Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Escola de Belas Artes - Universidade Federal da Bahia
Salvador / Setembro 2007

Pré_textuais_coloquio_CBHA2007.i1 1 20/06/2008 11:27:18

Pré_textuais_coloquio_CBHA2007.i2 2 20/06/2008 11:27:18

Organização
Marília Andrés Ribeiro
Luiz Alberto Ribeiro Freire

Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Escola de Belas Artes - Universidade Federal da Bahia
Salvador / Setembro 2007

Belo Horizonte - 2008

EDITORA C/ Arte

Pré_textuais_coloquio_CBHA2007.i3 3 20/06/2008 11:27:18

Editora C/ARTE

Editor:
Fernando Pedro da Silva

Conselho editorial:
Eliana Regina de Freitas Dutra
João Diniz
Lígia Maria Leite Pereira
Lucia Gouvêa Pimentel
Maria Auxiliadora de Faria
Marília Andrés Ribeiro
Marília Novais da Mata Machado
Otávio Soares Dulci

Revisão:
Alexandre Vasconcellos de Melo

Tradução:
Bruno Maciel

Capa e projeto gráfico:
Poliana Perazzoli

Imagem da capa:
Juarez Paraíso. *Abstração.* Xilografia sobre papel, 070x0,55m, 1986.

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

Comitê Brasileiro de História da Arte

Presidente: Roberto Conduru
Vice-Presidente: Luiz Alberto Ribeiro Freire
Secretária: Vera Beatriz Siqueira
Tesoureira: Maria Luisa Luz Távora

Conselho:
Maria Izabel Branco Ribeiro
Marília Andrés Ribeiro
Myriam Ribeiro de Oliveira
Mônica Zielinsky
Sonia Gomes Pereira
Tadeu Chiarelli

Endereço: CBHA Diretoria
Programa de Pós-graduação em Artes
Instituto de Artes – UERJ
Rua São Francisco Xavier, 524 sala 11007 bloco E
20550.013 Maracanã
Rio de Janeiro – RJ

Comissão Organizadora do XXVII Colóquio do CBHA:
Luiz Alberto Ribeiro Freire
Marília Andrés Ribeiro
Maria Helena Ochi Flexor
Maria Hermínia Oliveira Hernandez
Rosa Gabriela de Castro Gonçalves
Eugênio de Ávila Lins

Comissão de Apoio:
Equipe da EBA/UFBA
Equipe da C/Arte Projetos Culturais

Copyright © dos autores

As comunicações do XXVII 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.

C72 Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (27. : 2007 : Salvador)
Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte / Organização: Marília Andrés Ribeiro, Luiz Alberto Ribeiro Freire.- Belo Horizonte: C/ Arte, 2008.
400 p. : 15,5 x 22,5 cm: ilustrado
Título variante: Anais do Vigésimo Sétimo Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte.
ISBN : 978-85-7654-064-9

1. Arte - História - Congressos. I. Ribeiro, Marília Andrés, - . I. Freire, Luiz Alberto Ribeiro, III. Silva, Fernando Pedro da, - . IV. Título.

CDD: 709

Dedicamos este livro à memória de nosso colega Mário Barata, que muito contribuiu com suas pesquisas, publicações e seus ensinamentos para a produção e divulgação da História da Arte no Brasil.

Pré_textuais_coloquio_CBHA2007.i5 5 07/07/2008 11:30:16

Pré_textuais_coloquio_CBHA2007.i6 6 20/06/2008 11:27:18

Sumário

13 **Apresentação**

15 **A contribuição de José Gervásio de Souza Lobo para a pintura em fins da época colonial**
Adalgisa Arantes Campos

23 **O discurso crítico sobre a produção cinética de Palatnik: 1951-1962**
Almerinda da Silva Lopes

33 **História do Ensino do Desenho na América Latina: o apogeu do nacionalismo**
Ana Mae Barbosa

41 **Arte no Brasil. Textos críticos: Século XX**
Ana Maria de Moraes Belluzzo

50 **As artes rupestres do Brasil**
André Prous

61 **A trajetória da arte moderna no Brasil vista através do Rio de Janeiro**
Ângela Ancora da Luz

68 **A presença dos quiosques e construções similares nos séculos XIX e XX**
Carlos Gonçalves Terra

78 **O palacete da Marquesa de Santos como referencial do gosto nas primeiras décadas do século XIX**
Cybele Vidal Neto Fernandes

87 **Mário Zanini: um pintor humanista da modernidade paulistana**
Daisy Peccinini

98 **A historiografia de arquitetura no Brasil. Estudo de caso: Ernesto da Cunha de Araújo Viana.**
Denise Gonçalves

109 **O gradil de ferro em Salvador no século XIX**
Dilberto de Assis

118 **As pinturas rupestres da Serra da Capivara e as do sul da África**
Günter Weimer

132 **A poética onírica de Bax: o sentido espiritualista de sua pintura**
Ivone Luzia Vieira

142 **A pintura de paisagem no Brasil: estudo comparativo de dois centros regionais, Porto Alegre e Salvador, c.1890 – c.1980**
José Augusto Avancini

152 **A talha do Capitão Cipriano Francisco de Souza**
Luiz Alberto Ribeiro Freire

162 **Diálogos da História da Arte: as apropriações na pintura histórica**
Maraliz de Castro Vieira Christo

171 **Formas em trânsito: a talha colonial no antigo Continente de São Pedro**
Márcia Bonnet

178 **Cidades em rede web: territórios em interatividade**
Maria Amélia Bulhões

188 **Monumentos horizontais: a memória nas ruas**
Maria Angélica Melendi

198 **Arte funerária carrarense no Brasil**
Maria Elizia Borges

209 **Abstratos e informais**
Maria de Fátima Morethy Couto

220 **Pedro Ferreira, um escultor desconhecido**
Maria Helena Ochi Flexor

231 **D. Olívia Penteado: residir à francesa / morar à paulista**
Maria Izabel Branco Ribeiro

242 **A emergência do *Universalismo Construtivo* no contexto da modernidade**
Maria Lúcia Bastos Kern

255 **Rio de Janeiro, 1950-1970: a gravura artística francesa contemporânea como referência? Considerações preliminares**
Maria Luisa Luz Távora

264 **Intermidialidade e a poética de Manfredo de Souzanetto**
Marília Andrés Ribeiro

274 **Arte contemporânea no Brasil em tempos de globalização. Documentos de trabalho em dois estudos de caso**
Mônica Zielinsky

283 **Festa barroca, espaço e poder**
Nelson Pôrto Ribeiro

292 **Zumbido alegórico - o monumento no Rio de Janeiro e outras representações de Zumbi dos Palmares**
Roberto Conduru

302 **Os passos da Paixão e os milagres do Bonfim, segundo Franco Velasco**
Robson Santana

315 **Sobre arte e utopia**
Sheila Cabo Geraldo

328 **O Corpo na história da arte: uma relação de aparência e de essência**
Silvia Meira

338 **Referencialidade e representação: um resgate do modo de construção de sentido nas pencas de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto**
Simone Trindade V. da Silva

350 **A arte e os escritos sobre arte no século XIX no Brasil: a coleção do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ**
Sonia Gomes Pereira

362 **Duas situações de instalação espacial da pintura: Matisse e Motherwell**
Stéphane Huchet

371 **Informação Manipulada: arte brasileira, anos 1970/1980**
Tadeu Chiarelli

379 **Etsedron**
Walter Mariano

391 **José Pancetti e a cultura da modéstia**
Vera Beatriz Siqueira

Pré_textuais_coloquio_CBHA2007.i12 12 20/06/2008 11:27:19

Apresentação

O Comitê Brasileiro de História da Arte vive um tempo em que a pesquisa e a produção de artigos e livros nessa ciência se proliferam, graças ao crescimento e consolidação dos programas de pós-graduação em Artes Visuais com suas linhas de pesquisa em História da Arte, ou afins; ao interesse crescente pelos temas inéditos e fundamentais para o conhecimento da arte produzida em território brasileiro, em todos os tempos, nos variados gêneros e categorias; a ampliação do parque editorial com o surgimento de editoras especializadas em livro de arte e ao impulso das associações e comitês com seus encontros, colóquios e congressos anuais.

É cada vez mais premente a promoção de estudos em áreas brasileiras cujas pesquisas ainda são incipientes, áreas que, possuindo um imenso e qualificado patrimônio artístico da pré-história à contemporaneidade, com uma concentração enorme de arte do período colonial, são destituídas de pesquisa científica que elucide a complexa história dessa arte.

Cônscios dessa carência, os membros do Comitê aprovaram a proposta da presidência de Marília Andrés Ribeiro, com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, em realizar a XXVII edição do colóquio em Salvador, Bahia.

Acatada a idéia de Aracy Amaral, a mesa de abertura foi destinada às palestras de doutores especialistas em Arte Rupestre; as demais mesas de trabalhos foram distinguidas por 11 áreas temáticas que contemplaram desde a arte do século XVII à contemporaneidade, com comunicações de 34 pesquisadores convidados e membros do CBHA. A última mesa foi dedicada à apresentação de quatro egressos do PPGAV-EBA/UFBA, que apresentaram as pesquisas defendidas no programa, versando sobre vários temas das artes visuais baianas tradicionais e contemporâneas.

Os artigos que ora se apresentam neste livro contemplam objetos diversos e necessários para a compreensão do processo histórico-artístico nacional: estilos como o barroco e o rococó são abordados em várias regiões brasileiras; gêneros tradicionais como a talha e a imaginária foram tratados, focando-se as identidades regionais e autorais; contribuições importantes para a historiografia da arte brasileira contemplam o academicismo e a arquitetura. Os séculos XIX e XX são privilegiados por estudos que refletem

apresentação_CBHA2007.indd 13 17/06/2008 10:12:09

sobre os equipamentos de jardins, a arte sacra e a argumentação para a preservação do patrimônio neoclássico, o art déco na arquitetura de teatros, a arte funerária. O modernismo e o pós-modernismo no Brasil e na América Latina foram alvos de estudos, assim como a linguagem abstrata nas artes visuais e as poéticas modernas. A pintura brasileira mereceu reflexões sobre o gênero e as contribuições individuais. As questões dos espaços expositivos na modernidade e na contemporaneidade foram desenvovidas na perspectiva urbana e *in door*. As novas mídias mereceram abordagens que alternaram entre as contribuições artísticas individuais e os aspectos de interatividade e territorialidade.

O Colóquio contou com a assistência de alunos e profissionais da área de Artes Visuais, Arquitetura e Turismo, ampliando o campo de atuação da história da arte no Brasil.

Para viabilizar este Colóquio tivemos o patrocínio do CNPq, da CAPES, da FAPESB, bem como o apoio da Fundação Instituto Feminino da Bahia, Museu de Arte Sacra da Bahia e C/Arte Projetos Culturais.

Luiz Alberto Ribeiro Freire
Marília Andrés Ribeiro

apresentação_CBHA2007.indd 14 17/06/2008 10:12:09

A contribuição de José Gervásio de Souza Lobo para a pintura colonial

Profa. Dra. Adalgisa Arantes Campos
Professora da UFMG e pesquisadora do CNPq
Organizadora da Revista Varia História
Membro do CBHA

Resumo

Na presente oportunidade faremos uma reflexão sobre a contribuição de José Gervásio de Souza Lobo (*1758+1806), pintor e capitão da Companhia de Infantaria Auxiliar dos Homens Pardos de Vila Rica. Consta que ele acompanhou oficialmente o padre e professor Joaquim Veloso de Miranda, entre 1791 e 1792, confeccionando desenhos de plantas para serem enviados ao Horto Real de Lisboa. Conforme o importante recenseamento datado de 1804, José Gervásio morava entre o Caquende e o Largo da Matriz do Pilar; não tinha família, nem escravos, agregados ou aprendiz em seu domicílio, contando nesse ano com 46 anos. Foi membro da Irmandade do Rosário dos Pretos de Vila Rica, templo onde foi sepultado, tendo recebido oito missas na intenção de sua alma, conforme nota feita entre 1806 e 1807. Sua carreira interrompeu-se com seu falecimento aos 48 anos. Nossa contribuição se inscreve na linha de biografia de artistas coloniais, iconografia no rococó e pintura colonial.

Pintura Colonial – Pintura Rococó – Artistas Coloniais

Abstract

In this opportunity we will consider the contribution of Jose Gervasio de Souza Lobo (1758-1806), a painter and the captain of the Company of Auxiliary Infantry of the Mullatos of Vila Rica. It is reported that he officially accompanied the priest and professor Joaquim Veloso de Miranda, between 1791 and 1792, making drawing of plants to be sent to the Horto Real of Lisbon. According to the important census of 1804, Jose Gervasio lived between the Caquende and the Largo da Matriz do Pilar. He did not have a family, slaves, aggregate staff or apprentices in his house. He was 46 years old at that time. He was a member of the Fraternity of the Rosary of the Black Men in Vila Rica, where there is the temple he was buried in, having received eight masses for his soul, according to a note written between 1806 and 1807. His career was interrupted by his death by the age of 48. Our contribution books itself in the biography of colonial artists, rococo iconography and colonial painting.

Painting Colonial – Painting Rococo – Artists Coloniais

1-artigo_adalgisa.indd 15 17/06/2008 10:15:34

O acervo artístico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto[1] possui quatro telas alusivas à Morte, ao Juízo, ao Inferno e ao Paraíso, provenientes da sacristia da Capela do Rosário dos Pretos (bairro Caquende), as quais chamaram a atenção de Rodrigo de Melo Franco de Andrade, tendo em vista a raridade da iconografia, a qualidade das obras e a autonomia do artista: "A originalidade desse pintor sugere que seja tomada a iniciativa de procurar com empenho outras obras de sua autoria para melhor estudo."[2] O conjunto de obras relativo aos "novíssimos do homem" (fins últimos) foi encomendado pela irmandade do Rosário dos Pretos, situada em capela própria, confeccionado entre 1792-1793 pelo pintor e capitão José Gervásio de Souza (Lobo), que por eles recebeu 27 oitavas divididas em duas parcelas. José Gervásio executou também a pintura do retábulo-mor,[3] descoberta há poucos anos através de restauro feito por equipe da Fundação de Arte Ouro Preto, apresentando anjos no coroamento e na parte inferior uma temática absolutamente sem precedente nas Minas – e que provisoriamente podemos considerar como uma alusão à morte e à vida, trabalho de pequenas proporções. Neste, dois anjinhos (criancinhas mortas), em posição invertida, com asas delicadas, encontram-se dentro de um mesmo e pequeno esquife, imagem reveladora da sensibilidade do pintor em face das enormes cifras na mortalidade infantil.

Executou também a pintura e douramento dos altares laterais de Santo Antônio, São Benedito e Santa Ifigênia, que lhe resultaram um total de 86 oitavas de ouro entre os anos de 1798 e 1803,[4] conjunto restaurado há uns dois anos pelo CECOR. Na documentação consultada,[5] o nome do pintor é grafado como *Joze Gervásio de Souza* e *Joseph Gervásio de Souza*. Através de certidão de 4 de abril de 1799, Pedro Afonso Galvão de São Martinho, tenente coronel do Regimento de Cavalaria das Minas, atesta que Gervásio de Souza Lobo tinha nessa data 40 anos de idade, era solteiro, de cabelos castanhos escuros e assentara praça, precocemente, em 1767 "antes do novo Regulamento", que fez "juramento de fidelidade ao Estandarte" em julho de 1775".[6] Por este documento oficial ele teria nascido no ano de 1759. Conforme a carreira militar, fora cabo de esquadra, furriel de cavalaria e

[1]Abreviaturas utilizadas: APM (Arquivo Público Mineiro); AEPNSP (Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto); AHU (Arquivo Histórico Ultramarino); IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional); IBMI (Inventário de Bens Móveis e Integrados feito pelo IPHAN); CECOR (Centro de Conservação e Restauração de Bens móveis).

[2] Cf. ANDRADE. A pintura colonial em Minas Gerais, p. 199.

[3] "Recebeu o capitão Joze Gervazio de Souza da pintura da capela-mor conforme recibo folha 220, 29 oitavas e ¼ (vinte nove oitavas e um quarto)." In: AEPNSP, Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, 1780- 1818 fls. 113.

[4] AEPNSP. *Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, 1780 - 1818*. Cf. fls. 120, 140, 152. Para a irmandade de Santo Antônio situada em altar lateral da Igreja Matriz do Pilar fez pintura e douramento do altar (parcialmente recoberta por intervenção posterior), e policromia de imagens (Cf. AEPNSP. *Receita e Despesa da Irmandade de Santo Antônio*, 1799-1827, fl. 14, 21, 26).

[5] Cf. também "Irmandade do Rosário de Ouro Preto (freguesia do Pilar)" In: *Anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto, ano IV (1955-1957): 236- 245.

[6] APM, caixa 148, doc. 18 – Minas Gerais 1799- 04/abril, documentação microfilmada do AHU. Agradeço o amigo Renato Franco por este documento.

1-artigo_adalgisa.indd 16 17/06/2008 10:15:34

picador. Em outro documento de 5 de abril de 1799, Antônio José Vieira de Carvalho, cirurgião-mor do Regimento de Cavalaria Regular das Minas, atesta que José Gervásio padece de moléstia, motivo pelo qual estava impedido de continuar no ofício.[7] Contudo, a enfermidade parece não ter se prolongado, pois teve patente confirmada no posto de capitão da Companhia de Infantaria Auxiliar dos Homens Pardos dos distritos de Montevidéu, Onça e Piedade, em 17 de outubro de 1799.[8] O artista não teve uma vida longa; poucos anos depois, entre 1806 e 1807, o Rosário dos Pretos recebe dez oitavas de ouro por ter sido "irmão sufragado" com oito missas, pela mesma irmandade que o contratara como pintor.[9]

A exemplo de muitos músicos e oficiais mecânicos que se destacavam no período rococó, JGSL teve patentes militares. Não obstante a isso há que se ressaltar a formação esmerada do pintor, revelada no desenho, na bela caligrafia deixada nos recibos que assinou, na transparência das cores, cujo aprendizado não nos foi possível recuperar até o momento. Não sabemos com quem ele teria aprendido a arte da pintura. Contudo, ele solicita, em 17 de janeiro de 1795, licença de um ano para ir ao Reino para cuidar de "negócio interessante" para o que recebeu provisão.[10] Acreditamos que o dito negócio interessante relacionava-se aos trabalhos feitos para a expedição do naturalista Joaquim Veloso de Miranda. Certamente esteve em Lisboa, pois seu nome só reaparece nos livros da confraria do Rosário em 1798. Tal estada ajudaria a explicar inclusive o caráter erudito da obra de JGSL, bem superior à do colega Manoel Ribeiro Rosa (1758 -1808), que executara as pinturas dos forros das sacristias da Capela da Ordem Terceira do Carmo (c. 1805) e da Capela do Rosário dos Pretos e alguns altares laterais (entre 1784- 1790).[11] Na verdade, o Rosário dos Pretos, tal qual as igrejas paroquiais, se transforma em um proveitoso canteiro de obras.

JGSL mostra coerência entre a linguagem figurativa, o assunto representado e a fonte doutrinária devidamente redigida nas cartelas, entre outros aspectos.[12] Ele enfoca os fins últimos do homem com muita propriedade a partir do conhecimento artístico, litúrgico e do texto sagrado.[13] Certamente recorreu a algum sacerdote da própria confraria ou paróquia para escolher os textos bíblicos e confeccionar obras com tal coerência. Esta iconografia não aparece nos missais, cujos temas recorrentes são: Anunciação, Natividade, Epifania (Adoração dos Magos), Crucificação, Ressurreição, Ascensão de Cristo, Pentecostes, Santa-Ceia,

[7] APM, caixa 148, documento 19, proveniente do AHU.
[8] APM, caixa 150, documento 46, proveniente do AHU.
[9] AEPNSP. *Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, 1780-1818*. fl. 173v. Não consta que Gervásio tenha feito testamento.
[10] APM, caixa 140, documento 3, proveniente do AHU.
[11] Cf. excelente estudo de ALVES. Manoel Ribeiro Rosa: genial, injustiçado e florido.
[12] Sobre sua assinatura cf. AEPNSP, *Receita e Despesa da Irmandade de Santo Antônio...* fl.14.
[13] Cf. MARTINS. *Dicionário de Artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, p. 264. A autora enganou-se confundindo a irmandade do Rosário (da Capela de Santa Efigênia) freguesia do Antônio Dias, com aquela do Rosário dos Pretos, da freguesia do Pilar. Ora, José Gervásio trabalhou para o Rosário dos Pretos da freguesia do Pilar.

1-artigo_adalgisa.indd 17 17/06/2008 10:15:34

Assunção da Virgem, Santíssima Trindade.[14] Por outro lado, não aparece também nos manuais de bem morrer, que, se ilustrados, preferem a iconografia da morte do justo e da morte do pecador.[15]

De modo algum foi influenciado por aquela iconografia arcaica, que, para facilitar a compreensão do devoto, recorria a pormenores ingênuos e de fácil fixação.

Verificamos que em fins do século XVIII, Gervásio se ocupou da pintura dos produtos naturais e artificiais da Capitania das Minas na expedição chefiada pelo botânico padre Joaquim Velloso de Miranda (✞1816), que, a serviço da Coroa portuguesa, visava constituir uma coleção para o Real Museu.[16] Convém distinguir este botânico do outro igualmente notável, exímio ilustrador e contemporâneo, o franciscano frei José Mariano da Conceição Vellozo, autor da *Flora Fluminense*.[17] O dito Joaquim Velloso nasceu no Inficcionado (atual Santa Rita Durão) distrito de Mariana, no segundo quartel do século XVIII, tendo estudado em Coimbra. Em 1772, já se encontrava ordenado sacerdote e em 1798 foi nomeado Secretário de Governo da Capitania de Minas Gerais.[18] Portanto, JGSL convive com um botânico renomado e de prestigio político.

Observa-se que ele se revela como um pintor avançado para a linguagem de seu tempo, pois, dotado de sensibilidade afeita à subjetividade e à exigência de erudição. Assim, este pintor "esclarecido" representa a temática antiga os *novíssimos do homem* –, proveniente do medievo, a partir de uma leitura pessoal, que sublinha justamente a face absolutamente individual/espiritual da Morte, Juízo particular, Inferno e Paraíso.

É interessante destacar que o pintor representa um tema absolutamente marginal no contexto de fins do setecentos mineiro, a pedido, já dissemos, da Irmandade do Rosário dos Pretos. Surpreendente é constatar que os negros do Rosário encomendassem obras com tal iconografia para colocá-las na sacristia, espaço intermediário entre o sagrado e o mundano, porém adequado à consideração dos "fins últimos do homem". A irmandade, tão alegre e extrovertida nas práticas rituais, tão afeita às distrações do mundo, providenciou a confecção de obras de teor dogmático mais abrandado que aquelas próprias às ordens terceiras da penitência.[19]

---

[14] BOHRER. *Os diálogos de Fênix*: Fontes iconográficas, mecenato e circularidade na arte colonial mineira.

[15] Cf. SANTANA. *A boa morte e o bem morrer*: culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721-1822).

[16] VEIGA, Xavier da. *Ephemérides Mineiras (1664-1897)*. Ouro Preto, 1897. Cf. 26/07/1778, v.3 pp. 152-7.

[17] VELLOZO... *Flora Fluminensis*.

[18] Escreveu em latim vários tratados sobre história natural: *Brasiliensium plantarum fasciculus*, *Descriptio animatium quorundam Brasiliensiu*, *Plantarum quorundam Brasiliensiu descriptio botânica*. Até o momento não tivemos oportunidade de consultar tal produção para examinar as ilustrações e por ventura relacioná-las a JGSL.

[19] Sobre o Rosário dos Pretos de Vila Rica, cf. AGUIAR. *Vila Rica dos confrades* – a sociabilidade no século XVIII.

1-artigo_adalgisa.indd 18 17/06/2008 10:15:34

No primeiro novíssimo, o pintor simbolizou a *Morte* através de um esqueleto, coberto por manto preto, o qual sustenta uma flecha. Logo atrás, encontra-se outro símbolo pertinente – a foice, enquanto no lado oposto uma ampulheta. Esqueleto, foice, flecha e ampulheta constituem símbolos macabros por excelência, significam a força niveladora e o caráter absolutamente inexorável da morte.[20] Na composição, os símbolos macabros são integrados à espiritualidade cristã através da cerimônia de sepultamento (presença da pá, do tecido negro, caldeirinha de água benta etc.), realizada com todos os ritos pertinentes à tradição litúrgica.[21] Tem-se a cruz que acompanha o cortejo fúnebre e anuncia que aquele morto acreditou no mistério da morte e redenção de Jesus, a caldeirinha com o hissope para a aspersão da água benta, a vela para iluminar aquele transe difícil e a recitação de salmo, adequado ao lúgubre do momento: (*Aruit tanquam testa virtus mea, Et lingua mea adhaesit faucibus meis, et*) *In pulverem mortis deduxisti me. psal XXI. V XVI* (Minha garganta está seca qual barro cozido, pega-se no paladar a minha língua), "Vós me reduzistes ao pó da morte - Sl 21, 16.[22]

Apesar da oxidação que atingiu a pintura, nota-se o predomínio do marrom, preto e ocre no esqueleto, manto, foice e pá; um acinzentado claro na cruz, caldeira, vela e ampulheta – símbolos da purificação, proteção e escoamento do tempo; vermelho apenas na chama da vela, flecha e detalhes da ampulheta. O fundo é de azul esverdeado, bastante comprometido pela oxidação do verniz. O pintor fez uso, portanto, da natureza expressiva das cores e, nesse novíssimo, recorreu particularmente ao marrom e preto para significar o caráter lutuoso do assunto. Esta representação do primeiro novíssimo é bastante distinta daquela encontrada na pintura parietal da matriz da Conceição de Sabará, que o autor (anônimo) fez questão de representar, através da figura de um homem em estado de decomposição, opção iconográfica de gosto tardio, mais própria do declínio da Idade Média e Renascimento.[23]

JGSL representa o segundo novíssimo do homem de maneira verdadeiramente delicada, generosa e igualizadora. Ele tem uma visão plástica do *Juízo particular*, bem distanciada daquelas representações tradicionais alusivas ao Juízo Final que persistiram na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Sabará.

Como artista alinhado com a sensibilidade da sua época, ignora o final dos tempos à maneira catastrófica anunciada por João no Apocalipse.[24] Outrossim, não repetiu aquele tipo de com-

[20] Agradeço à profa. Myriam Ribeiro de Oliveira a referência, nesse evento, ao túmulo do Papa Alexandre VII na Basílica de São Pedro (1673-4, de Gian Lorenzo Bernini) que apresenta na base do conjunto escultórico em mármore e bronze um esqueleto que se ergue debaixo de volumoso tecido, sustentando uma ampulheta. Não se sabe se estampa de tal obra tenha circulado pelas Gerais.
[21] Desde os gregos a morte sem sepultura e ritos foi indesejada cf. a descida de Ulisses ao hades cf. HOMERO. Evocações dos mortos, p. 134-47.
[22] Texto localizado pelo padre Elias Leoni, que neste caso preferiu a versão da Ave Maria.
[23] Cf. estudo verticalizado sobre a temática macabra em TENENTI. *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*.
[24] Sobre artes plásticas e Apocalipse de João, Ver REAU, Louis. *Iconografia de la Biblia* – Nuevo Testamento, p. 685-748.

1-artigo_adalgisa.indd 19 17/06/2008 10:15:34

posição dualista que separava, inspirada no Evangelho de São Mateus, os justos dos pecadores. Por sua vez, prescindiu também da representação das dissensões que emergem na consciência do moribundo, reveladas nas artes através do confronto exterior entre as forças do bem e do mal. Optou pela relação pessoal e direta da criatura com o criador. Inclinou-se para uma experiência religiosa mais refletida.

Na base da tela, encontra-se a representação de uma mulher. Transparente ao conhecimento divino, motivo pelo qual se encontra nua, cobre os seios fartos enquanto segura um galhinho de açucena – símbolo da pureza, da entrega pessoal ao sagrado e da glória. Um pouco acima, sobre nuvens, a presença do Cristo semicoberto em manto azul, envolto em irradiações douradas. Ele contempla e aponta a mão direita para a jovem mulher, cujo olhar é puro, simbolizado pelas flores brancas, para uma sentença favorável.

O Juízo elaborado por JGSL apresenta pendores para o Paraíso quando consideramos a pequena distância que separa o Cristo da mulher, a luz celestial que espraia em sua direção, o número de anjos que o pintor sobrepõe ao único demônio que, perdendo aquela alma, encontra-se sorrateiramente em retirada no canto da tela. Há um clima de alegria expressado nas feições da dupla em questão – Cristo e mulher – e nas cores brilhantes – amarelo, azul, branco e vermelho. Para laurear essa bem-aventurada, o seu anjo já sustenta a "coroa imarcescível da glória".[25] Trata-se de uma concepção de sentença bastante diferente daquela alusiva ao Juízo Final representada nas portadas do gótico e também nas pinturas parietais e mosaicos do Renascimento e Maneirismo italianos. Refere-se ao julgamento divino em sua historicidade barroca, isto é, profundamente misericordioso e, ao mesmo tempo, justo. Por essa razão, a inscrição de salmo adequado ao momento: "Iudicabit. populos in aequitate" (*sic*) - julgarás os povos com equidade" (Sl 9, 9).[26]

A composição referente ao *Inferno* se distancia essencialmente das representações tradicionais vigentes na Europa e na América Espanhola, inclinadas a concebê-lo como uma cratera escura, dominada pelo fogo, sujeira, demônios devoradores e suplícios diversos e ingenuidade dos detalhes. O pintor, ao contrário, é econômico nos detalhes, representando o novíssimo dos pecadores através de três elementos básicos: o demônio antropomorfo, as serpentes e o fogo. Em termos de linguagem plástica, tem-se essencialmente o fundo, composto por um fogo expressivamente ardente e a figuração – demônio e víboras.[27]

---

[25] Há muitas referências a essa coroa gloriosa (cf. Ap 3, 11; Icor 9, 25; IPd 5, 4;) ver ainda SCHMAUS, *Teologia Dogmatica VII* – los Novisimos, 1965, p. 388).

[26] Na obra, a transcrição da fonte bíblica apagou *Iudicabit*, *Populos in Aequitate* -se. Há dois salmos com passagens semelhantes a esse conteúdo: o salmo 9, 9 e o 66(67), 5 ": Julgará os povos com (na) eqüidade. Sl 9, 9: "Et ipse iudicabit orbem terrae *in aequitate*, *Iudicabit populos in iustitia*; Sl 66(67),5: "Laetentur et exsultent gentes, Quoniam *iudicas in aequitate*".

[27] O inferno de JGSL assemelha-se um pouco àquele da matriz de Sabará, embora neste caso o artista tenha optado claramente por um conteúdo mais moderno, a subjetivação. O IBMI assim descreve o painel de Sabará: "Cena representando o inferno, onde aparece *uma figura masculina* sentada *entre chamas, nua*, de barba longa, com a mão direita sobre o peito e com os pés acorrentados *com uma*

1-artigo_adalgisa.indd 20 17/06/2008 10:15:34

Trata-se assim de uma linguagem bastante depurada do ponto de vista da forma e do simbolismo religioso. Nela percebem-se as penas de dano e de sentido sem, contudo, recorrer à representação de uma multidão de pecadores atormentados. Como nas demais obras do conjunto, o artista sublinha a expressividade das cores mais escuras: vermelho, preto, marrom e ocre. A essência tenebrosa do inferno não é representada através de citação anedótica, mas, sobretudo, pela força expressiva e persuasória da própria cor.

Finalmente, temos a representação do novíssimo do *Paraíso* – uma figura masculina. Compartilhando do Iluminismo em curso, o artista José Gervásio deixou explícito que o gênero humano é digno da salvação eterna, pois se a tela do Juízo dá sentença favorável à mulher, a do Paraíso contempla o homem. Dentro de estrita coerência formal, José Gervásio representou a bem-aventurança através de um único eleito, circundado por lírios e guirlandas. A figura (o homem e as flores) e o fundo claro confirmam a tendência do pintor para o despojamento e economia de recursos retóricos. A coroa da glória, a cabeça ligeiramente inclinada, o olhar docemente beato, as mãos abertas, tudo isso pintado à maneira galante do rococó. Dominam os tons suaves, revezados com cores vivas, que, manuseados pela competência do artista, resultam em luminosa composição.[28]

Referências

AGUIAR, Marcos Magalhães, *Vila Rica dos confrades* – a sociabilidade no século XVIII. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Depto. de História/USP, 1993 – (mimeo.)

ALVES, Célio Macedo. Manoel Ribeiro Rosa: genial, injustiçado e florido. *Revista Telas & Artes*, Belo Horizonte, ano II, n. 10, jan./fev. 1999.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. A pintura colonial em Minas Gerais. In: ___. *Rodrigo e seus tempos*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura e Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

BOHRER, Alex. *Os diálogos de Fênix*: fontes iconográficas, mecenato e circularidade na arte colonial mineira. Belo Horizonte: dissertação de Mestrado em História, UFMG, 2007.

HOMERO. Evocações dos mortos In: ___. *Odisséia*. Canto XI, [s.d.].

MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: IPHAN. v. 2.

REAU, Louis. *Iconografia de la Biblia* – Nuevo Testamento. Madrid: Madrid: Ediciones Del Serbal, 1996.

serpente envolvendo o corpo. À esquerda, aparece outra figura mais nova, com uma *serpente na mão*. No canto, à esquerda, aparecem duas figuras muito apagadas e elementos não identificados, talvez da repintura, *tudo envolvido em chamas"* (IBMI/IPHAN). (Grifos nossos)

[28] Para Rodrigo Melo Franco essa seria a representação da Virgem.

1-artigo_adalgisa.indd 21 17/06/2008 10:15:34

SANTANA, Sabrina Mara. *A boa morte e o bem morrer*: culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721-1822). 2006. Dissertação (Mestrado em História) – UFMG, - CNPq.

SCHMAUS. Teologia Dogmática VII - las novisimos. Madri: Ediciones. RIALP, 1965.

TENENTI, Alberto. *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*. Torino: Einaudi Editore, 1989.

VELLOZO, frei José Mariano da Conceição. *Flora Fluminensis*. Rio de Janeiro: Centro de Memória e documentação e Secretaria de Estado do Meio Ambiente, 1999.



José Gervásio Souza Lobo. *O Paraíso*, óleo s/tela (proveniente da Capela do Rosário dos Pretos). Ouro Preto. Acervo: Paróquia de Nossa Senhora do Pilar.

1-artigo_adalgisa.indd 22 17/06/2008 10:15:36

O discurso crítico sobre a produção cinética de Palatnik: 1951-1962

Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes
Professora da UFES
Pesquisadora do CNPq
Membro do CBHA

Resumo

Os avanços da ciência e o aumento da produção de materiais industriais, ao longo da primeira metade do século XX, redobraram a vontade de atribuir movimento às formas artísticas, recorrendo a artifícios mecânicos, princípio fundamental da Arte Cinética. Os altos custos dos investimentos e o incipiente desenvolvimento da indústria brasileira não abateram os artistas, como provam os Aparelhos Cinecromáticos de autoria de Abraham Palatnik. Além de ousadia criativa, tais obras pareciam ter solucionado a velha aspiração poética de pintar com a luz. Mas, por terem surgido num momento em que sequer se havia conseguido introduzir no país a estética abstracionista, esse gênero de obras, que subvertia as tradicionais categorias artísticas, teria que derrubar a barreira do despreparo e a renitência da crítica em refletir sobre essa vertente modernista,

Arte Cinética - Abraham Palatnik - Arte e Tecnologia

Abstract

The science advances and the increase in the industrial material production redoubled the will of attributing movement to artistic shapes through the first half of the 20th century by appealing to mechanical devices, a fundamental principle of the Kinetic Art. The high costs of investments and the incipient development of the Brazilian industry did not discourage the artists, as the kinechromatic devices made by Abraham Palatnik proved. Besides of creative daring, such works seemed to have solved the old poetic aspiration of painting with the light. But, for having appeared in a moment that could not even introduce the abstractionist aesthetics in Brazil, this style of works, which subverted the traditional artistic categories, would have to knock down the unpreparedness barrier and the obstinacy of the criticism in reflecting on this modern discussion.

Kinetic Art - Abraham Palatnik - Art and Technology

2- artigo_almerinda.indd 23 07/07/2008 11:32:21

Os avanços científicos ocorridos no século XIX desencadearam profundas mudanças tanto no pensamento, na produção e nos modos de vida social, além de revisão das premissas estéticas e da concepção de arte. A descoberta da fotografia, da luz elétrica e do cinematógrafo foram talvez os inventos que mais fascinaram os artistas e lhes impuseram novos desafios. Alguns vislumbraram, então, a possibilidade de solucionar duas antigas aspirações: desenhar ou pintar com a luz e demover a arte de sua característica imobilidade. Foi com base na tecnologia e nos novos conhecimentos científicos que os representantes das vanguardas mais radicais buscaram respaldar e estabelecer novos paradigmas para a arte, rompendo com o antigo sistema de representação e com os valores estéticos do passado.

Se a descoberta da fotografia permitiu gerar imagens por meio da luz, pôs em xeque o espaço e a perspectiva renascentista e a questão da semelhança e da dessemelhança, a produção de imagens, por meios mecânicos, não solucionou o problema da imobilidade das imagens artísticas. Desde sua origem percebeu-se que as imagens fotográficas imbricavam diferentes estratos perceptivos e temporais, o que impulsionou e ampliou o rumo da pesquisa que acarretou novas descobertas, como o cinematógrafo. Por sua vez, a projeção de imagens pelo cinema tornou os artistas conscientes de que a geração do movimento não poderia ser obtida através de processos e materiais artísticos convencionais, mas dependia de artifícios mecânicos.

O caráter enunciativo do cinema fascinou os artistas, em especial os futuristas e os construtivistas. Embora o movimento das figuras na tela do cinema seja ilusório, as imagens podiam, agora, ser percebidas como se fossem dotadas de movimento real, criando uma nova "subjetividade e um novo conceito de verdade, que emerge da imaginação, o que impede distinguir o falso do verdadeiro, a cópia do original, a realidade da ilusão". Além disso, o tempo e o movimento do cinema encadeiam-se de maneira "muito mais rápida ou mais lenta do que aquele em que vivemos", observa André Parente (1993:16-20). Cubistas, futuristas e construtivistas exaltaram, em seus programas, escritos e realizações estéticas, a velocidade da máquina, o cinema, a indústria e as massas humanas se movimentando apressadas na metrópole moderna rumo ao trabalho. Muitos deles desenvolveram experiências inusitadas no campo cinematográfico, por entenderem que esta seria a forma privilegiada de expressão do futuro, pois a pintura e a escultura deixariam de ser os únicos meios de informação e de representação visual.

Os construtivistas e os futuristas anteviram com absoluta consciência o futuro do mundo da tecnologia, ao mencionar que, para a formulação de objetos dotados de movimento, não bastaria habilidade e conhecimento de técnicas artísticas, mas era imprescindível juntar a elas os conhecimentos científicos e técnicos, o que significava imbricar engenharia e arte. Os construtivistas, para quem as artes plásticas e as artes utilitárias não eram entendidas como oposições, demonstraram entusiasmo pela maquinaria e pela tecnologia, por entenderem que preconizavam o nascimento de uma nova ordem estética e funcional. Afirmaram que o designer, o engenheiro e o cientista, descobririam nas "qualidades expressivas

2- artigo_almerinda.indd 24 17/06/2008 10:17:46

e inatas dos novos materiais" e nos conhecimentos técnicos, as bases para uma maior precisão e eficiência mecanicista da máquina (Scharf, 1991:117).

A especificidade do conhecimento tecnológico e a necessidade de especialização técnica que os novos investimentos artísticos requeriam iriam impedir que muitos pintores e escultores desenvolvessem objetos artísticos dotados de movimento, sem contar que grande número das tentativas empreendidas por outros se revelaram ineficazes ou redundaram em fracasso, justamente por faltar a seus respectivos autores conhecimentos de mecânica e eletricidade. As experiências bem-sucedidas, embora em pequeno número, contribuíram para libertar a pintura e a escultura de sua tradicional acomodação. Rompiam com a perspectiva, o caráter representativo e a imobilidade, além de acrescentarem uma dimensão experimental e lúdica à arte.

As inevitáveis dificuldades que o domínio do conhecimento tecnológico impôs aos artistas e os altos investimentos necessários ao desenvolvimento de experiências nesse âmbito não impediram que um número bastante significativo de modernistas, de diferentes partes do mundo, criasse, desde o início do século XX, inusitadas engenhocas mecânicas, que possibilitaram imprimir movimento aos objetos e às formas artísticas. Contribuiu para isso a formação de alguns artistas em engenharia e o aumento da produção de materiais industriais, a partir da década de 1920, o que ajudou a concretizar as experiências pioneiras da arte cinética. A complexa, gigantesca e utópica torre, denominada Monumento à Terceira Internacional (1917-1920), de autoria de Vladimir Tatlin (1885-1953), exemplificava a ousadia dos investimentos dos artistas, que pleiteavam dotar até a arquitetura de movimento real. Mas se a idéia original era transformar a torre num organismo vivo e pulsante, isso não se efetivou pelo fato de a mesma não ter sido construída, permanecendo o protótipo ou a maquete.

Os fotogramas de Moholy-Nagy, obtidos posicionando os objetos diretamente sobre papel fotossensível, concretizavam a vontade do artista de desenhar com a luz. Esses desenhos fotográficos, além de redimensionarem o interesse do húngaro por materiais industriais e processos artísticos não convencionais, desencadearam outras experiências que suplementam ou potencializam o olho que o artista húngaro desenvolveu na década de 1920. Agregando prismas, espelhos e metal polido que refletiam e faziam reverberar a luz, Moholy-Nagy criava também os primeiros objetos cinéticos de que se tem notícia. Em 1930, expunha seu mais complexo objeto desse gênero, o *Modulador luz-espaço* (1922-1930), criado para produzir efeitos elétricos inusitados no cenário de um balé. Ao ser acionado mecanicamente, o objeto gerava fachos de luz, que incidiam sobre a superfície metálica e translúcida do objeto, reverberando em múltiplos efeitos luminosos sobre o espaço. A luz tornava-se, assim, nova matéria escultural, que mantinha implícita a idéia de ritmo dinâmico, de visão simultânea e de princípio de dissolução da forma e da resistência dos materiais.

A exposição do *Modulador luz-espaço* coincidia praticamente com o desenvolvimento das pesquisas de Calder com os móbiles, que foram inicialmente movidos por uma fonte mecânica. As pesquisas do artista americano logo tomariam outro rumo e iriam solucionar

2- artigo_almerinda.indd 25 17/06/2008 10:17:46

grande parte dos problemas e das dificuldades para imprimir movimento às formas artísticas. Calder conseguiu mover as formas geométricas ou orgânicas de seus móbiles recorrendo unicamente a uma fonte natural: corrente de ar ou de vento.

Essas e outras esparsas experiências pontuais e isoladas propiciaram condições para o surgimento da vertente artística, conhecida como Arte Cinética. No entanto, esta iria desenvolver um número cada vez mais diversificado de criações, somente após o término da II Guerra Mundial, quando a tecnologia assumiu posição preponderante na vida moderna e a indústria de materiais e de equipamentos mecânicos e elétricos se expandiu excepcionalmente. A Arte Cinética levou ao extremo o desejo dos artistas de desenhar e pintar com a luz, bem como de imprimir movimento às formas e objetos artísticos.[1]

O aumento da produção de objetos cinéticos, movidos por mecanismos eletromecânicos variados, entre eles, os motores de explosão (utilizados em máquinas industriais desde o século XIX), ocorria quase que concomitantemente ao nascimento, e a utilização do computador como nova ferramenta pelos artistas. Isso confirma que os resultados da ciência de uma época influenciam a visão de mundo e repercutem intensamente sobre a produção artística, de modo direto ou indiretamente, propiciando o surgimento de novas "ideologias e filosofias", como observou Schenberg (1973: 91).

Nos países pouco desenvolvidos, como era o caso do Brasil e dos seus vizinhos latino-americanos, o campo tecnológico foi, até a década de 1960, bastante incipiente. Essa realidade não desestimulou os artistas nem impediu que, valendo-se de ousadia e determinação, eles imprimissem aos respectivos projetos estéticos novos rumos, recorrendo a novos materiais industriais e a uma gama variada de artifícios eletromecânicos.

O precursor desse gênero de objeto artístico no nosso país foi indubitavelmente Abraham Palatnik, artista que demonstrou arrojo e determinação ao produzir grande quantidade de obras cinéticas. Depois de longa permanência em Israel, para realizar estudos de matemática e engenharia (especializando-se em motores de explosão), e onde deu início à carreira artística, Palatnik retornava ao Brasil em 1948.

Ao chegar ao Rio de Janeiro era um pintor figurativo, cuja obra seguia uma formulação modernista ainda tímida. A visita ao ateliê de pintura freqüentado pelos internos do manicômio de Engenho de Dentro, na companhia de Almir Mavignier, seria para Palatnik reveladora e inquietante. Passou a questionar, a partir de então, a própria produção pictórica, diante da força avassaladora e persistente das imagens criadas pelos alienados, que não mantinham relação imediata com o mundo aparente, mas resultavam de uma experiência particular, interior ou subjetiva. Tal inquietação aproximou o jovem artista de Mário Pedrosa (que retornara do exílio em 1945), o qual se tornou o principal interlocutor e o

[1] Embora alguns estudiosos considerem o gênero pictórico, conhecido como Optical Art, uma vertente da Arte Cinética, interessa-nos discutir apenas a relação arte e tecnologia, isto é, a produção de artifícios mecânicos para imprimir movimento às formas e aos objetos artísticos.

2- artigo_almerinda.indd 26 17/06/2008 10:17:46

incentivador incondicional de Palatnik, quando este manifestou vontade de empreender novos rumos à sua praxe.

A interlocução com Pedrosa dava alento e impulsionava a criação dos primeiros "cinecromáticos", assim batizados pelo mesmo crítico. Este e Mavignier incentivaram Palatnik a enviar à I Bienal de São Paulo (1951) um desses objetos, gerador de uma espécie de pintura de luz-cor, cujas formas abstratas pareciam mutantes e dotadas de movimento, pois sugeria uma permanente transmutação forma-cor. Tais efeitos eram provocados por lâmpadas coloridas, lentes e um mecanismo eletro-mecânico (escondidos dentro de uma caixa, que possuía numa das faces uma tela-écran). Ao ser acionado, o aparelho – programado para projetar as imagens em ciclos de quinze minutos – fazia aparecer na tela um verdadeiro jorro de efeitos luminosos e cores variadas, sobre uma tela transparente. Embora o resultado final não deixasse de remeter à pintura, distanciava-se dos processos pictóricos convencionais, no sentido de que as formas e as cores subvertiam a sua característica imobilidade e confinamento, para apresentarem-se em permanente dissolução, transmutação e rearticulação de novas estruturas formais e fascinantes matizes de cor-luz. Ao final de cada ciclo programático, o objeto desligava-se automaticamente e o público era incitado a manusear e participar, acionando o interruptor, para reanimar a repetição do programa visual da obra, numa alusão ao eterno recomeçar. Sem a participação do interlocutor o aparelho permaneceria inerte e sem vida.

O *Cinecromático* acabaria por gerar polêmica e constranger a representação brasileira, que não sabia como classificar e justificar a aceitação de um objeto que hibridizava arte e tecnologia e driblava as velhas categorias artísticas, escrituradas no regulamento da Bienal. O episódio atesta a dificuldade de compreensão e assimilação desse gênero de proposição estética no âmbito da instituição, que se propunha ser o símbolo da vanguarda artística no país. A obra de Palatnik acabou participando da Bienal, para suprir a ausência das obras da representação do Japão. E embora impedida de concorrer a prêmio, o júri internacional achou por bem conferir-lhe uma menção honrosa, atitude que expunha tanto a incoerência das avaliações, como o conservadorismo dos julgadores nacionais.

A contar pelos comentários de alguns articulistas, na época, a obra de Palatnik atraiu o interesse e a curiosidade do público visitante da Bienal, fatores que, no entanto, não constituíram estímulo suficiente para mudar de imediato o posicionamento da crítica brasileira, que, salvo raras exceções, não manifestaria entusiasmo, convicção ou mesmo empatia, pelo objeto cinético. Basta mencionar que Mário Pedrosa e Antonio Bento foram os únicos críticos a publicar pequenos textos sobre a obra palatnikiana, respectivamente, na *Tribuna da Imprensa* e no *Diário Carioca*, logo após a inauguração da Bienal. Nessas matérias, os autores descreviam o funcionamento do "aparelho cinecromático" e referiam-se a uma nova sensibilidade estética, que implicava numa outra relação fenomênica e comportamental do interlocutor frente à arte. Alguns meses após o encerramento da Bienal, Walter

2- artigo_almerinda.indd 27 17/06/2008 10:17:46

Zanini publicava um texto crítico no jornal *O Tempo*, no qual refletia também sobre aquela obra de autoria de Abraham Palatnik.

No texto de sua autoria, "Intróito à Bienal" publicado no dia da abertura da Bienal, em 20 de outubro de 1951, Mário Pedrosa não deixava de mencionar a recusa inicial da obra do artista pelo júri da Bienal e fazia uma série de considerações sobre as experiências pioneiras dos artistas internacionais com a tecnologia e a luz. Após essas considerações, o crítico concluía que, graças aos estudos da física moderna, foram abertos novos caminhos. Direcionava, então, o discurso para a especificidade funcional e estética do *Aparelho*, que projeta, segundo ele, numa tela semitransparente um universo de formas abstratas e cores em movimento, que, por seu caráter aparentemente arbitrário, remetiam ao caleidoscópio.

Embora reconhecesse a ousadia e a originalidade do objeto cinético palatnikiano, Pedrosa não deixava de apontar uma herança, mesmo que indireta, de Moholy-Nagy, o que confirma que a experiência do artista húngaro tornara-se referência tanto para os pioneiros da arte cinética, como para os críticos que discorreram sobre ela:

> Abandonando o pincel e o figurativo, decidiu-se (Palatnik), após um pequeno estágio abstracionista, a pintar com luz numa audaciosa tentativa de realizar uma das mais velhas "utopias artísticas", na expressão de Moholy-Nagy. (...).
>
> O artista não se pode contentar com o velho *métier* pictórico e o pincel e as cores químicas pigmentárias. Para controlar, dirigir, plasmar a luz são necessários novos instrumentos e a familiaridade com as conquistas da ótica moderna, desde os problemas de colorometria até as virtualidades da luz artificial.
>
> Palatnik está na linha dos pesquisadores de plástica de luz, isto é, dos efeitos de espaço-tempo sobre nossa sensibilidade. (Pedrosa, 1951)

O crítico deixava-se trair pela tentação de relacionar as cores da luz com certos matizes da pintura, mesmo reconhecendo naquelas qualidades próprias que as diferenciavam da natureza, dos meios e das cores obtidas com pigmentos na pintura convencional. Concluía que a experiência de Palatnik se enquadrava "no que Moholy-Nagy classificou de afrescos de luz", pois, para o artista húngaro, eles iriam "animar edifícios inteiros ou paredes com o dinamismo plástico da luz artificial, num futuro próximo". Se para o artista estrangeiro isso era apenas um prognóstico para ocorrer "nas casas do futuro", para o crítico isso já era realidade com o advento dos aparelhos domésticos de televisão (Pedrosa, 1951).[2]

[2] Em 1962 o crítico francês Michel Ragon voltava a fazer analogia entre a obra de Palatnik e os aparelhos de televisão Ver: RAGON. Le mouvement das l´art actuel.

2- artigo_almerinda.indd 28 17/06/2008 10:17:46

O artigo de autoria de Antonio Bento, "A máquina de Abrahão Palatnik", publicado no *Diário Carioca*, também no dia de inauguração da Bienal, era bem mais modesto em sua abordagem. O crítico, repetindo palavras do próprio artista, referia-se ao *Aparelho Cinecromático* "como uma máquina de projeção do tipo *sui generis*, o que permitia associá-lo ao cinema, à lanterna mágica e ao caleidoscópio". Após essas considerações iniciais, passava a justificar a recusa do objeto pelo júri da Bienal, do qual ele fora um dos integrantes, e citava a menção escrita que o júri de premiação fizera sobre a obra: "importante manifestação da arte moderna e digna de figurar no Museu de Arte Moderna de São Paulo". Embora impedido de concorrer ao prêmio da Bienal, essa deferência ao *Cinecromático* acabaria tendo um significado equivalente, considerando que a obra foi adquirida para aquele Museu, patrocinador do evento.

O texto de autoria de Walter Zanini, denominado "Uma nova técnica na pintura moderna" (1952), tomava, por sua vez, um rumo diferente. Refletia sobre o que chamou de "sentido estético-perceptivo" do objeto palatnikiano, observando que ele resolveu o problema da "cromática luminosa", por meio de "um sistema mecânico que transmite a luz movimentando-a na direção desejada". A sólida base intelectual do autor se evidenciava tanto ao estabelecer analogia entre a pesquisa do artista brasileiro e as proposições dos futuristas italianos, como ao referir-se à compreensão do movimento pela Gestalt e por teóricos como Wertheimer. Reconhecia o esforço do jovem artista em atualizar e diversificar a experiência estética, mas Zanini também aproveitava a oportunidade para ironizar a posição daqueles que, comodamente, não se propunham instaurar nenhum tipo de dúvida, preferindo repetir velhas e gastas formulações pictóricas:

> Dá gosto ver um moço como Palatnik buscando, aflito, caminhos novos de expressão nos espaços sidéreos, enquanto os limitados acadêmicos ficam repintando pela multimilionésima vez os seus cachinhos de uva, bem bonitinhos, bem arranjadinhos, bem capazes de dar bom aspecto à casa onde o espírito é eterno ausente. (Zanini, 1952)

As reflexões dos três conhecidos críticos não encontraram grande interlocução, nem conseguiram diminuir os equívocos e a aversão dos mais renitentes em aceitar, compreender e absorver as novas proposições da arte cinética, o que explica a lacuna e a quase completa ausência de reflexões críticas sobre essa vertente artística, no período que vai do término da I Bienal até 1960. Os primeiros sinais de mudança se fizeram notar nesse último ano, quando os *Aparelhos* de Palatnik eram expostos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e geravam a publicação, no *Jornal do Brasil* (1960), de uma seqüência de textos não assinados. Porém, pouco contribuía para alargar a visada cognitiva sobre os *Cinecromáticos* e a relação entre Arte e Tecnologia, funcionando apenas como divulgação da mostra.

Mas era um artigo denominado "Arte e invenção" (1960), de autoria de Mário Pedrosa, que alargava a reflexão. O crítico voltava a escrever sobre os trabalhos expostos por Palatnik,

2- artigo_almerinda.indd 29 17/06/2008 10:17:46

chamando-os de "pintura de luz" e observava que eles estabeleciam relações cromáticas que se diferenciavam dos preceitos teóricos que regem as cores obtidas com pigmentos minerais. Fazia também menção ao avanço das pesquisas do brasileiro, que, segundo Pedrosa, conseguira aperfeiçoar "o mecanismo das projeções" e iluminava, agora, mais homogeneamente, todo o écran. Fazia também uma provocação ao artista, desafiando-o a ampliar o horizonte de seus inventos tecnológicos, o que confirmava o tirocínio e a percepção visionária do crítico, à frente de seu tempo:

> Quando será que Palatnik, com o gênio inventivo que Deus lhe deu nos trará nova revolução técnica e estética, assenhoreando-se da eletrônica para ganhar melhor liberdade e variação nas suas experiências cinecromáticas? Se já se faz música eletrônica, porque esse talentoso não se decide a palmilhar o terreno inexplorado daquela ciência para criar também a pintura ou o cinecromatismo eletrônico? Já está na hora. (Pedrosa, 1960)

Essas reflexões coincidiam com o aumento da circulação nacional e internacional da obra de Palatnik, que penetrava nas principais instituições culturais, encontrando, a partir daí, também maior receptividade e interlocução da crítica. Aparentemente influenciado pelos escritos de Pedrosa, era a vez de Jayme Maurício publicar, poucos dias depois, na coluna que assinava no *Correio da Manhã*, denominada "Itinerário das Artes Plásticas", uma seqüência de tímidas notas sobre a exposição daquele mesmo artista, seguidas de uma matéria mais extensa, denominada *Palatnik e a "Antiteoria" do Cinecromatismo* (abril de 1960). Todavia, o crítico não parecia muito seguro ou devidamente preparado para investigar sobre as obras expostas no MAM, limitando-se a fornecer informações sobre a formação e a personalidade do expositor, além de transcrever trechos do discurso de *Palatnik* a respeito de suas investigações estéticas. Destacava o conceito de "antiteoria", referendando-o no título da matéria jornalística. Embora Jayme Maurício mencionasse que concordava apenas parcialmente com tal visão, pontuava na matéria o pensamento de Palatnik sobre o assunto, sem sequer pontuar em que aspectos ele divergia do seu:

> Antiteoria é a concretização da expressão na obra de arte. É aquilo que realmente se realiza no quadro, na escultura (...). É aquilo que para ser percebido não precisa ser lembrado, indicado, sugerido, explicado ou teorizado pelo artista ou o crítico. O homem tem que ser estimulado a perceber por conta própria o que existe. O hábito de teorização é negativo, pois o ser inteligente tem habilidade intelectual suficiente para compreender qualquer teoria. Esta compreensão lhe dá uma segurança e tranqüilidade mental tamanha que aceita mesmo as coisas que instintivamente não percebeu por si mesmo. (Maurício, 1960)

Mas foi o texto já citado, de autoria do crítico francês Michel Ragon, "Le mouvement dans l´art actuel" publicado na revista *Jardin des Arts* (n. 95), em outubro de 1962, aquele que causou

2- artigo_almerinda.indd 30 17/06/2008 10:17:47

maior impacto entre a crítica brasileira, o que não deixou de contribuir para modificar a visão sobre as diferentes proposições cinéticas e a criação individual de Palatnik. Isso se explica em especial por que o teórico francês, ao analisar a evolução e o significado da Arte Cinética em todo o mundo, destacava os *Cinecromáticos* de Palatnik, afirmando terem nascido da mesma vontade que alimentou os quadros luminosos movidos por mecanismos eletrônicos, de autoria de dois dos maiores expoentes do gênero em todo o mundo: o húngaro Nicolas Schöffer (1912-1992) e o engenheiro americano Frank Malina (1912-1981). Ragon reconhecia que os *Aparelhos* do brasileiro anteciparam em sete anos as experiências lumino-dinâmicas, apresentadas por Schöffer na cidade de Nova York em 1957, o que não deixava de ser curioso.[3]

Repercussão não menos significativa encontraria no nosso país o ensaio de autoria de Frank Popper, denominado "Arte cinética", publicado, em 1968, na revista paulista Artes (n. l5), que relacionava os estudos da física e da ótica moderna com as novas pesquisas com a luz e o movimento. Deixamos de analisar o teor desse ensaio, por extrapolar o recorte adotado para a presente comunicação. Vale ressaltar, entretanto, que foram esses dois textos de autoria dos críticos europeus, aqueles que mais contribuíram para começar a romper a barreira da rejeição aos objetos cinéticos, pois o reduto da crítica brasileira, que até então não havia se posicionado favorável a esse gênero de obras, passaria a se respaldar nesses textos. Todavia, o simples fato de que eles se limitaram a transcrever fragmentos das reflexões daqueles dois teóricos estrangeiros, denotava a dificuldade de compreender e dialogar com objetos construídos com materiais industriais e sofisticada tecnologia, e que, ao solicitarem a interação do público, subvertiam o conceito tradicional de escultura e mesmo de obra de arte.

Referências

BENTO, Antonio. A máquina de Abrahão Palatnik. *Diário Carioca*, 20 out. 1951.

MAURÍCIO, Jayme. Palatnik e a "Antiteoria" do Cinecromatismo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1960.

OSÓRIO, Luiz Camillo (Texto e Organização). *Abraham Palatnik*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004. p. 133-6.

OVERY, Paul. Vorticismo. In: STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos de arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p. 78-80.

PARENTE, André (Org.). *Imagem máquina*. Rio de Janeiro: Edições 34, 1993.

PEDROSA, Mário. Arte e Invenção. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 23 março 1960.

PEDROSA, Mário. Intróito à Bienal. Rio de Janeiro, *Tribuna da Imprensa*, 20 out.1951.

POPPER, Frank. Arte Cinética. São Paulo, *Artes* 15, ano III, 1968.

[3] No entanto, estudos mais recentes mencionam que Schoffer iniciou a produção de esculturas espacio-dinâmicas em 1946, com alumínio policromo, plexiglas e recursos elétricos, algumas das quais medindo cerca de dois metros de altura, em colaboração com o engenheiro Perlstein.

2- artigo_almerinda.indd 31 17/06/2008 10:17:47

RAGON, Michel. Le mouvement dans l´art actuel. Paris, *Jardin des Arts*, n. 95, octobre 1962, p. 54-61.

SCHARF, Aaron. Construtivismo. In: STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos de arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p. 116-121.

SCHENBERG, Mário. Arte e tecnologia. In: GULLAR, Ferreira (Coord.). *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973. p. 77-104.

ZANINI, Walter. Uma nova técnica na pintura moderna. São Paulo, *O Tempo*, 1 jun. 1952.

2- artigo_almerinda.indd 32 17/06/2008 10:17:47

História do Ensino do Desenho na América Latina: o apogeu do nacionalismo

Profa. Dra. Ana Mae Barbosa
Professora da USP
Membro Honorário do CBHA

Resumo

Estuda-se no artigo o Ensino do Desenho, concebido como Arte e como Projeto aplicável à indústria e ao artesanato nas décadas 1920 e 1930 estabelecendo comparações entre idéias nacionalistas e prática de três professores. No Peru Elena Izcue, designer da Casa Worth e de Elsa Schiaparelli, publicou um livro muito popular para ensinar desenho com base em motivos incas. Estabelecerei comparações com o método nacionalista de Theodoro Braga no Brasil e com o trabalho de Adolfo Best Maugard nas Escuelas al Aire Libre do México onde associava livre expressão a exercícios gráficos com elementos do alfabeto visual mexicano por ele sistematizado.

História - Ensino do Desenho - Nacionalismo

Abstract

In this paper we study the teaching of drawing, created as an art and a project that can be used in the industry and the handicraft in the decades 1920 and 1930, in comparison to the nationalist ideas and the practices of three teachers. They are Elena Izcue, in Peru, a designer of the Magazine Worth and Elsa Schiaparelli who wrote a book to teach design based on Inca's motives. I will compare the nationalist methodology of Theodoro Braga from Brazil with Adolfo Best Maugard's work in the Escuelas al Aire Libre in Mexico where he associated the free expression to graphic exercises with elements of the Mexican visual alphabed he developed.

History - Drawing education - Nationalism

3-artigo_ana_mae.indd 33 07/07/2008 11:34:02

Começo a articular textos sobre minhas pesquisas acerca do Ensino do Desenho, concebido como Arte e como Projeto, aplicável à Indústria, às Artes Gráficas e ao Artesanato nas décadas de 1920 e 1930 nos quais estabeleço comparações entre idéias nacionalistas e a prática de três professores.

No Peru, Elena Izcue, designer da Casa Worth e de Elsa Schiaparelli em Paris, publicou um livro muito popular para ensinar desenho com base em motivos incas. Ele foi publicado quando se iniciaram as pesquisas de Adolfo Best Maugard nas Escuelas al Aire Libre do México, onde associava livre expressão a exercícios gráficos com elementos do alfabeto visual mexicano por ele sistematizado.

Quando Best Maugard publicou seu livro, os métodos *art nouveaux*, associados à temática nacionalista de Theodoro Braga no Brasil, estavam ganhando enorme espaço na mídia no Rio e São Paulo.

Os inícios de uma preocupação com o design e conseqüentemente com o ensino do design na América Latina coincidiram com o desenvolvimento dos ideais nacionalistas que dominaram, no começo do século XX, este lado do mundo e alguns outros países colonizados.

Um certo romantismo nacionalista, como diz Nicola Bowe[1], conduziu os artistas e designers irlandeses a um revival celta, assim como desde a Suécia e Noruega até o México se via na Arte um fator essencial para a construção de identidades nacionais.

Argentina e México produziram os dois primeiros livros de ensino de desenho gráfico voltado para o que chamavam Artes Decorativas, que tiveram como objetivo a redescoberta da Arte, do artesanato e da cultura Pré-Colonização. Na Argentina se experimentava o ensino do desenho tradicional indígena nas escolas pela influência de Alberto Gelly Cantilio e Gonzalo Leguizamón Pondal, que publicaram o livro *Viracocha. Dibujos decorativos americanos,* livro do qual nunca tive a chance de ter em minhas mãos. Parece que o livro é posterior às experiências pedagógicas dos dois professores, Maugard e Izcue, anteriormente citados. Um exemplar que integra a bibliografia usada por Izcue data de 1923, mas que pode não ter sido a primeira edição.

Considero a abordagem de Izcue como pré-moderna, dada sua fixação na cópia de padrões. Só havia alguma liberdade de expressão quando se tratava da aplicação destes padrões à moda.

No México as Escuelas al Aire Libre experimentaram com o método desenvolvido por Adolfo Best Maugard, o qual me parece mais avançado que o dos argentinos, da peruana e do brasileiro, Theodoro Braga, que reclamava contra a cópia mas reforçava a técnica mais que a expressão.

[1]BOWE, Nicola Gordon. *Art and the national dream*. The search for vernacular expression in turn-of-century Design. Dublin:Irish Academic Press, 1993

3-artigo_ana_mae.indd 34 17/06/2008 10:21:15

Maugard procurava associar a livre expressão a exercícios gráficos com elementos do alfabeto visual mexicano por ele pesquisado e sistematizado.

Sintetizou sete elementos básicos da representação visual da Arte e do artesanato mexicano e levava os alunos, crianças e adolescentes a jogar graficamente combinando estes elementos, repetindo-os e criando padrões.

Best Maugard era realmente um especialista em arte mexicana autóctone. Forneceu a Franz Boas muitos dos desenhos de cerâmica mexicana para sua coleção iconográfica.

Identifico as Escuelas al Aire Libre do México (primeira 1913; período áureo, 1920 a 1933) como o único movimento modernista do ensino da arte que deliberadamente, programaticamente, integrou a idéia de arte como livre expressão e como cultura associando o fazer pessoal, a observação de paisagens e a decodificação formal das manifestações visuais autóctones, isto é, a decodificação da cultura indígena e artesanal do país.

Na Inglaterra do século XIX e inícios do século XX se podem encontrar projetos que pretenderam levar a arte ao povo, ensinar arte como história e despertar para sua apreciação, mas não incluíam o fazer artístico, como se o povo pudesse ser capaz de consumir mas não de produzir arte, de ser artista.Além disSo, também na Inglaterra, Marion Richardson, que tendo ensinado na mesma época das Escuelas al Aire Libre, procurava integrar a livre expressão em pintura e a observação da paisagem ao exercício de caligrafia. Estes exercícios foram se tornando pouco a pouco grafismo com função plástica, mas estavam ainda vinculados à idéia de legibilidade da linha, de controle motor e beleza do manuscrito aos poucos se transformando em exercícios da forma abstrata na qual a Grã Bretanha começava formalmente a se iniciar através do decorativismo do movimento Arts and Crafts, do Omega Workshop e da Escola de Arte de Glasgow.

Nos Estados Unidos, nessa época dominava a metodologia de Arthur Dow que associou a livre expressão plástica e gráfica a exercícios com formas geométricas.

Na Europa Continental dominava o Instituto Jean-Jacques Rousseau que se tornaria a instituição onde Piaget posteriormente centralizou suas pesquisas. Os métodos desenvolvidos no I.J.J.R. procuravam também associar a livre expressão com diferentes abordagens à sistematização das formas geométricas e/ou simbólicas.

Portanto, uma descoberta desta minha pesquisa é que todas as abordagens conhecidas do ensino da Arte Modernista entre os anos 1910 e 1930 associavam a liberdade de expressão a algum tipo de conhecimento sistematizado, embora somente Adolf Best Maugard, o autor do livro didático usado nas Escuelas al Aire Libre, tenha associado liberdade de expressão à análise da cultura visual. Seu método começou ser usado desde cedo nas Escolas al Aire Libre, mesmo antes de publicado no livro *Manuales y tratados: metodo de dibujo* (1923). Ele traz, além de belos desenhos e pinturas quase impressionistas de crianças e adolescentes,

3-artigo_ana_mae.indd 35 17/06/2008 10:21:15

uma série de sugestões de exercícios a serem feitos a partir da sistematização de formas e linhas dominantes na arte e no artesanato mexicano por ele feita durante quase 20 anos de pesquisas. Ele estabeleceu uma espécie de alfabeto formal da arte mexicana, constituído de sete padrões que ele orientava para serem usados com crianças, adolescentes e adultos estimulando a livre combinações entre eles. Há no livro exemplos do uso do padrão 6 combinado com o 2, o 3, o 4 etc. e até de um único padrão combinado com ele próprio.

Já Marion Richardson estabeleceu seis padrões baseados na diversidade de movimentos da escrita e propunha exercícios combinatórios entre eles, inicialmente somente em suas aulas de caligrafia para as mesmas alunas que com ela estudavam Arte. Aos poucos os padrões caligráficos e a pintura foram se interrelacionando. O princípio de estabelecimento de exercícios formais era o mesmo nas escolas de Dudley, no "blake country" inglês e nas Escuelas al Aire Libre, a diferença é que os padrões estabelecidos por Best Maugard foram baseados na leitura e análise da cultura mexicana e seus objetivos, além de formais e estéticos, eram sociais e políticos.

Em primeiro lugar pretendia despertar a juventude para a apreciação da Arte mexicana, recuperando o orgulho nacional perdido com a absoluta submissão das escolas existentes no México até 1911 aos padrões europeus.

Até a revolução de 1910 a cultura mexicana, a arte e o artesanato, eram desprezados por todas as classes sociais e apenas o que era produzido na Europa despertava a admiração dos mexicanos. Por outro lado o livro de Best Maugard e as Escuelas al Aire Libre pretendiam educar o povo, especialmente o espoliado indígena. Foi o primeiro movimento de educação popular através da Arte da América Latina bem-sucedido ao associar a educação para a Arte e para o Design. Tratava-se da introdução ao design indígena, autóctone, cuja gramática visual Best Maugard sistematizou, o padrão local instituído como design.

No Brasil, a tentativa de associar design a arte implícita no projeto educacional de Rui Barbosa havia falhado e a pretensão do marquês de Macaúbas de que seu livro de ensino de desenho fosse usado pelas famílias, nas oficinas, nas escolas para desenvolver a capacidade de aplicar desenho à indústria nascente também fracassara. O livro nunca saiu das salas de aula nas escolas formais, embora tivesse sido o primeiro livro escrito com intenção de fazer a educação popular para as artes no Brasil. Só posteriormente com a campanha em prol do desenho associado principalmente às artes Decorativas e Gráficas de Theodoro Braga é que a necessidade do ensino do Desenho se evidenciou.

A primeira Escuela al Aire Libre criada em 1913 que teve como diretor Alfredo Ramos Martinez foi uma dissidência da Academia de Belas Artes. Em 1911 os estudantes daquela academia entraram em greve exigindo a modernização do ensino e a demissão de seu diretor Rivas Mercado, que por coincidência era pai de uma das mais ardorosas defensoras da Arte Moderna, Antonieta Mercado, ativista política, amante de José Vasconcelos, o multiplicador das Escuelas al Aire Libre tendo se exilado com ele em Paris onde, conta-se que em

3-artigo_ana_mae.indd 36 17/06/2008 10:21:15

profunda depressão, cometeu suicídio dentro da Igreja Notre Dame de Paris. Os alunos da Academia de Belas Artes estiveram mais de dois anos em greve e por fim criaram junto com vários professores a Escola de Santa Anita.

Esta escola era ainda muito calcada nos movimentos artísticos europeus como o impressionismo e chegou a ser chamada de Escola de Barbizon numa associação à arte produzida pelo grupo paisagista de Fontainebleau na segunda metade do século XIX como Millet, Corot, Rousseau, Troyon, etc. Em 1919 o filósofo José Vasconcelos assumiu a reitoria da Universidade do México dando um novo impulso às Artes, às traduções de obras básicas da cultura ocidental e a valorização do índio e da miscigenação.

Sua visão era multiculturalista, advogando uma educação em direção ao hibridismo cultural, ao sincretismo, estimulando a inter-relação entre o erudito e o popular, e entre o conhecimento hegemônico internacional e valores culturais locais. José Vasconcelos esteve no Brasil duas vezes e se correspondeu com intelectuais e políticos brasileiros. Acho que a política cultural de Mário de Andrade na Secretaria de Cultura de São Paulo sofreu influência da política cultural de José Vasconcelos, que teve como carro-chefe a criação de inúmeras bibliotecas, principalmente infantis com ateliês de arte em anexo.

Há indícios de que Mário de Andrade conhecia o trabalho de administração cultural de José Vasconcelos, pois tinha em sua biblioteca a revista 30:30 veículo de divulgação do modernismo e do movimento de educação popular para as artes editada por artistas que fizeram parte das Escuelas al Aire Libre como Fernando Leal e Fermin Revueltas. Entre os artigos publicados no 1o número da revista, que teve tom e título de Manifesto, estava um que falava das Escuelas al Aire Libre e dos Centros Populares de Cultura. Vasconcelos possibilitou à criação das escolas de Chimalistac que substituiu a de Santa Anita em 1920, e a de Coyoacan um ano depois. Como Ministro de Educação Pública (21 a 24) ampliou a idéia de pintura "al aire libre" para a pintura mural e encomendou vários a Orozco, Rivera, etc.

Aliás, o destino das Escuelas al Aire Libre foi tremendamente marcado pelas reações enciumadas de Orozco que, embora muito valorizado com as encomendas de murais para a Secretaria de Cultura, provavelmente queria mais ou talvez ser o único e, em represália, para mostrar-se contra a política cultural de José Vasconcelos, transformou as Escuelas al Aire Libre em objeto de seus ataques e mais um motivo de discórdia com Rivera que foi ardoroso defensor das Escuelas e professor de uma delas. A discórdia entre Rivera e Orozco era mais profunda, residindo principalmente nas diferenças de visão do mundo, da Arte e da mexicanidade. Até nas representações da Revolução estes dois líderes se opunham. Enquanto Rivera representava a Revolução "como o surgimento de uma brilhante luz"[2], uma alteração na História em direção a uma melhor e mais triunfante vida", Orozco pintava a "agonia da Revolução", representando verdades negras da "farsa, drama e barbaridade".[3]

[2] Enrique Krause, Mexico, biography of Power p. 486.
[3] Enrique Krause, Mexico, biography of Power, p. 488.

3-artigo_ana_mae.indd 37 17/06/2008 10:21:15

Uma discordância básica quanto a condição humana dividiu estes artistas também em relação às expectativas do Ensino da Arte revolucionário.

As Escuelas al Aire Libre se multiplicaram principalmente até 1925, criando-se, quando já era reitor Alfonso Pruneda, as de Xochimilco, Tlalpan e Guadalupe Hidalgo. Como em 1925 já estava ativa a de Churubusco, ao todo no fim dos anos 1920 havia cinco Escuelas na capital e três no interior: Taxco, Cholula e Michoacan e vários Centros Populares de Pintura com metodologia semelhante às das Escuelas al Aire Libre.

Gabriel Fernández Ledesma e Francisco Diaz de León conceberam o projeto de uma revista para o intercâmbio e comunicação entre as Escuelas e os Centros Populares que se chamou *El Tlacuache*, *Cuaderno de las Escuelas al Aire Libre*, mas apenas um número foi editado.

Uma pesquisa em 1926 mostrou que todos os alunos de Xochimilco eram indígenas, em Tlalpan 70% eram indígenas e os outros "criollos" ou mestiços. Em Guadalupe Hidalgo e Churubusco a percentagem era 50% indígenas e 50% mestiços e brancos. O sucesso das mulheres foi ressaltado pela crítica que dizia ser "entendível" o progresso que faziam, pois se tratava de um tipo de arte baseado na sensibilidade interior qualidade que era atribuída às mulheres naquele tempo.

Em 1926,depois do polêmico sucesso de uma exposição dos alunos das Escuelas al Aire Libre no México, o Prof. Alfredo Ramos Martinez, diretor da Academia e responsável pelo projeto das Escuelas, conseguiu organizar um programa de exposições na Europa com a ajuda do Embaixador do México em Paris, o prestigiado escritor Alfonso Reyes, que posteriormente foi embaixador no Brasil e amigo de Portinari e Ismael Neri e de muitos escritores do 2º momento modernista como Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Murilo Mendes, etc.

Muitas obras levadas para a Europa foram publicadas na Monografia de las Escuelas de Pintura al Aire Libre em 1926. Parece que a escolha das obras procurou corresponder aos cânones expressionistas dos Europeus, com alguns exemplos pré-cubistas também, pois diferem bastante dos padrões contaminados pela visualidade popular das obras de outros estudantes das Escuelas publicadas no Manual de Best Maugard.

A preocupação em comprovar para o leitor a diversidade racial e social dos alunos das Escuelas se revela no partido editorial da Monografia que exibe para cada obra a foto da criança ou adolescente que a produziu. Pouco se sabe da recepção da exposição em Berlim. Mesmo Francisco Diaz de Leon, ex-diretor da Escuela de Tlalpan, em seu ensaio no catálogo da exposição reavaliativa de 1965, nada nos informa a respeito. Mas, graças às cartas de Alfredo Reyes ao Ministério, sabe-se que em Paris o sucesso foi enorme, o que gerou muitos artigos críticos e que o próprio Picasso ajudou Ramos Martinez a montar a exposição. Segundo Laura Matute, a pesquisadora que mais se aprofundou sobre as Escuelas al Aire Libre, o sucesso em Madrid foi ainda maior. Entre os jornais que comentaram a exposição ela cita: El A.B.C.; El Socialista;

3-artigo_ana_mae.indd 38 17/06/2008 10:21:15

El Imparcial, La Libertad, La Nación, La Gaceta Literária e La Voz com artigos assinados por conhecidos críticos de arte daquele tempo como José Francês e Gabriel Garcia Moroto.

Alfredo Ramos Martinez voltou realizado ao México. Embora não fosse um teórico nem um grande artista era um homem de inteligência e cultura híbrida geral muito vasta e respeitado por seus contemporâneos. É referido até hoje pelos historiadores e críticos como uma das figuras mais influentes na modernização das instituições artísticas do México.

No México em 1925 e 1926, quando as exposições mexicanas e européias tiveram lugar, alguma coesão das esquerdas e dos intelectuais, que foi conseguida com a revolução de 1910, já havia se esgarçado.

Os próprios modernistas e os muralistas que emergiram do movimento pela popularização das Artes fizeram das Escuelas al Aire Libre um pomo de discórdia, alguns para se arrependerem publicamente depois como Carlos Mérida. Um ponto nevrálgico da campanha das Escuelas al Aire Libre e do ensino modernista da Arte em geral foi o discurso acerca da absoluta liberdade de expressão. Ramos Martinez dizia que "os alunos pintavam o que queriam como o vissem e seguindo as técnicas de colorido que mais lhe agradassem".[4] Procuraram esconder os objetivos culturais e os procedimentos técnicos que estimulavam os alunos em direção a uma leitura cultural, cerne do método de Best Maugard usado nas Escuelas al Aire Libre e muito claramente demonstrado em seu livro de 1923 já citado. Resultado havia um desencontro entre a propaganda que fazia Ramos Martinez dos métodos de liberdade de expressão com a visualidade da produção apresentada que revelava critérios aprendidos com o professor.

O resultado é que enunciados pouco claros por parte dos defensores das Escuelas, um marketing idealizado, o desprezo dos artistas e campanhas destrutivas pouco honestas, levaram à manipulação política das Escuelas al Aire Libre. Em 1932, numa destas negociações administrativas do Estado, o "ogro" filantrópico do México, como diz Octavio Paz, as Escuelas al Aire Libre passaram da esfera da Universidade para o domínio direto do Instituto de Belas Artes, sendo submetidas ao currículo vigente nas outras escolas, perdendo-se, portanto, o caráter experimental que possibilitou seu sucesso.

Na reunião do Conselho que decidiu submeter as Escuelas à norma geral a única voz a se levantar contra esta solução foi a do Conselheiro e artista Rufino Tamayo. Como ex-aluno e ex-professor das Escuelas al Aire Libre demonstrou uma fidelidade admirável.

Contudo, falou sozinho e assim terminou uma aventura modernista magistral no campo da Arte/Educação na América Latina. Ironicamente, as Escuelas al Aire Libre do México, o movimento modernista de ensino da Arte, que mais se aproximam dos valores defendidos para o ensino da arte hoje na pós-modernidade, isto é, arte como expressão e cultura, mas

[4] Laura Matute, Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura p. 80.

3-artigo_ana_mae.indd 39 17/06/2008 10:21:15

esse movimento foi interrompido no seu início e varrido dos livros de História do Ensino da Arte. No México, somente Laura Matute e Francisco Reyes Palma tiveram interesse em estudar as Escuelas al Aire Libre do ponto de vista da pedagogia do design e da Arte.

Referências*

ALVAREZ, Edgarllinás. *Revolución, Educación Y Mexicanidad*. México: Unam, 1978

ARUNDEL, Honor. *La Libertad en el Arte*. 2. ed. México: Editorial Grijalbo, 1973.

BAR-LEWANO, Itzhok. *Introducción biografica a José Vasconcellos 1882-1959*. Madrid: Ediciones Latino Americanas, 1965.

CORDOVA, Arnaldo. *La ideología de la Revolución Mexicana, la formación del régimen*. 2. ed. México: UNAM, Edicionaes Era, El Hombre y su Tiempo, 1973.

DEBROISE, Olivier. *Figuras en el Tropico*: Plástica Mexicana 1920-1940. México: Oceano, 1983.

FERNANDEZ, Justino. *El arte del Siglo XIX en México*. 2. ed. México: Imprenta Universitaria, U.N.A.M. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1967.

FRANCO, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México: Joaquín Martiz, 1971.

GILLY, Adolfo. *La Revolución Interrumpida, México, 1910-1920*: una Guerra Campesina por la Tierra y el Poder. 4. ed., México: Ediciones "El Caballito", 1974.

KRAUSE, Enrique. *Biography of Power*: A history of Modern Mexico (1810-1996).New York, Harper Collins Publishers, 1997. LEAL, Fernando. *El Arte e los Monstruos*. México, p. 1934-1938.

MATUTE, Laura González. *Escuelas de Pintura al aire Libre y Centros Populares de Pintura*. Tese para Licenciatura no Dep de História da UNAM. Publicada pelo INBA em 1987.

MOLINA ENRIQUEZ, Andres. *Los Grandes Problemas Nacionales*, México, np, 1909.

MAUGARD, Adolfo Best. *Manuales y Tratados*: Metodo de Dibujo. México: Departamento Edictorial de la Secretaria de Educación, 1923.

OROZCO, Jose Clemente. *Autobiografia*, México: Ediciones Era, 1970.

PALMA, Francisco Reyes. *Historia Social de la Educación Artistica en México*. México: INBA. SEP, 1984

PAZ, Octavio. *Los Privilégios de la vista*: Arte de México. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

REYES, Victor. *Pedagogia del dibujo*: Teoria y Practica en la Escuela Primária, México, 1948.

SEP Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, México, Editorial "Cultura", 1926.

TIBOL, Raquel. *Historia General del Arte Mexicano, Epoca Moderna y Contemporánea*, México, Editorial Hermes, 1969, II Tomos.

WEST, Ruth Thoburn. *Jose Vasconcelos and his contributions to mexican public education*. Tese de Mestrado apresentada à University of Texas at Austin, 1951

* Agradeço a Laura Matute pelas valiosas informações bibliográficas.

3-artigo_ana_mae.indd 40 17/06/2008 10:21:15

Arte no Brasil. Textos críticos. Século XX

Profa. Dra. Ana Maria de Moraes Belluzzo
Professora da FAU/USP
Membro do CBHA

Resumo

A pesquisa é o componente brasileiro de um estudo sobre arte latino-americana, desenvolvido em vários países do continente americano, sob coordenação do Internacional Contemporary American Art (ICAA), do Museum of Fine Arts, Houston. A investigação abrange aproximadamente o período entre 1920 e 1980 e atende a uma convergência de interesses: demandas de pesquisa do ICAA que está organizando a coleção Arte das Américas; necessidades de disponibilizar documentos historiográficos; organização de informações sobre arte e sua divulgação no Brasil. Pretende reunir um conjunto de documentos sobre as artes no Brasil, de modo a evidenciar sentidos adquiridos e atribuídos nas nossas peculiares condições históricas à prática e à reflexão sobre arte contemporânea. Compreende manuscritos e documentos primários, manifestos, textos críticos, escritos de artistas, textos de curadores. Centralizada no estudo dos documentos, a investigação é organizada a partir de tópicos de pesquisa comuns aos países envolvidos. Aprofunda estudos existentes e abre novas fronteiras de investigação, visando consolidar o pensamento e a historiografia latina nas Américas, com vistas à edição de coletâneas impressas e à disponibilização de documentos por meio da elaboração de um banco de dados *on line*, em três idiomas.

Fontes Críticas - Arte no Brasil - Século XX

Abstract

The research is the Brazilian component of a survey of the Latin American art held in various countries of the American continent, coordinated by the Internacional Contemporary American Art (ICAA) of the Museum of Fine Arts, Houston. It comprehends approximately the period between 1920 and 1980 and meets a convergence of interests: the demand for research of ICAA which organizes the American Art collection; the need to provide historiographic documents; the organization of information on art and its disclosure in Brazil. It intends to compile a set of documents on art in Brazil to emphasize some feelings acquired and laid in our peculiar historical conditions to the practice and the thought about contemporary art. Between these documents there are manuscripts, primary documents, manifestoes, critical analyses, artists and curators' texts. The survey, which focuses in the study of documents, is organized by research topics the involved countries have in common. It delves deeply into exhisting studies and allows new possibilities of research in order to consolidate the Latin thought and historiography in the Americas for the edition of print compilations and the availability of documents through the development of an online database in three languages.

Criticism - Art in Brazil - 20th Century

4-artigo_ana_beluzzo.indd 41 07/07/2008 11:35:41

O projeto Arte no Brasil tem o propósito de realizar um balanço crítico das idéias sobre a arte, no país, desde as primeiras décadas do século até cerca dos anos 1980. De um lado, pelo desejo de colaborar para que as novas gerações venham reconhecer aspectos da formação cultural brasileira. De outro, pela necessidade de divulgar documentos historiográficos que levem a repensar a história da arte brasileira e facilitar o acesso dos interessados em fontes fundamentais, pouco disponíveis: textos críticos, manifestos, depoimentos, cartas.

