido Portinari (*Café*), Di Cavalcanti (e suas mulatas), Lasar Segall (*Mulata com criança*, *Paisagem brasileira*, *Bananal* e *Mangue*, entre outras obras) e Guignard (*Os noivos*), entre outros.

Se, a princípio, as artes da África não tiveram uma importância para o modernismo brasileiro como no caso francês, se essa influência foi de outra natureza, mais temática, menos estrutural, de segundo grau, já filtrada, fosse pela apropriação colonialista francesa, fosse pela miscigenação gerada no Brasil a partir da colonização, por que cobrar hoje a sua presença nas exposições e nos livros de arte no Brasil hoje?

Primeiro, porque, além das representações esporádicas da negritude elaboradas por artistas modernistas, podem ser citados artistas plásticos cujas pesquisas concentraram-se em questões da cultura afro-brasileira: Rubem Valentim, Carybé, Abdias do Nascimento, Emanuel Araújo, Ronaldo Rego e Mario Cravo Neto, entre outros.

Depois, é possível supor uma herança, mesmo que distante, que os escultores vinculados ao construtivismo têm, via cubismo, com a produção artística africana: Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Sergio Camargo, Willys de Castro e Luiz Sacilotto, entre outros.

Também podem ser citadas obras de artistas contemporâneos vinculadas a questões da arte e da cultura afro-brasileiras: a série africana de Barrio, os afro-desenhos de Cildo Meirelles, as instaurações de Tunga, *Vênus (Negona)*, de José Resende, *Meu marido* de Antonio Dias e *Macumbanonsite - trabalho para Maria Padilha, Rainha da encruzilhada*, de Alexandre Vogler.

Em paralelo, devem ser consideradas obras de artistas e artesãos que são produtores para e/ou a partir das comunidades das religiões afro-brasileiras: as ferramentas de Mestre Didi, os ferros de Wuelyton Ferreiro, a variada obra plástica de Jorge Rodrigues, os fios-de-contas de Junior de Odé, as esculturas em madeira de Cláudio Kfé, os xaxarás, ibiris e dracás de Greif José, as bonecas negras feitas de pano, sem cola nem costura, da Cooperativa Abayomi e as **esculturas de Tojá, entre outros.**

Ainda pode ser posta em questão uma iconografia mítica afro-brasileira – as representações das divindades das religiões afro-brasileiras (os orixás, voduns e inquices) e dos heróis da liberação e emancipação dos africanos e afro-descendentes no Brasil (escrava Anastácia, Zumbi dos Palmares) – que é difundida em toda sorte de objetos, na mídia e em diferentes espaços privado e públicos.

Por último, mas não por fim, já que a pesquisa pode e tem revelado novas obras e experiências, deve-se destacar a presença de elementos da cultura afro-descendente na dita arte pública, na arquitetura e no urbanismo: em monumentos relativos à cultura afro-brasileira (a Pedra do Sal, na Saúde, a escultura de Zumbi dos Palmares, na Praça Onze, o Exu de Mario Cravo, na Linha Amarela, a Iemanjá, na Praia de Dona Luiza, em Sepetiba, todos no Rio de Janeiro); em criações especiais de dois artistas afro-descendentes (a Casa da Flor de Gabriel Joaquim dos Santos, em São Pedro da Aldeia, e o Jardim do Nego de Geraldo Simplício, em Nova Friburgo); na espacialidade das comunidades-de-terreiro das religiões afro-brasileiras em comunidades do Estado do Rio de Janeiro; no Mercado de Madureira, no Rio de Janeiro, um dos “lugares de memória” da África no Brasil.

Entretanto, é preciso reconhecer que nem tudo é silêncio sobre essa produção. Com certeza existem e crescem continuamente os estudos, publicações e exposições

sobre as permanências das culturas africanas na formação da cultura brasileira.¹ Também é verdade que, em parte (pequena) desses estudos, a produção artística é abordada. Mas tanto a produção quanto suas abordagens estão dispersas no circuito de arte e na historiografia sobre ela no Brasil: esparsas, desconectadas, não percebidas ou pouco valorizadas.

Existem estudos específicos tanto sobre artistas modernistas que, com maior ou menor sistemática, elaboraram representações da cultura afro-brasileira,² quanto sobre artistas que empreenderam suas pesquisas especificamente a partir de questões plásticas e temáticas próprias à arte e à cultura afro-brasileira.³ Entre as realizações recentes sobre os cultos afro-brasileiros, podem ser destacados os estudos de Raul Lody,⁴ nos quais há uma parte considerável sobre a cultura material e artística, e as exposições organizadas por Emanuel Araújo, que culminaram na criação do Museu Afro-Brasil,⁵ em que são apresentadas as mais diversas representações da negritude, sejam elas feitas por afro-descendentes ou não, sejam artísticas ou estéticas. E há até mesmo produtos específicos sobre a questão afro-brasileira em relação à produção de arte, como o módulo “Arte Afro-Brasileira”, com curadoria de François Neyt e Catherine Vanderhaeghe, que integrava a “Mostra do Redescobrimento” realizada em São Paulo, em 2000,⁶ e o penúltimo número da revista *Item*, dedicado ao tema *Afro-Américas*, organizado por Ricardo Basbaum e Eduardo Coimbra.⁷

Nesse sentido, vale lembrar que, desde a década de 80, seguindo as políticas sociais afirmativas norte-americanas e a criação da designação *arte afro-americana*,

¹ O maior exemplo recente é: ARAUJO, Emanuel. *Para nunca esquecer: Negras memórias / Memórias de negros*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002.

² Veja-se, por exemplo: COLI, Jorge. *A negra e o caipira*. In: *Vitruvius*. São Paulo, ago.2000. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq003/arq003_02.asp>.

³ Alguns exemplos recentes: OLIVEIRA, Paulo. *Rego e o imaginário da umbanda*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995; LIRIO, Alba (Org.). *Heitor dos Prazeres: sua arte e seu tempo*. Rio de Janeiro: ND Comunicação, 2003;e NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). *Abdias Nascimento 90 Anos – Memória viva*. Rio de Janeiro: IPEAFRO, 2004.

⁴ LODY, Raul. *Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

⁵ Com curadoria de Emanuel Araújo foram montadas as exposições “A Mão Afro-Brasileira”, de 1988, “Os Herdeiros da Noite”, de 1995, “Arte e Religiosidade no Brasil – Heranças Africanas”, em 1997, “Negro de Corpo e Alma”, de 2000, e “Para nunca esquecer: negras memórias / memórias de negros”, em 2001 e 2003, que culminaram na constituição do Museu Afro-Brasil, pela Prefeitura da Cidade São Paulo, em 2004.

⁶ AGUILAR, Nelson. *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

⁷ BASBAUM, Ricardo; COIMBRA, Eduardo (Org.). *Item: Revista de Arte*, Rio de Janeiro, Espaço Agora/ Capacete, n. 5, 2002.

derivada de *cultura afro-americana*, foi adotada no Brasil a expressão *arte afro-brasileira*, vinculada à *cultura afro-brasileira*, para referir-se às práticas culturais, à cultura material e à produção artística afro-descendentes.⁸ Designação problemática, como a maioria das designações estilísticas da crítica e da história da arte (impressionismo, arte paleocristã, neoclassicismo, cubismo, maneirismo e pós-modernismo, por exemplo, entre muitas outras), mas que já se alastrou no meio de arte brasileiro, pretendendo configurar um nicho, se não mesmo um estilo.

Assim, é possível e mesmo necessária uma reflexão abrangente que não centre-se tópica e isoladamente em questões étnicas, religiosas ou de cultura material afro-brasileira, mas que, a partir de questões das artes da África e de suas presenças na cultura brasileira, articule uma produção artística heterogêna e dispersa.

Juntando em um mesmo fio analítico obras e práticas variadas, a princípio díspares – 1) o imaginário e a cultura material inerentes às práticas culturais afro-descendentes difundidas nas cidades brasileiras; 2) as representações modernistas das permanências africanas; 3) produções artísticas contemporâneas que dialogam com a cultura afro-brasileira – aparece a imagem do colar, um objeto de destaque na cultura material de muitas sociedades (um tipo de objeto que é mesmo um universal) e, mais especificamente, a objetividade e a simbologia do fio-de-contas inerente aos cultos do afro-brasileiros – Candomblé, Inquices, Umbanda, entre outros – que acompanham e marcam a vida espiritual do fiel desde os primeiros instantes de sua iniciação até as suas cerimônias fúnebres.

A imagem do colar de contas é persistente, uma vez que não se trata do estudo de um estilo ou um movimento artístico coeso e homogêneo, no tempo e no espaço. Como o colar conjuga peças de diferentes cores, formatos, tamanhos e materiais, também a pesquisa dedica-se a variados temas e objetos da arte afro-brasileira, com cortes espaciais e temporais amplos, heterogêneos e descontínuos.

As pérolas do título, como as contas do colar, propiciam e ensejam uma discussão sobre o valor das obras em análise, sobre a arte enquanto valor. Não pretende-se transpor imediatamente à categoria de obra de arte aquilo que é utilitário e, assim, imbuído de dimensão estética, como tudo fabricado pelos humanos está, mas não necessariamente da problemática artística. Outra prática a evitar é a clivagem estetizante e seus desdobramentos mercadológicos; como diz Ouologuem:

⁸ A esse respeito, podem ser citados os textos: CUNHA, Mariano Carneiro da. *Arte afro-brasileira*. In: ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. p. 972-1.033; as exposições “A Mão Afro-Brasileira”, realizada em 1988 com curadoria de Emanuel Araújo, e o módulo “Arte Afro-Brasileira”, com curadoria de François Neyt e Catherine Vanderhaeghe, que integrava a “Mostra do Redescobrimento”, realizada em 2000 com curadoria de Nelson Aguilar.

“a arte negra batizada de ‘estética’ e comercializada.”⁹ O que nos levaria também a questionar o julgamento dessa arte por critérios estéticos pretensamente universais.

Com Marcel Duchamp e sua “Fonte” (o urinol de parede comprado, assinado e enviado ao Salão dos Independentes em Nova Iorque, em 1917, que foi recusado então, mas hoje está incorporado ao acervo do Museu de Arte da Philadelphia) aprendemos que o que se coloca no museu de arte passa a ser tomado como tal. De modo simétrico, o que não se tenta inserir no museu ou discutir crítica e historicamente dificilmente chegará a ser cogitado como obra de arte. Não se pretende afirmar categóricamente e previamente que todos os objetos em questão na pesquisa são obras de arte, mas exatamente colocá-los em discussão. Nesse sentido, uma citação de Duchamp pode ajudar: “Porque considero, com efeito, que se um homem, um gênio qualquer, mora no coração da África e produz, todos os dias, quadros extraordinários sem que ninguém os veja, ele não existirá.”¹⁰ Em uma perspectiva menos individualista e menos centrada na visão do artista como gênio, pode-se procurar ver que as artes da África, que moram no coração do Brasil, foram e são produzidas cotidianamente.

Como o projeto estabelece aproximações entre matrizes culturais ocidentais e não-ocidentais, um referencial importante é a obra Aby Warburg, fundador da iconologia enquanto disciplina e do Instituto que porta seu nome. Ao contrário de Vasari e sua história teleológica, que abriram caminho para as sincronias culturais do historicismo, Warburg explora a fertilidade dos anacronismos e das ressurgências na cultura, nas artes, juxtapondo e confrontando objetos heterogêneos, como em seus estudos que articulam os índios Pueblo do Novo México à Renascença ou no Atlas intitulado *Mnemosyne*, assinalando as linhas de fratura, as tensões, as contradições e energias nas obras, posto que as toma como modos de pôr em suspensão fatores incomensuráveis.¹¹

Dessas aproximações de objetos diversos, díspares mesmo no projeto em questão, a partir de uma relação primordialmente estética entre o sujeito-pesquisador e os objetos de pesquisa, um referencial recente é o último livro de Ferreira Gullar: *Relâmpagos*, em que o poeta e crítico esclarece que procura “falar da obra enquanto materialidade significativa; experiência sensorial, sensual, afetiva.”¹²

⁹ APPIAH, Kwame Anthony. O pós-colonial e o pós-moderno. In: *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 217.

¹⁰ *Apud* CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 122.

¹¹ *Apud* MICHAUD, Philippe-Alain. Introduction. In: _____. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris: Macula, 1998. p. 23-35.

¹² GULLAR, Ferreira. *Relâmpagos – dizer o ver*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 11.

Especificamente sobre a arte da África, seu impacto na arte do Ocidente e sua inclusão no sistema de arte ocidental (museus e centros culturais, mercado de arte, historiografia, etc.), além dos textos hoje já clássicos sobre o tema,¹³ podem ser citadas algumas referências importantes. Escrevendo sobre a relação entre a arte negra e o cubismo, Kahnweiler recusa a idéia de imitação da arte africana e fala em “paralelo entre escultura africana, de um lado, e desenvolvimento autônomo de Picasso e de Braque, por outro”.¹⁴ Kahnweiler, segundo Bois, propõe dois tipos de influência formal da arte negra na arte moderna: morfológicas, que incentivaram a criação de um novo vocabulário formal, e estruturais, que estimularam uma nova sintaxe visual.¹⁵ Falando da experiência de *Les Femmes d'Alger*, de Pablo Picasso, Ginzburg diz que “O choque entre culturas figurativas heterogêneas (...) recapitulava, simbolicamente, [o] processo histórico [do colonialismo europeu]” e, aproximando essa experiência à de Warburg, que considera uma “perspectiva vigorosa e originalíssima, hoje mais viva do que nunca”, defende que “a multiplicidade cultural deve ser formulada numa linguagem específica”.¹⁶ Analisando a diversidade de recepções e enquadramentos da arte negra, Arthur C. Danto abre caminho para uma reflexão que tanto questione a natureza dos objetos, a pertinência de enquadrá-lo como obra de arte, quanto o perceba e analise para além dos limites formalistas.¹⁷ O questionamento sobre a possibilidade de enquadramento da cultura material como arte tem nos trabalhos do antropólogo Alfred Gell uma referência fundamental para a pesquisa.¹⁸ Especificamente sobre os intercâmbios contemporâneos de matrizes artísticas e culturais do Ocidente e não-ocidentais, são referências para a pesquisa textos recentes de Hans Belting e Robert Kudielka.¹⁹

¹³ EINSTEIN, Carl. “Negerplastik (‘La sculpture nègre’)”. In: *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Paris: Centre Georges Pompidou, 1986; FRY, Roger. *Escultura negra*. In: *Visão e forma*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 123-127 e outros textos compilados em FLAM, Jack; DEUTCH, Miriam (Ed.). *Primitivism and Twentieth-Century Art: a Documentary History*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2003.

¹⁴ Apud GINZBURG, Carlo. Além do exotismo: Picasso e Warburg. In: _____. *Relações de força. História, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 128.

¹⁵ BOIS, Yve-Alain. “Kahnweiler’s lesson”. In: _____. *Painting as model*. Cambridge/London: The MIT Press, 1990. p. 65-97.

¹⁶ Apud GINZBURG, Op. cit. p. 134-135.

¹⁷ DANTO, Arthur C. African art and artifacts. In: _____. *Encounters & Reflections. Art in the Historical Present*. Berkeley: University of California Press, 1997. p. 164-170.

¹⁸ GELL, Alfred. The technology of enchantment and the enchantment of technology. In: COOTE, Jeremy; SHELTON, Anthony (Ed.). *Anthropology, art and aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 1992; *Art and agency: an anthropological theory?* Oxford University Press, 1998; “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”. In: *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UF RJ, ano VIII, n. 8, 2001. p. 174-191.

¹⁹ BELTING, Hans. Arte híbrida? Um olhar por trás das cenas globais. In: *Arte & Ensaios*, UFRJ, ano IX, n. 9, 2002. p. 166-175; KUDIELKA, Robert. Arte do mundo – arte de todo o mundo? In: *Novos Estudos*, São Paulo: CEBRAP, n. 67, nov. 2003. p. 131-142.

Nesse sentido, por *arte afro-brasileira* entende-se não um estilo ou um movimento artístico produzido exclusivamente por afro-descendente ou representativo da cultura afro-brasileira, mas um campo composto por objetos e práticas bastante diversificados, vinculados à cultura afro-brasileira, a partir do qual tensões artísticas, culturais e sociais podem ser problematizadas historicamente.

Assim, toma-se como referência para o enquadramento da produção artística vinculada à questões da cultura afro-brasileira duas iniciativas anteriores e uma atual.

A primeira é o conjunto de exposições montadas por Lina Bo Bardi: “Bahia”, em 1959; “Civilização do Nordeste”, em 1963, e “A Mão do Povo Brasileiro”, em 1969. Dessas mostras e dos escritos de Lina sobressai a proposta de “desmistificar imediatamente qualquer romantismo a respeito da arte popular”. Considerando as criações do povo brasileiro como um “pré-artesanato doméstico esparso, artesanato nunca”, Lina tem a coragem e a liberdade de elevá-la à categoria de arte:

Chamamos este Museu de Arte Popular e não de Folklore por ser o folklore uma herança estática e regressiva, amparado paternalisticamente pelos responsáveis da cultura, ao passo que arte popular (usamos a palavra arte não somente no sentido artístico, mas também no de fazer tecnicamente) define a atitude progressiva da cultura popular ligada a problemas reais.²⁰

A segunda iniciativa a ser tomada como marco referencial é a proposta de criação do Museu das Origens,²¹ elaborada por Mário Pedrosa para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro após o incêndio que destruiu suas instalações e a maior parte de seu acervo, em 1978:

Toda a arte moderna inspirou-se na arte dos povos periféricos, portanto nada mais adequado para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro do que apresentar essa arte que temos em abundância, ao lado de um acervo de arte contemporânea brasileira e latino-americana.

Nessa proposta, o crítico compunha o Museu das Origens a partir de cinco museus: “Museu do Índio; Museu de Arte Virgem (Museu do Inconsciente); Museu de Arte Moderna; Museu do Negro; Museu de Artes Populares”. No Museu do Negro, dentro do Museu das Origens de Mário Pedrosa, tudo seria arte: tanto “as peças trazidas da África (quanto as) criadas aqui no Brasil, principalmente nos cultos religiosos, onde são usadas.” Articulando peças do passado e do presente, da África

²⁰ BARDI, Lina Bo. Um balanço dezesseis anos depois. In: _____. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo/P.M. Bardi, 1994. p. 12.

²¹ PEDROSA, Mário. O novo MAM terá cinco museus. É a proposta de Mário Pedrosa. In: _____. *Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 309-312.

e do Brasil, essa proposta investe contra o modelo da África dos “primitivos” e o ideal de pureza a ele associado.

A terceira iniciativa a ser tomada como marco referencial são as exposições realizadas por Emanuel Araujo, anteriormente citadas, nas quais, ultrapassando categorias, são confrontados objetos e textos de diferentes procedências e naturezas – religiosos, laicos, artísticos ou não, gerados por erudições variadas – para discutir e valorizar a questão da negritude. Uma heterogenidade semelhante pode auxiliar na pesquisa que pretende analisar crítica e historicamente arte e cultura material frente a práticas culturais afro-brasileiras.

O corpo: suporte para manifestações artísticas nos tempos modernos e na contemporaneidade?

Profa. Dra. Sílvia Miranda Meira

Professora da ECA/USP

Introdução¹

É principalmente através de inovação nas estruturas das vestimentas, que teve sua origem na elaboração de cenários de ballet, cenários para peças de teatro, de festas e de exposições, que os artistas modernos começam, ao redor de 1910, a assumir o espírito de uma sociedade que buscava novas formas de vida, constituindo diferentes costumes, particularmente mais racionais. Os artistas começam a intervir com manifestações em torno do corpo, fato que ocorre pelo desejo que tinham em exprimir-se diretamente na vida cotidiana.

Em suas confecções de roupas observava-se o ambiente experimental em que se encontravam, e o princípio de cada movimento moderno aderido. Alguns artistas vanguardistas participavam pessoalmente do trabalho de fabricação de tecidos como forma de garantir seus princípios criativos. O artista era o tradutor imediato dos fenômenos modernos e os transmitia em seu corpo, e, em todos os ambientes que freqüentava, trazendo novos hábitos que diziam respeito a rupturas com as convenções estabelecidas no passado. Cheios de ideais políticos, utilizando um espaço polivalente, uma estrutura moderna: o corpo queriam afetar as pessoas de maneira sutil e com grande visibilidade. O corpo se torna pensamento lógico, lugar de expressão, fabricação de modernidade.

As contribuições são revolucionárias, baseadas na idéia de que o homem moderno deveria ser diferente do homem clássico, e é principalmente nas relações sociais, através de uma roupa com um design diferente, ou através de um comportamento com o corpo inusitado, onde haverá a tradução de sentido desta idéia. O invólucro corpo e suas aderências se tornam simulacro de valores artísticos e de sentimentos estéticos.

As mudanças nos hábitos e valores da sociedade vieram principalmente após a Revolução Industrial, trazendo novos pensamentos em torno da Ciência, Filosofia

¹ Pesquisa desenvolvida junto ao Museu Palais Galliera, Paris, França, em 2001, trabalho de pesquisa para livre docência da Profa. Dra. na ECA/USP.

e Arte. Uma forma de arte nova e diferente surgiu de repente, para tomar o lugar da filosofia e usurpar todas as suas reivindicações ao Absoluto, na tentativa de ser “o modo mais elevado através do qual surge a verdade”, nas reflexões mais convencionais sobre o Belo². A Arte, depois da Filosofia, como menciona bem Kosuth³, aparece nos Estados Unidos e na França, como uma reflexão quando se começa a ter a impressão de que “não há mais nada a dizer”.

Alguns artistas, como Raoul Dufy, Erté, Salvador Dalí, Giacomo Balla, Sonia Delaunay, Moholy-Nagy, Sophie Tauber-Arp, participaram ativamente deste processo de justaposição do universo das artes plásticas para as vestimentas, e, da mudança dos hábitos e costumes em torno do corpo. Grandes costureiros como Paul Poiret, em Paris, pede a colaboração de artistas em seu desenho têxtil e na decoração de cenários.

Apesar da colaboração desses artistas junto à indústria que surgia, raros são os que tiveram uma formação na área têxtil, ou mantiveram uma relação com os fabricantes. Sem considerar os alunos do atelier de tecidos da Bauhaus, quase todos os artistas modernos que tiveram suas práticas ligadas à tecelagem, durante os anos 20, elaboraram seus conceitos a partir das técnicas do artesanato tradicional e da arte popular.

A pele do corpo vai ser a zona, o espaço, o trânsito da dissolução do conceito tradicional das vestimentas. Tratavam o tecido como uma folha de papel, onde tinham o hábito de desenhar, transpondo suas experiências da arte gráfica para a impressão de tecidos. A cor se transforma em um componente essencial nesta nova elaboração. As teorias sobre as cores de Kasimir Malevitch, na Rússia, Vassili Kandinsky, Johannes Itten e Josef Albers, na Bauhaus, Théo Van Doesburg, na Holanda e Sonia Delaunay, na França, tiveram uma influência imediata na confecção dos tecidos⁴ da época.

Com a explosão das vanguardas nas primeiras décadas, a obra de arte passou a ser tudo e qualquer coisa. Nenhum ideal teórico, nenhum princípio formal poderia

² A teoria do Belo, segundo DIDEROT (1965), remete-se às noções de ordem, proporção, simetria, arrumação e conveniência, no geral, no particular, no absoluto e no relativo, sem exclusão ou substituição destas características, cuja relação é capaz de transmitir o efeito de Belo. Para Kant, o Belo é da ordem do julgamento e da apreciação, definido “como aquilo que agrada universalmente o espírito sem conceito” (Crítica do Julgamento). Também é designado como Belo o que provoca nos homens um sentimento *sui generis* chamado de emoção estética (LALANDE, 1988).

³ KOSUTH, J. *Arte depois da Filosofia*. Publicado pela primeira vez em Studio International, outubro de 1969.

⁴ BONITO-FANELLI, R. Le dessin textile et l'avant-garde en Europe 1910-1939. In: _____. *Europe 1910-1939 quand l'art habillait le vêtement*. Paris: Palais Galliera, Éd. des musées de la Ville de Paris, 1997. p. 134.

mais defini-la ou qualificá-la a priori. A modernidade apresentava, de início, um sentido manifestamente liberatório, caracterizava-se pela disponibilidade absoluta: parecia possível fazer tudo, com tudo, em qualquer direção⁵.

Os fluxos, signos, redes e circuitos vão surgir, habitando o corpo enquanto manifestação artística em todo o século XX; o cenário restrito do museu como lugar – depósito de obras de arte traduzia uma cultura aleatória e manipuladora com relação às práticas diárias do ser humano. “O gosto pela inovação radical, o culto pela experimentação, a valorização da auto-reflexão, a crítica feroz ao realismo e a representação, o desprezo pela indústria cultural e pela estandarização, a destruição da gramática visual conhecida, a recusa da comunicação, a destruição da verossimilhança semântica, além de outros princípios, foram qualidades⁶, segundo Hansen, e estratégias dos modernos.

A subjetividade do corpo nos tempos modernos se apresenta como lugar da materialidade dos conceitos artísticos. A tradição de ruptura leva o corpo neutro de linguagem a ser habitado e participante. O suporte corpo funciona como contexto para a estrutura dos significantes artísticos, o corpo é móvel, fluido, articulado segundo vários princípios, é transparente e legítimo. O corpo em suas vestimentas e adornos, no início do século, recebe multiplicidade de novas inscrições e, no espaço contemporâneo, será a hospitalidade, o caminho, a lógica, o simulacro incondicional, a dimensão em si das propostas estéticas.

A significação do corpo nas vanguardas artísticas do início do século XX

Futurismo

O Futurismo, na Itália, alimentado pela idéia de progresso e pelas pesquisas constantes de melhor conexão da arte com a vida, interessou-se pelo corpo como veículo de noções de modernidade. As vestimentas, que por definição eram constituída por valores efêmeros, merecia, segundo os futuristas, especial atenção. Contra a paixão pelas coisas eternas, que levava o culto à beleza estática, a arte futurista se importava com o transitório e com o perecível. As vestimentas futuristas eram todas baseadas na imaginação e na funcionalidade, numa liberdade criadora produzida por valores de modernidade tecnológica e científica. Ela recusava totalmente as tradições e convenções sociais da sociedade burguesa.

A primeira manifestação de uma moda futurista data de 1911, quando, em Paris, os futuristas vão se encontrar com Picasso. Boccioni e Severini que usavam

⁵ ARTE BRASILEIRA CONTEMPORANÊA. *Caderno de Textos 1*. Rio: Funarte, 1980. p. 5-9.

⁶ HANSEN, J. A. Pós-Moderno & Cultura. In: *Pós-Moderno*, São Paulo: Imago, 1997. p. 37-83.

meias de cores diferentes combinando com a gravata. Para serem notados, levantavam bem alto suas calças até deixarem as pernas descobertas. No dia seguinte, as meias verde e vermelha tinham sido substituídas por amarela e roxa⁷. Eles achavam esta inovação genial; Apollinaire comentava as combinações cromáticas das meias de Severini, sempre a partir de dois princípios de base: assimetria e cores fortes, demonstrando dinamismo e vitalidade, incomodando e provocando a burguesia da época. A aplicação de um acordo cromático nas roupas tinham como base a vontade do artista de obter, por intuição, efeitos coloridos, que falavam através de uma sinfonia de cores e variação de formas.

Foi a partir do manifesto manuscrito por Giacomo Balla, em 1914, redigido cinco anos depois do Manifesto Futurista de Marinetti, manifesto fundador do movimento, que a grande revolução na roupa masculina inicia-se com uma transformação radical de gravatas e chapéus.

De acordo com o manifesto, “as roupas deveriam ser agressivas, feitas para aumentar a coragem (...), dinâmicas com padrões e cores variados vindas da fabricação que inspirava o amor pelo perigoso, iluminando ao invés de diminuir a luz quando chove, e, corrigindo o cinza das ruas e de nossos sistemas nervosos.”⁸ O corpo representava o lugar de assimilação, de encontro, de hospitalidade do conceito futurista, psico-física do imprevisível e do inesperado. Alegoria da libertação, a transformação radical expressa no corpo comunicava a ruptura de linguagem com o clássico e introduzia a complexidade contemporânea.