Há questões candentes que atravessam esta ampla pesquisa de ponta a ponta. Como evidenciar sentidos adquiridos ou atribuídos à prática e à reflexão artística, em nossas peculiares condições históricas? Em que medida, contribuições e perspectivas de artistas, críticos e teóricos, fundadas na experiência brasileira e latino-americana, podem ser pensadas no contexto geral da arte contemporânea? Como conhecer a particularidade da história da arte, sem a generalidade do conceito?

A oportunidade de realizarmos este projeto nasceu, efetivamente, com a criação do International Center for the Arts of the Américas (ICAA), junto ao Museum of Fine Arts, Houston (MFAH), por iniciativa da Crítica e Curadora Dra. Mari Carmen Ramirez, que mobilizou especialistas radicados em vários países do continente, em torno de um projeto geral intitulado: Documents of 20th - century Latin America e Latino Art. A Digital Archive and Publications Project.

O International Center for the Arts of the Américas foi criado em 2001, com o propósito de promover estudos relativos à produção artística na América Latina e de se tornar ponte de intercâmbio entre países do continente americano. Concentrou suas atividades no desenvolvimento de um plano multifacetado, Documents of 20th - century Latin America e Latino Art, visando à recuperação das fontes críticas da arte latino-americana e da comunidade latina nos Estados Unidos. "Arte no Brasil. Textos Críticos. Século XX" é, portanto, o componente brasileiro que integra este plano geral. Com o mesmo propósito, atuam núcleos de pesquisa na Argentina, Chile, México, Peru, Venezuela, Colômbia, Costa Rica e em universidades norte-americanas.

O projeto brasileiro foi viabilizado pelo apoio dado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, que declarou intenções conjuntas com o The Museum of Fine Arts, Houston, em 2005, com vistas ao Acordo de Cooperação, que foi assinado em dezembro de 2006. O núcleo de pesquisa do projeto no Brasil é coordenado pela Profa. Dra. Ana Maria de Moraes Belluzzo e está estabelecido na unidade de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

História da arte e técnica digital

Sem cair na velha tradição historicista, é oportuno mencionar que a história e a teoria da arte constituíram modelos para estudos no campo artístico, desde o Renascimento, mas só a partir do século XVIII, época do Iluminismo, a literatura sobre arte veio a se configurar

4-artigo_ana_beluzzo.indd 42 17/06/2008 11:06:40

como disciplina crítica, desenvolvendo-se por meio de diversas abordagens: filosófica, literária, historiográfica, informativa, jornalística, polêmica. Foram os enciclopedistas, afinal, grandes protagonistas das pesquisas científicas, capazes de atuar de maneira crítica e seletiva.

Não existe, portanto, o risco de se confundir as metodologias que vieram se renovando na orientação dos estudos de história da arte, com as ferramentas eletrônicas que colaboram para organizar e disponibilizar os resultados do trabalho. Mas existem desafios para garantir a sobrevivência de velha disciplina humanística, na era da tecnologia digital, para ajustar propósitos de reflexão e pesquisa, ao tempo e à medida das operações. Uma tarefa urgente é inscrever o debate sobre arte no Brasil, nos sistemas de informação internacional.

É inevitável que se abandone qualquer pretensão enciclopédica e se experimente um modelo ensaístico, orientado para desvendar documentos, e que se vise encontrar, sob a multiplicidade de informações, determinados eixos constitutivos de questões de interesse na contemporaneidade.

História, crítica e obra. A inscrição do documento

Sem perder de vista que a história da arte é, em primeira ou última análise, história de obras, o documento textual pode ser interpretado como elo de sua construção. Ou seja, a história da arte não só se baseia em evidências da obra visual, como também em evidências literais. Muitas vezes é o texto que favorece que se veja.

Como perspectiva a distância, a visão histórica revela-se ainda crítica das fontes. Tem razão Giulio Carlo Argan ao afirmar que, para o historiador, o valor da obra se encontra em sua historicidade, considerando a situação da cultura figurativa na qual a obra se insere e logra modificar. Na sua compreensão, o juízo crítico corresponde ao juízo histórico e, portanto, não há separação entre história e crítica de Arte (Argan, 1984, p.145). O historiador está longe de visar um projeto de base estatística. Ao reconstruir o processo de produção da cultura artística, está apto a eliminar toda repetição desnecessária, por meio de uma atuação seletiva, crítica, interpretativa, interdisciplinar.

No tempo em que é escrita, a crítica desempenha papel de mediadora entre o artista e público. Exerce função explicativa e de divulgação, frente à dificuldade, quando não à impossibilidade, de se entender o sentido de fatos e movimentos artísticos contemporâneos, sem se levar em conta a literatura critica que a eles se refere.

Em casos especiais, a função é assumida pelo crítico militante, que participa ativamente do debate, explicita pontos de vista de um grupo ou artista, do qual se constitui porta-voz. É o que se poderia dizer de Mario de Andrade com relação ao projeto modernista, e de Mario Pedrosa e Ferreira Gullar com relação ao projeto construtivo no Brasil.

Parte significativa da literatura artística é escrita pelos próprios criadores, sobretudo no século XX, quando a obra, formada experimentalmente, passa a ser configurada em ato.

4-artigo_ana_beluzzo.indd 43 17/06/2008 11:06:40

A atenção do historiador não se dirige só à prática crítica desenvolvida no contexto público e consagrada à discussão livre e aberta de assuntos culturais políticos. Escritos de artistas, correspondência entre artistas e críticos, projetos de curadoria revelam indícios significativos e apresentam novas modalidades de discurso. Resta, finalmente, uma advertência contra a difusão artística feita em período recente, nos moldes da indústria cultural, que não podem ser tomados por prática crítica.

Creio ter deixado claro que o objeto do historiador não reside no documento. Ele é visado pelo documento. Por isso, a seleção de documentos necessita ser apresentada com esclarecimentos, notas e comentários.

São considerados documentos fundamentais aqueles que propõem idéias basilares e constitutivas da consciência artística, nas condições culturais da história brasileira, e podem aparecer sob modalidades diversas: manuscritos e documentos primários, manifestos, textos críticos, escritos de artistas, textos de curadores, etc.

A divulgação de fortuna crítica sobre arte, num país como o nosso, em que coleções de obras e livros se mostram demasiadamente dispersas e fragmentadas, seja ela por meio de publicações impressas ou disponibilizada em banco de dados digital, poderá contribuir para o aprofundamento dos estudos e ajudar a superar o patamar ensaísta.

Por outro lado, a integração destas atividades em arquivo digital faculta a realização de estudos comparativos do pensamento sobre arte elaborado no Brasil e demais países das Américas.

A particularidade da história da arte, sem a generalidade do conceito

Arte latino-americana e *arte latina norte-americana* são termos inicialmente problematizados, para expressar adequadamente a complexibilidade destes grupos culturais em território americano, acreditando-se que, ao invés de categorias homogêneas, estamos diante de grupo descontínuo e fragmentado de mais de 20 países, de uma multiplicidade de etnias, grupos indígenas e comunidades migrantes.

Admitindo-se que o grupo corresponde a repertórios culturais particulares, foram estabelecidos tópicos comuns, com propósito de aproximar a pesquisa desenvolvida a partir de diferentes países do continente. Os estudos se realizam em campo interdisciplinar, como se pode depreender da relação de tópicos mencionados a seguir:

- Arte latino-americana e Arte Latina
- Imaginários Nacionais e Identidades Cosmopolitas
- Reciclagem e Hibridismo
- Assuntos de Etnia, Classe e Gênero

4-artigo_ana_beluzzo.indd 44 17/06/2008 11:06:40

- Arte e Ativismo Social
- Surrealismo, Realismo Mágico e Fantástico
- Utopias Geométricas Construtivas
- Abstração *versus* Figuração
- Artes Gráficas e Construção comunitária
- Exílio, Deslocamento e Diáspora
- Arte Conceitual e Fundamentos da Arte não-objetual
- Meios de Comunicação de Massa. Tecnologia e Arte
- Globalização e seus conteúdos

Passo a apresentar alguns exemplos visuais do repertório brasileiro e latino-americano, com o intuito de aproximar diretamente o leitor da riqueza de abordagens propiciada pelos documentos. Dificilmente os documentos fazem sentido sem seus referentes. Ao contrário das definições conclusivas, os documentos são registros esparsos e descontínuos, capazes de revelar a grande abertura do debate historiográfico. Muitas vezes, um documento não constitui raciocínio completo, conduz fragmento, cujo sentido pode ser revelado, ao fazer ponte com o que acontece fora dele, quando comparado a outros documentos. De um documento derivam sentidos polivalentes, ao ser lido em si, posto em relação, entre testemunhos. Portanto, aí está o convite à reconstituição documental e a uma nova escritura histórica.

A fascinante tarefa de *construção de um arquivo é* tributária da *montagem*, que dá a cada um dos fatos um sentido plural.

Espero deixar claro que se pretende conhecer o caminho trilhado na particularidade da história da arte e não na generalidade de conceitos, tendo em vista que muitos conceitos criados no universo da história internacional da arte não correspondem aos sentidos manifestos no âmbito pesquisado. Razão pela qual o estudo de vocabulário constitui, simultaneamente, outra tarefa indispensável.

Aponto a seguir algumas obras, escolhidas pela sua clara possibilidade exemplificativa e porque possibilitam apontar a rede de relações entre documentos, nos moldes do hipertexto.

Eu vi o mundo... ele começava no Recife

O nome dado pelo artista pernambucano, Cícero Dias, a uma de suas obras, pode ser considerado, em si, um manifesto: *Eu vi o mundo.... ele começava no Recife*. Intitula o painel pintado a guache, entre 1926-1927, apresentado no Salão da Escola Nacional de Belas Artes de 1931, exposição que ficou conhecida como "Salão Revolucionário", e foi

4-artigo_ana_beluzzo.indd 45 17/06/2008 11:06:40

organizada pelo novo diretor da Academia, o jovem arquiteto Lucio Costa. Pela primeira vez, obras expostas no salão não se limitavam àquelas feitas pelos artistas procedentes da Academia, tendo sido acolhidas contribuições artísticas realizadas fora dos cânones. O painel aquarelado de Cícero Dias, realizado no Rio de Janeiro, consolida memória onírica do Recife. Figuras flutuantes, em contorção espacial e sob angulações vertiginosas, povoam extensa superfície, desembaraçadas da regra culta, mais próximas das improvisações ínsitas e de gestos primitivos.

A liberação de imagens do inconsciente causa impacto na época. A nova poética é comentada por José Lins do Rego. Vê-se nos quadros de Cícero as gentes do Nordeste canavieiro e assinala em crônica datada de 1932, que "Cícero pintou de maneira alucinante o enterro do banguê", fazendo referência ao engenho de açúcar primitivo, anterior à usina. Manuel Bandeira também escreve ensaio sobre a obra. Mario de Andrade envia uma carta à Tarsila do Amaral, comentando que Cícero arrebentou a parede da Academia.

O conjunto de documentos da geração modernista reconhece visões a partir de diferentes ângulos do país, no momento de emergência da arte moderna no Rio de Janeiro, em que se renova o ensino das artes na Academia de Belas Artes daquela cidade. Indica a conexão entre modernistas de diversas partes do Brasil e a emergência de procedimentos de linguagem pré-consciente, que aqui não se poderia dizer propriamente "surrealista".

Intuitivamente, os artistas da primeira metade do século XX se aproximam de conteúdo etnológicos, psicológicos, e só poetas e escritores modernistas, em sintonia com inovações plásticas, estavam em condição de compreendê-los.

Há um fecundo diálogo entre a inteligência literária e as iniciativas plásticas das décadas de 1920 e 1930, tendo Cícero Dias deixado outro significativo documento, sob a forma de um cartaz para o 1º Congresso Afro-Brasileiro, em Recife em 1934. A reunião organizada por Gilberto Freyre, um ano após publicar *Casa-grande & senzala*, é gesto pioneiro dos estudos sobre a cultura africana no Brasil, seus costumes, religião...

A propósito, destaco a seguir importante contribuição dada pelo arquiteto Luiz Saia, ao escrever o livro *A escultura popular brasileira*, no qual o autor valoriza imagens de origem cultural africana. Pois o interesse da obra supera limites etnológicos da questão, para incursionar no domínio estético. Em seu pequeno livro, apresenta estudo sobre obras coletadas pela Missão de 1938, que teria se dirigido ao Recife e a outros estados do Nordeste, por iniciativa do Departamento de Cultura de São Paulo, sob direção de Mario de Andrade, tendo o livro sido publicado só em 1944. Saia era o chefe da Missão, encarregado de registrar festas, cantos e danças populares, e não teria abandonado seu especial interesse pela arquitetura popular e pela imagem de santos católicos. Conta-se que, ao visitar uma capelinha, em uma pequena vila do sertão de Pernambuco, recolhe uma cabeça de madeira encontrada atrás do altar, que julga ser de um santo de roca. Fica sabendo que se trata de um *milagre*, nome pelo qual eram conhecidos, na região, estes ex-votos de madeira. (Saia,

4-artigo_ana_beluzzo.indd 46 17/06/2008 11:06:40

1944, p. 9) Esculpidas em agradecimento pela cura de alguma doença, as esculturas figuravam a parte do corpo atingida pelo mal – pé ou a cabeça, por exemplo. Eram objetos de culto e possivelmente se prestavam à transferência mágica da doença. Os *milagres* eram introduzidos em pequenas capelas, construídas no lugar de algum desfecho dramático, marcado por uma cruz – pelas estas, chamadas de "Cruzeiros do Acontecido". Saia identifica as características próprias da escultura africana, pelo entalhe em madeira de alguns *milagres*, realizando trabalho de atribuição com base no estilo e na técnica das peças.

Deste modo, os ditos modernos estivavam dispostos a recuperar sentidos primordiais da atividade artística, reconhecer manifestações da pré-história do espírito humano. O pensamento da geração modernista brasileira, que se sabe renovado pela cultura européia, assenta-se também nas diferenças existentes no interior do país, na precoce percepção do outro, na superposição de tempos vividos pelos habitantes, notadamente no encontro entre cariocas, paulistas, pernambucanos, mineiros.

A descoberta da arte popular e primitiva foi um dos argumentos privilegiados entre artistas e escritores que desejaram transformar a cultura artística do século XX. Pode-se identificar enunciados diferentes, quando estes motivos aparecem no âmbito das vanguardas européias ou quando decorrem da dita arte primitiva descoberta no Brasil. Nesse caso, despertam traços de própria formação cultural, enquanto europeus procuram códigos distantes, exteriores a sua cultura.

Sabe-se do grande poder de atração exercido pelas diversas modalidades das artes ditas primitivas sobre os artistas modernos, até que a arte moderna viesse esclarecer a própria vocação não naturalista. Entre inúmeros exemplos, Tristan Tzara foi colecionador e conhecedor de arte negra. Seus primeiros textos sobre poesia negra datam de 1917 e aparecem anunciados no primeiro número da *Revista Dada*. No seio do movimento Dada, em Zurich, ouvia-se a estranha sonoridade dos poemas declamados, procedentes da África e da Oceania. Também o franco-suiço Blaise Cendrars deixou uma *Antologia Negra*, em 1921, antes de realizar as viagens de descoberta pelo Brasil ao lado de escritores e artistas modernistas. Somam-se aos exemplos literários, experiências de artistas plásticos, grupos de diversas extrações do expressionismo alemão e artistas cubistas, entre os quais, nasce a concepção intelectual da moderna escultura de Picasso.

Entre nós, ainda estamos devendo análise mais cuidadosa das relações entre arte primitiva e modernismo plástico no Brasil.

Mapa da América do Sul

Aponto outra obra-manifesto. Esta, do pintor uruguaio Joaquim Torres-Garcia, primeiro a teorizar sobre uma arte própria da América Latina. O *mapa invertido da América do Sul* aparece publicado na *Revista Círculo e Quadrado*, em 1936, poucos anos após o regresso do artista ao Uruguai, com mais de quatro décadas de ausência, nas quais conviveu com grupos

4-artigo_ana_beluzzo.indd 47 17/06/2008 11:06:41

da vanguarda européia. Não raro, artistas latino-americanos levantaram questões relacionadas à sua posição e orientação no mundo. O artista traça o continente sul-americano em escrita cartográfica, invertendo a sua posição de direção norte e sul. Torres-Garcia tira ainda partido de uma geometria simbólica.

Motivo pelo qual se torna oportuna a observação de *Indoamérica*, obra feita pelo artista em 1941, que revela o uso de vocabulário abstrato da arte pré-hispânica, para identificar a cultura latino-americana. Para Torres-Garcia, as culturas pré-hispânicas teriam alcançado estágio superior de desenvolvimento, que se manifestava na arte não representativa e na escrita de símbolos geométricos introduzidos em uma estrutura universal. Torres-Garcia propaga uma arte de teor racional, não-figurativa, de função metafísica e simbólica.

Cruzeiro do Sul

A obra do artista brasileiro Cildo Meireles, realizada entre 1969-1970, é um minúsculo cubo de madeira com uma seção de pinho e outra de carvalho, cujos lados medem 9 mm, feita para ser exposta em amplo espaço, onde se torna quase imperceptível e intensifica a disparidade de escala espacial. Trata-se de ação intencionada e finalizada, que resulta em expressão mínima, e foi apresentada na primeira mostra internacional do artista, quando convidado a participar da *Information*, no Museum of Modern Art, em 1970.

Na ocasião, o artista publica também *Manifesto*, que diz: "Não estou aqui para defender uma carreira ou uma nacionalidade. Ou antes, eu gostaria sim de falar sobre uma região que não consta dos mapas oficiais e que se chama Cruzeiro do Sul..."

Cildo Meireles, que procede da região central do Brasil, esclarece que o carvalho e o pinho são árvores sagradas para índios da nação Tupi, entendendo ser "sagrado o conhecimento do fogo obtido pela fricção do carvalho contra o pinho, em que o pinho queima". Comenta ainda "que a obra tem escala insignificante e abre diálogo com as hierarquias culturais que situam a arte no mundo". As informações que completam a compreensão da obra aparecem em entrevista dada por Cildo Meireles a Gerardo Mosquera. (Mosquera, [s.d.]., p. 29)

Referências

ANDRADE, Mario de. Cícero Dias. São Paulo, *Diário Nacional-Taxi*, 2 jul. 1929.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica d'arte*. Roma: Laterza, 1984

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: ___. *Magia e Técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BENTO, Antonio; CARELLI Mário. *Cícero Dias*. Rio de Janeiro: Edições Banco Itaú S.A., 1977.

4-artigo_ana_beluzzo.indd 48 17/06/2008 11:06:41

ENTREVISTA de Cildo Meireles a Gerardo Mosquera. In: HERKENHOF; MOSQUERA; CAMERON. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosak & Naify, [s.d.].

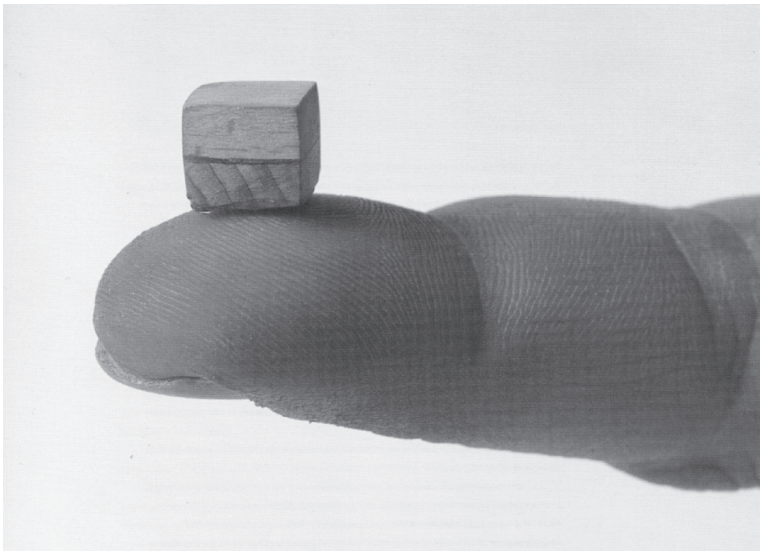
FREYRE, Gilberto. *O que foi o primeiro Congresso Afro-Brasileiro no Recife*. Rio de Janeiro, 1937.

MEIRELES, Cildo. Cruzeio do Sul. In: KYNASTON, McShine (Org.). *Information*. New York: Museum of Modern Art, 1970 (catálogo de exposição)

RAMIREZ, Mari Carmen. *Inversions*. The School of Soul. In: Ramirez e Olea. In: Inverted Utopias Avant-Garde Arte in Latin America. New Haven, Houston, Yale University Press and The Museum of Fine Arts, Houston, 2004

SAIA, Luiz. *A escultura popular brasileira*. São Paulo: Editora Gaveta, 1944.

TORRES-GARCIA, Joaquim. Mapa invertido da América do Sul, 1936 c. *Revista Círculo e Quadrado*. Montevideo. 1º maio 1936.



Cildo Meireles. *Cruzeiro do Sul*, 1969-1970.



Cícero Dias. *Eu vi o mundo... ele começava no Recife*, guache, 1,94 X 12m, 1926-1929.

4-artigo_ana_beluzzo.indd 49 17/06/2008 11:06:43

As artes rupestres do Brasil

Prof. Dr. André Prous
Professor da UFMG

Resumo

Milhares de sítios onde se encontram pinturas e gravuras pré-históricas são conhecidos no Brasil, especialmente em rochas e cavernas. A maioria das figuras antigas possui no mínimo 9.000 anos e algumas foram pintadas nos primeiros anos da história. Os arqueólogos são capazes de identificar várias e sucessivas tradições regionais e estilos, e tentar relacioná-los com os restos arqueológicos encontrados durante as escavações. Neste trabalho, explicamos a forma com que os petróglifos e pictogramas eram produzidos e mostramos a relação entre paisagem e sítios de arte rupestre. Algumas das principais tradições brasileiras são descritas e por último, discutimos a possibilidade de interpretação e comparação etnográfica. O estudo da arte pré-histórica mostra que não existe uma evolução linear da arte durante a existência do *Homo sapiens*.

Arte Rupestre – Brasil – Pré-história

Abstract

Thousands of painted or engraved prehistoric sites are known in Brazil, mainly on boulders or in shelters. Most ancient figures are at least 9.000 years old and some paintings have been made in early historic times. Archaeologists are able to recognize several regional and successive traditions and styles, and try to link them with the archaeological remains found during excavations. In this paper, we explain the way petroglyphs and pictograms were produced, and show the relationship between landscape and rock art sites. Some of the main Brazilian traditions are described; last, we discuss the possibility of interpretation and ethnographic comparison. The study of prehistoric art shows that there was no linear evolution of art during the existence of Homo sapiens.

Rock Art – Brazil – Pre History

5-artigo_andre_prous.indd 50 07/07/2008 11:36:56

Já foram registrados mais de dois mil sítios rupestres no Brasil (alguns deles, com milhares de figuras pintadas ou gravadas) e ainda existem muitas regiões inexploradas pelos arqueólogos. Meu objetivo, neste texto, é mostrar a diversidade das manifestações gráficas, bem como a complexidade do seu estudo.

Antes de apresentar estas "artes rupestres" brasileiras, gostaria de esclarecer alguns pontos muito importantes. O primeiro, embora se costume interpretar esta expressão como equivalente à "arte pré-histórica", existe arte rupestre até hoje – por exemplo, as propagandas de candidatos a eleições pintadas na rocha, em cortes de estrada. Com efeito, rupestre apenas significa "em rochedo"; no limite, poderíamos até considerar como tais os grafismos encontrados em paredes de banheiros. Outrossim, houve outras formas de "arte" na pré-história: esculturas em pedra, madeira ou osso; modelagens em cerâmica; pinturas sobre entrecasca, sobre pele, ou sobre cerâmica; adornos plumários etc. Também precisamos entender que chamar "arte rupestre" qualquer grafismo deixado numa parede natural é o mesmo que considerar "arte" os textos e croquis que deixamos em sala de aula no quadro- negro, embora eles sejam destinados a passar informações e não tenham, geralmente, nenhuma pretensão estética. Ora, muitos grafismos pré-históricos também não tinham como finalidade satisfazer o gosto dos seus destinatários pela beleza. Finalmente, queria deixar bem claro que os Homens pré-históricos que entraram no Brasil eram *Homo sapiens* como nós, tão inteligentes quanto nós e já tinham culturas diversificadas. Não se tratava de "brutas primitivas" como se costuma pensar; por sinal, não moravam em cavernas (embora pudessem freqüentar casualmente e até decorar alguns abrigos bem iluminados, sobretudo para realizar rituais), nem caçavam o mamute (que não existiu no Brasil, onde houve muitos outros grandes animais hoje desaparecidos, como preguiças de até seis metros de comprimento), nem viviam numa Idade da Pedra: a maioria dos seus instrumentos era de madeira e osso (que desapareceram); Homens da Idade da Pedra são os arqueólogos que correm atrás dos instrumentos de pedra, que eram poucos, mas que se preservaram melhor. Homens das cavernas, por sua vez, são os modernos espeleólogos que se enfiam dias a fio em buracos escuros e pouco arejados.

Isto entendido, podemos falar das "artes rupestres" brasileiras sem riscos de sermos mal compreendidos.

As técnicas de elaboração dos grafismos

Os artistas pré-históricos lançaram mão de várias técnicas. As análises mostram que, para pintar, usaram pigmentos minerais: óxidos de ferro para o vermelho; hidróxido de ferro para o amarelo; dióxido de manganês para o marrom escuro; carvão para o preto; osso calcinado, argila de tipo caulim, ou calcita alterada para o branco. Todos estes elementos são facilmente encontrados na natureza e podiam ser aplicados a seco (sendo os blocos esfregados no suporte) ou na forma de tinta, estando os pigmentos em suspensão em água ou outro líquido. A aplicação era então feita com o dedo ou com pincéis – de pelo, de talo

5-artigo_andre_prous.indd 51 17/06/2008 11:21:38

vegetal ou chumaço de algodão, por exemplo. Também se registra aplicação por projeção ou com carimbos. É provável que tenham utilizado também pigmentos vegetais como urucum e jenipapo, mas estes não se preservaram.

As técnicas de gravura são também variadas: raspagem, incisão, polimento, picoteamento (direto, com um percutor, ou praticado com um cinzel para maior precisão dos golpes), existindo combinações de técnicas. A escultura em paredes parece ter sido pouco praticada no Brasil; de fato, a única figura desta categoria, que encontramos, perto de Lagoa Santa, foi destruída por vândalos logo após a nossa prospecção.

O problema da atribuição: cronologia e "cultura"

A datação

Um historiador da arte não poderia analisar as obras de arte sem situá-las no tempo e no espaço. O mesmo ocorre com os pré-historiadores, com a diferença que estes não dispõem de textos nem de tradições orais para ajudá-los. Desta forma, precisa-se lançar mão dos métodos arqueológicos para datar os grafismos. Esta datação pode ser "absoluta" (consegue-se saber há quantos anos foram realizadas as figuras – com uma margem de erro) ou "relativa" (apenas se consegue saber quais as mais antigas e quais as mais recentes, dentro de um determinado conjunto rupestre). A datação absoluta se consegue quando alguma figura é encontrada durante escavações, enterrada abaixo e/ou acima de níveis estratigráficos que podem ser datados pelo radiocarbono, ou quando o pigmento utilizado nos traços é de carvão. Pode-se também determinar, por vezes, a idade mínima de figuras cobertas por concrecionamentos, datando estes por termoluminescência. Mesmo assim, todos estes resultados devem ser submetidos a uma cuidadosa crítica arqueológica, embora sejam por vezes apresentados ao público como sendo definitivos. A datação relativa é mais fácil de conseguir, através da observação combinada do grau de pátina ou de erosão das obras e dos suportes, da inserção das figuras em níveis de descamação da parede, e da superposição dos traços. Sabemos hoje que as mais antigas obras bem datadas no Brasil têm quase dez mil anos, e que muitas outras devem ter sido realizadas somente nos últimos milênios antes da chegada dos Europeus.

A determinação das unidades de estudo

Consideramos que os conjuntos de grafismos, datados aproximadamente da mesma faixa cronológica, encontrados em continuidade geográfica e que apresentam traços comuns, formam uma unidade crono-estilística. Cada uma destas unidades evidencia temas semelhantes e repetitivos (cada grupo sociocultural apresenta o que poderíamos chamar de "temas obsessionais"), e pode apresentar sucessivos estilos (a maneira de representar, que muda ao longo do tempo e de uma região para outra). Desta forma, determinamos a exis-

5-artigo_andre_prous.indd 52 17/06/2008 11:21:38

tência de *tradições* (com temática básica cobrindo grande extensão e longa duração), de *faciès* (manifestações locais da tradição, com alguns traços peculiares) e de *estilos* sucessivos em uma mesma região. Pretendemos assim reconhecer fenômenos semelhantes aos que verificamos na História da Arte mediterrânea, onde vemos, na Península Ibérica, a sucessão (por vezes no mesmo monumento – uma igreja ou um castelo) de várias "tradições" (greco-romana, visigoda, muçulmana e cristã). O equivalente europeu das faciès pré-históricas seria, dentro da tradição cristã, as diferenças entre a arte bizantina e a arte do domínio de cristianismo romano: variam entre elas as formas de representação (preferência para a vista frontal na primeira; perfil, na segunda), e também alguns temas (os santos mais cultuados são diferentes), embora as figuras do Cristo e da Virgem sejam comuns. Quanto aos estilos de uma mesma tradição pré-histórica, sucedem-se da mesma forma que, na arte ocidental, os estilos românico, gótico, renascentista e barroco.

Além da temática e das convenções estilísticas, também podemos estudar a relação entre os grafismos e as técnicas (escolha da pintura ou da gravura; gravuras privilegiadas para tratar determinados temas e pintura para outros, por exemplo), ou, ainda, o tipo de sítios naturais preferidos para pintar ou gravar (grandes ou pequenos, visíveis de longe ou não; próximos ou distantes da água etc.), assim como a escolha dos suportes (lisos ou com relevos sugestivos; baixos ou altos; em zona escura ou iluminada etc.). Nota-se que no Brasil não se conhecem figuras rupestres executadas em zonas completamente escuras, ao contrário do que ocorre em grutas da Europa Ocidental ou da Mesoamérica.

Outro ponto importante é tentar entender qual o papel dos sítios para uma determinada população em cada período da pré-história: enquanto em certas regiões e momentos todos os suportes rochosos disponíveis foram decorados, em outras, apenas encontramos raros locais, no que poderia ser o centro de um território; ou, ainda, espaçados regularmente, marcando talvez as fronteiras entre grupos vizinhos etc. De qualquer forma, deve-se tentar correlacionar os grafismos com os demais vestígios arqueológicos encontrados na região.

Algumas das principais unidades crono-estilísticas no Brasil

A Tradição Meridional

Conhecem-se poucos sítios rupestres no sul do Brasil, mas talvez muitas figuras executadas em rochedos a céu aberto e em pequenas paredes (os abrigos de grandes dimensões são raros no sul, por razões geológicas) tenham sido destruídas pela erosão.

No Rio Grande do Sul foram registrados cerca de quarenta sítios, a maioria deles, alinhados ao longo do sopé da escarpa meridional. Apresentam traços gravados por incisão, formando pisadas de onça, de cervídeos ou porco do mato e, sobretudo, de aves. Linhas

5-artigo_andre_prous.indd 53 17/06/2008 11:21:38

retas cruzadas e pequenas depressões (*cupules*) acompanham estas marcas. A origem desta tradição parece estar na Patagônia Argentina, onde o "estilo de pisadas" é bem difundido. Estas manifestações penetram ainda no Brasil ao longo dos rios tributários do Paraná e chegam até o sul de Goiás, perto de Serranópolis. A oeste, na fronteira com o Paraguai e a Bolívia, as pisadas de ave podem transformar-se em púbis e vulvas femininas. São atribuídas a populações do último milênio antes da chegada dos Europeus. Se houve arte rupestre anterior a esse período no sul do Brasil, ela foi destruída pelo intemperismo.

A Tradição Litorânea

Mais de trinta sítios espalham-se a intervalos regulares, ao longo do litoral, nas ilhas que margeiam o litoral sul-catarinense entre Florianópolis e a Laguna de Imarui. São paredes verticais orientadas para o alto-mar, que foram gravadas com figuras geométricas. Foram, provavelmente, realizadas pelos construtores de sambaquis – grandes plataformas de concha sobre as quais se edificaram as habitações e nas quais se enterravam os mortos, cerca de quatro mil anos atrás. Enquanto no resto do litoral catarinense alguns sambaquis gigantes (alcançam dezenas de metros de altura e centenas de metros de comprimento) marcam a paisagem, esta parte da costa apresenta sítios mais modestos; talvez os sítios de gravuras tivessem aqui a mesma função de afirmar a posse dos territórios que os grandes amontoamentos de concha encontrados mais ao norte e mais ao sul.

As gravuras do Pantanal Mato-grossense

No limite das zonas inundadas, terrenos levemente inclinados com piso natural de terra endurecida e rica em ferro (laterita) foram entalhados por longos sulcos (o maior deles tem uma centena de metros de comprimento), estreitos e pouco profundos. Parecem destinados a escoar lentamente as águas de chuva, criando um contraste entre as superfícies já secas após o final da chuva e os canais serpentiformes; ao longo destes condutos encontram-se círculos gravados (muitos, com raios internos, em forma de roda), e outras figuras geométricas, além de raras representações de quadrúpede. Estas ocorrências são tão discretas que, por vezes, os camponeses que moram no local passam diariamente por cima sem as perceberem.

O Brasil central e nordeste

Trata-se da região mais rica em manifestações rupestres, onde os amplos abrigos naturais abertos no calcário e nos arenitos preservaram milhares de painéis, geralmente pintados. Em alguns deles, pudemos distinguir até oito sucessivos níveis de decoração, proporcionando as mais longas seqüências crono-estilísticas para o Brasil.

Nas regiões de maior altitude, no estado de Minas Gerais, a Tradição *Planalto* parece ser a mais antiga, perdurando desde, talvez, sete mil anos, até menos de quatro mil anos atrás. Caracteriza-se pela predominância visual – e, geralmente, numérica – de representações

5-artigo_andre_prous.indd 54 17/06/2008 11:21:38

de cervídeos, de cor monocromática. Dependendo das regiões, são acompanhados por outros animais – geralmente, peixes, aves e/ou tatus. Na região de Diamantina, figuras mais recentes inserem-se entre as mais antigas, reaproveitando parte do seu contorno. Dependendo do período estilístico, os animais podem ser representados de forma mais ou menos naturalista, aparecendo por vezes flechados e cercados com minúsculas representações humanas muito esquematizadas. Algumas figuras "geométricas" sugerem laços, redes, grades e, talvez, colméias. As composições causam uma impressão de confusão, com muitas figuras misturando-se e sobrepondo-se. A Tradição *Planalto* parece estender-se para o sul até o Paraná e até o Tocantins para norte.

Ao longo do Vale do Rio São Francisco, os sítios de Minas Gerais e da Bahia costumam apresentar, entre as pinturas mais antigas, o que chamamos Tradição *São Francisco*; esta teve também duração de muitos milênios, ao longo dos quais vários estilos se sucederam. Neles, dominam figuras "geométricas", muitas vezes bicrômicas ou tricrômicas; enquanto as mais antigas são lineares e acompanhadas por representações de armas (propulsores e dardos), as mais recentes (estilo *Caboclo*) incluem grandes figuras retangulares preenchidas por pontos, triângulos e bastonetes, evocando esteiras ou tapetes decorados. Os pintores procuravam dar uma visibilidade máxima às suas figuras, não somente pelo uso da bicromia, mas pintando em lugares altos; para tanto, subiam nas árvores próximas aos paredões ou ao longo de colunas estalagmíticas, até dezoito metros de altura, no caso mais extremo. Em determinado momento, o teto de certos sítios do Brasil Central e do estado da Bahia cobriu-se de figuras circulares ou radiadas que parecem representar corpos celestes: sol, lua, estrelas, cometas etc. Estes desenhos costumam estar acompanhados por uma ou várias representações de lagarto e, às vezes, de aves. Acreditamos que a maioria destas figuras tenha sido deixada pelos pintores "São-franciscanos", mas alguns colegas atribuem-nas a uma tradição específica.

Ao mesmo tempo e em regiões vizinhas, desenvolveu-se um complexo de gravuras e pinturas diferente, que chamamos *Montalvânia*. Os conjuntos gravados da região epônima podem apresentar milhares de figuras cuidadosamente justapostas sem se recobrirem. Pela sua cor clara e aspecto fosco, contrastam com o fundo escuro polido do chão rochoso: a impressão gerada é de uma renda em pedra. Predominam as representações de propulsores com dardo engatilhado, conjuntos de pisadas humanas, e pequenas figuras biomorfas esquematizadas de forma peculiar (provavelmente representando seres humanos); linhas sinuosas costumam interligar os grafismos. Fora da região de maior concentração de sítios *Montalvânia*, esta temática aparece sobretudo pintada, em monocromia, predominando então as figuras biomorfas; estas são bastante discretas pelo tamanho e procuram lugares baixos, com uma preferência por pequenos tetos escalonados. Em abrigos situados no limite entre os centros de onde irradiam as manifestações *São Francisco* e *Montalvânia*, os painéis pintados costumam apresentar níveis alternados de figuras relacionadas a estes dois conjuntos temáticos, como se tivesse havido uma luta de influência em zonas fronteiras.

5-artigo_andre_prous.indd 55 17/06/2008 11:21:38

No Piauí e no Rio Grande do Norte predominam figuras humanas, agrupadas para sugerir cenas de ação; trata-se da Tradição *Nordeste*. Encontram-se desde cenas de caça (sobretudo aos veados e às emas) com dardos ou rede, até representações de combates, ou de execução de uma pessoa atada a um poste. São freqüentes as figurações de rituais ao redor de árvores; grupos familiares e cenas de sexo são também numerosos, assim como alinhamentos de animais correndo. Estes grafismos, geralmente monocromáticos, costumam apresentar dimensões reduzidas – em certos casos, menos de dez e até cinco centímetros. O estilo *Serra Branca* (no sul do Piauí) mostra sobretudo casais humanos, com o corpo retangular preenchido por motivos geométricos – talvez evocação de pinturas corporais. Muito mais tardias (menos de 3.000 anos), as figuras antropomorfas da *faciès* (ou "subtradição") *Seridó* apresentam uma cabeça em forma de bico ou de semente de feijão. Elas ocorrem num imenso território que vai do Rio Grande do Norte até a Colômbia sul-oriental (Chiribiquete) e as terras baixas da Bolívia (perto de Roboré), passando pelo norte de Minas Gerais (onde são muito mais recentes que as figuras Planalto ou São Francisco) e o sul de Goiás e do Mato Grosso.

A tradição *Agreste é* representada por grandes figuras humanas monocrômicas isoladas ("bonecões") que apresentam por vezes características ornitomorfas, assim como por desenhos de animais bastante toscos, cujas articulações costumam ser ressaltadas por bolas. Em certas regiões, há muitas linhas de pontos brancas, ou impressões de mãos vermelhas. São mais recentes que os primeiros estilos *Nordeste*, ou que a Tradição *Planalto*, cujas figuras costumam sobrepor.

Muitos lajedos, próximos aos cursos de água dos estados do Tocantins, Pernambuco, Alagoas e Paraíba, foram marcados com gravuras bastante variadas, que poderiam ser atribuídas a várias unidades estilísticas. A *Itacoatiara* de Ingá (Pb) é o mais famoso e belo destes sítios; desenhos formados por cúpules (alguns nos parecem representar sabugos de milho) ocupam a parte vertical do rochedo, enquanto o topo apresenta figuras cuja forma evoca para nós objetos celestes.

Existem ainda muitas outras manifestações rupestres no centro e nordeste do país; com extensão geográfica menor, muitas delas ainda não foram inseridas em categorias classificatórias.

O sul da Amazônia

Conhece-se poucos sítios na região amazônica, a não ser na proximidade dos principais cursos d'água ou ao longo das estradas que vêm sendo abertas na floresta. Na maioria, são blocos gravados em corredeiras e cachoeiras, como as ocorrências da Ilha dos Martírios, conhecidas desde o século XIX.

O sítio mais espetacular talvez seja o rochedo a céu aberto da Pedra Preta de Paranaíta (no extremo norte do Mato Grosso), que apresenta linhas curvas picoteadas ao longo das quais se alinham círculos, como se fossem colares, e representações de animais, inclusive uma

5-artigo_andre_prous.indd 56 17/06/2008 11:21:38

cobra gigantesca com dezenas de metros de comprimento. No Pará, são arraias que foram representadas num grande bloco, descoberto recentemente.

Alguns abrigos naturais apresentam pinturas que parecem influenciadas por tradições do Brasil Central.

O nordeste da Amazônia

Muitos rochedos que aparecem nas cachoeiras ao longo dos afluentes da margem esquerda do rio Amazonas foram gravados. São figuras humanas – de corpo inteiro e cabeça radiada (representação de cocar?) em certas regiões, ou cabeças isoladas e simples em outras. Os abrigos são raros nessa região, onde há poucos afloramentos rochosos fora da calha dos rios. Quando existem paredes, como ocorre perto de Prainha ou de Monte Alegre, elas foram pintadas ou gravadas, podendo ser os sulcos pintados em vermelho ou amarelo. Muitas vezes, uma "careta" domina as demais, como se um "Big Brother" estivesse fiscalizando o sítio; abaixo dela, dezenas ou centenas de cabeças humanas apresentam traços detalhados (dentes, olhos, nariz, boca, orelhas), o que não costuma ocorrer no resto do Brasil. Em alguns locais, um feto aparece, como se fosse visto por transparência, na barriga da mãe, cujo corpo é então figurado inteiro. Esta Tradição *guiano-amazônica* pode ser encontrada até o litoral do Caribe, nas Guianas e no Suriname. Está aparentada às manifestações gravadas de várias ilhas das Antilhas e acreditamos que não tenha mais de um ou dois milênios de antigüidade.

Os Llanos do Roraima

Perto da fronteira com a Venezuela, alguns enormes blocos destacam-se de longe na planície que constitui o território dos índios Makuxi. Foram marcados com pinturas geométricas, sendo os maiores painéis encontrados no rochedo que os indígenas consideram ser a casa do seu protetor Macunaíma. Trata-se de um exemplo da continuidade das tradições orais, que atribuem os grafismos a seres mitológicos. Por isso, várias tribos indígenas lutam atualmente para recuperar o controle dos territórios marcados pela arte rupestre.

Pode-se interpretar os grafismos pré-históricos?

É difícil ou impossível interpretar grafismos milenares. As crenças das populações indígenas atuais não são mais as de outrora, da mesma forma que os Portugueses de hoje não acreditam mais nas divindades ou nos valores morais dos antigos Lusitanos romanizados, nem falam mais o latim ou usam golas como no século XVII. Conhecer os mitos e as lendas de populações modernas pode sugerir interpretações para desenhos ou cenas, mas não podemos comprová-las. Em compensação, conhecer as versões de grupos tradicionais nos torna mais conscientes das limitações das nossas interpretações e das nossas categorias mentais; descobrimos, por exemplo, que as figuras que consideramos

5-artigo_andre_prous.indd 57 17/06/2008 11:21:38

"geométricas" ou "não figurativas" podem ser realistas para outros: uma forma de ampulheta pode evocar imediatamente uma vértebra de peixe para uns, uma borboleta, para outros. Após decênios de interpretações imprudentes, propostas pelos primeiros pesquisadores, os arqueólogos – pelo menos no Brasil – tornaram-se mais modestos. Isto não impede que o estudo da arte rupestre forneça-nos informações sobre os povos desaparecidos: as figuras mostram que uns caçavam com redes, que outros usavam o arco, ou o propulsor de dardos; que alguns cultivavam mandioca e outros, milho. Podemos descobrir alguns dos seus valores estéticos, analisar o tempo que estavam dispostos a investir na elaboração dos grafismos, tentar estabelecer autorias (muita gente pintou poucas figuras, em poucos períodos? Ou pouca gente pintou muitas figuras?), descobrir as lutas de influências em regiões fronteiras, reconhecer as rupturas expressas nas mudanças de tradição etc. Nesse sentido, os painéis trazem para nós informações preciosas, mesmo se estas não esclarecem as mensagens que seus autores pretendiam repassar. Talvez apareçam no futuro novas abordagens mais arrojadas, mas nossa geração tem a responsabilidade de fazer de maneira conscienciosa o que podemos realizar hoje: criar um inventário sistemático do *corpus* gráfico pré-histórico, estabelecer cronologias, testar classificações – provisórias – que permitam descobrir fenômenos recorrentes, agrupar certos conjuntos e opor outros entre si.

Conclusão: dez mil anos de arte moderna no Brasil

O levantamento sistemático da arte rupestre brasileira está longe de ser completo. Precisa continuar as prospecções e o registro, cuidando também da sua preservação: a visita descontrolada é o maior perigo que ameaça este patrimônio milenar. Precisa criar infra-estruturas adequadas para que os leigos, devidamente acompanhados por guias especialmente formados, possam ter acesso aos sítios mais interessantes. Mas não basta satisfazer a curiosidade visual dos turistas, precisa mostrar para eles algo do significado cultural destes grafismos. Para tanto, dependemos do progresso dos conhecimentos sobre seus autores. Muitos grupos pintaram e gravaram e sequer sabemos hoje se as tradições propostas pelos pesquisadores correspondem à produção de determinadas etnias ou a outros tipos de grupos socioculturais. Muito trabalho está ainda por fazer, antes que os levantamentos e escavações permitam correlacionar os grafismos com os demais tipos de vestígios arqueológicos e que, através deles, possamos nos aproximar um pouco das culturas desaparecidas.

Os estudos já completados permitem, no entanto, retificar vários conceitos errados, vigentes desde o final do século XIX. Verificamos que não há, dentro da arte do *Homo sapiens*, evolução progressiva da arte, desde o figurativo ("imitação da natureza") até abstração, que traduziria um aumento da capacidade intelectual ao longo dos milênios. Esta idéia, herdada do evolucionismo cultural, não se sustenta. Em cada região, cada cultura ou grupo social desenvolveu normas próprias e convenções que se modificaram seguindo rumos próprios. No norte de Minas Gerais, os desenhos "geométricos" da Tradição *São*

5-artigo_andre_prous.indd 58 17/06/2008 11:21:39

Francisco tiveram suas primeiras manifestações pintadas por caçadores-coletores, enquanto as pinturas de plantas e animais foram deixadas pelos horticultores mais tardios. Em Lagoa Santa, no centro do mesmo estado, são as figurações animais as mais antigas. Poderiam multiplicar-se os exemplos. Da mesma forma, na Europa, o recente descobrimento da gruta Chauvet mostrou que o realismo de tipo "fotográfico", com expressão da perspectiva, parecido com as normas renascentistas, era praticado mais de 30.000 anos atrás, embora fosse abandonado nos milênios seguintes antes de ressurgir, de forma independente, em períodos bem mais recentes. Não há evolução estilística generalizada e dirigida por alguma fatalidade. Nossa espécie sempre experimentou caminhos diversos, ao sabor da criatividade dos seus mestres e atendendo às necessidades das suas sociedades.

Referências

ETZEL, Bia (Org.). *Pré-história do Brasil*. Rio de Janeiro: Manati Ed., 2007.

JORGE, M.; PROUS, A; RIBEIRO, L. *Brasil Rupestre* / *Brazil on rock*. ZencraneLivros, Curitiba, 2007 (mais de 400 fotografias coloridas).

PEREIRA, E. *Arte rupestre na Amazônia*. Belém: Museu Paraense Emilio Goeldi; São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

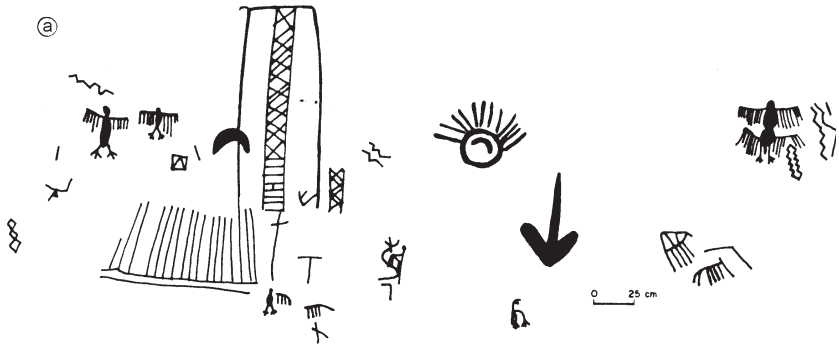
PESSIS, A. M. *Imagens da pré-história*. Parque Nacional Serra da Capivara, FUNDHAM/Petrobras, 2003.

PROUS, A. As tradições rupestres realidades ou arqueofatos? *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, Anais* da 1a Reunião internacional de teoria arqueológica na América do Sul, p. 251-261. São Paulo, 1999

PROUS, A. *Arte pré-histórica brasileira*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007. 127 p.

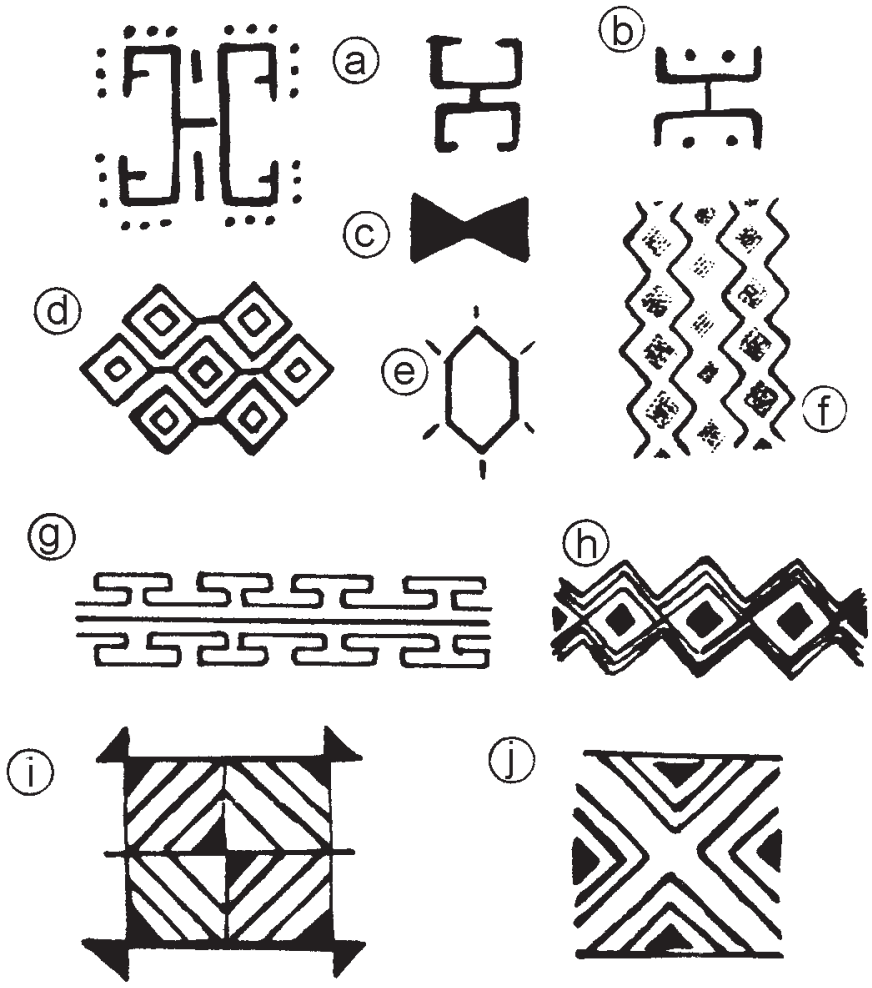
PROUS, A. *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*. "L'art rupestre du Brésil". 1994, 49: 77-144.

PROUS, A. *O Brasil antes dos brasileiros*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. 142 p.



Este painel de gravuras de Xingo (reproduzido in Prous 1994, a partir do calque de S. Gleyde Amâncio), poderia evocar para certos grupos indígenas a escada que permitiu aos ancestrais humanos subir aos céus (ver as possíveis representações do sol e da lua) e tornarem-se deuses, apesar da hostilidade dos urubus. No entanto, outras interpretações seriam possíveis, a partir de outros mitos nativos.

5-artigo_andre_prous.indd 59 17/06/2008 11:21:39



Estas figuras, para nos "geométricas", são interpretadas, pelos membros de determinadas tribos, como representações de seres ou objetos.
a: figura antropomorfa, para os índios Kayabi.
b: sapo cururu.
c: vértebra de peixe, para os Bororó; aljava de setas para zarabatana, para os índios Tucano.
d: alvéolos de colmeia, para os Asurini.
e: casco de tartaruga, para os Menkragnoti.
f: sementes de milho, para os Kayabi.
g: cipó, para os kayabi.
h: peixe, para os Bakairi.
i,j: temas parecidos com desenhos da tradição São Francisco, realizados pelos índios Bakairi, que não forneceram interpretação ao etnólogo.

5-artigo_andre_prous.indd 60 17/06/2008 11:21:39

A trajetória da arte moderna no Brasil vista através do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Ângela Ancora da Luz
Professora e Diretora da Escola de Belas Artes da UFRJ
Membro do CBHA

Resumo

Desde a criação da Academia Imperial das Belas Artes, o Rio de Janeiro foi um dos principais palcos para a gradativa construção da modernidade artística brasileira. A vinda da corte portuguesa para o Brasil, em 1808, impulsionou o desenvolvimento do país, principalmente, do Rio de Janeiro, que se tornou a sede do governo e, conseqüentemente, o lugar do rei. Mais tarde, com a República, Eliseu Visconti, será o primeiro artista a receber o prêmio de Viagem ao Estrangeiro e confirmará o pioneirismo de sua obra no campo do desenho moderno. O Rio de Janeiro, por sua condição de capital da República, atraía artistas brasileiros de várias regiões do país. Além disso, havia uma Escola Nacional de Belas Artes com a projeção e visibilidade assegurada por sua origem imperial e que possibilitava, nos cursos livres, o ingresso de jovens quase adolescentes. Pretendemos discutir a trajetória da arte moderna no Brasil a partir de um olhar sobre o Rio de Janeiro.

Arte Moderna – Brasil – Rio de Janeiro

Abstract

Since the creation of the Imperial Academy of Fine Arts, Rio de Janeiro has been one of the main places for the gradual development of the Brazilian artistic modernity. The advent of the Portuguese court to Brazil, in 1808, stimulated the country's development, especially in Rio de Janeiro, which became the seat of the goverment and consequently the king's place. Lately, with the Republic, Eliseu Visconti, would be the first artist to win the award of Overseas Trip and confirm the position of his work as pioneer in the modern drawing area. Rio de Janeiro, for being the republic capital, it would attract Brazilian artists from various regions of the country. Moreover, there was a National Fine Arts School with distinction and eminence assured for its imperial origin, where the young people could enter the free courses. We intend to discuss the trajectory of modern art in Brazil from a look over Rio de Janeiro.

Modern Art – Brazil – Rio de Janeiro

6-artigo_angela.indd 61 17/06/2008 11:30:48

Desde a criação da Academia Imperial das Belas Artes, o Rio de Janeiro foi um dos principais palcos para a gradativa construção da modernidade artística brasileira.

A vinda da corte portuguesa para o Brasil, em 1808, impulsionou o desenvolvimento do país, principalmente do Rio de Janeiro, que se tornou a sede do governo e, conseqüentemente, o lugar do rei. Com a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, pelo Decreto de 12 de agosto de 1816, D. João VI lançou um olhar para o futuro com a consciência do progresso que vislumbrava estar prestes a acontecer, razão pela qual ele se preocupou em "difundir a instrução e o conhecimento", pois desta ação resultaria "a subsistência, comodidade e civilização dos povos", sobretudo "neste continente, cuja extensão, não tendo ainda o devido e correspondente número de braços (...) precisa dos grandes socorros da estatística" para aproveitamento dos produtos da terra e assim decretou: "fazendo-se necessário aos habitantes o estudo das Belas Artes".[1]

Nossa Academia, longe de ser um organismo ultrapassado, no contexto do século XIX, já possuía uma visão mais larga, conforme esclarece Vladimir Machado de Oliveira em sua tese de doutorado,[2] ao assinalar que, três anos após a invenção da fotografia, se tem notícia de que, no Rio de Janeiro, na III Exposição Geral da Academia Imperial das Belas Artes, a fotografia aparece exposta junto à pintura de mestres consagrados da Academia. Isto ocorreu em 1842, na mostra de daguerreótipos, que foi apresentada naquela exposição, ou seja, decorridos apenas três anos da invenção da fotografia, o que torna o fato mais interessante ainda, pois, conforme nos assegura Vladimir Machado, era "a primeira vez que uma fotografia – e realizada por uma mulher – participava em um lugar público e reservado às belas artes".[3] Vladimir ressalta que, em 1840, no Rio de Janeiro, no Paço Imperial, o Abade Compte tirou as primeiras fotografias em daguerreótipo, um ano após o anúncio da descoberta da fotografia e fixou imagens de pessoas em que a sugestão de movimento já está sinalizada.

Na Europa, a fotografia só aparecerá numa exposição, ao lado de outras obras, em 1851, na Exposição Universal da Inglaterra e, em 1855, na da França, o que confirma esta posição do Rio de Janeiro, de abertura diante do novo. Pedro Américo confirma este avanço ao admitir que, mesmo sendo "um túmulo para as virtudes e talentos",[4] a Academia possuía qualidades que deveriam ser lembradas, quando comparada ao seu modelo francês, pois a Beaux-Arts era mais impermeável aos avanços da modernidade, pela rigidez do culto à forma que praticava.

---

[1] LUZ. *Uma breve história dos salões de arte*. Da Europa ao Brasil, p.152.
[2] MACHADO. *Do esboço pictórico à rotunda dos dioramas*: a fotografia na pintura das batalhas de Pedro Américo, p. xii.
[3] MACHADO. *Do esboço pictórico à rotunda dos dioramas*: a fotografia na pintura das batalhas de Pedro Américo, p. xii.
[4] MACHADO. *Do esboço pictórico à rotunda dos dioramas*: a fotografia na pintura das batalhas de Pedro Américo, p. xii Id. p.28

6-artigo_angela.indd 62 17/06/2008 11:30:49

É ainda no Rio de Janeiro que Eliseu Visconti, o primeiro artista da República a receber o prêmio de Viagem ao Estrangeiro, confirmará o pioneirismo de sua obra no campo do desenho moderno. Um ano após seu retorno ao Brasil, ele realizará em 1901 uma exposição reunindo composições históricas e design. Conforme observa Frederico Morais, tratava-se "de duas exposições",[5] uma de Pintura e a outra de Arte Decorativa. Nesta última, objetos em cerâmica, ferro, esmaltes, vitrais, cartazes, estamparia de tecidos, e outras obras de acentuada aplicação à indústria, revelam o caráter moderno do artista. Visconti não incorporou as caligrafias que estavam sendo motivo de discussão no advento de um novo século na Europa, mas soube captar o espírito do seu tempo, e este é o ponto fulcral que o identifica.

O Rio de Janeiro, por sua condição de capital da República, atraía artistas brasileiros de várias regiões do país. Além disso, havia uma Escola Nacional de Belas Artes com a projeção e visibilidade assegurada por sua origem imperial e que possibilitava, nos cursos livres, o ingresso de jovens quase adolescentes. A Escola amalgamava artistas de diferentes brasilidades. Alguns, mesmo sem terem viajado para a Europa, ou terem conhecimento das novas poéticas, chegavam a soluções próximas, ou, pelo menos, sinalizadoras de um caminho comum rumo à modernidade. Paulo Herkenhoff considera Manuel Santiago o primeiro pintor abstrato brasileiro, isto ainda na década de 1910. O artista amazonense vem para o Rio de Janeiro com a sua família em 1919, ocasião em que se fixa na capital da República e passa a freqüentar o curso livre de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes, concomitantemente ao de Direito. Na Escola ele seria orientado por Rodolpho Chambelland e Batista da Costa, aprimorando-se com Eliseo Visconti, em aulas particulares. Herkenhoff ressalta, ainda, a posição do Rio de Janeiro ao aceitar "sem traumas no Salão Nacional de Belas Artes",[6] em 1917, a artista Anita Malfatti, exatamente no mesmo ano em que ela sofre a crítica de Monteiro Lobato, na exposição que realiza em São Paulo, em dezembro daquele ano. Anita fora incentivada por amigos, como o modernista Di Cavalcanti, a realizar esta mostra de suas obras, já expressionistas, e se abala, profundamente, com a navalha crítica de Lobato, porque ele era um renovador.

Em 1922, a Semana de Arte Moderna em São Paulo veio proclamar o advento de um novo tempo, enfatizando a valorização de nossas raízes culturais na procura de uma arte moderna efetivamente brasileira. Muitos estudos já foram realizados, sobretudo pelos pesquisadores paulistas, que trouxeram uma grande contribuição à historiografia da arte brasileira. O que aconteceu no Rio de Janeiro nas décadas de 1920 e 1930 ainda não foi devidamente trabalhado a ponto de já termos a massa crítica necessária sobre a contribuição do Rio de Janeiro para a modernidade. Falta-nos uma discussão consistente que possa recolher e estudar a produção que se realizou na capital do país, em sua tessitura

[5] MORAIS. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro*. 1816 - 1994, p.111.
[6] HERKENHOFF, Paulo. *Apud* LUZ. *Uma breve história dos salões de arte*. Da Europa ao Brasil, p. 11. Prefácio.

6-artigo_angela.indd 63 17/06/2008 11:30:49

conjunta. Existem publicações sobre o Salão de 31, Núcleo Bernardelli, a importância de Niemeyer, Lúcio Costa, Afonso Eduardo Reidy e uma quantidade de textos biográficos de artistas proeminentes, como Ismael Nery, Portinari, Goeldi, alguns com excelentes discussões, mas a presença do Rio de Janeiro na construção da modernidade é lacunar. Antonio Bento, na 2ª seção do *Diário Carioca* e, posteriormente no jornal *Última Hora,*[7] trouxe contribuições importantes para se pensar a questão. Tive a oportunidade de entrevistá-lo sobre o assunto, já no crepúsculo de sua vida, e compreender a lucidez de suas observações. Para ele, a Semana de Arte Moderna representara o nosso batismo na modernidade, mas a crisma era carioca. Ora, "o que é dado no batismo recebe uma confirmação na crisma",[8] ou seja, consolida-se na crisma o que teve como fundamento o batismo, pois o crescimento só pode ocorrer se houver nascimento. São Paulo não possuía os grilhões da tradição tão ferreamente arraigados como havia na capital da República, o que lhe dava outras possibilidades, pois, sem ter um vínculo maior, "a arte plástica poderá manobrar mais livremente e cumprir um papel desbravador."[9] Então é plausível o pensamento comum que identifica como paulista o berço da arte moderna. Por outro lado, apesar dos ditames da regra e da norma terem sido tão fortes no Rio de Janeiro, pois a Academia ainda pulsava na Escola de Belas Artes, a trajetória da modernidade já vinha sendo aberta pelo caminhar de artistas como Visconti, Manuel Santiago, Chambelland, e outros que, mesmo como professores da Escola Nacional de Belas Artes, zelosos das normas de "execução" técnica, eram sensíveis à necessidade da "invenção", ou seja, a produção de um objeto cultural novo. Essa consciência conduziria à crisma, à confirmação dos votos por quem fez a escolha, já que não existe alguém, antes dele, para assumir, por ele, uma dada posição. Da mesma forma, na crisma da modernidade, o Rio de Janeiro, na década de 1930, confirmaria os votos, assumindo a escolha. Não se tratava mais de mera oposição aos conceitos da tradição, nem da importação de "ismos" que pudessem apadrinhar as poéticas de nossos modernistas. A trajetória da modernidade através do Rio de Janeiro teria como referência o próprio modernismo, mesmo não descartando a assimilação das poéticas dos grandes centros internacionais.

****

O que ocorre no Rio de Janeiro será determinante para a confirmação da arte moderna no campo das idéias. Já em 1926, Ismael Nery havia sinalizado para a necessidade da maiêutica, o parto intelectual, através do sistema filosófico que Murilo Mendes denominaria de "essencialismo". Postulava a unidade e dualidade do ser, pois defendia a essência única do universo. Em 1931, Georgina de Albuquerque organizava o I Salão Feminino de Arte, à época em que, no Brasil, as mulheres começaram a abandonar os cabelos longos, pela

[7] N.A. O crítico Antonio Bento trabalhou no *Diário Carioca* de 1934 até 1965. A partir de 1945 passou a assinar, nesse jornal, uma coluna diária de crítica musical e artes visuais. Com o fechamento do órgão, em 1965, veio a colaborar com o jornal *Última Hora*, para onde levou sua coluna, publicando-a de 1966 a 1970.
[8] Disponível em: http://www.paginaoriente.com/catecismo/confcr.htm . Acesso em: 25/08/2007.
[9] ZILIO. *A querela do Brasil*. A questão da identidade da arte brasileira, p. 40.

6-artigo_angela.indd 64 17/06/2008 11:30:49

influência francesa, do corte à "la garçonne". Aos poucos, a consciência da própria modernidade foi sendo estabelecida, não por um movimento, mas pela soma de posições que foram sendo assumidas, como fez Lúcio Costa à frente da Escola Nacional de Belas Artes, e na organização da XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes, o Salão Revolucionário, onde a busca da liberdade conduziu suas ações. E suas escolhas jamais foram revogadas, como comprovam as soluções adotadas no projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro, uma referência da moderna arquitetura brasileira, segundo Mário Pedrosa, "considerado hoje quase unanimemente pela crítica mundial como o monumento clássico de toda a arquitetura moderna, tanto no Brasil como internacional."[10] Esta consciência permaneceu lúcida na busca empreendida ao longo de sua vida, sendo ratificada, duas décadas após quando elabora o projeto urbanístico da nova capital da República, a cidade de Brasília.

É, ainda, no Rio de Janeiro que a experiência da Dra. Nise da Silveira no Hospital Psiquiátrico D.Pedro II se faz sentir com a criação de ateliês de pintura e modelagem, como terapia ocupacional que suscitará o debate da arte dos loucos. Almir Mavignier vai colaborar com o projeto, freqüentando os ateliês, juntamente com Ivan Serpa, Abraham Palatinik e Mário Pedrosa, nomes que referenciam a modernidade na arte brasileira.

****

Nise da Silveira, nascida em Alagoas, veio para o Rio de Janeiro em 1927, um ano após formar-se em medicina na Bahia. É nessa cidade que ela vai romper com a psiquiatria tradicionalista e criar novos métodos de tratamento, buscando resgatar o homem interior, não contaminado, para, através dele, levar o paciente a uma vida mais digna. Em 1947 ela organiza uma exposição com as obras criadas, suscitando o debate sobre a arte dos loucos. Mário Pedrosa visitará a mostra, admitindo que, as imagens do inconsciente são símbolos a serem decifrados pelo psiquiatra, o que não impede "que essas imagens e sinais sejam, além do mais, harmoniosas, sedutoras, dramáticas, vivas ou belas, enfim, constituindo em si obras de arte".[11]

As imagens do inconsciente avivaram as discussões sobre conceitos de arte. A partir daí não se podia mais ficar à margem da discussão. Muitos artistas foram surgindo, confirmando a posição de Mário Pedrosa. Formas dramáticas e sedutoras que se constituíam em obras de arte. Como desconhecer a força da pintura de Adelina Gomes, com seu colorido puro que nos permite fazer aproximações com obras de reconhecidos vanguardistas? E Artur Amora? Que dizer de seu abstracionismo, cujas soluções podem ser sustentadas por leituras concretistas e, até sinalizam para a *op-art*? E as composições abstratas de Fernando Diniz, cuja carga decorativista não desencorajou a força de seu expressionismo? E como desconhecer a expressão lírica de Emigdio de Barros e as fantasmagorias de Carlos Pertuis? Eram obras modernas, que traziam as marcas das vanguardas e que se constituíam em obras de

[10] ARANTES. *Acadêmicos e modernos*, p. 38.
[11] Disponível em: http://cienciahoje.uol.com.br/materia/view/999. Acesso em: 26/08/2007.

6-artigo_angela.indd 65 17/06/2008 11:30:49

arte, conforme reconhecia Mário Pedrosa. Possuíam as mesmas preocupações que alimentaram os expressionistas da vanguarda européia, como uma única geração: "Todos eles buscam o fim, o absoluto. Nenhuma lei os comanda, além da força interior. (...) Eles ditam ao mundo exterior o ritmo perpétuo do seu espírito comovido".[12]

Pelo trabalho da Dra. Nise da Silveira, críticos, artistas e pesquisadores se viram confrontados com a questão que suscitava o debate, cuja célula *mater* estava no Rio de Janeiro.

Outro ponto importante, já destacado por Ronaldo Brito, foi a presença de Goeldi no panorama artístico do Rio. Para o crítico, ela configura o advento das "primeiras manifestações autônomas, universais, de um Eu moderno brasileiro". É interessante observar-se que o discurso das idéias vai, aos poucos, rompendo as amarras dos preconceitos. O Museu de Imagens do Inconsciente, a defesa de Quirino Campofiorito sobre a arte decorativista, a gravura moderna assumindo relevância, sinalizam as mudanças que iam ocorrendo na crisma da modernidade da arte brasileira.

A seqüência dos acontecimentos nos leva ao Salão Nacional, em 1940, que passa a ter duas divisões, a geral e a moderna, além de uma sala livre, abrindo, desta forma, uma primeira brecha de liberdade na tradicional mostra oficial. Os esforços de Lúcio Costa não tinham sido em vão. Durante as décadas de 1930 e 1940, a modernidade estava sendo crismada. Nomes como Iberê Camargo, Franz Weissman, Ivan Serpa, Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape e tantos mais, foram surgindo, estabelecendo um caminho novo na trajetória da arte moderna. A consciência daquilo que se buscava, não apenas por importação de modelos da arte de vanguarda européia, mas por uma vontade própria de possuir identidade e ter seu próprio rosto, encontrou no Rio de Janeiro um espaço propício para o amadurecimento, pois na cidade, filhos de várias origens e de diferentes "brasis", foram consolidando a escolha e crismando a modernidade da arte brasileira.

Referências

ARANTES, Otília (Org.). *Acadêmicos e modernos*. Textos Escolhidos III – Mário. Pedrosa. São Paulo: EDUSP, 1998. v. 3

DIAS, Maria Heloisa Martins. *A estética expressionista*. Cotia: Íbis, 1999.

LUZ, Ângela Ancora. *Uma breve história dos salões de arte*. Da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

MACHADO, Vladimir. *Do esboço pictórico à rotunda dos dioramas*: a fotografia na pintura das batalhas de Pedro Américo. Apresentada na Universidade de São Paulo, Departamento de História, 2002.

[12] DIAS. *A estética expressionista*, p. 117.

6-artigo_angela.indd 66 17/06/2008 11:30:49

MORAIS, Frederico. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro*. 1816 - 1994. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. A questão da identidade da arte brasileira. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

Sites consultados

http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_ms.htm. Consultado em: 23/08/2007.

http://www.paginaoriente.com/catecismo/confcr.htm.Consultado em: 25/08/2007.

http://cienciahoje.uol.com.br/materia/view/999. Consultado em: 26/08/2007.



Eliseu Visconti. *Design em cerâmica*, início do século XX.

6-artigo_angela.indd 67 17/06/2008 11:30:50

A presença dos quiosques e construções similares nos séculos XIX e XX

Prof. Dr. Carlos Gonçalves Terra
Professor e Vice-diretor da EBA/UFRJ
Membro do CBHA

Resumo

O trabalho está centrado nas questões da paisagem brasileira, sobretudo aquelas que envolvem pequenas estruturas arquitetônicas como os quiosques, pavilhões, gazebos e belvederes, nos séculos XIX e XX nos espaços públicos situados nas cidades brasileiras, principalmente na cidade do Rio de Janeiro. Os primeiros tornaram-se parte integrante da cidade e rapidamente espalharam-se por todos os logradouros. Eles eram utilizados para o comércio e neles eram vendidos todos os tipos de produtos. Os demais exemplos localizavam-se nos lugares onde o público apreciava a natureza ou ouvia música, e completavam o cenário romântico dos jardins. O objetivo central da comunicação é verificar como se desenvolveram e quais as soluções formais adotadas na sua construção. A necessidade de diferenciar as diversas estruturas arquitetônicas é fundamental e serão elaboradas, definições para cada uma delas. Serão ainda abordados os processos construtivos bem como discutidas e analisadas as referências estilísticas presentes nos exemplos destacados. As informações documentais e dos registros iconográficos guardados nos arquivos da cidade do Rio de Janeiro serão fundamentais para observar a importância dessas construções que complementam os espaços verdes (parques, praças e jardins). Os textos, os croquis, os desenhos e os projetos, permitirão mostrar as relações existentes com as soluções utilizadas nos países que tiveram contato direto com o Brasil.

Quiosques – Séculos XIX e XX – Rio de Janeiro

Abstract

The work is focused in the matters of the Brazilian landscapes, especially those which involve small architectonic structures like kiosks, pavilions, gazebos and belvederes, in the 19th and 29th Centuries in public spaces in the Brazilian cities, mainly in Rio de Janeiro. The first ones became part of the city and presently covered all the streets. They were used for commerce where all kind of products were sold. The other examples were placed where people could enjoy the nature or listen to music and contemplate the romantic scenery of the gardens. The goal of the communication is to verify which were the formal solutions used in its construction and how they were developed. The necessity to distinguish the various architectonic structures is fundamental. Each one is going to get a definition. The constructive processes will be discussed and the style references in the examples will be analysed. The information of documents and iconographic records kept in Rio de Janeiro´s files will be fundamental to observe the importance of such constructions, which complete the green spaces (parks, squares and gardens). The texts, the sketches, the drawings and the projects will let the existing relationships and the solutions used in the countries which had direct contact with Brazil be shown.

Kiosks – 19th and 20th Centuries – Rio de Janeiro

7-artigo_carlos.indd 68 07/07/2008 11:38:32

Definir *pavilhão* é uma tarefa difícil, pois seu significado parece ter mudado no decorrer dos anos. Inicialmente, quando se fala sobre eles lembramos de um tipo de cabana ou tenda. Os pavilhões difundiram-se na Inglaterra a partir do século XV, mas acredita-se que tiveram sua origem na Espanha. Os jardins espanhóis apresentavam um pavilhão central como característica principal e tinham a função de proporcionar sombra e permitir que se visualizasse o jardim.[1]

Os pavilhões apresentam formas e estilos diferentes, podendo ser construídos em vários tipos de materiais e de diversos tamanhos. Almir Paredes Cunha[2] o define como:

> Pequeno edifício isolado ou semi-isolado, geralmente situado em um jardim ou parque, e destinado a atividades específicas, como, por exemplo, à diversão. O termo pode, também, designar uma construção leve, de madeira, de metal ou de outro material, geralmente destinado a servir de abrigo ou a atividades recreativas.

E ainda Cunha define *pavilhão de banhos* como sendo uma "pequena construção situada no jardim e destinada a banhos. São geralmente bastante elaborados e decorados". Ele cita como exemplo marcante as chamadas "Termas Romanas, nos jardins do Palácio de Potsdam, na Alemanha, cuja solução se inspira no edifício homônimo da arquitetura de Roma[3].

No Rio de Janeiro temos o exemplo na Casa de Rui Barbosa, onde um exemplar em formato octogonal, inteiramente fechado, é construído de madeira, guarnecido de três janelas e uma porta, com telhado em folha de zinco e tem no seu interior um chuveiro e uma banheira instalados. Não se sabe exatamente a data de sua construção e nem a sua origem. Ele era utilizado para banhos, como lembra Claudia Barbosa Reis, quando se refere aos netos de Rui e Maria Augusta comentando como as crianças se divertiam e diz que "no verão eram os banhos de chuveiro no quiosque".[4]

Outra palavra que também tem um significado complexo é quiosque, já que "kiosk" significa pavilhão em turco e que, por sua vez, também é derivado de "küskh", do persa, significando palácio.

Recorremos novamente a Cunha e temos a seguinte definição:

> Pequena construção em forma de pavilhão de planta circular ou poligonal, de lados totalmente vazados e coberta por um telhado de aspecto fantasioso e decorativo, de forma complexa ou em cúpula, sustentando por colunas ou pilares delgados.[5]

---

[1] LLEWELLYN. *Ornamental english gardens*, p. 32.
[2] CUNHA. *Dicionário de artes plásticas*, p. 303.
[3] CUNHA. *Dicionário de artes plásticas*, p. 303.
[4] REIS. *Memória de um jardim*: estudo do acervo do Museu Casa de Rui Barbosa, p. 27.
[5] CUNHA. *Dicionário de artes plásticas*, p. 305

7-artigo_carlos.indd 69 18/06/2008 16:52:57

Os quiosques foram muito utilizados junto aos espaços verdes – praças e parques – sobretudo no final do século XIX e no inicio do século XX. Eram geralmente feito de estruturas metálicas e algumas delas pré-fabricadas.

Encontramos ainda as palavras belvedere e gazebo, que também têm uma importância grande na inserção da paisagem nas cidades brasileiras. Belvedere significa *bela vista*. E é uma pequena construção ou torre que se situa em um local privilegiado, geralmente elevado, de onde se descortina um panorama amplo. Normalmente está associado a qualquer lugar com essas características.[6] Finalmente, é utilizada a palavra gazebo, em inglês, para denominar uma estrutura coberta e aberta, em forma de pequeno pavilhão, de onde é possível se contemplar (*gaze*) o jardim. Pode, também, denominar um pequeno aposento situado em uma torre ou no alto de um telhado, de onde se descortina uma vista.[7]

O século XIX descobre a cidade e a sua valorização se acentua cada vez mais, principalmente pela expansão da área urbana. Os aspectos da política de saneamento para a erradicação das doenças são abordados pelos projetos de inclusão de novas áreas ajardinadas, com o objetivo de transformar os espaços insalubres.

As grandes transformações que ocorrem em Paris no século XIX possibilitam à França a *praxis* em relação às áreas verdes, muito mais do que a teorização sobre elas. As influências inglesas são bastante sensíveis nas modificações urbanas de Paris, sobretudo pela admiração que o Imperador Napoleão III sentia pelos *squares* e parques londrinos, com os quais teve contato, durante o seu exílio em Londres. Ao assumir o poder ele desejou dotar sua capital de espaços verdes análogos, de vastos parques românticos e de praças plantadas com árvores e arbustos. A materialização desse desejo vai ser possível graças à atuação do Prefeito de Paris, o Barão Haussmann e sua equipe, da qual podemos destacar o paisagista Jean-Charles-Adolphe Alphand.

Haussmann estabeleceu, a cinco metros da fachada das casas, uma fileira de árvores. Para mobiliar esses novos espaços, Gabriel Davioud, o arquiteto da cidade, um dos mais fiéis colaboradores de Haussamnn, ficou encarregado de criar alguns móveis urbanos. Entre eles estavam os desenhos de quiosques, bancos, refletores, grades, entre outros. Para tornar a rua agradável ao transeunte, fileiras de bancos são espalhadas, semelhantes aos das praças. Isto tinha o objetivo de eliminar a distância entre a rua e os jardins. As novas avenidas se transformaram em passeios, onde se tinha o prazer do caminhar.

O objeto mais freqüentemente encontrado pelo transeunte era o quiosque para vender jornais. A partir dos anos de 1857 os vendedores, que até então usavam a rua, teriam o direito de se instalar nos quiosques iluminados ou como também eram chamados de "pavilhões anúncio". Essas instalações teriam vida breve, pois em 1859 a Companhia Grant, promotora

[6] CUNHA. *Dicionário de artes plásticas*, p. 286.
[7] CUNHA. *Dicionário de artes plásticas*, p. 292.

7-artigo_carlos.indd 70 18/06/2008 16:52:57

do "mictório iluminado", obteve também a concessão dos quiosques de venda de jornal, que construiu de acordo com os modelos fixados pela Administração e sob a vigilância dos agentes de serviço dos passeios e plantações. De forma octogonal, eles eram elegantemente cobertos com uma cúpula em zinco estampado, encimada com um pequeno elemento ornamental. Normalmente eram revestidos com cartazes e se iluminavam com uma lanterna, quando começava a anoitecer.

Esse modismo também chegará ao Brasil, pois na virada do século XIX para o século XX, houve uma verdadeira revolução nas cidades brasileiras, principalmente no Rio de Janeiro.

Em São Paulo o número de quiosques representados é bem menor que em cidades como Belém e Rio de Janeiro. Alguns foram captados pela lente de fotógrafos que registravam o cotidiano da cidade. Em algumas cenas de Marc Ferrez e Guilherme Gaensly, no final do século, observa-se que eles se encontram principalmente nos largos. Um exemplar estava, em 1892, no Largo de São Bento e outro, em 1895, na Rua João Alfredo. Outros se encontravam em frente das estações de estrada ferro. Como nos outros lugares, também eram uma construção circular, de madeira, com balcão para fora, à altura do peito dos fregueses. O teto, coberto de tábuas alcatroadas, ou telhas de zinco, era afunilado, com uma ventoinha a girar no alto. Alguns tinham toldo de lona com riscas.

Os coretos também fazem parte do dia-a-dia do cotidiano do paulista. No Jardim da Luz, em 1902, o arquiteto alemão Maximiliano Hehl construiu o coreto para música, já que o jardim também sofreu uma remodelação em moldes ingleses e, com a criação do coreto, a população afluía nas tardes de domingo e nas noites em que havia função musical ali.

Em Belém, cidade-capital importante, também houve uma grande difusão dos quiosques, coretos e pavilhões. Os quiosques se espalharam pela cidade e tinham o objetivo de vender uma infinidade de objetos. Colocados estrategicamente nos largos e nas ruas mais movimentadas ficaram registrados nas imagens dos cartões-postais do início do século XX. Os coretos e os pavilhões ecléticos, construídos em ferro fundido, destacam-se na paisagem que busca a inspiração nos projetos franceses do século XIX.

No Rio de Janeiro os pavilhões ou os quiosques também adquirem outras funções, além daquela de se apreciar a paisagem. Os quiosques tornaram-se parte integrante da cidade no ano de 1872 e rapidamente espalharam-se, chegando ao número de 132 no ano de 1898, conforme nos informa Gilberto Ferrez. Eles eram utilizados para o comércio, onde era vendido todo tipo de produto: alimentos, livros, cigarros, jornais, jogos e cachaça. Quiosques de formato octogonal, inteiramente fechados, construídos em vários materiais e guarnecidos de janelas e portas, também estiveram presentes nos nossos jardins.

Enquanto os quiosques eram, na sua maioria, feitos de madeira, os pavilhões e coretos quase sempre foram construídos em ferro fundido, constituindo-se em peças importantes do mobiliário urbano produzido pelas indústrias européias.

7-artigo_carlos.indd 71 18/06/2008 16:52:57

Segundo Geraldo Gomes da Silva, "os pequenos pavilhões e coretos foram tão bem realizados em ferro que se torna difícil imaginá-los construídos em outro material".[8] Ainda lembra que "com relação aos coretos, é impressionante a maneira como foram importados e assimilados pelos países subdesenvolvidos".[9]

Muito em moda nos jardins ingleses, os pavilhões com características orientais difundiram-se por todo o mundo, inclusive no Brasil. Alguns elaborados na segunda metade do século XIX, outros no século seguinte.

No Código de Posturas de 19 de maio de 1891, existente no Rio de Janeiro, encontramos a proposta para arrendamentos dos quiosques, contendo 11 itens. Na sua quarta condição diz que:

> Para funccionar qualquer *kiosque*, pagará o locatario o que fôr devido á directoria de obras, em vista da respectiva guia; e, pelos artigos e generos expostos á venda, as contribuições, a que for obrigado pela contadoria municipal.

E no item cinco lembra que:

> Sómente poderão ser vendidos nos *kioques* generos comestíveis, refrescos, café e outras bebidas permittidas; não sendo admissivel a venda de calçado, de fazendas e objectos de armarinho.

Também contém um item que se refere à sua remoção, o que nem sempre aconteceu posteriormente quando houve a necessidade de retirá-lo de um determinado lugar.

> O *kiosque* será removido, sempre que fôr conveniente, e de ordem da intendencia, para outro local, por ella designado, ouvida préviamente a directoria de obras, sem despeza alguma pela intendencia.

Como nos lembra Ricardo de Hollanda,[10] é pelo fotógrafo Augusto Malta que vamos ter um retrato dos quiosques e seus freqüentadores. Em suas imagens temos o posicionamento de cada quiosque na geografia da cidade e, indo além, ele "capta instantâneos e flagrantes das pessoas bebendo alegres e posando com prazer para a câmera do fotógrafo".[11] É interessante observar que os quiosques não eram apenas centros de convergência de desocupados e mendigos. Para lá também ia toda a sorte de biscateiros e trabalhadores (operários), identificados, em sua origem, pela indumentária que trajavam: eram os imigrantes

[8] SILVA. *Arquitetura do ferro no Brasil*, p. 31.
[9] SILVA. *Arquitetura do ferro no Brasil*, p. 31.
[10] HOLLANDA. A Informação Fotográfica na Produção de Augusto Malta.
[11] HOLLANDA. A Informação Fotográfica na Produção de Augusto Malta.

7-artigo_carlos.indd 72 18/06/2008 16:52:57

portugueses que se misturavam com a população pobre para se divertir na bebida.[12] Era nos quiosques que o povo comia broas e frituras e bebia cachaça nas folgas do trabalho.

Charles Dunlop, quando os descreve, diz que eles "eram pequenas construções de madeira, de forma arredondada ou de prisma hexagonal, com três ou quatro metros de altura, pintadas de vermelho, verde ou azul, com cobertura de zinco, lembrando de longe os pavilhões orientais".[13]

No início sua função era vender livros, cartões-postais, revistas e jornais, como aconteciam na França. Aos poucos foi se modificando suas mercadorias, passando a só servir cachaça, café com pão, bolinhos de bacalhau, sardinhas fritas e outras gulodices. Vendiam, ainda, bilhetes de loteria e jogo do bicho.

Entre os ainda existentes (original ou cópia) optamos pelos exemplos a seguir, pois, de alguma maneira, eles refletem um pouco do período em que foram construídos.

No Passeio Público temos, ainda hoje, um quiosque baseado no projeto original, já que todos desapareceram no início do século XX, no governo de Pereira Passos. Acreditamos que, por ser um lugar de visitação, esses quiosques ali colocados poderiam ter a finalidade já mencionada. Além disso, poderiam servir para lugar da guarda ou, até mesmo, ser o local de armazenamento dos materiais de manutenção do jardim.

Nos jardins e parques são poucas as referências aos quiosques. O que encontramos com mais freqüência nas cidades brasileiras são os coretos e os pavilhões.

O coreto situado no Campo de São Cristóvão foi construído na gestão de Pereira Passos, quando se urbanizou aquela área. Ele se localiza em uma das extremidades do Campo, sendo vizinho ao Pavilhão de Exposições. O projeto inicial está parcialmente descaracterizado, a cúpula possui dimensões diferentes da original, o gradil lateral foi retirado durante uma intervenção de reparo, sendo mais tarde reincorporado e hoje, parcialmente destruído e uma parte roubada. Ainda é um exemplo que se encontra totalmente revitalizado em razão das intervenções no seu entorno, feitas pelos órgãos públicos.

No século XX, na Quinta da Boa Vista, o pavilhão chinês para música se adequará ao parque com as características inglesas, que foi tomando forma a partir de 1874, como obra de Auguste Glaziou. Junto aos outros elementos, como o grande aquário de água doce, a grande estufa para plantas e a restauração da cascata, o pavilhão construído em cimento, imitando troncos de árvores, completa a estrutura daquele grande espaço verde, que era apreciado por D. Pedro II. O parque tem um tratamento romântico, com seus longos caminhos sinuosos, os lagos, os cursos d'água que refletem as frondosas àrvores de

[12] HOLLANDA. A Informação Fotográfica na Produção de Augusto Malta.
[13] DUNLOP. Rio antigo. v. 2.

7-artigo_carlos.indd 73 18/06/2008 16:52:57

diversas espécies, que é complementado com esse novo pavilhão que permite ao transeunte vislumbrar a natureza.

O *Jornal do Commercio* destaca, na edição do dia 12 de outubro de 1910, a inauguração das reformas e dos melhoramentos pelas quais a Quinta da Boa Vista passou. A notícia, apesar de ser otimista pela volta do espaço a sua posição de destaque, lembra que os trabalhos ainda não estavam concluídos e lembra que "a inauguração é levada a effeito porque há uma grande parte do aprazível parque que já pode ser entregue ao goso do publico". Nessas obras está incluído o pavilhão chinês, que permite a integração dos visitantes com a natureza, tornando a área mais uma opção de lazer para a população do Rio de Janeiro.

A população reclamava dos quiosques porque achava que eles deixavam a cidade mais suja e feia. Ninguém conseguia eliminá-los, visto que os donos dos quiosques eram unidos e tinham grande prestígio.

Luiz Edmundo, em suas crônicas, também ressalta o clamor da população. Ele diz "em todo o Rio de Janeiro do começo do século o *kiosque* affrontoso, ennodoando a paizagem, o logradouro publico, tem raízes no sólo. Forças não ha que o impeçam de existir..."[14] e "vendem bilhetes de loteria, cartões pornographicos e jogo do bicho".[15] E quando descreve o seu usuário, comenta "estão os fregueses do antro em derredor, recostados, à vontade, os braços na platibanda de madeira, que suggere um balcão; os chapéos derrubados sobre os olhos, fumando e cuspinhando o solo. Cada *kiosque* mostra, em torno, um tapete de terra humida, um circulo de lama".[16] No seu interior um homem sem paletó, com as mangas da camisa erguidas serve bebidas e petiscos aos fregueses.

Giovana del Brenna afirma que "os quiosques, curiosamente, nunca foram relacionados na imaginação dos habitantes da cidade com seu modelo parisiense".[17] E ainda:

> Elementos de um léxico separado de sua sintaxe – que no caso de Paris era a projetação quase científica do espaço urbano, desde a implantação da rede de esgotos e a abertura de um sistema de novas avenidas, à projetação de um mobiliário urbano coerente e específico – eles se tornaram aqui objetos exóticos e pitorescos, identificados, num sentido bastante depreciativo na virada do século, com o oriente e a "Turquia", até serem considerados responsáveis pelo aspecto subdesenvolvido da Capital.[18]

A população da cidade era constituída, na sua maioria, de ex-escravos e imigrantes que viviam em cortiços e estavam sujeitos a diversas epidemias.

---

[14] EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*, p. 119.
[15] EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*, p. 119.
[16] EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*, p. 119.
[17] BRENNA. *Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX)*, p. 38.
[18] BRENNA. *Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX)*, p. 38.

7-artigo_carlos.indd 74 18/06/2008 16:52:58

As ruas eram escuras e malcheirosas, tendo o seu aspecto piorado com os bêbados que se concentravam nos quiosques espalhados por todos os lugares.

A ocupação desordenada do centro da cidade do Rio de Janeiro, com suas oficinas, bancos, residências, armazéns, escritórios, cortiços e casas de cômodos nas suas ruas estreitas e sem aeração, fez com que as condições de salubridade se agravassem. Várias epidemias, como a da febre amarela e da varíola, são fortemente disseminadas na população, apontando para outras estruturas de moradia contendo áreas arborizadas. Além disso, o ajardinamento de espaços públicos ocorrendo paralelamente objetivava a melhoria da cidade.

É nesse contexto que, na virada do século, a cidade entra num ritmo de transformações, inclusive a extinção dos quiosques que se espalhavam por ela.

À semelhança do discurso higienista e de medidas adotadas na Europa, foi empreendido um programa de embelezamento do Rio de Janeiro, com o ajardinamento de praças, o calçamento e a arborização de ruas, melhorando consideravelmente as condições de salubridade da cidade.

As reformas urbanas constituíram um ponto do programa, como já mencionamos, sendo formada uma Comissão de Melhoramentos da Cidade do Rio de Janeiro, constituída pelos engenheiros Francisco Pereira Passos (o futuro Prefeito), Jerônimo Rodrigues de Morais Jardim e Marcelino Ramos da Silva, que resultou na elaboração de planos de intervenção urbanista, como, por exemplo, o Primeiro Plano de Melhoramento para a Cidade do Rio de Janeiro, de 1875, composto do Primeiro Relatório da Comissão de Melhoramentos da Cidade do Rio de Janeiro[19] e de uma Planta Geral, compreendendo toda a área da cidade em que seriam executadas as obras. A primeira planta demonstra, já em seu título, uma preocupação com a melhoria da estrutura urbana da cidade.

Os quiosques tiveram pouco tempo de vida, mesmo que alguns continuassem até o fim de seu contrato, em 1911. Todos foram demolidos, pois, com as reformas empreendidas pelo Prefeito Pereira Passos e a nova urbanização na cidade do Rio de Janeiro, não havia lugar para eles. Perderam-se no tempo, ficando somente registrado pelas lentes dos fotógrafos, pelos desenhos que fazem parte dos textos dos cronistas e pelas poucas cópias posteriores. Os pavilhões e os coretos resistiram por mais tempo e ainda nos trazem a magia da época de sua criação, do esplendor da virada do século, que ocorreu nas cidades brasileiras.

[19] PRIMEIRO Relatório da Comissao de Melhoramentos da Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1875. O Relatório é assinado por F.P. Passos, Jeronymo R.M. Jardim e Marcelino Ramos a Silva.

7-artigo_carlos.indd 75 18/06/2008 16:52:58

Referências

BRENNA, Giovanna Rosso del. Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX). In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel/EDUSP, 1987.

CUNHA, Almir Paredes. *Dicionário de artes plásticas*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005.

DUNLOP, Charles J. *Rio antigo*. Rio de Janeiro: Rio Antigo, 1958.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.

HOLLANDA, Ricardo de. *A Informação Fotográfica na Produção de Augusto Malta*. Disponível em: http://www.marketing-e-cultura.com.br. Acesso em: 31 out. 2004.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 12 de out. 1910.

LLEWELLYN, Roddy. *Ornamental english gardens*. New York: Rizzoli, 1989.

O PAIZ. Rio de Janeiro, 02 set. 1910.

PRIMEIRO Relatório da Comissao de Melhoramentos da Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1875.

REIS, Claudia Barbosa. *Memória de um jardim*: estudo do acervo do Museu Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2007.

SILVA, Geraldo Gomes de. *Arquitetura do ferro no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1985.

TERRA, Carlos G. *O jardim no Brasil no século XIX*: Glaziou revisitado. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2000.

TERRA, Carlos G. *Paisagens construídas*: jardins, praças e parques do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Tese (Doutorado em História da Arte) – PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.



Passeio Público do Rio de Janeiro. Quiosque remanescente, baseado no projeto original. Fonte: Fotografia do autor, 1998.

7-artigo_carlos.indd 76 18/06/2008 16:52:58



Quiosque na Rua da Saúde, Rio de Janeiro. Fonte: *Nosso Século*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. v. 1. p. 22. (Detalhe de Fotografia de Augusto Malta)

7-artigo_carlos.indd 77 18/06/2008 16:53:00

O palacete da Marquesa de Santos como referencial do gosto nas primeiras décadas do século XIX

Profa. Dra.Cybele Vidal Neto Fernandes
Professora da UFRJ
Membro do CBHA

Resumo

Em 1826 D. Pedro I contratou os serviços de arquitetos e decoradores renomados para a construção de uma residência nobre, próxima ao Palácio da Quinta da Boa Vista, destinada à Marquesa de Santos, sua favorita. Pierre Pèzerat, arquiteto da Escola Politécnica de Paris, foi o autor do projeto, Pedro Alexandre Cravoé arquiteto português, foi o construtor, Marc e Zepherin Ferrez, os escultores franceses, e Francisco Pedro do Amaral o pintor e decorador, o único artista brasileiro da equipe. O palacete, inaugurado em 1827, tornou-se um dos mais belos edifícios da cidade. Suas linhas elegantes e sóbrias remetem ao gosto neoclássico, merecendo destaque a escadaria nobre, em curva, que compõe a fachada posterior. No interior os cômodos foram decorados com relevos e pintura, que iluminam as paredes em cenas alegóricas que remetem à mitologia grega, aos continentes, à realidade tropical, à figura do Imperador. Destaco, neste texto, a obra do pintor Francisco Pedro do Amaral, porque ali está reunido o conjunto mais significativo de sua produção.

Pintura – Alegoria – Palacete da Marquesa de Santos

Abstract

In 1826, Dom Pedro I contracted famous architects and well known decorators to build a noble residence near to the Quinta da Boa Vista Palace. The new small palace would be designated to be a residence for the Marquesa de Santos, Dom Pedro's favorite mistress. Pierre Pèzerat, from Paris Polytechnic School, was the architect who created the project; Pedro Alexander Cravoé, a Portuguese architect, was the contractor; Marc and Zepherin Ferrez, the sculptor and the painter and the decorator was Francisco Pedro do Amaral, the only Brazilian involved in the project. The small palace, inaugurated in 1827, turned out to be one of the most beautiful buildings of the city. Its elegant and fine lines go back to the neoclassic taste, with special attention to the noble and curving staircase, in the posterior front. The interior rooms were decorated with relieves and paintings, which illuminate the walls with allegoric scenes from Greek mythology, the four continents, the tropical reality, and the imperator figure. I outstand in this communication the art work of Francisco Pedro do Amaral, because it is there where most of his production can be found.

Painting – Allegory – Marquesa de Santos' Palace

8-artigo_cybele.indd 78 07/07/2008 11:39:47

Este texto tem como objetivo tecer algumas considerações sobre a pesquisa que ora se encontra em andamento, voltada para a obra de Francisco Pedro do Amaral[1] e as tendências da arte produzida no Brasil nas primeiras décadas do século XIX. Esta reflexão faz-se através de um estudo de caso, a decoração pictórica do Palacete da Marquesa de Santos, hoje Museu do Segundo Reinado[2], o maior conjunto e certamente o único preservado da obra do artista. Ainda assim, o recorte que aqui proponho refere-se aos Salões dos Deuses e da Música, recintos nos quais as tendências do pintor podem ser melhor observadas.

Em 1826 D. Pedro I comprou duas chácaras vizinhas, próximas ao Paço Real da Quinta da Boa Vista e as mandou reformar. As primitivas casas foram totalmente modificadas em função do seu novo objetivo, a construção de uma residência digna da sua favorita do Imperador, D. Domitila de Castro Canto e Melo, Viscondessa de Santos, futura Marquesa de Santos. As obras de reforma foram realizadas entre os anos 1824 e 1827, a partir do projeto do arquiteto francês, formado pela Escola Politécnica de Paris, Pierre Joseph Pézerat. O construtor foi o arquiteto português Pedro Alexandre Cravoé, que ocupava, na ocasião, o cargo de Arquiteto das Armas Nacionais e Imperiais e era responsável também pelas obras de construção da Academia Imperial das Belas Artes. A decoração em relevo foi entregue aos escultores franceses Marc e Zépherin Ferrez e a decoração pictórica ao artista brasileiro Francisco Pedro do Amaral.

Dessa iniciativa resultou um dos mais belos edifícios residenciais construídos na Corte do Rio de Janeiro, naquele período. O palacete segue a linha neoclássica, tem dois níveis, fachada com pórtico e frontão triangular, tímpano adornado com relevos; portas e janelas em cantaria, entablamento com friso em relevo, vasos de mármore sobre as platibandas. As fachadas laterais têm frontão central, com tímpano igualmente decorado. Curiosamente, as linhas mais arrojadas do edifício estão na fachada posterior, onde o arquiteto tratou o projeto com ousadia e requinte. A parte central avança e se destaca, formando um corpo circular, em rotunda, que comporta dois recintos, respectivamente no primeiro e segundo pisos. Esse corpo avançado é circundado por dois lances de escadas que o abraçam, e se encurvam num movimento em ferradura, descendo à direita e à esquerda. O jardim foi enriquecido com lagos e estátuas, que conferiram ao ambiente elegância e bom gosto, num perfeito equilíbrio entre o interior e o exterior do edifício.

Nesse jogo de harmonia, a decoração interna é também das mais felizes, na combinação entre o partido arquitetônico e os materiais nobres empregados na construção: mármores

[1] Não se sabe a data do nascimento de Francisco Pedro do Amaral. O ano mais provável de sua morte é 1830.
[2] O Palacete da Marquesa de Santos foi transformado em Museu do Primeiro Reinado em 12/03/1979. Ali viveu a favorita do Imperador entre 1827 e 1829.

8-artigo_cybele.indd 79 17/06/2008 11:41:53

coloridos, granitos, madeiras de lei, combinados com sobriedade e equilíbrio. O acesso principal da residência é um vestíbulo, com piso de mármore branco e granito negro, em forma de mandala, um dos símbolos da Maçonaria. É ladeado pelos dois salões principais do primeiro piso, denominados Príncipe de Joinvile e Sala Luso-Brasileira Ao fundo desse vestíbulo há uma espécie de átrio, na forma de um arco de triunfo. Tem três aberturas em arcos abatidos, que enquadram o primeiro lance da escada, entre dois nichos com estátuas clássicas. Os dois lances seguintes da escada se dividem, à direita e à esquerda, em direção ao segundo nível. É uma escadaria nobre, que se ajusta numa caixa, cuja largura é a mesma do vestíbulo. É iluminada por uma grande clarabóia decorada com vitral, talha dourada e pinturas com a representação das Estações do Ano e dos Doze Signos do Zodíaco.[3]

O programa decorativo é observado especialmente nos salões do andar superior, onde painéis em relevo e pintura, de temáticas clássicas, dão destaque especial a cada recinto. O Salão da Aurora, central, anuncia dignamente os demais recintos, através da sua pintura alegre, luminosa, erudita. Tem ao centro um medalhão com a representação da Deusa Aurora que espalha uma chuva de rosas sobre a terra e expulsa a noite e o sono.[4] Esse Salão liga-se à direita ao Salão da Música e ao Salão da Águia (sala de despachos do Imperador) e, à esquerda, ao Salão dos Deuses e ao Salão da Flora. (toucador da Marquesa de Santos). Os relevos em estuque, com temáticas mitológicas, combinam-se com os painéis pintados, decorando harmonicamente tetos e paredes, revestindo todas as superfícies, num ciclo narrativo de temáticas que anunciam a função de cada salão. Os painéis são sempre envoltos em grinaldas de flores e pássaros tropicais, com molduras que se entrelaçam, à moda dos grotescos romanos da *Escola de Rafael*.

Destaca-se, nesse conjunto, o Salão dos Deuses. Sua denominação deriva do tema tratado em relevo no teto do Salão, onde o medalhão central evoca a presença dos deuses do Olimpo. Há ainda mais quatro medalhões de esquina, dois no sentido do comprimento ladeados por dois menores, e dois no sentido da largura, também ladeados por dois outros menores. Ao centro, Júpiter é representado com seus atributos – o cetro, os raios, a águia, símbolos da Justiça, da Ordem, da Autoridade, que comemoram também a grandeza do Imperador D. Pedro I. As outras divindades presentes são, à direita, sentadas, Juno e Mercúrio, enquanto Marte, Vênus e Apolo aparecem num plano mais recuado. À esquerda

[3] A clarabóia tinha, primeiramente, cobertura de vidro azul fosco com estrela (talvez uma referência à Maçonaria). Posteriormente recebeu a decoração descrita. Observa-se que os símbolos do Zodíaco obedecem à ordem do Calendário do hemisfério norte, o que poderia remeter à influência européia ainda muito presente no Brasil.

[4] O salão desenvolve a temática em torno da Deusa Aurora é filha de Titã e da Terra, irmã do Sol e da Lua. Suas lágrimas são o orvalho da manhã. As paredes deste Salão são decoradas com vasos de flores em forma de cornucópia e, na parte mais baixa, com uma série de pinturas de paisagens (Mosteiro da Batalha, o Monte Vesúvio, um obelisco do Egito, os Alpes com neve, paisagens do Brasil).

8-artigo_cybele.indd 80 17/06/2008 11:41:53

estão sentados Minerva e Netuno; e Ceres e Vulcano aparecem em um plano posterior. Nos dois grupos, à direita, aparecem ainda As Três Graças (Aglaia, Tália, Eufrosina) e, à esquerda, as Três Horas (Eunomia, Dirce, Irene). Nos quatro medalhões de esquina foram representados os gêmeos Castor e Pólux. O tema dos demais medalhões é a Deusa Ceres, protetora da Agricultura, e Minerva, Deusa da Sabedoria, com vários livros, seus atributos, e Andrômeda.

O conjunto é arrematado por uma sanca, decorada por óvulos, dentículos, folhas de acanto, dourados e policromados. Marcando os centros da sanca, no comprimento e na largura, aparecem as representações simbólicas dos Quatro Elementos: Ar (figura feminina com o manto esvoaçante); Água (com plantas aquáticas); Fogo (com as mãos sobre a pira quadrangular); Terra (cingindo grinaldas de flores).

Há três portas na largura e duas no comprimento da sala. Essas aberturas fazem uma divisão rítmica das paredes e orientam o olhar para as representações que ali estão. Nos espaços entre as portas há medalhões com vasos de flores, colocados nas áreas abertas na decoração parietal. A cor dominante no salão é o verde; a ela se somam o tom ocre dos relevos do teto e o colorido alegre da pintura parietal. As representações foram realizadas, *grosso modo*, em painéis contornados por molduras delicadas, em curvas e contracurvas, com elementos naturalísticos e à moda dos grotescos romanos. Elementos do estilo Luiz XVI marcam as áreas decoradas com as diversas representações ou simplesmente cobertas com grinaldas de flores das espécies tropicais, onde se misturam borboletas e pássaros esvoaçantes.

Nesse conjunto, ganharam destaque especial, nas paredes de comprimento, as representações alegóricas dos Quatro Continentes, ficando as alegorias à Europa e Ásia colocadas, respectivamente, em frente à América e à África.[5] Esse tema tornou-se muito comum na Europa, a partir do século XVI, quando a idéia de mundo mudou significativamente, após ciclo das grandes navegações.

A Ásia foi representada como uma mulher de cabelos escuros, tipo oriental, olhos amendoados, vestindo avental vermelho sobre saia azulão; descalça, ergue as mãos sobre a cabeça e parece dançar segurando um véu transparente e esvoaçante, símbolo do mundo misterioso, do que está oculto. Sobre um turbante e um abanador de penas, algumas jóias representam a Riqueza e uma espada simboliza o Poder. Ao fundo, um pagode chinês, tapetes, pérolas, elementos que representam as culturas daquele continente.

[5] Ver: ARAÚJO. *Francisco Pedro do Amaral*. A representação dos Quatro Continentes no Salão dos Deuses no Palacete do Caminho Novo.

8-artigo_cybele.indd 81 17/06/2008 11:41:53

À sua frente a África é representada por uma mulher com o rosto em perfil cortante, olhos amendoados, pele escura. Na cabeça, porta um toucado egípcio arrematado por uma serpente sobre a testa. A tomada do rosto em perfil cortante remete à captação da realidade mais imediata, fixada através de traços que se revelam pela pose estabelecida. Trata-se, portanto, da representação mais pura do rosto, desse tipo humano. Segura um bastão com o apoio em forma de serpente, novamente aqui representada remetendo aos seus diversos significados simbólicos e antagônicos, como a vida e a morte, o início e o fim da existência. Porta uma túnica sobre a saia em tom azul forte. Ao longe algumas ruínas e fragmentos de colunas, um templo, memórias das antigas civilizações que habitaram o continente, entre palmeiras, papirus, vegetações regionais.

A representação da Europa tem a cidade de Roma como referência, certamente por ser considerada capital intelectual e cultural do continente, dada a sua importância histórica. Esta alegoria foi interpretada como uma mulher em pose frontal, pele clara, vestindo uma túnica clássica. Aos seus pés, a coroa de louros, a palheta do pintor, jóias, o globo terrestre, um óculo, o compasso, livros. Esses atributos exaltam o valor das Artes, da Riqueza, da Guerra, da Música, da Vitória. Ao fundo, a basílica de São Pedro de Roma, um dos marcos mais importantes da arquitetura cristã, primeiro referencial do poder da Igreja Católica, remete à importância da fé e da correta condução do espírito humano em todas as nações. Está relacionada, ainda, com o simbolismo da coluna, que sustenta e dá segurança ao homem. Consagra, enfim, a posição extraordinária da Europa sobre o mundo, referencial evocado especialmente na simbologia da coluna.

A representação da América e, mais especificamente, das terras do Brasil, começou a ser construída a partir das cartas de navegação ou mesmo da necessidade de tornar conhecida a colônia portuguesa. Eram interpretações carregadas de atributos estranhos, ligados principalmente ao canibalismo, costume bárbaro que chamou, desde cedo, a atenção dos europeus, e que foi perpetuado em inúmeras representações da Nova Terra. Segundo a Iconologia de Cesare Rippa, a América era representada como uma mulher seminua, com o corpo coberto com penas coloridas, segurando um papagaio e apoiando o pé em uma cabeça decapitada. Esse modelo, marcado pelo caráter do primitivismo pela prática do canibalismo, foi tomado, dali em diante, como o referencial mais comum, vindo a desaparecer por volta do final do século XVIII.

A representação alegórica da América já era conhecida na Corte do Rio de Janeiro. Por exemplo, nas festas do casamento do Príncipe D. Pedro I com D. Maria Leopoldina, quando houve um desfile na Praça do Curro, o Carro da América foi o primeiro a desfilar. O tema foi retomado no painel pintado por José de Oliveira Rosa, no Paço da Cidade, denominado *O gênio da*

8-artigo_cybele.indd 82 17/06/2008 11:41:53

América. Ao longo do século XIX esse tipo de representação exaltaria o Império brasileiro e seria, cada vez mais freqüentemente, impulsionado pelo romantismo nacionalista.[6]

No Salão dos Deuses, a representação da América foi concebida como uma mulher, com o rosto em três quartos, pele clara, traços finos, olhos ligeiramente amendoados, nariz afilado, lábios delicados. Apesar de representá-la como uma nativa brasileira – pés no chão, corpo seminu, coberto apenas com um saiote de penas coloridas –, o seu tipo ainda guarda semelhança com o da mulher européia. Na cabeça, um toucado de contas e penas coloridas arremata a vasta cabeleira, lisa e escura, que lhe cai sobre as costas (talvez o atributo mais próximo do nosso índio). O colo foi valorizado por um colar de contas coloridas. Um papagaio está sobre a mão esquerda da mulher, que o olha atentamente, enquanto caminha na vegetação tropical. Aparecem na cena, ainda, em primeiro plano, diversas frutas brasileiras: bananas, cajus, abacaxis, mamão, laranjas.

O olhar sobre o conjunto de representações do Salão dos Deuses sugere que a narrativa do teto esteja intimamente relacionada com as demais imagens. Assim sendo, a representação de Zeus e de toda a Corte do Olimpo consagra o seu poder supremo e absoluto sobre os homens, e deve ser relacionada com a dos Quatro Continentes, que, representados nas paredes do Salão, estão, na verdade, sob o seu domínio e poder.

A nobreza do Salão dos Deuses também está presente no Salão da Música, igualmente decorado com pintura parietal e teto com relevo em estuque. O tema geral remete a passagens da vida de Apolo, aqui tomado também como protetor das Artes. Ao centro da composição, Euterpe, Deusa da Música, toca a sua harpa, observada por Apolo. Relacionando-se com esta cena, há um friso com vários anjos tocando diversos instrumentos: a lira, a harpa, a flauta, o violino, etc. Diferente do Salão dos Deuses, aqui o teto é decorado com relevo e pintura. Ladeando o relevo central há dois painéis pintados sobre o mesmo episódio: Apolo conduzindo o Carro do Sol e Faetone conduzindo o Carro do Sol, mas este, de acordo com a lenda, o faz de maneira desgovernada, descontrolada.

A sala é contornada por uma sanca decorada com dezesseis cenas pintadas sobre a vida de Apolo, sendo três delas sobre as *Metamorfoses de Ovídio*, quatro sobre Apolo e Marsias, outras sobre os amores de Apolo e outras de composição mais livre. As representações estão assim distribuídas – sob as portas de entrada do Salão – estão Apolo e o rebanho do rei Admeto; Apolo e Esculápio; Apolo e Pégaso (que emprestava suas asas aos poetas, e era cavalgado por Apolo). Na parede frontal outras três cenas: Apolo e

[6] O Carro da América tinha também uma representação feminina, e foi acompanhado de danças por um grupo fantasiado com trajes de índios. O painel Gênio da América foi alterado, após a independência do Brasil pelo pintor português Manoel da Costa.

8-artigo_cybele.indd 83 17/06/2008 11:41:53

a Sacerdotisa Polimnia, Apolo e Dafne, ao se transformar em loureiro; Apolo e Tália (musa da Comédia e da Poesia). Na parede à direita: Estes; Apolo e Parteno (salva por Apolo quando se atirou ao mar); Apolo, Latona, Diana e os pastores; Rei Midas e o Barbeiro; Apolo e Marcias na disputa musical. Na última parede, temos: Apolo e Cassandra; Marsias Esfolado no Pinheiro; Latona manda Apolo e Diana matarem os filhos de Niobe; Apolo cura o ferimento no rosto de Jacinto; Apolo e Coronis (amante de Apolo, com quem teve um filho, Esculápio).

Nas paredes do Salão há quatro painéis com cenas de costumes, obras de grandes dimensões. Estão colocados dois a dois, frontalmente, nas paredes de comprimento do Salão (correspondendo à localização dos quatro painéis das Alegorias dos Continentes, no Salão dos Deuses). É um conjunto muito sugestivo, no qual a temática é a vida comum das damas da Corte. Em cada um deles, duas mulheres conversam ou se distraem, com atividades simples, num jardim, onde a natureza tropical oferece um cenário relaxante e convidativo. Seus trajes são ricos em detalhes, em cores alegres, enobrecidos com rendas e jóias. É um conjunto muito sugestivo, que homenageia a alegria e a beleza da mulher e a torna permanentemente presente no Salão da Música. Essas cenas são emolduradas com elaborada moldura que entrelaça flores, fitas, pássaros e ormatos que derivam dos grotescos, neste caso, numa interpretação mais próxima da escola francesa. Completa a decoração do Salão uma barra decorativa que também utiliza os ornatos do grotesco em meio à representação de retratos femininos, de símbolos à beleza e ao amor, representações da flora e da fauna tropicais.

A referência, em especial, a esses dois Salões do Palacete da Marquesa de Santos, neste texto, tem como objetivo tecer alguns comentários sobre a pesquisa que estou desenvolvendo, sobre o papel de Francisco Pedro do Amaral na arte brasileira daquele período, enquanto artista atuante, como pintor, estucador, cenógrafo, decorador, questão que precisa ser melhor avaliada. A sua produção está inserida num período de transição, nas primeiras décadas do século XIX, quando se observa a convivência da estética Rococó com as primeiras manifestações do estilo Neoclássico no Brasil. Naquele momento, essa mudança de gosto começava a se tornar mais evidente, especialmente a partir da transferência da Corte portuguesa para a cidade do Rio de Janeiro, da chegada da Missão Artística Francesa e da criação do ensino artístico normatizado, na recém-criada Academia Imperial das Belas Artes.[7]

Francisco Pedro do Amaral é considerado o último artista da chamada Escola Fluminense de Pintura. Apesar de ter realizado todos os seus estudos no Brasil, conseguiu alcançar uma formação bastante sólida, reunindo os primeiros fundamentos teóricos necessários às suas funções de artista. Foi iniciado na pintura por José Leandro de Carvalho; freqüentou

[7] Sobre o assunto ver: FERNANDES. *Os caminhos da arte*. O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes – 1850/1890.

8-artigo_cybele.indd 84 17/06/2008 11:41:53

durante sete anos a Aula Régia de Desenho e Figura, dirigida por Manoel Dias de Oliveira, pintor brasileiro de excelente formação clássica. Indo para Portugal, o pintor havia estado no Porto, onde várias obras foram realizadas pela Junta de Obras Públicas, responsável pela execução de projetos de arquitetos ingleses, adeptos da tendência neopaladianista.

Seguiu depois para Lisboa, onde o Neoclassicismo se consagrou definitivamente após o abandono do projeto anterior (de Manoel Caetano de Souza) e a adoção de um novo projeto neoclássico para a residência real, o Palácio da Ajuda, risco de José da Costa e Silva e do italiano Francisco Xavier Fabri. Após seus estudos em Lisboa, Manoel Dias de Oliveira seguiu para Roma como bolseiro (1788 – 1798), só regressando a Portugal quando do fechamento da *Academia Portuguesa de Roma*. No Brasil, ao dirigir a Aula Régia (criada em 20/11/1800), introduziu as bases teóricas do ensino clássico e iniciou a *Aula do Nu* ou de *Modelo Vivo*.

A chegada da Corte portuguesa animou o ambiente artístico do Rio de Janeiro, onde a experiência européia dos artistas aqui chegados foi sendo aos poucos introduzida na execução de projetos oficiais e particulares. Até então os artistas locais trabalhavam na condição de retratistas, decoradores, cenógrafos dos poucos teatros da cidade, ou na arte religiosa com a representação dos santos, copiados das gravuras que circulavam na cidade.

Dentre os artistas que aqui chegaram, Manoel da Costa traria evidentemente grande contribuição. Era pintor, arquiteto, decorador, cenógrafo, e chegou ao Brasil em 1811, a chamado de D. João VI. Era artista reconhecido em Lisboa, discípulo de Pedro Alexandrino, o maior nome da pintura rococó no período. Realizou decorações de teto no Palácio da Ajuda, e foi considerado melhor pintor que o Primeiro Professor de Pintura da Escola da Ajuda, Domingos Antônio de Sequeira. Em 1808 decorou o Paço de Belém e fez uma série de painéis alegóricos para o Palácio de Queluz. Foram inúmeras as suas atividades no Brasil: restaurou o coche para o casamento de D. Pedro I, decorou o Palácio da Quinta da Boa Vista, a Residência Real de Santa Cruz, modificou a decoração do teto da Sala de Audiências do Paço (Alegoria ao gênio da América). Essa alegoria foi posteriormente modificada por Francisco Pedro do Amaral, seu melhor aluno.

Após ter contato com o Neoclassicismo da escola italiana, nas lições de Manoel Dias de Oliveira e de Manoel da Costa, Francisco Pedro do Amaral conheceu o Neoclassicismo francês, através das lições de Jean-Baptiste Debret, de quem foi um dos primeiros alunos. Assim sendo, o ciclo iniciado pelos pintores da chamada Escola Fluminense de Pintura – José de Oliveira Rosa, João Francisco Muzzi, João de Souza, Manoel da Cunha, Leandro Joaquim, Raimundo da Costa e Silva, Manoel Dias de Oliveira – termina de forma honrosa em Francisco Pedro do Amaral.

8-artigo_cybele.indd 85 17/06/2008 11:41:53

Enquanto Diretor das Decorações da Casa Imperial decorou cinco coches para o casamento de Pedro I, e, na ocasião, escreveu o *Folheto explicação alegórica da decoração dos coches de Estado de Sua Majestade o Senhor Imperador D. Pedro I*. Segundo seu depoimento, essa obra foi realizada conforme a *Iconologia de Cesare Rippa* (1593), referência certamente presente em outros trabalhos que realizou, justificando a sua relação com os valores clássicos que conferiam erudição e bom gosto às obras realizadas. Trabalhou ao lado de artistas estrangeiros ativos na Corte; foi elogiado por Debret e recebeu bolsa de Pensionário de Desenho e Pintura na Academia Imperial das Belas Artes.

Sua trajetória o afastou cada vez mais do Rococó, da fase inicial da carreira, para uma nova arte, na qual podiam ser percebidas as tendências clássicas, quer de origem grega, romana ou mesmo renascentistas. Desse último período, como vimos, é constante em sua obra a utilização de elementos da tipologia decorativa do grotesco, da *Escola de Rafael*, sejam tomados aos modelos romanos, de modo mais direto, ou nas interpretações que tanto serviram aos decoradores franceses. É nos Salões do Palacete da Marquesa de Santos, pelo conjunto decorativo, que percebemos que sua obra respira essa influência.

Referências

ALBERTI, Leon Batista. *Da pintura*. São Paulo: Unicamp, 1992.

ARAÚJO, Patrícia. *Francisco Pedro do Amaral*. A representação dos Quatro Continentes no Salão dos Deuses no Palacete do Caminho Novo. Dissertação de Mestrado: PPGAV-EBA-UFRJ, 2005.

BANN, Stephen. *As invenções da história*: ensaios sobre as representações do passado. São Paulo: Ed. Unesp, 1994.

BROCOS, Modesto. *A questão do ensino das Belas Artes*. Rio de Janeiro: [s. n.e.]. 1915.

COARACY, Vivaldo. *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*. São Paulo: Edusp, 1988.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os caminhos da arte*. O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes – 1850/1890. Tese de Doutorado (Or. Manoel Luiz Salgado Guimarães). Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2001.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1870.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação da cultura*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

SANTOS, Luiz Gonçalves dos. (Padre Perereca). *Memórias para servir à história do Reino do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1981.

8-artigo_cybele.indd 86 17/06/2008 11:41:54

Mario Zanini: um pintor humanista da modernidade paulistana

Profa. Dra. Daisy Peccinini
Professora da USP
Membro do CBHA

Resumo

Mario Zanini (1907 –1971), um dos nossos maiores coloristas do século XX, foi pioneiro da paisagem paulistana das várzeas, bairros operários e centro da cidade. Exerceu todos os gêneros da pintura, bem como desenhos, gravuras e monotipias, cerâmicas e azulejos. A pesquisa quer destacar seu perfil de pintor humanista, erudito. Um homem do povo, filho de imigrantes italianos, que difere dos membros do Grupo Santa Helena e da Família Artística Paulista, artistas proletários; sua arte ultrapassa a condição de métier, de ofício da pintura, para a dimensão intelectual de ciência, como na pintura do *Quatrocento*. Tocado pelo Expressionismo, *Novecento* e Esprit Nouveau, em sua arte integra o permanente e o transitório do momento de acordo com a estética de Baudelaire. Na pesquisa da pintura, suas mudanças constantes, não compreendidas pelos críticos modernistas, alcança alta qualidade cromática e espacial, num constante descobrir e oferecer novos conhecimentos do mundo.

Mario Zanini – Pintura Moderna – Arte Brasileira

Abstract

Mario Zanini (1907 –1971) was one of the greatest Brazilian colorists of the 20th century. He pionee¬red the portrait of Sao Paulo's landscapes as well as ravines, worker's districts and downtown. He worked on all painting modalities, as well as drawings, gravures, monotypes, ceramics and tiles. The research aims to highlight his profile of a savvy, humanist artist. He was a man of the people, son of Italian immigrants, who differed from the group of Santa Helena and Sao Paulo's proletarian artistic tradition. His art surpasses the condition of a artisan painter, or line of work, evoking the intellectual realm of science, as shown in the painting of Quattrocento. Moved by Expressionism, Novecento and Esprit Nouveau, he integrates both the permanent and transitional moment in his art, according the aesthetics of Baudelaire. Although not comprehended by modernist critics, his constant shifts reach high chromatic and spatial quality, in a process of continuous discovery and broadcast of world knowledge.

Brazilian Art – Modern Painting – Mario Zanini

9-artigo_daisy.indd 87 07/07/2008 11:42:37

A vida e a obra de Mário Zanini são participantes de forma visceral do cenário sociocultural da modernidade de São Paulo. O período, que se estende dos anos 1930 e 1940 às primeiras Bienais, conta com a presença ativa e continuada de Mário Zanini. Entre os novos atores ou personagens, está Mario Zanin; pertencentes a uma geração posterior à dos artistas da Semana de 22, com perfis, ideais e procedimentos completamente diferentes daqueles modernistas dos anos 1920. A primeira onda do modernismo é caracterizada por manifestações individuais, sendo os elementos ativos, nas batalhas pelo modernismo, em sua maioria vozes da elite cultural, social e econômica, que atuam como aríetes contra os bastões acadêmicos, e estão bastante articuladas com os pólos das vanguardas européias da Escola de Paris e Berlim.

Nas décadas subseqüentes, de 1930 e 1940, o moderno que se instaura em São Paulo toma uma forma bem diferente; sem ímpetos, mas com planejamento e sistematização, trata-se agora de um projeto de cultura coletiva urbana, na dimensão e intenção de proporcionar uma convivência cotidiana na cidade com o moderno, para todos os seus habitantes.[1]

É uma geração de novos valores que atuam no processo da pintura de modo diferenciado do primeiro momento, que foi dedicado à pesquisa e à experiência de uma arte nacional e à busca de uma linguagem atual e renovada. Nessa segunda geração, na modernidade, os artistas não tiveram uma formação erudita internacional nos grandes centros, nem contato direto com artistas de vanguarda da Escola de Paris. Alguns têm estudos feitos aqui, outros na Europa, ou no Oriente, no Japão, principalmente na Itália, e outros ainda são operários e artesãos que vivem de outros ofícios com suas dificuldades, além da pouca escolaridade. Buscam conhecer o ofício da pintura através de informações de toda ordem, de mestres do Liceu de Artes e Ofícios, de pintores, geralmente italianos, com boa formação no métier ou de cursos profissionalizantes de desenho e pintura decorativa.

O panorama histórico dessas décadas encontra-se sob o signo das dificuldades econômicas no mundo ocidental, com a quebra da Bolsa de Nova York, em 1929, o fortalecimento dos regimes totalitários nacionalistas e a expansão internacional do comunismo. A ascensão de governos ditatoriais impõe regras de organização da sociedade e política de valorização da nação como sociedade e cultura exemplares. A pintura e outras artes dão visualidade a esse contexto e realizam sua iconografia, chamadas a abordar temas políticos e sociais. O muralismo mexicano, que evoca as raízes do povo, repercute intensamente no continente americano, de norte a sul.

No Brasil, é tempo de grandes mudanças econômicas, sociais e políticas. A crise da economia mundial teve graves conseqüências para a oligarquia, baseada na cultura do café,

[1] LOURENÇO. *Operários da modernidade*, p.17.

9-artigo_daisy.indd 88 17/06/2008 11:47:46

que se vê arruinada. Conseqüentemente, os contatos da elite intelectual e artística paulista, e de outros centros como Rio de Janeiro e Recife, com o mundo das letras e das artes da vanguarda em Paris, foram interrompidos. O totalitarismo também se faz presente com o golpe militar de Getúlio Vargas. A Revolução de 1930 seria uma resposta às inquietações da sociedade brasileira diante do isolamento da elite instalada no poder, e resulta no fim da política do "café-com-leite", ou seja, a da alternância entre São Paulo e Minas Gerais na Presidência da República. A Revolução põe um ponto final nos protestos contra a corrupção eleitoral e nas alianças da oligarquia para manter-se no poder. A Revolução Constitucionalista promovida por São Paulo, em julho de 1932, revela-se como uma última tentativa da oligarquia paulista de retomar a hegemonia no poder central, mas termina em derrota de poucos meses depois.

De forma inteligente, o governo Vargas foi sensível a algumas questões populares, desenvolveu um estilo de governo populista e paternalista, que atendia às reivindicações trabalhistas, como a jornada de trabalho de oito horas e a criação de sindicatos, aperfeiçoando não só a legislação trabalhista como o sistema eleitoral com o voto secreto e aprovação do voto feminino, instaurando a justiça eleitoral. Em termos de política cultural artística, criou no país um mecenato artístico tão generoso quanto o do imperador D. Pedro II, no século XIX, com a formação uma consciência de profissional e de organização da classe artística.

A reunião de grupos de artistas, movidos principalmente pelas necessidades econômicas e incentivados pelo governo federal corporativo de Getúlio Vargas, é outra tendência desse período, surgindo então sindicatos, como o Sindicato de Artistas Plásticos de São Paulo, de que Mario Zanini é um dos fundadores em 1937. O artista está, ademais, presente na fundação de várias agremiações de classe, como a Sociedade Paulista de Belas Artes, em1934, associações ou grupos – Grupo do Santa Helena, desde 1935 e a Família Artística Paulista, desde 1937, o Clube dos Artistas e Amigos da Arte, o"Clubinho", em 1945, etc. Este processo tem como limites o final da Segunda Guerra Mundial e as primeiras Bienais. A modernidade paulistana caminha no tempo levado à frente por esforços de grupos, ateliês coletivos e sindicato de artistas, nas dimensões sociais da gente simples, humilde, sem possibilidades de estudos e viagens à Europa para atualização de conhecimentos. Entretanto, não estavam totalmente isolados das informações relativas aos rumos da arte moderna, naquele momento nos grandes centros culturais e artísticos. Chegam, aqui, submetidas à redução cultural do meio ainda acanhado, resultante da situação excêntrica do país e da cidade em relação aos cenários culturais hegemônicos. É fato que são limitadas, mas não deixam de influenciar e modelar a nova etapa por que passa o Modernismo em São Paulo. Sob a configuração da modernidade dos anos 1930 e 1940 acontece uma redefinição e a mudança das características das vanguardas, nos centros europeus, e também nos círculos modernos paulistanos. As idéias da revista *Esprit Nouveau*

9-artigo_daisy.indd 89 17/06/2008 11:47:46

[Espírito Novo] e o conseqüente *Rétour à l'Ordre* [Retorno à Ordem], presentes na Escola de Paris, em Milão e em Roma. Vindas da Itália, especialmente as bases da arte do *Novecento*, divulgadas de início pela *Revista I Valori Plastici* [Os Valores Plásticos], marcam mais profundamente a Modernidade de São Paulo, decorrente da alta porcentagem de população italiana ou de descendentes de primeira geração, como o caso de Mario Zanini, entre muitos. Um exemplo foi a formação de uma associação, Família Artística Paulista, em 1937, batizada por Paulo Rossi Osir, inspirada na congênere Famiglia Artística di Milano de 1927.

A Família Artística Paulista, de que Mario Zanini foi um dos fundadores, foi também cenário do primeiro reconhecimento de sua pintura. De fato, seu nome é destacado por Mário de Andrade ao escrever o famoso texto "Esta Paulista Família", referindo-se às obras de Zanini expostas no II Salão da Família Artística Paulista: "... Mas os dois ases da exposição me parecem ser Rebolo Gonçalvez e Mario Zanini. Este meu xará foi para mim uma revelação. É difícil diagnosticar se a notável diversidade do seu atual manejo do pincel indica riqueza ou indecisão, mais pressinto nele o estofo de um grande paisagista (...)."[2]

A conjuntura da fundação da "Família" era uma reação, de certo modo, ao vanguardismo e ao experimentalismo que caracterizavam outro agrupamento de artistas, do Salão de Maio, fundado apenas alguns meses antes na mesma cidade.

Embora não tivesse um programa, este pode ser intuído a partir das frases do texto apócrifo do crítico Paulo Mendes de Almeida, no catálogo da primeira exposição da Família, em novembro de 1937:

> Muito a propósito, evitou-se incluir, na denominação dada ao novo grupo, a palavra "moderno", ou qualquer outra que a equivalesse. Já se disse que a Família Artística não nutre preconceitos de qualquer categoria. Cumpre acentuar, porém, o mau uso que se tem feito daquele adjetivo, o qual tem servido não raro para acobertar as maiores heresias no domínio das artes plásticas, criando assim, no seio do público menos informado do assunto, a mais lamentável confusão.
>
> Dessa confusão se originou, no espírito desse público, uma surda revolta, uma justa prevenção contra o que traga o rótulo de moderno – revolta e prevenção que se estendem e atingem os mais altos expoentes da pintura e da escultura contemporâneas, e impedem que se observe, com a devida serenidade, que os mesmos valores plásticos, que se notam nos afrescos de Giotto ou nas telas de Greco, surgem com o mesmo vigor e intensidade vital nas obras de um Corot ou de um Dérain.[3]

[2] ANDRADE. Esta Paulista Família.
[3] ALMEIDA. Catálogo *Família Artística Paulista*. *I exposição do grupo dos artistas plásticos*. São Paulo, novembro, 1937.

9-artigo_daisy.indd 90 17/06/2008 11:47:46

De fato, são outros ventos que batem nos centros europeus, como na Paulicéia.

As vanguardas minguam em suas investidas experimentais; há um compassar, isto é, um ritmo moderado quanto às mudanças que decorrem do um empenho de sistematização e rotinização do moderno. Nesse sentido, foi significativa a contribuição do pensamento sobre o moderno; das idéias do *Esprit Nouveau*, propaladas pela revista de mesmo nome, após a Primeira Guerra Mundial. Defende-se a crença de uma nova época que surge, e todas as formas de atividades humanas finalmente se curvam diante do princípio deste "Espírito Novo"; o de "construção e de síntese, cuja necessidade se impunha tanto no domínio das letras e das artes quanto no da filosofia e ciências aplicadas". Amédeé Ozenfant e Edouard Jeanneret-Le Corbusier, fundadores do Orfismo e da revista *Esprit Nouveau*, e seus melhores teóricos, definem: "O espírito construtivo é tão necessário para criar um quadro ou poesia como para construir uma ponte."[4]

Na crença de uma nova época, a proposta do espírito novismo é totalizadora, abrangendo todos os cenários da atividade humana. A cultura se soma à política do período entre as Guerras, marcada na década de 1930 pela emergência de nacionalismos autoritários, de Estado, que refletem suas aspirações nas artes, o seu projeto de reorganização da sociedade e das cidades. Há evidente acentuação ou ênfase aos valores plásticos e artísticos nacionais do passado recente, bem como naqueles da tradição mais recuada. De fato, enquanto Cézanne inspira Orfismo, o Espírito Novo, o Rétour à l'ordre, na escola de Paris. Na Itália, as bases do Novecento remontam e evocam os valores plásticos do Trecento ou de Giotto, dos primitivos do Renascimento italiano e dos macchiaioli.

A Modernidade, que vem se estabelecer no cotidiano, instaura um projeto totalizador para a cidade, em múltiplas manifestações. Dadas essas coordenadas, parece agora bastante coerente que Mario Zanini, atuante nesse momento e nesse espaço paulistano, apresente uma riqueza e complexidade de produção, segundo os preceitos da modernidade e um devotado olhar, pela cidade que o fez pioneiro da paisagem paulistana. Esta notável "diversidade", já assinalada por Mário de Andrade desde o II Salão da Família Artística Paulista, é o fator da alta potência criativa e da auto-exigência da pintura de Mario Zanini.

De fato, desde Baudelaire, nas cidades "a multidão, o povo é um ingrediente tão caro para a vida moderna", evidentemente nesta modernidade paulistana prevalece o mesmo espírito: "... aqui acentua-se o interesse em penetrar o indivíduo em seu cotidiano, sem a ritualística exigida na fruição realizada pelo circuito, seja museu, galeria ou salão..."[5]

[4] MAILLARD. *Dicionário da pintura moderna*.
[5] LOURENÇO. *Operários da modernidade*, p. 249.

9-artigo_daisy.indd 91 17/06/2008 11:47:46

Uma reflexão sobre a questão da modernidade pode ser ainda inserida. A palavra modernidade, um neologismo, de *modernité*, foi criado por Charles Baudelaire, na segunda metade do século XIX. As definições de Baudelaire sobre arte e o artista da modernidade parecem ter uma presença importante no campo artístico paulistano, dos anos 1930 até as primeiras Bienais. Percebe-se como um espelhamento no tempo que as características da modernidade parisiense se projetam no itinerário artístico de Mario Zanini nesse período. Como uma forma de aprofundar e contribuir para uma reflexão crítica no entendimento e mesmo avaliação da arte de Zanini, saindo das categorias críticas com que ele foi avaliado e que parecem não ter alcançado em seu entendimento o forte sentido de *modernité*/modernidade que sua obra exemplifica.

As opções, as direções percorridas pela arte de Mario Zanini, parecem encarnar os conceitos de Baudelaire escritos em "O pintor da vida moderna". Nesse texto, marco da história da modernidade, ele escreve sobre o que o pintor moderno busca e quais são as motivações maiores de sua arte e muita similaridade na maneira de viver solitária de Mario Zanini:

> Assim ele vai, corre, busca. O que procura? Seguramente este homem tal como eu o retratei, este solitário de uma imaginação ativa, viajando através do grande deserto de homens, tem um objetivo mais elevado do que o de um vadio, um objeto mais elevado do que o prazer fugitivo da circunstância. Ele procura aquela coisa que nos permitirá denominar a modernidade.[6]

Esta busca, movida por uma determinada opção estética de Zanini, parece claramente ligada às idéias de Baudelaire e é uma chave para entender o figurativismo do pintor e seu anti-academismo, e a própria natureza da sua pintura como um ente em si mesma:

> Baudelaire opta pela anti-natureza, isto é, por uma arte de pura criação, não imitando nada de dado nem de exterior, e em conseqüência idêntica ao puro factício... ...Baudelaire toma deliberadamente por conceito o que Marx denuncia na mesma época como suprema abstração, anti-natureza,..
>
> Não somente Baudelaire aceita o mundo burguês como mundo, mas dedica-se fazer dele a matéria da obra de arte, ele o metamorfoseia em poesia não por uma opção do concreto ao abstrato, da natureza à anti-natureza, do belo ao feio ou do bem ao mal; mas acabando a metamorfose interior desse mundo: seu esforço em afirmar-se ampliar-se, justificar-se em se negando e em se criando. Do abstrato produzido e posto em dia, Baudelaire fará um mundo, o mundo da poesia e da arte...

[6] BAUDELAIRE. *Oeuvres em prose, Plêiade*, p. 334 – escrito em 1864 *apud* LEFEBVRE. *Introdução à modernidade*. Prelúdios, p. 200.

9-artigo_daisy.indd 92 17/06/2008 11:47:46

> O poeta, digamos, aceita e no entanto não aceita o dilaceramento e a cisão que constata no seio do real, entre o real e o si mesmo, entre o real e o ideal ou o impossível. Partindo de uma decisão, a vontade de criar, ele toma desse real o dado e a matéria da obra poética. Ele só pode, então, privilegiar uma abstração no segundo grau, a linguagem literária, a qual ele se esforçará em uma virtude singular: não a de imitar ou representar a realidade, mas de transfigurá-la e, melhor ainda, de ser (real, concreto humano). A linguagem poética afirma-se mundo e palavra criadora de um mundo. A poesia e o poema na qualidade de objetos – conjunto de palavras – dizem-se enigma revelado do mundo e mundo ao mesmo tempo humano e sobrenatural...[7]

Sob a luz desses conceitos, descortina-se o mundo sensível de Mario Zanini e seus territórios do olhar. Define-se claramente como um ecoar dos pensamentos de Baudelaire; a sua arte, o que realmente ele pensava que fosse abstração, e o caráter desafiador que as suas obras têm de não ser registro ou reação imediata, emocional ao que vê, mas um esforçado trabalho de construção mental de metamorfose do mundo.

A condição de ser um artista mergulhado na modernidade se soma à de ser um pintor humanista. Com efeito, a pintura para Zanini não pode ser considerada um métier do ofício,, apesar de sua formação como artesão – ou artífice de pintura decorativa - com consistente conhecimento das técnicas. Zanini faz da pintura um processo mental em primeira instância, dentro de uma dimensão intelectual, reflexivo e experimental sem empirismos, aproximando-se dos ideais dos artistas do Renascimento italiano. Conseqüentemente, os valores cromáticos típicos da linguagem da pintura alcançam um alto grau de qualidade, assim como a construção de espaços.

Nessa busca de saberes, formou uma vasta biblioteca sobre literatura, artes e música. No tocante apenas à seção de arte desta biblioteca, doada pela família ao MAC-USP e constituída de cerca de 100 exemplares, é surpreendente a sua abrangência. Há livros de filosofia da arte, de Taine e Grosse, vários autores de História da Arte, Focillon, Cogniat, Colombier, obras enfocando a milenar história da arte ocidental, desde os egípcios, arte grega, do Renascimento à arte moderna e fora da tradição do Ocidente, como arte japonesa e da Oceania. Integram esse acervo inúmeros livros sobre técnicas de pintura, esculturas e gravura, e textos sobre artistas como Leonardo da Vinci, os impressionistas, pós-impressionistas, Cézanne, Gauguin, entre outros, latino-americanos, como os muralistas mexicanos e o pintor moderno uruguaio, Rafael Barradas.

[7] LEFEBVRE. *Introdução à modernidade*. Prelúdios, p. 200.

9-artigo_daisy.indd 93 17/06/2008 11:47:47

Quando trabalhava, sempre o fazia ao som de músicas: eruditas, óperas e peças musicais – Chopin, Mozart, Bethoven, Vivaldi – e de compositores modernos – Villa-Lobos, Nazaré, Nepomuceno, Bartók e Shostakovski. Esses contornos da sua existência, uma moldura de saberes humanistas, dão conta de que, apesar de sua origem humilde e de uma escolaridade insatisfatória para seus grandes anseios de erudição, Mario Zanini conseguiu, de forma contínua e esforçada, num processo autodidata, edificar e marcar seu perfil intelectual mesmo erudito com seus conhecimentos de literatura, música e história da arte. Conseqüentemente, seu conceito de arte ultrapassa de muito a condição de *métier* de ofício da pintura para atingir uma dimensão intelectual de ciência. Esse conceito humanista tem raízes nos pintores do Renascimento italiano. De fato, durante o Renascimento, o estudo da natureza de qualquer tipo torna-se finalidade fundamental do artista, o qual traz uma contribuição ativa para a descoberta do mundo exterior. Segundo Lionello Venturi, os florentinos do século XV não viam a realidade com a ingenuidade empírica, mas o homem intérprete da natureza converte-a em sua criação. O foco é a interpretação científica da natureza, se bem que o método científico ainda não tinha sido descoberto, mas existe então a autonomia do homem-artista, que faz a ciência à sua maneira. Ao correr do Renascimento, a ciência encaminha-se através dos procedimentos artísticos.[8] Leonardo da Vinci afirmava que a arte é uma "cosa mental" e defende a superioridade da pintura em relação à escultura, pela capacidade infinitamente maior do meio pictórico de poder representar não só as coisas reais, mas como as coisas imaginadas.

Profundamente estudioso da pintura e suas manifestações através da história, Mario Zanini absorve vasto conhecimento sobre a pintura e sua capacidade de revelar o conhecimento do mundo. Suas composições têm valor de sabedoria e reflexão, com o espírito da modernidade, um olhar para o cotidiano da cidade não apenas emocional, ou de registro, mas com uma exigência de maior amplitude nas composições. Essa relação com a grande história da pintura, sua arte, está imersa no clima da modernidade paulistana, que apresenta convergências com as idéias de Baudelaire. Essa amplitude, de base intelectual clássica humanista, é um dos elementos que Baudelaire define em seu livro sobre a modernidade, em que ser moderno é ser herói. Como Walter Benjamin escreve:

> O herói é o verdadeiro tema da modernidade. Isso significa que para viver a modernidade é preciso uma formação heróica. (...) Baudelaire reconhece no proletário o escravo da esgrima; (...). Aquilo que o assalariado realiza no trabalho diário não é menos importante que o aplauso e a glória do gladiador da antiguidade.[9]

[8] VENTURI. *Histoire de la critique d'art*.
[9] BENJAMIN. *A modernidade e os modernos*, p. 12.

9-artigo_daisy.indd 94 17/06/2008 11:47:47

Na verdade, para o artista proletário, Mario Zanini, viver a modernidade paulistana implicou no empenho de grandes esforços, como dizia Baudelaire, para ser o pintor da vida moderna, pois trata-se de uma época que se aproxima da "tarefa" do herói antigo, dos "trabalhos" de um Hércules, segundo Walter Benjamin:

> A modernidade caracteriza uma época; caracteriza simultaneamente a força que age nesta época, que faz com que ela seja parecida com a antiguidade. (...)
>
> Segundo essa teoria, o exemplo modelar da antiguidade se limita à construção; a substância e inspiração da obra é o objeto da *modernité* (...).[10]

Mario Zanini, como o herói moderno do proletariado de Baudelaire, é incansável em sua pintura. Trabalha continuamente em sua arte, sem mecenas, sem recursos materiais, lançando sempre um olhar ao cotidiano, ao que vê, com a emoção de ser a resposta a um desafio contínuo, magnificando o dia-a-dia dos territórios varridos pelo seu olhar, tornando visível o que a ninguém chamaria a atenção segundo os preceitos da Academia. Em sua trajetória, cabe a observação que Baudelaire faz nos seus escritos sobre o Salon de 1845: "Entre todos será chamado pintor aquele que destaca o lado épico da vida presente (...)."[11]

Esse caráter heróico pode-se encontrar em Mario Zanini, o herói moderno, nas palavras de Sérgio Milliet, em 1941: "Nasceu como Volpi e Marchetti nesse Cambuci ítalo-brasileiro, humilde sentimental, e aí viveu toda sua jovem existência de operário, consciencioso e de artista probo de quem é de se esperar uma obra valiosa."[12]

Um pintor de tão forte estrutura intelectual e humanista, que vive a modernidade paulistana como Baudelaire pensava a modernidade parisiense, Zanini merece também as frases finais de seu ensaio sobre Constantin Guys, personagem central de sua obra, "O pintor da vida moderna": "Ele buscou em toda parte a beleza transitória, fugaz da nossa vida presente. O leitor nos permitiu chamá-la de modernidade".[13]

A doutrina da modernidade, segundo Baudelaire, converge antinomias: "Na beleza colaboram um elemento eterno, imutável e um elemento relativo, limitado. Este último (...) é condicionado pela época, pela moda, pela moral, pelas paixões. O primeiro elemento não seria assimilável (...) sem esse segundo elemento."[14]

Esta é a dialética de vida do pintor humanista Mario Zanini na modernidade paulistana.

---

[10] BENJAMIN. *A modernidade e os modernos*, p. 17.
[11] BENJAMIN. *A modernidade e os modernos*, p. 13.
[12] MILLLIET. Suplemento em rotogravura.
[13] BAUDELAIRE apud BENJAMIN. *A modernidade e os modernos*, p. 17.
[14] BENJAMIN. *A modernidade e os modernos*, p. 17.

9-artigo_daisy.indd 95 17/06/2008 11:47:47

Referências

BARR JUNIOR, Alfred H. *Que é a pintura moderna*. New York: The Museum of Modern Art, 1953.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário,1975.

BRILL, Alice. *Mario Zanini e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva: 1984.

DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 1001

LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade*. Prelúdios. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec/ Edusp, 1995.

MAILLARD, Robert *et* al. (Org.). *Dicionário da pintura moderna*. São Paulo: Hemus, 1981.

PECCININI, Daisy. *A Pintura no Brasil*: um olhar no século XX. S.Paulo : Nobel , 200

VENTURI, Lionello. *Histoire de la critique d'art*. Paris: Flammarion, 1968.

Catálogos

MENDES de ALMEIDA, Paulo. *Família Artística Paulista*. *I Exposição do de artistas plásticos*. São Paulo, 1937

REBOLLO GONÇALVES, Lisbeth. ZANINI. *Mario*: 1907-1971.Opus Galeria de Arte. São Paulo jun1974.

ZANINI, Walter. *Mario Zanini* 1907-1971.MAC-Usp. São Paulo, nov./dez 1976.

Jornais

ANDRADE, Mario de. Esta Paulista Família. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 2 jun. 1939.

MARTINS, Ibiapaba. Quatro Pintores na Galeria Domus. *Correio Paulistano*. Notas de Arte.São Paulo,10 jan. 1948.

MILLLIET, Sergio. Monotypos. Suplemento em Rotogravura. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, n. 161, jul. 1940.

ZANINI, Ivo. Mario Zanini, o que encontrou na natureza. O lema da arte e da vida. *Folha de São Paulo*. São Paulo 22 de ago.1971.

9-artigo_daisy.indd 96 17/06/2008 11:47:47



Mario Zanini. *Atelier do Santa Helena*, óleo s/tela, 41x51cm, 1942. MAB-FAAP.



Mario Zanini. *Regata no Tietê*, óleo s/tela, 54x65cm,1965. MAB-FAAP.

9-artigo_daisy.indd 97 07/07/2008 11:42:46

A historiografia de arquitetura no Brasil – estudo de caso: Ernesto da Cunha de Araújo Viana

Profa. Dra. Denise Gonçalves
Pesquisadora de História da Arte
Membro do CBHA

Resumo

Os últimos questionamentos sobre história da arte evidenciam a necessidade de revisão desse assunto. A história da arte brasileira não é uma exceção. Especificamente na história da arquitetura, há importantes lacunas em nossa historiografia quanto a certos temas e suas formas de abordagem. Portanto, uma análise de suas origens e constituição em relação a objetivos e métodos é, em nossa opinião, o primeiro passo para uma redefinição do assunto sobre uma visão atual. A procura de suas origens na primeira fase da pesquisa nos leva ao professor Ernesto da Cunha de Araújo Viana, responsável pela cadeira de História da Arquitetura na Escola Nacional de Belas-Artes no Rio de Janeiro entre 1896 e 1920, cuja produção historiográfica é o assunto deste texto.

Historiografia brasileira – Arquitetura – Escola Nacional de Belas Artes

Abstract

The recent questions about history of art show the need of reviewing this subject. The Brazilian history of art isn't an exception. In the specific case of the history of architecture, there are important gaps in our historiography concerning themes as well as methods of approach. So an analysis of its origin and its constitution concerning purposes and methods is, in our opinion, the first step for a re-definition of the subject under a contemporary view. The search of this origins in the first stage of the research leads us to professor Ernesto da Cunha de Araujo Viana responsible for the chair of History of Architecture at the Escola Nacional de Belas-Artes (Rio de Janeiro) between 1896 and 1920 and whose historiographic production is the subject of this paper.

Brazilian historiography – Architecture – Nacional School of Fine Arts

10-artigo_denise.indd 98 17/06/2008 11:53:39

Os recentes questionamentos em relação à história da arte, principalmente no que diz respeito a seu caráter universal e ao recorte limitado à produção européia ocidental, conduzem a uma reflexão sobre a disciplina e a necessidade de se construírem novas histórias da arte, referentes a contextos culturais específicos.

Por outro lado, sob o ponto de vista da historiografia da arte brasileira, o exercício da pesquisa e a prática do ensino na área mostram importantes lacunas tanto no que se refere a objetos de estudo quanto a métodos de abordagem. Uma análise da nossa historiografia torna-se assim necessária para que sejam identificados, desde suas origens, aspectos inerentes ao pensamento sobre a história da arte brasileira e que foram determinantes dos direcionamentos impostos a ela. Essa compreensão, a nosso ver, constitui um passo importante para a renovação da disciplina sob um olhar contemporâneo.

Dentro desse quadro, um exame crítico da história da arquitetura brasileira se impõe. Em primeiro lugar, esta parece ter-se desenvolvido dentro de limites espaços-temporais pré-determinados, privilegiando certos períodos e dentro de recortes geográficos que deixam importantes áreas de sombra se pensarmos no contexto nacional. Em segundo lugar, a esse quadro limitado se atribui muitas vezes um caráter "universal" de fenômeno "brasileiro" que dilui a diversidade de especificidades culturais locais. Além disso, observa-se uma tendência ao enquadramento da produção arquitetônica em categorias estilístico-temporais, muitas vezes inadequadas e que não resistem a uma análise mais aprofundada; os estudos sobre arquitetura geralmente abordam as obras sem considerar suas características espaciais e, o que é bastante problemático, as mostram como objetos autônomos e desvinculados da dinâmica urbana, isolamento que reduz consideravelmente a complexidade do fenômeno arquitetônico.

A definição da História da Arquitetura, enquanto disciplina autônoma, está estreitamente relacionada ao desenvolvimento da arquitetura historicista no século XIX, fenômeno que, no Brasil, apresenta forte influência francesa graças principalmente à difusão do sistema Beaux-Arts. Na França, a historiografia de arquitetura se define em termos de objetivos e métodos entre a segunda metade do século XIX e primeiras décadas do XX, em função de dois aspectos fundamentais: o ensino de arquitetura – i.e., como suporte para a prática profissional – e a preservação do patrimônio monumental, problema que se torna crucial num período de profundas modificações urbanísticas, e que adquire caráter institucional com a criação da Comission des Monuments Historiques (Comissão de Monumentos Históricos), já em 1837.

No Brasil esses dois aspectos encontram-se desvinculados. Se o ensino de Arquitetura torna-se oficial e sistematizado no decorrer do XIX, o problema da preservação do patrimônio só adquire caráter institucional nos anos 1930, com a criação do SPHAN. O historicismo

10-artigo_denise.indd 99 17/06/2008 11:53:39

da nossa arquitetura oitocentista refere-se ao contexto europeu, afastando-se do passado colonial, o que certamente se reflete na formação dos nossos arquitetos, enquanto que a preservação do patrimônio, décadas mais tarde, elegerá a produção colonial como prioridade absoluta. As origens da nossa historiografia de arquitetura se situam em meio a essa clivagem; a compreensão desse processo na construção da história da arquitetura brasileira, a nosso ver, constitui um passo importante para uma crítica e, possivelmente, para uma redefinição da disciplina sob novos parâmetros.

As maiores dificuldades de se iniciar uma pesquisa de tal amplitude estão no recorte. Optamos por iniciá-la pela via do ensino de Arquitetura, e mais especificamente pelo ensino da Escola de Belas-Artes, não apenas por esta inaugurar o ensino acadêmico e oficial de Arquitetura no Brasil, mas também por ser este um tema sobre o qual já nos debruçamos anteriormente. Tentaremos então identificar que tipo de produção historiográfica surge em função do ensino de História da Arquitetura nesta instituição no período que acompanha o desenvolvimento da arquitetura historicista, quais seus métodos e objetivos, e ainda como esta historiografia pode ser relacionada ao pensamento arquitetônico de sua época. Um outro aspecto que se impõe a esta análise é a relação com o modelo francês, evidente no período, mas cuja interpretação vem invariavelmente carregada de uma conotação de dependência que precisa, a nosso ver, ser melhor examinada. Os dados objetivos sobre o curso de Arquitetura, nesta fase da pesquisa, se baseiam na tese de doutorado de Helena Cunha de Uzeda, defendida em 2006 dentro do programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, intitulada *Ensino acadêmico e modernidade – o curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas-Artes 1890-1930*.

A introdução de uma disciplina específica de História da Arquitetura no currículo do curso de Arquitetura coincide com a reforma institucional de 1890, que transforma a antiga Academia Imperial na Escola Nacional de Belas-Artes, uma medida por um lado governamental, mas, por outro, fruto de uma série de questionamentos sobre qual formato deveria ter o ensino artístico no país. Esses questionamentos atingiam em particular o curso de Arquitetura, cuja permanência na nova escola esteve seriamente ameaçada sob as justificativas de esvaziamento e principalmente pela idéia, defendida por dois dos três projetos de reestruturação da escola, de que a arquitetura se transformava cada vez mais numa ciência da construção e que, por isso, estaria deslocada dentro das belas-artes. No embate vence o projeto de Rodolfo Bernardelli e Rodolfo Amoedo, que não só mantém o curso em questão como lhe dá nova formatação e um peso maior no conjunto de disciplinas oferecidas, em relação às outras habilitações – Pintura, Escultura e Gravura.

No antigo formato da Academia, as disciplinas específicas da seção de arquitetura limitavam-se a Desenho de Ornatos e Arquitetura Civil, uma disciplina de História das Artes,

10-artigo_denise.indd 100 17/06/2008 11:53:39

Estética e Arqueologia, sendo oferecida a todas as áreas na última seção do curso, chamada de Ciências Acessórias. No novo formato instituído em 1890, a cadeira de História das Artes se mantém no então redefinido Curso Geral, de três anos, que, apesar de comum a todas as habilitações, possui duas disciplinas voltadas para a arquitetura: Desenho Linear, Geométrico e Topográfico, Elementos de Arquitetura Decorativa e Desenho Elementar de Ornatos. No Curso Especial de Arquitetura, estruturado em dois anos, introduz-se então a cadeira de História e Teoria da Arquitetura, Legislação Especial, que, juntamente com as disciplinas de caráter "científico" ligadas à construção, complementam a mais essencial delas para a formação do arquiteto: Desenho de Arquitetura; Trabalhos Práticos; Plantas e Projetos.

Obviamente, sendo o ensino acadêmico baseado na produção clássica, tanto no antigo formato da Academia quanto no novo, a história da arquitetura constitui necessariamente o substrato para as disciplinas práticas de desenho de ornatos e de desenho de arquitetura, ainda que provavelmente a ênfase na Antigüidade resulte em lacunas na abordagem dos períodos históricos. Por outro lado, a inclusão de uma disciplina teórica de história da arquitetura somente no último período do curso parece ter um objetivo que vai além da formação, e que seria o de oferecer as bases para uma prática profissional consistente no que se refere à arquitetura historicista. De qualquer modo, a criação de uma disciplina específica representa o reconhecimento de sua importância para se elevar o nível da produção arquitetônica local, o que explicaria ainda a inclusão, aparentemente deslocada, do conteúdo relativo à legislação no seu programa.

O primeiro professor da nova cadeira é o italiano Carlo Parlagreco, convidado pelo governo especialmente para assumir a cátedra. De formação desconhecida, mas cuja atuação como redator e repórter jornalístico leva a crer ser um homem de letras; Parlagreco estabelece um programa para o curso que parece tratar a arquitetura mais como uma das manifestações do "espírito humano" do que como disciplina autônoma, inserindo-se assim na tradição de se considerar sua história apenas como parte integrante da história da civilização. Sob o título História e Teoria da Arquitetura, sem mencionar a legislação, o programa datado de 1892 mostra uma visão evolutiva e determinista que associa "tipos" e "raças" – seria essa a teoria?–, abordando os períodos históricos desde a Antigüidade ao "ecletismo do tempo moderno", sem excluir "um lance d'olhos pelo Oriente".[1] O professor, titular da cadeira entre 1891 e 1896, não deixa escritos sobre o conteúdo de suas aulas.

Já seu sucessor, Ernesto da Cunha de Araújo Viana, revela uma abordagem bem mais inovadora da história da arquitetura. Responsável pela disciplina até 1920, o professor deixa ainda uma série de artigos publicados em periódicos, que, além de esclarecerem quais idéias

[1] PARLAGRECO, C. Programa do Curso de História e Teoria da Arquitetura, 1892. UZEDA. *Ensino acadêmico e modernidade*. O curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas-Artes 1890-1930, p. 79.

10-artigo_denise.indd 101 17/06/2008 11:53:39

sobre arquitetura, eram veiculadas através do ensino e podem ser considerados, no mínimo, como tentativa de elaboração de uma historiografia. O programa de curso apresentado por ele em 1897, sob o título História da Arquitetura, Legislação Especial – sem mencionar a teoria – se inicia pelos fundamentos da construção e pela definição da arquitetura como "arte e ciência". Após a seqüência de períodos estilísticos de uma geografia ampla – abrangendo, desde a Pré-história ao contemporâneo, não só a produção ocidental, mas também China, Japão e outros países do Oriente e ainda a América pré-colombiana – chega-se à arquitetura no Brasil "desde os tempos coloniais".[2] Este também é o tema de suas publicações.

É no mínimo surpreendente a proposta de se estudar arquitetura colonial brasileira dentro da Academia – esta teoricamente perpetuadora do classicismo –, e sobretudo nesse momento, em que ela parece se propor a dar suporte teórico ao desenvolvimento de uma arquitetura historicista de caráter europeu. É também surpreendente a defesa do nosso passado colonial em publicações que deveriam, supostamente, nortear a produção eclética através do estudo da história. Além disso, costuma-se associar a absorção do Ecletismo a uma rejeição das nossas raízes portuguesas, consideradas anacrônicas, em prol do modelo francês, e isto em grande parte graças ao ensino acadêmico e à difusão dos princípios arquitetônicos europeus. Estamos ainda distantes de quase duas décadas da eclosão do movimento neocolonial. Como explicar a inclusão de um tema supostamente "renegado" no programa da disciplina, e sua escolha como objeto dos artigos publicados?

As palavras do professor definindo no programa do curso no item Arquitetura no Brasil podem esclarecer alguns aspectos:

> (...) serão estudadas as origens e filiações e transformações de todos os estilos, sua influência em diferentes épocas, a arquitetura será estudada como arte e como ciência. Mostrar a evolução acompanhando todas as fases por que têm passado a arte monumental e a ciência das construções (...) arquitetura civil, religiosa, funerária, militar e provada (*sic*), inclusive a higiene urbana aplicada aos edifícios e habitações.[3]

A definição da arquitetura como arte e ciência – fórmula cunhada pelo crítico e editor da *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, César Daly – insere Araújo Viana numa linha de pensamento cada vez mais difundida durante o século XIX e que enfatiza

[2] ARAUJO VIANA, E.C. Programa do Curso de História de Arquitetura, Legislação Especial, 1897. UZEDA. *Ensino acadêmico e modernidade*. O curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas-Artes 1890-1930, p. 80.
[3] ARAUJO VIANA, E.C. Programa do Curso de História de Arquitetura, Legislação Especial, 1897. UZEDA. *Ensino acadêmico e modernidade*. O curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas-Artes 1890-1930, p. 80.

10-artigo_denise.indd 102 17/06/2008 11:53:40

a arquitetura como construção, relegando a teoria ou estética a um papel secundário e subordinado a ela. Esse interesse nos aspectos construtivos se encontra na base da emancipação da História da Arquitetura, ou de sua definição como disciplina autônoma –, a arquitetura é uma prática com regras próprias – e tem suas origens principalmente nos escritos de Viollet-le Duc; além disso, essa postura implica na dissolução gradativa dos julgamentos de valor em relação aos períodos históricos – classificados até então como exemplares ou decadentes –, i.e., numa história científica e por isso imparcial. A consideração da sucessão dos estilos como seqüência de uma cadeia evolutiva, bastante generalizada no período, termina por contribuir para essa imparcialidade, já que todos eles compõem igualmente os elos do processo histórico de transformação dos métodos construtivos e das formas que estes engendram. A definitiva revalorização do gótico francês, por exemplo, corresponde a essa modernização do pensamento arquitetônico.

A afinidade do professor com a abordagem moderna da História da Arquitetura, que justificaria em parte seu interesse e ênfase no nosso período colonial, pode ser explicada por alguns aspectos da sua personalidade. Em primeiro lugar, pela formação: Araújo Viana é engenheiro diplomado pela Escola Politécnica, daí o viés construtivo. Sua proximidade com a arquitetura – muito comum nesse período de definição de competências – revela-se na sua atuação profissional como engenheiro-arquiteto, antes de sua nomeação para a ENBA, em alguns projetos no Rio de Janeiro – dentre eles a nova fachada em estilo neogótico da capela de Nossa Senhora da Saúde na Gamboa (1889) –, além do fato de ser diretor e redator da *Revista dos Construtores: Arquitetura e Engenharia*, criada por ele em 1886 e mantida por três anos, graças ao apoio financeiro do próprio Imperador. Apesar da formação técnica, seu interesse pela nossa história o leva a ser membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Engenheiro, arquiteto, jornalista e historiador – é a este perfil humanista que se deve não só a modernização da disciplina, mas também o esboço de uma historiografia da arquitetura brasileira que, se não prima pela imparcialidade científica, já se configura dentro de objetivos precisos, como veremos a seguir.

Cabe aqui um pequeno paralelo com dois nomes relacionados à renovação da história da arquitetura francesa. O primeiro é Lucien Magne, antigo aluno e professor de História da Arquitetura da École des Beaux-Arts entre 1892 e 1916, discípulo de Viollet-le-Duc e considerado um marco para a renovação do ensino da disciplina através da abordagem construtiva. É autor de importante produção historiográfica, fruto de suas viagens de pesquisa e de sua atuação no ensino, abordando temas que vão desde a arquitetura antiga à habitação moderna – tema introduzido por ele na École. O segundo nome é bastante conhecido: Auguste Choisy, engenheiro pela École des Ponts et Chaussées, matemático, mas também humanista e erudito, professor de História da Arquitetura na mesma instituição a partir de 1876 e também na École Polytechnnique, professor de História da Arquitetura de

10-artigo_denise.indd 103 17/06/2008 11:53:40

Jardins na École d'Horticulture de Versailles e igualmente admirador das idéias de Viollet-le-Duc. Sua obra fundamental, *História da Arquitetura*, publicada em 1899, fruto de suas viagens de estudo e de vinte anos de atividade no ensino, revoluciona a visão da arquitetura clássica[4], sendo ainda hoje considerada uma referência e um exemplo de método analítico e construtivo de análise do objeto arquitetônico.

Apesar das afinidades com os historiadores franceses, os escritos de Araújo Viana não se configuram como obras historiográficas completas e/ou acabadas. O conjunto tratado por esta pesquisa consiste em artigos publicados no periódico *A Notícia* entre setembro de 1900 e abril de 1904 – quarenta e oito ao todo –, e outros dez na revista *Renascença* entre março de 1905 e julho de 1907.[5] Nem todos os artigos se referem à História da Arquitetura; seu espírito humanista se interessa pelas demais manifestações artísticas brasileiras, principalmente a pintura e as artes decorativas ou menores, sobre as quais expõe seus conhecimentos eruditos. Outro texto examinado refere-se à transcrição do curso oferecido por ele em 1914 no IHGB, intitulado "Das artes plásticas no Brasil em geral e no Rio de Janeiro em particular"[6] que reúne as principais idéias sobre arte e arquitetura brasileiras espalhadas nos artigos anteriores, aqui sob um formato mais sistematizado.

Os escritos em questão não possuem o rigor científico esperado para uma obra historiográfica do padrão da de Choisy, por exemplo. A narrativa coloquial, accessível a um público leigo – mais apropriada, aliás, aos periódicos desse perfil ou a um alunado heterogêneo como o do curso no IHGB – traz, entremeando as idéias e análises específicas da história da arte, comentários sobre atualidades – a maioria deles críticos –, informações sobre o contexto histórico, às vezes diretamente relacionadas ao objeto estudado, e até mesmo algumas anedotas. Mas não podemos considerar que sua abordagem é desprovida de método.

Dentro dessa organização pouco rigorosa, Araújo Viana tece uma história crítica – e, por isso, distanciada da pretensa imparcialidade científica – da arquitetura, calcada em pressupostos teóricos precisos. Referindo-se a L.A. Boileau – arquiteto francês e discípulo de Viollet-le-Duc – como seu "guia" no que ele chama de "filosofia da arquitetura", explica o que entende pelo binômio arte e ciência: esta o racionalismo científico da construção baseado na natureza dos materiais e no progresso dos sistemas estruturais; a primeira, a decoração que provoca emoção estética e que simboliza as épocas, os povos e os países. A classificação lógica das obras arquitetônicas deve corresponder ao progresso do sistema

[4] JACQUES. Présentation.
[5] O conjunto desses artigos foi transcrito e republicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Brasília e Rio de Janeiro: IHGB, 1984-1985, v. 343 a 349. Agradecemos a Marize Malta a realização das fotografias das ilustrações nos artigos originais da revista *Renascença*.
[6] Publicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Brasília e Rio de Janeiro: IHGB, 1915, v. 132.

10-artigo_denise.indd 104 17/06/2008 11:53:40

construtivo e do ornamento dele decorrente. O arquiteto, desse modo, "deve ser do seu tempo", i.e., deve criar tipos expressivos segundo idéias e necessidades precisas, e nunca apenas copiar o antigo – conveniência e caráter, princípios básicos da teoria clássica da arquitetura, estão assim na origem de seu pensamento. É importante lembrar que, apesar de tradicionais, esses princípios estão ainda bastante presentes nas especulações e teorizações do início do século XX sobre como deverá se constituir a arquitetura e o espaço modernos.

Seguindo esse raciocínio, e o que surpreende vindo de um acadêmico, Araújo Viana é totalmente contrário ao Neoclassicismo: faltam nele originalidade e caráter, já que a "edificação, qualquer que fosse o seu destino (...) teria infalivelmente o frontão e as não menos infalíveis colunas".[7] No caso do Brasil e particularmente do Rio de Janeiro, e apesar de em outras ocasiões tecer elogios à obra de Grandjean de Montigny, considera que este foi responsável pela introdução da monotonia na nossa arquitetura. O Classicismo deve ser base para o ensino, mas não uma prática a ser generalizada, já que a arquitetura é, desde seus primórdios, um processo de adaptações de influências e de sincretismos. Em relação ao Ecletismo, critica as simples imitações: só merecem elogios as inovações convenientes.

Juntando-se essa crítica à imitação do clássico com a idéia da arquitetura como um processo evolutivo e "natural", chegamos a seu princípio teórico fundamental: a chegada da Missão Francesa representou uma "perturbação" na evolução da arquitetura brasileira, interrompendo o processo de adaptações dos estilos portugueses iniciado no século XVII e florescente no XVIII. Dessa maneira, perdeu-se a "espontaneidade" da arquitetura colonial, exemplar pela lógica construtiva e ornamental e pela "higiene intuitiva" da arquitetura residencial, esta perfeitamente adaptada ao nosso clima. O fato de que os estilos coloniais são inerentes à nossa arquitetura pode ser constatado, segundo ele, na permanência de certos motivos, construtivos ou ornamentais, que reaparecem naturalmente desde que o processo criativo se dê de forma livre e espontânea.

Do conjunto desses princípios decorre a classificação e o recorte historiográfico: a divisão da arquitetura brasileira em dois grandes períodos estilísticos, Brasil colonial e Brasil independente – este último subdividido nos períodos imperial e republicano –; como recorte geográfico o Rio de Janeiro, e a ênfase no período colonial, principalmente no que se refere à arquitetura religiosa – a arquitetura funerária inclusive, esta chegando ao século XIX – e na residencial, pela qual parece se interessar particularmente, no que se mostra afinado com a historiografia européia, que recentemente abrira espaço para o problema da habitação, como mostra o citado Lucien Magne. A arquitetura oitocentista, pouco comentada, sofre uma abordagem mais crítica que histórica, principalmente na fase imperial ou dos

[7] ARAUJO. A arquitetura no Salão de 1900. Transcrito e republicado pela *Revista do Instituto Histórico e geográfico Brasileiro*. Brasília e Rio de Janeiro: IHGB, n. 344, jul./set. 1984, p. 177.

10-artigo_denise.indd 105 17/06/2008 11:53:40

pastiches equivocados; na fase republicana o autor identifica uma retomada "progressista" que corresponderia a uma prática eclética mais consistente graças em grande parte ao ensino da ENBA, mas parece cético em relação ao Ecletismo, constatando que o estilo do século XX ainda se encontra por fazer.

Outro aspecto metodológico importante é que Araújo Viana considera o objeto arquitetônico numa escala que vai da paisagem – ou da relação com o entorno – ao espaço interno, incluindo nele a decoração – para ele inseparável da arquitetura – e mesmo o mobiliário. Nesse ponto se insere numa das correntes modernas do pensamento arquitetônico, representada no final do XIX principalmente pela *Art Nouveau*, para a qual a construção de uma nova visualidade deve se dar em todas as escalas, do objeto cotidiano ao espaço urbano. Não há hierarquias, todos os elementos, urbanísticos, arquitetônicos e ornamentais, compõem a obra. A importância dos detalhes na configuração do espaço justifica os vários estudos que faz de componentes arquitetônicos e de elementos das artes decorativas ou menores, procedimento encontrado nos historiadores da linhagem de Viollet-le-Duc, como o próprio Choisy. Em relação à paisagem, considera-a como um importante objeto histórico, o único capaz de revelar a espacialidade urbana e a diversidade de elementos de períodos diversos que a compõe num determinado momento. Isso influi na sua aparente preferência pelas representações tridimensionais: a pintura de paisagem – para ele um documento fundamental da história da cidade, da qual cita exemplos –, a gravura e a fotografia, no lugar dos desenhos técnicos característicos da historiografia, cada vez mais rigorosos mas que decompõem o objeto arquitetônico nos planos das plantas, cortes e fachadas.

Uma particularidade interessante do seu método é a inserção do objeto arquitetônico dentro da dinâmica das transformações urbanas: aborda o edifício não apenas como ele é originalmente, mas como ele se transforma, consciente de que a obra não é estática. Parece com isso compartilhar de uma visão bastante difundida hoje de que o espaço é uma categoria complexa, que abriga temporalidades diversas e que vai além da simples materialidade, contrariando a tendência tradicional da historiografia de isolar e musealizar os objetos arquitetônicos. Nisso estaria um passo à frente das referências historiográficas européias. Dessa consciência das transformações decorre sua preocupação com a preservação do patrimônio e suas críticas às restaurações efetuadas ou em curso, fruto mais de uma "febre de inovações" que de princípios coerentes e bem fundamentados.

A cada tema, encontramos, ainda que não totalmente sistematizado, o procedimento do historiador: identificação de autorias, cronologias e origens, relações com o contexto histórico, localização de exemplos existentes na cidade ou de documentos referentes a eles – incluindo aí algumas pinturas – e principalmente referências bibliográficas precisas e em geral accessíveis, quando possível com a indicação de onde encontrá-las (Biblioteca Nacional,

10-artigo_denise.indd 106 17/06/2008 11:53:40

museus, etc.). Para a história do Rio de Janeiro adota como referência Moreira de Azevedo e Joaquim Manoel de Macedo, para temas artísticos, Manuel de Araújo Porto Alegre, por quem demonstra grande admiração e afinidade de pensamento.