Estes simulacros de máquinas futurista eram criados para estimular o fornecimento de energia da personalidade e transmitir a vibração dos corpos ativo às cidades metropolitanas. As roupas futuristas eram desenhadas para as ruas das grandes cidades da Europa, onde o hábito do cidadão de velocidade e rapidez era um novo elemento a se considerar no comportamento do indivíduo, até então as vestimentas eram fundamentalmente estáticas.

Construtivismo Russo

Desde 1915, na Rússia, encontramos testemunhas de renovação dos modelos de vestimentas pelos artistas. O essencial da criação têxtil e os acessórios femininos se desenvolvem de maneira criativa, após a Revolução Russa, principalmente através dos artistas suprematistas em São Petersburgo e dos artistas construtivistas, em Moscou.

⁷ OLIVIER, F. *Picasso et ses amis*. Paris: Stock, 1933.

⁸ CRISPOLTI, E. La “Ricostruzione Futurista” della moda. In: *Il Futurismo e la Moda: Balla e Gli altri*. Venezia: Marsilio Ediori, 1986. p. 75-78.

Sob influência das ambições de Tatlin, e sob influência dos ideais filosóficos de Malevitch, esses artistas se modernizaram a partir das idéias cubistas e futuristas que chegaram à Rússia. As novas formas culturais vindas das grandes metrópoles colocavam no corpo a possibilidade de sentido e inscrição do ser moderno. Vários projetos vão se suceder com grande força de expressão em torno dos ateliers de costura e de uma arte aplicada.

Em 1921, Alexandra Exter, Alexandre Vesnine, Lioubov Popova, Alexandre Rodtchenko e Varvara Stépanova anunciam que estão abandonando a pintura de cavalete não objetiva, para se dedicarem à arte produtiva ou construtiva, em direção a uma estética industrial. Em 1922, desenham vestimentas para peças de Meyerhold. Popova imagina roupas de trabalho funcionais com cortes simples para os atores.

A possibilidade de o artista trabalhar com materiais industriais também aproximou-o da realidade de produção. Taraboukine escreve que o artista deveria parar de criar obras objetos de museu para criar valores vitais indispensáveis. Os primeiros modelos de vestimentas construtivistas são elaborados a partir de uma redução geométrica e, de um grafismo exacerbado⁹.

Nessa época, Stepanova e Popova foram as únicas mulheres a trabalhar em na indústria têxtil, só existiam praticamente homens neste setor. As artistas não conseguiram reorganizar os modos de produção de maneira a garantir a introdução de formas criativas e de novos ritmos gráficos na decoração dos tecidos. Os trabalhos refletiam uma mecanização dos métodos do desenho tradicional: a reprodução de elementos idênticos com diferentes combinações.

As duas artistas se prenderam a princípios simples: elas desenhavam motivos geométricos baseados em linhas retas e círculos, características pouco comuns para a época, sendo difícil convencerem os dirigentes das fabricas a fazerem outros motivos, não os de flores, para as mulheres. As combinações geométricas também eram usadas nas artes decorativas onde a geometria constituía um vocabulário novo de formas universais.

A importância dos movimentos russos de vanguarda foi a busca radical de um novo objeto continente de uma nova expressão plástica, que chamavam de *proun*, uma abreviação da frase russa que significava novos objetos de arte de acordo com El Lissitzky¹⁰.

⁹ STERN, R. *Ni vers le nouveau, ni vers l'ancien, mais vers ce qui est nécessaire, Tatline et le problème du vêtement*. In: *Europe 1910-1939 quand l'art habillait le vêtement*, Paris: Palais Galliera, Éd. des musées de la Ville de Paris. p. 66-69.

¹⁰ SCHARF, A. In: STANGOS, N. *Construtivismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. p. 118.

Contrastes simultâneos

A artista russa mais conhecida em Paris é Sonia Delaunay. Com o intuito de purificar sua pintura, Sonia inicia uma pesquisa inteiramente plástica, expressando como conceito básico o ritmo das formas geométricas. Obcecada pôr impor novos modelos e atitudes para sua época, fusionava criatividade e produção. O corpo para Sonia se inscreve e se cobre de um alfabeto simples, enigmático, jamais visto outrora. A modificação da forma de comunicação é chocante: os contrastes simultâneos ganham um repertório, uma significação, um sentido na metáfora das vestimentas da artista.

Os contrastes simultâneos, como ficaram conhecidos, eram uma característica das mais marcantes de sua pintura sem objetivo, como ela mesma conceituava e que teve grande repercussão, entre 1912 a 1914. A partir de formas geométricas rigorosamente desenhadas num padrão muito simples, carregava de vida e poesia as cores destas formas, criando um ritmo musical, ordem e lirismo¹¹.

Sonia Delaunay, na justaposição de cores e no contraste de formas, cria um grande efeito cinético. Foi seu gosto pelo orientalismo e sua sensibilidade à decoração que levaram-na às pesquisas de cores e a impressão destas em tecidos. "Eu considero a sonoridade e o movimento visual das cores uma pesquisa pouco explorada em seu sentido plástico. Existe um campo aberto para essas pesquisas que consideram a cor com vida própria, e a faz interagir com outras cores que a rodeiam, libertas do motivo."¹²

Sonia Delaunay assimila a dimensão conceitual de seu marido, Robert Delaunay, que desenvolveu, nessa época, um estilo não objetivo de pintura, quadros completamente dependentes dos contrastes de cores e harmonias que produziram um dinamismo que se tornou o único motivo da imagem; e transporta-a para o corpo. A cor é, por si só, forma e motivo."¹³

Bauhaus

O interesse pelo corpo dos artistas de vanguarda da Bauhaus, na Alemanha, veio através da idéia da integração de todas as formas de arte em uma só manifestação, e da introdução da arte na vida cotidiana. A Bauhaus pretendia construir algo

¹¹ DELAUNAY, S. *Texte autobiographique*, catalogue de la retrospective Sonia Delaunay au Musée National d'Art Moderne, Paris, 1967-1968.

¹² *Idem*.

¹³ DELAUNAY, R. *Du Cubisme à l'Art Abstrait*. In: FRACASTEL, Pierre (Org.). *Les Architectes Célèbres*. Paris: S.E.V.P. 1958, p. 186.

novo e importante sobre as ruínas deixadas pela Primeira Guerra Mundial, perdida pela Alemanha, e oferecia aos jovens a Arte, como lugar para realizar seus ideais, na criação de uma nova sociedade.

A Bauhaus¹⁴ propunha, basicamente, um conhecimento experimental e teórico das qualidades fenomenológicas da forma, da cor e do espaço. Paralelamente ao ensino teórico, estava o ensino prático fundado na observação e na representação da natureza. A escola pretendia liberar os alunos das idéias feitas, dos clichês, dos gostos, estimulando a capacidade criativa de cada um. A submissão a um princípio conhecido, a utilização de um vocabulário lembrado, lógicas gráficas já apreendidas, aprisionavam e configuravam uma atitude pouco aceita entre os jovens que buscavam novos horizontes na Bauhaus.

Nos ensinamentos da escola, o estudo das teorias das cores é aplicado à confecção de tecidos, e os alunos criam um uniforme arrojado para a época que os distingue como sendo membros da Bauhaus: uma veste sem botões, de tecidos de qualidade e cores diferentes. Elaborado a partir de pesquisas em torno do essencial e sob influência das vestimentas tradicionais orientais, chinesas e indianas, esta veste marca o início dos anos 20 em quase toda a Europa. Representando o homem moderno da era das máquinas, o vazio de ornamentos apresentava uma significação de contemporaneidade, no corpo se configurava os novos valores de vida.

Dando prosseguimento às idéias de Johannes Itten e Laszlo Moholy-Nagy, os ateliers de tecidos da Bauhaus buscaram padronizar novos tecidos para a decoração de interiores.

Dos experimentos e das inovações a que a Bauhaus deu continuidade, mesmo passando por momentos de inquietude econômica, social e política, surgiram as primeiras investigações sobre a estética industrial, que deram origem ao design e a uma concepção de modernidade das mais radicais. A Bauhaus adquiriu a reputação de haver criado um modo de ser próprio, que se baseava numa estética funcional, nas linhas retas e numa geometria mais estrita.

Dadaísmo e Surrealismo

Foi no Cabaré Voltaire, bar de Zurique, onde a sociedade artística (poetas, artistas e filósofos) se reunia para discutir idéias e colaborações, que se deu o início oficial do movimento dadaísta, em 1916. No ano seguinte, apareceram a Galeria

¹⁴ WELTAGE, S. W. "The Question of Identity", "Bauhaus Style". In: *Bauhaus textiles: women artists and the weaving workshop*, London: Thames and Hudson Ltd., 1993. p. 44-53 e p. 185-192.

Dadá e a revista *Dadá*, freqüentadas pelo pintor Tristan Tzara (1896-1963), Jean Arp (1886-1966) e outros. Suas idéias se propagaram até Paris. Os artistas que aderem-se ao Dadá, em Zurique, difundem uma criativa e imaginária rouparia em oposição às vestes tradicionais cotidianas. Dançavam e proclamavam poesias, mascarados, em túnicas, e com fantasias de civilizações antigas, demonstrando suas posições anticonformistas com relação à sociedade em vigor¹⁵.

Entretanto, enquanto o Surrealismo organizaria essas idéias num conjunto de regras e princípios, no Dadaísmo elas eram apenas uma grande explosão de atividade que tinha por objetivo provocar o público, a destruição das noções tradicionais de bom gosto e a libertação das amarras da racionalidade e do materialismo.

Nos tempos modernos, o espaço imaginário passa a adquirir uma importância fundamental na história da arte. O Surrealismo foi o movimento que mais deixou evidente as visões da imaginação. A revolução surrealista dos anos 20 incluiu como linguagem visual as propriedades físicas das vestimentas adotadas pelos artistas plásticos como forma de expressão do ordinário e do extraordinário, de elegância e de desfiguração, de real e de artificial. O fascínio do surrealismo pelo corpo veio pelo interesse dos artistas de intervir na vida cotidiana, especialmente manifestando valores sociais e políticos, criticando a alta burguesia.

A máquina de costura é outro instrumento utilizado metaforicamente nos trabalhos de Salvador Dali. Giorgio De Chirico, Paul Delvaux, além de René Magritte, exploraram também em suas atividades artísticas as representações fictícias do corpo humano. Manequins e modelos da Antiguidade fazem parte de suas produções, assim como máscaras, fantasias e partes de vestimentas. A vestimenta surrealista evocou um exercício de deslocamento e de ilusão com relação ao significado original e convencional das roupas¹⁶.

O corpo na contemporaneidade

As apropriações do corpo, em todo conjunto das manifestações Pós-Modernas e Contemporâneas, foram utilizadas na intensificação da idéia de antiarte, nos performances, em intervenções, em instalações, no conceito de Body Art, happenings entre outros, e pode-se dizer que se expandiram a partir dos ready-mades de Marcel Duchamp. Os ready-mades inauguraram um questionamento sobre o objeto artístico, agindo como um ato irritante à estética vigente, introduzindo que se podia

¹⁵ MAHN, G. *Autour de Sophie Taeuber et Johannes Itten*. In: *Europe 1910-1939 quand l'art habillait le vêtement*. Paris: Palais Galliera, Éd. des musées da la Ville de Paris, 1997. p. 114.

¹⁶ MARTIN, R. *Fashion and Surrealism*. London: Thames and Hudson, 1988. p. 9-48.

“falar outra linguagem” preocupando-se com o que estava sendo dito, significando a instauração de uma mudança na natureza da arte: de uma questão de aparência para uma questão de concepção. Esta mudança marca as convicções dos artistas posteriores a Duchamp, que começam a introduzir novas proposições a natureza da arte¹⁷.

A razão de ser dos objetos artísticos até então era estritamente vinculada à estética. Um exemplo de objeto puramente estético é um objeto decorativo, onde a principal função da decoração é “acrescentar algo a alguma coisa para torná-la mais atraente, adorar, ornamentar”¹⁸ e isso está diretamente relacionado com o gosto. Vale a pena lembrar que o termo ‘moderno’ deriva do termo latino do final do século V, *modernus*, usado para demarcar um presente cristão em relação a um passado pagão. Nesse contexto, ele assinala uma quebra de continuidade e o surgimento de algo novo. O moderno parece sugerir a desestabilização das antigas categorias e o sentido de um novo começo ou de uma nova era.

Hoje a participação do espectador é fundamental, as velhas posições puramente estéticas, de descobertas de estruturas primordiais, de estabelecimento de ordens objetivas e princípios fundamentais, culminaram em práticas aleatórias e vazias, que legitimava como referencial somente as obras-primas, conteúdo do espaço privado do museu. O museu como espaço sagrado e imutável de tradição e tradução de conteúdo cultural descreve hoje uma desconexão entre uma cultura dita morta, por alguns, e a multiplicidade dinâmica de manifestações contemporâneas erguidas a partir do movimento de contracultura¹⁹. As aldeias contemporâneas, plurilógicas e multisensoriais, se colocam atualmente como formas de subjetividade de culturas híbridas, passageiras, transitórias e mutantes onde o discurso predominante é o “barulho velando uma voz”, signos enigmáticos do outro, palavra oculta do sentido.

Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da arte, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de “experimentar a criação”, de descobrir pela participação, as diversas ordens, algo que para ele possua significado (...) ²⁰.

¹⁷ MEIRA, Silvia. *Marcel Duchamp no Masp*. In: Revista de Arqueologia e História da Arte. Campinas, Unicamp, v. 4, dez. 2002. p. 101.

¹⁸ Webster’s New World Dictionary of The American Language.

¹⁹ BAUDRILLARD, J. *A Arte da Desaparição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Núcleo de Tecnologia da Imagem, 1997. p. 162-163.

²⁰ OITICICA, H. “Situação da vanguarda no Brasil (Proposta 66). In: *Aspiro ao grande labirinto*. Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 110-112.