Como objetivos dessa pequena produção historiográfica de Araújo Viana, dois parecem se destacar. O primeiro é contribuir para a prática profissional, já que uma história crítica fundamentada constitui um elemento norteador e formador de opinião, mesmo que para gerações posteriores. A ênfase num tema como o da habitação, problema crucial para os arquitetos da cidade moderna, é um exemplo disso. Sob o ponto de vista ideológico, podemos ainda associar à herança deixada através de seus escritos o movimento neo-colonial, a atuação profissional de Lucio Costa, seu aluno na ENBA, ou, mais tarde, a hipótese de Paulo Santos – também aluno da Escola mas posteriormente à sua época – das "constantes de sensibilidade na arquitetura do Brasil",[8] referindo-se à permanência de características portuguesas. O segundo objetivo é bastante explícito: dentro dos limites de uma história local, reunir subsídios e contribuir para a construção de uma historiografia da arte brasileira, que ele próprio insiste ser uma iniciativa necessária e fundamental para o desenvolvimento das artes no país. Tarefa que, no entanto, parece não se propor a realizar, talvez porque a requerida imparcialidade científica fosse incompatível com seus princípios.

Referências

ARAUJO VIANA, E.C. A arquitetura no Salão de 1900. *A Noticia*, outubro 1900.

JACQUES, Annie. Présentation. In: CHOISY, Auguste. *Histoire de l'Architecture*. Paris: Bibliothèque de l'Image, 1996.

SANTOS, Paulo F. Constantes de sensibilidade na arquitetura do Brasil. *Arquitetura Revista*. Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, v. 6, 1988.

TALENTI, Simona. *L'histoire de l'architecture em France*. Émergence d'une discipline (1863-1914). Paris: Éditions Picard, 2000.

UZEDA, H. *Ensino acadêmico e modernidade*. O curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas-Artes 1890-1930. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2006. p. 79.

[8] SANTOS. Constantes de sensibilidade na arquitetura do Brasil.

10-artigo_denise.indd 107 17/06/2008 11:53:40



ARAUJO VIANA. *Solar Figueiredo* – A antiga casa de habitação. E.C. Solares de outros tempos II: o Figueiredo. Renascença. Revista Mensal de Letras, Sciencias e Artes. Rio de Janeiro, ano II, n. 21, nov. 1905, p. 219. Foto: Marize Malta.



ARAUJO VIANA. *Theatro Provisório* – Aquarela de V. Reis Carvalho. E.C. Aspectos de outrora. Renascença. Revista Mensal de Letras, Sciencias e Artes. Rio de Janeiro, ano II, n.15, maio 1905, p. 207. Foto Marize Malta.

10-artigo_denise.indd 108 17/06/2008 11:53:40

O gradil de ferro em Salvador no século XIX

Dilberto de Assis
Professor da UFES
Mestre em História da Arte EBA/UFBA

Resumo

A dissertação "O gradil de ferro em Salvador no século XIX" mostra que tal gradil pode contribuir como forma de análise das classes sociais bem como as mudanças históricas e artísticas. Meu maior interesse é a história dos gradis, seus motivos e estilos, sua produção e importância para a arquitetura civil e religiosa da Bahia durante as reformas e mudanças ocorridas no século XIX. A pesquisa registra o aparecimento de gradis de ferro em Salvador, que influenciaram o estilo de vida da sociedade ao longo do século. Na ocasião, desenvolveram-se reflexos de fatos históricos, especialmente aspectos políticos, econômicos e culturais. Tal pesquisa se baseia em evidências documentadas sobre a produção da cultura do ferro artesanal em Salvador, revelando as identidades de alguns chaveiros e ferreiros. Como objetivo central, foi feito uma análise formal, tipológica e descritiva dos gradis catalogados, um trabalho pioneiro que identifica a tipologia mais frequente presente no Centro Histórico de Salvador. O forjamento era uma manifestação constante e variada, que muito contribuiu para a beleza de prédios e localidades urbanas em Salvador no século XIX.

Ferro – Gradil – Ornamento

Abstract

The dissertation "Nineteenth century iron railing in Salvador city - Brazil"demonstrates that the history of the iron railing produced in Salvador during the nineteenth century can contribute as an analysis category of social classes as well as of historical and artistic changes. It also shows my major interest, which is the history of the railings, with their motifs and styles, their production and importance for the civil and religious architecture in Bahia during the reforms and changes occurred in the nineteenth century. The research considers the occurrence of iron railings in the city of Salvador, which, such as other English traits, has influenced its society way of life along the studied century. At that occasion, reflections on historical facts have been developed highlighting political, economical and cultural aspects. It was based on documentary evidence, which pointed out several aspects regarding the production of the crafted iron culture in Salvador, revealing the identity of some locksmiths and forgers. As the main purpose, it has been made a formal, typological and descriptive analysis of the catalogued railings. A pioneer work that identifies the most frequent typology present at the Ancient Center of Salvador city. The results of the analyses which were made at that stage showed that, due to the profusion of details, which assumed decorative character, forging used to be a constant and varied manifestation, highly contributing to the beauty of the buildings and urban sites in Salvador, throughout the nineteenth century.

Iron – Forging – Ornaments

11-artigo_dilberto.indd 109 07/07/2008 11:45:54

Atualmente, com a grande produção de produtos industrializados, o homem tende a ver, através da sua utilização, possibilidades de fruição. Na decodificação do objeto artístico, como parte integrante da fruição, a identificação do belo, como a própria natureza da arte, estabelece as relações entre o homem e o universo. Essas relações, que vêm sendo representadas desde a pré-história, foram somente transformadas no Renascimento com a união de teorias sobre o belo com a arte, justamente no momento em que apontaram os prenúncios da modernidade. Porém, no século XVIII, admitiu-se que a beleza estava em todas as coisas, e para torná-las perceptíveis, dois sentidos humanos, visão e audição, foram considerados os instrumentos fundamentais no processo da fruição.

Mais tarde, no século XX, com as vanguardas, que negaram todos os valores defendidos pelas correntes anteriores rompendo com a tradição, a arte adquiriu outras potencialidades, e a interação homem e objeto artístico ampliou-se com a ajuda de outros recursos de interpretação. A linguagem, o conteúdo e a forma, por exemplo, constituem os aspectos externos da obra de arte, e o homem pode explorar diversas possibilidades de expressões, revelando a amplitude da criatividade. Como diz Fayga Ostrower "a criatividade pode ser caracterizada como um potencial de sensibilidade" (Ostrower, 1995, p. 218). Essa sensibilidade, inerente a todos os seres humanos, permite que múltiplas expressões aconteçam através de linguagens, de criação de formas, expressões resultantes de ações humanas voluntárias e conscientes, que tendem a produzir beleza, ou emoção estética, substratos da arte.

Focalizaremos, neste texto, como forma de linguagem plástica, as grades de ferro presentes em Salvador no século XIX, momento em que seu emprego esteve no seu apogeu. Essa presença é marcada pelas transformações ocorridas nesse período, já que as grades de ferro acompanharam as mudanças ornamentais ocorridas no momento em que as tendências do neoclassicismo se estabeleciam no Brasil com a chegada da Missão Artística Francesa, como também das influências dos ingleses que habitavam Salvador.

No campo das artes plásticas na Bahia, no que se refere à história precedente ao século XX, alguns autores como Manuel Querino, Marieta Alves, Carlos Ott, juntamente com os brasilianistas Robert Smith e Germain Bazin, retrataram vários aspectos da arte baiana. Quanto às grades de ferro, uma lacuna foi deixada. Esse motivo conduziu-nos a um estudo mais aprofundado do tema quando o levamos para o PPG-MAV / EBAU/FBA, objetivando ampliar a pesquisa. Constatamos logo no início dos trabalhos, quando investimos no levantamento bibliográfico, a escassez de literatura específica, assim como a ausência de cadastros inventariados que contemplassem os referidos gradis.

Como meio de encontrar as primeiras informações a respeito do tema, investimos na leitura de fontes documentais. Essa decisão foi tomada porque acreditávamos que as informações

11-artigo_dilberto.indd 110 18/06/2008 16:56:35

provenientes dessas fontes ofereceriam importantes subsídios no decorrer da pesquisa. Muitos desses documentos, que nunca haviam sido consultados, revelaram nomes de artífices ferreiros e serralheiros, endereços de suas oficinas, datação de algumas peças e outros dados fundamentais para reconstruir um determinado contexto de produção de suma importância para a compreensão das próprias grades de ferro.

Paralelamente, visitamos os locais onde se encontram as grades, elaborando, nessa oportunidade, um inventário fotográfico documentado que apontou para tal diversificação de formas e composições a partir da qual propusemos um quadro tipológico organizando a tipologia. O nosso contato com a documentação fotográfica favoreceu-nos a compreensão da técnica e da composição das grades, e possibilitou-nos a construção de desenhos de alguns modelos, como um meio de aproximação com as formas, em que os elementos da composição foram detalhados e, identificadas as linhas básicas estruturais das grades, tarefa que subsidiou a análise formal, que é o núcleo principal da investigação.

Contudo, não abandonamos as publicações dos autores anteriormente citados. Os esforços desses pesquisadores, que haviam empreendido várias investigações nos arquivos das igrejas e irmandades, resultaram no levantamento de alguns dados valiosos, mesmo quando as questões referentes aos gradis de ferro ainda não haviam sido objeto de aprofundadas análises, passando, na pesquisa, a serem sistematizados. As abordagens que pouco valorizaram a cultura artesanal do ferro – como fez o professor Carlos Ott (1979, p. 393) quando se referiu às grades da Igreja Matriz de Santa Ana, julgando-as de menor importância – não intimidou o nosso propósito. Face às nossas primeiras observações e considerações empíricas, aprofundamos cada vez mais nossas investigações. Os resultados se constituem no primeiro trabalho específico que trata a cultura artesanal do ferro presente na arquitetura religiosa e civil em Salvador no século XIX.

Considerando, pois, a falta de estudos e de registros da produção artesanal de grades de ferro na cidade do Salvador, e o fato de as igrejas terem sido alvo de transformações ornamentais, priorizamos a arquitetura religiosa como universo principal. Esse universo abrange as seguintes igrejas:

- Igreja Basílica do Mosteiro de São Bento*
- Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco*
- Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão*
- Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos*
- Igreja Basílica de Nosso Senhor do Bonfim

11-artigo_dilberto.indd 111 18/06/2008 16:56:35

- Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória

- Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento e Santa Ana*[1]

A intenção inicial foi delimitar esse universo ao centro histórico da cidade, mas decidimos incluir nele as três últimas igrejas citadas, dada a sua importância no período estudado, quando elas também sofreram reformas, e porque em seus arquivos ainda se pode encontrar importantes documentos que dizem respeito a esse verdadeiro acervo das grades que apresentam belas e significativas composições. O fato de termos tido acesso a esses documentos muito contribuiu para tornar viável o desenvolvimento deste estudo sobre a produção artesanal ferreira em Salvador, haja vista que muitos desses documentos se referem às encomendas ou aos pagamentos. Foram examinados livros de termos e acórdãos, livros de atas, recibos avulsos e livros de tombo, que contêm extenso detalhamento, inclusive a autoria e a datação da confecção dessas encomendas. Já no Arquivo Público do Estado da Bahia, na Seção Jurídica de Inventários, encontramos alguns inventários de serralheiros. Durante a sua análise entramos em contato com dados que revelaram não apenas endereços de serralharias, mas também as ferramentas utilizadas pelos artesãos do ferro. Um exemplo disso é o documento referente a Feliciano José Torres,[2] que revela a relação de ferramentas que se encontrava na sua oficina. De posse dessa relação pudemos identificar que, atualmente em algumas oficinas que trabalham com a forja, os artesãos confeccionam as suas ferramentas que atendam às suas necessidades, como se pode ver na oficina do ferreiro Sr. Moacyr Rebouças.[3]

Durante a análise documental, observamos que poucos registros indicavam a identidade dos executores de exemplares da arquitetura civil. Encontramos apenas alguns recibos das encomendas de grades nos arquivos da Santa Casa de Misericórdia, que se destinavam ao Hospital de Nazareth[4] ou a casas de aluguel pertencentes a essa Instituição. No primeiro exemplo das encomendas lemos:

> A casa da santa misericordia / deve / a José Dias Lopes - para o novo Hospital de Nazareth / 28 de fevereiro de 1887 / um portão de ferro fundido em 4 pedaços, / condução em carros de 4 rodas / 4 viagens 30$000

[1] As igrejas marcadas com o (*) foram as que ainda se pode ter acesso e encontrar documentação, que, na sua grande maioria, encontra-se em avançado estado de degradação, conseqüência do descuido dos proprietários. Acrescente-se a esse grupo o Arquivo da Santa Casa de Misericórdia, onde pudemos encontrar documentação específica de ferreiros e serralheiros trabalhando, sobretudo para o Hospital de Nazareth, pertencente à Instituição, validando as interferências na arquitetura civil.
[2] Arquivo Público do Estado da Bahia – Seção Jurídica; Inventário de Feliciano José Torres – Cx. 2.172 doc. 01.
[3] Ainda mantém ateliê na Ladeira da Conceição nº. 12 – Centro – Salvador.
[4] Construído pela Santa Casa de Misericórdia da Bahia inaugurado em 1893.

11-artigo_dilberto.indd 112 18/06/2008 16:56:35

> 12$000 / importancia desta conta, cento e vinte mil reis / Bahia 26 de dezembro de 1887 (caixa de documentos avulsos 1887-1888).

No segundo exemplo das encomendas temos:

> Bahia 31 de agosto de 1877 a Sancta Casa de Misericordia / deve / a Elpídio Affonso de Carvalho / 14 bandeiras de ferro para as cazas números 110 e 111 a 6$ cada uma r$ 84$000 / recebi a importância da conta acima / Elpídio Affonso de Carvalho (Caixa de documentos avulsos 1877).

Contudo, não deixamos de anexar à pesquisa as grades encontradas nos dois segmentos da arquitetura, que em sua própria composição possuem datação. Assim, a detecção de grande concentração de gradis datados, presente na arquitetura civil, levou-nos a contemplar sua rica produção, e foi estudando esses exemplares que pudemos compreender e estabelecer a tipologia específica da serralharia produzida em Salvador.

Na fase da transcrição dos documentos, deparamo-nos com um grande problema: o lamentável e precário estado de conservação dessa documentação. A maioria apresentava ilegibilidade em razão da perda de parte do documento, causada por manchas d'água, ataques de insetos e pela acidez da tinta, o que muito dificultou a transcrição. Apesar disso, logramos bons resultados, evidenciados quando, durante a transcrição de alguns documentos, constatamos a importância de dados como os relacionados anteriormente.

Apresentamos este trabalho em quatro capítulos. No primeiro capítulo, desenvolvemos o histórico do ferro e a sua trajetória, até chegar a Salvador como manufatura ferreira, quando vimos que, com a vinda de Tomé de Souza para a fundação da cidade de Salvador, veio com ele uma equipe chefiada por Luis Dias em que se encontravam ferreiros dotados do conhecimento de fundição e forja que se ocuparam da construção civil. Analisamos também a formação do artesão especializado e o seu sistema profissional, como também a sua relação com a sociedade da época, quando na documentação das Posturas Municipais as informações mostram que a formação e o sistema profissional deviam obedecer a regras específicas para cada profissão como bem exemplifica Maria Helena Flexor (1974).

No item sobre etnia enfatizamos os aspectos sobressalentes da importância do negro africano no processo brasileiro de colonização com a sua chegada a Salvador na condição de escravos, mas com amplo conhecimento técnico de mineração e siderurgia. A esse respeito vários autores como Andrade (1975), Araújo (1988), Gorender (2003), Menezes (1988), Nascimento (2002), Querino (1918) e Verger (1999) apontam como se deu a aprendizagem ainda na África do conhecimento técnico e como ele foi adaptado e aproveitado no Brasil, e como fonte de renda daqueles que possuíam mão-de-obra escrava.

11-artigo_dilberto.indd 113 18/06/2008 16:56:35

Reservamos o segundo capítulo para a contextualização da história da Bahia no século XIX, abordando aspectos das transformações econômicas, políticas, religiosas e socioculturais que aqui aconteceram e que, segundo Kátia Mattoso (1992), foi um período pródigo possibilitando importantes transformações que marcaram a formação do povo baiano. E nesses processos a cultura artesanal do ferro pôde traçar a sua história, justo num momento em que, apesar das oscilações de retração e expansão econômica, havia dinheiro circulando e, com isso, aumentaram consideravelmente as encomendas de grades de ferro. Para esse sucesso o Recôncavo contribuiu colocando Salvador em destaque comercial, como bem observou Vilhena: "É a Capitania da Bahia a mais rica pelas produções do seu Recôncavo, a pouca distância da cidade que metidas em giro, tal qual mostrei na Carta I, fazem aquela a praça mais comerciosa do Brasil" (Vilhena, 1969, v. 3 p. 913).

Podemos ainda acrescentar a contribuição dos ingleses, que afetaram as estruturas da vida social em Salvador. O exemplo disso encontra-se na urbanização da cidade quando houve, na segunda metade do século XIX, a implantação de bondes (*tram*) ligando distâncias a exemplo Campo Grande/Rio Vermelho, Largo da Vitória/Praça da Piedade e Barroquinha/Sete Portas. (Amaral, 1922, p. 61). Para tanto se fizeram necessários o aprimoramento das fundições e ferrarias e também a ampliação das importações do ferro em forma bruta. É possível que com essas transações comerciais tenham vindo catálogos que orientavam as encomendas servindo de inspiração para a produção local. A hipótese de que tenha havido a influência nos desenhos das grades a partir dos catálogos pode ser inferida, por exemplo, da grade situada na janela da Ladeira de S. Bento, 28 – Centro de Salvador – que têm seu padrão de composição idêntico e à grade da Catedral de Puy na França, confeccionada no século XIII (Assis, 2003, p. 22).

No terceiro capítulo desenvolvemos uma definição da grade incorporando a função simbólica, principalmente nas igrejas, quando as grades podiam funcionar como interdito efetivando o segregacionismo entre gêneros e classes sociais, além de acompanhar as substituições das grades de madeira pelas grades de ferro, acompanhando o "novo gosto" imposto pelas reformas ornamentais como bem descreve Luís Freire (2001). Dissertamos também sobre as técnicas artesanais da forja desde a preparação do ferro para a execução dos ornamentos para as composições, da fundição com a qual se faziam as "chumbadas", à maneira como se faziam as soldas utilizadas na serralharia a partir do cravejamento com pinos do próprio ferro. É possível que, com essa expansão das importações, tenha vindo por encomendas algumas grades de ferro prontas, e catálogos dos quais se acredita que tenham servido de inspiração para os serralheiros locais.

No quarto capítulo dedicamos especial atenção ao estilo, tipologia e a forma, quando enfocamos as grades.

Como resultado da cuidadosa observação e sistematização da composição das grades através de desenhos identificamos uma diversificada tipologia constante em alguns dos edifícios de

11-artigo_dilberto.indd 114 18/06/2008 16:56:35

Salvador, quando verificamos que o balcão é o elemento mais presente na arquitetura dos dois segmentos aqui dissertados e assim caracterizados na tipologia por nós construída:

TIPOS	*ARQUITETURA RELIGIOSA*	*ARQUITETURA CIVIL*
Portões: 2 fls. com bandeiras; 2 fls. com bandeiras; 2 fls. com remate; 1 fl. sem bandeira; 4 fls. com bandeira; 4 fls. com remate; 4 fls. sem remate; ½ fl. com 2 bandas; ½ fl. com 1 banda.	Tipologia encontrada nesse segmento.	Tipologia encontrada nesse segmento.
Bandeiras: Arco abatido; arco pleno; arco pleno com datação; ogival; retangular; tribunas;	Tipologia encontrada nesse segmento.	Tipologia encontrada nesse segmento.
Óculos: ogivais; retangular; retangular com lados curvos; ogival, losango; quadrilobado; octogonal.		Tipologia encontrada nesse segmento
Janelas: Retangulares com bandeira; retangulares sem bandeira; retangulares, guilhotina com bandeira; pançudas.	Tipologia encontrada nesse segmento.	Tipologia encontrada nesse segmento
Balcões: Retangular com base arredondada; Misto: centro arredondado, lateral reta; arredondado; retangulares com lateral larga; retangular com lateral estreita; corrido (abrange mais de 2 janelas).	Tipologia encontrada nesse segmento.	Tipologia encontrada nesse segmento.
Grades: Capelas laterais; coro; arco cruzeiro; transepto; casa dos santos; adros; batistério.		Tipologia encontrada nesse segmento.

Observamos ainda, como elaboração formal das composições, que o se vê em uma grade, enquanto composição artística, é a linha na configuração do espaço linear e a linha permite uma inversão direcional: a linha horizontal oposta à vertical associadas a linhas curvas. Em princípio, uma grade classificada como obra de arte não pode ser definida como escultura, pelo fato de sua estrutura ser constituída por linhas planas, e seu efeito tridimensional ser reduzido ao mínimo. Muito mais que reducionismo, a linha tem força direcional sem nunca expressar uma condição estática, e na arte ela é considerada como o elemento essencial do desenho. Chegamos a esse resultado devido ao empenho de termos construído e desconstruído as formas, através de desenhos para uma melhor compreensão dos elementos que formam a composição. Nessa etapa constatamos também que o elemento mais encontrado nas grades é a voluta, uma forma que vem sendo explorada desde os primórdios da história da serralharia. Toda essa identificação, juntamente com as das esquadrias, nos permitiu uma melhor compreensão da composição e da identificação da técnica da forja utilizada, o que facilitou a classificação tipológica e a análise formal.

11-artigo_dilberto.indd 115 18/06/2008 16:56:38

Como resultado observamos que as transformações acontecidas em Salvador no século XIX, na política e na cultura material da sociedade, foram implantadas coincidentemente com o advento das transformações ornamentais que estabeleceu novidades na cidade ao apelar para as formas elegantes, que estavam de acordo com o novo artístico, e muito contribuíram para a nova feição da cidade. Essas transformações coincidiram com as influências do neoclassicismo. Por outro lado, constatamos que o ferro como produto de importação em sua forma bruta, e na de seus derivados, predominou no mercado local, atendendo ao comércio inglês. Foi possível observar que, entre períodos de crescimento e retração econômica, a cultura artesanal do ferro se manteve presente até o século XX. Os resultados das análises que empreendemos nessa etapa comprovam que, em razão da profusão de detalhes que assumiam um cunho decorativo na ornamentação, a serralharia se caracteriza como manifestação constante e diversa, que muito contribuiu para a ornamentação nos padrões de beleza, então em vigor dos edifícios e do espaço urbano de Salvador no curso de todo o século XIX.

Referências

AMARAL, José Alvares. *Resumo chronológico e noticioso da Província da Bahia*. 2. ed. Bahia: Imprensa Oficial do Estado da Bahia, 1922. 495 p.

ANDRADE, Maria José. *A mão-de-obra escrava em Salvador de 1811-1860*. Dissertação final de mestrado em Ciências Humanas UFBA. 1975.

ARAÚJO, Emanoel. (Org.). *A mão Afro-Brasileira*: significado da contribuição Artística e Histórica. São Paulo: Tenenge, 1988. 398 p. il.

ASSIS, Dilberto Raimundo Araújo de. *O gradil de ferro em Salvador no século XIX*. 2003 237 f. Dissertação de Mestrado (PPG-Mestrado em Artes Visuais. Escola de Belas Artes – UFBA. Salvador-Ba.

CENTRO DE ESTUDOS DA ARQUITETURA NA BAHIA / FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE MATTOS. Evolução Física da cidade de Salvador. 1549-1800 Salvador: 1998. 184 p.

FLEXOR, Maria Helena Occhi. *Oficiais mecânicos na cidade de Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador / Departamento de Cultura / Museu da Cidade, 1974. 90 p.

FLEXOR, Maria Helena Occhi. Oficiais mecânicos e a vida quotidiana no Brasil. *Oceanos*. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, n. 42 – abr./jun. 2000. 169 p. il.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *A talha neoclássica na Bahia*. 2000. 658 f. Tese de Doutorado (Doutorado em Ciências e Técnicas do Patrimônio) Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal.

GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. 2. ed. São Paulo: Ática (Ensaios; 29) 2003. 592 p.

MATTOSO, Katia. *Bahia*: século XIX, uma província no Império. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1992. 747 p.

11-artigo_dilberto.indd 116 18/06/2008 16:56:38

MENEZES, José Luiz Mota. In. A Mão Afro-Brasileira: Significado da Contribuição Artística e Histórica. Org. Emanoel Araújo. São Paulo: Tenenge. 1988. 398 p. il.

NASCIMENTO, Abdias. *O Brasil na ira do pan-africanismo*. Salvador: Edufba. / CEAO. 2002 342 p. il.

OTT, Carlos. *Atividade artística nas igrejas do Pilar e de Santana da cidade do Salvador*. Salvador: FFCH/Centro Editorial e didático da UFBA, Vol. 1. 1979 393 p. il.

OTT, Carlos. Evolução das Artes plásticas nas igrejas do Bomfim, Boqueirão e Saúde. Salvador: UFBA-CEB, 1979 393 p. il.

QUERINO, Manoel. O colono preto como fator da civilização brazileira. Bahia: Imprensa Oficial do Estado. 1918. 37 p. (Memória apresentada ao 6º Congresso Brasileiro de Geografia reunido em Belo Horizonte. Do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e do Instituto do Ceará).

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. 6. ed. Trad. Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio, 2002. 295 p. il.

NOTÍCIAS da Bahia - 1850. Trad. de Maria Aparecida da Nóbrega. – 2. ed. Salvador: Corrupio, 1999. 237 p.



Bandeira para porta. Rua da Oração, 5 - Sé, Salvador/BA.

11-artigo_dilberto.indd 117 18/06/2008 16:56:39

As pinturas rupestres da Serra da Capivara e as do sul da Africa

Prof. Dr. Günter Weimer
Professor da UFRGS
Membro do CBHA

Resumo

As pinturas rupestres da Serra da Capivara, nas proximidades de São Raimundo Nonato, interior do Piauí, fazem parte de um rico acervo de pinturas que já foram objeto de diversos estudos, que, todavia, por falta de dados mais precisos, esbarram em mais questionamentos do que em repostas. Em recente viagem ao sul da África nos deparramos com um acervo de pinturas igualmente rupestres que lançam mão das mesmas técnicas e apresentam uma expressão por demais assemelhada às da Serra da Capivara. Estas pinturas são praticadas ainda hoje pelo nativos do grupo san e sobre os quais conseguimos uma rica bibliografia conhecida apenas localmente. O estudo comparativo destas duas manifestações artísticas resultaram em contribuições para o entendimento dos modos de vida dos habitantes do nordeste brasileiro que realizaram aquelas pinturas a partir de cerca de 15.000 anos antes do presente.

Pinturas Rupestres – Arte Brasileira – Arte Africana

Abstract

The cave pictures of the Serra da Capivara, near Sao Raimundo Nonato, in the countryside of Piaui state, are part of a great heap of paintings, which were already studied before. However, because of the lack of more precise data, they bump into more questions than answers. In a recent trip to South Africa we found a heap of cave pictures which use the same techniques and similar expressions to the Serra da Capivara. Those paintings are still made by the natives of the san group, which we could get a great bibliography only locally known. The comparative study of those two artistic manifestations resulted in contributions for the comprehension of the lifestyles of the Brazilian North-East inhabitants who made those paintings 15,000 years ago.

Cave Pictures – Brazilian Art – African Art

12-artigo_gunter.indd 118 07/07/2008 11:47:11

Apesar do grande esforço dos funcionários do Museu do Homem Americano, com Niède Guidon à testa, em divulgar as pinturas rupestres da Serra da Capivara, próxima à cidade de São Raimundo Nonato, no alto sertão do Piauí e, ainda mais, mesmo com a declaração das mesmas, como Patrimônio da Humanidade, elas são pouco conhecidas no Brasil. Quando, aproveitando uma viagem a Salvador, resolvemos estendê-la até aquela região, fomos apanhados por um taxista em Petrolina, Pernambuco, para nos levar até São Raimundo. Curiosamente, o motorista se esforçava ao máximo em falar inglês, francês e outras línguas exóticas. Embora insistíssemos para que falasse português, ele só o fez a contragosto e, depois, confessou que não podia imaginar que uma pessoa com nosso nome pudesse ser brasileira, já que eram só estrangeiros que estavam interessados naquelas manifestações artísticas. Isto se tornou, para nós, ainda mais preocupante na medida em que, na véspera, havia lido uma reportagem sobre a verdadeira enxurrada de brasileiros que em cada férias se dirigiam a Miami para visitar a Disneylândia, com uma performance de cerca 60 vôos "charter" por mês. Feliz ou infelizmente, o Sr. Bush acabou, em grande parte com esta farra, depois do 11 de setembro.

A expectativa de encontrar populações indígenas no Piauí se desvaneceu rapidamente à medida que nos aproximávamos de São Raimundo. Pelas informações colhidas no local, os mesmos foram exterminados, já no século XVIII, pelos tradicionais métodos de genocídios ou pela escravidão. Pelo lado oposto, fomos recompensados pela inesperada massiva presença de populações bantas, de origem do sul de Angola, que aí encontraram um meio propício a continuar a manter sua cultura ancestral profundamente adaptada ao semi-árido que caracteriza a região, à exceção dos meses de verão quando a visitamos e a encontramos mergulhada no exuberante verdor que lhe é peculiar nessa época do ano. Mais do que isso, esta arquitetura, em boa parte, ainda estava arranchada em arraiais que imaginávamos terem desaparecidos à época da vinda da Família Real portuguesa.

Porém, foi o contato mais imediato com a Serra da Capivara que nos reservaria as maiores surpresas. Em primeiro lugar, a própria apresentação física: trata-se de paredões abruptos de pedras de arenito e calcário que, em eras geológicas de há muito passadas, se levantaram do fundo do mar, o que fica evidente por seu coroamento de uma camada de espessura nada desprezível de um solo rico em sedimentos calcários formado por conchas e restos de corais. À primeira vista, parecia tratar-se de um maciço sólido, mas, à medida que nos aproximávamos do mesmo, percebemos que ele é entrecortado por profundos vales, onde – nova surpresa – viceja um resto de mata atlântica, cuja existência é possível pela permanente umidade que filtra através das "fendas" das encostas empinadas ou cai em suaves cascatas. A justaposição de dois meios ambientes totalmente opostos – a caatinga dos planos superiores da montanha em oposição à floresta compacta que viceja nos vales abruptos que a entrecortam nas mais variadas direções –, de *per si*, é merecedora de uma visita turística.

12-artigo_gunter.indd 119 18/06/2008 16:59:09

Contudo, é ao sopé ou, mais raramente, à meia encosta destes paredões, que se encontra o maior tesouro da Serra: uma exuberante quantidade de pintura rupestres que, aparentemente, formaram originalmente painéis contínuos de centenas, talvez, milhares de metros lineares. Digo aparentemente porque os mesmos só se conservaram nas partes abrigadas, reentrantes, nos "ocos" da rocha. À medida que a concavidade da superfície vai se tornado perpendicular – portanto, sujeita a chuvas –, as pinturas vão esmaecendo, até perderem totalmente sua consistência quando a superfície se torna convexa, para novamente reaparecer alguns ou muitos metros adiante, quando a superfície adquire nova concavidade. Dependendo do comprimento destas "tocas" – como são conhecidas localmente estas reentrâncias –, podemos encontrar painéis contínuos de pinturas preservadas que chegam a ultrapassar uma centena de metros lineares.

Mais do que isso: impressiona também a altura destas pinturas. Muitas se encontram em posições, tais que só podem ter sido realizadas com o auxílio de andaimes, embora estas sejam mais raras. A maioria se encontra no nível de nossa visão horizontal e se estende até o nível do solo e mais além, muito mais além, solo adentro, onde sua existência só pode ser percebida depois da realizações de escavações. Estas vêm sendo realizadas em diversos locais sendo que num – o da toca da Pedra Furada – foi escavada a uma profundidade de cerca de doze metros e em sua base foram detectados vestígios de presença humana. Este acúmulo de terra não foi obra de atividade humana, mas o resultado de um natural assoreamento ao longo de milênios.

Essa constatação conduz diretamente à questão da antiguidade destas manifestações artísticas. A equipe do Museu do Homem garante que a presença do homem naquela região remonta a quase 60.000 anos antes do presente (aproximadamente), baseado em medições de radiatividade do carbono realizadas na Universidade da Sorbonne, em Paris. Mas este resultado está longe de ser aceito pela unanimidade dos arqueólogos. Muitos atribuem restos de fogueiras encontrados à combustão natural de lenha e não a carvões de fogões construídos pelo homem. Esta diversidade de interpretações tem assumido proporções muito acaloradas, mas que são de pouco interesse para os propósitos que nós perseguimos. E isto por uma razão bem simples: as manifestações pictóricas das quais nós nos ocupamos não atingem datações tão dilatadas. Embora Niède Guidon garanta que tenha encontrado pinturas bem mais antigas[1] em outros sítios, fora do Parque Nacional da Capivara, parece ser de consenso entre os estudiosos que as pinturas mais antigas do Parque são posteriores ao fim da última glaciação, que terminou a cerca de 15.000 anos. Pelo extremo oposto, parece que as pinturas mais recentes já têm uma idade de 3.000 anos, aproximadamente. Como não há consenso entre os arqueólogos, é bom assinalar que estas datações estão sujeitas a revisões.

[1] De cerca de 29 000 anos.

12-artigo_gunter.indd 120 18/06/2008 16:59:09

Emas, veado, galheiro e outros

No entanto, estas não devem ser profundas, elas não deverão estar sujeitas a maiores contestações devido a seu conteúdo. Referimo-nos, especialmente, às representações da megafauna, que, de há muito está extinta, como preguiças gigantes, de cerca de 5 toneladas de peso, antepassados de emas de cerca de oito metros de altura, lhamas fósseis de cerca de 400 kg., tatus de 200 kg, do tigre-dente-de-sabre, do mastodonte (um elefante sul-americano), e assim por diante. A existência destes animais pode ser comprovada através de escavação de seus esqueletos, e seu desaparecimento comprovado, por via do Carbono 14, há mais de 10.000 ano, não deixa dúvida quanto à antiguidade de suas respectivas representações.

As pinturas de animais nos apresentam grandes desafios. A primeira é a existências de diferentes "estilos" que se entrelaçam e se sobrepõem de todos os modos e formas. Isso demonstra que a região foi ocupada por diferentes culturas em épocas diferentes, onde é perfeitamente admissível que um determinado povo, depois de abandonara região, voltasse a ocupá-lo em época posterior. Daí surge a dificuldade em identificar que desenhos correspondem a que cultura. A superposição de desenhos de épocas diferentes e de conteúdos diferentes traz uma dificuldade adicional de conseguir identificar, em um mesmo painel, a diferença de seus autores.

Porém, a diferença de temas abordados, técnicas de pintura, conteúdos da representação, podem ser poderosos instrumentos que facilitam estes trabalhos. Normalmente, as pinturas são divididas em "tradições": Prous[2] as divide em a) meridional; b) litorânea (de Santa Catarina); c) geométrica; d) planalto; e) nordeste; f) agreste; g) São Francisco; e h) amazônica. Na Serra da Capivara estão representadas duas: a nordeste e a agreste.

A mais antiga é a primeira e é dominante até 6.000 anos, aproximadamente. Suas características principais são a composição de homens e animais, em grupos ou separados, mas sempre em atitudes dinâmicas que podem ser interpretados como danças, cerimoniais, míticas, de caça, de luta, mas o significado da maioria permanece desconhecido. A preponderância da representação de animais como emas, tatus, onças, jacarés, capivaras, peixes, seriemas, macacos, entre outros, tem sido interpretado como a grande valorização da caça para estas populações. Concorre, nesse sentido, o fato de que os animais são quase sempre representados no exercício de movimentos e as menos freqüentes representações de homens em atitudes de perseguição enfatizam esta suposição da mesma forma como cenas de armação de redes com animais aprisionados, por exemplo.

[2] PROUS. *Arqueologia brasileira*, p. 511/30.

12-artigo_gunter.indd 121 18/06/2008 16:59:09

Dança

Uma temática muito explorada é a das cerimônias humanas, o que em raras oportunidades enseja a representações de elementos vegetais. Na maior parte dos casos, esta aparição se resume em danças em torno de uma árvore. Também muito explorada é a temática da sexualidade, que pode aparecer na forma de danças orgiásticas, na representação de relações sexuais explícitas, em cenas envolvendo gravidez e parto.

Parto

Quanto à técnica de representação, são, majoritariamente, monocromáticas, especificamente, vermelhas. Em alguns casos parece que o desenho foi obtido a partir do atrito da hematita (óxido de ferro) diretamente na rocha, fato evidenciado pela aspereza do desenho, cuja marca é a imperfeição da cobertura da chapada que não consegue preencher as pequenas reentrâncias da pedra. Noutras, a cobertura é perfeita, o que faz supor que o óxido tenha sido dissolvido e aplicado por meio de um instrumento. Pelo fato de as figuras serem, em grande parte, de reduzidas dimensões, é dominante sua aplicação em forma de mancha que normalmente são complementadas por traços finos e delicados que, por isso mesmo, devem ter sido aplicados por meio de um instrumento. Tonalidades mais escuras, em vários graus, eram obtidas através do menor ou maior aquecimento do óxido.

Cores e tradições

A partir de 9.000, aproximadamente, começaram a ser introduzidas outras cores como o amarelo, o branco e o cinza obtidas a partir de corantes naturais. A única "cor" não mineral era o preto, conseguido pela calcinação de ossos de animais. Por essa época também se começou a fazer o contorno das figuras que eram complementadas com uma mancha interna menor. Daí decorre a existência de algumas variantes estilísticas que Prous identifica como sendo a) Serra da Capivara, caracterizado por desenhos de chapadas vermelhas; b) Serra Branca, distinguido por apresentar figuras maiores, mais estáticas e decoradas por um desenho mais geométrico; c) Serra Nova, evidenciados pela policromia; e d) estilo Seridó (não encontrado na Serra da Capivara), de figuras pequenas e vermelhas.

Seixos

Em nosso entender, deveria ser acrescentado pelo menos mais uma variante encontrada na Toca do Barro, que se caracteriza por apresentar desenhos muito pequenos tanto de animais como seres humanos, mas principalmente de sinais abstratos geométricos desenhados sobre seixos incrustados na camada superior da Serra, anteriormente referida, em cuja massa são abundantes as conchas marítimas. Pelo fato de estes seixos serem muito pequenos, as fi-

12-artigo_gunter.indd 122 18/06/2008 16:59:09

guras são minúsculas, de um só motivo, desenhos muito delicados e que, segundo Guidon, tratar-se-ia de um caso único na arqueologia mundial.

Agreste

A tradição agreste tem recebido menos atenções dos estudiosos por ser mais simples, com representação, quase sempre, de um só personagem em posição estática, por vezes identificado como "grotesco", o que implica em juízo de valor, o que, em nosso entender, deve ser evitado pela precariedade de informações que temos a seu respeito e, especialmente, por ignorarmos os conteúdos ideológicos / culturais que os sustentam. Os mesmos aparecem por volta de 10.000 anos, aproximadamente, e foram executados durante 7.000 anos. Os motivos são sempre apresentados em configurações de grandes dimensões e se resumem a animais e figuras humanas. Estas se caracterizam por apresentarem saliências sobre a cabeça que têm sido interpretadas como representando cocares. Pelo esquematismo de seu desenho, são menos atraentes do ponto de vista artístico, havendo até mesmo quem coloque em dúvidas a individualização destes desenhos como uma "tradição" própria.[3]

Para concluir esta parte, queremos nos referir à importância desta arte. O que descrevemos corresponde apenas à ponta de um iceberg, que são as coisas óbvias das mensagens figurativas. Qualquer extrapolação interpretativa que se queira empreender, na atualidade, carece de fundamentos, pois nos faltam dados sobre a vida destas pessoas, de suas crenças, de seu imaginário, de suas idiossincrasias. Nem mesmo eventuais estudos sobre seus descendentes diretos – os indígenas contemporâneos – parecem poder contribuir para este conhecimento, por duas razões: primeiro, porque a distância histórica é muito grande e, segundo, porque grande parte dos mesmos já foram exterminados, física ou culturalmente. Grande parte das representações são de caráter abstrato cujo significado nos escapa completamente. Estamos convencidos de que sejam necessários muitos estudos – o que quer dizer fazer grandes investimentos financeiros – para podermos progredir na direção de seu entendimento e compreensão. E é claro que, com as minguadas verbas colocadas ao dispor de nossos abnegados arqueólogos, estes avanços só podem ocorrer em passo de tartaruga.

Outra surpresa inesperada

Movido por nossos estudos sobre a origem da arquitetura popular brasileira, em quatro ocasiões, empreendemos viagens à África, sustentado por generosas verbas provenientes de bolsas financiadas por nosso próprio bolso. Notícias perturbadoras sobre a instabilidade política, tanto em Angola como em Moçambique, nos levaram a optar por uma viagem

[3] PROUS. *Arqueologia brasileira*, p. 525.

12-artigo_gunter.indd 123 18/06/2008 16:59:09

pela República Sul Africana, uma vez que sua população nativa era de origem banta, como as daqueles países e, como as fronteiras coloniais, foram traçadas à revelia da mesma, partes de diversos povos das ex-colônias portuguesas viviam no país visitado.

De nossos estudos bibliográficos, sabíamos da existência de povos da cultura koisan e das peculiares características de seu modo de vida, tido como o mais primitivo do mundo devido à seu nomadismo, à escassez de bens materiais daí decorrente, por praticarem uma língua com não mais de 300 palavras, se alimentarem, em parte, com insetos deglutidos *in natura*, se movimentarem em pequenos bandos em regiões inóspitas nas periferias do deserto do Kalahari, entre o norte da África do Sul e o sul de Angola. Embora uma parte dos mesmos – os koikoi que os europeus apelidaram de "hotentotes" – viverem próximos à costa atlântica, não vieram para o Brasil devido à sua pequena estatura e, segundo a mentalidade dos escravocratas, serem "imprestáveis" para o trabalho. Por isso, não nos aprofundamos nos estudos mesmos, nem nos restantes dos integrantes da mesma cultura – os san, que os europeus chamam de bosquímanos – e que se movimentam ao longo da periferia oriental do Kalahari, na mesma latitude dos koikoi.

Quando visitamos algumas cavernas na costa oriental da África do Sul, onde, desde logo, nos chamou a atenção a existência, na periferia dos morros, de pinturas rupestres que nos pareciam muito familiares. A familiaridade não só decorria da configuração, dos motivos e da técnica de pintura, mas também pela semelhança do ambiente em que se localizavam e também da própria pedra em que se encontravam. A duras penas conseguimos informações de que se tratava de antigas pinturas sem importância de um povo muito primitivo e que já estava quase extinto, chamado de bushmen, ou seja, bosquímanos. Esta informação era de tirar o fôlego: estávamos diante de pinturas "pré-históricas" praticadas por um povo ainda vivo! Este contato totalmente insólito e inesperado, desde logo parecia mostrar que os san tinham, para nós brasileiros, uma importância muito maior do que a nossa vã filosofia do momento poderia induzir. Tudo isso nos parecia ainda mais inacreditável pelo fato de que os conhecimentos disponíveis nos diziam que o habitat dos mesmos era completamente outro, situado no interior da costa do Atlântico e não na região do Drakensberg (Morro do Dragão), próximo à costa do Índico, onde nos encontrávamos.

Noutros termos, nada fechava com nada. Ou seja, para nós, isso representava um desafio a ser desvendado. Uma esfinge a ser decifrada.

De início, este desafio parecia intransponível: toda informação que conseguimos sobre este povo se resumia numa visita que anteriormente havíamos feito ao Museu de Antropologia de Pretória e a alguns cartões-postais de bancas de revista. Uma manhã consumida na busca na Biblioteca Pública de Durban se mostrou igualmente infrutífera. Depois de muita

12-artigo_gunter.indd 124 18/06/2008 16:59:09

procura, encontramos um livro[4] sobre a vida dos san e, quando estava embarcando no aeroporto da Cidade do Cabo, conseguimos uma brochura intitulada *Bushman Art of the Drakensberg,*[5] cuja compra quase nos custou a perda do vôo de volta, via Johannesburg.

A partir de então sentimo-nos desafiados para procurar reconstituir a história desde povo. Para encurtar este relato, descobrimos que até o século X da era cristã ele ocupava uma significativa parte da África, desde o extremo sul, até a borda meridional das florestas tropicais da África Central, no oeste e até as atuais divisas entre o Sudão com Uganda e da Etiópia com Quênia, o que, possivelmente, possa permitir estabelecer algum remoto vínculo com as famosas pinturas rupestres encontradas no centro do Saara, da época em que ele ainda era uma savana verdejante. Sublinho: possivelmente.

Com a expansão dos bantos a partir do Golfo da Guiné em direção sudeste depois do século XI da era cristã, os san foram empurrados, inicialmente, em direção à costa do Índico e, depois em direção sul, o que fez com que alguns minúsculos grupos deste povo ficassem perdidos da grande área que passou a ser ocupada pelos conquistadores. A pressão dos bantos sobre os san foi de tal ordem que os mesmos viram seu território sendo reduzidos tão drasticamente que na época da partilha da África (fins do século XIX), ele se reduzira à região da fronteira entre a Namíbia e Botsuana, entre o norte da República Sul Africana e no sul de Angola, ou seja, à borda oriental do Kalahari. Esta é a razão pela qual suas pinturas rupestres podem ser encontradas numa longa faixa ao longo da costa do Índico, sendo que na região a nordeste de Lesoto, na África do Sul, estão localizados os Drakensberg's, que deve ter sido uma das últimas regiões férteis que habitaram antes de serem expulsos para a aridez do deserto. Como esta região era montanhosa, inicialmente, não apresentava maiores atrativos aos invasores bantos, mas, mais tarde, a rota de migração dos boers quando se deslocaram para o Transvaal, passou por suas terras, o que foi fatal para o domínio san da região. Isso pode servir de explicação pela qual esta região foi pouco explorada até recentemente e estas pinturas permanecessem desconhecidas. Outra explicação certamente pode ser encontrada no desprezo que os san sofriam o da parte dos bantos por seus modos de vida perambulantes e por não praticarem a agricultura. Da mesma forma, mas por outras razões, sucedeu com os invasores europeus. Estes os desprezavam por considerá-los inaptos para o trabalho "civilizado"

No primeiro quartel do século passado ainda eram qualificados – da mesma forma como os pigmeus dos Camarões – como povos-anões e tidos como pertencentes a espécies de seres intermediários entre os homens e dos símios superiores. Estas concepções completamente desprovidas de fundamento científico, no entanto, contribuí-

[4] LEWIS-WILLIAM. *Bushmen*: a chanching way of life.
[5] WAHL; ANDERSON. *Bushman Art of the Drakensberg*.

12-artigo_gunter.indd 125 18/06/2008 16:59:09

ram e contribuem para o desinteresse por sua cultura. Hoje sabemos que os conceitos que os acompanham são, em larga escala, frutos de preconceitos. Se é verdade que vivem em constantes deslocamentos atrás de animais migratórios, o que os força a reduzir seus bens materiais ao mínimo passível de ser transportado, esta condição, no entanto, é compensada com uma rica vida cultural. A avaliação de que sua língua se reduziria a apenas três centenas de palavras decorre do desconhecimento das peculiaridades da mesma. Estudos recentes demonstram que são exímios conhecedores da flora e da fauna local da mesma forma da geografia e das peculiaridades geológicas do território em que vivem. A incorporação em empreendimentos industriais de parte de seus integrantes demonstrou que estão tão capacitados quanto qualquer outro nativo do país.

As características de suas pinturas se assemelham muito às da Serra da Capivara na medida em que são representadas numa superposição de diversos estilos e de épocas diferentes, por serem representadas numa base rochosa arenítica semelhante, por darem ampla preferência ao vermelho fruto da elaboração da hematita e que também é empregada em diversas tonalidades. Majoritariamente, os desenhos são apresentados em técnica de chapada compacta o que não exclui a existência de desenhos em que o contorno é enfatizado pela compactação do traçado. Da mesma forma, os grafismos abstratos concorre em quantidade com os figurativos cuja temática se restringe a representações zoomorfas e antropomorfas. Lá como cá, abundam os "tridáctilos". Se na Serra da Capivara, os motivos de vegetais são raros, na África parece inexistirem. Os animais foram, preferencialmente, representados isoladamente, mas a representação de conjuntos de animais é não é rara. Da mesma forma, a maioria dos animais foi representada em movimento embora, nem sempre na forma de corrida e o percentual dos que estão em posição estática é bem mais significativa. Nítidas cenas de caça são numerosas entre as quais as realizadas com redes são muito parecidas com as do Brasil.

As representações antropomorfas apresentam uma grande variedade de cenas, mas dificilmente encontraremos representações de indivíduos isolados. Estáticos (em pé, sentados, encurvados ou agachados), ou em movimento, a regra é a representação de conjuntos humanos dentre as quais as de dança se destacam pela beleza plástica. Embora as cenas eróticas sejam menos freqüentes e ousadas, elas não deixam de marcar presença e favorecem o gênero masculino. O motivo da representação conjunta de duas pessoas de costas uma para a outra em representação de simetria especular é idêntico ao encontrado no Brasil.

A diversidade estilística praticamente se sobrepõe à apresentada por Prous em relação às da Serra da Capivara inclusive na nítida divisão entre uma tendência miniaturista da tradição nordeste em contraposição a figuras de grande porte da tradição agreste. Estas, porém, e ao contrário do Brasil, nada têm de grotesco e esquemático.

12-artigo_gunter.indd 126 18/06/2008 16:59:09

Embora apresentem a mesma liberdade de deformações, a diferença fundamental nestas pinturas está no uso da cor, ainda que sejam as mesmas encontradas no Brasil. Enquanto aqui a policromia servia para individualizar partes dos corpos, na África ela foi utilizada, e com desenvoltura, na própria construção das figuras, especialmente, para mostrar as diversidades de cores de um mesmo animal.

No Drakensberg, o fim desta tradição pode ser virtualmente datado: elas terminam abruptamente com as cenas da chegada dos invasores europeus, com seus carroções, seus cavalos e suas caravanas. Mas, ao contrário do Brasil, este fim não representou seu aniquilamento: a recuo dos san para a periferia do Kalahari propiciou a continuidade desta arte que ainda em nossos dias é cultivada com igual desenvoltura nas novas áreas ocupadas, razão principal pela qual elas se tornam muito importantes para o entendimento de toda a auréola difusa dos significados sobre os quais os especialistas insistem em reafirmar que ele foge de nosso entendimento quando se referem ao Brasil. Se as semelhanças entre as tradições dos dois continentes são tão extremadas, então não parece ser descabida a concepção de que o imaginário que sustentou (e continua a sustentar) sua confecção apresente as mesmas similitudes. E esta vem a ser, em nosso entender, a razão principal para o conhecimento e estudos desta expressão artística.

Se este fato traz uma considerável abertura para o entendimento desta forma de expressão e sua linguagem, também incorpora uma questão deveras intrigante, qual seja, como explicar estas semelhanças uma vez que se trata de povos completamente diferentes, habitantes de continentes diferentes. A mais imediata explicação que nos ocorreu foi a da longínqua imigração de negróides através do Estreito de Bering, tão ardorosamente defendida por Walter A. Neves.[6] Como os dados apresentados por esse autor são muito vagos e nada têm a ver com os oriundos do Museu do Homem Americano, a tentativa de estabelecer este tipo de relação é muito questionável. Tudo indica que os autores dos desenhos da Serra da Capivara são os ancestrais dos indígenas contemporâneos cujo parentesco possível com os san parece remontar aos antiguíssimos tempos do surgimento do Homo sapiens.

Embora haja grandes divergências entre lingüistas, antropólogos, arqueólogos, geneticistas, etnólogos e em áreas correlatas a respeito do vazamento do homem para o continente americano, a única unanimidade parecer ser a da origem siberiana e/ou do extremo oriental da Rússia (o que não exclui a Mongólia e a Manchúria) de nossos indígenas. As divergências a respeito da época em que o mesmo teria acontecido variam entre aqueles que não admitem datas anteriores ao fim da última glaciação (cerca de 15.000) até otimistas como a já citada Niède Guidon, que garante que há 60.000 anos, aproximadamente, homens já

[6] NEVES. Jóias da Lagoa Santa, p. 48- 50; NEVES. Novos elos do homem da América, p. 24-28; NEVES. O enigma dos primeiros americanos, p.76-109; e outros. HUBBE. *A primeira descoberta da América*.

12-artigo_gunter.indd 127 18/06/2008 16:59:09

estavam estabelecidos na Serra da Capivara. Como não nos incluímos em nenhuma destas categorias e julgamos que a virtude está no meio, partimos do pressuposto de que a presença do homem na América deva se situar em torno dos 40.000 anos a.p. Este parece ser um tempo suficiente para a ocupação integral do território americano, desde o norte da Groenlândia até a Terra do Fogo. Os lingüistas julgam que 30.000 anos seriam suficientes para a formação das 2.500 línguas faladas em seu território à época em que os indígenas descobriram a existência do homem branco. Com esta avaliação concordam os geneticistas que seriam necessários para a formação da diversidade genética destas populações. Porém, achados arqueológicos mais recentes estão a indicar que a aparição do homem nas Américas é anterior. Os geneticistas julgam que houve um grande vazamento apenas. Lingüistas aumentam este número para três. Parece que os arqueólogos, no momento, estão empenhados em discutir profundamente o tema Estudos comparativos entre as tipologias arquitetônicas americanas e siberianas que estamos desenvolvendo estão apontando numa direção bem mais liberal: aparentemente o Estreito de Bering e o "colar" das ilhas que formam o arquipélago das Aleutas se constituíram em corredores abertos por onde o trânsito certamente não foi intenso, mas foi bastante constante e diversificado. Aqui não temos tempo para expor as razões que nos levaram a estas conclusões, mas servem para mostrar a colossal diferença existente entre as populações que estamos confrontando. Se os san são originários de regiões tropicais, é provável que já estivessem estabelecidos no sul do continente africano há milênios. Em conseqüência, seus modos de vida devem ter se modificado muito pouco. Caracterizam-se, portanto, por sua sedentariedade abstraindo sua mobilidade sazonal.

Pelo lado oposto, os indígenas são originários, não de climas frios, mas simplesmente geladérrimos, onde os extremos podem ultrapassar os 70o C negativos e se estabeleceram – no caso, dos habitantes da Serra da Capivara - em pleno trópico depois de terem percorrido a pé bem mais de metade do globo terrestre. Podem ser classificados, portanto, como os andarilhos por excelência. Em seu longo percurso, tiveram de se adaptar e re-adaptar aos mais diversos climas – desde o glacial até o super-úmido tropical antes de chegarem a seu destino. Em razão disso, poderiam ser qualificados como povos hábeis em suas re-adaptações a novos ambientes. Estes são apenas alguns aspectos de divergências radicais, mas suficientes para poderem ser apresentados como povos de vivências diametralmente opostas o que, obviamente, teria de levantar expectativas em relação a suas respectivas artes de divergências igualmente amplas o que – decididamente – não é o caso.

Daí a necessidade de inverter a apreciação da questão e nos indagarmos sob que aspectos suas existências se assemelhariam. É de todo provável que ambos os povos praticavam a recoleta, mas suas pinturas mostram que esta não era a fonte de suas preocupações, possivelmente, por esta não apresentar problemas existenciais. Elas mostram, muito antes, que

12-artigo_gunter.indd 128 18/06/2008 16:59:10

seus imaginários estavam fundamentalmente voltados para a caça, que – esta sim – colocava suas vidas em risco. Fica evidente que os métodos de caça eram muito parecidos. Isto pode ser percebido no uso de rede, no modo de tanger os animais, no deslocamento em movimentos dos mesmos, na prática coletiva da caça. Representações de animais em grupos e em movimentos lentos são bem mais freqüentes entre os san, o que indica que eles já haviam se apropriado das técnicas do pastoreio (da qual provavelmente tiveram de abrir mão quando foram expulsos para regiões não propícias para sua prática), o que não era o caso das populações antigas do Nordeste brasileiro.

As datações auferidas nas pesquisas da Serra da Capivara convenceram os arqueólogos de que a ocupação das tocas era muito instável, com alternâncias até mesmo de grupos populacionais deduzido das diversas tradições e das estilísticas. Entre os san os deslocamentos também são constantes e decorrentes das migrações das manadas.

Os arqueólogos se referem constantemente a cenas de dança da tradição nordestina que encontra plena similaridade nas representações dos san's com a diferença de que entre os últimos as mesmas podem ser presenciadas ao vivo e a cores. Para estes, as pinturas exprimem profundas convicções religiosas e suas danças se revestem de sentidos eminentemente místicos. Não podemos dizer que as mesmas motivações alimentam as representações nordestinas. Todavia, semelhanças de postura, ênfases em ressaltar determinados detalhes variáveis com as cenas, formas e modos de representação de grupos estáticos ou em movimento, tudo está a indicar a similitude das representações da tradição nordestina com as sul-africanas. O mesmo pode ser dito a respeito das cenas eróticas e movimentações orgiásticas (não confundir com orgíacas!).

Sob o ponto de vista das técnicas de representação, evidentemente concorreram as semelhanças do meio físico e geológico. A similitude das mesmas pedras que serviram de base para as pinturas e a presença dos mesmos elementos minerais (hematita, goetita, gipsita e caolinita) conjugados com o emprego de ossos calcinados que o substrato do preto certamente concorreram para a existência destas semelhanças. Porém, derivar as mesmas apenas destas condições parece que seria supervalorizar as condições materiais em detrimento do condicionamento ideológicas que sustentam este universo imagético.

Resumindo o que estamos tentando argumentar e concluindo neste texto, as semelhanças devem ser entendidas como a interpretação plástica de situações de tensão vivenciadas nas atividades do dia-a-dia e diretamente ligadas à sobrevivência física. Estas interpretações, no entanto, são altamente seletivas, posto que as prováveis atividades de recoleta dos povos da tradição nordeste não estão contempladas da mesma forma como acontece com os san, com o adendo de que, no último caso, estas atividades se constituem numa certeza e que ocupam a maior parte das atividades dos grupos. Portanto, não se trata de um simples reflexo da

12-artigo_gunter.indd 129 18/06/2008 16:59:10

infra-estrutura na superestrutura, como o imaginavam os grandes teóricos do século XIX, muito embora tenham acertado, em cheio, da relação dialética entre as duas estruturas. É claro que esta assertiva não esgota o assunto. As numerosas cenas de dança certamente não podem ser enquadradas em atividades que impliquem em situações de perigo. Mas, se estamos certos ao fazer ilações a partir de constatações objetivas dos san, o conteúdo mágico de tais rituais estavam diretamente relacionados com as atividades e tinham, mormente, como objetivo, conseguir a complacência de forças extra-humanas no sentido do favorecimento destas atividades e de contornar situações de risco. Uma característica interessante deste comportamento é que a cooptação das forças extra-humanas não era feita através do sacrifício como era usual em outras sociedades, mas através de atividades prazerosas como a dança e (com certeza, entre os san) do canto. Nesta perspectiva também podem ser entendidas as cenas de sexo e orgiásticas que também envolvem esta dialética do prazer / perigo; prazer na consumação do ato em si e o perigo nas conseqüências que o mesmo acarreta, materializado na gravidez e no parto que também é representado como uma atividade coletiva na medida em que o parto é representado pela cooperação um grupo de pessoas.

Em tempos de posterioridade da pós-modernidade, talvez possa parecer um tento extemporâneo reabilitar teorias já aposentadas. Todavia, foram elas que nos pareceram serem as mais adequadas para a compreensão dos fatos observados. Se alguém tiver explicações melhores e mais convincentes, os dados estão a seu dispor.

Para aqueles que julgarem que estas discussões estão deslocadas no tempo ou no espaço, fique, pelo menos, esta constatação: por mais distantes que testemunhos de uma civilização de há muito desaparecida estejam do presente, sempre podemos encontrar motivações que nos conduzam a um maior entendimento dos mesmos.

Aos definitivamente cépticos, os que julgam que os longínquos desenhos do agreste nordestino ou da aridez dos desertos sul-africanos nada tem a ver com nossa cultura, queremos afirmar que tudo o que diz respeito à espécie humana, diz respeitos a cada um de nós diretamente. Mesmo que isto nos possa parecer absurdo.

Referências

HERANÇA. São Paulo, Dow Brasil, 1984.
HONE, John & cols. *South Africa*. Durban: Art Publishers, [s.d.].
HUBBE, Mark & cols. *A primeira descoberta da América*. Ribeirão Preto: SBG, 2003.
LEWIS-WILLIAM, David. *Bushmen*: a chanching way of life. Cidade do Cabo: Struik, 1991.
GASPAR, Madu. *A arte rupestre no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

12-artigo_gunter.indd 130 18/06/2008 16:59:10

MAGUNABE, Peter. *Vanishing cultures of South Africa*. Cidade do Cabo: Struik, 1998.

MARTIN, Gabriela. *Pré-história do Nordeste brasileiro*. Recife: UdUFPE, 1999.

NEVES, Walter Alves: Jóias da Lagoa Santa. *Ciência Hoje*, Rio de Janeiro 26(153): 48/50;

NEVES, Walter Alves Novos elos do homem da América. *Galileu*, Rio de Janeiro (123): 24-28;

NEVES, Walter Alves O enigma dos primeiros americanos. *National Geographic Brasil*, Rio de Janeiro, Bloch, dez. 2000, 76/109.

PESSIS, Anne-Marie. *Parque Nacional Serra da Capivara*. São Raimundo Nonato, FUMDHAM, 1998.

PROUS, André. *Arqueologia brasileira. Brasília*: Editora UnB, 1992. p. 511/30.

SWIFT, Jeremy. *O Saara*: as regiões selvagens do mundo. São Paulo: Cidade, 1981.

NEVES, Walter Alves. *Trilhas da Capivara*. São Raimundo Nonato: FUMDHAM, 1998.

WAHL, Beth; ANDERSON, Gavin. *Bushman Art of the Drakensberg*. Durban: Art Publishers, [s.d.].

12-artigo_gunter.indd 131 18/06/2008 16:59:10

A poética onírica de Bax: o sentido espiritualista de sua pintura

Profa. Dra. Ivone Luzia Vieira
Professora da UFMG
Membro do CBHA

Resumo

Pesquisa sobre a obra de Petrônio Bax, artista que, nascido em Carmópolis - MG em 1927, faz-se notar a partir do pós-guerra, na década de 1940, quando se torna aluno de Alberto da Veiga Guignard, na Escola de Belas Artes, criada em Belo Horizonte em 1944 pelo então prefeito Juscelino Kubitschek. Pontuada pela presença de símbolos e ícones cristãos, a obra de Bax faz releitura do Novo Testamento e revela as reflexões do artista sobre a angústia do homem em relação à ruptura com o divino, que marcou o Ocidente em relação à separação entre fé e razão, sagrado e profano, no início da Era Moderna. Na análise dessas questões, Nietzsche, Hegel, Heidegger, Vattimo e Boff são tomados como referência, para compreender a espiritualidade refletida na obra de Bax e para relacionar traços particulares e universais de sua criação. Conclui-se que sua produção artística está perfeitamente integrada aos princípios do Surrealismo, na linha da Arte Onírica: paisagens de cidades históricas coloniais se apresentam de modo fantástico, repletas de peixes, algas, cavalos-marinhos, em perfeita harmonia com as crianças empinando pipas. De direito, sua obra se inclui na história da arte brasileira, objeto da atenção do Comitê Brasileiro de História da Arte.

Arte Brasileira – Pintura – Petrônio Bax

Abstract

Research about Petronio Bax's work, an artist born in Carmopolis – Minas Gerais state in 1927, who became noticeable from the postwar on, in the decade of 1940, when he becomes an Alberto da Veiga Guignard's student, in the Fine Arts School, created in Belo Horizonte by the former major Juscelino Kubitschek in 1944. Bax's work, which full of Christian icons, rereads The New Testament and reveals the artist's thoughts about the affliction of the men with regard to the separation between the faith and the reason, the sacred and the profane in the beginning of the Modern Era. Nietzsche, Hegel, Heidegger, Vattimo and Boff are used as reference in the analysis of those questions to understand the spirituality reflected in the Bax's work and to relate particular and universal traces of his creation. It was understood that his art is perfectly integrated with the ground of the Surrealism in the Oniric Art area: landscapes of historical colonial cities are presented in a fantastic way, full of fish, seaweeds, sea-horses, in a perfect harmony with the kids flying kites. His work is rightfully included in the history of the Brazilian art, an object of the attention of the Brazilian History of Art Comitee.

Brazilian Art – Painting – Petronio Bax

13-artigo_ivone.indd 132 07/07/2008 11:48:26

Petrônio Bax distingue-se no gênero onírico entre os artistas do pós-guerra na década de 1940 no País. Os híbridos de Bax, singulares compostos de figuras humanas, peixes, algas marinhas, apresentam um conteúdo simbólico impregnado de imagens do sagrado e realidades profanas, que se imbricam e revelam o estranho mundo dos sonhos. O olhar revela não só a intensidade cromática dos azuis, saturados da luz e do ar da infância, mas também das sombras abissais do mundo submarino do adulto. Ressalta-se em sua obra a pesquisa de espaços imaginários em relação ao mundo real. Profundamente marcado pela tradição religiosa e pelas inquietações espirituais da vida moderna, sua pintura é pontuada pela presença de símbolos e ícones cristãos.

Na poética metafórica da pintura de Bax tudo é simbólico, em diálogos constantes com o universo histórico da Escritura Sagrada do Novo Testamento. Percebe-se o desejo de manifestar sentimentos de espiritualidade que vêm se dissolvendo na cultura moderna e contemporânea. Ao Deus "não-dito" de Heidegger, Bax se coloca no outro pólo e "bendiz a Deus" ao revelar sua presença simbólica nas formas, nas cores, nas linhas de sua pintura. Sua obra evidencia reflexões sobre a angústia do homem em relação à ruptura com o Divino, advinda da crise que marcou a cultura do Ocidente, dividida entre "fé e razão", cujos pressupostos identificam o início da Era Moderna.

Max Weber descreve a "racionalidade" na cultura moderna como o processo de "desencantamento" que conduziu na Europa o desmoronamento da imagem religiosa do mundo cristão, resultando em cultura profana. Para Max Weber, todavia, era evidente a conexão que se fez entre modernidade e o que se chamou "racionalismo ocidental".[1] A partir do século XVIII, o projeto da modernidade se acelera com acontecimentos de impacto e ruptura histórica. Dentre outros, a Ilustração, o Conflito Social, a Revolução Francesa. Firma-se, no século XIX, com a Revolução Industrial, as novas relações de produção do capitalismo e seus desdobramentos sociais e políticos; Karl Marx com o Materialismo Histórico e sua antológica obra *O capital*; Sigmund Freud destaca-se com o início da Psicanálise; Nietzsche com a profecia da "morte de Deus". Para Alain Tourraine, "o Ocidente viveu e pensou a modernidade como uma revolução".[2]

Ao proclamar a "morte de Deus", Nietzsche contesta o pensamento do "divino" como perfeição absoluta e, portanto, como justificação última do que é digno de "ser". Com Nietzsche se encerra uma época em que predomina um filosofar metafísico e tem início uma nova época que pode ser chamada de pós-metafísica. Na observação do filósofo Giorgio Penzo, Nietzsche não mata Deus, mas limita-se a constatar a ausência do divino

[1] WEBER. *Ciência e política*.
[2] TORRAINE. *Crítica da modernidade*.

13-artigo_ivone.indd 133 18/06/2008 17:04:21

na cultura da modernidade. Acusa por essa ausência e morte o pensamento metafísico. Assim, a fé, em relação ao pensamento pós-metafísico, é entendida como crise".[3]

Interrogado sobre o que levava o crente a ter fé na Ressurreição de Cristo, o filósofo Ludwig Wittgenstein argumentou, dentre outras considerações, que:

> Se devo ser verdadeiramente redimido, então preciso de certeza – não de sabedoria, sonhos, especulação – e essa certeza é a fé. A fé é fé naquilo de que precisa o meu coração, a minha alma; não o meu intelecto especulativo. Porque é a minha alma, com suas paixões, quase com a sua carne e o seu sangue, que tem de ser redimido. Talvez eu possa dizer: só o amor pode crer na ressurreição. Ou então: é o amor que crê na ressurreição.[4]

Em consonância com os enunciados de Wittgenstein, o olhar poético de Henriqueta Lisboa anuncia que: "Homem de muita fé / caminha Petrônio Bax / por sobre as águas. / Entre o azul e o verde / esmeralda e turquesa / carreia as ondas / nas próprias mãos."[5] Bax tem uma visão de Deus que se ajusta à nova imagem do mundo. "Confesso que sou um espiritualista. A imagem que eu tenho de Deus é cósmica. É como diz o Yung: tudo está integrado. Não é uma doutrina, mas experiência de vida."[6]

Leonardo Boff, teólogo contemporâneo, parte do pressuposto de que

> colocar questões fundamentais e captar a profundidade do mundo, de si mesmo e de cada coisa constitui o que se chamou espiritualidade. O homem não está mais aprisionado nos conceitos metafísicos antropocêntricos, mas faz parte da imensa comunidade cósmica. A espiritualidade, antes de ser uma expressão das religiões ou dos caminhos espirituais instituídos, é uma dimensão de todo ser humano. Ela surge como derivação de uma antropologia enriquecida e mais adequada à complexidade humana."[7]

É suposto que a pintura de Bax e seus desenhos estão imbuídos de espiritualidade como dimensão antropológica integrada aos propósitos básicos da vida humana.

> Se consigo levar a poesia do viver em outras dimensões às almas sensíveis e carentes, de além-terra e mar, principalmente às crianças, me sinto realizado. Gosto de apreender o sentido espiritual profundo das coisas. Gosto de

[3] PENZO *et al*. *Deus na filosofia do século XX*.
[4] WITTGENSTEIN. O silêncio, a ética e a religião.
[5] LISBOA. Roteiro de Petrônio Bax.
[6] BAX. Entrevista à autora.
[7] BOFF. *Crise*: oportunidade de crescimento.

13-artigo_ivone.indd 134 18/06/2008 17:04:21

> pintar o que está além das aparências. Pois as coisas não são apenas realidades desprovidas de significado, mas possuem caráter simbólico, poético. As crianças, de modo espontâneo, têm a capacidade de revelar o outro lado da coisa, sua profundidade. Muitas vezes se aprofundam na leitura de uma obra, mais do que o adulto. Com freqüência me emociono com a leitura que elas fazem de minhas obras, aqui em meu atelier. Quando consigo transmitir uma coisa que prende a atenção da criança, me sinto feliz.[8]

Bax revela seu interesse em trabalhar, dentre outros temários, a simbologia cristã do Novo Testamento. Justifica-se dizendo que as coisas não são importantes por si mesmas, mas em relação ao que elas significam para nossas vidas.

> Tudo na vida é símbolo. Se pinto um retrato de Cristo, por exemplo, é um arquétipo dele, uma lembrança. Eu procuro trazer essa lembrança para minha pintura e criar espaço para acolher sua imagem como símbolo de vida. Eu busco cores e formas que possam revelar sua humanidade, integrada à simbologia do divino. Pinto a vida de Cristo em vários momentos: o nascimento, a anunciação, a fuga para o Egito, o momento da última ceia com os apóstolos, a morte, a crucificação e a ressurreição.[9]

Bax nasceu em Carmópolis, Minas Gerais, em 1927. Foi aluno de Alberto da Veiga Guignard, primeiro diretor da Escola de Belas Artes, criada pro Juscelino Kubitschek, à época prefeito de Belo Horizonte, em 1944. Em homenagem ao mestre e seu primeiro diretor, denomina-se hoje Escola Guignard.[10] A criação do Moderno Conjunto Arquitetônico da Pampulha na cidade, obra do arquiteto Oscar Niemeyer, inaugurada em 1943, revolucionou conceitos modernistas e causou estranheza não só ao olhar tradicional de Minas, mas também provocou crítica a níveis nacional e internacional. A cidade tornou-se um centro dinâmico de modernidade. Guignard e sua escola criaram as condições para o nascimento de um novo olhar.[11] Quando Guignard veio para Minas, procedente do Rio de Janeiro, a crítica nacional já o situava dentre os mais significativos artistas do país.

Bax, ao narrar sua história, relembra que

> foi em 1946 que iniciou o curso de Belas Artes na Escola Guignard. Guignard era uma pessoa muito cordial e muito amigo de seus alunos. Naquela época o ensino de artes em Belo Horizonte era ainda muito acadêmico. Guignard transformou a Escola em um estabelecimento de ensino que ga-

[8] BAX. Entrevista à autora.
[9] BAX. Entrevista à autora.
[10] VIEIRA. *A Escola Guignard na cultura modernista de Minas* – 1944-1962.
[11] VIEIRA. Escola Guignard: história e memória.

13-artigo_ivone.indd 135 18/06/2008 17:04:21

> nhou reconhecimento nacional. Era uma escola livre, e também era livre o aluno em suas opções. Gostava das aulas nas quais ele pintava à nossa frente. Observávamos como ele misturava as cores, o modo de usá-las, o cuidado com a composição do quadro, o equilíbrio das formas. Eram as melhores aulas. Aprendi a desenhar com o lápis duro, sem auxílio da borracha. Este exercício trouxe-me a firmeza, o domínio do traço e a disciplina do olhar.[12]

Com o fim da Segunda Guerra Mundial (1938-1945), o mundo sofreu grandes transformações históricas. Tanto sociopolíticas quanto artístico-culturais. No Brasil observam-se também mutações consideráveis. A oposição aos movimentos abstracionistas internacionais fora ultrapassada. Na segunda metade da década 1940 e início dos anos de 1950, a criação de instituições modernas no país dinamizou o movimento e colocou o sistema das artes em diálogo com as vanguardas artísticas internacionais. Dentre outros citam-se: o Museu de Arte de S. Paulo (MASP), o Museu de Arte Moderna de S. Paulo (MAM-SP) e do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

Em 1951 dá-se a criação das Bienais de São Paulo. Estiveram presentes nessas mostras obras representativas das duas tendências artísticas mais significativas após a Segunda Guerra Mundial: a Arte Concreta e as poéticas do Informalismo. Enquanto o Concretismo apresenta uma linguagem rigorosamente geométrica, construtiva, o Informalismo, ao contrário, mostra uma abstração sensível, expressiva. Max Bill ganhou o "Prêmio Internacional de Escultura" com a obra Unidade tripartida, que se tornou o ícone do movimento concretista brasileiro. A Bienal apresentou também obras de artistas informalistas, entre os quais estavam Willem de Koonig, Jackson Pollock, Mark Rothko, Marc Tobey.[13] No Brasil, inicialmente, o movimento concretista começou na cidade de São Paulo e posteriormente no Rio de Janeiro. O grupo do Rio, em discordância conceitual, lança o Manifesto Neoconcretista em 1959.

Bax não se integrou às atividades artísticas do movimento concretista brasileiro, mas considerou que "o Neoconcretismo foi importante para o sistema das artes no Brasil, como uma nova linguagem construtiva que ampliou as possibilidades de todos nós, artistas da época, relacionando-nos aos movimentos internacionais de vanguardas".[14] Entretanto o Neoconcretismo mantém relações históricas com o movimento modernista de Minas, particularmente com a Escola Guignard. Dentre os signatários do Manifesto Neoconcretista estavam Amílcar de Castro e Franz Weismann, que foram, respectivamente, aluno e professor da Escola Guignard naquela época. Além deles participaram também do Movimento Concretista no Brasil e no Exterior, de modo relevante, os artistas Mary Vieira e Mario Silésio. Eles também foram alunos da primeira turma da Escola. Weismann foi também

[12] BAX. Entrevista à autora.
[13] ZANINI. *História Geral da Arte no Brasil*.
[14] BAX. Entrevista à autora.

13-artigo_ivone.indd 136 18/06/2008 17:04:22

professor de Bax no curso de escultura. No entanto, o rigor geométrico da arte concreta não trouxe para Bax o mesmo entusiasmo que experimentou na ordem expressiva figurativa, mas participou das poéticas do Informalismo brasileiro.

Na conceituação de Argan, "o Informalismo não é uma corrente e muito menos uma moda, é a situação de uma crise do pós-guerra".[15] Fundamentada no pensamento existencialista de Jean-Paul Sartre, a arte tornara-se pura existência na matéria, com a qual o artista se identificara. Prevalece entre os artistas a tendência da degradação e dissolução da matéria nobre das academias de arte. Para o artista europeu J. Dubuffet, ao reavaliar conceitos de arte, a define como "existência selvagem". Os pressupostos das vanguardas do início do século XX, que se revelam também nas poéticas matéricas informalistas, ajustam-se às idéias de que "a estética só pode dar-se como negação de todos aqueles que foram os seus caracteres canonizados pela tradição, a começar pelo prazer do belo". A morfologia da pintura informalista existencial sintetiza-se em duas categorias: as poéticas gestuais e a matérica. O Expressionismo Abstrato e o "action painting" do Informalismo americano se inserem na mesma realidade e partilham no pós-guerra dos mesmos sentimentos de revolta. Os artistas revoltavam-se e protestavam contra o pensamento racionalista moderno, a fúria dos regimes totalitários e as políticas baseadas na força. Entre outros, Hartung, Pollock, o grupo "Cobra", Dubuffet, Fautrier e todos os artistas do mundo que, no pós-guerra, expressaram não apenas a angústia da condição humana, mas sua libertação.

As poéticas informalistas de Bax mostram sua gestualidade dinâmica, traço vigoroso, trabalhando a linha em sinuosas curvas que se enrolam em tramas, que se fecham em círculos concêntricos, quais caramujos, a se enroscarem em si mesmas, sobre fundo de cores chapadas. Outras obras evocam mundos submarinos, em cujas águas flutuam formas que se assemelham a gigantes protozoários, cujos corpos exibem pontiagudas saliências, quais símbolos fálicos. Algumas pinturas são tramas de linhas verticais e horizontais, que deixam, no entreaberto dos espaços, restos de formas que lembram imagens figurativas. Ao falar sobre estas formas ambíguas, entre figurativo e não figurativo, confessa: "nas entrelinhas eu ia colocando umas cores e coisas do mar".[16]

Bax usou texturas densas, tintas industriais, como as aplicadas em carros. Trabalhou também resinas resistentes, diversificando a matéria que aplicava a sua pintura. "Uma das minhas pinturas, na qual usei tinta de automóvel, dei-lhe o nome de 'Nitrocelulose'".[17] Abandonou também as telas tradicionais de pano e usou suportes de eucatex, madeira sem tradição. Mas Bax confessa: "nunca fui amante do abstracionismo. Fiz alguma coisa, procurei pesquisar diferentes

[15] ARGAN. *L'arte moderna 1770/1970*.
[16] BAX. Entrevista à autora.
[17] BAX. Entrevista à autora.

13-artigo_ivone.indd 137 18/06/2008 17:04:22

materiais e formas. Foi um momento histórico de rupturas e mutações em que todos nós procurávamos um experimento novo, uma cor nova, uma outra forma de arte".[18]

A partir de 1951 Bax deixa Belo Horizonte e a Escola e volta a Divinópolis, cidade onde viveu sua infância. Foi uma época de muita reflexão, pesquisa e experiência, que lhe trouxeram diferentes idéias e o nascimento de uma nova arte. Ao rememorar seu passado, reencontrou lembranças de infância, cujas imagens subconscientes se revelaram e lhe mostraram possibilidades de se trabalhar com o "maravilhoso" na descoberta de um mundo de sonhos. Nesse tempo de indagações, nasceram as primeiras idéias de se relacionar a paisagem submarina ao temário de sua pintura, com os casarios coloniais, as igrejas barrocas de Minas, flores e retratos. Bax relembra seus pais, Pedro Bax, holandês, e sua mãe, Maria da Conceição Pereira, brasileira. "Ele era engenheiro civil e irmão leigo, franciscano. Lembro-me de meu pai falar sobre a Holanda e mencionar suas terras abaixo do nível do mar. Me lembro também de gente que nem conhecia a Holanda e se espantava. 'Mas a Holanda fica abaixo do nível do mar?' E eu, criança ainda, imaginava cidades submersas."[19]

Bax busca no Surrealismo a linha do Onírico. E com ela imprime em sua obra a marca definitiva de sua criação. Considera que as experiências artísticas anteriores fazem parte de sua pesquisa, ao longo da trajetória de vida, em busca de sua verdade. O Surrealismo se fundamenta nos pressupostos teóricos da psicanálise de Freud. A noção de inconsciente e as possibilidades lingüísticas que ele exprime, sobretudo o sonho, motivaram atenção dos surrealistas. As imagens oníricas escapam ao controle racional exercido pela consciência. Na observação de Renato De Fusco, "a linha do onírico confere grande importância ao conteúdo, sendo predominantemente representativa e, por conseguinte, necessariamente figurativa. Mas como se volta para o sonho, a memória, o imaginário, sua representação será tanto mais precisa quanto mais absurdo, imprevisto e irreal for o inquietante mundo representado".[20]

Observa-se que a pintura de Bax está perfeitamente inserida nos pressupostos oníricos, comuns ao Surrealismo e à pintura Metafísica. Apresenta, principalmente, as características da abordagem relacionada às "associações insólitas" absurdas da lógica onírica e busca integrar dois diferentes mundos: o mundo terrestre dos humanos e o universo aquático dos peixes. Mais que uma nova concepção artística e estética, ele procura no imaginário do mundo fantástico, construtivamente libertador, espaço místico para se viver e recriar as imagens de sua infância, com a visão de um homem adulto, artista de muita fé.

[18] BAX. Entrevista à autora.
[19] BAX. Entrevista à autora.
[20] DE FUSCO. *História da arte contemporânea*.

13-artigo_ivone.indd 138 18/06/2008 17:04:22

Ao trabalhar duas realidades, tão diferentes quanto ao tipo e quanto ao tema, intervém uma outra característica da pintura Onírica: a "desambientação".[21] Ou seja, inserir-se em contextos que lhes são os mais possíveis estranhos em associação absurda, mas, procurando sempre dar-lhes características desejáveis de uma ambientação normal. Ora Bax apresenta uma paisagem urbana, com seus casarios, igrejas, em cujos espaços convivem personagens marinhos que percorrem tranqüilamente o ambiente, enquanto crianças empinam pipas, soltam papagaios, ora são cenários bíblicos, em atmosfera mística, nos quais surgem imagens santas do Novo Testamento com brilhantes auras, estrelas reluzentes, anjos, algas e peixes em adoração. Lembra Marc Chagal, que também, na linha do Onírico, apresenta sua pintura marcada pelas recordações de infância, de sua comunidade judaica, dos seus ritos religiosos e de sua espiritualidade. Tanto na pintura de Chagal quanto na de Bax, há uma fantasia poética que, por assim dizer, torna tudo "normal" e plausível. Observam-se também na pintura de Bax os retratos, imagens humanas terrestres que povoam sua arte estão ornados não só de peixes, cavalos-marinhos, mas também de uma "aura", cuja luz emana do alto, sobre a cabeça de seus modelos. As flores dos jarros, um dos temas que constitui o seu repertório artístico, revelam a metamorfose que se processa na transformação de galhos floridos em peixes e de peixes em flores.

As cenas bíblicas do Novo Testamento desvelam os diferentes momentos da vida de Cristo desde a anunciação ao nascimento, da vida cidadã pública, até sua morte e ressurreição. Sua temática constante e os objetos nos quais ocorrem as mudanças de valor são sempre os mesmos. Observa-se que, na sucessão linear da história, as diferentes cenas representativas da passagem do tempo histórico tornam-se puros signos, aberto às múltiplas leituras. A pouca profundidade de sua pintura acolhe e enlaça as formas plásticas das figuras e dos objetos. A luz os envolve, e as cores constroem um tecido de relações tonais.

Dentre outras cenas, as ceias destacam-se no conjunto de sua obra. Imagens surreais distanciam-se das criações hieráticas, tradicionais de Da Vinci e Athaide. A visão teatral é comum a todas elas. Como Bax pintou inúmeras ceias, há também acentuadas diferenças na diversidade do conjunto. As mais antigas lembram imagens bizantinas primitivas. As ceias evocam momentos de pura transcendência, através da gestualidade de Cristo, braços abertos, olhar para o alto em ritualística solene. Os apóstolos não se movem. Pão e vinho estão à mesa. A dramaticidade da cena é silenciosa e lembra cenários metafísicos. Apenas a dinâmica das algas, em matizes e tonalidades azuis, contrasta com a estaticidade das figuras. O fundo azul brumoso, chapado, dá destaque à trama das algas, em cujas aberturas passam peixes e seus cardumes em ritmo acelerado, povoando todo o cenário.

[21] DE FUSCO. *História da arte contemporânea*.

13-artigo_ivone.indd 139 18/06/2008 17:04:22

Observa-se também a ritmação de gestos, olhares e cores na postura dos apóstolos à mesa. Cristo sempre ao centro, aureolado de intensa luminosidade, tem o olhar distante para o alto. As mesas, em diferentes obras, distanciam-se do primeiro plano, tornando-se, às vezes, bem pequenas em relação à distancia, mergulhadas nas profundidades abissais do mar. Ora retangulares, ora arredondadas, cobertas de toalhas de diferentes cores, cujas bordas trabalhadas evocam a tradição mineira. Outras bem matissianas inclinam-se para frente, rompendo a perspectiva iluminista, cujo equilíbrio, tenso, desafia a gravidade. A riqueza dos cenários, nos quais aparecem algas contorcidas, espiraladas, lembram as colunas salamônicas barrocas.

A morte e a crucificação de Cristo aparecem em diferentes cenários. Ora pouca luminosidade, ora cores e luzes intensas. Bax deixou impressos nessas cenas signos da morte em sua semantização de despojamento e silêncio. No entanto, essas imagens angustiadas, dramáticas, são raras em sua obra, sempre muito serena. Diferente de George Rouanet e Leon Bloy, que se influenciaram reciprocamente compartilhando a visão de um mundo cristão, sofrido, angustiado, a pintura espiritualista de Bax revela espaços transcendentes, iluminados, cores intensas e imagens que motivam a esperança e a fé. Mais próximas das cores de Van Gogh, que ilumina suas telas com o amarelo intenso dos campos de trigais, Bax usa também os azuis brilhantes do mundo cósmico, iluminado pelos raios de luz da imagem do divino, sempre presente em sua pintura.

Na apreciação do crítico Izaías Golgher,

> dois pintores de maior expressão que se dedicaram entre nós a temas místicos foi Emeric Marcier, de renome mundial, dono de uma técnica apurada, tendo o domínio completo sobre o espaço plano do quadro. No entanto falta aos seus quadros o toque misterioso do irreal-real, tão presente no trabalho de Bax. Marcier apela para o dramático, ao óbvio, tanto pela técnica de execução como pelo conteúdo cromático. A diferença está ancorada na alma.[22]

Lembre-se que Marcier viveu a humilhação e o sofrimento advindos da guerra na Europa. Entretanto, Bax revela a serenidade de quem vive em espaços nos quais se pressupõe o cultivo da paz. Em cada leitura da obra de Bax apreendem-se seus diferentes olhares em relação à cultura mineira: a religiosidade, o traço barroco na estrutura urbana de seus casarios e igrejas submersas, as cores e o brilho dos altares setecentistas, a revelação comedida de sentimentos, tanto de júbilo quanto de dramaticidade, desnudados nos cenários e imagens do Novo Testamento, na apresentação da vida de Cristo.

[22] GOLGHER. O misticismo de Bax.

13-artigo_ivone.indd 140 18/06/2008 17:04:22

Em síntese, na simbologia cristã, o peixe é a representação de Cristo. Bax revela que a palavra grega "ICHTHYS" quer dizer "Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador", que em grego é peixe. Os cristãos riscavam na terra, com seus cajados, esse símbolo. Os outros que vinham ao encontro do grupo, tendo a figura do peixe como senha, identificavam-se como cristãos".[23] Entrelaçado à sua assinatura, Bax se identifica com a imagem sígnica do peixe, cuja marca está presente em todas as suas obras. Ao aproximar o mundo humano do universo submarino dos peixes, Bax procura simbolicamente resgatar o fio que se rompeu entre o homem e o divino. Em oposição ao mundo nietzschiano, sem Deus, observa-se que sua pintura revela o mundo transcendente do maravilhoso. Para Breton, autor do "Manifesto Surrealista", publicado em 1924, "só o maravilhoso é belo".

Referências

ARGAN, Giulio. *L'Arte moderna 1770/1970*. Valencia: Fernando Torres, 1975.

BAX, Petrônio. Entrevista à autora. Sítio do Miguelão, maio 2007.

BOFF, Leonardo. *Crise*: oportunidade de crescimento. Campinas: Verus, 2002.

DE FUSCO, Renato. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Presença.

GOLGHER, Izaías. O misticismo de Bax. *Estado de Minas*, 26 jun. 1974.

LISBOA, Henriqueta. Roteiro de Petrônio Bax. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, mar. 1973.

PENZO, Giorgio *et al*. *Deus na filosofia do século XX*. São Paulo: Loyola, 2002.

TORRAINE, Alain. *Crítica da Modernidade*. Trad. Elia Ferreira Edel. Petrópolis: Vozes, 1994.

VIEIRA, Ivone Luzia. *A Escola Guignard na cultura modernista de Minas* – 1944-1962. Pedro Leopoldo (MG): Companhia Empreendimento Sabará, 1988.

VIEIRA, Ivone Luzia. Escola Guignard: história e memória. In: Catálogo. *O olhar modernista de J. K*. Curadoria Denise Mattar. São Paulo: FAAP, 11 de março a 23 de abril de 2006.

WEBER, Max. *Ciência e política*. São Paulo: Cultrix, 1995.

WITTGENSTEIN, Ludwig. O silêncio, a ética e a religião. In: PENZO, Giorgio *et al*. *Deus na filosofia do século XX*. São Paulo: Loyola, 2002.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. S. Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. 2 v. il

[23] BAX. Entrevista à autora.

13-artigo_ivone.indd 141 18/06/2008 17:04:22

A pintura de paisagem no Brasil: estudo comparativo de dois centros regionais, Porto Alegre e Salvador, c.1890 – c.1980

Prof. Dr. José Augusto Avancini
Professor da UFRGS
Pesquisador do CNPq
Membro do CBHA

Resumo

O texto trata da evolução da pintura de paisagem em Porto Alegre e Salvador e de suas relações com o eixo Rio-São Paulo no período de 1890 a 1980. Tenta avaliar os intercâmbios e as diferenças entre esse centro nacional e as duas cidades pólos regionais.

Modernidade – Pintura de paisagem – História da Arte no Brasil

Abstract

The text deals with the evolution of the landscape painting in Porto Alegre and Salvador and its relations with the Rio-Sao Paulo axle during the period of 1890 to 1980. It tries to evaluate the interchanges and differences between this national center and the two major regional cities.

Modernity – Landscape painting – Brazilian History of Art

14-artigo_jose_augusto.indd 142 07/07/2008 11:50:10

Interessa-nos acompanhar os processos de modernização e incorporação da Modernidade em Porto Alegre e Salvador, enfatizando a dinâmica das relações centro-periferia, atuantes ao longo do período. Este estudo comparativo permite um enriquecimento da abordagem histórica da arte no Brasil e abre a possibilidade de diálogo com outras realidades culturais, como as relações desses dois centros provinciais com outros centros nacionais e internacionais.

Os diversos processos de atualização cultural, trazidos pelo modernismo no Brasil, se os examinarmos comparativamente, possibilitarão a compreensão pormenorizada de todo o processo global nacional, permitindo aquilatar o grau de adesão e de originalidade no processo dessa incorporação. Acreditamos que a presente temática nos facilitará o exame do debate em torno da conhecida problemática do cosmopolitismo *versus* regionalismo ou nacionalismo, nos remetendo ao das identidades culturais e nacionais, tema que percorre todo o século e que alcança repercussões diferenciadas no país.

A questão central é para nós a das relações entre centro e periferia, com ênfase nos intercâmbios do eixo Rio-São Paulo, constituído a partir da Primeira República, com duas áreas periféricas importantes, o Rio Grande do Sul e a Bahia, mais especificamente Porto Alegre e Salvador. A segunda questão é a formação, constituição e divulgação do que se chama a *questão da identidade nacional* no Brasil. Tema que dominou e centralizou o debate cultural brasileiro ao longo de quase todo o século XX.

Desde o século XIX, temos a preocupação com a construção simbólica da nação com a geração romântica, desde os anos 1940 daquele século. Havia o desejo de associar a história nacional com a tradição ocidental e ao mesmo tempo fixar o que era próprio ao país. Nesse sentido, a construção da identidade passou pelo conhecimento do espaço geográfico e pelo afã descritivo das riquezas e facilidades que possuímos para fundamentar a construção da civilização nos trópicos. Esta tendência foi tão forte que constituiu a principal vertente do pensamento nacional na interpretação de nossa realidade: o tema geográfico foi e permanece por longo tempo o caminho, por excelência, definidor do nacional. E é dentro dessa ótica que a pintura de paisagem vem cumprir seu papel de auxiliar da geografia, da história e da literatura na construção do imaginário nacional.

Com o advento da República em 1889, já temos um sistema "mínimo" das artes consolidado, com o ensino estruturado, exposições regulares oficiais e algumas privadas, e também um pequeno comércio de obras de arte, grupo de amadores e apreciadores que irão amparar alguns artistas e suas atividades. É o caso de João Batista Castagneto, que já vivia à parte do sistema oficial. O gênero que mais cresce em produção e aceitação é o da paisagem. Alargando seu repertório, agora atingindo outras plagas do país como Pernambuco e Rio Grande do Sul, com Jerônimo Telles Jr. e Pedro Weingärtner.

14-artigo_jose_augusto.indd 143 18/06/2008 17:31:30

Podemos observar que a ligação entre a pintura de paisagem, o ensino acadêmico e o figurativismo se completavam um ao outro e a pintura de paisagem necessitava, num primeiro momento, desse apoio institucional que a promoveu e a divulgou. Contudo, à medida que avançavam nestas plagas meridionais do planeta, os achados e aquisições do Impressionismo e do Pós-Impressionismo, os artistas sentiram-se mais libertos das peias da escola oficial e puderam improvisar mais livremente a sós ou em pequenos grupos. Durante o primeiro período do Modernismo (1917-31), e nas duas décadas subseqüentes, a pintura de paisagem alçou vôo no Brasil, atingindo resultados excepcionais com Portinari, Guignard e Pancetti, por exemplo.

Até as Bienais, a maioria de nossos paisagistas não passaram, em geral, de um modernismo moderado. Houve uma atualização da linguagem plástica, mas com a conservação do ideário básico do paisagismo nacional, isto é, com a fixação do específico de cada região do país; tudo muito de acordo com o que sucedia nos movimentos de pinturas de paisagem nacionais por todo o velho continente europeu.

Dentro do gênero pintura de paisagem, houve derivações, como a paisagem rural ou marinha, no início as mais executadas, a nova paisagem urbana, do centro e da periferia das novas cidades, e finalmente a conjunção paisagem e figura de tanta importância na tradição ocidental.

Além das questões essenciais já apontadas, há uma específica da pintura, a do domínio técnico, que foi o grande cavalo de batalha de nossa formação inicial e que se prolonga até o fim do período examinado, uma vez que os modernistas argumentavam que suas inovações estéticas não eram a derrogação do saber técnico. Bem pelo contrário, exigiam um redobrado cuidado e atenção pelo fazer, uma vez que esta prática transparecia com mais força na tradição clássico-acadêmica, mas continuava a fazer parte da nova maneira expressiva. Concomitantemente à questão central do saber técnico estava envolvida a inserção da produção plástica nacional no circuito internacional, principalmente durante e após os anos 1930, com exposições em Paris e Nova Iorque.

Nesse período de quase cem anos, temos três momentos distintos que acompanham a história das artes e da pintura de paisagem em particular. São eles: o primeiro que medeia entre o início da República, com a atualização tímida da Escola Nacional de Belas Artes até a eclosão do Modernismo; o segundo, entre os anos 1920 e 1950 e, por fim, um último período criativo nos anos 1950, com prolongamentos excepcionais até os anos oitenta.

Como exemplificação do que afirmamos acima passaremos a uma breve análise de obras de três pintores baianos e de outros três gaúchos, tentando uma aproximação entre obras que produziram, cada dupla de artistas nos períodos indicados. Os pintores escolhidos para

14-artigo_jose_augusto.indd 144 18/06/2008 17:31:30

esta breve análise são: dentro do primeiro período: Alberto Valença (1890-1983), baiano e Oscar Boeira (1883-1943), gaúcho; do segundo período: Ângelo Guido (1883-1969), gaúcho de adoção e Mendonça Filho (1895-1964), baiano e no último período, José Pancetti (1902-58), paulista ativo na Bahia nos anos 1950 e Danúbio Gonçalves (1925), ainda em atividade em Porto Alegre.

Na primeira dupla de pintores notamos ainda influência do academismo, mas com tentativas de se libertarem dele, em aspectos como o enquadramento, a disposição da composição, o clareamento da paleta e a soltura da pincelada. Nos dois pintores houve a busca por cenas amplas, mesmo quando enquadram uma cena mais de perto pretendendo destacar algum aspecto individualizado do ambiente. Predominam nas obras o amplo cenário rural, no caso de Oscar Boeira, e as variadas cenas praieiras de Alberto Valença. Amplidão de cenário e visão parecem marcar um dos objetivos principais da pintura de paisagem desses artistas que ousaram nesse primeiro momento.

A título de exemplo vamos observar dois quadros, um de cada pintor, nos quais podemos localizar essas qualidades. Esses quadros foram realizados nos anos 1910 do século passado, trazendo neles a marca das alterações da passagem do realismo acadêmico para uma gradual absorção dos novos paradigmas pictóricos introduzidos pela revolução impressionista. Há em ambas as telas a pincelada rápida, a cor exeburante, se comparada paleta tradicional, e em Valença um maior empastamento matérico da cor, lembrando antecipadamente os quadros "fauvés" de Mário Navarro da Costa, feitos no exílio de diplomata que viveu largos períodos na Europa, e tinha nas marinhas sua predileção. Poucas telas foram feitas no Brasil pelo pintor-diplomata e com temática centrada em nossa paisagem, contudo o tratamento das formas, o enquadramento do tema e o uso empestelado da cor lembram em muito certos quadros de Valença que o antecipa em cerca de dez anos. Valença foi discípulo de Manuel Lopes Rodrigues, também bom paisagista e professor não autoritário, que permitiu a Valença o uso mais livre da paleta e da escolha dos temas, que quase sempre recaiam nas marinhas deslumbrantes da Baía de Todos os Santos e também tinha como motivo as então desérticas praias do litoral atlântico, como as remotas Pituba e Amaralina, então fora do espaço urbano existente. Alberto Valença se comprazia nas excurções aventureiras até essas paragens pouco habitadas e pouco tocadas pela ação humana. Quarenta anos depois seu quase continuador e sucessor, José Pancetti, faria o mesmo fugindo para a longínqua Itapoan, refúgio onde criou as mais deslumbrantes marinhas brasileiras desde Castagnetto. Mas voltando ao nosso pintor de *Barcos parados*, provavelmente realizados antes de 1915, vemos como enquadrou a imagem ao modo dos modernos e usou da cor empastada dando relevo e fazendo desta a função tradicional do desenho de estruturar a forma, procedimento já usal no Ocidente desde os impressionistas e seus sucessores, os pós-impressionista, seguidos pelo fovistas.

14-artigo_jose_augusto.indd 145 18/06/2008 17:31:30

É uma visão limitada pelo porto e pelos barcos parados, mas os que entram na baía expelindo fumaça, nos trazem as sensações de fugacidade e movimento a nos lembrar as séries de Monet da estação de São Lázaro em Paris da década de 1870, contudo, sem a amplidão que caracterizou muitas obras posteriores de Valença, que foram suas criações prediletas. Era seu costume sair pelas então redondezas desabitadas da cidade para pintar ao ar livre com seu colega e conterrâneo mais velho, Presciliano Silva, que posteriormente adquiriu notabilidade nacional por seus remomados interiores de igrejas e conventos. Presciliano ousou na cor e mesmo na composição de alguns quadros, mas ficou mais atado à tradição acadêmica da qual foi honroso herdeiro; já Alberto Valença, de temperamento mais intimista e retraimento social, preferiu as amplas vistas costeiras de sua cidade ainda marcada por traços de um urbe colonial, adormecida num sono letárgico do qual acordou só depois dos anos 1940. Como Presciliano fez seu estágio francês e visitou e morou na então encantada Bretanha, trazendo de lá belas obras de casarios e marinhas que logo o afirmaram como grande no gênero, contudo, recluso na província, só teve reconhecimento no fim da vida, permanecendo ainda pouco reconhecido fora da Bahia, ao contrário de seu colega e amigo Presciliano. Talvez a personalidade retraída o afastou da mundaneidade e das relações sociais necessárias para obter um reconhecimento à altura de seus méritos, como afirmou seu discípulo e também excelente paisagista e arquiteto, Diógenes Rebouças.

Já o gaúcho Oscar Boeira, mais afinado ao vocabulário de seu mestre Visconti, com quem estudou no Rio, por pouco tempo, até ser atacado pela Dama Branca, a terrível figura vampiresca da tuberculose, tão bem caracterizada por Manuel Bandeira, em poema homônimo, que depois de erradicada no país, retornou pela epidemia de Aids e pelo descaso neoliberal com a saúde pública no Brasil. Como Bandeira, Oscar Boeira, teve uma vida limitada e restrita pela doença, vivendo recluso em Porto Alegre e cercado por sua grande família, falecendo antes dos 60 anos, ao contrário do poeta, que teve de ir à luta pela sobrevivência e talvez por isso viveu longamente. Como nosso pintor era abonado, ao contrário do poeta, pôde se dedicar inteiramente à pintura, um pouco ao ensino e ao cultivo de uma cultura geral que fazia a admiração de seus contemporâneos. Entretanto, só foi revelado ao público no Salão de Outono de maio de 1925, quando passou a ser considerado, ao lado de Pedro Wiengartner, o segundo e mesmo o primeiro pintor do Rio Grande, pela mestria e domínio das técnicas pictóricas e pela luminosidade do seu colorido, que o aproximava das obras do mestre Visconti, mas que aqui em contato com a luz local, que tornaria Porto Alegre famosa por localizar-se no paralelo 30 graus sul, marcada pela sua especial luminosidade, hoje tão elogiada pelos fotógrafos e cineastas que aqui atuam ou que para cá vêm realizar seus filmes, teria lhe dado a experiência e a ocasião de desenvolver um tom e uma palheta próprias e nuançadas pelas sombras e brumas do sul. Seu quadro *Árvore seca* de 1917 o aproxima das preocupações e soluções formais do baiano Alberto Valença. A figura da árvore, morta e gigantesca, domina o cenário aberto e amplo de

14-artigo_jose_augusto.indd 146 18/06/2008 17:31:30

um campo plano, no qual se divisa, ao longe, algumas elevações, coxilhas talvez, típicas da paisagem local. Uma linha de horizonte muito baixa nos faz lembrar os pintores holandeses do século XVII, mas, mais ancorada na observação visual da paisagem local. Por essa peculiaridade, pôde trabalhar esplendimante o céu com suas nuvens em variadas nuanças. Os dois foram observadores atentos de suas paisagens locais, sem, contudo, abandonarem o esquema interpretativo que aprenderam diretamente na fonte francesa ou indiretamente através de mestres nacionais treinados nela, como Visconti.

Estes pintores de transição souberam traduzir em termos pessoais e inovadores o que aprenderam da fonte européia, aplicando esses ensinamentos através de uma observação acurada do ambiente, e revelaram-nos uma paisagem nossa e próxima de nossa sensibilidade e experiência visual. Foram formadores de nossa visualidade, sabedores de seus elementos próprios como o sentido do espaço, a percepção da luz em suas diferentes tonalidades e variações e o que cada paisagem tinha de próprio e característico.

A segunda dupla de pintores escolhidos foi ativa, principalmente entre 1930 a 1960, sendo que foi nessas décadas que obtiveram a maturação de seu trabalho e o reconhecimento público. Ângelo Guido e Mendonça Filho tiveram em comum uma formação similar, marcada pela pintura italiana e pelo modernismo moderado do Retorno à Ordem do entre guerras. Mendonça chegou a estudar na Itália dos anos 1920, vivendo a instalação do fascismo e da volta ao clássico nas artes. E Guido, nascido na Itália, mas criado no Brasil, partilhou o ambiente ítalo-paulista, muito forte em São Paulo até o final da década de 1930. Estabelecendo-se definitivamente em 1928 em Porto Alegre, integrando-se rapidamente com os intelectuais da época, trabalhou como jornalista e após a reforma do Instituto de Belas Artes, em 1936, ingressou nele a convite, e realizou uma carreira profícua de professor de História da Arte e de Pintura de Paisagem. Adquiriu, como Mendonça filho, um rápido reconhecimento de seus alunos e da sociedade local, passando os dois pintores a serem pontos de referência e autoridades abalizadas no âmbito das artes. Suas circulações sociais lhes propiciaram clientela e respeitabilidade pública, no caso de Guido, acrescido do fato de que desempenhava também o papel de crítico de arte nos jornais locais. Essa dupla de pintores e organizadores culturais catalizaram energias a favor das artes em suas cidades e facilitaram a consolidação de um sistema de artes, mesmo que incipiente, elevando o nível de ensino e a prática da liberalidade com a aceitação das novidades, fato mais presente em Mendonça, pois não era um teórico e sim um hábil administrador e excelente professor no trato com os alunos, aberto às novidades e mais flexível que Ângelo Guido, que se amparava num aparato ideológico mais coeso e erudito, sem, contudo, deixar de ter a admiração e o respeito dos mais jovens, mesmo quando discordavam do mestre como ocorreria no final de sua carreira docente em meados dos anos 1960, quando se aposenta, cercado de admiração, o mesmo ocorrendo com Mendonça Filho, infelizmente falecido ainda no pleno gozo de suas aptidões.

14-artigo_jose_augusto.indd 147 18/06/2008 17:31:30

Os quadros que escolhemos desses dois pintores foram *Mariscada*, de Mendonça Filho e uma *Vista do centro de Porto Alegre*, nos anos 1940, de Ângelo Guido, aliás, as duas pinturas foram realizadas no período que medeia entre 1935/1945, guardando similitudes formais que passaremos a destacar. A clareza das cores, seu uso intenso na busca de contrastes que destacam os elementos presentes na composição. Essa é feita com base em um desenho consistente que nos dá uma volumetria sólida, contrastando os volumes com os amplos espaços abertos, os céus claros e de intenso azul e as nuvens que fazem as transições entre o infinito do céu azul e os espaços terrenais ou a solidez dos prédios e dos barcos; mostram como o esforço desses artistas em conciliar a herança da tradição acadêmica e os novos enquadramentos dados pela fotografia e pela gravura japonesa e o uso de cores intensas e contrastantes fizeram o esforço de unir o passado e o presente artístico dos pintores.

Fiéis a essa tendência dominante no Ocidente, Guido e Mendonça tentaram realizar as concessões às duas vertentes opostas na época, a ainda sobrevivente, a acadêmico-realista e as novidades formais trazidas por algumas vanguardas como o fovismo, o expressionismo e o cubismo, domesticados e diluídos num vocabulário plástico internacional, aceitável pelo público conservador e resistente tanto na Europa, quanto nas Américas.

Eles representaram a passagem do sistema acadêmico do século XIX para a uma modernidade conservadora, inspirada em grande parte nos modelos italianos e franceses da época. Uma modernidade cautelosa, dentro de limites aceitáveis pelo desenvolvimento cultural e social do país naquele período. Ainda pesava a ideologia do nacionalismo e a busca da construção da identidade nacional através da fixação entre outras imagens, das paisagens características de cada região do país. Guido nos traz uma primeira visão da transformação da fisionomia das cidades com a construção dos primeiros edifícios de apartamentos, simulacros dos arranha-céus americanos. Era o máximo de modernidade registrada nas capitais provinciais do Brasil, tal como Di Cavalcanti havia feito nos anos 1920, ao fixar os primeiros edifícios de Copacabana.

A terceira e útima dupla de pintores que escolhemos para essa amostragem foram o baiano adotivo, José Pancetti e o gaúcho do Grupo de Bagé, Danúbio Gonçalves. O primeiro se destacou junto com Alberto da Veiga Guignard, um dos dois maiores paisagistas dos meados do século, segundados por Portinari, que não alcançou o grau de abstração e de total entrega aos meios pictóricos como esses dois artistas que apresentaram uma obra já não mais modernista, mas profundamente moderna. Os temas escolhidos por Pancetti foram um mero pretexto para fixar a luz do mar e tratá-lo como faixas de cor-luz intensas, como é a luz solar na Bahia, considerada como o segundo lugar mais luminoso do planeta, só superada por Atenas. O quadro escolhido *Lagoa do Abaeté*, de 1957, mostra uma composição que é orquestrada pela geometrização e pelo uso de cores puras que contras-

14-artigo_jose_augusto.indd 148 18/06/2008 17:31:31

tam com o azul da lagoa e o branco da areia. A grande curva que parte da base inferior esquerda e se lança para a direita, no fundo, cria um balanço tenso e estabiliza toda a composição, onde a roupa estendida na areia é um jogo de planos de cor que vibram nos olhos do espectador. É uma obra-prima do final de vida do artista. Uma síntese de forma e cor incomparável, ou melhor, só comparável às paisagens imaginárias de Guignard. Pancetti tende à abstração geométrica e tensa nas relações formais que estabelece entre fundo e figuras, fundindo-os quase inteiramente. Já Guignard trabalha suas maravilhosas manchas de paisagem que nos fazem lembrar a pintura chinesa do mesmo gênero. Pura poesia, puro lirismo.

O quadro de Danúbio, *Agregado*, de 1976, mostra a volta de uma composição inspirada no mundo rural do artista e nas temáticas dos anos 1950 que trabalhou nas gravuras do Grupo de Bagé, o tratamento é de base expressionista, fazendo a paisagem nos passar o drama que envolve a casa e o entorno, sem apresentar nenhuma figura humana. Reatualiza uma questão social que persiste ao longo dos séculos de nossa história, o da exclusão social dos mais pobres e desprovidos de recursos materiais e culturais, tão necessários para uma vida melhor. A deformação das imagens, o ângulo de enquadramento, a presença dos animais domésticos no primeiro plano, acentuam um movimento e uma agitação psicológica que a pintura nos envolve e comove. O tema social retorna num outro registro, perfeitamente integrado à forma que o expressa. É uma retomada da figuração depois de quase vinte anos de hegemonia da abstração, mas sem as amarras com o passado modernista, apesar de o quadro apresentar-se numa chave de filiação expressionista. Recurso de vários outros artistas no Brasil e na Europa nos fins dos anos 1970. Não podemos esquecer que nosso pintor sempre foi politicamente posicionado e que o final dos anos 1970, propiciou o retorno da figuração com forte denúncia do *status quo* social e político.

Pancetti e Danúbio demarcam o fim e os limites da pintura de paisagem entre nós e com isso acompanham o que se passa no Ocidente, do qual fazemos parte, principalmente após a internacionalização da arte brasileira iniciada nos anos 1950 e consolidada ao longo dos oitenta. Esses limites foram os limites da representação e de sua superação ao longo do século XX, principalmente com a popularização de novas mídias após os anos 1970 e 1980, todos ligados às novas tecnologias eletrônicas.

Em Pancetti, o tema é mero pretexto para o arranjo das cores, mas ainda a referência está presente e o mar é o grande tema, com sua característica de propiciar e facilitar a visão abstrata; em Danúbio, a figuração retorna não para representar o mundo externo, mas para renovar uma denúncia social já feita pelo artista há mais de vinte anos antes, e, através dessa nova maneira, comover e mover o espectador para uma ação de adesão e simpatia.

O exame rápido desses três momentos da pintura de paisagem entre nós, através de pintores atuantes em duas cidades provinciais e relativamente isoladas do eixo Rio-São

14-artigo_jose_augusto.indd 149 18/06/2008 17:31:31

Paulo, nos mostra suas afinidades, dificuldades e acertos muito próximos entre si e não muitos defasados ou desafinados como o que se produzia no centro cultural e econômico do país. A distância geográfica e econômica foi em parte superada pelo repertório comum e pelas tendências artísticas dominantes e de fontes comuns, principalmente francesas e italianas, e a consolidada ideologia romântica da busca do específico nacional através dos tipos, dos costumes e principalmente pela paisagem emolduradora e condicionadora da história e da cultura gerada nessas paragens. Lembramos também que estes artistas, com diferentes freqüências, circularam pelo país e pela Europa, em diferentes momentos de suas vidas.

Apesar das variadas opiniões sobre o fim ou o esgotamento desse gênero de pintura, vemos que, ao contrário do que se pensa, ele continua presente por diferentes e novos meios expressivos e mesmo ainda persistindo como pintura. Sua vitalidade acompanha a busca humana cada vez mais premente pelo *locus amenus*, pelo espaço de utopia que possa nos proporcionar e nos trazer momentos imaginários de felicidade.

Referências

LUDWIG, Selma Costa. *Mudanças na vida cultural de Salvador*, 1950 - 1970. (Dissertação de Mestrado). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1982.

PIETÁ, Marilene Burlet. *Modernidade de pintura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzato, 1995.

VALLADARES. Clarival do Prado. *Alberto Valença*. Um estudo Biográfico e Crítico. Rio de Janeiro: Editora Primor S.A., 1980.

Catálogos

CAIXA RESGATANDO A MEMÓRIA: ANESTOR TAVARES, GRUPO DE BAGÉ, TRINDADE DE LEAL, ANTÔNIO CARINGI, CARLOS PETRUCCI E OSCAR BOEIRA. Projeto e Produção Marisa Veeck; textos Marilene Burlet Pieta, Susana Gastal e Paulo Gomes – Porto Alegre: Caixa Econômica Federal, 1998.

MENDONÇA FILHO 100 ANOS. Museu Carlos Costa Pinto. Bahia, [s.d.].

PANCETTI – O MARINHEIRO SÓ. Bahia: Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro: Museu de Belas Artes, São Paulo: Fundação Armando Tavares Penteado, 2000.

14-artigo_jose_augusto.indd 150 18/06/2008 17:31:31



Pancetti. *Lagoa do Abaeté*, óleo s/tela 80,5 x 115,5 cm, 1957.



Oscar Boeira. *Árvore seca*, óleo s/ tela, 55x81cm, 1917. Pinacoteca Aldo Locatelli.

14-artigo_jose_augusto.indd 151 18/06/2008 17:31:32

A talha do Capitão Cipriano Francisco de Souza

Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire
Professor da EBA/UFBA
Vice-presidente do CBHA

Resumo

A oficina de Cipriano, Capitão do Arsenal da Marinha da Bahia, certamente incluía o seu filho João Simões Francisco de Souza, a quem legou o ofício, está vinculada a um dos dois modelos de retábuloas-mores inventados e popularizados na Bahia oitocentista, que identificamos como "arrematado por sanefa". Neste artigo identificamos esse entalhador, suas obras ornamentais e analisamos a sua contribuição artística.

Decoração – Talha – Bahia

Abstract

The workshop of Cipriano Francisco de Souza, who was also a Navy Captain in Bahia state, certainly included his son Joao Simoes Francisco de Souza to whom he bequeathed his knowledge. His workshop is connected with one of the two patterns of main retables invented and popularized in Bahia state in the 19th century, which we classify as 'finished with pelmet'. In this essay we address this woodcarver's life and his ornamental work also analising his artistic contribution.

Decoration – Woodcarving – Bahia state

15-artigo_luiz_freire.indd 152 07/07/2008 11:51:50

O Capitão Cipriano Francisco de Souza foi, juntamente com Joaquim Francisco de Matos Roseira, um dos mais operosos entalhadores que atuou em Salvador, no século XIX. Dele, o manuscrito anônimo *Noções sobre a procedencia d'arte de pintura na provincia da Bahia* diz ter sido discípulo do entalhador Joaquim Henriques de Matos, que tudo indica ser o Joaquim Francisco de Matos Roseira, e atribui-lhe a reconstrução da restante talha da matriz da Rua do Passo,[1] atribuição confirmada documentalmente. Manuel Querino o denomina de Capitão Cypriano Francisco de Souza, dando-lhe como nascimento e morte os anos de 1820 e 1890, respectivamente, considera-o de "merecida nomeada" e menciona ter ele trabalhado nas matrizes das cidades baianas de Valença, Cruz das Almas e Rio de Contas e feito muitos trabalhos na capital, como o da matriz de Santo Antônio Além do Carmo, exceto o altar-mor e os altares laterais no Convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo.[2] Nenhum documento confirma ou nega essas atribuições.

No verbete dedicado ao entalhador Joaquim Pereira de Mattos (trata-se de Joaquim Francisco de Matos Roseira), Querino diz ter sido a talha da capela-mor da antiga Sé (demolida em 1933), concluída por Cypriano de Souza em razão do falecimento de Joaquim de Matos, primeiro entalhador contratado para a obra.[3] Informação que confere com a dos documentos. Da mesma forma quando fala de Joaquim Ventura Esteves o apresenta como contemporâneo de Cipriano de Souza.[4]

Querino identifica o entalhador Herculano Francisco Duarte como discípulo de Cipriano Francisco de Souza[5], assim como o seu filho, João Simões Francisco de Souza.[6] Marieta Alves interroga se Cipriano era natural da Bahia e deduz ter ele nascido e morrido nos anos 1800, mas não soube precisar o ano. Quanto as obras realizadas por Cipriano declarou:

> Foi entalhador dos mais procurados de seu tempo. Entre seus trabalhos, encontram-se: na Igreja do Convento do Desterro - conclusão do altar-mor, obra iniciada por Luiz Francisco da Silva*, dois altares colaterais, quatro tribunas, arco-cruzeiro, dois púlpitos e quatro remates para as portas (1851-1852); na Igreja do Passo - quatro altares do corpo da Igreja, seis tribunas com remates, dois púlpitos e nove remates para as portas (1851); na Igreja de N.Sra. da Conceição do Boqueirão - seis tribunas do corpo da Igreja, grade do coro e quatro remates para as portas da Igreja (1851); na Igreja do Bonfim - 12 castiçais de madeira (1846-1847); na Igreja da Vitória - retábulo da capela-mor

[1] BIBLIOTECA Nacional-Rio de Janeiro-Secção de Manusritos. *Noções sobre a procedencia d'arte de pintura na provincia da Bahia*, p.15-16.
[2] QUERINO. *Artistas Bahianos*; indicações biographicas, p. 183.
[3] QUERINO. *Artistas Bahianos*; indicações biographicas, p. 182.
[4] QUERINO. *Artistas Bahianos*; indicações biographicas, p. 184.
[5] QUERINO. *Artistas Bahianos*; indicações biographicas, p. 187.
[6] QUERINO. *Artistas Bahianos*; indicações biographicas, p. 190.

15-artigo_luiz_freire.indd 153 18/06/2008 17:36:46

> (1853) e retábulo do forro da Igreja (1857); na Igreja da Sé - altares de N. Sra. Da Fé e de Santana (1871) e, para o teto da nave, 500 estrelas de madeira dourada. Em 1871, incumbiu-se, também, da execução do altar de Santo Amaro, da Igreja da Sé.[7]

A autora ainda menciona ter sido Cipriano fiador do seu filho, João Simões Francisco de Souza, no contrato da obra de talha da sacristia da Ordem Terceira de São Francisco.[8]

Carlos Ott registra, em 19 fichas[9], as ocorrências documentais que vinculam o entalhador Cipriano de Souza às obras contratadas e realizadas, são elas:

> 1. Entre 1845-1846, recebeu da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja do Pilar 76$800 por 24 castiçais para quatro banquetas;
>
> 2. Em 26 de agosto de 1846, a Ordem Terceira do Carmo pagou 54$000 ao entalhador pela fatura de doze castiçais;
>
> 3. Em 20 de janeiro de 1847, a Ordem Terceira de São Domingos pagou 17$560 ao entalhador pela confecção dos tocheiros e cruz;
>
> 4. Entre 1847-1848, a Irmandade de N. Sra. da Conceição do Boqueirão pagou 4$000 pela fatura de dois jarros para ornato do sacrário;
>
> 5. Entre 1849-1850, a Irmandade do Santíssimo Sacramento e Santana pagou 58$000 rs. Pela fatura "de quadro por baixo do coro";
>
> 6. Em 26 de novembro de 1850, a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja do Passo contratou o mestre entalhador para fazer a obra de talha do Arco Cruzeiro e dos altares de N. Sra. da Conceição e de Santa Ana;
>
> 7. Em 26 de novembro de 1850, o artista foi contratado para fazer diversas obras de talha na Igreja Matriz da Rua do Passo;
>
> 8. Entre 1851-1852, a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja do Passo pagou 2:000$000 ao mestre entalhador "pelas obras que fez, e se achão descriptas em o dito Termo de 4 de outubro de 1851 no Livro delles a f. 20 r";
>
> 9. Entre 1851-1852, a Irmandade do SS. Sacramento da Igreja do Passo pagou 204$720 ao entalhador por obras de seu oficio;
>
> 10. Em 1856, a Irmandade de N. Sra. do Boqueirão pagou 334$000 por saldo da obra de talha que fez em 1851 para as tribunas, coro e portas do corpo da Igreja;
>
> 11. Em 14 de setembro de 1856, a Ordem Terceira de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão acusou o recebimento de "um officio do Irmão Ex-Conselheiro Cipriano Francisco de Souza no qual pedia o pagamento da quantia de

[7] ALVES. *Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia*, p. 176, 177.
[8] ALVES. *Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia*, p. 182.
[9] CEB-BIBLIOTECA CENTRAL DA UFBA. OTT, Carlos. *Fichas de Artistas Baianos*. *Cipriano Francisco de Souza*. Fichas avulsas datilografadas, 19 fichas.

15-artigo_luiz_freire.indd 154 18/06/2008 17:36:46

334$077 do resto da obra da talha que fizera em 1851 para as tribunas e côro da Capella, ofertando desta quantia 100$000 para se fazer uma cortina de damasco para as portas das ditas tribunas e pulpitos, e as do Corpo da Igreja cuja dadiva só teria vigor a vista do prompto pagamento do restante, o que foi aceito pela Mesa, embora não se pudesse pagar logo";

12. Em 1855, a Irmandade de N. Sra. da Conceição do Boqueirão pagou 35$000 ao entalhador por conta da obra de talha que fez para as tribunas no ano de 1852;

13. Entre 1852-1853, a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja do Passo pagou 204$720 "por obras de seu officio";

14. Em 8 de julho de 1852, a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja do Passo pagou 2:100$000 ao entalhador "das obras de talha que fiz na Igreja da mesma Irmandade, descriptas no Termo de ajuste e obrigação em 4 de outubro de 1851, e lançado no Livro da Irmandade";

15. Entre 1850-1851, a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja do Passo pagou 1:300$000 "pela obra constante do Trato, e recibo";

16. Em 14 de julho de 1853, a Irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja do Passo pagou 204$720 ao entalhador por "2 Credencias para a Capela mor, 4 Archibancos de jacarandá, assentos de palha, 1 estante para Missal, 1 Pianha para a Senhora St. Anna, 8 Bixeiros para vellas, 20 jarrinhas para o trono¨e o resto para material e para pagar o oficial José Maria que trabalhou com ele";

17. Em 24 de maio de 1857, foi apresentado "um requerimento de Cipriano Francisco de Souza no qual pedia o "consenço para fazer no Salão da Capela uma obra de talha por tempo de 3 a 4 mezes mediante uma esmola que se obrigava a dar";

18. Em 10 de junho de 1853, a Ordem Terceira de N. Sra. do Carmo pagou 40$000 referente a "concertos das obras de talha dos Altares e Capella mor¨;

19. Em 1854, a Ordem 3. de N. Sra. do Carmo pagou 6$000 ¨a Cipriano Francisco de Souza pelo concerto do castiçal da Pureza¨;

20. Em 5 de novembro de 1871, em Sessão da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Sé, comunicou-se que "achando completa a obra do forro da igreja e estar pago o que restava ao empreiteiro", contratou-se ¨o entalhador Cipriano Francisco de Souza de restaurar o altar de St. Ana que necessariamente se tinha que fazer, visto estar em construção o altar de N.Sra. da Fé... foi o tesoureiro autorisado a contratar com o dito entalhador o referido altar pelo mesmo risco e desenho do colateral¨;

Entre 1850 e 1854, Cipriano de Souza fez, para as clarissas do Desterro, a "reedificação do novo retábulo, trono e as peças seguintes: pelo trono, reparo das colunas – 820$000 rs.; quatro tribunas novas para a capela-mor – 1.050$000 rs.; dois altares colaterais novos –

15-artigo_luiz_freire.indd 155 18/06/2008 17:36:46

1.000,000 rs.; arco cruzeiro – 500$000 rs.; dois púlpitos – 240$000 rs.; quatro remates para as portas a 35$ - 140$000 rs.; quatro bacias para as tribunas a 12$ - 48$000 rs.; obras na sacristia – 120$000 rs.; duas jarras para a capela-mor – 25$480 rs.; enfeite para o dito e colocação deles – 64$000 rs. – total: 4.091$480 rs.[10]

A mencionada obra da nova talha da Igreja das Religiosas do Desterro tinha sido iniciada pela capela-mor e contratada com o professor da arte de entalhador, Luiz Francisco da Silva, que a desempenhou de 1847 a 1850, nesse último ano o referido professor abandonou a obra, recebendo a quantia de 1:486$000 rs.[11]

As anotações da abadessa do convento, Sóror Anna Constança do Coração de Maria, no livro caixa, ainda nos informa que Luiz da Silva não concluiu a obra, nem cumpriu o ajuste, e que pelo fato de ter demorado cinco anos com a obra, usando madeira de qualidade inferior, grande parte das peças ficaram inúteis, sendo necessário que o outro entalhador as refizesse e comunica que resolveu pagá-lo para "não ter questões".[12] Podemos suspeitar que o Capitão Cipriano de Sousa ao empreitar essa obra teve que refazê-la por completo, sendo o resultado que ainda hoje se preserva, fruto da concepção desse entalhador, e consiste em uma de suas grandes obras de ornamentação.

Outra grande obra realizada da lavra da oficina do Capitão e que ainda se preserva é a talha da Igreja do Santíssimo Sacramento e N. Sra. da Vitória, contratada em 1853, pela qual recebeu 4:700$000 rs. Segundo o contrato, a obra deveria constar:

> Dos retabulos d'Altar mor, e dos dous lateraes, das quatro Tribunas, incluzive os ornatos das portadas d'ellas, do Coro, e suas portadas, das duas portadas da Capella mor, das duas ditas do Corpo da Igreja, arco cruzeiro, dous pulpitos, e ornato de talha para os forros, tanto da Capella mor, como do Corpo da Igreja; ficando-lhe a propriedade de toda a talha e mais madeira, que tiver d'arrancar para fazer a nova obra.[13]

O Capitão parece ter sido um empreiteiro no sentido mais alargado do termo, pois aparece não somente vinculado às obras de talha, mas à de alvenaria e carpintaria, pois, pela mesma Irmandade de N. Sra da Vitória, foi contratado por 5:780$000 rs. para fazer:

> Os rebocos tomar todas as fendas, cozendo-as no que for paredes mestras(?), duas portas para o corredor do Consistorio do lado norte iguais em

[10] FREIRE. *A talha neoclássica na Bahia*, p. 510.
[11] FREIRE. *A talha neoclássica na Bahia*, p. 507.
[12] FREIRE. Os conflitos entre os artistas e seus clientes na Bahia oitocentista, p. 34-45, 38.
[13] APEB. *Termo de Contrato entre a Comissão encarregada dos melhoramentos da Matriz da Vitoria e Cipriano Francisco de Souza*.

15-artigo_luiz_freire.indd 156 18/06/2008 17:36:47

> gosto as das tribunas incluziveis (sic) campilhos(?) e ferragens, o forro dos dous corredores de cedro, ladrilhar ambos com tijolos quadrados, ladrilhar a Sacristia de tijolos mármore, caiar toda a Igreja por dentro, por fora, pintar a oleo todas as portas, janelas, e todos os forros, sendo os da Sacristia com duas meias canas, e rendondo dourado.[14]

Cipriano de Sousa é um dos poucos entalhadores cujo inventário se preservou como também seu registro de óbito, assim como de seu pai. Era filho de Maria Rodrigues de Sena e Manoel Francisco de Souza, carpinteiro, pardo, que morreu em 16.10.1856 com 85 anos de idade na casa de seu filho na Rua dos Currais Velhos (do Barbalho).[15]

Cipriano nasceu em Salvador, na Freguesia de Santo Antônio Além do Carmo, em cerca de 1819, morreu na mesma cidade e freguesia em 05.04.1890 com idade de 71 anos, de hemorragia cerebral e foi enterrado no Cemitério da Quinta dos Lázaros localizado na mesma freguesia onde morava.[16]

Casou-se com Cipriana Firmina da Silva, na Freguesia de Santo Amaro da Purificação, na cidade homônima do recôncavo baiano. Cipriana da Silva era parda, livre, santamarense, filha natural de Joana Batista da Silva, morreu de "beberi" (beribéri) em 27.09.1883 aos 56 anos de idade deixando sete filhos maiores moradores à Fonte de Santo Antônio, seu corpo foi enterrado no Cemitério da Quinta dos Lázaros no dia 28.09.1883.[17]

Os filhos de Cipriano são: Maria Silveira Francisca de Souza (parda, nascida em 1842); Dr. Maurício Bernardo Francisco de Souza (pardo, nascido em 1845, com formação superior, provavelmente médico ou advogado); Emilia Guilhermina Benicio de Souza; João Simões Francisco de Souza (entalhador); Antônio Romão Francisco de Souza (pardo, nascido em 1850); Maria Eutrapia Francisca de Souza, Marina Francisca de Souza (parda, nascida em 1855) e Maria Francisca de Souza (parda, nascida em 1862).[18]

Como somente são mencionados sete filhos do casal e por faltar no inventário a certidão de nascimento de João Simões Francisco de Souza, supomos ser ele filho bastardo, de Cipriano com outra mulher, mas nada há nos documentos que esclareça o assunto.

Além de entalhador Cipriano Francisco de Souza era Capitão, apontador do Arsenal da Marinha do Estado da Bahia, de onde percebeu ordenado de 112$000 no mês de seu

---

[14] APEB. *Termo de Contrato entre a Comissão encarregada dos melhoramentos da Matriz da Vitória e Cipriano Francisco de Souza*.
[15] ACMS. Óbitos Santo Antonio Além do Carmo 1851 - 1866 [26 jun. 1851 – 19 jul. 1866]. f. 112-112 v.
[16] FREIRE. *A talha neoclássica na Bahia*, p. 509-510.
[17] APEB. *Inventário de Cipriano Francisco de Sousa, lavrado pelo tabelião Virgilio Alves Guimarães. 30 de maio de 1890*. f. 9-10v..
[18] FREIRE. *A talha neoclássica na Bahia*, p. 510.

15-artigo_luiz_freire.indd 157 18/06/2008 17:36:47

falecimento. No ano de sua morte morava na Rua da Soledade, antiga Fonte de Santo Antônio, 83, na Freguesia de Santo Antônio Além do Carmo. Em 1862 publicou no almanaque o seu endereço na Rua dos Currais Velhos do Barbalho; em 1873 divulgou no mesmo veículo sua localização na Fonte de Santo Antônio. Foi irmão e conselheiro da Irmandade de N. Sra. da Conceição do Boqueirão antes de 1856, tendo realizado a talha das tribunas da nave, grade do coro e quatro remates para as portas da igreja dessa irmandade. Como a irmandade ficou lhe devendo um saldo (334$077 rs.) dessa obra, Cipriano ofertou da dívida 100$000 para que fosse feita uma cortina de damasco para as portas das referidas tribunas e púlpitos e as do corpo da igreja, mas ressalvou que a dádiva só vigoraria ante o pronto pagamento do restante, sendo a proposta aceita pela mesa administrativa da irmandade, embora não houvesse como efetuar o pagamento logo.[19]

A vivência de nosso biografado na Freguesia de Santo Antônio Além do Carmo era intensa, pois foi batizado, morou e trabalhou nessa área, foi irmão da Irmandade de N. Sra. da Conceição do Boqueirão[20], aí localizada, e conselheiro da mesma irmandade antes de 1856.[21]

Ao morrer deixou bens avaliados no monte do inventário em 7:112$000 rs. Os imóveis constavam: de um sobrado sito à Baixa do Boqueirão, Freguesia de Santo Antônio Além do Carmo; uma casa térrea, à Rua da Soledade, número 83, antiga Fonte de Santo Antônio; uma pequena casa ou cômodo, à Rua dos Currais Velhos do Barbalho), s/n. na mesma freguesia; uma sorte de terra situada na Fazenda da Serra, Freguesia de Nossa Senhora da Encarnação do Passe, com 84,5 tarefas, com arvoredos frutíferos, pequena capoeira, sem casa.[22]

Porém, as dívidas eram muitas: a José Ferreira Dias dos Santos, principal e juros de uma hipoteca já vencida e contados os juros até doze de maio 200:000 rs.; a Antônio Francisco Brandão e Companhia, a quantia de 3:655:930 tomados a empréstimo e artigos; a Antônio de Sousa Brito, conta de alimentos: 379:660; ao Dr. José Marques dos Reis honorários médicos com Cipriano no valor de 280:000; a Manoel Pereira de Andrade, conta de alimentos no valor de 675:530; ao inventariante Doutor Mauricio Bernardo Francisco de Souza de dinheiros fornecidos ao pai para amortização da hipoteca do sobrado, pagamento de décimas, e outros ônus, a quantia de 2:401$000; a diversos credores por contas pequenas e maiores letras a pagar, a quantia de 1:440$000; a Antonio Barreto Menezes, por medicamentos fornecidos a Cipriano, a quantia de 64:920; a Cyrillo José Alves Junior alimentos a quantia de 30:780, somando tudo 11:428$020.[23]

[19] FREIRE. *A talha neoclássica na Bahia*, p. 509.
[20] OTT. *Evolução das artes plásticas nas igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde*, p. 261.
[21] FREIRE. *A talha neoclássica na Bahia*, p.510.
[22] FREIRE. *A talha neoclássica na Bahia*, p.510.
[23] APEB. *Inventário de Cipriano Francisco de Sousa, lavrado pelo tabelião Virgilio Alves Guimarães*, f. 5v.-6.

15-artigo_luiz_freire.indd 158 18/06/2008 17:36:47

Diante das dívidas e da constatação de que o monte do casal não chegava para o pagamento total dos credores e das dívidas passivas, os herdeiros resolveram consensualmente fazer a partilha com um só quinhão, desistindo eles da herança e direitos legítimos em favor do herdeiro inventariante e irmão Doutor Mauricio de Sousa.[24]

Analisando o trabalho da oficina de Cipriano Francisco de Souza concluímos que não há uma constância na qualidade técnica e estética; se olharmos para os dois principais conjuntos ornamentados sob a orientação desse mestre, a ornamentação da Igreja de N. Sra. da Vitória e a do Convento de Santa Clara do Desterro, notamos na primeira uma maior desenvoltura na interpretação do tipo retábulo-mor, que identificamos como arrematados por "sanefa".[25] É um tipo parietal, com quatro colunas compósitas, cujos fustes retos e canelados apresentam-se com marcações no terço inferior, na base e no topo. O despojamento ornamental é predominante nesse retábulo, no qual os motivos clássicos da arquitetura se distinguem em dourado sobre um fundo branco que predomina.

Nas demais peças desse conjunto notamos a expressão do neoclassicismo praticado na Bahia: estruturas vazadas, predomínio dos motivos fitomorfos e simbólica extremamente enxuta.

Na Igreja das Clarissas do Desterro o retábulo-mor segue o modelo dos terceiros franciscanos de Salvador, o que é natural, em se tratando de ordens franciscanas, aliás esse é o único caso em que o tipo de retábulo-mor que identificamos como sendo "arrematado com cúpula de barrete de clérigo"[26] é reinterpretado, mas a cúpula no Desterro é inteiramente vazada com motivos fitomorfos e grandes florões coloridos, que se assemelham no tamanho a girassóis, esse caráter festivo transforma nesse retábulo o a sobriedade do seu modelo e intensifica os efeitos de iluminação, pois as luzes do trono escapam pela cúpula projetando sombras e luminosidade no teto da capela-mor.

No arremate do arco cruzeiro o Capitão Cipriano apresenta-nos uma solução bastante incomum na Bahia, coloca em alto relevo o busto de Santa Clara sobre o emblema dos franciscanos (os dois braços em "X").

Na ornamentação da nave da Igreja do Santíssimo Sacramento da Rua do Passo Cipriano deu continuidade aos motivos realizados na capela-mor por seu mestre Joaquim Francisco de Matos Roseira, interpreta o tipo de retábulo-mor "arrematado por cúpula vazada sobre volutas"[27] na sua versão parietal, de forma muito eficiente e bela. Na adaptação as meias-

[24] APEB. *Inventário de Cipriano Francisco de Sousa, lavrado pelo tabelião Virgilio Alves Guimarães*, f. 6v.
[25] FREIRE. *A talha neoclássica na Bahia*, p. 199, 204, 213, 214.
[26] FREIRE. *A talha neoclássica na Bahia*, p. 199, 207, 215.
[27] FREIRE. *A talha neoclássica na Bahia*, p. 199, 203, 210-212.

15-artigo_luiz_freire.indd 159 18/06/2008 17:36:47

cúpulas são adossadas às paredes colaterais ao arco cruzeiro e laterais da nave. Destaca-se nessa ornamentação o medalhão circular entalhado no forro do nártex, conformação única em Salvador, assim como os expressivos florões que ornam os cantos da base do coro voltada para a nave.

Comparado com as obras de seu mestre, o seu estilo é muito mais simples, menos pomposo, menos ornamental e provavelmente muito mais acessível aos recursos de certas irmandades. Suas obras nas cidades do recôncavo mencionadas por Querino estão por ser confirmadas documentalmente e analisadas, pois essa é a primeira tentativa de identificação e análise de sua fortuna artística.

Referências

ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. 200 p.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *A talha neoclássica na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2006. 560 p. il.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. Os conflitos entre os artistas e seus clientes na Bahia oitocentista. *Cultura Visual - Revista do Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes*. Salvador: Mestrado em Artes Visuais, 2003. v. 1, n. 5. 128 p. il.

QUERINO, Manoel Raymundo. *Artistas Bahianos*; indicações biographicas. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1909. 207 p. il.

OTT, Carlos. *Evolução das artes plásticas nas igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde*. Salvador: Universidade Federal da Bahia – Centro de Estudos Baianos, 1979. 393 p. il. (Coleção Federico Edelweiss-II)

Documentos

APEB (Arquivo Público do estado da Bahia). T*ermo de Contrato entre a Comissão encarregada dos melhoramentos da Matriz da Vitoria e Cipriano Francisco de Souza*, 1853, fl. 199. Colonial-Provincial, maço 5240.

APEB. *Termo de Contrato entre a Comissão encarregada dos melhoramentos da Matriz da Vitória e Cipriano Francisco de Souza*, 29.07.1856. Colonial-Provincial, caixa 1736, maço 5238.

APEB. *Inventário de Cipriano Francisco de Sousa, lavrado pelo tabelião Virgilio Alves Guimarães*. 30 de maio de 1890. 19 fls.

ACMS (Arquivo da Cúria Metropolitana de Salvador). Óbitos Santo Antonio Além do Carmo 1851 - 1866 [26 jun. 1851 – 19 jul. 1866]. 342 fls. f. 112-112v.

Biblioteca Nacional-Rio de Janeiro-Secção de Manusritos. *Noções sobre a procedencia d'arte de pintura na provincia da Bahia*. s/a, s/d (ant. 1871), s/l. 16p.

CEB-BIBLIOTECA CENTRAL DA UFBA. OTT, Carlos. *Fichas de Artistas Baianos. Entalhadores- Cipriano Francisco de Souza*. Fichas avulsas datilografadas, 19 fichas.

15-artigo_luiz_freire.indd 160 18/06/2008 17:36:47



Retábulo-mor da Igreja do Convento do Desterro. Salvador, Bahia. Foto: Sérgio Benutti.



Retábulo-mor da Igreja do Santíssimo Sacramento e N. Sra da Vitória. Salvador, Bahia. Foto: Sérgio Benutti.

15-artigo_luiz_freire.indd 161 18/06/2008 17:36:48

Diálogos da História da Arte: as apropriações na pintura histórica

Profa. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo
Professora da UFJF
Membro do CBHA

Resumo

O século XIX, de grandes rupturas, é, igualmente, o de afirmação das tradições. É o período de criação dos museus, de divulgação de suas coleções, de proliferação do comércio de estampas e dos livros ilustrados. O Musée du Louvre, por exemplo, criado em 1793 e reformulado por Denon em 1803, esforça-se por colocar à disposição dos artistas obras de toda a Europa e de todos os períodos, organizadas cronologicamente. Charles Blanc (1813-1882) estrutura, embora de duração efêmera, o Musée des Copies, em 1873, encomendando a renomados artistas cópias de importantes obras européias. Assim, facilitou-se o aprendizado pela cópia dos grandes mestres, a percepção do evoluir dos estilos, a assimilação ou rejeição de valores e técnicas. O artista pode, mais que nunca, comparar e escolher. A arte passou a nutrir-se de si mesma. Entretanto, o trabalho de Pedro Americo, apropriando-se de figuras e soluções da arte européia, em absoluta consonância com sua época, foi percebido por muitos no Brasil como comprometendo a qualidade de sua pintura, em alguns momentos beirando o plágio. Pelos limites da presente comunicação, fixaremos nossa atenção à tela a *Batalha de Avahy*, a principal representação brasileira da Guerra do Paraguai.

Pintura – Século XIX – Pedro Américo

Abstract

The 19th century, with all its great upheavals, also affirmed traditions. It was a period for the establishment of great museums, of the publication of their collections and of the expansion of the commerce in prints and illustrated books. The Louvre Museum, for example, founded in 1793 and redesigned by Denon in 1803, made available to artists´ works from all over Europe and from all periods organized chronologically. Charles Blanc (1813-1882) structures the Musée des Copies in 1873, although only for a short time, by asking renowned artists copies of important European works. So, the learning process became easier by the copies of the great masters, the styles´ way of development, and the assimilation and rejection of artistic values and techniques. The artist could, more than ever, compare and choose. Art began to nurture itself from itself. Meanwhile, the work of Pedro Americo, appropriating figures and solutions from European art in absolute conformity with his period, was perceived by many people in Brazil as if it was jeopardizing the quality of his painting, sometimes bordering the plagiarism. We will focus on the painting entitled Batalha de Avahy, the main Brazilian representation of the Paraguayan War.

Painting – 19th Century – Pedro Americo

16-artigo_maraliz.indd 162 07/07/2008 11:53:10

Pedro Américo constrói sua obra em rico diálogo com a História da Arte. Ele compartilha da idéia de o progresso nas artes se fazer pelo aperfeiçoamento, o que lhe permite nutrir-se de problemas e soluções encontradas em outros artistas, para enfrentar suas próprias questões estéticas. Talvez seja o pintor brasileiro do Oitocentos mais consciente desse processo, levando-o às últimas conseqüências.

Entretanto, o trabalho de Pedro Américo, apropriando-se de figuras e soluções da arte européia, em absoluta consonância com sua época, foi percebido por muitos no Brasil como comprometendo a qualidade de sua pintura, em alguns momentos beirando o plágio. Tais críticas oscilaram entre a pura e simples demolição nefasta, ditada por interesses diversos no interior do exíguo sistema de arte brasileiro, à percepção de outro paradigma em construção pela modernidade.

Acreditamos que a melhor forma de compreender essa questão seja relativizarmos a crítica baudelairiana, que menospreza *a priori* o fazer artístico inserido na renovação de tradições, em nome de um desejo de ruptura absoluta, e circunscrevermos o problema das referências e citações à análise de sua função dentro da complexidade de cada tela. Pelos limites do presente ensaio, fixaremos nossa atenção à tela *Batalha de Avahy*, a principal representação brasileira da Guerra do Paraguai.

Batalha de Avahy (1872-1877)

A *Batalha de Avahy* "é a guerra com toda a sua hediondez, com todos os seus crimes, com todas as explosões da sua barbaridade", como reconhece o crítico Gonzaga Duque (1863-1911).[1] É a guerra se sobrepondo ao episódio e aos heróis.

A concepção da batalha, como luta encarniçada, Pedro Américo a retoma da gênese do gênero da pintura de batalhas, no século XVII, particularmente das composições de Jacques Courtois (1621-1676), dito il Borgognone, como propôs o professor Jorge Coli, em anterior encontro do Comitê Brasileiro de História da Arte.[2]

Além da utilização de recorrências visuais criadas no século XVII, vemos que Pedro Américo desenvolve, de forma secundária, uma outra estratégia na composição dos seus personagens. O artista toma como modelo poses de figuras de outros quadros.

Primeiramente, percebemos a aproximação de Pedro Américo com o quadro de Horace Vernet (1789-1863), *La prise de la Smala d'Abd el-Kader par le duc d'Aumale à Taguin, 16 mai 1843* (1844), pertencente ao Musée du Château de Versailles.[3]

O grandíssimo formato e a não concentração no agir do herói aproximam a *Batalha de Avahy* de *Smalah*. Ao contrário da composição elíptica do quadro de Pedro Americo, *Smalah* possui a horizontalidade de um panorama de 21 metros de comprimento, mas, no

[1] DUQUE. *A arte brasileira*, p.149.
[2] COLI. *O sentido da batalha*: Avahy, de Pedro Américo, p.120.
[3] *Smalah* não está exposta ao público há mais de 20 anos. Agradecemos a Claire Constans o acesso à obra e à sua documentação nos arquivos do Musée de Versailles.

16-artigo_maraliz.indd 163 18/06/2008 17:42:12

aspecto que nos interessa, o efeito é o mesmo: o olhar do observador não se concentra na figura do herói, o Duque d'Aumale.[4]

Na tela de Vernet o Duque d'Aumale, chefe das forças francesas, filho do monarca Louis Philippe, é um detalhe de segundo plano, como o será o Duque de Caxias, chefe das forças brasileiras, na tela de Pedro Américo. Visivelmente o artista brasileiro transporta para o seu quadro o grupo do Duque d'Aumale, com as mulheres lhe pedindo misericórdia, transformando-o no grupo do Duque de Caxias, com os paraguaios em rendição.

A batalha de Smalah se desenrola no acampamento de um povo nômade em pleno deserto, provocando a fuga emaranhada de animais e seres humanos em direção ao expectador. No primeiro plano da *Batalha de Avahy*, repleto de mortos e feridos paraguaios, há a apropriação de dois importantes personagens dos vencidos de *Smalah*: o velho cego, que aparece no interior da tenda, e o judeu, a fugir com os seus pertences, ambos no centro inferior do quadro de Vernet.

Américo introduz o cego dentro de um carroção, juntamente com uma mulher e duas crianças, no canto inferior direito de seu quadro. Ao contrário de *Smalah*, onde a guerra invade o cenário da vida familiar, na *Batalha de Avahy* uma família perdeu-se no cenário da guerra. O cavalo que conduzia o carroção morreu, a roda quebrou, os animais – aqui representados em unidade; em *Smalah* é um rebanho de cabras e vacas – estão fugindo. O cego de *Smalah* é Sid-el-Aradj, líder religioso mulçumano que consagrou Abd-el-kader, e as mulheres pertencem a importantes famílias a serem aprisionadas para forçar a rendição de Abd-el-Kader.[5] Diferentemente, no quadro de Pedro Américo, a mulher, as crianças e o velho cego são anônimos que representam uma alegoria do desespero introduzido pela guerra na vida humana.

Quanto ao judeu de *Smalah* correndo com um saquinho de moedas e outros pertences, deixando sua mulher e filho serem pisoteados pelo gado, Pedro Américo o transforma no paraguaio ladrão, fugindo igualmente em direção ao expectador, segurando uma farda roubada e uma carteira da qual escapam algumas moedas, no centro inferior esquerdo de sua tela. A semelhança não reside, evidentemente, na representação física dos personagens – um jovem robusto e um velho franzino –, mas na fuga, no gesto egoísta de ater-se aos bens materiais, abandonando, um os companheiros em luta, outro a família. Esses personagens refletem a visão preconceituosa dos dois pintores quanto ao inimigo. A imagem do judeu fugitivo, a exemplo de outros detalhes do quadro de Vernet, circulou em gravura na época e foi percebida como um discurso anti-semita. A crítica brasileira associou Pedro Américo a Horace Vernet[6], cuja produção artística, conhecida no Brasil por gravuras, tornara-se um paradigma para

[4] *La presse*, 18 mars 1845.
[5] *Notice sur l'expédition qui s'est terminée par la Prise de la Smahla d'Abd-el-Kader le 16 mai 1843*. Vinchon, Imprimeur des Musées royaux.
[6] Tomamos como base o levantamento da crítica à *Batalha de Avahy*, realizado por Hugo Xavier Guarilha, como parte de sua dissertação de mestrado, *A questão artística de 1879: polêmica da crítica de arte no segundo reinado, defendida junto à Unicamp,* sob a orientação do prof. Dr. Jorge Coli.

16-artigo_maraliz.indd 164 18/06/2008 17:42:12

a pintura de História. "José Leandro" e Benthecourt da Silva se referem vagamente a *Smalah*, acusando o artista de plágio.[7]

Apesar da apropriação de alguns personagens, da igual colocação do herói em segundo plano e da mesma falta de unidade, as batalhas pintadas por Pedro Américo e Horace Vernet se diferem num aspecto essencial: a apreensão do caos. Em Vernet, os episódios permanecem isolados, mas é fácil identificá-los. Pedro Américo, por sua vez, cria um turbilhão que a tudo arrasta, tornando difícil a apreensão da lógica do movimento das tropas e das ações individuais. Horace Vernet multiplica os episódios, sem estabelecer hierarquias, o herói é apenas um personagem entre os demais, enquanto, na tela do pintor brasileiro, a tensão se sobrepõe aos episódios. Embora muitos contemporâneos associassem Pedro Americo a Vernet, Gonzaga Duque já apontava as diferenças:

> (...) apesar de certos críticos ignorantes compararem Pedro Américo a Horácio Vernet (...) ele, na tela de Avaí, mostra ter seguido processo diverso. O arebesco da *Batalha de Avaí* não lembra, nem sequer vagamente, nem uma das composições de Vernet.[8]

A ausência, em *Smalah*, do caos próprio a uma batalha, será também percebida pela crítica francesa, a exemplo de Théophile Gautier.[9] O que falta a *Smalah*, segundo Gautier, "a desordem, a fúria, o empoeiramento luminoso, a bruma ardente..." – mesmo a liberdade do pincel –, está presente na *Batalha de Avahy*, conferindo ao quadro força e originalidade.

Ao lado de Caxias no comando das tropas brasileiras, a historiografia consagra a ação do General Ozório, retratado por Pedro Americo um pouco mais visível que Caxias. Sobre ele escreve Gonzaga Duque:

> O general Ozório está posado com afetação, metido em um espaço apertado, e montado em um cavalo que não tem movimento. A ação do seu braço direito é frouxa e paralisada; o seu rosto nada exprime e é tal a imobilidade que apresenta que, sem dúvida alguma, indica ser copiada servilmente de uma fotografia mal feita.[10]

A pose afetada com a qual Pedro Américo representou o General Osório, na realidade o pintor a retirou do quadro de Paul Delaroche, *Charlemagne traversant les Alpes* (1847), do Musée du Versailles.[11] Simplesmente Pedro Americo funde a figura de Osório na figura de Carlos Magno. A diferença apenas reside no rosto e no uniforme de Osório, embora seu ponche também lembre a capa de Carlos Magno.

---

[7] José Leandro (pseudônimo), A *Batalha do Avahy*, *Jornal do Commercio*, 12 de novembro de 1877, p.1. SILVA. Belas Artes V. *Revista Brazileira*, provavelmente outubro de 1879, p. 438- 452.
[8] DUQUE. *A arte brasileira*, p.157.
[9] Jornal *La presse*, 18 mars 1845. (grifos nossos)
[10] DUQUE. *A arte brasileira*, p. 161.
[11] 4,20 x 8,01m.

16-artigo_maraliz.indd 165 18/06/2008 17:42:12

Do mesmo quadro de Paul Delaroche, o artista brasileiro se apropriou igualmente da figura do guerreiro, com o tronco nu, pronto para desfechar um golpe com uma clava. No quadro de Pedro Américo, esse guerreiro aparece como o soldado paraguaio a ameaçar, com um golpe de sabre, o brasileiro que se apossou das bandeiras do inimigo.

Há outra aproximação possível entre as obras de Paul Delaroche e Pedro Américo: ambos trabalham com uma composição elíptica. Entretanto, essa mesma composição produz leituras opostas. A composição de Delaroche, de intenso movimento centrífugo, integra os personagens destacando o herói. Por sua vez, na *Batalha do Avahy* Osório está "metido em um espaço apertado", envolto como os outros no redemoinho, sem que a composição nos facilite reconhecê-lo de imediato.

É paradoxal que Pedro Americo relacione os comandantes principais da batalha, Caxias e Osório, com figuras importantes da história francesa como o Duque d'Aumale (1822-1897), chefe das forças francesas na luta contra a Argélia, filho do monarca Louis Philippe, e Carlos Magno (742-814), rei francês e imperador do Ocidente, para os fazer perder no turbilhão.

Há também, por parte de Pedro Américo, a citação de uma figura suficientemente conhecida do público, com o intuito de ser percebida como uma homenagem a seu autor, Géricault. Trata-se do oficial brasileiro a cavalo que repete a posição do *Officier de chasseurs de la garde* (1812), do Musée du Louvre.

Além de calcar a pose de seus personagens dos grandes quadros de Versailles e do Louvre, Pedro Américo irá, também, fazê-lo a partir de estampas, a exemplo do livro *Le guerre et la Commune 1870-1871, dessins par les principaux artistes de la France et de l' étranger, texte de A. Darlet*.[12] Das 77 xilogravuras presentes na publicação, Pedro Américo retoma duas em particular, *Bataille du Coulmiers, devant Orléans* (n. 34, p. 51) e *Siége de Paris, mort du Commandante de Campierre* (n. 36, p. 53), ambas gravadas por Trichon, a partir de desenhos de F. Lix (Frédéric Théodore Lix, 1830-1893).

Da *Bataille du Coulmiers, devant Orléans*, Pedro Américo retira a figura que, montada em cima de uma peça de artilharia, acena com o quepe, para representar o cadete Serafim. Da estampa *Siége de Paris, mort du Commandante de Campierre*, se apropria da imagem do comandante amparado no momento em que, ferido, tomba do cavalo, para representar a morte do Tenente-coronel Sá Brito. Os personagens de F. Lix, a exemplo dos heróis tradicionais, situam-se no centro das composições; transplantados para a *Batalha de Avahy*, perdem-se no turbilhão.

Ainda no campo das ilustrações, Pedro Américo irá copiar do livro de Louis Figuier (1819-1894), *Les races humaines* (1872)[13], precisamente da figura 256, "Chasse au buffe chez les indiens comanches", a imagem do comanche seminu, caído, a apoiar-se sobre o braço esquerdo, enquanto o direito flexiona-se sobre as costas feridas. O artista brasileiro o transfor-

[12] Paris: Michel Lévy, 1872.

[13] Esse livro possui numerosas edições. Consultamos a 2. ed., de 1873, da editora Lib. Hachette, pertencente à biblioteca do Museum National d'Histoire Naturelle de Paris, a qual agradecemos à reprodução da imagem.

16-artigo_maraliz.indd 166 18/06/2008 17:42:12

ma no paraguaio em igual pose, no lado inferior direito da *Batalha de Avahy*. Na ilustração, o comanche caído, em primeiríssimo plano, não se integra ao movimento frenético, igualmente elíptico, dos caçadores e animais; na tela de Pedro Américo, o paraguaio-comanche, ao contrário, não escapa do redemoinho.

Pelos exemplos acima, percebe-se que a incorporação realizada por Pedro Américo obedece a alguns critérios. Não é apenas a pose das figuras que seduz o artista, parece-nos ser igualmente necessário alguma identidade entre o seu personagem e a figura transplantada. Osório e Carlos Magno, paraguaio e comanche... nunca o inverso. Sente-se que o artista procura inventariar imagens a partir de questões precisas: Como representar grandes chefes militares? Como representar primitivos em luta?...

O discurso sobre o plágio

Apesar de todos os quadros históricos de Pedro Américo se nutrirem de múltiplas referências, este processo foi mais intensamente comentado pela crítica brasileira em 1879, quando a *Batalha de Avahy* participou da 25ª Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes.

Os críticos Mello Moraes Filho e Bethencourt da Silva acusaram-no de plágio por identificarem algumas das fontes de referências para a *Batalha de Avahy*. Moraes Filho menciona a gravura de Gustave Doré, *Bataille de Montebello* e as ilustrações para o livro de Darel, ao passo que Bethencourt da Silva, além dessas, relaciona (justa ou injustamente) o quadro de Pedro Américo a obras de Paul Delaroche, Emilio Bayard, Adolphe Yvon, Horace Vernet e à ilustração do livro de Figuier.[14]

Bethencourt da Silva atribui ao amálgama de figuras de outras obras a impossibilidade de o pintor conseguir a unidade de ação em seu quadro. Copiando servilmente figuras de outros contextos, Pedro Américo não foi capaz de integrá-las a um todo coerente.[15] Entretanto, a lógica do artista parece ser a oposta: por objetivar o caos, o todo não pode ser coerente, o que lhe permite o acúmulo de referências. Pedro Américo trabalha com a tensão de figuras que, por perderem-se no redemoinho, precisam se isolar para serem percebidas.

Um exemplo extremamente interessante dessa tensão é a figura do Duque de Caxias, retirada, como vimos, do quadro *Smalah*... de Horace Vernet. O comandante brasileiro se situa em segundo plano, sem que a composição o revele facilmente. Ele está afastado da peleja, como "turista", no dizer do poeta Manuel Bandeira, mas também submetido à elipse, num ponto de ligação estética entre o caos terrestre e o céu enfurecido. Nesse aspecto, a controvérsia sobre a farda desabotoada de Caxias é reveladora.

Críticos acusaram Pedro Américo de desrespeitar a imagem do Duque de Caxias ao representá-lo com a farda desabotoada.[16] A resposta do artista nos faz ver como o personagem deveria se submeter à concepção do quadro:

[14] SILVA. Belas Artes V, p. 438-452; MORAES FILHO. Folhetim, Bellas-Artes, p.1.
[15] SILVA. Belas Artes V, p. 438-452. Grifos nossos.
[16] DUQUE. *A arte brasileira*, p. 161. G.M. MORAES FILHO. Folhetim – A Batalha de Avahy, p. 1- 2.

16-artigo_maraliz.indd 167 18/06/2008 17:42:12

> O fato de desabotoar-se a meio a farda de um general, que está absorto no êxito de uma grande batalha, e que figura n'um quadro de tantos pormenores, não constitue atentado contra a integridade dos seus costumes...
>
> (...)
>
> Mas quando mesmo o fôsse, era facto que teria muita significação no terreno da disciplina militar, mas nenhuma em um conjuncto esthetico tão complexo, aonde primeiro que tudo é necessário attender-se às mil exigencias da arte, ess'outra disciplina do gosto, que muitas vezes exclue a propria realidade naquillo que não é puramente essencial e caracteristico.[17]

Pedro Américo defende a submissão do personagem ao todo: diante de um *conjuncto esthetico tão complexo* qualquer *particularidade individual pesa bem pouco na composição de um quadro*. Para se alcançar melhor fruição estética, pouco importa que desabotoemos o general. Entretanto, o todo perseguido pelo artista é a desarticulação caótica do campo de batalha.

O mesmo raciocínio pode-se empregar para as outras cópias, na realidade não tão servis, realizadas por Pedro Américo. Apropriadas, subordinam-se ao projeto criador do artista, integrando-se ao turbilhão. Quanto mais os personagens se enriquecem com as sobreposições realizadas (Duque de Caxias-Duque d'Aumale, Osório-Carlos Magno, guarani-comanche...) mais violento é submetê-los ao caos da guerra, corrompendo a tradição clássica de representação dos heróis.

Pedro Américo defendeu-se, indiretamente, das acusações de plágio, no melhor de seu estilo: proferiu, em 25 de junho de 1880, uma palestra para a Associação dos Dramaturgos, em Lyon (França), e a fez publicar, traduzida, em Florença.[18]

A idéia de Pedro Américo é clara: não importa a *coincidencia dos contornos juxtapostos*, a *semelhança de linhas ou de attitudes entre duas ou mais figuras de composições diversas*, o que deve ser levado em consideração é o resultado advindo da imitação, ou seja, a qualidade da obra. Esta, segundo o pintor, quando realizada por um *homem superior*, a impor-lhe sua *forma peculiar*, seu estilo, sua própria *individuação*, é original.

Estamos diante de um artista que acredita na força integradora de seu pincel, em submeter à sua vontade as *coincidências e semelhanças*. Um articulista, sob o pseudônimo "Mirandola", reforça essa impressão em resposta à crítica de Mello Moraes Filho: "Dado mesmo que alguns grupos e figuras do quadro sejam plagios ou imitações, não saberá o critico que o immenso poder de assimilação que n'esse caso revelaria o pintor, é hoje considerado como o equivalhente do talento creador?[19]

---

[17] Carta publicada originalmente no *Jornal do Commercio*, 27 de outubro de 1877, Seção de Belas Artes, e transcrita por Geraldo Marques Nunes no *Jornal do Commercio* de 29 de junho de 1947.
[18] "Discurso sobre o plagio, proferido a 25 de junho de 1880 em Lyão perante a associação dos dramaturgos (traduzido)" In: FIGUEIREDO. *Alguns discursos*, p. 91-124.
[19] OS PLÁGIOS. *Revista Musical*, p. 2-3.

16-artigo_maraliz.indd 168 18/06/2008 17:42:12

A leitura de parte do verbete "Plagiat" do *Grand dictionnaire universel du XIX siècle*, editado por Pierre Larousse entre 1863 e 1876, nos mostra como o discurso de Pedro Américo se coaduna ao pensamento de seu tempo. Neste verbete Larousse apresenta, também, uma humorada defesa por Alexandre Dumas da *apropriação fecunda* (1802-1870), que vai ao encontro das palavras de Pedro Americo:

> Quanto à criação completa de uma coisa, acho-a impossível. O próprio Deus, quando criou o mundo, não pôde ou não ousou inventá-lo: ele o fez à sua imagem. Foi por isso que Shakespeare disse, quando um crítico estúpido o acusou de tomar às vezes uma cena inteira de algum autor contemporâneo: "Era uma jovem que tirei da má sociedade para fazê-la entrar na boa." Foi o que levou Molière a responder candidamente quando lhe fizeram a mesma acusação: "Pego o que me interessa onde o encontro." E Shakespeare e Molière tinham razão, pois o homem de gênio não rouba; conquista. Ele faz da província que captura um anexo do seu império, ele lhe impõe as suas leis, ele a povoa com seus súditos, estende seu cetro de ouro sobre ela, e ninguém ousa dizer-lhe, ao ver o seu belo reino: Esta parcela de terra não faz parte do teu patrimônio.[20]

Embora não se possa dizer que Carlos Magno, de Delaroche, ou o Duque d'Aumale, de Horace Vernet, pertençam a uma *mauvaise société*, pode-se afirmar o *beau royaume* a que passaram a integrar, igualmente, na tela de Pedro Américo.

A *Batalha de Avahy é* bem mais que um quadro comemorativo de um "grande feito". Recusando os modelos do gênero de batalha do século XIX – que destacam os protagonistas –, voltando-se para a sua gênese no século XVII – que valoriza o caos –, se apropriando de figuras de outros artistas para submetê-las a uma nova lógica –, Pedro Américo produziu uma crítica inteligente ao seu próprio tema: a guerra.

Referências

COLI, Jorge. O sentido da batalha: Avahy, de Pedro Américo. *Projeto História*, São Paulo, PUC-SP, n. 24, jun. 2002, p.120.

DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Cia., 1888, ed. Aos c. de T. Chiarelli, Campinas: Mercado de Letras, 1995. p.149.

MORAES FILHO, Dr. Mello. Folhetim, Bellas-Artes. *Gazeta de Notícias*, 1 maio 1879.

FIGUEIREDO, Pedro Americo de. *Alguns discursos*. 2a. parte. Florença: Imprensa de l'Arte Della Stampa, 1888.

SILVA, Bethencourt da. Belas Artes V. *Revista Brazileira*, provavelmente outubro de 1879.

OS PLÁGIOS. *Revista Musical*, 3 maio 1879

GRAND DICTIONNAIRE UNIVERSEL DU XIX SIÈCLE.Tomo 12, p. 1. 108, coluna 1.

[20] GRAND DICTIONNAIRE UNIVERSEL DU XIX SIÈCLE, p. 1.108, coluna 1.

16-artigo_maraliz.indd 169 18/06/2008 17:42:13



F. Lix. Siége de Paris. *La guerre et la Commune*. Gravado por Trichon e publicada em DARLET. Paris: Michel Lévy, 1872.



Pedro Américo. *Batalha de Avaly*, 1872-1877, MNBA (Detalhe: Tenente-coronel Sá Brito).

16-artigo_maraliz.indd 170 18/06/2008 17:42:13

Formas em trânsito: a talha colonial no antigo Continente de São Pedro

Profa. Dra. Márcia Bonnet
Professora da UFRGS
Membro do CBHA

Resumo

Muito pouco se tem estudado e publicado acerca da arte colonial produzida no extremo sul da América Portuguesa. Alguns autores chegam mesmo a afirmar seu desinteresse pelo assunto, já que o território ao sul de Laguna pertencia à Coroa Espanhola. Uma breve incursão pela história da conquista do sul, entretanto, seria suficiente para desfazer este mal-entendido. Após a primeira fundação da Colônia de Sacramento pelos portugueses em 1680, e a subseqüente fundação da vila de Rio Grande, rotas de tropeiros foram surgindo, dando continuação à Estrada Real, ligando a Capitania de São Vicente à Laguna, Rio Grande e Sacramento. Ao longo do caminho, foram se formando vilas de colonização portuguesa e criando paróquias como Viamão, Santo Antônio e Mostardas. Uma parte considerável deste patrimônio já foi irremediavelmente perdida. Os exemplares que sobrevivem, entretanto, demonstram que o caminho percorrido pelos homens parece ter determinado em muito o trânsito de modelos formais entre vilas e capitanias. Entre São Paulo e Sacramento, as formas foram se adaptando e se transformando, conferindo assim características únicas à arte produzida no extremo sul do território colonial.

Talha – Período colonial – Continente de São Pedro

Abstract

Very few has been studied and published about the colonial art produced in the extreme South of the Portuguese America. Some authors even say they are not interested in the subject as the territory in the South of Laguna belonged to the Spanish Crown. However, a brief entrance in the history of the conquest of the South would be enough to solve this misunderstanding. After the foundation of the Sacramento's first colony by the Portuguese people in 1680 and the following foundation of the Rio Grande village, routes of muleteers started to appear, following the Royal Road and connecting the Sao Vicente captainship to Laguna, Rio Grande and Sacramento. Along the way, villages of Portuguese colonization were made and parishes like Viamao, Santo Antonio and Mostardas were created. A considerable part of this patrimony was irremediably lost. However, the copies that still remain show that the way covered by the men seems to have ended the traffic of formal models between villages and captainships. Between Sao Paulo and Sacramento, the way were adapted and transformed, granting unique characteristics to the art produced in the extreme South of the colonial territory.

Graver – Colonial period – Sao Pedro Continent

17-artigo_marcia.indd 171 07/07/2008 11:54:32

Desde o início da colonização portuguesa da América, sempre houve por parte do colonizador a intenção de estender o território português desde o chamado Rio das Amazonas até o Rio da Prata. O Tratado de Tordesilhas, como sabemos, contrariava este desejo luso. Entretanto, as imprecisões cartográficas da época, aliadas ao desconhecimento do território, logo foram transformados em vantagens pelos portugueses. A linha de Tordesilhas foi sendo "empurrada" em várias direções principalmente pelas entradas e bandeiras que buscavam ouro, prata, pedras preciosas e índios para apresamento. O limite sul do território português previsto pelo tratado localizava-se onde foi fundada em 1684 a atual cidade de Laguna.[1] A história da ocupação de todo o território ao sul de Laguna configura também a história do surgimento do Continente de São Pedro, mais tarde Província do Rio Grande de São Pedro e, atualmente, estado do Rio Grande do Sul.

O extremo sul da América Portuguesa, entretanto, não se limitava ao território hoje compreendido pelo estado do Rio Grande do Sul. Cartógrafos portugueses vinham, desde há muito, alinhando a foz do Rio da Prata à do Rio Amazonas, colocando-as no mesmo meridiano, compreendendo-as dentro do território delineado pelo Tratado de Tordesilhas. Até que, em 1676, cedendo à pressão dos portugueses, o Papa Inocêncio IX estendeu o bispado do Rio de Janeiro até o Rio da Prata.[2] Ali, na margem setentrional do Prata, os portugueses fundaram a Colônia de Sacramento, atual cidade de Colônia no Uruguai, que, invadida por Espanhóis (1705) e retomada pelos Portugueses (1716), acabou por ser anexada ao território do Uruguai. O território missioneiro, por sua vez, também teve sua posse oscilando entre Portugal e Espanha durante boa parte do século XVIII: com a Colônia de Sacramento configurou parte da 'fronteira flutuante' do extremo sul da América Portuguesa.

Uma vez feitos os primeiros esforços no sentido de popularizar e tomar posse efetiva da Colônia de Sacramento, os portugueses passaram a uma segunda etapa em sua estratégia de expansão: a fundação de núcleos populacionais entre Laguna e Sacramento, garantindo assim a posse daquelas terras para a Coroa portuguesa. Partindo dessa iniciativa, foram fundadas a Vila de Rio Grande (1737), a Freguesia de Viamão (1741), São José do Rio Pardo (1752), Povoado de Bom Jesus do Triunfo (1754) e Porto Alegre (1772).[3]

Sendo a arte colonial ibérica fortemente ligada à esfera religiosa, os primeiros exemplos de obras de arte na região vão surgir com as primeiras igrejas nas vilas e povoados recém-surgidos na capitania: São Pedro de Rio Grande, Nossa Senhora da Conceição de Viamão, Bom Jesus do Triunfo e Nossa Senhora do Rosário de Rio Pardo. Das igrejas coloniais muito poucas sobreviveram. As que o fizeram, entretanto, contam muito da história da capitania.

[1] PRADO. *A Colônia de Sacramento: o extremo sul da América Portuguesa*.
[2] PRADO. *A Colônia de Sacramento: o extremo sul da América Portuguesa*.
[3] KÜHN. *Breve história do Rio Grande do Sul,* p. 49.

17-artigo_marcia.indd 172 18/06/2008 17:47:04

A vila de São Pedro do Rio Grande sediou a primeira paróquia, bem como a primeira igreja matriz da capitania. Teve, entretanto, a maior parte de sua talha setecentista removida durante a ocupação dos castelhanos, entre 1763 e 1776. Da talha original, restou apenas um retábulo. Matrizes como as de Triunfo e Santo Amaro tiveram suas talhas originais vitimadas por incêndios e/ou pela falta de consciência patrimonial e, conseqüentemente, de conservação. De todo o conjunto, apenas duas igrejas apresentam ainda uma parcela considerável de sua talha setecentista: a Matriz de Nossa Senhora do Rosário de Rio Pardo e a Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Viamão. A primeira apresenta três retábulos setecentistas, um retábulo-mor e dois co-laterais, e a segunda, sete retábulos, um mor, dois colaterais e quatro laterais. Embora o conjunto possa parecer pouco numeroso, estes dois estudos de caso oferecem informações valiosas quando analisamos estas obras à luz do contexto da capitania no século XVIII, lembrando que os Campos de Viamão constituíam uma das portas de entrada da capitania, pelo Caminho da Praia, que ligava São Paulo à Colônia de Sacramento, e oRio Pardo se configurava como uma frente de expansão em direção ao território missioneiro, tão cobiçado pelos portugueses, localizando-se estrategicamente no Caminho das Missões.

Durante o período colonial, cobrir grandes distâncias na vasta extensão de terra, que a Coroa Portuguesa tomou para si, era muitas vezes mais rápido e prático por mar. Esta nem sempre foi uma opção viável, entretanto, e como conseqüência, entre os séculos XVI e XVIII se estabeleceu uma verdadeira rede de vias terrestres, muitas delas aproveitando antigos caminhos indígenas. Como território de passagem entre a Colônia de Sacramento e o restante da América Portuguesa –, sobretudo a porção contida oficialmente nos limites demarcados pelo Tratado de Tordesilhas –, o Continente de São Pedro era cortado por muitos destes caminhos. Tropeiros passaram a cruzar a região, estabelecendo caminhos que ligavam a extremidade meridional do Caminho Velho – que passava pela capitania de São Vicente e desembocava na vila de Paraty – e o Caminho de São Paulo à Colônia de Sacramento. Por esses caminhos passavam gado e mercadorias que eram levados e trazidos de outras capitanias, entretanto, tudo leva a crer que as tropas veiculavam mais do que animais, objetos e mantimentos. Parece que através destes caminhos também se estabeleciam elos de comunicação entre vilas e povoados, bem como entre diferentes capitanias. A análise da produção de talha remanescente no Continente de São Pedro leva a pensar que pelos caminhos também passaram informações estéticas.