A experimentação dos vários processos possíveis da representação, proposta das intervenções artísticas contemporâneas, é fruto de uma cultura cujos sistemas operam em todas as direções. A impressão é sempre de confusão, "de clichês", de não entendimento, de busca incessante de uma retórica comum, de um discurso do silêncio, como menciona Lyotard, mas nem sempre os códigos estabelecidos são de uma cultura da produção de sentido, às vezes não se conhece a distinção entre o significante e o significado, nem tampouco entre o continente e o conteúdo. A metáfora do que se quer dizer está somente no mundo fenomenológico da experiência, que a qualidade e a força dos objetos e dos corpos se referem no propósito relacional²¹.

Os Happenings nos anos 60 se posicionaram como inovações artísticas, em particular inovações teatrais, que formulavam gestos e atos simbólicos de protesto estético, reflexo muitas vezes, de protestos políticos e sociais.

As considerações estéticas da Arte Conceitual, a exemplo dos trabalhos minimalistas de Donald Judd e Frank Stella, estranhos e ousados, da mesma década, questionaram a morfologia da pintura e da escultura, trazendo o apelo ou a "razão de ser" do lugar específico destinado à arte.

O fazer arte, segundo Junqueira²², começava a se atuar na experiência do fenômeno, explorar as possibilidades do mundo, sem, a priori determinar este ou aquele procedimento. As obras in situ ou ambientais que evocam a "dialética do lugar" compreendem a unidade física do mundo e sua espiritualidade implícita, constituída pela experiência do sujeito. Robert Smithson, no caso do Land Art, convoca o sujeito a uma interação com a imensidão espacial da terra e do universo.

"A ênfase sobre a participação cada vez mais ativa do espectador dirige-se para a superação do objeto como fim da expressão estética. As novas propostas que surgem lançam às apropriações de coisas, a apropriação é uma operação muito precisa que o artista faz da escolha para dar um significado á poética de seu processo criativo, e de seu processo imaginário. Trata-se de uma revelação e de uma rede de relações e de configurações que lançam às modalidades vivenciais dos objetos..."²³ O conceito de instalar, por exemplo, aproxima-se efetivamente de alguns de seus sentidos literais: "tomar posse, investir, estabelecer, dispor para funcionar, alojar, abrigar,"²⁴ no qual a justaposição das operações resulta em imprevisíveis construções, um discurso de pro-vocação, de códigos alegóricos, de estereótipos.²⁵

²¹ DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: coleção Trans. Ed. 34. p. 62.

²² JUNQUEIRA, F. Sobre o Conceito de Instalação. *Revista GAVEA*, 14(14), set. 1996, p. 551.

²³ *Ibidem*. p. 565.

²⁴ HOLANDA, A. B. *Dicionário da Língua Portuguesa*.

²⁵ HUCHET, S. *Instalação, Alegoria, Discurso*. In: *Trilhas*, Campinas, 6(1): 66-76, julho/dezembro, 1997. p. 67.

A Arte Desmaterializada se desloca, assim, do campo de manifestações ambientais, aproximando-se de questões existenciais inserindo-se no mundo real. O corpo pensante se torna mentes pensando, o corpo interzona de expressão é o atraído a fabricar o sentido, é no corpo que se cruza, atravessa, sincroniza, simboliza, enfim transitam os significados. O corpo aloca a re-significação necessária, favorece o interpretar o enigma, continente dos “eus”, o corpo é universal e singular.

Os simulacros atuais, com característica de circulação acelerada, só se sustentam através do álbi da categoria anterior, conhecida pelas obras-primas, e pelos muitos locais tradicionais da cultura, e do mundo civilizado (museus, monumentos, galerias, bibliotecas), dito estetizado, que conservam indiscutivelmente a história e a memória; a cultura é um lugar de troca simbólica, altamente ritualizada.

O percurso e os dilemas de artistas brasileiros em Paris no século XIX: o caso da tela *A Carioca* de Pedro Américo

Profa. Dra. Sônia Gomes Pereira

Professora da Escola de Belas Artes da UFRJ e Pesquisadora do CNPq

A minha pesquisa atualmente em andamento insere-se no campo de reavaliação crítica da arte brasileira do século XIX, tomando a questão do ensino artístico como um objeto privilegiado para o entendimento das opções estéticas e técnicas, que definiam o sistema específico para a formação e a produção dos artistas.

Nessa discussão mais ampla sobre ensino e ideologia na cultura artística da época, interessa-me, em especial, analisar a experiência europeia – sobretudo francesa – de alguns artistas formados e premiados pela Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro: verificar, de um lado, a consolidação do aprendizado acadêmico com a adesão à *École des Beaux-Arts* de Paris; e observar, por outro lado, a exposição desses alunos a uma série de dilemas artísticos e culturais característicos do ambiente parisiense da época.

Nessa perspectiva, tomo, como estudo de caso, a tela *A Carioca* (Figura 1) de Pedro Américo (1843-1905): óleo sobre tela, 200,5 x 134 cm, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

A primeira versão do quadro foi feita entre 1863 e 1864, durante o período de estudos do pintor em Paris sob o patrocínio de D. Pedro II. Enviada ao Rio de Janeiro, a tela participou da XVII Exposição Geral de Belas Artes em 1865, obtendo medalha de ouro¹. Ocorre, então, um fato interessante: o pintor oferece a tela ao imperador, mas ela é recusada pelo mordomo da Casa Imperial, pelo escândalo que poderia representar na corte a representação do nu feminino. Assim rejeitada, acabou sendo presentada ao imperador da Prússia, Guilherme I, sendo o seu paradeiro atualmente ignorado. O relato da premiação do quadro, do oferecimento ao imperador e da recusa do mordomo da Casa Imperial aparece em todos os biógrafos de Pedro Américo.

¹ LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: Período Monárquico – catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990. p. 165.

Tem início com o poeta Luiz Caetano Pereira Guimarães Júnior colega do pintor no Colégio Pedro II, e com o embaixador J. M. Cardoso de Oliveira – genro de Pedro Américo –, que escrevem as suas primeiras biografias, em 1871 e 1898, respectivamente². É retomada nos estudos mais recentes sobre o pintor, como em Roberto Pontual, José Roberto Teixeira Leite, Quirino Campofiorito e Donato Mello Júnior³.

Cardoso de Oliveira explica melhor o episódio: “...oferecendo [*A Carioca*] ao Imperador do Brasil, patenteou Pedro Américo a nobreza de sua alma e a profunda gratidão de seu coração. Conquanto já oferecida ao Imperador, continuou por muito tempo a ornar o atelier do Artista, por haver-lhe declarado o mordomo da Casa Imperial que o quadro era por demais licencioso para ocupar lugar na galeria de S. M. ... A vista disto, mais tarde presenteou Pedro Américo com *A Carioca* o Imperador Guilherme I, que manifestara desejos de possuí-la e que recompensou o pintor com a distinção de dignatário da Coroa da Prússia...”⁴. Donato Mello Júnior acrescenta que “...desconhece-se a época e o destino exato da doação...”, assim como o seu paradeiro atual⁵.

Quase 20 anos mais tarde, em 1882, o pintor, numa de suas longas permanências em Florença, fez uma réplica, apresentada na XXVI Exposição Geral de Belas Artes de 1884, constando do catálogo como *A Carioca: reprodução com variantes do quadro deste nome*⁶. Desta vez a obra teve melhor sorte: foi incorporada à Pinacoteca da Academia e, mais tarde, em 1937, acompanhou essa coleção na constituição do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Apesar das citadas *variantes*, é bastante provável que as duas versões se assemelhassem bastante, pela própria decisão do artista de nomear a segunda tela como uma *reprodução* da primeira. Cardoso de Oliveira reafirma essa posição, ao comentar que “durante sua estada em Florença, de 1878 a 1882, Pedro Américo produziu várias telas... *A Carioca*, reprodução com alguma variante na paisagem, mas igualmente

² GUIMARÃES JÚNIOR, Luiz Caetano Pereira. *Pedro Américo*. Rio de Janeiro, 1871 ;e OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. *Pedro Américo – sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde / Imprensa Nacional, 1943. p. 41-76; 1ª edição, 1898.

³ PONTUAL, Roberto *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p. 411-412; CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983. v. 4: “A proteção do Imperador e os pintores do Segundo Reinado 1850-1890”, p. 33; MELLO JÚNIOR, Donato. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo: 1843-1905*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. p. 20-28; LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. p. 393-396; MARTINS, Lincoln. *Pedro Américo – pintor universal*. João Pessoa: Governo do Estado da Paraíba, 1994. p. 24-36.

⁴ OLIVEIRA, *Op. cit.* p. 42 e 51.

⁵ MELLO JÚNIOR, *Op. cit.* p. 24.

⁶ LEVY, *Op. cit.* p. 275.

cálida de tons, largamente composta e desenhada à Miguel Angelo...⁷ Podemos, portanto, analisar a obra, tentando entender melhor não apenas a sua própria estrutura, mas também as divergências em sua aceitação: a recusa de sua exibição na corte nos anos 1860, em contraste com a incorporação à coleção oficial e pública da Academia nos anos 1880.

A tela é uma alegoria ao Rio Carioca – principal fonte de abastecimento de água ao Rio de Janeiro, que sempre constituía um marco visual importante na cidade, hoje desaparecido pela sua total canalização. Fiel a uma tradição antiga nas artes visuais, em que os rios eram representados por figuras humanas, Pedro Américo utilizou uma figura feminina nua, numa clara referência às náiades – as ninfas das águas da mitologia greco-romana.

Imaginando o contexto em que Pedro Américo pintou a primeira versão em 1863/1864, havia referências próximas⁸. A *fonte*, obra terminada em 1856 por Ingres (1780-1867) – apontado como um dos seus mestres em Paris⁹ – também

⁷ OLIVEIRA, *Op. cit.* p. 136-137.

⁸ A historiografia da arte do século XIX enfatiza, em geral, a identificação dos estilos artísticos europeus e sua absorção no Brasil. Eu mesma fiquei concentrada nessa discussão num texto de 1999, embora defendendo um ponto de vista um pouco diferenciado da literatura tradicional sobre o assunto: a crítica às leituras maniqueístas, que opunham radicalmente vanguarda e academia, evidenciando, não apenas a academização dos movimentos de vanguarda - tais como romantismo, realismo, impressionismo, simbolismo, como também a sincronicidade de vários desses movimentos, em processos de longa, média ou curta duração (PEREIRA, Sônia Gomes. *Arte no Brasil no século XIX*. In: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de (Org.). *História da arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: Pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 1999, p. 43-76). Sobre a academização do romantismo no caso específico de Pedro Américo, destaco: Sá, Ivan Coelho de. *A academização da pintura romântica no Brasil e sua ligação com o pompierismo francês: o caso de Pedro Américo*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 1995. Dissertação de mestrado. Mais recentemente, venho desenvolvendo um estudo sobre a importância da tipologia no ensino e na produção pictórica e escultórica do século XIX, convencida de que, nessa época, muito mais do que escolhas estilísticas, os artistas faziam escolhas tipológicas, recorrendo à longa tradição da arte europeia, que fornecia tipos consolidados de soluções formais para temas e gêneros variados (Pereira, Sônia Gomes. "Desenho, composição, tipologia e tradição clássica – uma discussão sobre o ensino acadêmico do século 19". *Revista Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, no. 10, 2003, p. 40-49). Dois artigos sobre aspectos diversos dessa problemática estão previstos para serem publicados no final de 2005: na *Revista Concinnitas* do Instituto de Artes da UERJ e na *Revista do Programa de Pós-graduação em História da PUC-RGS "Estudos Ibero-americanos"*.

⁹ Pontual aponta, como mestres de Pedro Américo em Paris, Ingres, Léon Cogniet e Horace Vernet (Pontual, *op. cit.* P. 41 I). Campofiorito afirma que Pedro Américo freqüentou os ateliês de Leon Cogniet, Flandrin e Horace Vernet (Campofiorito, *op.cit.* p. 33). Mesmo que Pedro Américo não tenha freqüentado diretamente o ateliê de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), certamente tomou conhecimento de sua obra, sobretudo *La Source* – óleo sobre tela, 165 x 80 cm, começado em 1820, terminado em 1856 – que recebeu acolhida entusiasmada desde a sua primeira apresentação, ainda no ateliê do artista. A partir daí, seu sucesso prolongou-se por várias gerações, tendo sido copiada e reinterpretada inúmeras vezes, inclusive por artistas modernos como Seurat, Picasso, Magritte (*Musée d'Orsay – Guide*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1986. p. 39).

representava uma náiade, utilizando a mesma solução de uma figura feminina junto a um vaso, de onde escorre a água.

Essas duas pinturas mantêm, ainda, uma outra aproximação: o tratamento formal da figura humana, através do desenho rigoroso, com contornos e volumes solidamente construídos, conferindo clareza e nitidez intensas às figuras, que parecem congeladas em sua representação. Tudo isso deriva, claramente, da permanência dos valores neoclássicos durante grande parte do século XIX.

Mas, apesar dessas aproximações, há diferenças notáveis entre as duas telas. Uma delas refere-se à relação entre figura e fundo na pintura. Enquanto a obra de Ingres opõe à figura feminina um fundo neutro, aproximado, impessoal e atemporal, *A Carioca* apresenta o contraste marcante entre a figura humana centralizada e iluminada frontalmente contra uma paisagem em tons predominantemente sombrios e numa perspectiva aprofundada que culmina num pequeno espaço iluminado ao fundo. Uma paisagem misteriosa, que certamente se refere à natureza brasileira.