A circulação destas informações pode ser observada de maneira pronunciada nos modelos utilizados para a fatura de retábulos e nos elementos ornamentais que povoam os interiores religiosos das matrizes de Viamão e Rio Pardo. Seus dois retábulos-mor chamam a atenção em particular.

17-artigo_marcia.indd 173 18/06/2008 17:47:04

O retábulo-mor da Matriz de Viamão parece ecoar a estrutura e a distribuição dos elementos e motivos ornamentais de vários outros retábulos-mor localizados em diferentes vilas vicentinas: o da Igreja da Ordem Terceira do Carmo e o da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis em São Paulo, o da Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu, o da Matriz de São João Batista de Atibaia, o da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Santos, o do Santuário de Bom Jesus de Tremembé e o da Matriz de Nossa Senhora Mãe dos Homens de Porto Feliz.

Destacarei aqui apenas três retábulos-mor vicentinos, dois da década de 1790 e um da década de 1770, de diferentes igrejas e localidades: Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis em São Paulo (1791), Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu (1770), Matriz de São João Batista de Atibaia (c. 1795).[4] Os três retábulos-mor têm estrutura muito semelhante ao de Viamão, sendo que todos partilham também dos mesmos elementos ornamentais. Quanto à estrutura, o embasamento do retábulo-mor de Viamão é muito próximo dos de Itu e de Atibaia, cuja movimentação acompanha os avanços e recuos da primeira e da segunda ordem.[5] O altar em forma de ânfora não é exatamente raro, mas de qualquer maneira também se repete na igreja de Atibaia. As estruturas da primeira e da segunda ordem do retábulo de Viamão também se repetem nos três retábulos vicentinos. O sacrário ao centro da primeira ordem é ladeado por painéis côncavos entremeados por consolos em voluta. Na segunda ordem, o camarim é bastante semelhante aos dos retábulos de Itu e de Atibaia e aparece flanqueado por dois pares de colunas de fuste liso (como as de Atibaia) entremeadas com painéis côncavos onde aparecem nichos laterais (como nos retábulos de Itu e Atibaia). O trono, como o de Itu, é formado por seis níveis, todos variando em forma e ornamentação. O coroamento do retábulo de Viamão tem estrutura e elementos básicos idênticos aos de Itu e de Atibaia: cartucho central sobre dossel com lambrequim, ladeado por plintos encimados por volutas, que, por sua vez, são flanqueadas por fragmentos de arco.

Em termos de ornamentação, o retábulo-mor viamonense poderia ser situado entre o retábulo de Itu, mais profusamente decorado, e o de Atibaia, com pouquíssimos *apliqués* de talha e onde se optou por enfatizar mais o tratamento marmorizado. Os motivos auriculares em 'c' e em 's', que aparecem em todas as ordens do retábulo de Viamão, aparecem também em inúmeros retábulos vicentinos dos quais destacaria os retábulos-mor das igrejas da Ordem Terceira de São Francisco de Assis em São Paulo (1791) e a Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu

[4] Datações da fatura de retábulos vicentinos adotadas conforme sugeridas em TIRAPELI. *Igrejas paulistas*: Barroco e Rococó.

[5] Para efeito de análise é costumeiro se dividir os retábulos em ordens, que se organizam entre as cornijas. Trabalho aqui com a divisão em embasamento (onde está posicionado o altar), primeira ordem (onde encontramos o sacrário e os consolos que sustentam as colunas), segunda ordem (onde estão os fustes e capitéis das colunas e o camarim) e coroamento (porção acima do entablamento e que finaliza o retábulo).

17-artigo_marcia.indd 174 18/06/2008 17:47:04

(1770). Outros motivos ornamentais semelhantes, sobretudo elementos fitomórficos, podem ser observados na talha da Matriz de Santo Antônio dos Anjos de Laguna.

O retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Rosário de Rio Pardo é também bastante semelhante ao seu equivalente na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Cunha, que ficava na rota da Estrada Velha, próximo a Paraty. A estrutura dos dois retábulos é extremamente próxima, bem como a distribuição das colunas e as relações de proporção das laterais da primeira e segunda ordem em relação ao camarim. Há suspeita de que o coroamento do retábulo de Rio Pardo tenha sido modificado: é provável que tenha sofrido um corte na base para se ajustar ao pé-direito da capela-mor. Ainda assim, pode se perceber alguma semelhança nas linhas curvas que definem os recortes dos dois coroamentos. Com relação à ornamentação, percebe-se que o retábulo-mor de Cunha recebeu uma decoração mais leve e mais discreta com talha mais superficial, o que poderia indicar que seria mais tardio do que o de Rio Pardo. Entretanto, a comparação das colunas utilizadas nos dois retábulos faz pairar dúvidas nesse sentido: enquanto as quatro colunas do retábulo de Cunha são pseudo-salomônicas, no retábulo de Rio Pardo apenas as duas colunas mais externas o são, sendo as duas mais internas de fuste liso, com decoração diferenciada no terço inferior e festões florais, distribuídos diagonalmente nos dois terços superiores.

Nos dois casos analisados aqui, pode-se perceber que as influências recebidas não parecem ser oriundas exclusivamente das vilas circundantes ou de cidades e vilas que porventura pudessem configurar uma referência óbvia como Laguna, última cidade no limite sul do território delimitado pelo Tratado de Tordesilhas e ponto de origem de uma parcela considerável dos primeiros povoadores do Continente de São Pedro, ou Rio de Janeiro, então sede do bispado e capital do Vice-Reino. Mas as influências que se pode observar nestes dois casos apontam para origens menos óbvias: motivos ornamentais e modelos de retábulos parecem ter percorrido longos e tortuosos caminhos. Não apenas os caminhos que ligavam o Continente de São Pedro à vila de São Paulo, mas também os caminhos que ligavam a vila de São Paulo às capitanias do Rio de Janeiro, das Minas, do Mato Grosso e de Goiás. Em última análise, as influências estéticas parecem ter percorrido os caminhos que faziam a ligação da vila de São Paulo com o restante da América Portuguesa e chegado ao extremo sul através dos caminhos das tropas.

Cabe perguntar, como estas idéias estéticas estariam se propagando. Não me parece que seja o caso de afirmar que houvesse tratados específicos viajando de vila em vila nos lombos dos animais, já que não pude encontrar semelhanças entre os modelos utilizados e os propostos nos principais tratados em uso na época. Também não me parece provável que artífices estivessem viajando de São Vicente em direção ao sul. É possível sim que houvesse circulação de artífices entre Laguna e as recém-criadas paróquias do Continente, mas que

17-artigo_marcia.indd 175 18/06/2008 17:47:04

viessem de São Vicente para assumir encomendas no extremo sul me parece bem pouco provável. A limitada demanda de trabalho que tudo indica ter havido para os artífices da talha no Continente de São Pedro também não parece justificar a importação de mão-de-obra de outras capitanias. Parece mais plausível que as idéias estéticas estivessem seguindo a rota dos tropeiros na forma de riscos de retábulos ou de motivos ornamentais específicos. Assim, as obras de talha coloniais do antigo Continente de São Pedro acabaram por se constituir em registros dos estágios por que passaram estas formas em trânsito, testemunhos de momentos específicos em um processo maior de transformação que acompanhou a expansão territorial da América Portuguesa em direção ao sul.

Referências

ABREU, Capistrano. *Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

BOEIRA, Nelson; GOLIN, Tau (Coord.). Colônia. In ___. *História Geral do Rio Grande do Sul*. Passo Fundo: Méritos, 2006.

BONNET, Márcia. *The Transient Form*: source, reflection and innovation in the woodcarving of Portuguese *America*. Tese de doutorado em História e Teoria da Arte. Colchester: University of Essex, 2001. (inédito)

BONNET, Márcia A forma em trânsito: um estudo de caso envolvendo metamorfose e representação. *Caesura*, Canoas, ULBRA, n. 22-23, jan./dez. 2003, p. 71-80.

BONNET, Márcia Em direção ao sul: os caminhos e a arte colonial no extremo sul da América Portuguesa In: *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História – História e Multidisciplinaridade*: territórios e deslocamentos. São Leopoldo: UNISINOS, 2007. Publicação digital em CD-Rom.

GOLIN, Tau. *A fronteira*. Porto Alegre: LP&M, 2002. v. 1.

KÜHN, Fábio. *Breve história do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002.

KÜHN, Fábio. *Gente da Fronteira*: família, sociedade e poder no sul da América Portuguesa – século XVIII. Tese de doutorado em História. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2006. (Inédito)

PRADO, Fabrício. *Colônia do Sacramento*: o extremo sul da América Portuguesa. Porto Alegre: Fabrício Prado, 2002.

TIRAPELI, Percival. *Igrejas paulistas*: Barroco e Rococó. São Paulo: UNESP, 2004.

17-artigo_marcia.indd 176 18/06/2008 17:47:04





Retábulos-mor: Matriz de Nossa Senhora do Rosário de Rio Pardo, Rio Grande do Sul e Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Cunha, São Paulo. Fotos da autora, 2006, e de Manoel Nunes da Silva (TIRAPELI. *Igrejas paulistas*: Barroco e Rococó, p. 277), respectivamente.

17-artigo_marcia.indd 177 18/06/2008 17:47:05

Cidades em rede web: territórios em interatividade

Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões
Professora da UFRGS
Pesquisadora do CNPq
Membro do CBHA

Resumo

Neste trabalho, que tem como tema principal analisamos a produção artística criada para a internet. Esta pesquisa é parte do projeto Território na arte contemporânea: cartografia e mídia digital. O foco principal de nossa pesquisa é analizar as ferramentas e técnicas utilizadas pelos artistas para implementar um diálogo mais íntimo entre a cidade e os internautas. O objetivo é encontrar as tendências predominantes e possíveis novas dinâmicas abertas à produção artística contemporânea. Os trabalhos destes artistas se concentram em interatividade em alguns casos e possibilitam uma observação mais detalhada das cidades às pessoas que frequentemente nunca estiveram nas mesmas e nunca estarão. Em outros casos, estes trabalhos involvem os moradores das cidades, desafiando-os a estabelecerem uma nova relação com o espaço urbano em seu dia-a-dia. A poética destes artistas abre novos caminhos de comunicação e amplia os territórios da arte.

Arte Contemporânea – Web arte – Territórios

Abstract

In this paper we look into the artistic production created for the Web which centers in the city as main theme. This research is part of the project Territory in contemporary art: cartography and digital media. The main focus of our research is to analyze the devices and strategies that artists use to implement a more intimate dialog between the city and the Web visitors. The intent is to find the prevailing trends and possible new dynamics opened to the contemporary artistic production. These artists' works in some cases center in interactivity, and bring a closer view of the cities to persons that often have never been there or never will. In other cases these works involve the cities´ inhabitants challenging them to establish a new relationship with the urban space in everyday life. The poetic of these artists opens new ways of communication and broaden art territories.

Contemporary art – Web art – Territories

Confluências entre territorialidade e virtualidade

Em que medida os dispositivos e procedimentos utilizados no campo da web arte estabelecem novas relações com os de territórios urbanos?

Em princípio, territorialidade e virtualidade parecem conceitos antagônicos, uma vez que território aponta para locais específicos, geograficamente localizados e identificáveis, ao passo que virtual se remete a espaços que não são geográficos, mas sim tecnológicos. Entretanto, não é bem assim que essa questão se desenvolve no campo da web art, onde, constantemente, os artistas estabelecem ligações entre esses dois conceitos, diluindo seus limites e antagonismos.

Em uma obra como *Eternalsunset*, de Adriaan Stellingwerff (Holanda), por exemplo, o pôr-do-sol, que se desdobra ao redor do mundo ao longo das 24 horas do dia, se torna virtualmente eterno. Isso porque, postos com web câmaras esparramados por diferentes pontos do globo terrestre, captam sempre o pôr-do-sol em tempo real e o transmitem, via satélite, para o site da obra. Assim, os espaços geográficos reais onde estão localizadas as câmaras captadoras das imagens e o espaço virtual do site do artista na rede web se tornam dois contextos em estreita conexão e interdependência mútua. Estabelece-se uma dinâmica que hibrida conceitos e borra fronteiras.

Segundo alguns autores, as características do "lugar virtual" residem na imaterialidade, no tempo-real e na interatividade, estabelecendo-se, em decorrência destas circunstâncias, novas possibilidades relacionais. Assim, no *anonimato do ciberespaço* o internauta experimenta uma forma única e solitária de sociabilidade. Ao percorrer as diversas infovias à sua disposição, ele pode encontrar seu grupo ou tribo, aqueles com quem partilha interesses e informações. O usuário da internet pode então fixar-se neste endereço eletrônico, passando a compartilhar de um lugar simbólico, marcado por relações de pertencimento de caráter ideológico, afetivo, sexual ou racial. Mas ele pode, também, fazer parte de mais de uma dessas comunidades, de forma fluída e flutuante.

Como, então, se constroem essas novas conexões? Como o "lugar virtual" ganha significado para seus usuários? Ao explorar as diferentes formas como artistas atuantes na web, estabelecem as relações entre territorialidade e virtualidade. Essas questões têm se colocado como um desafio para nossa pesquisa.

Levando em consideração a disponibilidade tecnológica nos seus mais avançados processos, o conceito territorialidade pode ser abordado em relação às artes visuais em concepções menos tradicionais. No entanto, interessa-nos destacar especialmente o fato de que, mesmo trabalhando no espaço/lugar virtual, constantemente os artistas se reportam aos

18-artigo_maria_amelia.indd 179 18/06/2008 17:52:00

espaço/físicos geográficos, para estabelecerem com eles conexões, diálogos e contraposições muito ricas e desafiadoras.

Ao tratar das repercussões das tecnologias digitais na arte contemporânea, percebe-se a pertinência de explorar conceitos de territorialidade, em especial em obras criadas especificamente para a rede web. Com efeito, os deslocamentos espaciais, possibilitados pelo avanço das tecnologias digitais, como, por exemplo, o uso de GPS (*Global Position System*) ou das ferramentas de localização espacial disponibilizadas pela própria rede, como o *Googleearth* ou *Google map*, estabelecem modernas dinâmicas processuais, tornando possíveis outras e recentes relações entre os campos virtual e geográfico. Na arte numérica, verifica-se a possibilidade de uma nova visão da territorialidade, pois se estabelece uma outra dimensão do território, ao mesmo tempo global e local.[1] Pode-se identificar uma visualidade micro e macro abordável (pois estão possibilitadas aproximações e afastamentos em grandes escalas), que muitos artistas passam a utilizar em suas propostas, operando processos inovadores.

Assim, na net art, muitos dispositivos estão disponíveis para configurar a presença ausente de territórios geográficos em obras que só existem no espaço virtual da rede. Além dos já referidos dispositivos oriundos das novas tecnologias digitais, outros, como mapas, fotos, vídeos, gráficos de dados, também concorrem para estabelecer as inúmeras possibilidades de deslocamentos propostas pelas obras.

A possibilidade de promover relações simultâneas em acessos de qualquer parte do mundo inaugura uma nova percepção do espaço e das interações pessoais. Evidencia-se, claramente, a importância de explorar as imagens criadas no diálogo entre estes dois diferentes *locus*: geográfico e virtual. Pois, ainda que apriorísticamente tomados como antagônicos, eles podem se apresentar muito bem articulados e hibridados, possibilitando a exploração de novas percepções, novos olhares e novas significações nas especificidades do universo telemático.

Cidades como territórios da arte a partir da modernidade

As relações que se estabeleceram com a cidade enquanto território é uma questão que se desdobra em inúmeros capítulos, desde os primeiros indícios da modernidade. Mesmo assim, é um tema ainda emergente nos debates atuais de diversas áreas, devido à sua grande repercussão no contexto globalizado da cultura. As cidades têm se evidenciado como o espaço privilegiado nas interrogações dos artistas e críticos, principalmente a partir do impressionismo, quando se debruçaram sobre elas, encontrando ali um outro desafio e

[1] Alguns autores já utilizam o termo *glocal* para se referir a este fenômeno.

18-artigo_maria_amelia.indd 180 18/06/2008 17:52:00

também sua nova realidade. A grande mudança que se percebe é que a cidade, considerada até então uma parte da paisagem, passa a protagonista. Ela se torna um signo da modernidade, incorporando suas conquistas e suas crises. Charles Baudelaire e Walter Benjamin foram, possivelmente, os primeiros a discorrerem sobre essa relação da cidade com a modernidade. Algumas de suas observações permanecem válidas e muito atuais, como por exemplo, a identificação da figura do *flaneur* como um novo tipo social urbano, o mesmo ocorrendo com a superposição e fluidez como aspectos dominantes de sua visualidade.

A partir desse início de enfrentamento teórico, muito tem sido discutido em termos de arte nas cidades, e também muito tem sido realizado, desde seu aparecimento como protagonista nas pinturas impressionistas até as mais ousadas intervenções, com diferentes materiais, performances e todo tipo de experiência. Debatem-se as operações que questionam o estatuto e os procedimentos convencionais da arte na cidade, da pintura mural aos grafites, da escultura monumento às interferências efêmeras, das propostas mais conservadoras às mais revolucionárias. Dividem-se opiniões sobre o sentido de alguns projetos comemorativos dos eventos a serem rememorados pela coletividade; questionam-se os usos e as relações de poder estabelecidas pela presença da arte nos espaços urbanos. Com opiniões a favor ou contra, a verdade é que as cidades têm se colocado como foco da própria vida artística, que também se concentra, ela mesma, nas grandes metrópoles.

Para alguns artistas, a cidade é vista em sua perspectiva desafiadora, tal qual uma esfinge que exige ser conhecida e decifrada a fim de que a vida possa fluir. Para outros, a cidade é abordada como problema, como espaço de lutas, de acirramento das diferenças de fluxo e de contradições. Ela é também vista, por muitos, como possibilidade de encantamento, de deslumbramento; como espaço a ser descoberto e explorado.

Na abordagem da territorialidade, uma das tendências que se evidenciou em nossa pesquisa, desde seus primeiros esboços, foi de que na web art, igualmente os artistas se colocam essas questões. Se os territórios geográficos, diferentemente do que muitos avaliam, mostraram-se uma presença significativa na arte veiculada nos espaços da internet, as cidades também se destacam como um de seus focos centrais de interesse. Isso decorre, possivelmente, dessa progressiva e intensa relação que a arte vem mantendo com a cidade desde a modernidade. Um foco privilegiado nesses diálogos, a web art se coloca na continuidade dessas condições interrogantes e desafiadoras que os espaços urbanos apresentam na contemporaneidade.

Diálogos com as cidades na web art

Assim, a partir da análise de inúmeras propostas focadas neste tema e trabalhadas em nosso projeto de pesquisa, esboçamos algumas possíveis relações reincidentes. Exploramos aqui

18-artigo_maria_amelia.indd 181 18/06/2008 17:52:00

alguns trabalhos realizados, na perspectiva de perceber tendências e possíveis dinâmicas abertas para a produção artística contemporânea.

Na produção de web art, destacamos a postura de alguns artistas que interagem com as cidades, através de deambulações pelos seus espaços, criando e documentando esses fluxos exploratórios.

Um exemplo dessa tendência é o trabalho *GPSdiary*, de Horsten Knaub (Inglaterra). Ele documenta suas andanças, mapeando os desenhos de seus deslocamentos diários. No ano de 2003, a trajetória do artista era marcada em tempo real; atualmente, aparece como documento do que já foi percorrido. Com o uso de GPS, ele elabora desenhos de seus percursos, que podem ser vistos individualmente ou sobrepostos. Cada dia leva uma cor diferenciada, resultando em formas estéticas e conteúdos que podem ser acessados por dias, meses ou ano. Um resultado que manifesta visualmente, e também conceitualmente, essa paixão pelo deslocamento, uma tendência ao nomadismo como opção no mundo globalizado. Evidencia, principalmente, os inúmeros fluxos possibilitados pelas cidades, uma geografia feita para a circulação, como já havia percebido Baudelaire ao criar a figura do *flaneur*, personagem que Horsten Knaub parece se inspirar, ao repetir a imagem baudelairiana da modernidade – sua proximidade é bastante evidente nessa proposta –, dando a ela uma nova dimensão, agora virtual e tecnológica.

Outro tipo de deambulação que se pode observar não se faz no espaço geográfico, mas no tempo. Este é o caso da proposta *The circular life*, de Lorenzo Fonda e Davide Terenz (Itália). Nesse site, são mostradas em flash as imagens e os sons captados em um ponto fixo de uma cidade, ao longo de um dia. São cinco os pontos de vista distribuídos em duas cidades italianas, Veneza e Modena. O tempo de apresentação das imagens pode ser comandado pelo usuário, em uma espécie de relógio que ele faz andar, para frente ou para trás com o uso do *mouse*. O movimento das horas permite perceber uma visível relação entre a passagem do tempo e as transformações das imagens e sons da cidade, assim como dos hábitos da comunidade.

Esse projeto deixa antever uma poética proximidade com a obra dos impressionistas, em sua observação das imagens de um mesmo local, em diferentes horários. Aqui, também, há uma nova realidade a ser captada, uma vez que, além das imagens e suas cores, se obtém um perfil das inúmeras relações envolvidas no espaço urbano (sons, movimentos, comportamento dos habitantes). Uma nova complexidade é possibilitada pelas tecnologias digitais, mas a idéia poética permanece semelhante, o artista como *voyeur*, deslumbrado pela cidade que o envolve.

18-artigo_maria_amelia.indd 182 18/06/2008 17:52:01

Mas não só de deslumbramento são as relações dos artistas com as cidades; algumas propostas expõem duras críticas em relação a essas e suas realidades. Este é o caso do projeto ACCESS 5 – Bilbao Reality Hacking, no qual Bilbao, a capital do País Basco, mais conhecida pelo Museu Guggenheim, aberto em 1997, e que lhe deu notoriedade, é posta em questão. Os artistas discutem a estratégia de marketing que faz da cidade um ícone da contemporaneidade, esquecendo o abandono de seus pólos industriais a partir dos anos 1970. No site, encontra-se uma tentativa de reativar esses espaços abandonados, através de diversas atividades realizadas nesses locais, envolvendo a colaboração dos habitantes.

Os autores promoveram eventos em diferentes percursos que podem ser acompanhados, no mapa da cidade, pelos usuários da internet. O objetivo é ver, através de dispositivos, como documentos destes eventos, textos, fotos, e vídeos, outros ângulos do espaço urbano. De forma complexa, rica e poética, eles criam evidências de problemáticas, desafiam as abordagens tradicionais, propondo mudanças na identidade marketeira com que quase sempre se relaciona Bilbão.

Também crítica em relação à realidade, procurando denunciar a tragédia e reativar a sua memória, o projeto Radiating Places, realizado por artistas da Rússia, Alemanha e Bielorussia, documenta a catástrofe ocorrida em 1986, em Chernobyl. Vinte anos após o acidente, sete artistas foram até aquela cidade registrar aqueles lugares isolados do contato humano, por conterem uma forte carga radioativa que ameaça a vida local. Os registros foram obtidos através de fotografias, vídeos e gravações de áudio. O site se propõe a documentar o espaço como ele se encontra hoje e a dialogar, em linguagem poética, com o trágico evento ali ocorrido. Manter viva a lembrança do que não deve ser esquecido é o propósito do trabalho. Este é um site preponderantemente exposicional, sem muita interatividade, no qual se pode admirar os vídeos e as fotos feitas no local. Tal como uma obra exposta em uma galeria, suas imagens, preponderantemente em preto-e-branco, de forte impacto, sinalizam o terror naquela região. São imagens comprometidas com uma severa crítica da irresponsabilidade na gestão do espaço público, que a percepção e o olhar sensível dos artistas nos permitem vivenciar.

Menos crítica, mas comprometida com o estabelecimento de diálogos com a história das cidades e com seu conhecimento, é o caso de *México líquido*, proposta de Victor Martinez (México). Os artistas realizaram, em 2002, uma expedição ao redor da antiga Tenochtitlan, hoje Cidade do México. Utilizando um velho mapa, buscaram perceber as modificações na paisagem, enfatizando principalmente as transformações do rio que abastecia essa antiga região. No site, pode-se ver justapostos o mapa antigo e o atual, e, neles, o percurso realizado pelos artistas pode ser acompanhado. São apresentados, também, fotografias de performances, de objetos colocados em locais específicos e vídeos dessa viagem dos artistas. O site estabelece um fluxo de informações sobre a história da cidade

18-artigo_maria_amelia.indd 183 18/06/2008 17:52:01

e sua realidade atual. Dispositivos como os mapas antigos e atuais justapostos permitem o diálogo virtual dos tempos e dos espaços. Uma experiência, que exigiria procedimentos complexos de investigação, está disponível a um simples click, apresentando, com criatividade, de forma às vezes irônica e bem humorada, diálogos do passado com o presente.

Em alguns casos, as propostas também não buscam ampliar conhecimentos, mas simplesmente aproximar os internautas das cidades por elas enfocadas. Não interessa, no caso, se o público que acessa o site são seus moradores ou indivíduos que nunca lá estiveram, nem estarão.

Este é o caso do projeto Citysnapper_X , de Olivier Vanderaa, que promove a coleta de imagens bastante peculiares e originais de grandes cidades, como Montreal, Barcelona e Rotterdan, bem como depoimentos de seus habitantes. O recolhimento de informações e imagens leva, geralmente, um mês de trabalho diário. O material a ser utilizado é obtido através de detalhadas explorações urbanas e interações com as cidades. Os resultados podem ser acompanhados via internet, acessando-as no site por um sistema cartográfico de navegação. Cada cidade é vista por um novo ângulo, abrindo perspectivas de leituras e diálogos mais ricos do que aqueles que os moradores estabelecem no seu cotidiano. Por outro lado, pessoas de outras regiões do mundo podem visitar essas cidades de uma maneira mais próxima e íntima do que aquelas que as agências de turismo expõem em seus folhetos. O artista induz os internautas a realizarem viagens poéticas, oferecendo a eles percursos inusitados.

Observa-se, claramente, na maioria dos sites de artistas enfocados nas cidades, que, embora trabalhando no espaço virtual da rede, eles não se descolam dos espaços físicos e geográficos. Pelo contrário, utilizam a agilidade, a dinâmica a as inúmeras possibilidades de acesso oferecidas pela rede telemática para otimizarem contatos com as cidades. Eles desafiam seu público a ter experiências mais ricas e oportunizam novas formas de vivenciar os espaços urbanos.

A interatividade na web e as relações do público com a cidade

Ao pensar a relação da web art com a cidade, percebe-se que muitas das propostas centram-se na interatividade. Não por acaso, esses artistas aproveitam a agilidade e fluidez do meio para criarem caminhos de duas mãos na relação do público com o espaço urbano. Ao propor que o internauta, navegando no lugar virtual, participe em uma conexão direta e participativa com as cidades, o artista está dinamizando os diálogos com a arte e, também, com realidades urbanas. O espectador é instado a interagir, deixando posições acomodadas para ligar-se na realidade de maneira mais participativa e criativa. Estabelece práticas de relacionamento mais íntimas e significativas, de acordo com princípios da interação.

Para fazer a obra acontecer, os artistas, muitas vezes, estimulam e desafiam o público a novas interações, agindo de forma a subverter as ordens e os poderes vigentes. Certa rebeldia

18-artigo_maria_amelia.indd 184 18/06/2008 17:52:01

em relação ao controle estabelecido pelos traçados urbanos racionalistas, das vias de trânsito, está presente, por exemplo, no projeto Elephantpaths, de Mari Keski Korsu (Finlândia). A artista documenta com vídeo e fotos os trajetos alternativos que as pessoas criam em suas caminhadas repetitivas pelas cidades. Esses desvios, que rompem com os circuitos tradicionalmente impostos pela rede urbanística, são localizados no site em mapas com a precisão das coordenadas geográficas marcadas por GPS. Já foram elencadas diversas cidades em que essas passagens foram identificadas e documentadas, podendo ser visitadas pelos usuários da internet. Qualquer um que habite alguma dessas cidades pode contribuir, enviando depoimentos, histórias, vídeos ou fotos que são postados no site. Com isso, é valorizada a presença ativa do usuário urbano na construção dos seus caminhos, desafiando as imposições das trajetórias preestabelecidas. É um tipo de participação que envolve tanto os cidadãos locais como aqueles que, viajando na rede web, se conscientizam desse tipo de insubordinação social e de seus significados.

Não tão comprometida em termos de ação política, está o caso dos artistas que apelam aos habitantes de algumas cidades para estabelecerem uma nova relação, mais íntima e pessoal, com seus espaços urbanos cotidianos. A poética dessas propostas abre novas possibilidades comunicativas e outros territórios para a arte.

Assim, Rachelle Viader Knowles (EUA), em *Former Resident*, explora a cidade pelo viés de moradores temporários, pessoas que não vivem muito tempo em um lugar, que estão de passagem pela cidade ou que já se foram de lá. No site, ela pede àqueles que já estiveram na cidade de Nova York, mais especificamente no Brooklyn, que enviem um depoimento de sua estada em determinado lugar e data. O projeto é interativo e consiste em documentar um momento especial da vida, de um residente casual.

Cada história recebida é anexada no mapa virtual da cidade, além de ser também impressa e colada no local físico onde aconteceu. O relato, impresso em papel timbrado do projeto, indica, no espaço físico urbano, a presença (com o localizador eletrônico) do site que hospeda todos os depoimentos, devidamente localizados por seus endereços. Possibilita assim que usuários da internet, moradores da cidade ou não, possam aceder a uma experiência vivencial de seu espaço, pelo olhar dos residentes transitórios. Cria-se, na era da conexão, um ambiente que envolve os usuários em uma relação mais integrada entre os espaços físicos e geográficos da cidade e o espaço virtual das redes telemáticas.

O que se percebe claramente é que a interatividade na rede web abre novas possibilidades de participação da arte no espaço urbano, criando também uma nova concepção de público. A dinâmica interativa, que se inaugura com esse tipo de proposta, otimiza e multiplica efeitos, uma vez que o meio web, com sua rede pluridirecional, faz reverberar o diálogo de uma forma muito mais ampla e numericamente mais significativa. Supera, em termos quantitativos,

18-artigo_maria_amelia.indd 185 18/06/2008 17:52:01

as tradicionais interferências urbanas, que quase sempre se limitam ao pequeno público que participa do evento em seu tempo e espaço real.

É claro que, com isso, não se está negando o valor de experiências sensoriais, o que os próprios artistas percebem, pois, muitas vezes, em suas propostas, ensejam situações em que o internauta é levado a vivências sensitivas. Esse é o caso do projeto Tactical Sound Garden, de Mark Shepard, que capta e disponibiliza na rede sons de toda a cidade. Há um mapa de Nova York no site, que mostra a gradual proliferação de zonas de coleta de sons até quase saturar o mapa inteiro.

Em muitas dessas propostas, percebe-se o cruzamento de pontos de vista, pensando o ciberespaço como local de aceitação das diferenças. O que se torna mais fácil neste lugar virtual, onde os choques de interesse se dispersam, e a ausência da proximidade física esfria disputas mais acirradas e emocionais, podendo funcionar mesmo como local de negociação. Posicionamentos antagônicos, tais como, local x global, individual x coletivo, ou contemplativo x interativo, não fazem parte da net art, uma vez que a participação articulada nas propostas interativas estabelece diversos níveis de colaboração.

As diferentes conexões e olhares compartidos que a rede possibilita ampliam o potencial de diálogo e de experiências ativas que a arte pode estabelecer com os mais diferentes territórios.

Referências

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. São Paulo: Papirus, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas* - magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BREA, Jose Luis. *La era postmedia*: acción comunicativa, práticas (post) artísticas y dispositivosneomediales. Salamanca: Varona, 2002

BUCI-GLUSCKSMANN, Christine. *L' art à l'époque du virtuel*. Paris : L'Harmattan, 2003

BUREAUD- BUREAUD-MAGNAN. *Connexions*: art, réseau, médias. Paris :ENSBA, 2002.

COUCHO-HILLAIRE, Edamond-Norbert. *L' art numérique*. Paris: Flamarion, 2003

GREENE, Rachel. *L'art internet*. Paris: Thames & Hudson, 2004.

SCHOLDER-CRANDALL, Amy, Jordan. *Interaction*: Artistic Practice in the Network. EUA: Eyebeam Atelier, 2001.

18-artigo_maria_amelia.indd 186 18/06/2008 17:52:01

Sites referenciados (por ordem de aparecimento no texto)

<http://www.eternalsunset.net>Acesso em: Abril 2007.
<http://www.gpsdiary.org/> Acesso em maio 2007
<http://www.theircircularlife.it/frameset.htm> Acesso em: abril 2007.
<http://axs5.free.fr/#> Acesso Acessado em: Julho 2007:
<http://www.strahlendeorte.de/> Acesso em: Julho 2007
<http://www.bereda.com/losos/L-M/frames4.htm> Acesso em: julho 2007
<http://www.o-vanderaa.com/citysnappermain/index.htm> Acesso em: maio 2007
<http://www.elephantpaths.net/> Acesso em: março 2007
<http://uregina.ca/rvk/frp/> Acesso em: agosto 2007
<http://www.artemov.net> Acesso em: maio 2007



http://www.theircircularlife.it



www.eternalsunset.net

18-artigo_maria_amelia.indd 187 18/06/2008 17:52:02

Monumentos horizontais: a memória nas ruas

Profa. Dra. Maria Angélica Melendi
Professora da EBA/UFMG
Pesquisadora do CNPq
Membro do CBHA

Resumo

Este texto pretende analisar trabalhos que, a partir do final do século XX e começos do XXI, têm sido realizados fora dos espaços institucionalizados da galeria ou do museu com ênfase na recuperação da memória do passado recente e a valorização de espaços públicos degradados ou abandonados. Os processos comemorativos das catástrofes contemporâneas vêm apontando para uma apropriação comunitária da rememoração, antes delegada aos desígnios do poder. Pretendemos estabelecer uma relação entre estes recordatórios populares e os trabalhos de artistas e grupos de artistas. Esses monumentos horizontais exaltam a consciência da própria massa anônima que, às vezes, os constrói espontaneamente e, ao tomar possessão do espaço público como potencial de significação, alentam a intenção de reivindicar a vida de seres comuns.

Memória – Manifestações artísticas – Arte Pública – Século XX e XXI

Abstract

This texto intends to study works which have been made outside the institutionalized spaces or the museum since the end of the 20th Century, focusing in the recovery of the recent past memory and the valorization of public degraded or abandoned spaces. The commemorative processes of the contemporary disasters have been pointing out to a communitarian appropriation of the remembrance, which was charged to the assignment of the power. We intend to establish a relationship between those popular reminders and the works of artists and groups of artists. Those horizontal monuments praise the conscience of the own anonymous crowd, which sometimes build them spontaneously and when they take control of the public space as potential of meaning, they encourage the intention of recover the life of comon human beings.

Memory – Artistic Manifestations – Public Art – 20th and 21st Centuries

19-artigo_maria_angelica.indd 188 07/07/2008 11:58:58

> Com cada repetição, o que é repetido perde em importância e o ato de repetir ganha importância e dá um novo sentido, a repetição é o sentido mesmo. A repetição é um meio de criar leveza. Gosto do arranhado de um disco, uma máquina que gira no vazio ou um movimento e sons infinitos... *Thomas Hirschhorn*

Em 1976, na galeria Carmen Waugh, na Rua Florida 900, Buenos Aires, Federico Peralta Ramos e Antonio Berni participaram da exposição *Crenças e superstições de sempre*. Nessa oportunidade, Berni apresentou *A defunta Correa*, trabalho considerado, na época, um *enviroment de grandes dimensões*. A obra consiste em uma pintura-colagem da Defunta amamentando seu filho (uma boneca de plástico) no deserto, rodeada por objetos do culto popular alusivos às graças pedidas: retratos fotográficos, muletas, gessos ortopédicos, garrafas com água, velas, flores e todo tipo de oferendas populares.

A crítica Rosa María Ravena descreve a instalação:

> Berni situa a cena num ambiente noturno inescrutável, onde o intenso azul do céu e a paisagem rarefeita são muda resposta ao trágico evento que se recorta claramente no primeiro plano (...). Por sua vez a horizontalidade da mulher insinua seu vínculo com a terra, com a que ira a se confundir em breve, sendo já seu cabelo una mata de ervas secas entre as pedras.[1]

A história da defunta acontece no interior da Argentina. Em 1835, durante uma das tantas das guerras civis, um paisano de sobrenome Bustos foi recrutado pelas montoneras de Facundo Quiroga e levado pela Força para La Rioja. Sua mulher, Deolinda Correa, em desespero, pegou o filho recém-nascido e seguiu as pegadas dos rebeldes. Dias depois, uns tropeiros a encontraram sobre um pequeno morro, morta de sede e de cansaço. A criança, viva, ainda se amamentava no seu seio. A enterraram perto do Cemitério de Vallecito, na encosta da serra Pie de Palo.

A Defunta Correa era conhecida desde fim do século XIX como uma alma boa que ajudava os tropeiros a encontrar o gado perdido. Seu culto transcendeu a região a partir do terremoto de San Juan (1944) e se expandiu pelo país por obra dos caminhoneiros, versão contemporânea dos tropeiros. Numerosos altares da Defunta proliferam pelas estradas, e pelas ruas da cidade, com suas intermináveis oferendas de água.

Antonio Berni tinha desenvolvido desde a década de 1960 duas personagens arquetípicas dos arrabaldes portenhos: Juanito Laguna e Ramona.

[1] www.diariodecuyo.com.ar/home/new_noticia.php?noticia_id=96574.06/06/2007

19-artigo_maria_angelica.indd 189 19/06/2008 10:51:56

Juanito – Joãozinho – é um personagem típico da América Latina: um menino de favela que ganha a vida recolhendo lixo nas ruas, um menino muito pobre (não um pobre menino, como Berni faz questão de ressaltar). Juanito vive em cenários de lata e papel cartão, de ferro velho e sucata, sonhando com naves espaciais e brinquedos que nunca terá.

Ramona é uma mulher do interior que vai para a cidade grande em busca de fortuna e acaba se prostituindo. Rendas, sapatos, roupas vistosas, telas bordadas são os objetos que rodeiam Ramona.

Nesse período, nos primeiros meses do golpe de Estado do general Videla, nasce a instalação *A defunta Correa*. Para Berni, a Defunta (como o Gauchito Gil)[2] é um dos novos mitos: o recurso ao velho fetichismo como forma de apoio e salvação individual. O fracasso das religiões, das ideologias e da democracia levaria ao povo defraudado e explorado a buscar formas de restauração material e anímica. No desamparo, não encontram alternativa a não ser se refugiar em novas divindades protetoras. *A defunta Correa* é apenas a imagem espelhada de sua própria miséria, de sua insegurança cotidiana.[3]

****

Conectado a agrupação H.I.J.O. S[4], o GAC (*Grupo de Arte Callejero*) organizou, no 20 de dezembro de 2002, uma procissão que percorreu os sítios onde foram assassinados, um ano antes, cinco jovens participantes dos distúrbios que aconteceram nas proximidades da Plaza de Mayo. Fizeram um percurso que partiu da Plaza de Mayo, passando por cada um dos cinco lugares onde caíram as vítimas, colocando no chão una placa de 1 x 1.30 m. com o nome da vítima y um altar. A partir dessa data, a *Homenagem aos assassinados pela repressão policial na rebelião popular de 20 de dezembro de 2001 (janeiro de 2002 - até hoje)* é realizada nos dias 20 de cada mês. As placas, retiradas muitas vezes, como os altares, são recolocadas em cada homenagem. A intenção dessa ação é transfor-

[2] Antonio Mamerto Gil adquiriu seu caráter de divindade depois de ser assassinado pela polícia. Antes de ser executado o Gauchito disse ao oficial umas palavras premonitórias. "Você vai me degolar, mas quando chegar a casa, junto com a notícia do meu perdão vão te dizer que teu filho está morrendo de doença má. Como vai derramar sangue inocente, invoca meu nome ante Deus Nosso Senhor pela vida de teu filho, porque o sangue do inocente faz milagres." A partir desse momento foi venerado e seus altares se distribuem ao longo das ruas e das estradas da Argentina. O artista Sergio Gravier fez alguns altares nas ruas de Palermo Soho em 2003. É necessário destacar que, nos últimos anos, vários desses santos populares passaram a serem cultuados altares construídos em bairros de classe media de Buenos Aires.

[3] BERNI, Antonio. Em: http://www.paseosimaginarios.com/berni/obragrafica.htm 08/06/07 "Esa mujer muere inconsciente de su destino, de ser el símbolo del desamparo, el miedo y el terror. El pueblo, pueblo de abajo, le atribuye -porque inconscientemente así lo desea- el poder sobrenatural de protegerlos en la desdicha, la desgracia y el dolor. La muerte de la Correa no tiene nada de heroico, fue una fatalidad horrible como pudo ser la muerte por un rayo."

[4] H.I.J.O.S. é uma agrupação integrada por filhos de desaparecidos, assassinados, exilados e ex-presos políticos durante a ditadura militar argentina que agrupa, também, outros jovens que se identificam com esses pontos básicos. Cf.: http://www.chez.com/hijosparis/hijos-puntos.htm

19-artigo_maria_angelica.indd 190 19/06/2008 10:51:56

mar o espaço físico de trânsito cotidiano em lugares carregados de significado, espaços para a memória e para a denuncia; deixar uma marca histórica no solo da cidade para que os pedestres participem da construção desse ritual.

O GAC propõe, ainda, que essa atividade seja apropriada por outros grupos de pessoas para ser repetida em todos os lugares onde se tenha cometido esse tipo de crimes.

****

A ONG Rio de Paz, nascida no início de 2007, logo após a onda de atentados que sofreu a cidade no final de 2006, vem organizando manifestações pela paz que possuem um aspecto indubitavelmente "artístico".

As ações, realizadas em espaços centrais do Rio e de outras cidades – praia, praças, largos frente a edifícios públicos –, se caracterizam pela repetição de elementos alusivos à morte e aos seus rituais.

Assim, no dia 17 de março, voluntários da organização Rio de Paz fincaram 700 cruzes de um metro de altura na areia da praia em frente ao Copacabana Palace. Usavam camisetas pretas e informaram que cada cruz representava uma vítima de violência no estado no decorrer do ano. Um mês depois, colocaram 1.300 rosas vermelhas nas areias da Praia de Copacabana, na altura da Avenida Princesa Isabel, para lembrar os mortos no estado desde o início do ano até aquele dia.

****

O artista suíço Thomas Hirschhorn construiu monumentos e altares perecíveis para seu panteão pessoal de heróis. São acumulações heterogêneas de imagens e textos, semeados de objetos kitsch, velas votivas, fotos, flores de plástico, bonequinhos. Os altares são colocados em lugares onde os homenageados poderiam ter morrido por acidente ou por azar: num canto qualquer á beira do passeio, na rua. Os passantes eventuais são convidados a testemunhar essas ações de comemoração particulares e ser inspirados por elas ou não. Hirschhorn dedicou quatro dessas peças a artistas como Otto Freundlich e Piet Mondrian e a escritores como Ingeborg Bachmann e Raymond Carver.

Os monumentos, dedicados aos filósofos admirados por Hirschhorn, combinam o aspecto devocional com o informativo. Até hoje foram feitos monumentos para Spinoza, Bataille e Deleuze; está planejando outro para Gramsci. Com exceção do de Bataille, cada monumento foi erigido no país de nascimento do filósofo, mas deslocado dos sítios oficiais. Assim, o de Spinoza está no distrito das luzes vermelhas em Amsterdã, o de Deleuze, num bairro norte-africano em Avignon e o de Bataille, numa vizinhança turca em Kassel. Esses deslocamentos parecem ser ajustes: o radicalismo do filósofo é igualado ao periférico de

19-artigo_maria_angelica.indd 191 19/06/2008 10:51:56

sua locação. Esse confronto sugere uma refuncionalização do monumento, que de uma estrutura unívoca que rasura os antagonismos passa, a ser um arquivo subalterno, contra-hegemônico, que pode ser utilizado para articular diferenças.

****

O jovem escultor norte-americano Seth Wulsin – que vive na Argentina desde 2005 – finalizou um trabalho sobre as 48 janelas do Pátio de Recreação da Penitenciária de Caseros, Buenos Aires, inaugurada a 23 de abril de 1979, durante a ditadura de Jorge Rafael Videla. O edifício, que está sendo derrubado por ordem judicial, apresenta grandes janelas compostas, cada uma, por 209 círculos de vidro grosso. Ao eliminar alguns vidros da trama, o jogo de claro-escuro entre os espaços com e sem vidro, forma rostos. Nas janelas do prédio, onde se alojaram presos políticos em condições desumanas, durante o terrorismo de Estado, podem se vislumbrar, de acordo ao reflexo do sol, una série de semblantes humanos. Para vê-los, temos que nos movimentar ao longo dos paredões semidestruídos; então, por um artifício de reflexos e sombras, as faces aparecem e desaparecem sutilmente. Na medida em que os andares da prisão sejam derrubados, os rostos cairão junto com os muros.

****

No dia 30 de dezembro de 2004 se incendiou a boate República Cromagnón, localizada no bairro do Once da Cidade de Buenos Aires. Provocado por um fogo de artifício quando tocava a banda Callejeros, o fogo propagou-se rapidamente ao chegar ao teto. O resultado foi: 193 mortos, centos de feridos, lesões físicas e traumas psicológicos.

Quase imediatamente, a boate e seus arredores se converteram em lugar de peregrinação e santuário. No primeiro dia do ano, o local já estava cheio de fotos, velas, flores e mensagens para as vítimas, logo se converteu num espaço de preces, o que foi incentivado pela missa que ofereceu o bispo auxiliar de Buenos Aires, monsenhor Eduardo García. Desse santuário, que existe até hoje, partiu também a primeira das muitas marchas que familiares, amigos e vizinhos realizariam em homenagem, em primeiro lugar, e como pedido de justiça, mais tarde.

****

O ato de sinalizar espontaneamente com objetos de afeto ou de culto os lugares onde ouve mortes por acidente, assassinato ou desastres naturais já é um topos comum a nossa cultura, cada vez mais ameaçada pela iminência de catástrofes. A utilização desses objetos – velas, flores, santinhos, cartas, bichos de pelúcia, próteses, roupas, tênis ou sapatos usados, fotos de identidade, de álbuns de casamento, de família, de férias – nos processos comemorativos das catástrofes contemporâneas vem apontando para uma apropriação comunitária da rememoração, antes delegada aos desígnios do poder. O monumento ou altar parece estar sempre em processo e se expande horizontalmente por agregação de

19-artigo_maria_angelica.indd 192 19/06/2008 10:51:56

pequenos objetos ao redor do lugar da tragédia. Objetos-oferendas que aspiram a despertar a benevolência do ausente, objetos-relíquias que tocaram o corpo desaparecido, ou quase ex-votos, doados em troca das graças recebidas.

Esses recordatórios populares denotam, ao mesmo tempo, a premência de uma sinalização do lugar de memória e a falta de expectativas da população de manter essas memórias ativadas pela ação do poder constituído.

Paralelamente, alguns artistas realizam operações similares, propondo respostas alternativas para demandas de memória singulares. Os altares e monumentos de Antonio Berni, Thomas Hirschhorn, Seth Wulsin ou os rituais coletivos do GAC podem ser confrontados com instalações populares como os altares da Defunta Correa e o Santuário Cromañón, em Buenos Aires ou com ações efêmeras como as recentes manifestações no Rio de Janeiro em decorrência da violência urbana. Ao refazer essas instalações, ao repetir essas ações, os artistas visam exaltar a consciência da própria massa anônima que age espontaneamente.

O movimento não é de mão única. Podemos perceber também, a apropriação de desses procedimentos artísticos pela comunidade. As ações da ONG Rio de Paz, roteirizadas e interpretadas com rigor, são exemplo disso. Do mesmo modo, na Argentina, várias assembléias populares refizeram alguns dos trabalhos do GAC durante as comemorações do golpe de 1976. Os vizinhos prepararam mapas que assinalavam as casas dos desaparecidos do bairro e, em procissão, percorreram o trajeto entre elas.

As ações, repetidas ou refeitas ad infinitum – *Homenagem aos assassinados pela repressão policial na rebelião popular de 20 de dezembro de 2001* do GAC ou as manifestações da ONG Rio de Paz –, ritualizam os acontecimentos rememorados ou denunciados. Seria importante ressaltar a permanência dessas estruturas rituais — procissões, cruzes, enterramentos, altares, oferendas — fora de qualquer referência mítica ou religiosa explícita.[5] A relação com os rituais do catolicismo, porém, é inevitável nestes casos. Os mecanismos de mapeamento dos lugares, de fixação das lembranças a sítios específicos seguida da repetição do percurso ano após ano, podem ser entendidos como a recreação de uma outra via-crúcis. Andar em procissão ou peregrinagem pelos locais do sofrimento e o escárnio contribuiria para o religamento (no sentido primeiro da *religio: religare*) da vida atual com as memórias reprimidas da tortura, da violência e da morte. Essas ações, repetidas no tempo e no espaço, propiciariam a criação de mitos que deslocariam para o presente os resíduos do passado.

Mario Perniola, apoiado nas reflexões de Kierkegaard, aponta que, através da repetição, a vida passada retorna ao presente, mas, precisamente por isso, retorna diferente: *ao mesmo*

[5] PERNIOLA. *Pensando o ritual*: sexualidade, morte, mundo, p. 231.

19-artigo_maria_angelica.indd 193 19/06/2008 10:51:56

tempo determinada e única.[6] Na experiência da repetição, o diferente, o novo irromperia a través de pequenos desvios, deslocamentos imperceptíveis, erros mínimos.

É nesse local que espreita o paradoxo. Segundo a etimologia ciceroniana, *religio* derivaria de *relegere*, reler. Uma releitura que não seria interpretação e compreensão do texto, mas, uma interminável repetição mecânica de palavras e frases que visaria anular toda e qualquer significação. De acordo com essa vertente a função da repetição não seria lembrar, mas esquecer.[7]

****

Os altares e os monumentos de Hirschorn não admitem o espetáculo nem o cinismo e são, muitas vezes, impregnados de humor. Exaltam a figura e a obra de um personagem, mas abominam da idéia de panteão. Constroem espaços nos que se mesclam objetos evocativos, imagens, textos, documentação de todo tipo e, muitas vezes, abrigam conferencias e outras atividades relacionadas com a figura homenageada. Como afirma Patricia Falguières, "todo o que um Estado já não pode fazer (já não há grandes homens, já não resta espaço público), o faz Hirschhorn, que põe mãos à obra. Monumentos de monumentos".[8] Espaços "populares", para uso público. Seu caráter supostamente caótico esconde a lógica de uma intenção precisa.

Se ou monumento, como antes o altar, era a cristalização de um bem moral que o Estado situava como exemplo e guia: uma estrutura vertical imperecível, uma lição de quem "sabe" para quem deve "aprender"; os novos monumentos exaltam a consciência da própria massa anônima que os constrói e os deixa morrer espontaneamente.

Cabe destacar que a tendência à horizontalidade nos lugares de recordação vem acontecendo a partir das últimas décadas do século XX. Seu marco poderia ser o Monumento aos Veteranos de Vietnã, de Maya Lin, 1982. Os materiais mais nobres e duradouros – mármore, granito, bronze – expandem-se no sentido longitudinal e são muitas vezes substituídos por outros, menos usuais – chumbo, acrílico, madeira –, ou mesmo, perecíveis.

Essas obras alentam duas intenções: reivindicam as memórias e tomam possessão do espaço público como potência de significação. A especulação do solo, a ocupação das redes viárias e o emprego massivo do automóvel, o confinamento dos cidadãos em seu lar frente à tela da TV, o descaso das autoridades deterioraram o espaço público. Essas intervenções propõem renová-lo; refazer a arte como elemento de encontro coletivo, reivindicar as praças como locais de informação, de discussão e de interação. Na rua, as obras

[6] PERNIOLA. *Pensando o ritual*: sexualidade, morte, mundo, p.30.
[7] PERNIOLA. *Pensando o ritual*: sexualidade, morte, mundo, p. 231.
[8] FALGUIERES. *Merzar el mundo*, p 46-47.

19-artigo_maria_angelica.indd 194 19/06/2008 10:51:56

enunciam argumentos fundamentais para iniciar um debate, para "reclamar o mundo", para resignificar o tempo e o espaço.

****

Os primeiros sintomas desse desejo de resignificação no campo da arte contemporânea já podiam ser mapeados no livro *The Reenchantment of Art*, 1991 de Suzi Gablik. Ela diagnostica o desgaste da estética modernista – baseada no isolamento, no desengajamento e na pureza – e propõe, para as próximas décadas, uma arte essencialmente social que rejeite qualquer aspiração de neutralidade e autonomia. Para ela, a agenda da arte seria recuperar um subtexto de responsabilidade, extraviado nos modelos estéticos modernistas e ir além da dissociação entre o estético e o social.[9] Muitos artistas estariam preocupados com a criação de práticas que enfatizassem a essencial interconexão humana ou que evocassem o sentimento de pertença a uma totalidade maior. Fundamentalmente, já não veriam a arte como um espaço de luta pela liberdade individual de expressão.

No ensaio, *Notes on Abstraction*, (1987), Peter Halley lembra que os artistas dos anos 1970 acreditavam no nascimento de uma cultura pós-capitalista, na qual a arte como mercadoria seria substituída por ações transgressoras – *performance* e *site-especific* – que não redundariam em objetos colecionáveis. Ele postula que, pelo contrário, esses anos não representaram o florescer de uma nova consciência, mas a derradeira voz da velha autonomia idealista.[10] "Depois disso nenhuma expressão cultural estaria fora do sistema de consumo: um mundo cristalino que responde apenas aos imperativos numéricos, á manipulação formal e aos controles econômicos."[11]

Para Halley, seriam necessárias ações políticas de deriva ou de suspensão: *ações de retaguarda*. Elas visariam alimentar a cultura com aquilo que *é* sem valor: idéias excêntricas que parecem inócuas e que, por isso, não são notadas nem apropriadas pela mídia, idéias duvidosas que não investem no estatuto da veracidade e por isso não são prejudicadas quando manipuladas, idéias niilistas, repudiadas por serem depressivas em excesso. O *retaguardismo* não seria apenas a rejeição da revolução, mas, sobretudo a desconstrução da idéia da revolução.[12]

Idéias niilistas, depressivas em excesso? Poderíamos considerar assim esses monumentos, esses rituais? Seriam ações de retaguarda esses atos de luto infinitamente repetidos, insupor-

[9] GABLIK. *The Reenchantment of Art*, p. 5.
[10] HALLEY. Notes on Abstraction http://www.peterhalley.com/ARTISTS/PETER.HALLEY/notesonABSTRACTION.FR2.htm 29-08-2007.
[11] HALLEY. Notes on Abstraction http://www.peterhalley.com/ARTISTS/PETER.HALLEY/notesonABSTRACTION.FR2.htm. 29-08- 2007.
[12] GABLIK. *The Reenchantment of Art*, p. 18.

19-artigo_maria_angelica.indd 195 19/06/2008 10:51:56

táveis para uma sociedade que não escreve epitáfios, que não levanta lápides, que expulsou para fora dos limites de suas cidades a presença dos ausentes.

Os rostos que Seth Wulsim esculpiu ao longo de muitos meses, nas vidraças da penitenciária infame, desapareceram junto com os últimos escombros. Cintilaram um momento sob o sol da tarde, mas já não existem. Do altar para Raymond Carver, restam algumas fotografias. Talvez menos que as arquivadas nos computadores dos jornais brasileiros, mostrando as ações da ONG Rio da Paz. O Santuário Cromañón ainda está lá, se arruinando no tempo. No final da Juan B. Justo, do lado dos galpões vazios, um altar do Gauchito Gil persiste e se estende sobre o passeio imundo. Na estrada de terra entre Biribiri e Diamantina, uma cruz de madeira anônima se confunde com o amarelo queimado da paisagem. A intempérie devorou todas as cores das flores de papel aos santos de gesso. Também apagou os nomes.

No deveríamos nos alarmar, a Defunta Correa, a de Berni, abandonada por décadas num depósito, está agora muito bem conservada na coleção de Amália Lacroze Fortabat, a dona de Olavarría, que está construindo seu Museu em Puerto Madero. Mas a Defunta Correa, a de Berni, ela nunca esteve em rua nenhuma.

Referências

FALGUIERES, Patricia, "*Merzar el mundo*", texto en el catálogo Thomas Hirschhorn, *United Nations miniatura*, CAC Málaga, septiembre-noviembre de 2003, pp. 46-47.

GABLIK, Suzi. *The Reenchantment of Art*. New York: Thames and Hudson, 1991. p. 5

HALLEY, Peter. Notes on Abstraction. http://www.peterhalley.com/ARTISTS/PETER.HALLEY/notesonABSTRACTION.FR2.htm 29-08-2007

PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual*: sexualidade, morte, mundo. São Paulo: Livros Studio Nobel, 2000.

19-artigo_maria_angelica.indd 196 19/06/2008 10:51:56



Sergio Gravier. *Altar para el Gauchito Gil*, Buenos Aires, 2004.



Antonio Berni. *La Difunta Correa*, 1976.

19-artigo_maria_angelica.indd 197 19/06/2008 10:51:57

Arte funerária carrarense no Brasil

Prof. Dra. Maria Elizia Borges
Professora da FAV/UFG
Pesquisadora do CNPq
Membro do CBHA

Resumo

O presente artigo parte do pressuposto de que os imigrantes italianos foram grandes responsáveis pela produção funerária realizada e difundida no Estado de São Paulo, no período da Primeira República. Assim sendo, pretende-se fazer uma leitura iconográfica da produção artística realizada por marmorarias de procedência italiana originárias de Carrara, como o caso da Marmoraria Amparense. A região de Carrara não só exportou peças de mármore de Carrara para o Brasil, como também colaborou na formação artística de alguns escultores brasileiros. A imaginária funerária carrarense encontra-se presente em muitos cemitérios do país na forma de anjos, de alegorias e de santos que seguem o padrão da estética realista ao art nouveau.

Arte funerária – Brasil – Primeira República – Marmoristas italianos

Abstract

This article assumes that the Italians immigrants answerable for the funeral production created and spreaded in Sao Paulo, in the the time of the First Republic. In this case, the aim here is to make an iconographic reading of the artistic production performed by Italian marble industries from Carrara to Brazil, as the case of Marmoraria Amparense. The region of Carrara exported pieces of marble to Brazil and collaborated in the artistic development of some Brazilians sculptors. The Carrara´s funeral imaginary is present in many Brazilian cemeteries as angels, allegories and saints from the realistic esthetics to the art nouveau.

Funeral Art – Brazil – First Republic – Italian marble sculptors

20-artigo_maria_elizia.indd 198 07/07/2008 12:00:55

Arte funerária no Brasil

Na década de 1970, o sociólogo Clarival do Prado Valladares (1972) foi o pioneiro no estudo da arte funerária, especificamente, em cemitérios secularizados, construídos no país a partir do século XIX. A partir dos anos 1980, começam a proliferar no interior do país instituições de ensino superior, incentivando o surgimento de pesquisadores interessados na história da arte local. Foi nesse contexto que iniciamos nossa pesquisa sobre a arte funerária e a produção dos marmoristas italianos da cidade de Ribeirão Preto, Estado de São Paulo, no período da Primeira República (1890- 1930). A partir de então, estendemos a pesquisa a outras cidades paulistas e de outros estados. Hoje, temos uma curva ascendente na produção de trabalhos acadêmicos, de caráter interdisciplinar, com recortes temporais e geográficos significativos. Todavia, para a elaboração do presente artigo tivemos de remontar dados dispersos de uma produção artística valiosíssima que tem muito a ser estudada, dada à grande parcela de obras oriundas da Itália ou realizadas por italianos e seus descendentes que aqui se estabeleceram, e pulverizam o universo funerário brasileiro.

A obrigatoriedade do cemitério secularizado foi iniciada com D.Pedro I, que promulgou uma série de ofícios ordenando o fim dos sepultamentos nas igrejas, a partir de 1828. Na cidade do Rio de Janeiro, então capital do Império, foram construídos os cemitérios da Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula (1849), o São João Batista (1851) e o São Francisco Xavier (1857). Na cidade de São Paulo inaugurou-se o Cemitério da Consolação (1858); em Recife, o Cemitério Santo Amaro (1851); em Belém do Pará, o Cemitério Nossa Senhora da Soledade (1853); em Salvador, o Cemitério do Campo Santo (1836) e em São Luís, o Cemitério do Gavião (1855), atual Cemitério de São Pantaleão.

Todas essas necrópoles podem ser consideradas como os primeiros "museus a céu aberto", onde encontramos jazigos-capelas e túmulos monumentais que transcendem suas qualidades meramente utilitárias e artísticas para se transformarem em monumentos históricos de grande valor cultural, convertidos em definidores do *status* social dos defuntos e de seus descendentes (Borges, 2005). Alguns desses monumentos funerários foram construídos em mármore de Carrara.

> Coube à Marmoraria Carrara, da cidade de Santos, Estado de São Paulo, construir o referido túmulo. Sabe-se que as marmorarias faziam questão de receber encomendas de locais distantes da sua origem, pois isso era uma das maneiras de divulgar o seu empreendimento. O anjo jovem abraçando a cruz latina é um dos temas preferidos em cemitérios brasileiros. A representação da figura humana apresenta corpo elegante, traje clássico e sensualidade; o rosto transmite uma expressão de tristeza, todavia, serena. A guirlanda de flores dá um toque especial no entrelaçamento do anjo com a

20-artigo_maria_elizia.indd 199 19/06/2008 10:58:06

> cruz. Na realidade, esta escultura segue o padrão das estatuárias que eram divulgadas nos catálogos italianos da época, como a Estatue in Marmo Di Carrara (s.d.) e as Estátuas de Marmol (s.d.), que a maioria das marmorarias italianas adotava como mostruário.

> A escultura está dentro dos padrões do estilo *art nouveau*, muito em voga nos cemitérios brasileiros no período da *Belle Époque*. Trata-se da representação de Eurídice, esposa do poeta Orfeu, que foi envenenada pela serpente, após o olhar apaixonado do caçador Aristeu. Deve-se atentar para o êxtase da dor, expressa pela posição do corpo, e para sua beleza, vislumbrada por entre a veste drapejada e transparente. Uma temática clássica, que nos leva a acreditar ser a escultura proveniente de algum lugar da Itália. É comum encontrarmos, nesse período, a feitura de um túmulo simples, construído com materiais nacionais como granito cinza, trazendo agregado a ele, uma bela escultura em mármore de Carrara. Tal procedimento visava baratear o custo do monumento e, ao mesmo tempo, satisfazer o gosto dos familiares do morto.

Após a Proclamação da República, em 1890, todas as cidades brasileiras foram obrigadas a construir e administrar seus cemitérios secularizados. Daí resultou num processo multiplicador desse tipo de cemitério e, conseqüentemente, ampliou-se o número de escultores voltados à arte funerária e ao comércio das marmorarias no país.

Nos cemitérios dos centros metropolitanos foram instalados alguns túmulos importados da Europa. Há também um número representativo de monumentos funerários construídos por escultores brasileiros, imigrantes e/ou descendentes de italianos, franceses, espanhóis, portugueses e alemães, alguns dos quais considerados propagadores do estilo acadêmico e outros, do moderno. Em ambos os casos, há o predomínio de um tipo de produto artístico fetichizado, no qual o valor supremo está na originalidade, detentora de uma iconografia advinda dos postulados da arte tida com elitista e erudita (Garcia Canclini, 1984:49). O emprego do mármore de Carrara em determinadas regiões do país vinha reforçar o *status* da burguesia emergente enterrada nesses cemitérios.

Nos cemitérios das cidades de médio porte, predominou um tipo de produção funerária padronizada. Elas eram realizadas por artistas-artesãos oriundos de marmorarias locais, satisfazendo, assim, o gosto das famílias de maior poder aquisitivo. O processo artístico se concentrou mais na distribuição do produto realizado em série, que se tornou eficaz, ao transmitir, para inúmeros cemitérios, das mais variadas localidades, alguns modelos de arquitetura e escultura já cristalizados e banalizados na Europa, influenciados pelos postulados da arte erudita. Os cemitérios estão repletos de anjos, santos e adornos provenientes da cultura cristã, concebidos segundo as estéticas neoclássica, eclética, realista e

20-artigo_maria_elizia.indd 200 19/06/2008 10:58:06

da *art nouveau* e *art déco*. O mármore de Carrara tornou-se o material preferido pelas famílias de classe média que se concentravam nesses cemitérios.

Nos cemitérios das cidades de pequeno porte, constata-se uma variedade maior de construções tumulares realizadas com o emprego de materiais regionais ou básicos da construção civil. Eles são construídos por pedreiros ou por artesãos locais autônomos, na maioria das vezes desvinculados das marmorarias da região, com as quais estabeleciam concorrência. Esporadicamente, encontramos túmulos caiados e cobertos com placas de mármore de Carrara, nas quais se gravam as inscrições do falecido e alguns motivos florais.

Enquanto os cemitérios públicos metropolitanos e medianos se tornaram, em graus diferenciados, grandes depositários de um tipo de produto carregado de conhecimento artístico sedimentado pela arte erudita e revestidos em mármore, os pequenos possuem obras de feitura bucólica, uma decoração genuína, em conformidade com o gosto popular (Borges, 2005).

A "pedra que brilha"

As pesquisas de âmbito regional já permitem mapear, genericamente, a presença de marmorarias em cidades de grande e médio porte, a partir do século XIX, e verificar que elas eram empreendimentos instalados, na maioria das vezes, por famílias de imigrantes. Assim, em quase todas as regiões do Brasil havia uma firma de procedência estrangeira, a saber: no Nordeste, portugueses e escoceses; no Sudeste e Sul, portugueses, italianos, espanhóis e alemães. Nas demais regiões, requisitavam-se essas mesmas firmas especializadas como prestadoras de serviços.

No Sudeste, a cidade de São Paulo, passou por um processo de modernização, no fim do século XIX, impulsionada pela riqueza do café. A cidade se europeizou, sobretudo, dentro das feições italianas, na arquitetura, na decoração, na pintura, na escultura pública, nos hábitos musicais e na influência do idioma (Zanini, 1983: 504-505). As novas construções dos "coronéis de café" e dos "imigrantes enriquecidos" ostentavam uma arquitetura luxuosa que refletia a prosperidade de seus proprietários. Essa necessidade de afirmação estendeu-se aos jazigos familiares, recorrendo, e, para isso, aos serviços de escultores e artesãos italianos, alguns dos quais acabavam se radicando definitivamente na cidade.

Citamos o caso dos escultores: Galileu Emendábili (Roma, 1898 - São Paulo, 1974), Eugênio Pratti (Cerro Veronese, 1889 - São Paulo, 1980), Victor Brecheret (Castro, 1894 - São Paulo, 1955) e Lélio Coluccini (Valdicastello-Carducci, 1910 - Campinas, SP, 1983). Outros escultores italianos permaneceram por alguns anos no Brasil, como Luigi Brizzolara (Chiavari, 1868 - Gênova, 1937) e Armando Zago (Verona) (Josefina Eloína Ribeiro, 1999).

20-artigo_maria_elizia.indd 201 19/06/2008 10:58:06

Destacamos aqui a formação artística do escultor Lélio Coluccini. Seus familiares estabeleceram-se em São Paulo, em 1912, e, posteriormente, foram para a cidade de Campinas, onde fundaram a Marmoraria Irmãos Coluccini. Desde menino, ele trabalhava como ajudante e já demonstrava grande vocação para a escultura. Em 1924, foi estudar no Instituto d'Arti Stagio Stagi, em Pietrasanta e, a seguir, completou sua formação na Accademia d'Arti di Carrara, onde teve a oportunidade de estudar com os escultores Antonio Bozzano e Leone Tommasi.

Sabe-se que, em 1929, ele recebeu da Accademia di Bele Arti di Pietrasanta o primeiro prêmio e a medalha de ouro referente à obra *Studio Anatômico* e, por mérito, ganhou do governo italiano uma viagem a Roma. Retornou a Campinas em 1931, montando seu ateliê na sede da marmoraria. Daí em diante, realizou muitas obras no Cemitério da Saudade da referida cidade, contribuindo, assim, para inovar a arte funerária, dada as características *art déco* que nelas impregnou. Possivelmente, muitos outros escultores seguiram o mesmo percurso de Lélio Coluccini.

Foi no clima de efervescência econômica que também chegaram a São Paulo os primeiros marmoristas italianos. As marmorarias instaladas, certamente, concorriam com os ateliês dos escultores patrícios. Tratou-se de um tipo de imigração diferenciada, sem qualquer subvenção governamental.

Os marmoristas traziam recursos financeiros próprios para instalar uma pequena firma, sozinhos ou em sociedade com outros patrícios. Neste último caso, Warren Dean (1977: 252-274) justifica a necessidade de duas famílias de imigrantes de classe média combinar o capital restrito para ter uma entrada de capital suficiente para manterem o controle da técnica de uma determinada produção industrial. Em regra, eram jovens altamente produtivos, com grau de escolaridade superior ao da classe média brasileira e com o conhecimento de certas habilidades artísticas, manuais e técnicas, então raras no país.

Havia dificuldade de se encontrar mão-de-obra especializada e, por isso, as marmorarias tiveram de instruir seus primeiros artistas-artesãos. Era costume também importá-los da Itália ou selecionarem alunos que haviam freqüentado o curso profissionalizante do Liceu de Artes e Ofícios (1882), que, entre as disciplinas, possuía uma pequena carga horária voltada à escultura e à estatuária (Borges, 2002).

Na cidade de São Paulo, inaugurava-se com freqüência uma marmoraria de procedência italiana. No livro *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros* (Valladares, 1972), levantamos a seguinte relação de marmorarias instaladas em São Paulo: Grande Marmoraria J. Savoia, Marmoraria Garibaldi, Estabelecimento de Fabrício Catelli, Estabelecimento Ricardo Pavoni, Marmoraria Tavolara.

20-artigo_maria_elizia.indd 202 19/06/2008 10:58:06

Já no livro *Il Brasile e Gli Italiani* (1906, p. 1.092-1.165), levantamos outra relação de marmorarias e marmoristas paulistas importadores de mármore de Carrara, a saber: Compagnia Ítalo-Paulista, Luciano Figlioli & Cia, Firma Importadora Tonetti S.A., Marmoraria Carrara de Nicodemo Roselli, Domenico Larocca, Emílio Peragalllo, Michele Tavolaro, Salvatore Cantarella e Giuseppe Borrelli. Havia também a Indústria de Mármore Giuseppe Tomagnini, Gratello e Co., que se dizia filial da Casa Italiana D'Sportazione, de mármore residencial de Pietrasanta.

O fato de ter denominado sua marmoraria de Carrara não significa que Nicodemo Roselli fosse procedente daquela região. Devem existir muitos casos similares a esse no país, pois o nome Carrara dava *status* à firma diante de seus concorrentes. Pode-se afirmar que ele importava a matéria-bruta para sua filial, na cidade de Santos, de onde era distribuído para a Marmoraria Italiana, na cidade de Ribeirão Preto, da qual um dos sócios era seu sobrinho Antonio Roselli. Trata-se de conjeturas baseadas nos anúncios dessas marmorarias, que diziam ter "depósitos de mármores brutos".

Sabe-se que Antonio Roselli (Cortona, Arezzo, 1885 – Ribeirão Preto, 1969) chegou ao Brasil por volta de 1903, juntamente com seu irmão Alfonso Roselli, com o intuito de se tornar sócio de seu tio Nicodemo Roselli. Como isso não ocorreu, ele fundou, em 1914, a sua marmoraria em sociedade com Alfredo Gelli (Pisa, 1868 - Ribeirão Preto, 1956), a quem conheceu quando trabalharam juntos em São Paulo. Segundo os descendentes de Antonio, ele nasceu em um ambiente propício para a formação profissional de marmorista, pois todos os seus familiares estavam ligados ao ramo marmóreo em Arezzo (Borges, 2002: 103).

No período da Primeira República, a economia brasileira teve de importar muitas matérias-prima e bens de consumo. O mármore não era, seguramente, matéria-prima de primeira necessidade. Contudo, a recém-surgida pequena burguesia estimulou vigorosamente o consumo do produto e as marmorarias, por sua vez, contribuíram para reforçar o gosto desses novos consumidores. Empregava-se mármore de Carrara nas fachadas das casas, nas escadarias, nos lavatórios, nas pias, nos túmulos e nos jazigos-capelas. O grande surto inflacionário, que se verificavam em breves intervalos, típicos desse período, influenciou por certo a importação do mármore, e as indústrias de que dela dependiam viviam à mercê dessa economia flutuante.

Na região que se estende desde Carrara até Pietrasanta concentra-se o melhor e o mais conhecido mármore branco do mundo, que tem recebido denominações variadas: pedra que brilha, mármore vivo, mármore estatuário, mármore de Carrara (Rich, 1947). Isso se deve à sua natureza translúcida e suave, própria para o escultor expressar as qualidades intrínsecas da linguagem tridimensional.

20-artigo_maria_elizia.indd 203 19/06/2008 10:58:07

Provavelmente, a importação para o Brasil veio dessa região, na segunda metade do século XIX, quando os cemitérios multiplicaram-se, as marmorarias expandiram-se e os marmoristas italianos chegaram. Todo o transporte era realizado possivelmente pela Estrada de Ferro Mojiana, saindo do porto da cidade de Santos para São Paulo. Havia várias estradas de ferro que faziam o transporte do mármore para o interior do Estado e demais partes do país.

Após a I Guerra Mundial reduziram-se as importações. O preço do produto importado elevou-se de tal maneira que acabou eliminando a maior parte da procura efetiva. Com isso, as marmorarias foram aos poucos substituindo o mármore importado por outros materiais menos nobres para a feitura dos túmulos e jazigos-capelas. Mas, apesar disso, elas ainda permaneceram com a denominação de marmoraria, terminologia vinculada ao seu primeiro material de uso – o mármore.

As marmorarias de procedência italiana instaladas no interior do Estado de São Paulo, no período em questão, estavam atreladas ao progresso econômico de cada região. Um dos roteiros a seguir era acompanhar a simbiose café-ferrovia, da qual temos alguns subsídios.

O trajeto se estendia às seguintes cidades: de Campinas (Marmoraria de Patrício Vélez, Marmoraria Ítalo-Brazileira, de Elena Consani, Marmoraria Irmãos Coluccini e Marmoraria João Santini, Corsi & Co) ; de Amparo (Marmoraria João Santini e Cia. e Grande Marmoraria Amparense) ; de São João da Boa Vista (Marmoraria de Antonio Furlanetto); de Piracicaba e Araras (Marmoraria Carrara, de Luiz Leonardi e Cia); de Ribeirão Preto (Marmoraria Ítalo-Brazileira, Marmoraria Italiana, Marmoraria Progresso e Marmoraria Paulista); de Franca (Marmoraria de Natale Frateschi e Irmãos Dinelli) ; de Batatais (Marmoraria de Salvador Suzano) ; de Bauru (Marmoraria de Vicente Bernesconi e Fagnani) (Borges, 2002).

Grande Marmoraria Amparense

Dentre as marmorarias mencionadas anteriormente, temos certeza da procedência carrarense dos proprietários da Grande Marmoraria Amparense por intermédio da entrevista dada pelo escultor Vicente Alberto Crosera, em 1987, a esta autora. Esse estabelecimento já existia na cidade de Amparo antes de 1891, registrado no nome de Luiz Fazzi & Filho. Seus primeiros proprietários foram: Luigi Fazzi (Itália, 1839 - Amparo, SP, 1902) e seu filho Aldamiro Fazzi (Massa, Carrara, 1875 - Amparo, SP, 1950).

Em 20 de janeiro de 1891, o jornal *O Correio Amparense* publicou um anúncio para informar ao público a sociedade de Fazzi com o escultor Orlando Carlo Francisco Barberi (Forte dei Marmi, Pietrasanta, 1865 - Ribeirão Preto, 1943) e a nova firma passou a se denominar Luiz Fazzi & Co. A marmoraria foi instalada no fundo da casa onde residia Luigi Fazzi, na

20-artigo_maria_elizia.indd 204 19/06/2008 10:58:07

Rua Duque de Caxias, Largo da Matriz (Borges, 2002: 97). Nessa época, eles já executavam túmulos em várias cidades da rota cafeeira, como Batatais, Cravinhos e Ribeirão Preto.

A sociedade com Carlo Barberi durou pouco, pois ele decidiu instalar a Marmoraria Ítalo-Brazileira na cidade de Ribeirão Preto, em 1892. A seguir, Luigi Fazzi procurou ampliar a abrangência de sua firma abrindo uma filial na cidade de São Carlos de Pinhal, próxima de Amparo, conforme atesta o anúncio do jornal *O Correio de Amparo* (30/ 07/1893).

Um pouco antes do falecimento de Luigi Fazzi, em 1902, a Grande Marmoraria Amparense transferiu-se para uma sede própria na Rua 13 de Maio, nº. 76. Carlota Fazzi, sua esposa, ficou à frente dos negócios, realizando viagens pelo interior do Estado de Minas Gerais em busca de encomendas. Ao mesmo tempo, a firma foi registrada em nome do filho Aldamiro Fazzi, tido na época como grande escultor de mármore.

Na década de 1910, essa marmoraria contava com o trabalho dos artistas-artesãos: Vicente Murano; Francisco Belloni, cunhado de Aldamiro Fazzi; Afonso Novelli; Vicente Murano e Humberto Frediani (Carrara, 1880 - Amparo, 1953). Este era considerado pelos demais marmoristas como o "grande escultor" e tinha por hábito prestar serviços esporádicos às marmorarias que estavam realizando encomendas de grande porte. Casos similares deviam existir em outras regiões do país. Sabe-se que Humberto chegou ao Brasil por volta de 1913, após ter cursado a Academia de Belas Artes, em Carrara. Ele dividia seu tempo entre o trabalho artístico executado nas marmorarias e o ensino de Desenho e Plástica no Liceu de Artes e Ofícios da cidade de Amparo.

Em 1918, seguindo seu espírito empreendedor, a firma Fazzi abriu outra filial na cidade de Ribeirão Preto, juntamente com Vicente Franceschini, denominada de Marmoraria Progresso. A parte comercial ficava a cargo de Vicente e a da produção marmórea, a cargo de Aldamiro. Por volta de 1920, Fazzi reconduziu da Grande Marmoraria Amparense os jovens marmoristas Amleto Belloni (seu sobrinho) e Vicente Alberto Crosera (seu genro) para essa marmoraria, facilitando, assim, sua locomoção para a cidade de Amparo (Borges, 2002: 103-110).

Aproximadamente em 1922, Aldamiro Fazzi vendeu a Grande Marmoraria Amparense para seu empregado Afonso Novelli, que passou a administrar o empreendimento com um sócio, segundo informações a esta autora, de Dinivaldo Novelli, filho de Afonso e atual proprietário de uma marmoraria na cidade de Amparo. Na mesma época, Fazzi transferiu para seu sobrinho e seu genro sua parte na sociedade da Marmoraria Progresso.

A julgar pelo número de filiais que a Grande Marmoraria Amparense administrava durante as primeiras décadas do século XX, ela pode ser considerada como um grande empreendimento, com uma estrutura comercial, industrial e de importação bem condizente com sua época.

20-artigo_maria_elizia.indd 205 19/06/2008 10:58:07

Este artigo procurou resgatar, a partir de levantamentos de memória de descendentes italianos radicados no Brasil, de registros vagos e dispersos, uma parcela minúscula desse tipo de produto artístico realizado por imigrantes italianos provenientes da região de Carrara. As marmorarias se instalaram mais no interior do Estado de São Paulo e lá tentaram manter um domínio comercial através da construção de jazigos e da venda de esculturas funerárias produzidas em suas oficinas ou importadas da Itália. Os proprietários tinham preocupação em implantar filial, pois havia demanda para isso. Dessa forma, ampliava-se o reconhecimento do mármore de Carrara como produto artístico, levado ao grande público brasileiro.

As marmorarias interpretaram repertórios estilísticos já cristalizados pela sociedade da época. Esses repertórios avançavam os limites uns dos outros, fundiam-se pela ação dos marmoristas e se popularizaram de forma democrática por entre as ruas dos cemitérios secularizados. Logo, fica difícil traçar diferenças estilísticas entre uma e outra oficina. Enfim, misturavam com harmonia os símbolos cristãos e profanos, de fácil assimilação, que despertam nos sobreviventes o mais profundo e significativo sentimento. Desse modo, contribuíram para perpetuar o indivíduo e sua família diante da sociedade vigente.

Referências

BORGES, M. E. *Arte funerária no Brasil (1890-1930)*: oficio de marmoristas italianos em Ribeirão Preto = funerary art in Brazil (1890- 1930): Italian Marble Carver Craft in Ribeirão Preto. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

BORGES, M. E Expresiones artísticas de cuño popular en cementerios brasileños. In: R. G. Visuales (Org.). *Arte latinoamericano del siglo XX*: otras histórias de la Historia. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.

CANCLINI. N. G. *A socialização da arte*. São Paulo: Cultrix, 1984.

CROSERA, V.A. Depoimento [dez. 1887]. Entrevistadora Maria Elízia Borges.

São Paulo, 1987.

DEAN, W. *A industrialização durante a República Velha*. In: BORIS, F. (Org.). *O Brasil republicano*: estrutura de poder e economia (1889- 1930). São Paulo: Difel, 1977.

ESTÁTUAS DE MARMOL [Catálogo] [s.l.].: Editore Carrara [s.d.].

ESTATUE IN MARMO DI CARRARA. [Catálogo] {s.l.}: A. J. Magixtris [s.d.].

FERNANDES, A.; MIELE, C. *Annuário do Amparo*. Amparo: Casa Pindorama, 1913.

IL BRASILE e Gli Italiani, Firenze: G. Bemporad & Filho, 1906.

NÓBREGA, C. M. Depoimento [set.1989]. Entrevistadora: Maria Elizia Borges. Ribeirão Preto, 1989.

NOVELLI, D. Depoimento [Jul. 1987]. Entrevistadora: Maria Elizia Borges. São Paulo, 1987.

RICH, J. C. *The Materials and Methods of sculpture*. New York: Oxford University Press, 1947.

20-artigo_maria_elizia.indd 206 19/06/2008 10:58:07

RIBEIRO, J. E. *Escultores italianos e sua contribuição à arte tumular paulistana*. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

VALLADARES, C. P. *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura / Departamento de Imprensa Nacional, 1972. 2 v.

ZANINI, W. (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.



Família Cavalcanti, escultura em mármore de Carrara, Cemitério de São Pantaleão, São Luís, década de 1920. Foto: Maria Elízia Borges, 2004.

20-artigo_maria_elizia.indd 207 19/06/2008 10:58:07



Família Marzorati, escultura em mármore de Carrara, Cemitério da Consolação, São Paulo, década de 1920. Foto: Marissol Martins de Santana, 2004.

20-artigo_maria_elizia.indd 208 19/06/2008 10:58:08

Abstratos e informais

Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Professora do Instituto de Artes /Unicamp
Membro do CBHA

Resumo

O texto tem por objetivo discutir a recepção da arte informal no Brasil dos anos 1950, analisando textos de críticos de arte publicados no período assim como o trabalho de alguns artistas, atuantes no país, engajados na defesa de uma abstração mais livre, gestual. Este recorte específico evocará questões referentes à introdução e à difusão da arte abstrata no Brasil, permitindo-nos retraçar as principais linhas do debate que opôs figurativos e abstratos e, em seguida, concretos e informais. Em um contexto mais amplo, ele nos levará a examinar como se deu a construção da noção de arte informal na França dos anos 1940 e como tal noção foi rejeitada por Hubert Damisch em seu livro *Fenêtre Jaune cadmium* para ser posteriormente "recuperada" - e significativamente modificada – pela crítica mais recente (ex: Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Didi-Huberman).

Arte abstrata – Brasil – 1950

Abstract

The purpose of this text is to discuss the reception of the informal art in Brazil in the 1950's studying art critics' texts published in this period as some artists' work who are committed in the defense of a more independent and gestural abstraction. This specific clipping is going to evoke some questions about the introduction and the broadcasting of the abstract art in Brazil, allowing us to retrace the main lines of the discussion that set the figurative and the abstract ones against and then the concrete and the informal ones. In a broader context, it will lead us to study how the process of construction of the informal art conception happened in France in the 1940's and how such conception was rejected by Hubert Damisch in his book Fenêtre jaune cadmium to be lately fetched up – and considerably changed – by the most recent critic (e.g. Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Didi-Huberman).

Abstract Art – Brazil – 1950

21-artigo_maria_fatima.indd 209 07/07/2008 12:02:21

Em artigo publicado em 1970, Hubert Damisch questiona o uso da noção de "arte informal" como uma categoria crítica capaz de distinguir e qualificar uma produção pictórica datada e localizada – surgida no Paris do pós-guerra –, ao mesmo tempo em que aponta para a possibilidade de entendermos o informe, ou o informal, como um traço recorrente da arte do século XX, o qual, em sua negatividade, poderia "conferir às produções contemporâneas uma certa unidade, ainda que parodoxal".[1] Damisch defende que se deva analisar a função do conceito de informal dentro do contexto ideológico no qual ele foi forjado e ressalta o quanto ele adquire uma conotação pejorativa quando pensado enquanto norma ou estilo. A seu ver, o termo teria um valor de sintoma, que ultrapassaria em muito a fortuna local, crítica ou anedótica do episódio parisiense. Ele serviria para desclassificar e não para organizar: o informe, afirma, "não tem lugar em uma história das formas, em uma história das obras, senão como uma instância de trabalho subterrâneo, uma atividade *insensata* e que não poderia vir à luz". Aqui, Damisch nos remete à célebre "definição" de informe proposta por Georges Bataille em seu dicionário publicado na revista *Documents*,[2] definição essa que será igualmente retomada por outros historiadores da arte interessados em romper com as categorias formalistas de análise do moderno.

Ele critica ainda as tentativas posteriores de aproximar a noção de informal do conceito de "obra aberta", de Umberto Eco. Não vejo, escreve o autor, como "a definição de informal como 'campo de possibilidades interpretativas' [ou] 'conjunto de estímulos dotados de uma inderminação fundamental' (…) serviria para caracterizar a obra de um Fautrier ou de um Pollock", dois dos nomes mais citados como exemplos da nova pintura.

Damisch, porém, não menospreza a importância do debate que consolidou o uso do termo na Paris da segunda metade dos anos 1940, debate esse marcado pela intenção de romper, por um lado, com o culto tardio aos heróis da modernidade (Picasso, Braque, Léger e Matisse) e aos valores construtivos da arte moderna e, por outro, com a celebração excessiva de uma arte abstrata de cunho racional. Em um contexto dramático e em meio aos escombros da guerra, tratava-se, para alguns dos críticos e historiadores em atividade, tais como Bernard Dorival e Pierre Francastel, de dar forma a um projeto de reconstrução de uma "Escola de Paris" que reafirmasse a vitalidade da cultura francesa e seu papel de destaque no cenário artístico internacional.[3] Dentro dessa ótica,

[1] DAMISCH. L'informel, p. 131-141.