O abrasileiramento da obra foi percebido por historiadores e críticos desde o século XIX. Cardoso de Oliveira afirma que Pedro Américo "... deixou que o espírito vagueasse nos páramos da fantasia, fitando a Pátria distante! ... E quando despertou desse sublime devaneio ... pintou *A Carioca!* ... *A sua Carioca*, a mãe d'água, a náiade, a suave filha das águas, do perfume e dos raios do sol americano, é morena ..."10 O crítico Gonzaga Duque assim se refere à obra:

A Carioca, a mais notável das primeiras composições de Pedro Américo, recorda o Ticiano e o Veronese. A Mão que a executa é privilegiada. Ele a fez sob a impressão da Renascença. Tudo com 21 anos... É uma revelação, em que se encontra a alma apaixonada de um moço, em cujas linhas se percebe o calor de um sangue que referve, e nela tudo é grandioso na beleza, tudo se equilibra no ardimento, na audácia, no inesperado. O artista, vibrado pela suntuosidade dos áureos tempos do Renascimento, pretendeu fazê-lo nas proporções das obras imortais, mas, sem querer, deu-lhe a sua alma brasileira.11

Mais recentemente, Donato Mello Júnior também ressaltou "*A Carioca*, na qual procurou personalizar a beleza morena de uma náiade fluminense."12

A idéia de conferir um caráter mais nacional ao tratamento dos temas artísticos estava em pauta naquele momento. Pedro Américo estudara na Academia

10 OLIVEIRA, *Op. cit.* p. 41.

11 GONZAGA DUQUE. *A arte brasileira – pintura e escultura*. Rio de Janeiro: Lombaerts & Cia, 1888.

12 MELLO JÚNIOR, *Op. cit.* p. 20.

Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro de 1855 a 1858 – período marcado pela atuação do arquiteto, pintor, poeta e dramaturgo Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), que foi seu diretor entre 1854 e 1857. Mais tarde, quando Porto-Alegre dedicava-se à carreira diplomática, a relação entre ambos tornou-se ainda mais próxima, a partir do casamento de Pedro Américo em Lisboa, em 1869, com uma das filhas de Porto-Alegre, Carlota.

Pedro Américo estava, portanto, muito ligado às idéias do sogro sobre a necessidade de uma arte brasileira e do papel do artista e da Academia na produção de imagens comprometidas com a escrita da história da nação. Deve-se, em grande parte a Porto-Alegre, a consolidação do projeto político, em que a Academia contribuía diretamente para a construção do imaginário do Império. Pedro Américo, portanto, ao lado de Vítor Meireles, pertenceu à primeira geração de alunos formados dentro dessa nova orientação, na qual a pintura histórica teve um papel destacado.¹³

É importante conhecer melhor as idéias de Porto-Alegre sobre a cultura e a arte brasileiras. O Brasil deveria alcançar os mesmos níveis da civilização europeia, mas ao mesmo tempo constituir-se como uma nação com caráter próprio. Como conseguir isto? Seria um projeto para o futuro, uma tarefa do Estado, em que a modernização do país, incluindo a industrialização, caminharía passo a passo com a valorização da natureza brasileira. Quanto às artes, para alcançarem essa mescla de atualização e nacionalismo, deveriam manter um caráter universal, que seria garantido por uma base clássica – como na arte europeia da época –, acrescentando a ela a expressão da nação e do povo.¹⁴ Assim, os atributos relacionados à natureza e ao povo brasileiro passaram a ter lugar e função ao lado das formas clássicas consagradas, como se pode ver em inúmeras obras desse período, como a *Alegoria do Império Brasileiro*, escultura feita em 1872 por Francisco Chaves Pinheiro (1822-1884).

¹³ A relação entre a produção da Academia e o projeto político de construção da nação durante o Império tem sido ressaltada por alguns autores, dos quais destaco: Guimarães, Manoel Luís Salgado. “Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico e o projeto de uma história nacional”. In: *Caminhos da historiografia*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1988. Santos, Afonso Carlos Marques dos. “A Academia Imperial de Belas Artes e o Projeto Civilizatório do Império”. In Pereira, Sonia Gomes org. *180 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Pós-graduação da EBA/UFRJ, 1996, 127-146. Schwarcz, Lília Moritz. “Um monarca nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a Academia Imperial de Belas Artes e o Colégio Pedro II”. In *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 125-157.

¹⁴ Embora direcionado apenas à arquitetura, Gustavo Rocha-Peixoto demonstra como Araújo Porto-Alegre pensava a construção de uma arte brasileira: era preciso respeitar a base universal clássica greco-romana, atualizada pelo classicismo da *Beaux-Arts* de Paris, mas a essa base seria acrescentada na ornamentação a expressão da nação e do povo. ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. *Arquitetos do Brasil Imperial: a obra arquitetônica dos primeiros alunos da Academia Imperial de Belas Artes*. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2004. p. 123. v. I.



Figura 1 - Pedro Américo, *A Carioca*. Óleo sobre tela, 200,5 x 134 cm, 1882. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Figura 2 - Ângelo Agostini, *A Carioca*. Caricatura publicada na *Revista Ilustrada* de 13/9/1884 (comentário humorístico ao Salão de 1884). Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

A *Carioca* encaixa-se perfeitamente no programa de Porto-Alegre: a figura humana centralizada e destacada pela luz segue os padrões clássicos, mas o fundo sombrio e misterioso representa a natureza brasileira. Toma-se importante destacar aqui como a representação da paisagem na tela corresponde às idéias de Porto-Alegre: é a natureza tropical e selvagem, com a variedade de suas espécies, que constitui a essência nacional. Mas esse caráter selvagem deveria ser submetido à civilização. Assim, apesar de colocar-se na obra de forma abrangente, ocupando todo o espaço da tela, a paisagem é sobreposta pela figura humana nos moldes clássicos, portanto, pela civilização.

O êxito na época da fórmula proposta por Porto-Alegre – base clássica e complemento nacionalista – pode ser medido pela rejeição que sofreu, pelos professores da Academia, a escultura *O Rio Paraíba do Sul*, feita em 1866 por Cândido Caetano Almeida Reis (1838-1889). Sendo também uma alegoria a um rio, o que chocava nessa obra não era a representação do índio, mas a sua figura atarracada, fora dos moldes clássicos.

Voltando à comparação inicial entre as duas náiades – a de Ingres e a de Pedro Américo – uma outra diferença deve ser destacada: a delicadeza e quase fragilidade da figura feminina de Ingres, em contraste com a força e o volume do nu na obra de Pedro Américo. A robustez e a opulência d'*A Carioca* – apesar de ainda mais destacadas nos dias de hoje pelos padrões de beleza feminina mais esbelta – também eram um pouco além dos modelos da época. Podemos compará-la com outros nus femininos contemporâneos como *A Pompeana*, feita em 1876 por Zeferino da Costa (1840-1915). *A Carioca*, mesmo para os cânones mais generosos da época, estava, para usar uma expressão atual, “acima do peso”. E isso não passou despercebido aos contemporâneos. Cardoso de Oliveira destacava: “como são belos, como são penetrantemente irresistíveis os contornos redondos e opulentos da náide brasileira...”¹⁵ Na *Revista Ilustrada* de 13/9/1884, Angelo Agostini (1843-1910) apresentava o comentário humorístico do Salão de 1884 com uma caricatura d'*A Carioca* (Figura 2), acompanhada do seguinte comentário: “*A Carioca*, com variantes, 2ª edição... Deve-se ler: *A Carioca* com variações sobre a flauta... Apesar de tomar banhos em azeite para curar a perna esquerda, esta continua cada vez mais inchada!”¹⁶

Assim, é importante refletir um pouco mais sobre a já citada rejeição da primeira *A Carioca* pelo mordomo imperial nos anos 1860. Os nus alegóricos já estavam incorporados ao gosto da época, pois o distanciamento temporal e espacial

¹⁵ OLIVEIRA, *Op. cit.* p. 42.

¹⁶ COTRIM, Álvaro. *Pedro Américo e a caricatura*. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1983. p. 70.

moralizava a nudez desses personagens, tomando-os, em geral, aceitáveis pelo pudor público oficial. Mesmo no Brasil, outros nus femininos contemporâneos foram expostos nas Exposições Gerais da Academia e incorporados à sua Pinacoteca. A oferta da obra ao imperador não necessariamente significava que a obra deveria ser levada ao Palácio de São Cristóvão – onde residia a família imperial e circulava a corte. Poderia ser encaminhada à coleção da Academia, como a maioria das obras enviadas da Europa pelos seus alunos. Por que, então, a primeira versão d'*A Carioca* de 1863/1864 foi rejeitada e a segunda versão de 1882 aceita?

Uma explicação bastante possível pode ser a proximidade entre o nu feminino d'*A Carioca* e as alegorias da Liberdade e da República, surgidas a partir da Revolução Francesa de 1789 e realimentadas pelas agitações políticas na França do século XIX. Essas alegorias eram representadas em pinturas, esculturas, gravuras, vinhetas e carimbos oficiais, em objetos do cotidiano como louças, assim como em solenidades, procissões e festas, nas quais as figuras alegóricas eram de carne e osso. Essas representações apresentam mulheres fortes, totalmente desnudas, ou pelo menos com as coxas e os seios descobertos, com o rosto talhado como numa medalha antiga, numa expressão serena¹⁷. Vários exemplos poderiam ser aqui invocados, desde a célebre *Liberdade guiando o povo*, de Eugène Delacroix, óleo sobre tela de 1830, 260 x 325 cm, até imagens menos conhecidas atualmente, como *A liberdade* de Prud'hon, gravada por cópia, ou *Liberdade ou Morte* de Jean-Baptiste Régnault, de 1795, 60 x 49 cm.

Essas imagens simbolizando a Liberdade e a República certamente deveriam ser conhecidas no Brasil por uma elite atualizada culturalmente, através de viagens, livros e revistas. A associação entre *A Carioca* e o imaginário libertário e republicano pode ter sido percebida – mesmo de forma um tanto inconsciente ou pelo menos não explicitada – e constituir-se o motivo para o seu estranhamento. Nos anos de 1860, no auge do Segundo Reinado, essas questões naturalmente não se adequavam ao projeto político do Império.

Ao contrário, na década de 1880, em que se preparavam a Abolição e a República, essas discussões estavam na ordem do dia. *A Carioca* não parecia mais tão perturbadora: incorporava-se mais naturalmente ao ideário e ao imaginário da época – que as revistas e os jornais, cada vez mais identificados com a propaganda republicana, divulgavam –, mesmo que não tenha sido interpretada explicitamente na época como tal.

¹⁷ COLI, Jorge. A alegoria da liberdade. In: _____. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 377-415.

Ao tratar do imaginário republicano, José Murilo de Carvalho examina as dificuldades no Brasil da utilização da figura feminina como símbolo da Liberdade e da República, uma vez que, ao contrário do que ocorrera na França, a mulher brasileira não desempenhou papel político de destaque nas lutas libertárias e, de maneira geral, tinha pouca visibilidade em termos de cidadania. Essas alegorias femininas apareceram mais em desenhos e ilustrações – como em Angelo Agostini, Pereira Neto e outros, na *Revista Ilustrada* ou no *Mequetrefe* – e sobretudo nos primeiros anos, em que o movimento republicano estava muito ligado aos militares e ao positivismo. Os pintores desse período praticamente ignoraram esse tipo de alegoria – sendo uma das poucas exceções *A alegoria da República*, de Manuel Lopes Rodrigues, de 1896 – e utilizavam as representações femininas preferencialmente para retratar mulheres burguesas e sua ambiência ou, numa parcela bem menor, personagens indígenas, acompanhando o romantismo literário¹⁸. Realmente, grande parte das obras de Almeida Júnior, Belmiro de Almeida, Rodolfo Amoedo, Eliseu Visconti encaixa-se perfeitamente nesse quadro acima descrito – mesmo levando-se em consideração que alguns desses artistas estiveram envolvidos diretamente nas lutas internas da Academia na passagem do Império para a República, sobretudo na conhecida polêmica entre modernos e positivistas.

No entanto, apesar dessa análise tão lúcida sobre o imaginário republicano e a representação da mulher na pintura brasileira, José Murilo de Carvalho faz uma avaliação negativa de *A Carioca*. Ao destacar a sensualidade feminina na pintura dessa época e sua relação com a moda francesa, o autor comenta:

O exemplo mais típico talvez seja o do quadro *A Carioca*, de Pedro Américo. Esse paraibano, que passou a vida entre a Corte brasileira, Paris e Florença, pintou batalhas encomendadas pelo governo, pintou as heroínas Joana d'Arc e Judite. Quando lhe ocorreu representar a mulher brasileira, produziu um nu e lhe deu o nome das habitantes da Corte. Poderia ter escrito embaixo *A francesa*. A tela foi, aliás, pintada na França, em sua primeira estada de cinco anos na Europa. Ofertada a Pedro II, este a devolveu por não se ajustar aos padrões morais palacianos¹⁹.

Na minha opinião, *A Carioca* é um exemplo privilegiado do percurso e dos dilemas dos artistas brasileiros, em especial daqueles que obtiveram prêmios de viagem, ficando, assim, mais diretamente expostos às idéias e aos debates europeus,

¹⁸ CARVALHO, José Murilo de. República-mulher: entre Maria e Marianne. In: _____. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 75-96.

¹⁹ *Ibidem*, p. 95.

sobretudo na França. Conserva a adesão à matriz clássica, mas já está seguramente integrada às discussões em torno da criação de uma arte brasileira no século XIX. Além disso, talvez possa representar um exemplo precoce e raro na pintura brasileira do uso da figura feminina como alegoria à Liberdade e à República – fato que não deve causar espanto, pois Pedro Américo, apesar da sua gratidão ao imperador, nunca escondeu que era republicano.

A instalação como disciplina da exposição: alguns enunciados preliminares

Prof. Dr. Stéphane Huchet

Professor da Escola de Arquitetura da UFMG

[...]
de lugar
de contexto
de tempo
[...]¹

É assim que Richard Serra quase encerrava sua famosa “Lista de verbos”, escrita em 1967-68 e publicada em 1972. Ela contém 108 itens de uma verdadeira programação de uma prática escultórica ampliada. Os tópicos acima citados, obviamente, levam na direção da questão que hoje nos interessa.

Hoje, a grande maioria das exposições de arte contemporânea repousa sobre a conjugação de uma modalidade genérica, a “instalação” e da singularidade que este gênero abriga: a da obra e a relacionada à gestão específica do “lugar” que a obra realiza.

Este gênero é paradoxal, por escapar a regras *a priori*, mas disso faz sua regra. Assim, muitas instalações se caracterizam hoje por serem a constelação de universos particulares com os quais o contato muitas vezes pode ser abrupto.