[2] *Informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu' il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l' univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but: il s' agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affimer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.*

[3] "Durante os anos 1945 e 1953, a crítica e os museus só tinham olhos para Picasso", relembra Michel Ragon, um dos críticos franceses mais atuantes dos anos 1950. "Um pouco para Matisse, um pouco para Léger, mas sobretudo Picasso. (...) A primeira exposição de Paul Klee, organizada apressadamente no Museu Nacional de Arte Moderna em 1948, não interessou ninguém. Nem tampouco a primeira grande exposição de Kandinsky, realizada na galeria Drouin, em 1946". RAGON. En ce temps-là...., p. 19.

21-artigo_maria_fatima.indd 210 19/06/2008 11:11:22

tornava-se essencial apontar os traços característicos de uma estética moderna "propriamente francesa", a qual seria um desdobramento natural do Cubismo, a "revolução mais radical do século XX".[4] Outros, como Léon Degand, engajaram-se rapidamente no projeto de renovação e reestruturação da abstração geométrica, tendência predominante nos meios franceses de vanguarda dos anos 1930 a partir da constituição do grupo *Cercle et carré*. Como marcos dessa tentativa, tem-se a criação do Salon des Réalités Nouvelles, em 1946, e as freqüentes exposições organizadas na galeria Denise René.

Em tal conjuntura, uma pintura que, em consonância com a filosofia de cunho existencialista dominante na época, procurava "manter as formas em um estado de indecisão, de ambigüidade, não poderia deixar de se revelar transgressora", assinala Damisch. Não se tratava, porém, convém lembrar, de uma proposta radical de destruição da arte dos museus ou de rejeição de todas as convenções artísticas vigentes, mas de um desejo comum a alguns artistas e críticos de escapar dos grandes modelos ligados à tradição pictórica francesa. Citemos algumas das exposições inaugurais dessa *arte outra*, realizadas na galeria René Drouin nos primeiros anos do pós-guerra.

Em 1945, Fautrier apresenta seus *Réfens*, uma série de pequenos quadros e algumas esculturas concebidos em torno de 1943, quando o artista, buscando refúgio da Gestapo, encontrava-se escondido em uma clínica de repouso em Châtenay-Malabry, nos arredores de Paris. A experiência da guerra está na origem dessas composições fortemente empastadas, nas quais o trabalho com o suporte é privilegiado em detrimento de qualquer intenção de representação ordenada do tema. Seus reféns são seres espectrais, irreconhecíveis, rostos esquemáticos ou corpos fragmentados, que foram construídos com traços sumários e pinceladas largas, aplicados sobre várias camadas de papel coladas sobre tela.

No ano seguinte, Dubuffet organiza, na galeria citada, a segunda exposição individual de sua carreira, *Mirobolus, Macadam & Cie: les Hautes Pâtes*.[5] Se em sua primeira exposição, seus trabalhos, inspirados em cenas da vida quotidiana e realizados com cores vivas e um desenho deliberadamente tosco, evocavam o universo infantil, agora o uso da cor é praticamente abolido em favor da matéria – *les hautes pâtes*. "A arte deve nascer da matéria, (...) nutrir-se de inscrições, de traços instintivos", afirma o pintor em suas *Notes pour les fins lettrés*, publicadas nesse mesmo ano. "Pintar não é tingir. (...) O gesto essencial do pintor é o

[4] Ver, a esse respeito, o artigo de minha autoria, "Tradição e/ou modernidade: a arte francesa no pós-guerra". *Cadernos da Pós-Graduação*. Instituto de Artes/Unicamp, ano 5, v. 5, 2002.

[5] Nascido em 1901, no norte da França, e falecido em 1985, Dubuffet começa a estudar artes plásticas em 1916, mas apenas no início dos anos 1940 decide consagrar-se exclusivamente à pintura. Fautrier (1898-1964), ao contrário, gozara de certo prestígio como pintor nos anos 1920, amparado pela marchand Jeanne Castel. Nos anos 1930, no entanto, retirou-se da cena artística para dedicar-se a outras atividades, voltando a pintar e a esculpir apenas no final da década.

21-artigo_maria_fatima.indd 211 19/06/2008 11:11:22

de revestir. (...) Apenas um pouco de lama já é suficiente, nada mais do que uma lama monocroma, se trata-se unicamente de pintar." A obra de Dubuffet, cujos princípios foram por ele próprio explicitados em seus inúmeros escritos, caracterizou-se por uma forte crítica às convenções culturais. Procurando demonstrar que existia uma diferença radical entre a "qualidade estética de uma obra de arte e seu valor de objeto de luxo", Dubuffet empenhou-se em reabilitar formas de expressão desvalorizadas e desprezadas. Em 1947, fundou, no subsolo da galeria de René Drouin, a Companhia da Arte Bruta, com o objetivo de reunir e expor periodicamente obras de doentes mentais, crianças ou indivíduos excluídos do circuito artístico.

A terceira exposição que provocou uma sensação de desconforto no meio intelectual parisiense foi realizada em 1947. Trata-se da primeira mostra de pinturas a óleo de Wols, artista alemão residente na França que começara sua carreira como fotógrafo nos anos 1930 e que era também conhecido por suas aquarelas de inspiração surrealista, representando cidades fantasmagóricas, povoadas de figuras enigmáticas e de seres errantes. A violência e o caráter explosivo dos quadros de Wols surpreenderam seus contemporâneos. A repercussão de sua exposição no meio artístico pode ser avaliada pelo célebre depoimento de Georges Mathieu, pintor de destaque no panorama parisiense dos anos 1950 e que visitaria o Brasil em 1959:

> Quarenta telas, quarenta obras-primas. Cada uma mais fulminante, mais dilacerante, mais sanguinolenta que a outra: um acontecimento considerável, sem dúvida o mais importante desde as obras de Van Gogh. O grito mais lúcido, mais claro, mais patético do drama de um homem e de todos os homens. Saio dessa exposição transtornado. (...) Depois de Wols, tudo deve ser refeito.[6]

Às exposições individuais mencionadas, seguiram-se várias manifestações coletivas, agrupando diferentes artistas, de gerações e nacionalidades distintas, que se sentiram atraídos por tais questionamentos, como Mathieu, Bryen, Hartung, Soulages, Atlan e Riopelle. Algumas das mais importantes foram: *L'imaginaire*, realizada na galeria du Luxembourg em 1947; *HWPSMTB* e *White and Black*, apresentadas, respectivamente, na galeria Colette Allendy e na galeria des Deux-Iles em 1948; *Véhémences Confrontées*, organizada por Michel Tapié na galeria Nina Dausset em 1951 e que reuniu pela primeira vez pintores americanos e italianos contemporâneos ao lado dos artistas atuantes em Paris. Michel Tapié foi um nome determinante na promoção dos artistas "informais". Nesse mesmo ano, ele seria o responsável por outra exposição coletiva de grande importância, *Signifiants de l'informel*, na galeria Facchetti. Seu ensaio, *Un art autre*, publicado em 1952 e escrito para acompanhar a exposição de mesmo título, revela a intensidade de seu envolvimento com a nova pintura. Nele, ele analisa a originalidade do trabalho de Pollock, cujas obras eram

[6] MATHIEU. *De la révolte à la Renaissance*. Au-delà du Tachisme, p. 37.

21-artigo_maria_fatima.indd 212 19/06/2008 11:11:22

mostradas pela primeira vez na França. Vale lembrar ainda que 1951 foi o ano da publicação do panfleto do crítico Charles Estienne, *L'art abstrait est-il un académisme?*, no qual ele expressava sua insatisfação com o caráter cada vez mais dogmático da abstração geométrica.

Embora ignorada pelo grande público e desprezada por boa parte da crítica francesa, essa arte, que desprezou a herança dos mestres da modernidade e reagiu aos horrores da guerra valendo-se de efeitos de matéria e de textura para celebrar a espontaneidade do gesto e demonstrar a falência da razão, logo atraiu a atenção e a simpatia de escritores da importância de Jean-Paul Sartre, Francis Ponge e Jean Paulhan. Sartre tornar-se-ia o grande defensor do trabalho de Wols, considerando-o a expressão máxima do "existencialismo" em pintura. Francis Ponge e Jean Paulhan, por sua vez, escreveriam sobre o impacto dos *Reféns* de Fautrier, ressaltando seu caráter inovador. Damisch, em seu texto, evoca alguns dos termos utilizados por esses autores para analisar algumas dessas poéticas:

> Trata-se, segundo Jean Paulhan, de uma precipitação na execução, de um caráter de esboço, de uma rejeição da direção na qual se dava a criação tradicional. Trata-se de uma renúncia a todo e qualquer projeto, a toda deliberação, a toda idéia pré-concebida e de um abandono às virtudes mais ou menos imprevisíves do gesto e do material. (…) O informal recusa, por princípio, qualquer forma de representação assim como de imitação, de verossimilhança: e se uma imagem aparece ao longo do processo pictórico, essa imagem não tem nada de cópia, de retrato.

Na leitura de seus defensores, várias dessas telas pareciam ter sido realizadas em um momento de transe, de suspensão do juízo, sem intervenção do consciente. Nos dizeres de Michel Tapié, por exemplo, "o problema, agora, não consiste em substituir um tema figurativo por uma ausência de tema (...) mas sim em fazer uma obra, com ou sem tema, diante da qual (...) percebemos que pouco a pouco perdemos o pé, que somos compelidos a entrar em êxtase ou em demência".[7] Ao comentar o trabalho de Wols, também Jean Paulhan, em seu livro *Art informel*. (*L'éloge)*, recorre à imagem de um processo de criação feito à revelia do pintor: "A insolência, o choque, mais uma vez, não parecem provir do pintor. Tudo se passa como se ele não estivesse lá, como se seus exercícios, sua paciência, sua longa preparação tivessem-no habilitado apenas a deixar passar sem retoques os sinais que ele recebe do mundo."[8]

Damisch, porém, busca mostrar o quanto esse discurso elaborado no calor da hora e repleto de alusões à idéia de recusa, de negação, de renúncia, não logrou ultrapassar o meramente descritivo nem soube criar um impacto teórico conseqüente, diferentemente

[7] TAPIÉ. *Un art autre, où il s'agit de nouveaux dévidages du réel.*
[8] PAULHAN. *L'art informel* (*Éloge*), p. 11.

21-artigo_maria_fatima.indd 213 19/06/2008 11:11:23

do que ocorreria nos Estados Unidos nos anos 1950. Se os textos de época não se cansam de exaltar o inegável domínio técnico e a virtuosidade de Fautrier e descrevem sua pintura como equilibrada e estruturada, por que denominá-lo de informal?, pergunta o autor. E em que medida o trabalho de Fautrier e de seus colegas opor-se-ia de fato à lógica dominante da pintura modernista, a qual visava à purificação, à redução, à expressão dos "elementos constituintes" da pintura? O interesse maior de Damisch certamente não era o de propor uma nova interpretação do informal enquanto um estilo ou movimento, mas sim o de criticar uma concepção de história preocupada em relatar passo por passo a sucessão de modas e escolas. A seu ver, tornava-se necessário lançar as bases de uma outra história da arte moderna na qual o nome de Mondrian fosse colocado ao lado do de Klee, e o de Pollock ao lado do de Newman, no mesmo campo investigativo.[9]

Anos mais tarde, quando da organização da exposição *L'informe: mode d'emploi*, realizada em 1996 no Centro Georges Pompidou, Rosalind Krauss e Yve Alain-Bois também recorreram à definição de *informe* proposta por Georges Bataille para tentar modificar a grade de leitura que por muito tempo orientou nossa aproximação do moderno. Krauss e Bois propuseram, em seu texto, uma classificação porosa, uma taxinomia volátil, para as diferentes manifestações artísticas do século XX, buscando com isso derrubar alguns dos mitos fundadores de uma interpretação formalista do modernismo e romper com as unidades mais amplas que regem a história da arte, a saber: o tema, o estilo, a cronologia e a obra como um *corpus* de produção de um artista. Assim, algumas obras, até então consideradas menores de figuras-chave da arte moderna, como Picasso, seriam revalorizadas, e alguns artistas marginalizados pelo grande discurso modernista seriam resgatados do esquecimento, como Duchamp ou os surrealistas.

"Trata-se, para nós", afirmam os autores, "de redistribuir as cartas do modernismo (...) de fazer de forma que a unidade do modernismo, constituída pela oposição entre formalismo e iconologia, seja atacada como um todo, e que algumas obras não possam mais ser lidas como antes".[10] Interessava-lhes analisar o duplo uso das coisas: o uso elevado, consagrado pelo idealismo metafísico, e o uso baixo, rasteiro, utilizado por Bataille nos textos que publicou na revista *Documents*. Interessava-lhes romper com a oposição dialética entre modernismo e *kitsch* e rever a idéia greenberguiana da vanguarda como "um anjo vindo liberar a cultura de sua tentação *kitsch*", demonstrando que, desde sua origem, o kistch jamais foi completamente estranho à arte moderna. Nesse sentido, não hesitaram em apontar o aspecto *kitsch* das telas rasgadas de fundo dourado ou de cores pastéis, de pedras e miçangas coladas, de autoria de Lúcio Fontana, ou afirmar que a

[9] Ver, a esse respeito, o artigo "Stratégies, 1950-1960", publicado em: DAMISCH. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, p. 142-179.
[10] BOIS; KRAUSS. *L'informe*: mode d'emploi., p. 15.

21-artigo_maria_fatima.indd 214 19/06/2008 11:11:23

maioria das obras de Fautrier deve seu tom patético muito mais a sua artificialidade do que a seu expressionismo declarado.

Gostaria de concluir minha apresentação evocando alguns momentos do debate crítico que cercou a introdução da chamada arte informal no Brasil. Não tenho a intenção de comparar situações ou atitudes que se deram em contextos absolutamente diferenciados, mas de servir-me de alguns dos tópicos abordados por Damisch para refletir de que forma se deu a recepção crítica do informal em nosso país e como sua história tem sido escrita desde então. Se podemos afirmar que houve um esforço sistemático de teorização da arte concreta e neoconcreta produzida entre nós, o que dizer sobre o estudo do informal no país, tanto no momento de sua difusão – final da década de 1950 e início da década de 1960 – quanto nos dias de hoje? Em que condições e a partir de quais premissas o termo foi aqui empregado? Para além da tentativa de inscrever este ou aquele artista brasileiro em um "movimento" que jamais se deu de fato de forma organizada, como analisamos, em nossa historiografia, o "fenômeno" do informal? Certamente que, aqui, a arte informal não se deu como a expressão de uma crise do homem com sua própria história, como acontecera na França do pós-guerra. Todavia, não seria a primeira vez que importávamos idéias ou manifestações artísticas da Europa, adaptando-as a nossa realidade na medida em que as implantávamos no país. Ocorrera assim com o concretismo, para citar um exemplo não tão distante no tempo. Não desconsidero a importância dos estudos monográficos a respeito de nossos artistas, mas creio que uma questão merece ser discutida: o caráter francamente decorativo, harmonioso e sedutor de várias de suas composições.

Foi em torno de 1957, ano da realização da IV Bienal de São Paulo, que alguns pintores brasileiros de certo renome, cuja obra fora até então figurativa, revelaram-se seduzidos por uma abstração mais livre.[11] Paralelamente, apareceram na imprensa brasileira os primeiros artigos anunciando o recuo da abstração de tendência geométrica no exterior e seu caráter retrógrado em relação à arte informal. Antônio Bento, por exemplo, ao analisar a representação norte-americana da IV Bienal, afirma que "a abstração informal se encontra hoje na vanguarda do movimento antifigurativo nos centros artísticos mais avançados do mundo. Somente no Brasil a arte concreta é hoje considerada um movimento de vanguarda".[12] Em outro artigo escrito poucos dias depois, Bento afirma "que a pintura de amanhã origina-se das pesquisas dos tachistas, de seu inconformismo revolucionário, de sua poesia

[11] Boa parte destes artistas era de origem japonesa, tendo a família emigrado para o Brasil por volta dos anos 1930. Era o caso, notadamente, de Tomie Ohtake, Tikashi Fukushima, Manabu Mabe e Flávio Shiró-Tanaka. A esta enumeração sumária dos pioneiros da abstração informal ou gestual no cenário artístico brasileiro, devemos acrescentar ainda os nomes de Yolanda Mohalyi, nascida na Hungria e radicada em São Paulo desde 1931, de Antonio Bandeira e de Iberê Camargo. Não devemos nos esquecer tampouco da gravadora Fayga Ostrower e de Edith Behring.
[12] BENTO. Os norte-americanos na Bienal Paulista.

21-artigo_maria_fatima.indd 215 19/06/2008 11:11:23

profunda, de sua visceralidade elementar e não do primarismo racionalista dos concretos adoradores das regras gramaticais da geometria".[13]

Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, defensores arraigados da arte neoconcreta, não tardaram a reagir aos primeiros indícios de uma abstração mais livre e menos compromissada em refletir sobre a relação obra/espectador no país. Ambos insurgiram-se contra o que consideravam uma tentativa estruturada de impor ao Brasil um gosto em voga no exterior, denunciando o caráter internacionalista do agora chamado tachismo.[14] Para Mário Pedrosa, a arte informal, ao oposto da arte concreta/neoconcreta, exprimia uma atitude de desilusão e de desespero face à complexidade do mundo que em nada contribuiria para a criação de um novo país: o "informalismo era uma arte pessimista, muito pessimista, e refletiu o que se passava no mundo. (...) Era uma posição que não implicava uma mensagem, uma atitude de quem vê mais longe. Era um grito do artista, uma interjeição permanente".[15]

Quando da passagem de Georges Mathieu no Brasil, em 1959, Pedrosa responde aos comentários sarcásticos que o pintor francês formulara a respeito dos defensores da arte concreta e neoconcreta por ocasião de uma conferência organizada no MASP,[16] criticando os princípios que acreditava reger a abstração gestual:

> Estamos assistindo agora à dominante de uma qualidade pictórica extremamente direta, e, como tal, no menor grau possível de distância psíquica. É o plano da chamada expressão direta. Nele o pintor mescla suas afeições e sentimentos pessoais, seus desejos e faniquitos mais explícitos, ao ato de realizar, de modo que a obra resultante é apenas uma projeção afetiva dele. É por isso que a obra de arte daí saída tem em grau bem menor as qualidades intrínsecas de toda obra de arte autônoma, para extravasar, como documento humano, toda uma gama de puras manifestações psíquicas do autor.[17]

---

[13] BENTO. Notas sobre o Tachismo. *Apud* SILVA. *A arte informal e os limites do discurso crítico moderno*, p. 87.

[14] O termo tachismo foi utilizado pela primeira vez no início dos anos 1950 pelo crítico Pierre Guéguen para fazer referência a composições abstratas criadas, em sua opinião, a partir de manchas. No Brasil, o termo foi sistematicamente utilizado por Mário Pedrosa e Ferreira Gullar para fazer referência ao trabalho de pintores de estilo bastante diversificado, talvez com o intuito de ressaltar o aspecto caótico, a ausência de toda preocupação construtiva nas composições abstratas de caráter não geométrico.

[15] Entrevista com Mário Pedrosa. In: COCCHIARALE; GEIGER. *Abstracionismo geométrico e informal – a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*, p. 104-108.

[16] Nessa ocasião, Mathieu declarou: "Vocês tiveram Max Bill, que deve ser considerado o mais nefasto responsável pela instalação de uma pseudo-morfose. E isto me entristece, pois o Brasil não é a Suíça ou a Alemanha. O concretismo ou o neoconcretismo constituem a mais estranha anomalia do Brasil. (...) Deixemos os professores-impostores da Bauhaus em Weimar e enviemos a Ulm ou Stuttgart seus discípulos argentinos e os intelectuais do *Jornal do Brasil* [Mário Pedrosa e Ferreira Gullar]." MATHIEU. La chance brésilienne et l'art actuel, p. 236-238. Conferência realizada no dia 4 de dezembro de 1959 no MASP.

[17] PEDROSA. Da abstração à auto-expressão, p. 37-38. Artigo publicado originalmente no *Jornal do Brasil* de 19 de dezembro de 1959.

21-artigo_maria_fatima.indd 216 19/06/2008 11:11:23

Ferreira Gullar opôs-se com igual vigor à licença da arte informal, invocando em diversas ocasiões o perigo da subjetividade levada ao extremo na arte. Em artigo publicado em 1957 a respeito da retrospectiva Pollock na IV Bienal Internacional de São Paulo, ele explicitou seu ponto de vista:

> Uma pintura que se nega a toda forma definida, à vontade de construção, de estrutura e a qualquer referência intencional ao mundo exterior tem que buscar apoio, fatalmente, ou nos impulsos desordenados da subjetividade ou no automatismo da ação. Num caso como no outro, o trabalho do pintor se resolve na expressão de um estado incontrolado e, por isso mesmo, confinado à sua desordem. Em outras palavras, uma tal pintura resta sempre aquém do trabalho efetivamente criador da arte; trabalho que decerto se alimenta daquele caos mas que, em lugar de deixá-lo verter-se para fora, por si, sobrepõe-se a ele e lhe dá forma.[18]

A reação de Pedrosa e Gullar foi ainda mais rápida e violenta porque várias galerias de arte, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro, engajaram-se imediatamente na promoção dos maiores nomes da abstração informal no Brasil. "Eu me lembro que quando o Tachismo se impôs aqui", evocou Gullar anos mais tarde, "você não encontrava em nenhuma galeria exposição de arte figurativa - era só Tachismo. Quer dizer, o prestígio aí veio de fora".[19]

Nos anos 1960 houve de fato a consolidação de um mercado de arte mais profissional no Brasil, com a criação de um circuito comercial de galerias de grande porte nos maiores centros do país. Data também desse período a fundação de diversos museus no interior do país, como os Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará e o Museu de Arte Moderna da Bahia, este último inaugurado com uma retrospectiva do pintor informal Antonio Bandeira. O abismo existente entre o público e a vanguarda abstrata começa finalmente a diminuir e os informais, os quais jamais negariam à obra seu valor de mercadoria, beneficiariam-se da existência de novos lugares de exposição. Entretanto, se é provável que a via da abstração informal ou gestual foi ainda mais vigorosa no Brasil porque ela adequava-se às necessidades de um mercado de arte em expansão, cabe ressaltar que, ao oposto dos artistas concretos e neoconcretos, os pintores "tachistas" não tiveram o apoio de uma crítica organizada, preocupada em teorizar sobre suas afinidades, e que eles mostraram-se completamente indiferentes a estratégias coletivas, já que não se sentiam ligados por um projeto comum. Poucos foram os críticos que tomaram para si a tarefa de analisar suas manifestações. Desses, destaca-se o nome de Antonio Bento, já aqui citado. Todavia, como observa Ana Paula

[18] GULLAR. Duas faces do Tachismo, p. 241-243. Artigo publicado pela primeira vez no *Estado de S. Paulo* de 28 de setembro de 1957.

[19] Entrevista com Ferreira Gullar. In: COCCHIARALE; GEIGER. *Abstracionismo geométrico e informal – a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*, p. 90.

21-artigo_maria_fatima.indd 217 19/06/2008 11:11:23

França em sua dissertação de mestrado *A arte informal e os limites do discurso crítico moderno*,[20] um dos poucos estudos aprofundados dedicados ao tema, Bento entendia que a crítica deveria ser dirigida ao grande público. Em seus textos, era visível sua preocupação de oferecer uma apreciação generosa e positiva da nova arte de vanguarda, sem que a isso correspondesse, porém uma clara articulação de conceitos.

Referências

AMARAL, Aracy (Org.). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BENTO, Antonio. Os norte-americanos na Bienal Paulista. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11 set. 1957.

BENTO, Antonio. Notas sobre o Tachismo. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 15 set. 1957.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *L'informe*: mode d'emploi. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal - a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

DAMISCH, Hubert. L'informel. In: ___. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris: Seuil, 1984.

GULLAR, Ferreira. Duas faces do Tachismo. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal* - a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

MATHIEU, Georges. *De la révolte à la Renaissance*. Au-delà du tachisme. Paris: Gallimard, 1972. (coll. Idées).

MATHIEU, Georges La chance brésilienne et l'art actuel. In: ___. *De la révolte à la Renaissance*. Au-delà du Tachisme. Paris: Gallimard, 1972. (coll. Idées)

PAULHAN, Jean. *L'art informel* (Éloge). Paris: Gallimard, 1962.

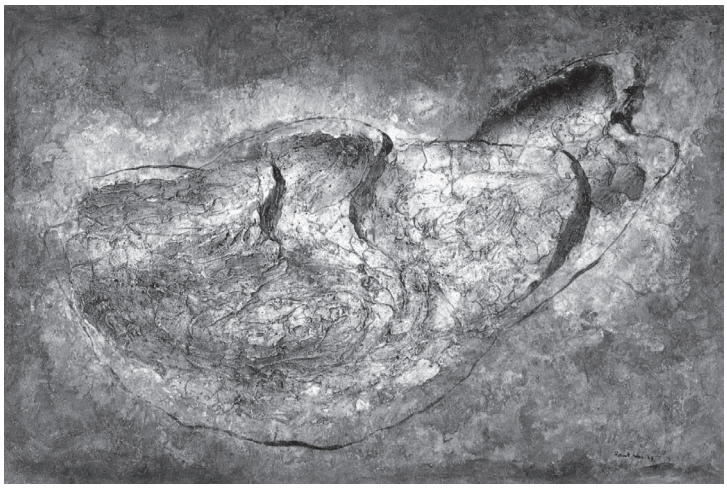
PEDROSA, Mário. Da abstração à auto-expressão. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo. Perspectiva, 1986.

RAGON, Michel. En ce temps-là.... In: CEYSSON, Bernard *et al*. *L'art en Europe*: les années décisives: 1945-1953. Skira, Musée d'art moderne de Saint-Etienne, 1987.

SILVA, Ana Paula F. C. *A arte informal e os limites do discurso crítico moderno*. Dissertação de Mestrado, EBA/UFRJ, 2007.

TAPIÉ, Michel. *Un art autre, où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*. Paris: Gabriel-Giraud et fils, 1952.

21-artigo_maria_fatima.indd 218 19/06/2008 11:11:23



Jean Fautrier. *Femme douce*, técnica mista s/ tela, 97x145,5 cm. Coleção do Centro George Pompidou. Paris, França.



Wols. *Pintura*, óleo s/ tela, 81x81cm, 1945. MoMA, Nova Iorque.

21-artigo_maria_fatima.indd 219 19/06/2008 11:11:24

Pedro Ferreira, um escultor desconhecido

Profa. Dra. Maria Helena Ochi Flexor
Professora da Universidade Católica de Salvador
Membro do CBHA

Resumo

Este trabalho é o resultado do início de um estudo sobre o escultor Pedro Ferreira. Embora seja autor de obras importantes, passa quase desapercebido na historiografia da arte baiana. Trata-se de artista que pertence ao tempo em que o neoclassicismo se impunha à cultura Ocidental, porém, ainda restavam, na Bahia, as práticas do período barroco, em especial a cópia dos grandes mestres renascentistas. Pedro Ferreira foi um desses artistas e teve como principal inspirador Murilo, da escola espanhola.

Arte Brasileira – Bahia – Pedro Ferreira

Abstract

This work is the result of a beginning study about the sculptor Pedro Ferreira. Although he is the author of important works, he is not all-knowing in the historiography of the art of Bahia state. He was an artist from time when the neoclassicism imposed itself to the Occidental culture. Even so, the practices from the baroque period were still present in the Bahia state, especially the copy of the great Renaissance masters. Pedro Ferreira was one of these artists and had Murilo from the Spanish school as his great inspirer

Brazilian Art – Bahia state – Pedro Ferreira

22-artigo_maria_helena.indd 220 07/07/2008 12:03:49

Quem visita a Igreja de São Francisco de Salvador, certamente há de crer que o conjunto escultórico, *A visão de São Francisco*, sempre esteve no alto do trono do altar-mor, tal a harmonia estética existente entre as imagens e o restante da principal capela do edifício.

O conjunto *A visão de São Francisco*, presente do conselheiro Francisco da Silva Pedreira à Igreja de São Francisco, foi executado por Pedro Ferreira, escultor baiano, nascido em Santo Amaro da Purificação, Bahia, em 17 de setembro de 1896.

Na década de 1920-30 foram feitas grandes reformas na igreja franciscana, embora, muito tenha ficado para ser restaurado. Em 1926, eleito guardião frei Philotheo Stepnam, arrecadando esmolas entre os fiéis, e com complemento de verba dada pelo Governador do Estado, Francisco Marques de Góes Calmon, tentou iniciar as obras, mas as finanças não eram suficientes.[1] Pretendendo inaugurar o altar-mor em 1º de outubro daquele ano, recorreu ao recém-empossado Presidente da República, Washington Luís Pereira de Souza.[2]

Foram os frades, e alguns mestres leigos, que promoveram essa reforma, que durou de 1926 e 1930, estudando os estilos arquitetônicos antigos numa tentativa de conservar o monumento com seus detalhes originais.[3] Na ficha técnica, coube a Pedro Ferreira a restauração das cariátides[4] e a encarnação de imagens não designadas (Moreira, 1976-1977, p. 71). É nesse período que ele se ocupou do conjunto do altar-mor, ali colocado só em 1930. Mesmo sem terminar a reforma total, a 2 de fevereiro desse ano, foi reinaugurada a parte direita da nave e o altar do Sagrado Coração de Jesus, com missa solene, às 21 horas, com pregação, coral.[5]

A visão de São Francisco é a obra mais conhecida de Pedro Ferreira. Tem três metros e meio de altura, do pedestal ao alto da cruz, toda entalhada em cedro e policromada pelo próprio autor. Consta da imagem de Cristo, com o braço esquerdo preso à cruz, e São Francisco, que é tocado pelo braço direito do Salvador. Os dois personagens são maiores que o tamanho natural de um homem, conforme se pode perceber na imagem em que consta o conjunto ao lado do autor.

[1] Conseguiram obter 100$000 réis.
[2] Que acabou dando a contribuição de 200 contos de reis.
[3] Estudos feitos por frei Mathias Teves, Frei Damião e Frei Philotheo Stepnam. A direção técnica coube a Frei Prospero (logo falecido), que cuidou dos operários, todos baianos. A obra foi continuada pelo mestres Eustáquio Gomes, de Cachoeira, e o contra-mestre Arlindo do Rosário, de Cairu, Luciano Luz e João Paciência da Silva, marceneiros, além de vários entalhadores (*A Tarde*, 1 fev. 1930).
[4] Tratava-se dos atlantes, erroneamente designados, então de cariátides.
[5] Nesse mesmo ano instalou-se luz elétrica na Igreja e Convento, conforme nota manuscrita feita num recorte de jornal, de 16 de agosto, afirmando que o serviço foi executado "bem e gratis pelo eng. Carrascosa". Esse engenheiro foi o mesmo que instalou o mesmo serviço na Ordem Terceira de São Francisco e que descobriu a fachada original desse monumento que estava sob grossa camada de reboco.

22-artigo_maria_helena.indd 221 19/06/2008 11:18:48

Pelas informações da família, o artista era um profundo admirador de alguns artistas espanhóis, especialmente Bartolomé Esteban Murillo.[6] Percebe-se que o conjunto teve influência direta de duas de suas pinturas principais. O Cristo se espelha na figura de São João Batista, da obra *O batismo de Cristo*, de cerca de 1655[7], e a figura de São Francisco na imagem central da obra *A cozinha dos anjos*[8], desse mesmo artista, de 1646.

Mário Cravo Junior testemunhou que Pedro Ferreira tinha contato com diversas publicações.[9] Dizia Mario Cravo que "paradoxalmente foi procurando técnicas e escultura que atuavam numa área tradicional e conservadora da escultura baiana de então, que recebeu os primeiros impulsos e incentivos no sentido da nova escultura internacional" (Mestre, 2000, p. 21).

Segundo declaração de Pedro Ferreira, dada ao *Diário de Notícias*, em agosto de 1930, o guardião franciscano, Frei Philotheo Stepnam, imaginou um concurso de maquetes, para a elaboração de imagem do orago da Igreja do Convento franciscano, e escreveu a Pedro Ferreira, afirmando que estava preferindo um artista nacional, visto que poderiam concorrer, também, artistas estrangeiros. Completou: "quis corresponder a esse appello e metti mãos à obra. O concurso aceitou a minha proposta e eu logo iniciei os trabalhos preliminares alli naquelle venerando convento, servindo de modelos dois religiosos" (Grupo, 1930). A partir de modelos (Grupo, 1930) e do estudo de pinturas do artista espanhol citado, Pedro Ferreira fez uma maquete, hoje de propriedade da família e, uma vez aprovada, levou dez meses, em Santo Amaro, de trabalho acurado, dia e noite, para concluí-la, depois dos estudos preliminares, trabalhando o cedro, encarnando e policromando o conjunto por ele idealizado.

Antes de ser entronizado no altar, o conjunto foi exposto ao público, no mesmo ano de 1930, na Chapelaria Mercury, na Rua Chile, então centro comercial, social e político de Salvador. O jornal *Diário de Notícias* informava que essa exposição estava "provocando grande curiosidade e elogios, sendo o facto da cidade mais em evidencia", naquele ano (Grupo, 1930), afirmando que uma multidão se sucedia diante da vitrine e completava: "Pedro Ferreira foi o mestre que operou esse milagre." O escultor contou com a apreciação popular e de mestres da Escola de Belas Artes, como Agrippiniano Barros, Olavo Baptista, Presciliano Silva, embora este último não tivesse comparecido à abertura da exposição ao público. A exposição teve repercussão até no Rio de Janeiro.

[6] Nota-se, também, influências da pintura de Jusepe de Ribera. Basta contemplar o São Francisco desse pintor, que data de 1643 e que se encontra no Palazzo Pitti, Florença.
[7] Na Gemaldegalerie, Berlim.
[8] Pertence ao acervo do Louvre, Paris.
[9] E foi na sua oficina que Mario Cravo conheceu a obra de Ivan Metrovic, com quem estudaria nos Estados Unidos, por 1949, e que o mestre o fizera conhecer através da revista *Art of Today*.

22-artigo_maria_helena.indd 222 19/06/2008 11:18:48

Por mais que fosse perguntado sobre o pagamento, sempre se esquivava e se referia, modestamente, as suas diminutas qualidades de artista baiano e, sobretudo, dizia que o que devia contar era que ele tinha contribuído para a remodelação "desse formidável museu de arte que é o Convento de S. Francisco", acrescentando enfaticamente "não visei lucros".

Pelo fato de ter realizado sua aprendizagem à maneira tradicional – ensino de mestre para discípulo –, e uma rápida passagem pela Escola de Belas Artes, sem ensino formal, Pedro Ferreira é considerado como um autodidata e, erroneamente, como santeiro. Estudou Desenho naquela Escola, porque a cadeira de Escultura estava então sem professor. Foi aluno de Alberto Valença, pintor, no Liceu de Artes e Ofícios.

Mostrou habilidade pela escultura desde a infância, quando copiava santinhos católicos, que sempre reproduziram imagens de artistas espanhóis do século XVII e pelos quais Pedro Ferreira se apaixonaria.

Aos 21 anos já era premiado com medalha de ouro, na exposição do Liceu de Artes e Ofícios, de 1917, com uma imagem de São Sebastião, adquirida por Teodoro Sampaio.[10] Logo depois ganhou uma outra medalha de ouro, no Rio de Janeiro, em 1922, na Exposição da Comemoração do Centenário da Independência do Brasil, com um *Cristo agonizante*, que tinha em sua composição uma caveira aos pés. Esse Cristo foi adquirido por Carlos Martins Vianna, para a capela de sua propriedade, segundo consta, junto com um *Coração de Jesus* e uma *Santa Terezinha*, do mesmo artista. Sem se conseguir identificar o ano, consta que seu irmão, Caetano Ferreira, acompanhou, pelo navio Itaberá, cinco obras do escultor que foram expostas na Feira Internacional de Amostras no Rio de Janeiro.[11]

Pedro Ferreira firmava-se, cada vez mais, como escultor. Definiu-se pela escultura aos 24 anos. Segundo Mario Cravo Júnior (Mestre, 2000, p. 21), conhecia todos os processos de modelagem, cópia e reprodução em gesso, formas etc. Na descrição desse seu discípulo "era um mulato gordinho, baixo, meio-troncudo, cabelo curto e crespo, nariz achatado, olho severo, sobrancelhas espessas e muito simplório",[12] e tímido.

Recebeu uma bolsa do Governo Estadual para estudar na Europa, mas, para sua profunda frustração, não pôde usufruí-la. No Senado Estadual, Pedro Maia tinha apresentado, nesse mesmo ano, um projeto àquela Casa, no sentido de se conceder um auxílio de 800$000 mensais, a fim de que o artista fosse aperfeiçoar seus estudos fora do

[10] Francisco Borges de Barros, Oficial de Gabinete do Governador, Diretor do Arquivo Público, comprometeu-se a comparecer à exposição para prestigiá-lo.
[11] Entre 1927 e 1934, provavelmente.
[12] Fazia notas em qualquer pedaço de papel. Numa foto de túmulo do Campo Santo, para o qual fez pelo menos três obras, existe, no verso, uma relação de materiais, como gesso, lixa no 2, argolas, ao lado de café, feijão e uma lata de manteiga.

22-artigo_maria_helena.indd 223 19/06/2008 11:18:48

País. Com a Revolução de 1930, que estourou no eixo Rio-São Paulo, esse projeto não pôde ser concretizado.

E Francisco Vieira de Campos confirmava a idéia de que o Governo deveria mandá-lo aperfeiçoar-se na Europa e desafiava... "E eu quebraria a minha palheta dentro de dez annos" se Pedro Ferreira, com um aperfeiçoamento, não chegasse a ser "uma glória Universal".

Apesar desse contratempo, especializou-se em esculpir imagens sacras e tornou-se conhecido como "Pedro Santeiro", muito embora suas obras tenham se caracterizado muito mais pela monumentalidade do que por simples imagens de pequeno porte. Ficou conhecido no Sul do País como representante típico da escultura nordestina.

O artista, além de escultor, foi policromador e restaurador (Argolo, 1997, p. 2-5) e "modernizou" imagens, como a de Nossa Senhora da Graça, padroeira da Igreja do mesmo nome, considerada uma das primeiras igrejas construída no Brasil. A partir dos 13 anos aprendeu a encarnar imagens e a modelar o cedro com o mestre santamarense, João Dalmácio de Brito.

Com pouco estudo artístico, teve certo prestígio e reconhecimento profissionais no período em que viveu, muito embora esse reconhecimento não tivesse agregado o correspondente reconhecimento econômico. Foi mestre de grandes escultores da Bahia, como Alfred Buck, Ismael de Barros e o mais conhecido deles, Mário Cravo Junior.

Tinha oficina própria e nela teve como auxiliar e aprendiz, a partir de 1945, Mário Cravo Junior. A oficina ficava na Rua Carlos Gomes, 61.[13] Um outro freqüentador da oficina, mas como amigo, era Couto Cardoso, de quem Pedro Ferreira modelou um busto em gesso, depois o fundiu em bronze, acrescentando-lhe uma base de mármore, com 45 cm. de altura. Datava de 1943.

Diferentemente do uso dos séculos XVIII e XIX, em que o escultor apenas desbastava a madeira e o pintor encarnava e policromava as imagens, Pedro Ferreira dominava todas essas técnicas, o que possibilitou, além de trabalhar suas próprias obras, restaurar várias imagens sacras de coleções dos monumentos eclesiásticos. E aventurou-se também, esporadicamente, na restauração de algumas pinturas.[14]

Restaurou, reencarnou e policromou várias imagens. Segundo o professor e restaurador José Dirson Argolo, essas obras são facilmente reconhecíveis "pelo fato de seu estilo ser influenciado pelas pinturas de imagens de gesso, que começaram a invadir o comércio local a partir do final do séc. XIX e primeiras décadas do séc. XX". Segundo o mesmo

[13] Conseguiu, em 1930, isenção de impostos de indústria e profissão para sua oficina.
[14] Tem-se notícia, dada por Argolo, que encontrou informações na Câmara Municipal de Salvador, de sua intervenção, em 1951, no retrato de Francisco Maria Sadi Carnot, do acervo da edilidade (Argolo, 1997, p. 5).

22-artigo_maria_helena.indd 224 19/06/2008 11:18:48

autor, as imagens policromadas por esse escultor possuem carnação delicada, mas as túnicas ou mantos têm, quase sempre, uma larga barra dourada, com motivos florais ou geométricos, bem típicos da policromia francesa (Argolo, 1997, p. 5). Como exemplos de imagens restauradas, além da imagem de Nossa Senhora da Conceição, do altar colateral da Igreja de São Francisco[15], interveio nas de Nossa Senhora da Pena, padroeira da matriz de Porto Seguro, e várias peças da matriz de Feira de Santana, como o Sagrado Coração de Jesus, e outras da Igreja da Piedade de Salvador. José Dirson Argolo, no processo de restauração da Igreja do Recolhimento de São Raimundo, identificou a sua intervenção na imagem de São Raimundo e no dossel dos retábulos, estas pelos anos 1940. Desse profissional foram tiradas outras informações, noticiadas pelo Padre Sales Brasil, sobre a intervenção na igreja desse Recolhimento, que utilizou "Presciliano Silva para as sugestões, Pedro Ferreira para as famosas encarnações de imagens"... (Argolo, 1997, p. 5).

Esporadicamente também, como se disse, modernizou imagens. Isso se passou nas décadas 1920-1930, quando não se desenvolvera ainda na Bahia, a noção de valor cultural e patrimonial dos objetos artísticos herdados do passado, nem tampouco se exercia a profissão de restaurador.[16] Essa tarefa era praticada, segundo Argolo, por pintores, como Presciliano Silva, Robespierre de Farias, José Antônio da Cunha Couto, e escultores, como o próprio Pedro Ferreira (Argolo, 1997, p. 5). Essa intervenção incluía a reforma das imagens, mudando, muitas vezes, a sua forma e a pintura, atendendo ao gosto e modismo de época.

Como foi dito, se tem notícias da reforma, ou modernização, da imagem de Nossa Senhora das Graças, por um ofício em resposta, dada pelo Diretor Regional do DPHAN, Godofredo Filho, ao Diretor Geral do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1954, Rodrigo Melo Franco Andrade, que investigara, a pedido deste, a autenticidade da imagem principal da Igreja da Graça. Pessoalmente, Pedro Ferreira declarou a Godofredo Filho que

> [...] a imagem do altar-mor da Graça e a velha. Logo no começo de minha carreira artística, quando ainda não tinha e em geral não se dava entre nós apreço às coisas antigas, cometi o erro, de que hoje me penitencio, de havê-la desbastado e restaurado, privando-a da rusticidade primitiva, suavizando-lhe as feições e compondo-lhe outra roupagem. Esse trabalho, realizei-o a pedido e insistência de certo Prior da Graça e, diga-se por amor à justiça e à verdade, com reprovação do falecido Abade, que se mostrou profundamente contrariado com o ocorrido. É esta, infelizmente, a verdade, frutificando

[15] Não pode ser mostrada como exemplo, porque já foi restaurada depois de sua intervenção.
[16] Profissão trazida para a Bahia por J. J. Rescala nos anos 1950, que tanto passou a ensinar na Escola de Belas Artes, quanto a trabalhar no Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN.

22-artigo_maria_helena.indd 225 19/06/2008 11:18:48

> meu arrependimento em jamais repetir essa falta no tratamento de outras imagens, em múltiplas oportunidades que me ofereceram.[17]

Na frase antes da citação se fala da "modernização" feita pelo artista na imagem do século XVI.

Adquirindo uma certa fama, foi chamado à cidade de Bonfim para encarnar a imagem do Senhor do Bonfim, protetor da cidade do sertão baiano. Na oportunidade, aproveitou para "reformar" outras imagens da Igreja. Na sua estadia restaurou, também, obras de particulares.

Por outro lado, Pedro Ferreira, contradizendo, por sua vez, aos que o chamavam de santeiro, tomando como modelo ao mesmo Murillo, fez duas imagens de Nossa Senhora da Conceição, uma está na Igreja Matriz de São Pedro, a pedido do cônego Cristiano Muller e, uma segunda, que trabalhou na mesma época do conjunto franciscano, com cerca de 2,20m de altura, na época em que foi premiada, ainda estava de posse do artista (*A Tarde*, 16 ago. 1930).

Foi o escultor das imagens de Cristo, como já citado o *Cristo agonizante*, que pertencia ao coronel Carlos Martins Vianna. Tanto esculpiu Cristos para o interior de igrejas, quanto para logradouros públicos de cidades, como o de Ilhéus e de Amargosa.

O mais fantástico deles, entretanto, foi uma cópia perfeita, feita da imagem do Senhor do Bonfim, em 1941, e dado ao Estado de São Paulo, como agradecimento do presente dado pelos paulistas aos baianos, a imagem de Nossa Senhora da Aparecida.[18] Ficou abrigada na Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, enquanto não se construía uma igreja nova, pois se pretendia erguer uma paróquia ao Senhor do Bonfim na capital paulista. Consta pertencer hoje ao Santuário dos franciscanos conventuais, do Parque das Nações, em Santo André, São Paulo.

Essa imagem do Bomfim foi esculpida fielmente, medindo 2,75m de altura[19], com cruz de jacarandá, não faltando os ornatos, estes em cedro.[20] Reuniu multidões, tanto em sua partida de Salvador, quanto sua chegada em São Paulo. A cópia da imagem foi benta na Basílica do Bonfim, na Bahia, sendo trasladada em procissão para a Igreja da Conceição da Praia,

[17] DPHAN – 2o distrito, Ofício n. 45, de 28 de junho de 1954, enviado a Rodrigo de Melo Franco de Andrade por Godofredo Filho (*apud* Argolo, 1997, p. 5). Sendo informação desse documento. Pedro Ferreira não pode precisar a data exata do seu trabalho na Graça, mas supunha-se que tivesse sido feita em 1924, por ocasião das reformas feitas pelos monges beneditinos alemães, pensando-se que o prior de então fosse D. Mauro Haag que, perguntado, confirmara a necessidade dessa modernização, porque a imagem era "feia, muito bojuda" e complementando. Não existia Patrimônio, existia?

[18] A imagem de Nossa Senhora Aparecida foi trazida por peregrinos paulistas, que vinham participar do III Congresso Eucarístico Nacional, de Recife, em 1939.

[19] Incluía a cruz, pois a imagem media 1,05m.

[20] Foi inteiramente realizada por subscrição exclusivamente popular.

22-artigo_maria_helena.indd 226 19/06/2008 11:18:48

onde ficou exposta à visitação pública até seu embarque. Antes disso, foi promovido o encontro, as 19,15h, entre a Imagem do Bonfim com N. Sra. da Conceição, na altura do Pilar, devidamente acompanhados pelas irmandades. A imagem do Senhor do Bonfim foi transportada pelo navio Grarangua, acompanhada pelo Monsenhor Paiva Marques e padre Manoel Barbosa, comitiva organizada pelo antigo proprietário da *Era Nova*, Ricardo Pereira. Aportaram no Rio de Janeiro, fazendo uma visita ao jornal *O Globo*. Nesse meio tempo foi exposta e aberta a visitação pública ao navio.[21]

É de sua autoria um *Cristo*, da cidade de Cajazeiras, oferta de um paraibano, Silvino Bandeira de Melo, através de seu Governador, para ser colocado no ponto mais alto da cidade. Com 4 metros de altura, somados aos 6 metros de pedestal, o monumento alcançava 10 metros de altura. Representava Cristo com braços abertos, como o Redentor do Rio de Janeiro e alguns dos outros Cristos do próprio Pedro Ferreira.

Consta ter feito um *Cristo morto*, inspirado em uma obra de Velásquez, junto com o *Cristo agonizante*, já referido, e *O Mestre*[22], este último tido pela família como a obra mais perfeita do escultor.[23]

Também esculpiu uma "capela gótica" (indefinida), uma Conceição "de Murillo", já citada, São Vicente de Paulo, da freguesia de Santa Bárbara/BA, entre outras. Entre outras obras feitas pelo artista conta Santa Isabel. Consta que Santa Isabel, rainha de Portugal, foi uma cópia da Santa Isabel de Teixeira Lopes, e hoje está no Asilo de Santa Isabel, da Ordem Terceira de São Francisco, onde também se encontra uma Ceia de Cristo, em gesso, no refeitório, cuja maquete pertence à família e uma terceira no Abrigo São Francisco.

A Igreja de São Pedro abrigou as imagens da Conceição, inspirada em Murillo, a de Santa Mônica e de Santa Margarida Maria. Realizou outras imagens de santos, como Santa Isabel, São José uma das menores imagens do escultor, São Pedro. A Imaculada Conceição foi exposta com obras de outros artistas, como Alberto Valença, Presciliano Silva, Paulo Lechenmayer, cujo tema era Exposição de Arte Religiosa, na Igreja de Santo Antonio da Mouraria, em 1939. A Conceição de Pedro Ferreira conta como um dos trabalhos de maiores proporções já feitas em oficinas baianas. Foi apresentada ao público no Ponto da Elite, ainda sem pintura. Tomou oito meses de trabalho.

Como se costumava fazer na época, muitas de suas obras foram conhecidas pelo povo através de sua exposição em vitrines de lojas comerciais. Além da Chapelaria Mercury,

[21] Foi, segundo cálculos da época, visitada por cerca de 4.000 pessoas.
[22] Infelizmente, não se conseguiu uma boa reprodução dessa imagem. Tinha 1,20 de altura e encontra-se no Abrigo do Redentor, no Rio de Janeiro.
[23] Segundo informações de sua filha Célia Paes, ficou no Rio de Janeiro.

22-artigo_maria_helena.indd 227 19/06/2008 11:18:49

Pedro Ferreira teve obras expostas na Galeria T. Dias, em São Pedro, em lojas de moda na Rua Chile, Ponto da Elite, na Avenida Sete, 51, São Pedro, em Salvador. Em 1933 expôs trabalhos no Armarinho São José, na Praça do Comércio, de Amargoza, promovida por uma comissão local. Expôs, também na Casa Pio X, na Rua Direita, 255, em São Paulo.

Foi autor de túmulos existentes no Campo Santos. Um desses túmulos pertence à família Catarino. Fez bustos de pessoas ilustres: a cabeça de Ruy Barbosa, de propriedade de seu filho Pedro, o busto do Dr. Eurico Freitas, ex-prefeito de Mata de São João, cidade onde se encontra num monumento. Fez, também o busto do Governador Landulpho Alves, hoje na Escola de Agronomia, em Cruz das Almas, o busto do Dr. Pedreira Maia, fundido em bronze e que foi, também, exposto na Chapelaria Mercury.

Entre todas as obras são de destacar a cabeça de Cristo, feita em madeira e de propriedade da Senhora Joselita Ferreira Pinho e o Monumento ao Soldado Desconhecido, de 1,40m de altura, em bronze, feito a pedido do Comando da Polícia Militar, das poucas esculturas com caráter leigo feita por Pedro Ferreira.

Sua última obra, inacabada, foi *Cristo Morto* (1939-1940), em tamanho natural, que foi exposto numa casa de moda na Rua Chile. Passou por algum tempo no Palácio do Governo, sob a promessa de que seria adquirido pelo então Governador, Antônio Carlos Magalhães, fato que não se concretizou, voltando para a posse da família e é de propriedade de seu filho homônimo.

Pedro Ferreira sempre se sentiu injustiçado. Desiludido, mostrava constantemente vontade de retornar a Santo Amaro.

Enfermo, tornou-se inativo e pouco foi lembrado por seus contemporâneos[24], à exceção de um seu conterrâneo famoso, o Dr. José da Silveira, criador do IBIT, que, já em cadeiras de rodas, com o auxílio da Profa. Maria Mutti, diretora do Núcleo Cultural de Incentivo Cultural de Santo Amaro, lhe prestou uma comovente homenagem, no dia 17 de setembro de 1996, por ocasião das comemorações do centenário de seu nascimento. Na ocasião foi feita uma exposição de seus trabalhos, com a presença da família e de representantes da sociedade santamarense.

Mas, não se pode esquecer algumas homenagens pontuais que lhe foram prestadas, como a feita pela poeta Maria Gonçalves Machado Torres, que chegou a dedicar-lhe o poema "Loiros ao Gênio, o artista é immortal". Como essa singela homenagem, um grupo de admiradores montou um álbum de recortes, em poder da família, ornado com graciosos

[24] Faleceu no Sanatório Espanhol, a 13 de junho de 1970, sendo sepultado no Campo Santo, homenageado pelo ex-Prefeito, Dr. Heitor Dias.

22-artigo_maria_helena.indd 228 19/06/2008 11:18:49

desenhos coloridos a lápis de cor, mas sem indicação de datas ou outros pormenores. Mereceu também, além das palavras finais de Heitor Dias, referências de Teodoro Sampaio, Anísio Melhor e, claro, Mário Cravo Júnior.

Mas, ao terminar esta comunicação, volta-se ao início. Pedro Ferreira foi o autor do conjunto mais impressionante da igreja franciscana e está no lugar mais privilegiado do altar-mor. Só essa obra perpetua seu nome.[25]

Referências

ARGOLO, José Dirson. Pedro Ferreira: escultor, policromador e restaurador. In: ABRACOR Boletim, artigos técnicos, Rio de Janeiro, ano IV, n. 2, p. 2-5, 1997.

CAMPOS, F. Vieira. *A visão de São Francisco*, Salvador, ago. 1930.

CARVALHO, Zaluar (Elmesio Guarany). *Revista O Social*, São Paulo, 5 maio 1930.

CRAVO JÚNIOR, Mário. Experiência com mestres. In: CRAVO JÚNIOR, M. Pedro Ferreira; Pedro Santeiro. *Folha Salvador*, Salvador, ano 1, p. 21 ago. 2000.

O ESTADO DE S. PAULO. Notícias dos Estados, *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 nov. 1940.

FOLHA DA MANHÃ. Arte Religiosa, *Folha da Manhã*, São Paulo, 6 abr. 1938.

GAZETA DE S. PAULO (A), São Paulo, 9 maio 1935.

GAZETA DE S. PAULO (A), Arte religiosa, *A Gazeta de S. Paulo*, São Paulo, 5 maio 1938.

GOES, Jorge F. Pedro Ferreira, A Tarde, Salvador, 11 abr. 1970. (Literatura e Arte).

GRUPO "Visão de S. Francisco" de um artista bahiano; encommenda do Convento de S. Francisco, *Diário de Notícias*, Salvador, 16 ago. 1930.

LEMOS, Pinheiro. A obra de um escultor baiano, *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1926.

MESTRE dos mestres. Pedro Ferreira (Pedro Santeiro). *Folha Salvador*, Salvador, 2000, ano 1, p. 20-22,.

MOREIRA, Vicente Deocleciano. História da edificação do convento e Igreja de S. Francisco. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 86, p. 69-72, 1976-1977.

RESTAURAÇÃO da Igreja de São Francisco. *A Tarde*, Salvador, 3 fev. 1930.

RUY, Affonso. *Igreja da Graça*. 2. ed. Salvador: Prefeitura do Salvador, 1966. (Col. Pequeno Guia das Igrejas da Bahia).

TARDE (A). Exposição marca centenário do escultor Pedro Santeiro, A Tarde, Salvador, 25 set.1996.

THESOURO dos frades de S. Francisco (O), *A Tarde*, Salvador, 1 fev. 1930.

VISÃO de S. Francisco de Assis, por um artista bahiano, Salvador, 16 ago. 1930.

[25] Foram utilizados vários recortes de jornais, pertencentes à família, que não têm todas as referências bibliográficas.

22-artigo_maria_helena.indd 229 19/06/2008 11:18:49



Pedro Ferreira. *A visão de São Francisco*, escultura em madeira, Igreja de São Francisco, Salvador/BA.



Pedro Ferreira. *A visão de São Francisco*, escultura em madeira, Igreja de São Francisco, Salvador/BA.

22-artigo_maria_helena.indd 230 19/06/2008 11:18:50

D. Olívia Penteado: residir à francesa / morar à paulista

Profa. Dra. Maria Izabel Branco Ribeiro
Professora da FAAP
Membro do Conselho do CBHA

Resumo

Segundo Pierre Bourdieu a cada uma das diferentes posições do espaço social, correspondem estilos de vida distintos, manifestos de imediato na conformação do ambiente doméstico. Modelo de elegância para seus contemporâneos, D. Olívia Guedes Penteado (1872 –1934) embora tivesse como referências as tradições rurais paulistas e os padrões franceses do final do século XIX, não esteve alheia às novas propostas do século XX. Análise de fotografias e documentos relacionados às suas residências permitem observações sobre o ecletismo dos padrões adotados, o hibridismo dos hábitos, as adequações aos novos tempos, os índices de prestígio e a convivência entre o vernáculos e o importados.

Arte Moderna – Gosto – Olívia Guedes Penteado

Abstract

According to Pierre Bourdieu, each of the different positions in the social space corresponds to different lifestyles, immediately expressed in the domestic environment's shape. A model of elegance to the people of her time, Mrs. Olivia Guedes Penteado (1872 – 1934) was not strange to the new propositions of the 20th Century although she had the rural paulista traditions and the French models of the end of the 19th Century as reference. The study of photographs and documents related to the residences allow observations about the eclecticism of the adopted models, the hybridism of the customs, the adjustment to the new time, the reputation rate and the coexistence of the mother tongue and the use of foreign words and expressions.

Modern Art – Taste – Olivia Guedes Penteado

23-artigo_maria_izabel.indd 231 07/07/2008 12:07:21

> Ter bon ton, não é só ser elegante. Alguém é elegante de cem maneiras diferentes, mesmo sendo escandaloso: o bon ton é o mesmo para todos. A elegância muda; o bon ton nunca muda; o primeiro segue a moda, o último, o bom gosto.[1] *Henri Bidou*

Introdução

A influência francesa em diversos aspectos da vida brasileira do século XIX é tema bem conhecido e estudado. A exportação do café produzido no interior do estado de São Paulo, na década de 1890, foi o motor que acelerou a economia regional, e as transformações na capital do estado logo se fizeram sentir. A cidade de São Paulo entrou no século XX com olhos voltados para o progresso, dotada de melhorias urbanas, bairros novos, atividade comercial dinâmica e população orgulhosa de sua terra. Setores da sociedade com novas feições apresentavam novos hábitos cotidianos e padrões de gosto.

O presente estudo tem como objetivo tecer considerações acerca dos padrões de gosto da elite cafeeira paulista nas três primeiras décadas do século XX, no que diz respeito ao alcance da cultura francesa e dos padrões das tradições da cultura rural paulista no estilo de vida e as absorções dentro do ambiente doméstico de aspectos regidos influenciados pelas vanguardas artísticas.

Estas reflexões têm como ponto de partida registros fotográficos e documentos da residência de D. Olívia Guedes Penteado (1872 - 1934).

A Senhora das Artes

A escolha da Senhora das Artes, como a chamavam os Modernista, nos parece exemplar. Em menina fora educada na fazenda por professoras de fora e depois em colégio interno, quando interiorizara tradições rurais brasileiras mescladas a referências estrangeiras. Descendia de várias gerações de fazendeiros, sendo que seus avós já eram cafeicultores bem-sucedidos, que buscavam identidades com padrões europeus.[2]

D. Olívia casou-se aos 16 anos com seu primo Ignácio Penteado, sócio da casa comissária de café Penteado & Drummond, em Santos, onde residiram por cinco anos. Em 1894 o casal fixou-se em São Paulo e encomendou ao arquiteto Ramos de Azevedo a constru-

[1] GAZETTE DU BON TON, n. 1, Paris, 1912 *apud* TROY. *Couture Culture*. A Study in Modern. Art and Fashion, p. 95

[2] Os avós paternos eram proprietários da Fazenda da Barra em em Mogi-Mirim e os maternos da Fazenda Santo Antonio em Araras . Goffredo da Silva Telles Jr. comprova esse aspecto com a informação de que a mãe e as tias de D. Olívia foram educadas na fazenda da família por governantas e professores estrangeiros e "aprenderam música num piano de cauda comprado na Alemanha, e que subiu a serra do Mar num carro de boi in Goffredo da Silva Telles Jr. "1918/1934".In: MATTAR. *No tempo dos modernistas*; D. Olívia, a Senhora das Artes, p. 225.

23-artigo_maria_izabel.indd 232 19/06/2008 11:52:12

ção do palacete da Rua Conselheiro Nébias. No ano seguinte, seguiram para a Europa, passaram oito meses providenciando móveis e equipamentos para a nova casa, inaugurada no dia 17 de agosto de 1898. Em 1902 o casal e as duas filhas – Carolina e Maria – partiram para Paris, em busca de tratamento para a saúde abalada de Ignácio Penteado. Em virtude das longas permanências, decidiram manter a residência em São Paulo e montar um apartamento na Avenida Hoche. D. Olívia mantinha em Paris alguns de seus antigos hábitos, como receber para o chá todas as terças-feiras em um estilo referendado pelo *bon ton* e organizava sua vida social de acordo com aspectos determinados pela educação das filhas e pelos cuidados com o marido enfermo. Em 1914, o agravamento da saúde de Ignácio Penteado determinou que voltassem ao Brasil. Após o falecimento do marido, D. Olívia decidiu voltar a Paris, iniciativa frustrada pelo início da Primeira Guerra Mundial, e só retomada em 1918.

Em sua temporada européia de 1918 a 1922, deu continuidade às reuniões sociais e era reverenciada como anfitriã. Seu apartamento, decorado com móveis bem escolhidos e obras de arte, era conhecido como uma segunda embaixada do Brasil e seu círculo congregava agora vários artistas e intelectuais. Em 1923, Paulo Prado apresentou Tarsila a D. Olívia, encontro que além de sincera amizade para a Senhora significou a descoberta da arte moderna, visitas a ateliês, freqüência a exposições e o início de uma coleção de pintura do século XX. De volta ao Brasil, abriu sua casa aos artistas e intelectuais do grupo, não só incentivando e apoiando suas propostas, mas com tal atitude provendo-lhes o aval de sua posição social e abrindo-lhes caminho necessário.

Mme-Penteado nas colunas sociais, Nossa Senhora do Brasil para Cendrars, Mimi para os netos, Manacá, ou simplesmente a Senhora para Mário de Andrade, D. Olívia era por todos reverenciada como a Senhora das Artes e citada como modelo de anfitriã e bom gosto. Circulava com desenvoltura entre dois mundos. Declarava sua preferência pelas vitrines da Rue de la Paix, mas também conhecia as do Mappin Stores da Praça Patriarca, organizava festas para o Príncipe de Gales e com desenvoltura servia cuscuz à paulista com cachaça. Nos salões tinha mobília importada e não dispensava a moringuinha de barro para água.[3] Embora residisse no exterior por muitos anos e viajasse amiúde, participou ativamente da vida política do país na Revolução Constitucionalista de 1932 no Departamento de Assistência aos Feridos e na campanha em favor do voto feminino. Sua presença era requisitada na Cruz Vermelha, no baile da Sociedade Pró-Arte Moderna e para lançar a candidatura da única mulher a disputar vaga para a

[3] Goffredo da Silva Telles "1918/1934". In: MATTAR. *No tempo dos modernistas*; D. Olívia. A Senhora das Artes, p. 249.

23-artigo_maria_izabel.indd 233 19/06/2008 11:52:12

Assembléia Constituinte de 1933.[4] Simultaneamente era considerada a referência da tradição paulista de quatrocentos anos e a madrinha dos modernistas.

Trajetórias do gosto

Segundo seus contemporâneos, os locais que mais testemunharam o percurso social de D. Olívia foram sua casa da Rua Conselheiro Nébias, o apartamento parisiense da Avenue Hoche e a casa da Fazenda Santo Antonio. Infelizmente, nenhum deles hoje existe, porém fotografias conservadas da casa e do apartamento permitem conhecer como compôs o ambiente para seu dia-a-dia.[5]

O universo doméstico é o palco das ações do cotidiano e, sincronicamente, por elas é constituído. É nele que se estabelece a situação mais propícia de conforto e adequação para o momento presente, ainda que por vezes bem distante do padrão almejado para o futuro. O mobiliário, os recursos de decoração e outros elementos indicadores do gosto são expressões de seu estilo de vida, relacionados às suas condições de existência.[6] Suas escolhas delineiam territórios de segurança e regiões de conforto afetivo.

Pierre Bourdieu define gosto como a tendência à apropriação tanto material como simbólica de práticas classificatórias, determinantes do estilo de vida. Explica que a cada uma das diferentes posições do espaço social correspondem determinados estilos de vida. Define como *habitus* as práticas que manifestam a ocorrência da exteriorização das interioridades e interiorização das exterioridades, responsáveis pela introdução de dinamismo nesse sistema, que possibilitam alterações em diversos aspectos, entre eles a posição social e o estilo de vida. Ressalta que a correspondência entre posições sociais e dos estilos de vida não é estática, mas dela podem decorrer *habitus* substituíveis, de acordo com lógica própria.[7]

---

[4] Trata-se da candidatura da Dra. Carlota Pereira de Queiroz. Vide: SCHIPUN. Regionalistas e Cosmopolitas: as amigas Olívia Guedes Penteado e Carlota Pereira de Queiroz, p. 41.

[5] Agradeço a Maria Tereza Godoy, bisneta de D. Olívia as informações, por facultar o contato com outros familiares e por possibilitar o acesso ao seu arquivo de documentos e à sua coleção de objetos. Segundo Tereza Godoy, parte do mobiliário da casa da Fazenda Santo Antonio foi comprada na Europa por D. Olívia, mas não dispomos de maiores informações ou imagens.

[6] BOURDIEU. Gostos de classe e estilos de vida, p. 82.

[7] Quanto à constituição de seus padrões de gosto, ressalto algumas experiências significativas em seu trajeto que certamente contribuíram para alterações de seu estilo de vida e definição de suas preferências:

- Formação: 1872 - 1888: período que se estende da infância ao casamento. ;
- O mundo externo: 1888 –1902: a vida de casada no Brasil;
- Paris: 1902 - 1914
- De volta ao Brasil: 1914 - 1918
- Vida intelectual: 1918 - 1922 – convivência com intelectuais e escritores em Paris; viagens para conhecer novos locais;

23-artigo_maria_izabel.indd 234 19/06/2008 11:52:13

A casa em Santos

D. Olívia se casou muito jovem e no tempo em que residiu em Santos mantinha rotina e estilo de vida condizente com sua posição social, embora ainda diverso do que seria mais tarde.

Data daquela época, um livro-caixa manuscrito por Ignácio Penteado, com a assinatura 25 de agosto de 1889,[8] lavrado para o levantamento dos itens adquiridos para a nova residência do casal, identificados por setores: móveis, alfaia doméstica e vinhos para a adega.[9] A leitura do documento permite algumas reflexões sobre o modo de equipar a casa, as escolhas e as necessidades identificadas. Destacou o que era considerado o cômodo de maior visibilidade da casa, adquirido no dia 3 de maio de 1888: a decoração do salão de visitas. Registrou a compra mais antiga, datada de junho de 1887: os móveis do dormitório do casal. Descreveu o escritório, a sala de jantar, a copa, o quarto de hóspede. Com minúcia enumerou o equipamento de cozinha e de mesa, sem esquecer o machado para rachar lenha nem o faqueiro de prata. Indicou a compra em leilões, casas comerciais em São Paulo e até 1890 seguiu anotando a compra de móveis, miudezas, utilitários e peças de decoração. Não há registro de pinturas ou esculturas, mas vasos e gravuras com suas molduras. Tudo leva a crer que, apesar da pouca idade, o casal tinha o hábito de receber com cerimônia, pois seu salão de visitas abrigava com folga 10 pessoas e o total de pratos rasos de seu aparelho de jantar em porcelana era de 6 dúzias. Levaram três anos para montar a casa da maneira que achavam conveniente e para tanto gastaram 12:473.300 réis.

Apartamento da Avenida Hoche

D. Olívia manteve o apartamento em Paris por 20 anos, lá residindo no período de 1902 a 1914 e de 1918 a 1922. Não há fotografias da fachada e nem dados mais completos quanto ao endereço.[10] As informações que dispomos vêm de quatro fotografias, a saber, uma do escritório e três de salões sem possibilidade de identificar; trata-se de diferentes vistas do mesmo cômodo ou de ambientes diferentes, mas com

- Encontro com a Arte Moderna: a partir de 1922 – amizade com Tarsila, Villa Lobos e Mário de Andrade. Visita a ateliers e começa sua coleção de arte

- Redescoberta do Brasil: a partir de 1924 – viagens com os modernistas e interesse pelo patrimônio cultural

- Causas Cívicas, políticas e humanitárias: a partir de 1927: Cruz Vermelha, Revolução Constitucionalista de1932 e Eleição para a Constituinte de 1934.

[8] Talvez seja a data em que começou a passar a limpo, uma vez que o registro não é por ordem cronológica, mas do que identifica como importância.

[9] Agradeço o acesso que Teresa Godoy a ele possibilitou

[10] Avenida Hoche é uma das que saem da Place de l´ Etoile, em Paris.

23-artigo_maria_izabel.indd 235 19/06/2008 11:52:13

segurança registram áreas sociais.[11] O mobiliário é predominantemente estilo Luís XVI. Não há excesso de móveis ou de objetos decorativos. Vários desses móveis e objetos foram transferidos para São Paulo após a venda do apartamento: sofás com estofamento em gobelin, mesas, vasos, bustos, lustres, tapeçarias, pinturas, pratos. Os ambientes são formais, porém harmoniosos e discretos, com ênfase nos assentos dispostos em pequenos grupos, com bastante espaço de circulação entre os móveis, indicando costume de receber visitas.

Na época em que D. Olívia montou seu apartamento parisiense, o mobiliário em estilo Luis XVI, principalmente as boas cópias feitas no século XIX, era considerado o ideal para salões de recepção, salas de música e outros ambientes destinados à conversação, convivência e entretenimento de visitas. Por serem peças leves, discretas, de tamanho médio e em cores claras, não ocupavam muito espaço conferiam ao ambiente aparência de solidez e sem sobrecarregá-los. Com freqüência eram as opções feitas para a decoração de salões de árbitros da elegância, ligados aos padrões tradicionais de gosto.[12]

A casa da Rua Conselheiro Nébias esquina com Avenida Duque de Caxias

O projeto desenvolvido por Ramos de Azevedo para a família Penteado preenchia os ideais de conforto, dignidade e do conceito de habitação, convenientes para a situação social a que se destinava. Edifício de ecletismo sóbrio, com volumes compactos, decoração discreta. Os porões altos afastavam as janelas do nível da rua, e a entrada principal disposta na fachada voltada para o centro do terreno resguardava a entrada de olhares estranhos. Moradias para empregados, pomar, horta, cocheira, jardins e dependências de serviços completavam o conjunto, mesclando conforto e requinte urbano aos resquícios das tradições rurais, típicos das grandes residências paulistanas da época.

Só se conservou a planta do pavimento, com clara separação das áreas sociais, íntimas e de serviço, com a copa e cozinha as únicas dependências de serviço no andar térreo, sendo as demais externas. Há duas versões dessa planta,[13] com discordância do uso dos cômodos, mas coincidentes na preservação da distinção das três áreas acima citadas, com destinação do andar térreo ao convívio social e do primeiro andar ao uso exclusivo da família.[14]

---

[11] As fotografias da casa da Rua Conselheiro Nébias são de meados da década de 1920 e apresentam vários móveis e objetos utilizados na decoração do apartamento de Paris, razão pela qual optamos por discuti-lo em primeiro lugar.

[12] Verificar as descrições dos salões em estilo Luís XVI nas listagens de fotografias dos salões parisiense do estilista Jacques Doucet, por volta de 1912 no site do Fonds D´Archives Jacques Doucet em: http://www.inha.fr/IMG/pdf/fonds-doucet.pdf .

[13] Uma planta pertencente ao Arquivo Ramos de Azevedo, Biblioteca FAU-USP e outra de registro na Prefeitura.

[14] CARVALHO. *Ramos de Azevedo*.

23-artigo_maria_izabel.indd 236 19/06/2008 11:52:13

O testemunho das imagens

As fotografias da casa da Rua Conselheiro Nébias são todas posteriores a 1923, mas nem todas são datadas, dificultando o estabelecimento da cronologia das alterações e uso dos espaços da residência. Muitas peças presentes em fotografias do apartamento de Paris são reencontradas em imagens da casa de São Paulo (harpa, piano, retratos de D. Olívia), peças de mobiliário (principalmente mobiliário estilo Luís XVI), lustres, pratos e vasos. A comparação entre fotografias indica que após 1925 evidenciam o registro de modificações: móveis e objetos mudaram de cômodos e cômodos mudaram de função.

As fotos mais antigas apresentam ambientes mais formais e divisões segundo padrões habituais da época. A imagem do hall cumpre sua função de receber as visitas com imponência e de apresentar as credenciais da casa, sem expor a intimidade da família. Uma mesa de centro cercada por algumas cadeiras de modelos diversos garantem comodidade às visitas; cortinas fecham as entradas das salas, uma delas porta as armas do Império brasileiro. O salão nobre se apresenta como um ambiente de grande formalidade, com paredes decoradas com estuque, molduras e pinturas, móveis estilo Luís XVI, porcelanas, cristais, muitos vindos do apartamento de Paris. Menos luxuosa, mas também alusiva ao gosto francês, é a foto da sala de música com o piano branco, a harpa, a mobília Luis XVI , lustre de cristal e o retrato pintado por Chabas. A sala de jantar parece ser o ambiente mais austero da residência, com paredes cobertas por lambris de madeira escura e mobiliário de formas pesadas.[15]

Fotos mais recentes revelam ambientes de maior informalidade e mais heterogêneos quanto ao mobiliário. É o caso da sala lateral, com mesa manuelina, folhagens, sofás, poltronas, cadeiras, almofadas, mantas, mesas orientais e luminárias *art nouveau*. Um ambiente *art déco*, provavelmente dedicado à leitura, composto por poltronas, com mesinhas, luminária, porta-revistas, prateleira de linhas retas, o retrato pintado por Chabas e uma pintura de Gomide. A saleta também com traços *art déco* sob a escada, com móveis de linhas retas, tapeçarias tradicionais convivendo com mantas e almofadas de padrões geométricas (talvez de autoria de Regina Gomide e/ou da Maison Dominique), pinturas modernas e luminárias japonesas.

Talvez as fotografias mais famosas da casa de D.Olívia sejam as que documentam seu Pavilhão Moderno, inaugurado em 1925, onde antes era a cocheira, construído para abrigar sua coleção de arte moderna (pinturas de Léger, Lhote, Foujita, Marie Laurencin, Picasso, Segall, Anita Malfatti, Tarsila, Cícero Dias, Antonio Gomide e esculturas de Brancusi, Lipchitz, Brecheret e Segall) e receber os amigos modernistas. Desde sua gênese portava painéis *art déco* de Segall nas paredes internas, externas e no

[15] A pouca nitidez da fotografia impede a análise de detalhes dos móveis.

23-artigo_maria_izabel.indd 237 19/06/2008 11:52:13

teto. As fotografias indicam a possibilidade de duas versões da decoração. Uma mais antiga, apresenta cadeiras semelhantes às de sua casa, tapetes oriental no chão, dispostos em diagonal. Em outra, os tapetes, cortinas e almofadas são em padrões geométricos, *art déco*, parte deles atribuídos à Maison Dominique de Paris;[16] casa de decoração fundada em 1922 por André Domin e Marcel Genèvriere, então ainda ecoando as últimas tendências da Exposição de Artes Decorativas que lançou o *Art Déco* em 1925. Nas últimas fotos, os móveis são todos em linhas retas, e, como as almofadas e tapetes, estão dispostos segundo ortogonais.

É digno de nota a existência de mobiliário e obras de arte vinculadas às propostas modernas em espaços outros da residência que não o Pavilhão Moderno, contrariando uma tradição constituída por crônicas publicadas no dia seguinte à sua inauguração.[17] Aracy Amaral traz duas informações preciosas. Ambas são relativas ao primeiro andar da residência, reforçando a idéia de os ambientes destinados a usos menos cerimoniais teriam maior abertura a padrões modernos. Uma delas reporta ao mural projetado e executado por Antonio Gomide em traço *Art Déco* no hall de distribuição do andar superior. A outra diz respeito à concepção da elegante sala de banho de autoria da Maison Dominique, em linhas geométricas, volumes sintéticos, composta por banheira curva coberta por pastilhas brancas e decorada friso ondeado preto, tapete com estampa com vegetal e barrado coordenado ao da banheira e luminária de pé em vidro.[18]

Duas informações importantes, que ressaltam a noção de ambientes informais e de convívio familiar mais abertos às propostas modernas, mas não afastados da idéia de requinte.

Conclusão

Como era de hábito em seu meio social de origem, desde a infância D. Olívia foi educada para buscar em padrões franceses a excelência para cultura, refinamento e elegância. Como também era costume na elite cafeeira, apresentava o chamado "orgulho paulista" (misto de afinidade com as tradições rurais e apreço pela ascendência mítica heróica e

[16] AMARAL. *Arte e Meio Artístico*: entre a Feijoada e o X-Burguer, p. 63.
[17] Abre tal seqüência de crônicas e relatos contrapondo a decoração antiquada da casa as obra e móveis modernos do pavilhão, o comentário de Assis Chateaubriand: "Teatro desta proeza fascinante: o salão do palacete Olívia Penteado, Rua Conselheiro Nébias, 61. 10 horas da noite. Atores: uma grande dama de espírito e pouco mais de uma dezena de artistas. O ' vernidssage' do pavilhão de arte moderna que a Sra. Olívia Penteado fez construir, no jardim de sua residência patriarcal, e decorar por Lazaro Segall, o forte pintor russo..." (...) " A farândula alegre dos futuristas e dos modernistas passeia aqueles vastos salões, contemplando agressivos o cemitério de arte morta do antigo solar dos Penteado" Assis Chateaubriand. " Na cidade de Pereira Ignácio e de Francisco Matarazzo". O JORNAL 7/8/1925. In: MATTAR. *No tempo dos modernistas*; D. Olívia. A Senhora das Artes, p. 23
[18] AMARAL. *Tarsila*. Sua obra e seu tempo, p. 193. Agradeço a Aracy Amaral que chamou minha atenção para esses dois aspectos e cedeu fotos.

23-artigo_maria_izabel.indd 238 19/06/2008 11:52:13

desbravadora), discurso comprobatório do sucesso econômico, motor de sua posição social de fazendeiros, empresários e financistas. As tradições paulistas rurais desde a infância faziam parte do universo de D.Olívia, compunham seu capital cultural, também distintivo de sua condição social de integrante da elite cafeeira. A atribuição de senhora da fazenda também fazia parte de seu estilo de vida. Não obstante os padrões de elegância e excelência franceses serem característicos de seu *bon ton*, também eram parte de seus suas referências ao universo de origem, que posteriormente ao acompanhar as propostas modernistas de buscar arte e face do Brasil, se tornaram posturas estéticas assumidas conscientemente.

D. Olívia é exemplo significativo dos casos apresentados por Bourdieu, em que a aquisição de padrões culturais ocorre lentamente, desde a infância, resultando em situações de segurança, familiaridade, certeza de si e desenvoltura, identificadas com legitimidade cultural.[19] Bem informada, independente, de personalidade particular e com as prerrogativas de sua posição social, D. Olívia mesclava dois mundos diversos e construía um universo próprio, de modo a ser personagem único na cena paulistana de sua época. Procedimento que permitia que transitasse do mundo europeu para o universo dos terreiros de café, das tradições paulistas para as vanguardas paulistanas, da cultura européia para a redescoberta do Brasil.

Demonstram que a composição do palco doméstico de D. Olívia era dinâmica, de acordo com necessidades. Dispunha de conjuntos de móveis, objetos e obras de arte, que organizava de acordo com necessidades e alterações de padrões. Conjuntos eram alterados e ampliados. Mantinha ambientes com maior rigor de estilo ou misturava objetos diferentes. Preservava algumas salas para uso cerimonial e outras franqueava para uso diário. Juntava peças genuinamente brasileiras a outras estrangeiras, peças populares a eruditas. As imagens da sala de banho, se confrontadas às do salão nobre, revelam que seu gosto mantinha o apuro da tradição do mobiliário Luís XVI para os dias de celebração, como o aderiu a um projeto moderno, despojado e também o requinte para o cotidiano.

Em relação à absorção de aspectos das vanguardas, o exame das fotos da residência de D. Olívia, informa que obras de artes plásticas e de artes decorativas com tais características não se destinavam apenas ao seu Pavilhão Moderno, mas estavam alocadas em diversos cômodos – embora alguns ambientes mantivessem a formalidade original.

Ao analisar em detalhe as imagens da residência de D. Olívia, verificar as variações dos ambientes, os elementos que se repetem em situações diversas, lembro a constatação de Bourdieu sobre os bens ainda guardarem seu valor de uso, apesar de não mais serem distintivos, para as classes privilegiadas que por possui-los há tempos, não necessitam de seu prestígio.[20]

[19] BOURDIEU. Gostos de classe e estilos de vida, p. 97.
[20] BOURDIEU. Gostos de classe e estilos de vida, p. 95.

23-artigo_maria_izabel.indd 239 19/06/2008 11:52:13

As fotografias das residências de D. Olívia são uma porta de entrada para a investigação das relações entre sua posição social, seu estilo de vida, seu repertório conceitual e seus padrões de gosto. As observações aqui relatadas não esgotam o tema, nem as informações que o material levantado pode fornecer. Essas fotografias ainda guardam muitos aspectos a serem revelados e há ainda outras imagens a serem localizadas, identificadas e estudadas.

Apresentam propostas sobre a formação do gosto no pré-modernismo e as relações entre as influências francesas do gosto da elite cafeeira e suas tradições rurais. Indicam a possibilidade para verificar as modificações no cotidiano, decorrentes do surgimento de necessidades, de padrões diversos de seleção, de composição e de aceitação do novo.

Abrem espaço para investigações sobre as artes decorativas no Brasil – território ainda pouco investigado – no início do século XX e sugerem que as propostas modernas ganharam espaço dentro das residências de modo gradual, porém sem a segregação que lhe é atribuída.

Referências

AMARAL Aracy. *Tarsila*: sua obra e seu tempo.São Paulo: Ed. Perspectiva/EDUSP. 1975. v. 1

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico*: entre a Feijoada e o X-Burguer. São Paulo: Nobel, 1983

BOURDIEU, Pierre. *Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1983.

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In:___. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

CARVALHO, Maria Cristina Wolf. *Ramos de Azevedo*. São Paulo: Edusp, 2000.

CERTEAU, Michel de . *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1997.

MATTAR, Denise, *No Tempo dos Modernistas*; D. Olívia. A Senhora das Artes. São Paulo: MAB-FAAP, 2002.

SCHIPUN, Mônica Raisa. Regionalistas e Cosmopolitas: as amigas Olívia Guedes Penteado e Carlota Pereira de Queiroz. In: MATTAR, Denise. *No tempo dos modernistas*; D. Olívia. A Senhora das Artes. São Paulo: MAB-FAAP, 2002

RIBEIRO, Maria Izabel.B. *O Museu Doméstico*. Coleções de arte em São. Paulo. 1890-1920. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, 1990.

TROY, Nancy Couture Culture. *A Study in Modern*. Art and Fashion. Cambridge/ Massachussets: The MIT Press, 2002.

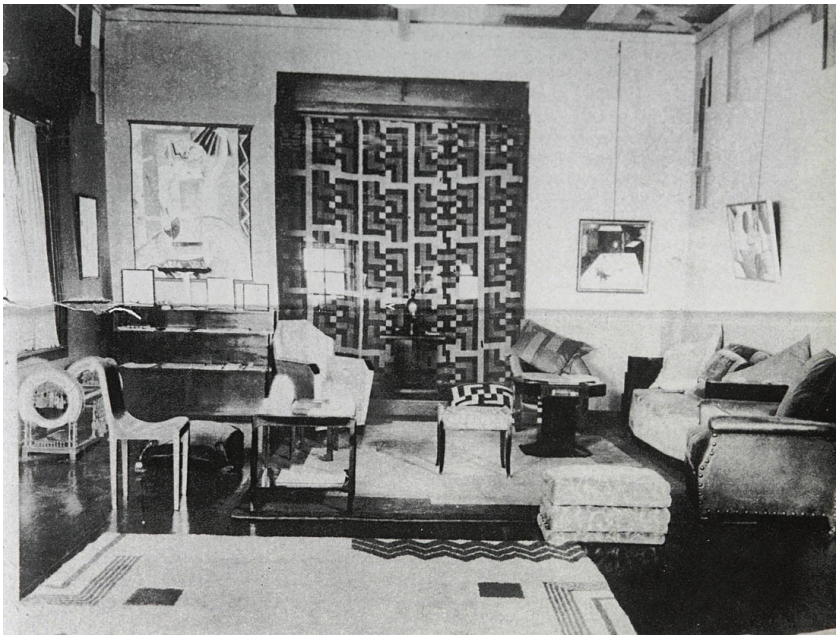
Site

http://www.inha.fr/IMG/pdf/fonds-doucet.pdf

23-artigo_maria_izabel.indd 240 19/06/2008 11:52:13



Salão nobre. Residência de D. Olívia Penteado. Rua Conselheiro Nébias.



Pavilão moderno. Residência de D. Olívia Penteado. Rua Conselheiro Nébias.

23-artigo_maria_izabel.indd 241 19/06/2008 11:52:15

A emergência do *Universalismo Construtivo* no contexto da modernidade

Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern
Professora da PUC/RS
Pesquisadora do CNPq
Membro do CBHA

Resumo

O objetivo do presente estudo é de analisar o *Universalismo Constructivo*, de Joaquin Torres-García (1874-1949), considerando o seu pensamento teórico e as práticas artísticas, no contexto da modernidade européia. Procura-se analisar as obras desse artista e de europeus vinculadas à abstração e ao construtivismo para refletir sobre a arte na modernidade, o universal e as especificidades culturais.

Modernidade – Construtivismo – América Latina

Abstract

The focus of this research is to examine the Joaquin Torres-Garcia´s constructive universalism by taking into account his theoretical thought and work practices in the context of the European modernity. It tries to examine this artist´s works and Europeans linked to the abstraction and the constructivism to reflect on the art in the modernity, the universal and the cultural specificity.