Sabemos que – mas, sob o efeito da repetição, acabamos muitas vezes por não mais medi-lo –, conforme a definição minimal e pragmática que Catherine David propunha em 1988 – “certas obras numa certa ordem agrupadas num espaço dado”² –, a polimorfia da instalação está abrigada dentro de uma prática da assemblagem e do arranjo espaciais que se banaliza à medida que ela reconduz sua capacidade de enigma. Nesse sentido, toda instalação institui um lugar que é tanto um lugar como *topos* físico da obra quanto um lugar de produção da arte como questão. Ela representa um desafio renovado e repetido lançado ao entendimento público.

¹ SERRA, Richard. Liste de verbes, 1967-1968. In: _____. *Écrits et entretiens 1970-1989*. Paris: Daniel Lelong éditeur, 1990. p. 12.

² DAVID, Catherine. *Sull'Installazione*. Prato: Museo d'Arte Contemporanea Luigi Pecci, (Spazi'88, Installazioni; cataloghi 2), 1988. p. 31-32.

Podemos dizer que a história da instalação começa a conhecer seus primeiros passos. Sua legibilidade histórica é suficientemente grande agora, para que possamos estabelecer certas genealogias. Parece decisivo que, a partir de um certo momento, a análise da inserção de um dispositivo plástico e visual em um dado contexto espacial prevaleceu como busca de uma dinâmica e de uma dialética da obra e de seu “site”, a relação “text/context” (Joseph Kosuth) se abrindo a variáveis amplas, tanto plásticas, arquitetônicas, quanto institucionais, políticas, culturais, simbólicas.

Depois das inaugurações radicais que os *environments* americanos e *ambientes* brasileiros realizaram nos anos 60, a instalação, ainda não chamada enquanto tal nos anos 70, já era uma máquina experimental em estado de cristalização laboratorial, uma espécie de alquimia crítica nova em um contexto onde a questão do lugar de exposição e da percepção da articulação da obra com este lugar adquiriram uma súbita atualidade crítica.

Jennifer Licht, curadora da exposição “Spaces”, no MoMA, em 1970, declarava que o espaço e o lugar tinham-se tomado um material, assim como “a presença humana e a percepção do contexto.”³ Já o minimalismo frisava o espaço continente, relegando, de certa maneira, as qualidades óticas e táteis da obra enquanto pintura ou escultura em prol da colocação em relevo das condições semióticas da disposição dos volumes apresentados.

Quando, nos anos 80, os protótipos geraram sua descendência institucionalizada, a instalação funcionou como busca de um paradigma semântico (*dixit* Germano Celant) e de uma montagem estratégica (*dixit* Catherine David ou Régis Durand), suscetíveis de tornarem manifestos seus vínculos com o conjunto da cultura. A noção de “paradigma” semântico foi formulada em 1982 por Germano Celant – o célebre crítico da Arte Povera no fim dos anos 60 –, na sétima Documenta de Kassel. Com o apoio do modelo lingüístico, ele concebia a instalação como a instituição de um paradigma a ser lido, os objetos ou elementos dispostos no espaço equivalendo a palavras, a montagem a frases e o dispositivo global ao texto. Curiosamente, essa concepção do crítico italiano, ao tentar racionalizar o sentido do novo gênero, reproduzia a concepção retórica de Alberti, no século XV – as imagens como textos –, mas, ao mesmo tempo, identificava que a instalação tinha-se tornado também e sobretudo “a disciplina da exposição.”⁴

³ LICHT, Jennifer. *Spaces*. New York: MoMA, catálogo de exposição. In: HEISS, Julie H. *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press, 1999. p. 96.

⁴ CELANT, Germano. *La machine visuelle. L'installation artistique et ses archétypes*. Catálogo da *Documenta 7*. Kassel: 1982, p. XIII, XVII, XVIII. Versão original in: *Rassigna*, n. 10, junho 1982, p. 6-11. Excertos citados in: BLISTENE, Bernard; DAVID, Catherine, PACQUEMENT, Alfred. (Org.). *L'époque, la mode, la morale, la passion. Aspects de l'art d'aujourd'hui*. Paris: Centre Georges Pompidou/Musée National d'Art Moderne, Catálogo de exposição, 21 Maio-17 Ago. 1987. p. 440-441.

A analogia sugerida por Celant entre a instalação e a criação de um paradigma implicava, evidentemente, que o instalador é um novo instaurador icônico e simbólico mas que, para isso fazer, ele deva trabalhar num certo regime formal não mais convencional, mas ainda disciplinar, no sentido foucauldiano do termo: o de uma linguagem que se pensa e que pensa sua exeqüibilidade. A definição de Catherine David, seis anos depois, sugere bem que se instala como se agencia um dispositivo.

Mas, nesta definição, o menor denominador comum entre as instalações é de ordem descritiva. Tomou-se claro que a instalação implica escolhas rigorosas. O rigor disciplinar de um gênero sem regras é um rigor ligado à idéia de eficácia semiótica e semântica de um dispositivo destinado a ser abarcado por um destinatário.

Mas o que o destinatário abarca? Um corpus que se revela por facetas, por perfis. Tomando como exemplo o que o filósofo Jean-Louis Schefer diz do processo da escritura, podemos dizer que toda instalação lança uma ponte na direção de um saber que a atravessa e que essa travessia é seu movimento; mas precisamos acrescentar ainda com ele que o mundo que a instalação exprime “propulsa sempre e *desmedidamente* um corpus no lugar onde alguma verdade falaria”, um corpo que se “mostraria por inteiro, por placas, [...] pelas arrancadas”.⁵ Nada de totalizável, porque a instalação põe o artista ao desafio da totalidade.

A este respeito, é interessante ver um artista emblemático da instalação, Ilya Kabakov pensar também, no início dos anos 90, que a instalação é a instituição de um paradigma capaz de ser identificado pelo público graças à verosimilhança muito aristotélica dos signos e dos símbolos apresentados, a verossimilhança de uma sorte de código compartilhado entre o produtor e o receptor, um fundo antropológico comum que o artista precisa cernir, mas como? Pela aquisição de uma língua objetiva comum ao artista e ao público, única garantia de uma compreensão. A visão que Kabakov tem da instalação é a de um texto, ainda, agenciado a partir de fundamentos “gramaticais” oriundos da história da arte, da evolução da visualidade e da plasticidade na história, de certas funções existenciais da imagem, do estatuto dos objetos em-si, para-si e no espaço.⁶

Para Kabakov, a instalação é um espaço autônomo, fechado, concêntrico. Mas, ao mesmo tempo, ela cristaliza ou sintetiza o mundo, o artista, seu encenador, para fornecer ao espectador o campo de percepção esférico de que precisa, devendo prever os pontos de vista que pontuam um caminho em um “campo unificado”. Jennifer Licht já dizia, em 1970, que o público se via propor pela instalação “um

⁵ SCHEFER, Jean-Louis. *L'espèce de chose mélancolie*. Paris: Flammarion, 1979. p. 54.

⁶ KABAKOV, Ilya. *Über die 'Totale' Installation / On the 'total' installation*. Cantz Verlag, 1995.

conjunto de condições em vez de um objeto acabado.”⁷ Mais recentemente, Felix Gonzalez-Torres se situa na mesma linha quando escreve: “eu tendo a me considerar como um *metteur en scène* de teatro que tenta veicular certas idéias reinterpretando a noção de distribuição dos papéis: autor, público e encenador”.⁸ Essa asserção, de carácter tradicional, parece recolocar em pista de maneira bastante clássica o que os *environments* e *happenings* tinham tentado desconstruir, isto é, uma certa tradição do roteiro teatral. Kabakov, de novo, fala da busca de “interrelações mentais entre os dispositivos expostos e o campo expositivo”⁹ e da possibilidade de expor a espacialidade, o que não deixa de reatar claramente com as ambições minimalistas, porque, nesta espacialidade, trata-se de “o espaço entre os objetos, os intervalos, o vazio, os ângulos, as curvas, a distância: em uma palavra, o próprio ar ao redor dos objetos (e, às vezes, em certos casos, somente esse “ar”, virtualmente desembaraçado dos objetos)”.¹⁰ Entendemos, através disso, que a prática da instalação gera uma responsabilidade no que tange ao investimento do espaço.

Não é por acaso, portanto, que Germano Celant identificava, em 1982, o fato de que a instalação se tinha tornado “uma cerimônia da exposição que faz autoridade”.¹¹ Será ainda o caso?

Assistimos, nos anos 80, a uma forma de museificação da instalação. O museu, paragon do lugar cultural, não podia ser aberto e acolhedor à disciplina da exposição, a seus métodos e à suas cerimônias.

Ao promover a dinâmica mais ou menos metódica da instalação, o museu se renovou, se contemporaneizou. Podemos facilmente entendê-lo quando lemos as excelentes análises de Jean-Marc Poinot sobre “a arte exposta”. Segundo Poinot, a doutrina modernista, ao negar a capacidade de os signos artísticos criarem lugares ou espaços condizentes com as eventuais exigências específicas de (sua) exposição, teria tendenciosamente inventado uma arte moderna sem função social pública, portanto, uma arte sem lugar, diante da qual o museu, não-lugar para obras sem âncoras, devia se fazer discreto. A inserção *museal* da instalação, a nosso ver, pode bem ir ao encontro da tese de Poinot segundo a qual, doravante, liberada da vulgata modernista, toda obra pressupõe seu lugar de exposição.¹²

⁷ LICHT, Jennifer, *Op. cit.* p. 96.

⁸ DZIEWOR, Yilmaz. Felix Gonzalez-Torres. In: RIEMSCHEIDER, Burkhard; GROSENIK, Uta (Org.). *Art at the turn of the Millennium*. Köln, Benedikt Taschen Verlag GMBH, 1999, p. 186-189.

⁹ KABAKOV, Ilya, *Op. cit.* p. 269.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ CELANT, *Op. cit.*

¹² POINOT, Jean-Marc. *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Genève: Mamco – Villeurbanne: Institut d'art contemporain, 1999. p. 15-57.

Isto pode ser tomado como ponto de partida de uma possível história da exposição, a qual não podemos desenvolver aqui. Também permite entender, por exemplo, o projeto e a realização da Chinati Foundation por Donald Judd, célebre artista minimalista, no fim dos anos 70. A instalação de suas obras e das de alguns de seus colegas artistas em Marfa, no Texas, em antigos hangares e galpões renovados, repousa precisamente sobre a busca de condições de apresentação ideais, determinadas e calculadas sem deixar nada ao acaso. Trata-se de um exercício de completude artística e plástica e de uma concretização institucional fora dos circuitos tradicionais, como o sugere o texto do cartão de vernissage distribuído ao público durante a inauguração da Fundação, o dia 12 de outubro de 1987: “aquilo que é próprio às instalações é menos a escala e a grandeza do conjunto que o fato de que arte seja enxergada no contexto ambiental dos espaços arquitetônicos e em uma situação natural – e não isolada em uma antologia museal”.¹³ Se museu quer dizer para Judd compromisso provisório da exposição com as obras, a Foundation garantiria a ideal apresentação permanente de um conjunto inamovível de obras.

Outro artista fundamental, na questão que nos interessa aqui, Daniel Buren, em 1971, situava bem as novas tensões que os artistas enfrentam quando devem levar um trabalho do lugar de concepção tradicional para o lugar de exposição: “nos encontramos perante a seguinte inadequação: ou a obra está no seu lugar próprio, o atelier, e ela não acontece (para o público), ou ela se encontra num local que não é seu lugar, o museu, e ela acontece (para o público)”.¹⁴ O *in situ*, inventado por ele, dentro de uma estratégia de questionamento crítico da relação da arte com a instituição em todos os sentidos possíveis, é a categoria conceitual de uma prática capaz de superar o fosso evocado, o artista ajustando *in situ* dois momentos para um acontecimento unido e único para o público.

Também é o público que interessa Kabakov. Mas, no contexto dos anos 90, Kabakov já não parece mais levar em conta o tipo de argumentos que fazem repousar a instalação dentro de uma forma de insatisfação com relação ao museu. A museificação da instalação já é fato consumado e o leva a lhe atribuir a responsabilidade de lidar com uma herança pesada. Assim, no contexto de sua inserção museográfica e do enquadramento tradicional que o museu representa, Kabakov reivindica para a instalação um estatuto de herdeira histórica do afresco, do ícone e da pintura, numa espécie de suprassunção contemporânea de carácter aurático. Estatutariamente, ela assume tão bem sua herança que ela é potencialmente dotada de um peso de

¹³ *Apud* BREUVART, Valérie. Donald Judd/Chinati Foundation/Marfa. *Pratiques. Réflexions sur l'art*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, Printemps, 1998. p. 72.

¹⁴ BUREN, Daniel. Fonction de l'atelier. *Apud* BREUVART, *Op. cit.* p. 78.

idealidade paradoxal, por poder escapar de, uma certa maneira, ao mercado e à reprodução. A não-reproduzibilidade da instalação, segundo Kabakov, obra dificilmente deslocável e nunca re-exponível se seu autor não se responsabilizar por suas sucessivas (re)montagens, é um das condições de sua idealidade.

No entanto, se, de um lado, sua não-reproduzibilidade, que é o selo de sua unicidade, se seu estatuto de dispositivo não-re-apropriável sem o *imprimatur* de seu autor, se seu carácter de difícil exploitabilidade e rentabilidade concernem ao seu estatuto cultural, este último é completado por aquilo que ele condiciona: a irreduzibilidade da instalação à repetição.

Por meio de sua não-reproduzibilidade, a instalação manteria um valor de uso e escaparia ao valor de troca. Também é isso que ideal significa: o que escapa ao valor de mercadoria apropriável, reificável. Nesse sentido, o luxo do museu seria de expor o não-vendável e de fazer da exposição do não-vendável o testemunho de seu pretenso desinteresse...

No entanto, como não ver nisso uma forma de volta à tradição, já que, à diferença das instalações do tipo *in situ* que, como o lembra Poinot, instauram uma obra pela retirada de traços e fragmentos do real à escala da circunstância da colocação em vista, essa lógica reata com a idéia de uma obra decontextualizada e sem lugar próprio, ao mesmo tempo que o contexto legitimador de sua exposição lhe oferece sem discussão sua caução universal?

Que isto seja ainda um retorno *ao* e *do* museu, quem o negaria? Kabakov afirma o que todo mundo hoje reconhece como incontornável: após as tentativas de inventar situações de apresentação artística outras – entre o fim dos anos 50 e o início dos anos 70 –, as instalações demonstram sempre mais que elas não existem sem se entregarem a um lugar já consagrado por sua função legitimadora, galeria, kunsthalle, museu, etc. Na concepção de Kabakov, isto é reforçado ainda mais porque a chamada “instalação total” deveria resultar, segundo ele, da convocação de todos os parâmetros da história da arte em uma estrutura que fosse à altura de seu estatuto: o de ser o depositário de séculos de tradição. Por meio do trabalho de criação das condições para amparar a legitimidade cultural do dispositivo instalado, “lugar” reenvia aqui à instalação de um dispositivo simbólico e não mais, como no minimalismo, no *in situ*, a um contenedor ou a uma arquitetura prévia com os quais dever-se-ia inaugurar relações críticas.

Hoje, muitas instalações são menos dispositivos plásticos de análise das implicações de um local do que *metáforas do lugar*: onde convergem certos referentes culturais para configurar uma visão do mundo, seu “lugar” simbólico.

O crítico Régis Durand o tinha bem visto quando, em 1992, ele declarava que a instalação havia acabado de ganhar um poder de refração mimético, um poder de produzir um espelho das coisas através de uma operação de captação da realidade pela imagem. Segundo Durand, a instalação inaugurou uma estética situacional em que o que importa são “as relações com os diversos sistemas que a atravessam ou que a beiram [... como] os elementos da cultura que nela afloram [...] ou ainda o contexto artístico, que intervem como componente da obra [...]”.¹⁵

É por essa razão que Miwon Kwon pôde ter falado, recentemente, de “sites discursivos”.¹⁶ Se, na sua classificação, e para resumir o que cada um de nós sabe, os sites da primeira geração trabalhavam a especificidade e a relação com o contexto ambiental e se outros investiam na análise do contexto mais especificamente institucional da “arte”, a noção de site, diz Miwon Kwon, evoluiu de tal maneira que, nele, o “lugar da arte” é mais do que sua co-incidência com o espaço físico, é mais do que sua identificação com o aparato institucional da arte. O “site discursivo” é um conjunto ou um dispositivo onde convergem várias formações discursivas, o que eu chamaria praticamente um *forum cultural plástico*. Nesse sentido, não saímos ainda dos parâmetros ressaltados por Régis Durand em 1992.

Já atribuímos à instalação, como, site discursivo, uma noção ou categoria inatual e intempestiva, a de alegoria, alegoria sem código ou com código mais ou menos velado, à diferença da alegoria clássica, hiperpadronizada. O *puzzle* ou *rebus* da instalação ainda é, portanto, aquele “site funcional” de cujo fala James Meyer, um “processo, uma operação, que ocorre entre sites, um levantamento de afiliações institucionais e discursivas e de corpos que entre elas se movem [...] coisa temporária, movimento, cadeia de significados e de histórias imbricadas: um lugar marcado e logo abandonado.”¹⁷ Tal site não perdura mas “tem lugar”.

É tudo isso que constitui um aspecto das modalidades complexas da “prestação estética” (Poinsot).¹⁸ Como exposição, as modalidades pelas quais a obra aparece, internas ao signo artístico, ficam na tensão entre o lugar que as acolhe, o museu, por exemplo, e sua relativa autonomia, a instalação podendo remeter tanto

¹⁵ DURAND, Régis. *Catalogue Inédits de séjour: 9 artistes d'Europe. 9 Centres d'Art d'Ile-de-France*. Paris: I.A.P.I.F., 1992.

¹⁶ KWON, Miwon. *One Another Place After Another: Notes on Site Specificity*. In: SUDERBURG, Erika (Ed.). *Space, site, intervention: situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. p. 38-63.

¹⁷ MEYER, James. *The Functional Site or the Transformation of Site Specificity*. In: SUDERBURG, *Op. cit.* p. 25.

¹⁸ POINSOT, *Op. cit.* p. 84-91.

ao lugar arquitetônico e à instituição quanto ao mundo circundante, como fonte de simbolização. As vertentes em questão – relação entre dispositivo plástico e continente arquitetônico; relação entre a instalação e a instituição; relação da instalação com o mundo global, o que institui, vemos, como que órbitas “ambientes” de crescente abrangência...– podem se articular entre elas.

Em 1972, Daniel Buren apontou a semelhança entre uma grande curadoria como a da *Documenta 5*, em Kassel, por Harald Szeemann e a exposição de artista, dizendo: “o tema exposições tende cada vez mais a não se definir como exposições de obras de arte; ao contrário, fala-se em exposição de uma exposição enquanto obra de arte. [...] É bem verdade, portanto, que é a exposição que se impõe como sujeito de si mesma, enquanto obra de arte.”¹⁹ Este diagnóstico, datado de mais de trinta anos atrás, mais do que nunca poderia constituir um lema para a situação atual.

Na verdade, deveríamos regredir ainda mais no tempo. É o que nos dá a entender perfeitamente Poinot quando analisa, por exemplo, a exposição de Yves Klein, “Proposte monocrome, epoca blu”, em 1957, na Galleria Apollinaire de Milano, na qual a apresentação de onze quadros com o mesmo azul e mesmo formato implicava um trabalho da reiteração e da colocação em vista dentro de uma história do enquadramento e de sua transgressão, o conjunto deslocando a significação do objeto-quadro ao conjunto da exposição. Como já o teria entendido Yves Klein no fim dos anos 50 e no início dos anos 60, o museu teria, neste momento, começado a inaugurar uma fase nova, selando o fim da ideologia modernista que via a exposição como algo indiferente às obras. A partir dessa época, o museu ter-se-ia transformado em comodatário de um novo tipo de prestação estética, correlato de um verdadeiro ritual social novo, envolvendo o artista, o público e a instituição.

Estamos vendo que, ao pensar o papel determinante da instalação, muitas questões surgem. Assim, sua história também deveria passar pelas estratégias complexas da arte conceitual, capazes de fornecer retrospectivamente uma crítica contundente de certas síntaxes visuais atuais, as instalações em forma de apresentação somatória de objetos, como mercadorias nas estantes e nas vitrines. Hoje, a capacidade de ajuntamento e justaposição de objetos nas instalações convoca, como o tinha visto Régis Durand, realidades com diversos estatutos semióticos, e as faz funcionarem sem sistema claro. Os objetos são vagamente portadores de uma pretensão a uma certa sistematicidade, mas, como lembra Poinot, um artista como Lawrence Weiner nos mostrou, nos anos 70, que aquilo que faz sistema é

¹⁹ BUREN, Daniel; DUARTE, Paulo Sergio (Org.). *Textos e entrevistas escolhidos*. [1967-2000]. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001. p. 81.

precisamente a apresentação. Os artistas conceituais, acrescenta Poinot²⁰, nos ensinaram a ver o território da exposição como dado interno da sintaxe de suas obras, isto é, a integrar a política no signo. Na exposição contemporânea, a estrutura institucional não poderia mais pré-determinar sempre-já, graças a seu poder auto-mitificante, o valor dos objetos expostos. O mecanismo da exposição contemporânea residiria no fato de que seria a obra que pegaria ou tomaria na estrutura pré-legitimadora aquilo que lhe permitiria promover *de dentro* o valor. Não se poderia mais entregar simplesmente os objetos artísticos a uma máquina previamente valorizadora. Hoje, muito do que dissemos neste texto sugere que isto já parece ser coisa do passado. As desconstruções conceituais – nos anos 70 – da valorização institucional prévia dos objetos artísticos já parecem “históricas”. Se brinca tanto hoje com tal situação...

²⁰ Sobre Yves Klein e Lawrence Weiner, ver POINSOT, *Op. cit.* p. 59-73 e 117-130.

A instância crítica da produção pictórica de Milton Dacosta

Profa. Dra. Vera Beatriz Siqueira

Professora da UERJ

Na apresentação da mostra retrospectiva de Milton Dacosta, realizada no Museu de Arte Moderna Paulista em 1959, o crítico Mário Pedrosa afirma que nos 20 anos de pintura ali apresentados “se encontra toda a evolução da pintura moderna no Brasil”.¹ Com essa afirmação, Pedrosa queria ressaltar uma das qualidades centrais da obra do pintor: sua abertura incessante para o diálogo íntimo e produtivo com a visualidade moderna, no Brasil e no exterior. Em toda a sua carreira artística podemos acompanhar essa tendência. O Impressionismo de seus trabalhos iniciais fala da absorção da moderna pintura francesa, não sem passar pela leitura local desse movimento, aproximando-o da tradição acadêmica da pintura de paisagem ao ar livre. As influências posteriores de Modigliani, De Chirico, Mondrian, Klee ou Picasso também não estiveram isentas de uma interpretação própria, filtrada pela tradição moderna brasileira, que inclui Tarsila, Guignard, Portinari. Também a sua compreensão da obra de Morandi, visível na origem de seu construtivismo, é mediada pela cultura nacional, que acabou transformando o artista de Bolonha numa das maiores estrelas de nossas primeiras Bienais (1951, 53 e 57), servindo de influência para pintores tão diferentes como Dacosta e Iberê Camargo.

É claro que esta característica nem sempre foi vista positivamente. Em 1955, Di Cavalcanti, então responsável por escrever a coluna “Preto e Branco”, no jornal carioca *Última Hora*, critica a sua premiação na Bienal de São Paulo, destacando a falta de personalidade artística de Dacosta e acusando-o de plagiar uma obra de Paul Klee, reproduzida na revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*.² Quirino Campofiorito, por sua vez, ao defender a instituição oficial do Salão de Arte Moderna, atacado por Mário Pedrosa e Dacosta, lembra que o pintor premiado na Divisão

¹ Mário Pedrosa, Milton Dacosta – Vinte anos de pintura. Catálogo da exposição realizada no MAM, São Paulo, 1959.

² DI CAVALCANTI, Preto e Branco. *Última Hora*, 1955 (recorte sem indicação precisa de data, arquivo Alexandre Dacosta).

Moderna do Salão Nacional de Belas Artes em 1944 “muda anualmente a fisionomia de seus quadros, desde a imitação de Modigliani até os amores de hoje por Klee”, ironizando que “sua obra vale por um álbum de pintura moderna toda inteira”.³ Tais críticas, surgidas no calor de disputas institucionais, são necessariamente parciais. Afinal, apesar de uma ou outra voz dissonante, podemos perceber a construção de um consenso crítico em torno de Milton Dacosta, tratado como o mais importante pintor da terceira geração modernista no país (depois do chamado modernismo dos anos 20 e da geração de Portinari).

Em 1944, o nome de Dacosta foi divulgado nos jornais tanto por ter recebido, na Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes, o prêmio mais cobiçado – Viagem ao Exterior –, quanto por ter tido um de seus quadros navalhado na célebre mostra de arte moderna realizada em Belo Horizonte, pelo então prefeito Juscelino Kubitschek. Enquanto uma de suas representações de ateliê – *No Estúdio* – sofria a fúria reacionária do espectador mineiro, outra – *Composição (interior de ateliê)* – era premiada pelo júri do salão moderno. É certo que, entre o repúdio e o elogio se estruturava a apreensão crítica da arte moderna no Brasil.

A pintura destruída apresentava três manequins no espaço perspectivado de um ateliê, aberto por portas e janelas. A materialidade das figuras (e do próprio espaço) advém dos contrastes vigorosos e nitidamente artificiais de luz e sombra. Mas os seus personagens, de forma oposta aos manequins e estátuas de gesso de De Chirico que lhe servem de inspiração, de deliberada estranheza e irrealidade, não estão desambientados, nem realizam ações incongruentes. O da direita aparece pintando, diante de um cavalete de costas para nós. O central, no primeiro plano, segurando uma tela da qual só vemos o chassi, surge em pose dúbia, podendo tanto ser outro pintor quanto o seu modelo. O terceiro, à esquerda, olha para fora debruçado numa janela.

O espaço, mesmo que ambíguo, devido à abertura produzida por suas várias portas e janelas, é indiscutivelmente um ateliê, capaz de abrigar e contextualizar os personagens. A geometria das linhas, bem como os contrastes intensos de luz e as cores fortes, ajudam a criar a sensação de um ambiente materialmente próximo e visualmente claro, sem a inquietude da pintura metafísica. Ao contrário, há um clima lúdico, quase infantil: estamos diante de bonecos articulados. Virado de costas para nós, o manequim central funciona como uma espécie de clone do espectador, capaz de produzir uma dupla direção perceptiva: primeiramente nos identificamos com ele e somos puxados para dentro do espaço da pintura, percebendo-o do ponto de

³ QUIRINO, Campofiorito, A propósito de uma reportagem. *O Jornal*, 18 set. 1955.

vista desse personagem; mas o seu aspecto artificial nos impele no sentido oposto, fazendo-nos voltar ao espaço exterior do quadro e, portanto, retomando a visão completa da obra como tal. Da imaginação recuamos para a percepção e, nesse trânsito, experimentamos a impossibilidade de fixar uma fisionomia única para as coisas pintadas por Dacosta, mergulhadas numa espécie de poética da ambigüidade.

De forma diferente, o quadro premiado retoma essa questão. Novamente três figuras dominam o espaço do ateliê, agora bem mais fechado. Ao centro, o próprio Dacosta, sentado numa leve diagonal, de frente para um quadro do qual vemos apenas um pedaço da parte traseira. Um pouco atrás, a sua esquerda, uma mulher pinta uma tela, na qual vemos a sugestão do retrato do próprio pintor. O que, novamente, dá à figura central um papel ambíguo, entre ser pintor e modelo – reforçado pelo próprio fato de ser um auto-retrato, no qual o artista é simultaneamente sujeito e objeto da pintura. À direita, apoiado no encosto da cadeira do pintor, um jovem, segurando uma tela que revela seu chassi. Um cachorro cruza a parte frontal do espaço e completa a cena.

O aspecto mais natural das figuras, com expressões fisionômicas e até uma certa psicologia, ajuda na aproximação com a cena. Somos envolvidos pela interioridade desse ambiente doméstico. Porém, entre os personagens, a despeito de uma nítida semelhança física, não há interação. Cada qual olha numa direção e encontra-se absorto numa ação específica. O contato fortuito e fugaz entre os personagens – o carinho no cachorro, a mão do jovem no espaldar da cadeira do artista, a contigüidade visual dos corpos dos dois pintores – produz uma sensação de desconexão narrativa.

Se compararmos essa tela não apenas com a outra representação de ateliê, mas também com os banhistas e ciclistas comuns nas obras dos anos 40 de Dacosta, percebemos que, nestas pinturas, além da presença constante de figuras de costas a nos conduzir a percepção no espaço interno do quadro, insinua-se sempre uma articulação entre as figuras, suas ações e o espaço. A posição de seus troncos, membros e pés, a direção de seus rostos e corpos, identificam-se com as linhas verticais, horizontais e diagonais que formam o espaço perspectivado. O imobilismo da cena e seu congelamento temporal – especialmente visível no mergulho dos banhistas – é compensado pelo dinamismo das cores vivas, pelo caráter lúdico e gratuito das ações, e até pela insinuação de naturalidade nos gestos e nas sombras de pessoas e árvores. A narrativa é substituída por um nexos estrutural entre figuras e espaço, reforçado pela ausência de expressões fisionômicas.

Na *Composição* de 1944, Dacosta parte desse mesmo dilema: como erguer uma unidade cênica sem recorrer à narrativa? Sua resposta, diferente das anteriores, inclui o tratamento mais rico e culto da matéria da pintura. Uma certa tonalidade

geral cinzenta rebaixa e unifica os tons frios e quentes. A textura mais trabalhada das massas de tinta amplia a experiência sensível. Entretanto, é justamente esse enriquecimento da superfície pictórica que preserva sua poética da ambigüidade: se inicialmente ativa nossos sentidos, reforçando nosso envolvimento com a cena, por outro lado nos devolve à inequívoca posição de espectador, uma vez que nos faz voltar à percepção mais objetiva da obra enquanto superfície pintada.

O que é importante perceber nessa análise de algumas obras realizadas nos anos 1940 é como Dacosta, já nesse período inicial de sua carreira artística, parece perceber que a recepção da arte moderna no Brasil inclui, necessariamente, a exigência de formação de um determinado público. Público que deve ser criado não apenas por estratégias institucionais ou culturais, mas que se forma na exigência de compreensão interna do próprio discurso pictórico moderno. O que chamei de poética da ambigüidade é, a rigor, o resultado da percepção de que cabe à arte moderna, em seu próprio fazer, criar as condições para sua existência cultural. Tarefa nada simples num país como o Brasil, cujo modernismo fora marcado pela concessão a exigências extra-artísticas, como a ilustração de nossa identidade ou o engajamento social e cívico, e cujas instituições artísticas eram (e, de certa forma, ainda são) ineficazes na construção de espaços específicos de circulação e difusão.

Dacosta não pretende oferecer uma face modernizada para antigos esquemas visuais. Mas também nunca assume o papel de vanguardista, inovador ou revolucionário. Contrário ao tom polêmico de nossos modernistas, opta por uma visão mais realista da missão do artista, fato perceptível desde sua participação no Núcleo Bernardelli, entre 1931 e 1940, desenvolvido como oficina livre de artistas, às margens da Escola de Belas Artes, cuja ênfase era no ofício do artista, enquanto técnica e pesquisa visual. Em suas declarações, calculadamente secas e diretas, jamais pretende teorizar sobre arte. Ao contrário, sua opção pelo “modernismo” é da ordem da fatalidade – ou do “temperamento”, como ele mesmo declara. Um desafio existencial que significa não apenas dar forma à visualidade moderna brasileira, mas criar condições para a sua efetivação. Daí a necessidade de incluir, em suas pinturas, uma dualidade entre o dentro e o fora, o próximo e o distante. O espectador precisa ser tragado para o interior do campo pictórico, compreender de dentro a sua estruturação para, posteriormente, ser devolvido ao espaço exterior, ao espaço da cultura.

Vejamos isso em algumas das obras de Dacosta. Começemos com seus “cabeçudos”, também chamados de “Alexandres”. Estes trabalhos apresentam uma espécie curiosa de geometrização, perceptível na *Figura* de 1951: uma linha horizontal

cruza a tela de um lado a outro. Esse vetor, entretanto, em seu caminho define o encosto da cadeira, a gola e o punho direito do vestido da menina, mudando de cor em cada uma de suas fases. Tampouco sabemos ao certo se a horizontal mais grossa, sob o cotovelo direito é apenas uma marca pictórica ou o braço da cadeira no qual se apóia a menina. A vertical que forma o eixo central, por sua vez, delimita as áreas de luz e sombra, mas é interrompida pelo braço cruzado e pelo nariz, terminando no preto do cabelo. A diagonal que nasce do canto inferior esquerdo continua no punho e parece sofrer uma quebra no antebraço para voltar paralela na parte superior do braço. Poderíamos passar horas pensando nas relações entre paralelas, ortogonais, diagonais, triângulos, arcos de círculo, elipses, etc. Sempre chegando à conclusão do estatuto dúbio de todas elas.

A rigor, no espaço arbitrário em que habitam, definidas por círculos e triângulos, suas figuras são, por suposto, abstratas: não apenas por resultarem de um processo de depuração formal e de composição, como também por exigir de nós, espectadores, uma percepção ativa. Presas de seu discurso, oscilamos entre a construção e a desconstrução das figuras. Ora percebemos os seus contornos, ora os desfazemos em jogos formais. É exatamente esse processo que se desenvolve na série de naturezas-mortas que Dacosta produz no início dos anos 50. Por um lado, mais do que em suas figuras, a estrutura geométrica ganha autonomia.

Vemos, por exemplo, na tela *Natureza-morta sobre trilhos*, a preocupação central do artista com o equilíbrio dos valores formais. A marcada horizontalidade é compensada pela rígida simetria e pela concentração dos objetos no centro e na metade inferior da pintura. Assim, a composição se estabiliza, se imobiliza. O tempo converte-se em espaço; ou melhor: em plano, pois as figuras são achatadas à superfície da tela. Mas é a repetição das cores ou o equilíbrio de tons quentes e frios, claros e escuros, que garantem tanto o funcionamento da estrutura planimétrica quanto a construção das figuras. A unidade da forma é questionada não pela sua fragmentação, como nas famosas naturezas-mortas cubistas, e sim pelas faixas que se interrompem e voltam, por vezes em outra cor ou largura. O quadro requer uma percepção ativa capaz de acionar o seu ritmo construtivo: o jogo cromático que nos faz ir de uma área de cor à outra, repetir o triângulo do arranjo das frutas da compoteira central no outro maior de círculos alaranjados, encontrar relações entre os vários tons e espessuras das cintas horizontais, entre as linhas retas e curvas, entre o pequeno e o grande.

Vê-se, portanto, como Dacosta não lida com a geometria como um modelo *a priori*. Sua estrutura rítmica aponta para a qualidade sensível e intuitiva de sua especulação plástica, levada adiante nas séries posteriores de castelos e cidades – chamadas de *Construções abstratas*. Nestas, mantém-se o procedimento das naturezas-mortas

de conjugação de espaço teórico e espaço físico. A estrutura de verticais e horizontais ao mostrar-se como tal ganhava sugestivos contornos de coisas (horizonte, tampo de mesa, casas, castelos), apenas para logo retomarem a condição de formas geométricas. Os meios-tons também lembram as cores que usava nas naturezas-mortas, recorrendo a iluminação rebaixada do ateliê. Chama a atenção, igualmente, a compensação da extensão da superfície pela intensidade e a simetria do arranjo formal. Dacosta chega a essas primeiras telas abstratas pela depuração de um processo já conhecido do artista. A comparação entre a natureza-morta *Sobre fundo preto* (1954-1955) e a *Construção sobre fundo negro* (1955) mostra a proximidade da formulação espacial. Nota-se um nítido desenvolvimento interno de sua pintura, no sentido do apuro formal, sem entretanto eliminar a memória da forma objetiva ou da luz.

É importante que o espectador ative sua imaginação e percepção, buscando significações para os retângulos e triângulos de cores diversas que se organizam ortogonalmente no centro do quadro. Não se trata, porém, de liberar a nossa fantasia, de fazê-la sair dos limites da própria obra. Ao contrário, é preciso imantá-la, fazê-la funcionar no interior do espaço pictórico. Podemos imaginar casas, construções, castelos, cidades, objetos sobre uma mesa, pouca coisa além disso. Tampouco sobra espaço para sentimentalidades; apenas para o afeto. Suas formas igualmente não servem de suporte para narrativas. A geometria, a simetria, a ortogonalidade, a horizontalidade e a frontalidade são elementos compositivos que criam claros limites para a imaginação e trazem-na de volta para a poesia estrita das relações formais da tela.

A ambigüidade se repete no tratamento da superfície. Embora a pintura elimine o registro de seus gestos e de sua artesanaria – não há marcas físicas de pinceladas, a cor é aplicada uniformemente –, há sem dúvida uma memória do trabalho do artista. As várias camadas de tinta fazem com que a cor final seja saturada, carregada – “castigada”, como bem definiu Mário Pedrosa. Possui, desta forma, uma densidade expressiva que, em Dacosta, funciona no sentido de contrabalançar o rigor geométrico, atraindo o espectador, mas sem fazer concessões. Em vez disso, por suas qualidades francamente espacializantes (identificam-se com o espaço que criam) e por sua aspereza e segura, a mesma cor que seduz serve para limitar a experiência sensível do espectador e devolvê-lo ao espaço externo da cultura.

Um novo ponto de partida especulativo separaria estas construções abstratas de telas como *Encontro I* e *Encontro II*, ambas de 1961. Uma óbvia diferença pode ser imediatamente notada: a ausência de resquícios figurativos que nos faz identificar edificações e cidades. Mas não é nessa qualidade de não figuração que o artista sustenta a dessemelhança, mas no pensamento espacial que fundamenta essas obras. No lugar da agregação de formas, uma concisão extrema. As relações espaciais se dão entre a extensão monocromática da superfície e um bloco retangular que

repousa simetricamente na parte inferior da pintura. Ao eliminar a tradicional linha horizontal que nos trazia imediatamente a experiência do plano do chão ou da mesa sobre o qual os objetos se assentam, retira-se a possibilidade de ativarmos a imaginação figurativa. Uma linha vertical ou diagonal divide um dos retângulos, mas ficamos na dúvida sobre o que é parte e o que é todo. Entra em cena novo princípio de indeterminação. A intensidade compositiva é substituída pela austeridade e por outra espécie de interrogação plástica: a figura geométrica é, a um só tempo, uma marca no espaço e símbolo da totalidade do espaço.

A novidade dessas telas do início dos anos 60 parece ser justamente a ênfase no seu sentido especulativo: desprovida da estabilidade dos valores figurativos, a linha torna-se operação lógica e, ao mesmo tempo, o gesto – expressivo, existencial – que estrutura a tela. Talvez seja por isso que Dacosta não viu qualquer contradição em encontrar no cruzamento de suas verticais e horizontais os rostos de suas cabeças com chapéus geométricos ou recolocar a compoteira com frutas no centro inferior da tela. Como disse Mário Pedrosa, estas são figuras “anamórficas”, que se metamorfoseiam constantemente a partir de matrizes geométricas.⁴ Sustentam, assim, aquele jogo semântico típico da poética de Dacosta. Sugerem um vaivém infinito entre a forma geométrica e a existência. Fazem-nos reconhecer seres e objetos apenas para perdê-los logo a seguir na rígida simetria, na linha vertical cadenciada pelos acidentes horizontais, na matéria densa da pintura.

A obra de Milton Dacosta significou, para a nossa história da arte, um esforço consciente e meditado de construção de uma cultura artística moderna brasileira. Envolveu, na elaboração de sua linguagem pictórica, a busca de formação de um público qualificado para a experiência dessa nova visualidade. Para tal, recusa a vivência vanguardista e dedica-se à transformação de algumas de nossas inscrições culturais em conteúdos modernos universais. Dacosta parece saber, em sua formidável ciência intuitiva, que todo ato expressivo precisa de uma justificativa histórica, de um vínculo estreito com a tradição cultural, sem o qual se entregaria ao sentido não-artístico da própria idéia de expressão (incomunicável por sua excessiva subjetividade). Daí sua opção por uma poética da ambigüidade: entre a expressão e a reflexão, entre o espaço interno da pintura e o externo da cultura, entre o rigor geométrico e o lirismo, entre a sofisticação e o comedimento, seus trabalhos surgem como importantes mediadores culturais. São instantes privilegiados de construção de uma efetiva visualidade moderna brasileira.

⁴ Mário Pedrosa. Dacosta na GEA. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 jan. 1958.



Figura 1 - Milton Dacosta, *Figura*. Óleo s/ tela, 55 x 38 cm, 1951.

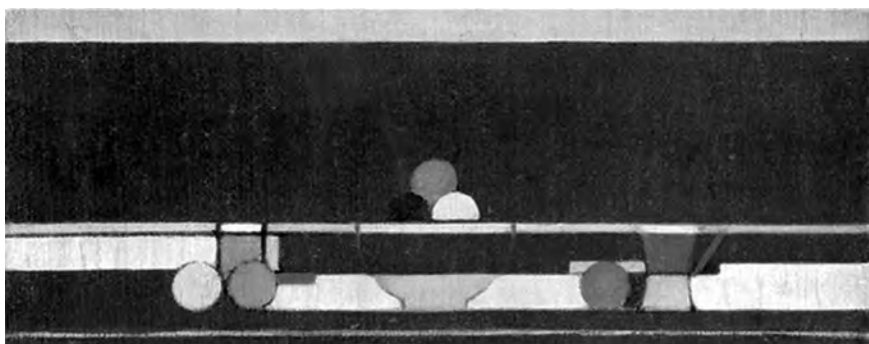


Figura 2 - Milton Dacosta. *Natureza-morta sobre trilhos*. Óleo s/ tela, 22,3 x 53 cm, [s.d.].

A presente edição foi composta pela Editora C/Arte em tipologia Gill Sans Light, e impressa pela Gráfica e Editora O Lutador em sistema offset, papel Offset 75g (miolo) e cartão supremo 250g (capa).