Modernity – Constructivism – Latin America

24-artigo_maria_lucia.indd 242 07/07/2008 12:08:46

As abstrações e o Construtivismo no contexto de crise da modernidade européia

O Construtivismo de Torres-Garcia emerge em Paris no contexto do pós 1ª. Guerra Mundial, numa fase de crise do liberalismo, de formação dos Estados totalitários e de retração das vanguardas artísticas. Nesse momento, os artistas têm consciência da necessidade de repensar o papel social que eles exercem e buscam criar novas linguagens pautadas na ordem, na pureza formal e na construção para evitar as rupturas provocadas pelas vanguardas. A "época da destruição acabou totalmente. Começa uma nova época: A grande época da construção".[1]

Desde o conflito mundial, os artistas europeus debatem projetos com vistas a estabelecer a maior inserção da arte na vida social, sendo que alguns concretizam as suas idéias teóricas em pesquisas apoiadas no pensamento racional e na matemática, com fins de atingir a verdade e produzir objetos funcionais, cujas formas são construídas pelo desenho geométrico. Outros procuram com suas obras estimular a espiritualidade e a formação de novos conceitos de homem. Estes últimos, como Kandinsky, Kupka e Mondrian, passam pelo Simbolismo e exploram os elementos plásticos da pintura, a linha, a cor e a matéria, em oposição à figuração, tendo como finalidade a expressão espiritual. Kandinsky acredita que tem o dom de entender o pensamento "inaudible des masses"; Kupka, partidário das ciências ocultas, executa obras com qualidades mediúnicas; e Mondrian, membro da Sociedade de Teosofia, defende que a criação artística, afastada da natureza, pode conduzir à verdade universal e à criação de um novo homem. Esses artistas acreditam que através das formas abstratas poderão atingir o mundo divino, porque não existem formas visíveis para representar a perfeição de Deus.[2]

O Neoplasticismo de Mondrian e Théo Van Doesbourg e a revista *Stijl* (1917-31), assim como o Suprematismo de Malévitch, exprimem as funções que os artistas procuram estabelecer diante do homem em crise espiritual, decorrente da morte de Deus e de um mundo, cujos valores se baseiam na ciência, na tecnologia e no progresso material, distantes de qualquer perspectiva humanista.

Em outra linha de pensamento, emerge na França o Purismo (1918), de Ozenfant e Jeanneret, e a revista *L'Esprit Nouveau* (1920-25); e na Alemanha, a Bauhaus (1919-33), cujos projetos se fundamentam na concepção racionalista e na noção de construção aplicada às distintas categorias artísticas – pintura, escultura e arquitetura – e de integração das mes-

[1] MICHAUD. *Fabriques de l'homme nouveau*: de Léger à Mondrian, Poitiers, Carré, p. 93. Frases de ordem de Théo Van Doesburg e de Van Eestren em Stijl, v. VI, 6-7, p. 92.
[2] RIOUT. *Qu'est-ce que l'art moderne?*, p. 59-60. Malévitch declara sobre a sua pintura, "Carré blanc sur fond blanc" (1918), que o invisível permite ascender ao absoluto, assim como atingir o infinito.

24-artigo_maria_lucia.indd 243 19/06/2008 11:57:50

mas. É nesse sentido que Bauhaus assume o papel de formar novos artistas, arquitetos e designers para o futuro. Apesar das idéias se estruturarem tendo como motivação a máquina e a tecnologia modernas, *L'Esprit Nouveau* se apóia ainda nas artes clássicas, como modelo de pureza formal e de construção racional.

As concepções que formalizam o *Universalismo Constructivo* apresentam certas similitudes com as idéias que sustentam as duas linhas de pensamento. Para Torres-Garcia, a arte abstrata é também construção, sendo esta resultante do desenho geométrico e da estrutura, que tem a finalidade de ordenar e controlar a expressão subjetiva.

Paralelo a esses movimentos que se expandem durante e após a guerra, emerge na Rússia o Suprematismo e o Construtivismo, cujas experiências plásticas são efetuadas por Malévitch e por Vladimir Tatline, entre outros artistas, com objetos tridimensionais, acrescidas pelas práticas cubo-futuristas. Eles constituem o ponto de partida para o desenvolvimento do Construtivismo e para as suas aspirações de construção e de organização eficaz dos materiais. Apesar de os fins buscados serem diferentes, as obras de Malévitch representam o início da abstração geométrica e da concepção de pintor como construtor na Rússia.[3] Mesmo se opondo à pintura, os construtivistas produzem suas construções, tendo por base os elementos constitutivos dessa, como a linha, a cor e a matéria. No entanto, estes elementos plásticos, trabalhados anteriormente por Malévitch, Mondrian e Kandinsky, visam expressar a espiritualidade, motivo de oposição dos construtivistas, cujas obras apresentam ideais mais pragmáticos. Para tal, eles desenvolvem um programa fundamentado na racionalidade instrumental e materialista, com vistas a estabelecer uma nova ordem industrial, numa sociedade dominada pela tradição rural.

Apesar do espírito revolucionário da vanguarda russa, as obras construtivistas e as distintas idéias que as fundamentam não explodem nos centros europeus de forma tão inovadora, tendo em vista que muitas delas já estão sendo debatidas entre os artistas que lideram o Purismo, o Neoplasticismo e as revistas *Stijl* e *L'Esprit Nouveau*. Além disso, os artistas europeus percebem que a proposta dos russos logo se esgotaria, já que se encontra atrelada às questões ideológicas e políticas. Na Europa Central, também vários artistas trabalham nessa linha, porém negando o caráter meramente utilitarista em detrimento do estético.[4]

---

[3] Este artista colabora com a revolução a partir da arte abstrata, pautada numa espiritualidade elevada, com vistas a constituir novos conceitos de homem. Dentro dessa linha de pensamento, Kandinsky e Marc Chagall apóiam também o Estado, através da organização de museus e do ensino, porém sofrem a oposição dos artistas construtivistas, defensores do materialismo.

[4] Na Polônia, Wladyslaw Strzeminski acompanha as pesquisas de Malévitch e do Construtivismo, mas não concorda com a visão utilitarista. Ele funda o Unismo (1923) e defende a criação da unidade de formas a partir da sua organicidade. Assim, cada parte da pintura participa da sua construção. FABRE, G. París 1930, el estado de las cosas. IN: Paris. Arte abstracto, arte concreto, *Cercle et Carré*, 1930, dir. FABRE, G. Valencia, IVAM, 1990. p. 30-34. Em 1922, quando Lissitzky organiza l'exposition em Berlim,

24-artigo_maria_lucia.indd 244 19/06/2008 11:57:50

No caso do artista uruguaio, os contatos em Paris com as obras de Théo Van Doesbourg e Piet Mondrian[5] são mais significativos, já que ele produz pinturas e objetos tridimensionais estruturados pela geometria desde 1926, quando se estabelece nessa cidade, assim como trabalha com a linha, a cor e a matéria dez anos antes. Além disso, suas concepções de arte se identificam mais com as desses artistas.

Nos anos 1920, a capital francesa começa a acolher artistas que fogem dos regimes totalitários e a retomar contato com a arte internacional. Inúmeras exposições são efetuadas, podendo-se destacar aquelas referentes às artes abstratas, puristas e construtivistas.[6] Torres-Garcia participa de muitas dessas exposições e estreita os laços com outros artistas.[7]

Em 1930, quando as suas pesquisas e reflexões estão mais amadurecidas, ele e Michel Seuphor criam o grupo e a revista *Cercle et Carré*. Este grupo congrega distintas correntes estrangeiras provenientes do Neoplasticismo, Purismo, Construtivismo russo, Futurismo, Dadaísmo, Pós-Cubismo e da Bauhaus. A heterogeneidade é decorrente não apenas da origem diversificada dos artistas que compõem o grupo, mas também das múltiplas concepções que eles defendem frente à crise socioeconômica e da própria arte, no início dos anos 193O. O grupo é constituído no momento em que se produzem os efeitos na França da quebra da Bolsa de New York e do sentimento pessimista diante das perseguições políticas, dos fortes nacionalismos, impulsionados pelos regimes totalitários.

A crise é motivo de análise pelo artista, Albert Gleizes, no livro *Vie et mort de l'Ocident chrétien* (1930), no qual exprime: "nós sentimos a morte rodar em torno de nós. Nós temos o pressentimento de catástrofes próximas".[8] Para ele, os sintomas da crise são motivados pelo individualismo, materialismo e pela excessiva especialização presentes no mundo moderno.[9] Diante desses fenômenos, ele expressa o seu ceticismo "quanto ao

ele fica surpreso: « Nós imaginamos que estávamos trazendo alguma coisa totalmente nova, mas agora nós devemos reconhecer que aqui, é feita a mesma coisa » PASSUT. Idée, construction, Espace, p. 83.

[5] Os contatos com Ozenfant, Jean Hélion e Vantongerloo também são importantes para a construção de sua obra.

[6] Como, por exemplo, as exposições do Neoplasticismo (1923) na mostra *L'Effort Moderne*, na Escola de Arquitetura (1924) et *L'Art d'Aujourd'hui* (1925); e do Construtivismo russo (1924) nas Galerias Paul Guillaume e Percier. No final da década de 1920, as mostras de arte abstrata e construtivista tornam-se mais freqüentes, sendo que Torres-Garcia participa de muitas. Em Paris, destacam-se na arte abstrata Kupka, Gallien, Gleizes, Herbin, Villon, Valmier. FABRE, G. París 1930, el estado de las cosas, p. 11-27.

[7] Em 1927, ele expõe nas galerias de arte Carmine e Montparnasse; em 1928, no Salon des Refusés, organizado por Hélion, na Galeria Marck, onde conhece Van Doesbourg; nos anos 1929, 1930, e 1933 no Salon des Suridépandants; em 1931-1932, nas galerias Jean Bucher, Percier e Pierre.

[8] GLEIZES. *Vie et mort de l'Occident chrétien*, p. 1. Este artista também defende a abstração, como sistema de representação mais ordenado e de fácil compreensão. Ele participa do grupo Abstraction-Création, criado depois do término de *Cercle et Carré*, do qual foi membro.

[9] GLEIZES. *Vie et mort de l'Occident chrétien*, p. 2-58.

24-artigo_maria_lucia.indd 245 19/06/2008 11:57:50

futuro" e a "certeza de que os manifestos platônicos contra a guerra são incapazes de impedir (...) o inevitável."[10]

Além da instabilidade e dificuldades assinaladas, verifica-se, no agrupamento de artistas, a necessidade de utilizar a revista como meio de divulgação e legitimação da arte abstrata, numa época em que esta sofre ataques da crítica.[11] A crise política afeta as artes, exigindo dos artistas reações diante dos discursos radicais da crítica. Percebe-se nos textos da revista *Cercle et Carré* duas vertentes, uma que defende a visão de plástica pura, portadora de uma missão espiritual para regenerar a arte e o homem; e a outra, que propõe a aliança entre arte e ciência (matemática), e a plasticidade para atingir a verdade. Estas soluções projetadas pelos artistas são contemporâneas às crescentes defesas da arte figurativa e da aceitação do Surrealismo.[12]

A escolha do nome, *Cercle et Carré*, evidencia o conceito metafísico de arte, proposto pela primeira vertente, porém Seuphor procura resgatar conceitos da outra. Para ele, as duas formas geométricas que compõem o logotipo representam o mundo sensorial e o mundo racional, o céu e a terra, Adão e Eva, possibilitando expressar ao mesmo tempo a totalidade e a gênese inesperada de uma nova cultura. "Nós estamos na presença (...) de uma instituição do espírito, de uma função do espaço interior do homem."[13] O quadrado simboliza a ordem ambicionada pelo grupo diante da crise daquele momento. Esta meta de ordenação está também presente no texto de Torres-Garcia, que declara que os artistas encontram-se reunidos porque "reina a desorientação e a desordem."[14] Entretanto, o círculo significa, segundo Seuphor, o eterno recomeçar, é dinâmico e infinito.[15] Nos sistemas místicos, Deus é representado pelo círculo, enquanto o quadrado vincula-se ao mundo terrestre, humano e material. A idéia de equivalência dos opostos como meio de unidade compõe também o pensamento de Mondrian, Torres-Garcia e Vantongerloo. Eles a defendem, como o jogo dos opostos complementares e mecanismo para atingir a unidade perfeita, que para os dois primeiros artistas significa a unidade do cosmos.[16]

---

[10] GLEIZES. *Vie et mort de l'Occident chrétien*, p. 213.
[11] A arte abstrata encontra em Paris forte resistência, apesar da difusão da mesma através da revista De *Stijl*, desde 1923. As manifestações cubistas e pós-cubistas são favorecidas pelos críticos e revistas de arte. Em 1931, depois do término de *Cercle et Carré*, a revista *Cahiers D'Art* promove um debate acerca da abstração, motivado em parte pela dificuldade de aceitação que ainda existe, sendo a mesma concebida como uma arte meramente decorativa.
[12] Léger propõe um novo realismo; enquanto em 1930, o Surrealismo assume posição política e retoma a realidade figurativa, tendo na pintura como principais expoentes até 1933, Dali, Devaux e Magritte.
[13] SEUPHOR. *Autour du* Cercle et Carré, p.16, 21.
[14] TORRES-GARCIA. *Vouloir construire*. *Cercle et Carré 1*, p.3-4. Segundo Seuphor, o texto foi redigido por ele, a partir de cartas escritas por Torres-Garcia. A denominação da revista é fruto de debate acirrado entre artistas do grupo.
[15] SEUPHOR. *Autour du Cercle et Carré*, p. 34. O círculo na obra de Kandinsky é a imagem do mundo e dos poderes divinos.
[16] Freundlich e Fillia se identificam também com os ideais universais e absolutos.

24-artigo_maria_lucia.indd 246 19/06/2008 11:57:51

No primeiro editorial, Seuphor afirma que a fase de busca do absoluto em arte deve ser substituída por aquela que visa a verdade universal, aliando-a à ciência. No entanto, o seu conceito de construção tem em vista atingir a ordem universal e valorizar a espiritualidade.[17] Ele procura conciliar a diversidade do grupo e declara ainda que a beleza natural conduza à matéria, enquanto a busca da verdade incita o pensamento e eleva a abstração. O caminho do belo é o do viver físico; "o caminho do verdadeiro é aquele da estrutura e da evolução."[18]

A noção de estrutura, contrária à representação fenomênica da realidade, vincula-se ao conceito de construção e arquitetura em artes plásticas. Para Seuphor, "Construir é avaliar as relações, calcular as equivalências, (...) organizar todos os dados de forma a obter a unidade, a estabilidade perfeita."[19] É por meio da construção que o artista controla a sua sensibilidade, estabelece a ordem e acredita atingir a verdade universal.

Torres-Garcia apresenta no primeiro número de *Cercle et Carré* o seu conceito de construção, como decorrente do desenho que representa a "idéia" de alguma coisa e não a coisa em si, e da ordenação das imagens, buscando o ritmo destas com o conjunto do quadro. Para ele, construir "é criar uma ordem", isto é, passar do individual ao universal. Entretanto, complementa que "construir não quer dizer abstração."[20] Assim, ele não nega a figuração, mas procura, através da construção e da ordem, criar a nova arte e controlar a subjetividade.

O projeto de dissolução da arte na vida cotidiana é recorrente nos textos da revista. Para alcançar este objetivo, os artistas propõem a integração das artes, a retomada do sentido coletivo e alguns, inclusive, do anonimato.

Apesar das origens culturais e artísticas distintas, os artistas de *Cercle et Carré* apresentam pensamentos teóricos diversificados, mas com um *corpus* comum – construção, ordem e arte pura –, direcionado a suplantar a crise e enfrentar o Surrealismo. Torres-Garcia admite que o grupo, por suas diferenças, procura fundamentos que os possam unir contra as ações desestabilizadoras do Surrealismo, sendo um deles a ordem.[21] Assim, *Cercle et Carré* apresenta um caráter regenerador face à crise dos anos 1930, ao programar uma nova ordem social e humana.

---

[17] SEUPHOR, M. Pour la défense d'une architecture. *Cercle et Carré*, 1, 1930. p. 1-2. Seuphor em depoimentos posteriores declara que o seu posicionamento nesse texto da revista é excessivamente racional, pois apresenta o teor de manifesto. A diversidade de opiniões entre Seuphor e Torres-Garcia conduz o primeiro a modificar o texto do uruguaio, fato que gera desentendimentos, o abandono do grupo pelo último em julho de 1930 e, em parte, o final da revista. O motivo dos desentendimentos é decorrente da pintura do uruguaio sugerir formas figurativas num grupo que defende a abstração. Vide FABRE, G. París 1930, el estado de las cosas, , p. 33-34; LE POMMERÉ. *L'oeuvre de Jean Gorin*, p. 508-509.

[18] SEUPHOR, M. *Pour la défense d'une architecture*. Cercle et Carré, 1, p. 1-2

[19] SEUPHOR, M. *Pour la défense d'une architecture*, p. 1-2.

[20] TORRES-GARCIA. *Vouloir construire*, p. 3-4. Tendo-se em vista que muitos dos artistas do grupo são fugitivos das perseguições de regimes políticos totalitários, a busca do Universal é também para eles um meio de se oporem aos nacionalismos dominantes na Europa.

[21] TORRES-GARCIA. *La presente revista*. Circulo y Cuadrado, 1.

24-artigo_maria_lucia.indd 247 19/06/2008 11:57:51

O Universalismo Constructivo

Observa-se que parte das idéias norteadoras do *Universalismo Constructivo* estão presentes nos textos fundadores da revista *Cercle et Carré*, de autoria de Michel Seuphor e Torres-Garcia. Entretanto, as noções que o formalizam estão sendo praticadas, desde a criação do *Mediterranismo* (1907-17) e adesão do artista ao *Novecentismo* (1906-1931),[22] quando vive em Barcelona (1892-1920) e, posteriormente, durante o processo de transformação de sua pintura e de seus desenhos, e da invenção dos *juguetes* (1917). Estes, no início dos anos 1920, após o seu retorno de Nova York (1920-1922), são reelaborados, apresentando grande plasticidade. Tanto os *juguetes*, quanto os objetos tridimensionais são construídos em superfícies chapadas geométricas e madeira policromada, evidenciando o abandono progressivo da figuração.

Os desenhos, desde 1917, já revelam a prática dos conceitos norteadores do futuro construtivismo, como aqueles relativos à estrutura e à plasticidade.[23] Esses desenhos evidenciam os estudos realizados com vistas à ordenação de planos justapostos, mas delimitados pela estrutura geométrica. Eles representam o dinamismo do espaço urbano moderno.

Pode-se verificar nas suas reflexões teóricas, registradas em textos e livros,[24] o objetivo de criar a arte pura. Para tal, ele trabalha com a construção de formas sintéticas e a noção de estrutura. Observa-se nas obras a aproximação do artista às linguagens contemporâneas, tais como dos objetos de madeira policromada, de formas simples de Picasso, produzidos entre 1913 e 1918, e aqueles elaborados por Arp e Schwitters, direcionados à exploração do lúdico.[25] Durante a guerra, muitos dos artistas de vanguarda expõem suas obras em Barcelona, fato que permite ao uruguaio acompanhar as novas experiências plásticas.

---

[22] O Novecentismo surge em Barcelona, como projeto modernizador e nacionalista de arte, liderado por Eugenio D'Ors, que tem como um dos principais artistas e teórico Torres-Garcia. Eles expõem as suas idéias em jornais, revistas e livros, tendo como fim recuperar as raízes culturais da Catalunha, de modo a fundamentar o seu plano de autonomia. Torres-Garcia denomina o movimento de Mediterranismo, e procura resgatar as tradições arcaica e clássica gregas da Catalunha, bem como cultivar o telurismo, apresentando nas suas pinturas murais um passado, cujas formas são construídas e depuradas sob a paisagem do Mediterrâneo. KERN, M. L. Joaquín Torres-Garcia: do Mediterranismo ao Universalismo Constructivo. IN: Artes plásticas na América Latina contemporânea. dir. BULHÕES; KERN, M.L., Porto Alegre: UFRGS, 1994. p. 53-71.

[23] No livro *Notes sobre art* (1913), ele desenvolve a noção de plasticismo, afirmando as especificidades da pintura e o papel do artista em ordenar as idéias através da forma e da cor. Nessa mesma publicação, ele conceitua estrutura, como uma espécie de organismo da obra, sendo anterior à forma e à cor, porque ela revela as idéias.

[24] TORRES-GARCIA. *Vouloir construire*, p. 3-4.; TORRES-GARCIA. *El descubrimiento de sí mismo. Barcelona*. Nesses textos, ele nega o naturalismo, defendendo a plasticidade e a livre experimentação artística.

[25] BOZAL. *Arte del siglo XX en España*. p. 494.

24-artigo_maria_lucia.indd 248 19/06/2008 11:57:51

O teor pragmático dos objetos tridimensionais relaciona-se à sua convicção de que a arte não deve continuar divorciada da vida, mas se integrar à mesma. Daí a necessidade de produzir objetos industrializados, para assim "estetizar a vida".[26] Entretanto, não se pode identificar a concepção de arte materialista e utilitarista em Torres-Garcia, ao contrário, a sua formação filosófica é essencialmente idealista e a partir do *Universalismo Constructivo* a visão espiritualista se acentua, assim como as suas aspirações utópicas.[27]

A partir de 1924, ele cria objetos tridimensionais em madeira, que se constituem como continuidade dos *juguetes* e, às vezes, se aproximam dos mesmos. Nesses objetos, os aspectos artesanais e primitivos são acentuados pela construção de superfícies geométricas sobrepostas e policromadas. A madeira não é em geral polida e os pregos são deixados de forma aparente, destacando o seu estado bruto. A estrutura está muitas vezes visível e as formas são esquematizadas e frontalistas ou abstratas.

Tanto os objetos tridimensionais como as pinturas destacam o seu sentido de construção, fundamentado na forma geométrica e na noção de estrutura, tendo por base a regra de ouro. Esta controla a expressão dos sentimentos e instintos.

Nesse período de retração das vanguardas, em que predomina o espírito de construção, a forma geométrica representa o sentido de ordem/estabilidade e, ao mesmo tempo, é, segundo a visão do uruguaio, expressão metafísica. Ele, ao negar o ilusionismo do mundo aparente, especula a realidade oculta, tendo como objetivo descobrir o caminho para um mundo superior, de ordem espiritual. No entanto, Torres-Garcia não abandona completamente a figuração e busca o absoluto através da depuração formal dos símbolos e da geometria.

Paralelo à atividade plástica, ele produz uma série de pequenos livros, escritos e desenhados, nos quais sistematiza as primeiras noções construtivistas, para nortear as suas pesquisas e divulgá-las. Nesses livros, explica as idéias através de pictografias, que estão também presentes nas suas pinturas, representando símbolos relacionados com a sua visão de cosmos e concepções místicas, oriundas das antigas civilizações orientais.

Em 1927, o artista, na busca da plasticidade da obra, dissocia a cor do desenho e intensifica os estudos relativos à estrutura. Esta, originada do reticulado ortogonal, da intersecção de verticais e horizontais, se aproxima da pintura de Mondrian. Em 1928, quando ele conhece Van Doesburg e, no ano seguinte, Mondrian,[28] ele já se encontra com a investi-

[26] TORRES-GARCIA. *El descubrimiento de sí mismo*, p.12.
[27] O artista uruguaio, em 1908, colabora com Gaudi, ao elaborar os desenhos dos vitrais para a Sagrada Família. Nesta atividade conjuga arte com artesanato.
[28] A importância de Mondrian para Torres-García verifica-se no aprofundamento teórico, nas aspirações utópicas e na dedicatória do livro *Estructura* (1935), escrito após o seu retorno ao Uruguai.

24-artigo_maria_lucia.indd 249 19/06/2008 11:57:51

gação avançada. Nessa ocasião, Torres-García já tem redigido, em parte, o aparato teórico a respeito de suas experiências plásticas. No entanto, verifica-se que Mondrian e ele estabelecem um intenso diálogo e que o artista holandês é de extrema importância para o aprofundamento teórico de sua práxis.[29]

No final dos anos 1920, a estrutura ortogonal é construída formando nichos geométricos, nos quais ele insere no seu interior símbolos de origem moderna e arcaica.[30] Mais tarde (1932), o artista elabora um estudo, em que classifica e ordena os símbolos em três planos – intelectual, moral e físico – representados respectivamente pelo triângulo, coração e peixe, que, a seu ver, constituem o cosmos e se relacionam entre si. Estes símbolos são recorrentes e dispostos nas suas pinturas de baixo para cima, isto é, em ascensão do mundo natural (peixe) aos mundos intelectual (triângulo) e espiritual (sol). A escada e a flecha estabelecem a ligação entre os três planos.[31] Ele acredita que a parte superior exerce o papel de dominação soberana, impondo a ordem e o controle aos demais.

Os símbolos ascensionais são concebidos, desde o pensamento romântico de Schelling, como a verticalidade ascendente que se direciona em busca da "ativa espiritualidade" considerada como tendo relação direta com as atitudes morais e metafísicas.[32] A escada permite a vinculação com os símbolos de valor moral, sendo encimada pelo triângulo ou o sol (Deus). A luz solar é divina e significa a pureza e a retidão, buscadas pelo artista como meio de regeneração humana.

Torres-Garcia procura revelar os valores elevados e os conceitos de verdade, expressando em suas pinturas as noções de ordem e ascetismo que caracterizam, nesse momento, os discursos de certas vanguardas européias comprometidas com a mudança controlada e com a ética. Durante a sua estadia na Europa, ele denomina a sua nova arte de construtivista. Mais tarde, quando retorna a Montevidéu (1934), ele acrescenta o Universalismo, pois os símbolos que compõem as suas obras são universais, originários dos mundos primitivo, antigo e moderno.

As premissas místicas da Teosofia estão configuradas nas suas pinturas e nas obras de artistas, como Kandinsky, Paul Klee e Mondrian. Para esse último, as idéias do crente holandês Schoenmakers[33] são de fundamental importância, porque possibilitam a criação de

[29] TORRES-GARCIA. *Vouloir construire*, p. 3-4.
[30] Durante o processo de transformação da pintura, Torres-Garcia trabalha com o tema urbano, a estrutura e formas planimétricas. É com as naturezas-mortas que vai se definindo a mudança formal, anteriormente, produzida nas esculturas em madeira e desenhos. Ex: "Naturaleza muerta con tetera", 1929.
[31] TORRES-GARCIA, J. J. Père. Montevideo: Regla de Oro,1977, [s.p.] Ele afirma que a verdadeira existência não se encontra no mundo físico, mas no espiritual.
[32] DURAND. *As estruturas antropológicas do imaginário*, p. 125-6.
[33] FERRIER. *Brève Histoire de l'Art*, p. 254-255.

24-artigo_maria_lucia.indd 250 19/06/2008 11:57:51

um sistema "místico positivo", no qual defende a beleza exata, a partir da precisão controlada da consciência da realidade. O princípio dual horizontal/vertical é elaborado tendo por base o seu ideário, bem como aquele relativo ao universal/particular. Estes princípios buscam a união com o divino e com um saber superior, daí a recorrência ao jogo de oposição entre os símbolos ascensionais e os seus inversos, na obra de Torres-Garcia. Mondrian também procura criar um mundo livre do domínio da matéria e da natureza, concebendo a mesma para evocar a beleza ausente no mundo em que vive. Ele não representa a aparência das coisas para deixar lugar para o divino.[34]

Entretanto, Torres-Garcia não investe no invisível, mas na ordenação dos símbolos em planos, porque acredita que estes, vinculados às concepções místicas, assim como a estrutura submetida à seção áurea, medida de origem pitagórica com implicações esotéricas, também permitem ascender ao divino. No livro *Père* (1931), ele justifica que "Só os pitagóricos encontraram a harmonia", obtida "pelo consentimento da inteligência e da alma", "leis harmônicas que regem o mundo". Salienta ainda que "o princípio de unidade é também a lei que rege o universo (...) Tudo isto vem de Deus. Nós estamos presos a ele, espiritualmente".[35]

Jung explica a dificuldade que o homem tem em descrever a entidade divina, sendo assim o símbolo a tentativa de representar conceitos que não se podem definir ou compreender integralmente.[36] No caso dos símbolos intelectuais, Torres-Garcia os concilia com os símbolos espirituais, tendo o objetivo de conseguir a unidade universal e atingir o absoluto. A razão possibilita ir além da natureza, isto é, ao pensamento abstrato. "Só a razão pode nos purificar em todos os domínios."[37] Esta é concebida também como o mecanismo que permite passar da matéria ao espírito, da realidade ao ideal.[38]

No livro *Universalismo Constructivo* (1943), ele considera que Deus é a unidade do espírito e da matéria;[39] e que a arte tem o fim de explicar o mistério da vida. Depois de seu retorno a Montevidéu, em 1934, a formulação teórica é concluída e apresenta um discurso elaborado por princípios cada vez mais dogmáticos. Este fenômeno se acentua na medida em que enfrenta dificuldades de legitimação de sua obra, levando-o de modo recorrente a repetir os conceitos norteadores da nova arte, para obter o reconhecimento e formar de discípulos.[40] A resistência à sua concepção de arte exige do artista, na última

[34] MICHAUD. *Fabriques de l'homme nouveau*: de Léger à Mondrian, Poitiers, Carré, p. 76.
[35] TORRES-GARCIA, J. Père.
[36] JUNG. *O homem e seus símbolos*, p. 21.
[37] TORRES-GARCIA. *Raison et nature*.
[38] TORRES-GARCIA. *Universalismo constructivo*, p. 488. Para Mondrian, a arte deve evoluir em direção à espiritualidade, porque permite se separar da matéria e alcançar a felicidade e evitar o sofrimento.
[39] TORRES-GARCIA. *Universalismo constructivo*, p. 502.
[40] Esse fenômeno se evidencia nos pequenos livros publicados e na revista *Circulo y Cuadrado* (1936-43), que cria em Montevidéu.

24-artigo_maria_lucia.indd 251 19/06/2008 11:57:51

década de sua vida, a dedicação e sacrifício, aos quais são conjugados às suas aspirações messiânicas de estetização social da América.

O projeto de implantação do *Universalismo Constructivo* em toda a América começa a se esboçar na década de 1930, quando o resgate das artes pré-colombianas, iniciado no Museu do Homem em Paris, se intensifica. Ele reverencia a arte como memória, monumento e ritual espiritual, e pensa que esta deve ser portadora de nova ordem social, na qual todo homem no futuro será um artista.

No projeto, ele propõe a arte monumental construtivista e universal, que represente a unidade do espírito e o fundo moral, para estimular todo o homem a possuir uma religião. A arte religiosa e social é de todas as épocas e se constitui como afirmação da verdade e do Homem Universal. "Por isto, pertencemos à grande tradição, ao grupo dos construtores."[41]

Torres-Garcia assume a missão utópica de concretizar a transformação estética e social da América, tendo como base deste projeto valores coletivistas, anonimato e integração da arte na vida. Para tal, retoma a noção de arte sagrada da antiga América, tendo em vista realizar a sua aspiração de integrar os povos do Novo Mundo numa sociedade promissora e independente da cultura européia. Para Torres-Garcia, o desligamento da arte da vida ocorre a partir do Renascimento, quando perde o seu sentido de monumento coletivo e passa a ser produzida individualmente. A vida e a consciência individuais são vistas pelo artista como um erro, pois significam a ausência de harmonia e de Deus e a consagração da matéria. Diante da crise da sociedade moderna, no entre guerras, ele pensa que a solução se encontra na tradicional cultura ameríndia, na qual os valores espirituais são incorporados à arte e permitem a melhor ordenação social.

Durand[42] salienta que a reconquista se manifesta através de símbolos ambíguos e intermediários, que podem representar a ascensão rumo ao espaço metafísico (para além do tempo), no qual a verticalidade da escada é uma das figuras mais usuais. No futuro, quando a conquista for atingida, o homem terá a segurança de teor metafísico e se purificará. A metáfora da purificação, no contexto de emergência do *Universalimo Constructivo*, assinala o abandono de todos os fatores e fenômenos que motivaram a crise e, ao mesmo tempo, a salvação da cultura e da sociedade no Novo Mundo, afastadas dos problemas inerentes à colonização. Ela busca a libertação da América e apresenta o caráter regenerador.

Torres-Garcia trabalha com invariantes plásticas na medida em que a estrutura tem a finalidade de ordenar a sua obra e de exprimir a sua cosmovisão espiritual, a partir da regra

[41] TORRES-GARCIA. *Universalismo constructivo*, p. 501.
[42] DURAND. *As estruturas antropológicas do imaginário*, p. 145.

24-artigo_maria_lucia.indd 252 19/06/2008 11:57:51

de ouro e de um escalonamento de significados predeterminados. Entretanto, ao estabelecer conexões entre as linhas e os distintos símbolos e signos visuais, ele cria relações de sintaxe. Com isto, sua obra apresenta dois componentes aparentemente contraditórios: semânticos, ao conferir aos elementos um significado estável e universal; e de sintaxe, que concerne à articulação de elementos entre si. Assim, o seu pensamento e sua obra se integram às concepções de outros artistas modernos, que desde o Simbolismo procuram através da arte soluções para a crise espiritual do homem, gerada pela modernidade e pela hegemonia de valores materialistas e tecnicistas.

Referências

BOZAL, V. *Arte del siglo XX en España*. Madri: Espasa Calpe, 1995

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERRIER, J. *Brève histoire de l' art*. Paris: Hachette, 1996

GLEIZES, A. *Vie et mort de l'Occident chrétien*. Sablons: Moly-Sabata, 1930

JUNG, C. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

LE POMMERÉ, M. *L'oeuvre de Jean Gorin*. Zurique: Waser Verlag, 1985.

MICHAUD, E. *Fabriques de l'homme nouveau*: de Léger à Mondrian, Poitiers, Carré. Paris: 1997. p. 93. Frases de ordem de Théo Van Doesburg e de Van Eestren em Stijl, vol. VI, 6-7, p. 92.

PASSUT, Kristina. Idée, Construction, Espace. In: ROUX, L. *Les abstractions I*. St. Etiènne: Université de St. Etiènne, 1986

RIOUT, D. *Qu'est-ce que l'art moderne?* Paris: Gallimard, 2000

SEUPHOR, M. *Autour du* Cercle et Carré. Nantes: Convergence, 1982

SEUPHOR, M. *Pour la défense d'une architecture*. *Cercle et Carré*

TORRES-GARCIA, J. *Vouloir construire*. *Cercle et Carré 1*, 1930.

TORRES-GARCIA, J. *La presente revista*. Circulo y Cuadrado, 1, 1936.

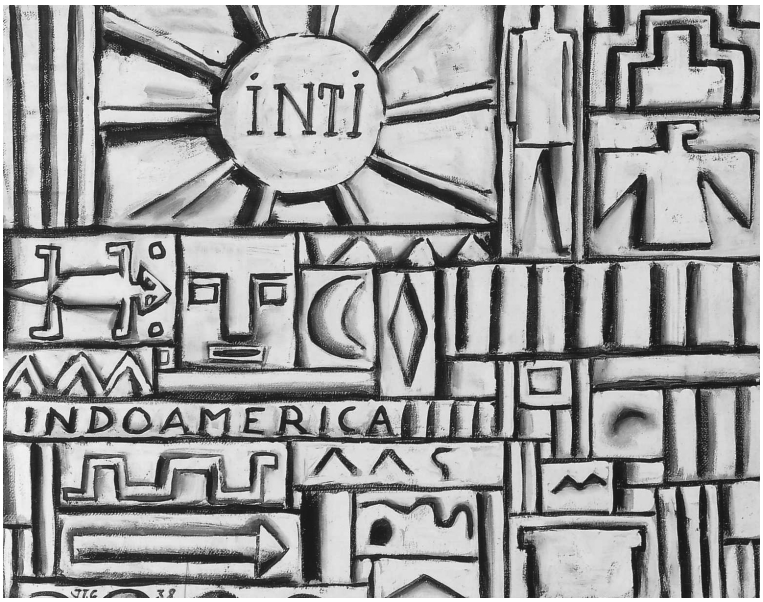
TORRES-GARCIA, J. *El descubrimiento de sí mismo*. Barcelona, 1917.

TORRES-GARCIA, J. J. *Père*. Montevideo: Regla de Oro, 1977.

TORRES-GARCIA, J. *Raison et nature*. Montevideo: Fundación Torres-Garcia, 1969.

TORRES-GARCIA, J. *Universalismo constructivo*. Madri: Alianza, 1984.

24-artigo_maria_lucia.indd 253 19/06/2008 11:57:51



Torres Garcia. *Construção em branco e negro Inti*. Têmpera sobre cartão, 81x100 cm, 1938.Coleção particular.



Torres Garcia. Mapa da *América do Sul*, publicado na revista Circulo y Cuadrado 1, maio de 1936.

24-artigo_maria_lucia.indd 254 19/06/2008 11:57:52

Rio de Janeiro, 1950-1970: a gravura artística francesa contemporânea como referência? Considerações preliminares

Profa. Dra. Maria Luisa Luz Távora
Professora da EBA/UFRJ
Tesoureira do CBHA

Resumo

Nos anos 1950/1960 passados,o interesse pela gravura artística no Rio de Janeiro relacionou-se profundamente com a criação de núcleos de ensino. O Atelier do MAM-Rio beneficiou-se, por 10 anos, da orientação e coordenação de Edith Behring, artista cuja formação se dera em Paris, no Atelier de l 'Ermitage de Johnny Friedlaender. Este artista franco-alemão, com raízes na tradição germânica, fez do seu ateliê um espaço de pesquisa e experimentação para artistas do mundo inteiro. Johnny Friedlaender, tendo feito uma primeira exposição no MAM de São Paulo, em 1953, veio ao Brasil em 1959 para dar o curso inaugural do Atelier de gravura do MAM-Rio. O texto vai centrar-se na natureza das relações da gravura artística dos anos 1950/1960, em especial a tributária da orientação do atelier do MAM-Rio com a gravura parisiense e seus representantes, com destaque para Friedlaender.

Gravura brasileira – Ateliê MAM-Rio – Johnny Friedlaender

Abstract

In the last 50's and 60's the interest in artistic engravings in Rio de Janeiro was strongly associated with the creation of learning centers. For ten years the studio of Rio de Janeiro´s Modern Art Museum, gained with the Edith Behring´s guidance and coordination. She was an artist schooled in Paris in Johnny Friedlander's studio. This French-German artist raised in the German tradition transformed his studio in a space for research and experimentation to artists from all over the world. Johnny Friedlaender, who had already exhibited at the Sao Paulo´s Modern Art Museum in 1953, came to Brazil in 1959 to teach in the engraving studio's inaugural course at the Rio de Janeiro´s Modern Art Museum. The text will focus on the nature of the artistic engraving relations of the 50's and 60's, especially the tributes of the studio orientation of the Rio de Janeiro´s Modern Art Museum with the Parisian engraving and its representatives, especially Friedlaender.

Brazilian engravings – Rio de Janeiro´s Modern Art Museum – Johnny Friedlaender

25-artigo_maria_luisa.indd 255 07/07/2008 12:11:26

A ativação da gravura artística, fomentada com a criação de núcleos de ensino no Rio de Janeiro, espelhou um interesse no caráter moderno a ser dado ao papel do gravador e à sua forma de expressão. Com a iniciativa pioneira de Carlos Oswald de criar o ateliê de gravura em 1914, no Liceu de Artes e Ofícios, iniciava-se um processo que conheceu momento privilegiado nos anos 1950/1960, quando, segundo Ferreira Gullar, "a gravura, por razões quaisquer, tomou o primeiro plano de nossa vida artística e se fez objeto de discussão".[1] As experiências realizadas por Carlos Oswald remetiam às iniciativas européias de valorização do meio de expressão, datadas do final do século XIX, que avançaram pelo século XX, concretizadas com a organização da Sociedade do Aguafortistas (1862) e dos Pintores Gravadores Franceses (1889).[2] Com seu método de convidar artistas de outros meios para experimentarem a gravura, Carlos Oswald buscava uma adesão ao redirecionamento dos propósitos da técnica, cuja marca fundamental entre nós ainda era a valorização de uma artesania requintada para a reprodução de obras, para a execução de retratos e papéis comerciais ou ainda para registro documentais.[3]

Seguiram-se à criação deste espaço, cuja atividade se estendeu até maio de 1960 sob orientação de Orlando Dasilva, iniciativas como as do Curso de Desenho de Propaganda e Artes Gráficas organizado em 1946, pela Fundação Getulio Vargas, com o ensino da xilogravura e gravura em metal; o ateliê de gravura da Escola Nacional de Belas Artes, em 1951, inicialmente com a técnica do metal ensinada por Raimundo Cela e posteriormente com a xilogravura com Goeldi e Adir Botelho; a oficina da Escolinha de Arte do Brasil implantada em 1952 por Augusto Rodrigues cuja orientação foi entregue a Goeldi, que lá permaneceu até 1955; o ensino de gravura no Instituto Municipal de Belas Artes, assumido em 1953 por Iberê Camargo; o Ateliê Livre do MAM-Rio, criado em 1959, cuja orientação de Edtih Behring se estendeu até 1969. Nos anos 1970 e 1980, a Escolinha de Arte do Brasil e o curso de gravura do INGÄ, em Niterói, assumiram o processo de expansão e consolidação da gravura. Tais iniciativas contribuíram para tirar do isolamento os gravadores, no trabalho voltado à gravura como instrumento de criação artística.

---

[1] GULLAR, Ferreira. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 26/01/1958, p. 3.

[2] Fizeram parte destas Sociedades artistas como Manet, Daumier, Jongkind, Dégas, Pissaro, Courbet e Eugène Boudin. Em 1923, foi fundada por Laboureur e Dufy, a Sociedade dos Pintores-Gravadores Independentes que se fundiu à antiga Sociedade dos Pintores-Gravadores Franceses, da qual participaram artistas como Matisse, Braque, Picasso e Vlaminck. Nos mesmos moldes das anteriores, Pierre Guastalla organizou, em 1929, a Jovem Gravura Contemporânea que, em 1963, contava com 25 membros titulares gravadores dentre os quais Johnny Friedlaender que ministrou curso inaugural do Ateliê do MAM-Rio, em 1959, quando também expôs e Stanley William Hayter, que além de expor no mesmo Museu em 1957, publicara em 1949, com segunda edição em 1966, New Ways of Gravure, livro que circulou muito entre gravadores brasileiros, nos anos citados. Ver BERSIER, Jean-E. *La gravure*: les procédés, l' histoire. Nancy: Berger- Levraut, 1984, p.312. Tanto a associação dos Pintores-Gravadores quanto a Jovem Gravura Contemporânea Francesa mantêm-se ativas até hoje, promovendo exposições pela Europa e seu Salão anual. Ver JCGF Gravure Contemporaine SALON 2006, *Catalogue*, Paris Mairie du VIe arrondissement, Place Saint Sulpice, p.10,76 e 77.

[3] No século XX, no Brasil, até os anos 1940, a gravura plana era considerada gênero subalterno, mera complementação para o aprendizado artístico de pintores e escultores.

25-artigo_maria_luisa.indd 256 19/06/2008 12:04:56

Se, por um lado, a expansão da gravura ligava-se ao crescente interesse em compreendê-la como uma experiência moderna de arte e meio de expressão, os textos críticos relativos à produção dos anos 1950/1960 estabeleceram no referencial técnico da gravura a identidade de um possível "movimento da gravura".[4] O virtuosismo técnico recebia ênfase nas análises das obras dos artistas-gravadores, embora a qualidade da produção ultrapassasse os limites impostos pelo fazer técnico que envolvia. Contrariava-se assim os propósitos dos artistas que buscavam integrá-la como uma possibilidade artística, afastando-se da noção tradicional do ofício do artesão. Numa pluralidade de abordagens estéticas, artistas como Fayga Ostrower, Edith Behring, Iberê Camargo, Lygia Pape, Rossine Perez, Anna Letycia, Anna Bella Geiger, Tereza Miranda, entre outros artistas, não se concentravam nas questões tradicionais do *métier*.

Por outro lado, pergunta-se, não estaria subjacente ao discurso crítico que tratou equivocadamente da ativação da gravura como um "movimento", a percepção de que algo mudara no tratamento da gravura, resultado de um encontro de referências outras para além das que impregnavam as obras modernas dos pioneiros Goeldi, Carlos Oswald, Segal e Lívio Abramo?

No conjunto das tendências destes pioneiros, as referências italianas, presentes sobretudo na gravura em metal, somam-se às do expressionismo alemão, tão bem exploradas pela xilogravura. Carlos Oswald, por exemplo, aprendera gravura em metal em Florença, em 1908, cidade que na primeira década do século XX fora palco de um movimento para reabilitar a gravura artística. O ambiente florentino acolhia com entusiasmo a proposta de introduzir a cor, de obter texturas e efeitos em chapas de zinco que se distanciavam da limpeza e do rigor do trabalho no cobre explorado na gravura de reprodução.

A geração mais jovem, no entanto, teve possibilidade de um estreitamento de relações com a gravura artística francesa contemporânea. A criação do Ateliê Livre de Gravura do MAM-Rio, em 1959, provocou tal aproximação. Todo o processo de montagem e de adequação do espaço destinado ao ateliê recebeu a assessoria de Johnny Friedlaender, gravador franco-alemão que, de Paris, orientou a escolha de equipamentos e material necessários à prática da gravura artística. Friedlaender abrira em 1949, em sociedade com o burilista Albert Flocon, um *atelier* onde se dera a formação de Edith Behring e por onde passaram muitos artistas brasileiros como Maria Leontina, Arthur Luiz Piza, Flávio Shiró, Leda Watson, João Luiz Chaves, Mário Carneiro, Sérvulo Esmeraldo, Henrique Oswald e Rossine Perez.[5]

---

[4] Ver sobre o assunto TAVORA, Maria Luisa Luz. A gravura brasileira nos anos 1950/1960, como um movimento. Gênese de um mito. Gávea, n. 5, Rio de Janeiro, PUC, abr. 1988.

[5] O interesse pelo ensino de Friedlaender crescia levando-o a mudanças para garantir maior conforto a seus alunos: 187, Rue Saint Jacques de 1950 a 1952; Impasse du Rouet, de 1952 a 1955; Impasse Coeur de Vey , de 1955 a 1969; e de 1969 até 1977, retornou para o primeiro endereço na Rue Saint Jacques.

25-artigo_maria_luisa.indd 257 19/06/2008 12:04:56

O *atelier* parisiense tornou-se referência internacional para aprendizado da gravura contemporânea. O curso iniciado por Flocon e Friedlaender, com teoria e prática da gravura, buscava "estimular o gosto pela pesquisa" e, para eles, o ensino deveria "proceder de um método de investigações vivas e não de um sistema de leis mortas".[6] O chamado Atelier de l'Ermitage (187, Rue St. Jacques), naquele ano sob a direção de George Leblanc, já possuía fama para além de Paris, desde 1845, como uma das mais importantes oficinas de impressão manual na França. Prestara valiosos serviços a grandes nomes da gravura por mais de um século e, nos anos 1950, abraçava a atividade de ensino.

No caso do Ateliê Livre do MAM-Rio, a busca desta referência fora estimulada pela presença de Edith Behring em Paris por quatro anos (1953-1957) como aluna de Friedlaender. O Museu, com seu projeto de consolidar a arte moderna no país, estabelecera, estrategicamente, um vínculo profundo entre a produção artística a ser exposta em seus espaço e a promoção de um ensino capaz de franquear a pesquisa e a liberdade modernas a seus alunos.[7] O *atelier* parisiense de Friedlaender, por outro lado, gozava de grande prestígio na Europa graças à atualidade de orientação, cujo valor ligava-se também à liberdade de concepção e à pesquisa dos meios. A vinda de Friedlaender para assumir o curso inaugural do ateliê brasileiro reforçou o interesse do Museu em definir a natureza da formação moderna.

Com tal identificação de propósitos, todo o empenho foi realizado pela diretoria do MAM, nas figuras de Niomar Sodré e Carmen Portinho para a montagem do mais bem equipado ateliê para gravura em metal que o Brasil podia ter, naquele momento. A descrição entusiasmada de Edith Behring indica o grau de adequação técnica e condições de trabalho ali oferecidas:

> Ah, é maravilhosos! Supera tudo o que se pudesse desejar como espaço, Instalações, arquitetura, higiene, ventilação. Admiravelmente bem projetado. Não há nada que se compare no mundo, nem mesmo nos Estados Unidos. Na Europa então, nem se fala. O material é esplêndido: tintas, vernizes, ácidos, chapas, papel, tudo do melhor, impossível de ser encontrado no comércio brasileiro. As prensas são antigas, difíceis de se encontrar. Aço inoxidável por toda a parte, água farta, uma beleza![8]

[6] FLOCON, Albert; FRIEDLAENDER, Johnny. *Livreto exemplaire* n 1, 1950. (tradução livre da autora).
[7] Ver sobre o assunto discurso do presidente Juscelino Kubitschek, membro do Conselho do MAM, na ocasião da inauguração e entrega do bloco-escola, em 1958. - Boletim do MAM n° 16, janeiro/ 1958.
[8] BEHRING, Edith. *Correio da Manhã*. MAURÍCIO, Jaime. *Itinerário das Artes Plásticas*, 1º caderno 10/05/1959.

25-artigo_maria_luisa.indd 258 19/06/2008 12:04:56

Friedlaender teve então o privilégio de iniciar as atividades neste espaço, ministrando um curso com duração de quatro meses, de junho a outubro de 1959. Com seu retorno a Paris, o ateliê beneficiou-se com a orientação de Edith Behring por uma década. O convite a Friedlaender criara uma polêmica junto ao meio artístico carioca que não via com bons olhos o destaque dado ao gravador europeu. Tratava-se, no entanto, de uma figura exemplar no conjunto da gravura artística na Europa, conhecedor profundo do seu *métier*, possuidor de uma técnica fantástica, cuja gravura refinada empregava águas-tintas muito leves com muitas cores, o que causou estranheza entre muitos gravadores, acostumados a uma gravura negra, trágica e pesada. Além da resistência à vinda de um orientador estrangeiro, outro fator que contribuiu para aquecer as opiniões contrárias à sua presença no MAM residia no fato de suas gravuras tangenciarem uma certa abstração informal, combatida não só por artistas e críticos afinados à tendência racionalista da abstração, como também por aqueles que encontravam no realismo social e no expressionismo a vocação por excelência da gravura. O próprio artista percebeu a situação ao comentar em carta para uma amiga: "Há uma grande guerra pelos jornais. Os gravadores da madeira, que fazem a gravura oficial e tradicional, [...] atacam meu curso de gravura, cobrindo-me ao mesmo tempo de láureas e flores tropicais."[9] Ou, ainda, quando percebe uma disputa:

> O que é terrível para mim – que me encontro no centro das intrigas entre dois museus (MAM/Rio e MAM/SP) – que os jornais publicam frases que eu jamais pronunciei e que cada pequena coisa que me concerne é recontada e repetida imediatamente por todos os lugares.[10]

Natural da Silésia, o artista estudou pintura na Academia de Belas Artes de Breslau, com Otto Mueller. Ainda novo, com 18 anos, transferiu-se para Dresden, cidade do grupo expressionista Die Brücke, onde expôs com jovens artistas. Sua vida inclui o drama dos que se opuseram ao regime nazista. Sucessivas fugas e campos de concentração. Na qualidade de refugiado político veio para Paris em 1937, de onde saiu com o início da Segunda Guerra Mundial. Foi enviado ao campo de Meslay-du-Maine, retornando a Paris em 1945, quando volta a dedicar-se à arte, em especial à gravura.[11] Friedlaender rejeitou em parte o lado expressionista alemão de sua obra: "Era uma coisa que estava como 'esquecida', dizia ele. Ele tinha descoberto na França uma arte mais calma, desembaraçada de uma certa agonia germânica."[12]

[9] FRIEDLAENDER, Johnny. *Carta à Brigitte Coudrain*, 17/06/ 1959. Acervo Brigitte Coudrain, Paris.
[10] FRIEDLAENDER, Johnny. *Carta à Brigitte Coudrain*, 8/07/ 1959. Acervo Brigitte Coudrain, Paris.
[11] Em 1952, Friedlaender obteve a cidadania francesa.
[12] COUDRAIN, Brigitte. La gravure et la peinture In: *Friedlaender; dessins,gravures,aquarelles, huiles, tapisseries, Au Prieuré d'Airaines*, France, du 14 mai au 17 septembre, 2006.

25-artigo_maria_luisa.indd 259 19/06/2008 12:04:56

No ambiente francês, sua posição era de grande destaque com presença marcante em importantes mostras e eventos voltados para esta linguagem e pelo ensino que oferecia no ateliê que se constituiu juntamente com o Atelier17 de William Hayter[13], núcleo internacional de experimentação e aprendizado.

O ambiente parisiense promovia uma crescente valorização da gravura artística, nos anos 1950/1960. As Associações de Pintores-Gravadores e a Jovem Gravura Contemporânea Francesa garantiam a presença renovada de gravadores e de todas as gamas de experimentação nos Salões de Maio ou em suas exposições anuais. O trabalho de reconhecimento da gravura artística devia muito ao Comitê Nacional da Gravura Francesa, criado em 1937, ligado ao Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional, cuja ação mais imediata era a de enviar ao estrangeiro e fazer circular pela França, exposições que contribuíam para um melhor conhecimento e maior interesse pelas artes gráficas e pela estampa. Somava-se a este processo, a ação da Guilde Internacionale de la Gravure, sediada na Suíça, que editava para seus associados os trabalhos dos artistas atuantes em Paris. A estampa francesa dos anos 1950, presente em diferentes certames, resultava também da produção de artistas europeus atraídos pela cidade, sendo incluídos na chamada Escola de Paris. É o caso, por exemplo, dos alemães Max Ernst, Hans Hartung, Wols e mesmo o de Friedlaender.

No plano internacional, em 1957, a Primeira Bienal Internacional da Gravura em Tóquio concorreu para a promoção da gravura e seu caráter artístico. Seis anos antes, em Paris, outro ateliê de tradição na cidade, o Lacourière, consagrava-se à edição de estampas originais em cores, congregando os artistas Hartung, Richier, Schneider, Singer e Soulages, em sua primeira exposição na livraria-galeria La Hune.[14]

Tratava-se de um espaço e um nome que marcou de forma polêmica e inovadora a vida artística e cultural de Paris. Aberta em 1944, La Hune contribuiu para desenvolver sobretudo o gosto inteligente pela gravura. Expôs seguidamente a gravura em cores, deu voz à fotografia, projetou filmes sobre artistas, apoiou a abstração informal, promoveu seminários e editou importantes autores como Joyce e Baudelaire; ilustrados por importantes artistas, lançou catálogos *raisonnés*, patrocinou lançamentos de manifestos,

[13] Hayter criou o ateliê em 1927, tendo como um dos endereços 17, Rue Campagne-Première, o que lhe deu o nome definitivo. Com a guerra, transferiu seu atelier para Nova York. Em 1950, voltou para a França, mantendo nos anos 1950/1960 grande atividade.

[14] Lacourière era impressor de talho-doce. Seu interesse era a gravura de reprodiução e de ilustração. Com este objetivo, em 1929, instalou-se em Montmartre (11, Rue Foyatier). Picasso, Matisse, Miro, Chagall e Masson foram algumas das celebridades que imprimiram estampas ou ilustrações com Lacourière. Nos anos 1950, sua filha assumiu o ateliê e operou mudanças, atualizando o trabalho de tão prestigiado espaço.

25-artigo_maria_luisa.indd 260 19/06/2008 12:04:56

de números especiais de revistas, promoveu a gravura francesa na América, organizando mostras no MOMA e em outros museus e universidades americanas.[15]

O interesse pelas artes visuais fez seus idealizadores colocarem em prática a idéia de confrontar as pesquisas dos artistas plásticos com as prateleiras dos livros. A livraria transformou-se numa verdadeira galeria, com grandes vitrines expondo esculturas, desenhos, aquarelas e particularmente gravuras originais. Daquele espaço se disse: "Aquele que entra, esquece tudo que aprendeu sobre arte. Aquele que sai, começa a pensar, esforçando-se a olhar com os próprios olhos."[16] Friedlaender foi um privilegiado expositor regular da La Hune desde 1948, e a produção de seu ateliê foi acolhida, na La Hune, em várias oportunidades.[17]

O meio cultural parisiense propiciava as pesquisas em gravura que receberam adesão particularmente dos pintores e escultores cujo posicionamento experimental favorecia a criação de outros processos. Neste ambiente destacavam-se, entre outras, as experiências de Georges Henri Adam (1904-1967), na criação de volumes gravados; Pierre Courtin com a gravura tátil, gravuras cortadas e brancas que datam dos anos 1940; Roger Vieillard, burilista inovador, cujos gessos gravados estabelecem outra relação da gravura com a escultura, os "relevos-gravados"; William Hayter, com seu método de tiragem colorida, com uma matriz e uma única passagem na prensa; Ferdinand Springer (1907-1998) compondo com matrizes e em relevo. Jean Fautrier e seus "originais múltiplos". Nas variadas tendências estéticas com as quais se envolveram, estes artistas reinventam gestos, justapõem procedimentos, criam técnicas que correspondem a seus temperamentos.

Neste ambiente deu-se a formação de Edith Behring e a atuação de Johnny Friedlaender, que conjugava uma tradição gráfica a soluções artísticas contemporâneas. Embora com efêmera passagem pelo curso inaugural do Ateliê livre do MAM no Rio de Janeiro, em 1959, o legado de sua orientação marcaria as atividades de Edith desenvolvidas por uma década para a promoção da gravura original. Em 1960, ao afirmar seu método de trabalho, a referência a seu mestre europeu era nítida assim como a experiência de liberdade proposta no âmbito da gravura francesa. Escreveu Edith:

---

[15] Criada pelo entusiasmo de Bernard Gheerbrant, Pierre Roustang e Jacqueline Lemounier, aproximados pelo interesse nos estudos da filosofia, em especial em Spinoza, teve na loja no Boulevard Saint-Germandes-Prés, espaço privilegiado por onde transitaram artistas e intelectuais como Sartre, Simone de Beauvoir, Jacques Lacan, Camus, Merleau Ponty, Roland Barthes, Le Corbusier, Villon, Marcel Duchamp, Hartung, Fontana, Man Ray, Magritte Soulages, Vieira da Silva, Bryen, Wols, entre outros. Sobre suas atividades ver: Liste des expositions à La Hune de décembre 1944 à décembre 1975 In A *La Hune: histoire d'une librairie-galerie à Saint German-des-Prés*.Bernard Gheerbrant, Paris. s/d.

[16] AUJOURD ' HUI, 1950, *apud* GHEERBRANT, Bernard, obra citada, s/p.

[17] Alguns brasileiros participaram de suas mostras. Em 1956, aconteceu a exposição "4 gravadores brasileiros: Edith Behring, Luiz Chaves, Fayga Ostrower e Piza". Este último ainda por mais vezes consta em exposições individuais, além de Krajeberg e Sérvulo Esmeraldo.

25-artigo_maria_luisa.indd 261 19/06/2008 12:04:56

> Certos de que uma sólida experiência artesanal é base e estímulo à invenção construtiva original, nossos esforços concentram-se no sentido do conhecimento íntimo do material e dos instrumentos favorecendo todas as pesquisas de ordem estética, sem restrições ou preconceitos.[18]

O equilíbrio entre técnica e criação tornou-se preocupação dominante na rotina das atividades do ateliê. As experiências ali realizadas favoreceram mudanças no perfil da gravura em metal, até então praticada no Rio de Janeiro. Seu próprio trabalho encaminhou-se no aprofundamento da matéria, onde o ácido ganha uma dimensão poética. Afinada com o pessimismo da geração pós-guerra, que viu desmoronar a utopia de uma ordenação racional do mundo, Edith cria espaços densos, metamorfose do metal, que adere aos desejos da artista de ambivalência: delírio/ordem.

Isabel Pons é outra artista do grupo a trabalhar com a estruturação da matéria. Pintora de formação, vai harmonizar passado e porvir. Os pássaros povoaram sua infância e em sua gravura anunciam o impulso de mudança. São articulados em um espaço onde o *craquelé* torna-se a imagem do antigo, da permanência, do gasto, imagem tão cara a uma filha de um experiente antiquário, em Barcelona. A matéria torna-se signo do tempo vivido.

A gravura em cores tem seu momento de interesse nas obras de Anna Bella Geiger. A especulação formal levou-a inicialmente ao campo da abstração expressiva. Em seguida, Anna conciliou inquietações políticas a um exercício profundo de criação, fazendo da gravura uma linguagem reflexiva. As matrizes recortadas-fragmentos de corpos evidenciam uma preocupação com a dimensão política da existência.

Anna Letycia, igualmente como Anna Bella, recorreu ao recorte de chapas, elaborou relevos, expandiu o espaço a gravar. Baseou seus trabalhos na figura de tatus e caramujos resgatados de sua infância. Eliminou o acessório em função de estruturas essenciais. Seu interesse por seres escondidos, arraigados à terra, é a marca de seu temperamento introvertido, de seu desejo de atravessar as aparências em busca da profundidade das coisas e dos seres.

Rossine Perez, inicialmente ligado a uma ordenação geométrica do espaço, processa uma grafia gestual na qual a intimidade do artista é exposta, arrebentando os limites. Interior e exterior se confundem, integram-se em um campo de forças, lugar da mobili-

[18] BERHING, Edith. *Catálogo* 1° Exposição do Ateliê do MAM-Rio, dezembro de 1960. Nesta exposição apresentaram trabalhos 21 alunos, dentre eles, Anna Bella Geiger, Dora Basilio, Isabel Pons, José Assumpção de Souza, José Lima, Marília Rodrigues e Walter Gomes Marques.

25-artigo_maria_luisa.indd 262 19/06/2008 12:04:56

dade do ser. Ele afirma a gravura como acontecimento concreto. O puro exercício que se dá frente a seu suporte torna-se a gênese de seu sentido.

Thereza Miranda propõe, por sua vez, uma figuração especial. A contenção do colorido, a riqueza das texturas, abrem-se para um espaço insondável, o da gênese da vida. Com suas germinações, aproxima realidade e imaginação num jogo de matrizes-forma-relevo, concentrando-se na busca intuitiva de estruturas orgânicas que revelam o enigma e o mistério da vida. Há um evidente rito de maternidade.

Estes artistas, que transitaram pelo ateliê do MAM-Rio, foram estimulados a tomar liberdade face a certas rotinas do gravador de profissão. Caminhos plurais desenharam-se pela força da mão e pelo controle do ácido no metal. Trata-se da matéria animada e significada – o aporte da gravura original. As questões colocadas por suas obras para a gravura brasileira eram também postuladas por diferentes artistas, no meio parisiense.

Sem dúvida, as querelas regionais pela ocupação de espaços de atuação nas artes plásticas atropelaram uma análise mais justa e abortaram o reconhecimento da contribuição às pesquisas da gravura brasileira, que o estreitamento de relações com a gravura francesa dos anos 1950/1960 proporcionou, através de Johnny Friedlaender e sobretudo da atuação de Edith Behring, no ateliê livre do MAM-Rio.

Nota da Autora

A pesquisa sobre o ensino no *atelier* de Friedlaender e a gravura francesa dos anos 1950/1960 foi realizada em Paris, com bolsa de estágio pós-doutoral, concedida à autora pela Capes, no período de março de 2006 a março de 2007.

25-artigo_maria_luisa.indd 263 19/06/2008 12:04:56

Intermidialidade e a poética de Manfredo de Souzanetto

Prof. Dra. Marília Andrés Ribeiro
Professora da UFMG
Diretora da C/Arte Projetos Culturais
Membro do Conselho do CBHA

Resumo

A partir da discussão da intermidialidade, que se dá no campo da literatura comparada, referindo-se ao diálogo entre as artes - a literatura e as artes visuais, a poesia e a pintura, a palavra, a fotografia e as novas mídias -, proponho focalizar a poética de Manfredo de Souzanetto. Esta pauta-se pela interseção da escrita e das artes visuais – a pintura, a escultura, a fotografia e a cerâmica, compreendidas no campo ampliado da arte contemporânea. Chamarei a atenção para a construção de sua poética centrada na paisagem de Minas e para a importância de seu diálogo com Carlos Drummond de Andrade em torno da destruição das montanhas de Minas. Esse diálogo que aconteça nos anos 70 aponta para a discussão contemporânea sobre o impacto das siderúrgicas no território das Minas Gerais.

Arte Contemporânea Brasileira – Intermídias – Manfredo Souzanetto

Abstract

From the discussion about the intermediality on, which happens in the area of the compared literature referring to the dialogue between the arts – the literature and the visual arts, the poetry and the painting, the word, the photography and the new media, I propose to focus Manfredo de Souzanetto's poetics. It is guided by the intersection of the writing and the visual arts – the painting, the sculpture, the photography and the ceramics, inserted in the expanded area of the contemporary art. I want to emphasize the construction of his poetics, centered in the Minas Gerais landscape, and the importance of his dialogue with Carlos Drummond de Andrade about the destruction of the Minas Gerais mountains. Such dialogue that happened in the 70's, points out to the contemporary discussion about the impact of the siderurgical companies in the Minas Gerais territory.

Brazilian Contemporary Art – Intermedias – Manfredo Souzanetto

26-artigo_marilia.indd 264 19/06/2008 16:47:13

A Proponho iniciar uma breve reflexão sobre o conceito de intermidialidade e a possibilidade de seu uso na leitura da primeira fase da obra do artista Manfredo de Souzanetto.[1]

O conceito de intermidialidade

O conceito de intermidialidade refere-se à relação entre as várias mídias ou entre as várias artes, considerando que toda arte inclui a "midialidade". É o diálogo que se estabelece entre as mídias – a literatura, as artes plásticas, o cinema, a música, a dança, o teatro, a performance, a televisão, a internet, entre outras. São mídias que envolvem o aparato social e cultural à sua volta e se contaminam gerando novos discursos que vão além da capacidade discursiva de um só meio, ampliando o campo comunicacional e artístico. A intermidialidade, enquanto processo de conjunção e interação dessas várias mídias, é uma ferramenta importante para trabalhar a arte contemporânea.

Os conceitos de intermidialidade e intertextualidade têm sido tema de discussão na literatura comparada, através de estudos que focalizam a relação entre a escrita e a imagem, a literatura e as artes visuais.[2]

Márcia Arbex, estudiosa da literatura comparada e autora do livro *Poéticas do visível*[3], defende o princípio de que a imagem sempre exerceu um papel determinante na invenção e desenvolvimento da escrita tornando visível a palavra, a exemplo das escritas cuneiforme, hieróglifica, ou mesmo dos ideogramas chineses. Essa tese, pautada pela origem icônica da escrita, se contrapõe àquela que defende a linguagem oral como determinante na formulação da escrita.

A autora se apóia no pensamento dos franceses Anne-Marie Christin e Roland Barthes, que questionam a miragem alfabética fundamentada no "dizer" da escrita e afirma a aproximação da escrita com o "fazer" da mão. Escrever e pintar remetem ao gesto que grava sobre uma superfície; a palavra *scription* significa traçar com lâmina ou pincel no interior da matéria mineral ou vegetal. "Escrever e pintar tornam-se verbos que recobrem gestos e práticas da mesma natureza, indiferenciáveis."[4]

Citando Barthes:

> A escrita está sempre do lado do gesto, nunca do lado da face; ela é tátil, não oral; compreende-se melhor, então, que ela possa ir ao encontro, superando a

[1] Focalizaremos nessa primeira fase da obra de Manfredo de Souzanetto os desenhos, fotografias e intervenções que o artista realizou nos anos 1970 no Brasil e na França.
[2] Existe um grupo de professore/pesquisadores da Faculdade de Letras da UFMG, que trabalha com a literatura comparada, discutindo a intermidialidade em Grupos de estudos Congressos e Seminários. O grupo é coordenado pela Professora Thais Flores Nogueira Diniz.
[3] ARBEX. *Poéticas do Visível*. Ensaios sobre a escrita e a imagem.
[4] ARBEX. *Poéticas do Visível*. Ensaios sobre a escrita e a imagem, p. 29

26-artigo_marilia.indd 265 19/06/2008 16:47:13

> fala, das primeiras marcas da arte parietal, as inscrições rupestres, na maioria das vezes abstratas, rítmicas antes de serem figurativas; em suma, apesar de ter surgido recentemente (alguns milenares antes de nós) a escrita guarda algo original – assim como nossa arte abstrata, tão próxima da arte pré-histórica.[5]

Arbex completa o pensamento de Barthes afirmando que a escrita nasce da imagem e a imagem nasce da descoberta da superfície, ambas são produtos diretos do "pensamento da tela" e previlegiam o espaço físico, o vazio, o branco, os intervalos entre as figuras, o pensamento do vazio que é potencialidade e abertura para o vir-a-ser.

A autora pergunta: qual é o sujeito dessa escrita? O locutor, aquele que fala, ou o leitor, aquele que lê? A atitude do leitor se aproxima do advinho, do "mestre silencioso dos deciframentos sagrados", daquele que desvenda mensagens enviadas pelos deuses aos homens, inscritas nas superfícies das rochas.

Para Arbex, o mito da origem verbal da escrita ou a "ilusão alfabética" oculta as funções gráficas do sistema, reforçando a visão cientifista de uma escrita linear, utilitária e racionalista. Ao contrário, a afirmação da iconicidade da escrita permite ampliar o campo de investigação e pensar outras formas de diálogo entre a literatura e as artes, além de enfatizar o papel fundamental do leitor no processo de interpretação artística.

A autora pontua a importância da contribuição de Mallarmé, no século XIX, como precursor dessa mudança, uma vez que ele restituiu a plenitude ativa da escrita e reintegrou ao poema o seu elemento visual e espacial, abrindo caminho para a construção da poesia moderna.

Enquanto Arbex discute a relação entre a escrita e a imagem a partir dos estudos literários, Maria do Carmo de Freitas Veneroso discute o diálogo intertextual entre as artes a partir das artes visuais, focalizando o trabalho de vários artistas, que considera seus precursores: Picasso, Braque, Schwitters, Duchamp, Klee, Motherwell, Kiefer, Basquiat, Ann Hamilton, Lotus Lobo, Arlindo Daibert, Leonilson e Bispo.

Dentre os precursosres apontados destacamos a contribuição exemplar de Arlindo Daibert no processo de transcriação ou de transposição intersemiótica[6] dos textos *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa e *Macunaíma* de Mário de Andrade.[7]

Segundo Veneroso:

---

[5] BARTHES. *Le plaisir du texte precede de Variations sur l 'écriture*, p. 72. *Apud* ARBEX. *Poéticas do Visível*. Ensaios sobre a escrita e a imagem, p. 28.
[6] Ver: CLÜVER. Da transposição intersemiótica, p. 107-166.
[7] Ver: DAIBERT. *Imagens do Grande Sertão/Arlindo Daibert*.

26-artigo_marilia.indd 266 19/06/2008 16:47:13

> Pude perceber que a utilização do texto visual por parte dos artistas precursores está ligada a uma forte tendência das artes no século XX em utilizar fontes e materiais não artísticos, presente desde o cubismo, nos *papiers collés* de Picasso e Braque, nas *assemblages* e no *object trouvé* surrealista, até a arte povera e a Pop Art, com todas as suas ramificações. A aproximação entre imagem e texto no século XX aponta, também, para a existência de uma tendência na arte contemporânea em direção à quebra dos limites rígidos existentes entre as diversas linguagens e uma conseqüente aproximação entre as artes.[8]

Essa aproximação entre imagem e texto e a ampliação do campo da gravura se dá no seu próprio trabalho de Veneroso, através de uma séries de impressões denominadas *Caligrafias* e *Escrituras*, em que a artista recupera fotografias de álbuns de família pertencentes à sua memória ancestral e as transpõe para a litografia, usando também a interferência da escrita.

A intermidialidade engloba várias formas de interação, mas focalizaremos o diálogo entre a escrita e a imagem, não só através das intervenções da escrita na produção das artes visuais, como também por meio de sua expansão nos *grafittis*, *slogans* e *stickers*. Consideraremos também o diálogo entre artistas de áreas afins na produção ou na discussão de uma proposta comum.

Diálogo entre Manfredo de Souzanetto e Carlos Drummond de Andrade

A partir dessa perspectiva intermidiática proponho desvendar o diálogo entre o artista Manfredo de Souzanetto e o poeta Carlos Drummond de Andrade em torno da destruição da paisagem mineira. Essa discussão, centrada na devastação do meio ambiente, que começa nos anos 1970 através da denúncia dos artistas, continua até hoje nos discursos jornalísticos e nas manifestações que ocorrem em várias comunidades de Minas ameaçadas pela ação devastadora das mineradoras multinacionais.

Manfredo inicia a sua trajetória artística nos anos 1970 experimentando o desenho com nanquim, ecoline e outras técnicas, cujo tema principal é o corpo humano fragmentado e erotizado, inserido na paisagem urbana. A paisagem que já se apresentava como fundo do desenho pouco a pouco ganha mais importância e se amplia nas montanhas, fragmentadas e dilaceradas, mostrando as suas entranhas.

O artista inaugura um movimento de denúncia da destruição da paisagem mineira não só através dos desenhos, mas também por meio de propostas conceituais. *Olhe bem as montanhas* é a palavra de ordem que Manfredo de Souzanetto usa para nos fazer olhar o nosso entorno, o nosso meio ambiente.

[8] VENEROSO. *Caligrafias e Escrituras*: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX, p.13.

26-artigo_marilia.indd 267 19/06/2008 16:47:13

Manfredo apresenta essa proposta no V Salão Nacional de Arte Universitária, realizado em Belo Horizonte, em 1974, através de dois desenhos e de uma projeção audiovisual tendo como fundo sonoro o poema de Carlos Drummond de Andrade "O pico do Itabirito", poema que já denuncia a destruição da paisagem mineira:

> O Pico de Itabirito
> Será moído e exportado
> mas ficará no infinito
> seu fantasma desolado.[9]

Com essa proposta intermidiática que integra a fotografia, a escrita e o poema cantado, o artista ganha o 1º Prêmio de Viagem ao Exterior, premiação que é fundamental na sua trajetória artística, possibilitando-lhe viver e estudar em Paris.

Ainda em 1974 faz sua primeira exposição individual, intitulada *Memória das Coisas que ainda existem*, na Galeria do Instituto Brasil/Estados Unidos (ICBEU), em Belo Horizonte. Nessa mostra lança o adesivo plástico *Olhe bem as montanhas*, o primeiro *sticker* artístico de Minas, onde divulga suas idéias, através da escrita e da imagem, aos transeuntes da cidade, anunciando uma atitude própria do artista público.

Em entrevista realizada para o projeto Circuito Atelier o artista nos fala:

> Quando fiz minha primeira exposição individual em 1974, que se chamou *Memória das coisas que ainda existem*, lancei um mote através de um adesivo plástico onde se lia: "Olhe bem as montanhas", que era uma divulgação da mostra e também um apelo ao público para a situação catastrófica da paisagem. Isso catalisou um anseio latente das pessoas e o *sticker* teve uma aceitação imediata tomando conta da cidade, sendo colocado no vidro dos carros e tendo repercussão nos meios de comunicação. Aquilo que estava à vista de todos e não era percebido se tornou evidente, passando a ser um problema. Não só pela desfiguração da moldura da cidade – a Serra do Curral – mas pelos problemas de saúde, a destruição das nascentes e a poluição do ar.[10]

Entre 1975 e 1979 torna-se bolsista do governo francês e vive em Paris, onde freqüenta a École Louis Lumière e a École Nationale Superièure de Beaux-Arts. Nessa época faz várias intervenções nos parques e locais públicos na França e no Brasil, denunciando a degradação da paisagem. Entre elas destacam-se *É proibido arrancar ou danificar monta-*

[9] ANDRADE. *Poesia Completa*, p. 597. ("Versiprosa" "Crônica da vida cotidiana" e de algumas miragens, 1967).
[10] RIBEIRO. *Manfredo de Souzanetto*. Depoimento, p. 17.

26-artigo_marilia.indd 268 19/06/2008 16:47:13

nhas, intervenção escrita nas placas do recém-criado Parque das Mangabeiras, no sopé da Serra do Curral, em Belo Horizonte, realizado em 1975, e *Fontainebleau*, intervenção com pintura sobre o musgo das árvores na floresta de Fontainebleau, em Paris, realizadas no inverno, na primavera e no verão de 1979.

Diz o artista na mesma entrevista:

> Comecei documentando essa paisagem e utilizando as fotos como inspiração para os desenhos ou projeções audiovisuais e mais tarde intervindo diretamente, criando novas situações e propondo outras. Quando eles criaram o Parque das Mangabeiras, por exemplo, existiam grandes placas escritas: "É proibido arrancar ou danificar as árvores." Em um determinado momento estive lá e modifiquei todas as palavras "árvore" por "montanhas", ficando: "É proibido arrancar ou danificar as montanhas", porque se protegia a árvore, mas a montanha que era seu suporte estava sendo minerada e levada embora.[11]

Com forte apelo ecológico Manfredo utiliza várias linguagens visuais na realização dessas obras – o desenho, a fotografia, a intervenção da pintura e da escrita na paisagem –, referindo-se sempre ao tema da destruição da paisagem e da matéria desgastada pelo tempo.

Realiza várias individuais no Brasil e na França, entre elas na Real Galeria de Arte, no Rio de Janeiro, em 1975, onde expõe a série de desenhos que remete às montanhas de Minas. Ele convida Drummond para visitar sua exposição e recebe uma bela crônica do poeta publicada no *JB*, chamando a atenção para a atitude de denúncia do artista em favor da preservação da natureza.

Citando as palavras de Drummond:

> Manfredo: nome germânico, interpretado por uns como "paz dos homens" ou "homem da paz". Assim diz o meu dicionário etimológico. E esse jovem mineiro que me oferece uma faixa plástica dá realmente a impressão de uma força pacífica, a serviço da natureza e do homem. A faixa diz, em letras brancas, atravessadas por um perfil de serranias: "Olhe bem as montanhas...
>
> Porque as montanhas, principalmente as de Minas Gerais estão acabando. A de minha terra faz tanto tempo! Diluiu-se no ar, e uma geração nova apenas sabe que existiu... por fotografia e pela saudade dos mais velhos. Outras se foram depois ou vão-se indo. Em Belo Horizonte, "cadê a paisagem histórica?" é a pergunta que a cada manhã se fazem moradores consternados. Chegou a hora de executar o réquiem das montanhas? Manfredo de Souzanetto, desenhista mineiro, resolveu guardar-lhes a lem-

[11] RIBEIRO. *Manfredo de Souzanetto*. Depoimento, p. 17.

26-artigo_marilia.indd 269 19/06/2008 16:47:13

> brança em representações plásticas de uma grande beleza. *Memória das Coisas que ainda existem é* o título que dá à exposição de seus trabalhos. Podem ser vistos, neste frio julho, na Real Galeria de Arte (Avenida Copacabana, 129-B). E vale a pena vê-los.[12]

E o poeta continua a comentar a imagem das montanhas recriadas pelo artista:

> Manfredo "olhou bem" as montanhas, por isso as fixou tão bem, não em sua realidade fotográfica, mas nessa outra em que o artista consegue envolver as coisas, penetra-las, sublima-las. As montanhas que ele, por sua vez, nos convida a olhar, guardam o sentido telúrico imemorial que as prende ao contexto da vida humana.[13]

Drummond termina a crônica com um apelo militante, reforçando a palavra de ordem lançada por Manfredo:

> Que seu pedido de olhar representa aviso, advertência, alerta em defesa do que ainda resta. E ainda pode ser preservado. E ainda é razão de viver e de amar a vida em suas formas de criação. Olhe bem, olhe sempre, continue a olhar as montanhas.[14]

Em 1979 Manfredo retorna ao Brasil e compartilha com Arlindo Daibert o ateliê em Juiz de Fora, onde realiza o trabalho *O lugar da ausência ou Réquiem para a Serra do Curral*, premiado no XII Salão Nacional de Arte Contemporânea, no Museu de Arte da Pampulha, em 1980. A proposta consiste em um texto e duas imagens em cartão postal com a tiragem de 1.000 impressos para serem distribuídos ao público durante o evento, "tendo como tema as montanhas que circundam a cidade de Belo Horizonte cujo objetivo era fundir na memória coletiva a lembrança de um sítio natural desaparecido".[15] A primeira imagem *Olhe bem as montanhas* usa a fotografia e a escrita, para mostrar a parte intacta da Serra do Curral, retomando o trabalho executado em 1974. A segunda imagem *O Lugar da ausência*, integra a fotografia, a escrita e o desenho, para desvendar a paisagem da Serra destruída pela mineração, propondo a sua reconstrução através da luz de néon.

---

[12] ANDRADE. "Olhe bem as montanhas". *Apud* SOUZANETTO. *Manfredo de Souzanetto*. Paisagem da obra, p. 93.
[13] ANDRADE. "Olhe bem as montanhas". *Apud* SOUZANETTO. *Manfredo de Souzanetto*. Paisagem da obra, p. 94.
[14] ANDRADE. "Olhe bem as montanhas". *Apud* SOUZANETTO. *Manfredo de Souzanetto*. Paisagem da obra, p. 95
[15] Proposta do artista encaminhada ao XII Salão de Arte Contemporânea realizado em 1979 no Museu da Pampulha. Arquivo do MAP.

26-artigo_marilia.indd 270 19/06/2008 16:47:13

O diálogo entre Manfredo e Drummond desdobra-se no poema antológico "Triste Horizonte" publicado no *JB* em 14 de agosto de 1976, onde o poeta canta a saudade do belo horizonte, remetendo à imagem da destruição de seu entorno:

> Porque não vais a Belo Horizonte? A saudade cicia
> E continua branda: Volta lá.
> Tudo é belo e cantante na coleção de perfumes
> Das avenidas que levam ao amor,
> Nos espelhos de luz e penumbra onde se projetam
> Os puros jogos de viver
> Anda. Volta lá, volta já.
> E eu respondo carrancudo: Não
> Não voltarei para ver o que não merece ser visto
> O que merece ser esquecido, se revogado não pode ser
> (...)
> Proibido escalar. Proibido sentir
> O ar de liberdade destes cimos, proibido viver a selvagem intimidade dessas pedras.
> Que se vão desfazendo em forma de dinheiro
> Essa terra sem dono. Não mais a natureza
> A governa. Desfaz-se com o minério
> Uma antiga aliança, um rito da cidade.
> (...)
> Sossega, minha saudade.
> Não me cicies outra vez o impróprio convite.
> Não quero mais, não quero ver-te
> Meu triste horizonte e destroçado amor.[16]

A atitude de Manfredo de Souzannetto e Carlos Drummond de Andrade, denunciando a destruição da paisagem mineira em plena ditadura militar, mostra a importância da comunicação intermidiática no contexto cultural brasileiro dos anos de chumbo. Mas o diálogo que se estabelece entre o artista e o poeta, usando linguagens artísticas que se complementam, vai além daquele contexto e soa até hoje como um grito de alerta premonitor em favor da consciência ambiental.

[16] ANDRADE. *Poesia Completa*, p. 790-792. ("Discurso de Primavera" e "Algumas Sombras" 1977).

26-artigo_marilia.indd 271 19/06/2008 16:47:13

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Olhe bem as montanhas". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1975.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2006.

ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível*. Ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2006.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte precedé de Variations sur l' écriture*. Paris: Seuil, 1994/2000.

COCHIARALE, Fernando. Souzanetto Geometria Informal. *Revista Galeria*, São Paulo, n. 15, 1989.

COSTA, Marcus de Lontra. Terra à vista! Ou Olhe bem as montanhas. *Revista Módulo*, n. 74, 1983.

DAIBERT, Arlindo. *Imagens do Grande Sertão/Arlindo Daibert*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998.

DE FRANCESCHI, Antonio Fernando. A volta do Pródigo ou o menino de Jacinto. In: MANFREDO de Souzanetto. *Esculturas*. Catálogo do Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2005.

FARIAS Agnaldo *et al*. Manfredo de Souzanetto. *Paisagem da obra*. Rio de Janeiro: Editora Contracapa, 2006.

FRANCA, Patrícia. Entrevista com Manfredo de Souzanetto, Belo Horizonte, 6 a 10 de junho de 2005, realizada por ocasião da mostra *Acervo Espelhado* do Museu de Arte da Pampulha.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Catálogo de Manfredo de Souzanetto. Galeria Cesar Aché, Rio de Janeiro, 1982.

HERKENHOFF, Paulo. A fecundação do árido. In: Catálogo da Galeria São Paulo, São Paulo, 1986.

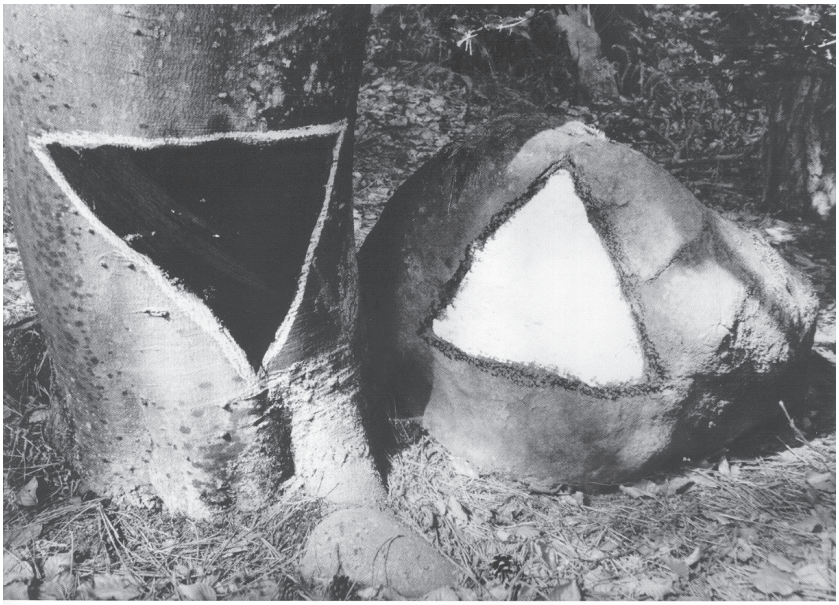
RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro (Org.). *Manfredo de Souzanetto*. Depoimento. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2006. (Coleção Circuito Atelier)

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras*. Diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. Tese de doutorado em Literatura Comparada, FALE/UFMG, Belo Horizonte, 2000.

26-artigo_marilia.indd 272 19/06/2008 16:47:14



Manfredo de Souzanetto. *O lugar da ausência* ou *Réquiem para a Serra do Curral*. Cartão postal com desenho, foto e letras; 1979.



Manfredo de Souzanetto. *Fontainebleau 9*. Fotograma final de pintura sobre árvore e pedra em sete etapas, Paris, 1979.

26-artigo_marilia.indd 273 19/06/2008 16:47:14

Arte contemporânea no Brasil em tempos de globalização. Documentos de trabalho em dois estudos de caso

Profa. Dra. Mônica Zielinsky
Professora da UFRGS
Pesquisadora da Fundação Iberê Camargo
Membro do Conselho do CBHA

Resumo

A arte contemporânea tem trazido à discussão importantes interrogações sobre a constituição de sua historiografia hoje. A ampliação dos meios digitais e eletrônicos na produção da imagem, associada às transformações da concepção de campo artístico, é também causa para o desenvolvimento de meios diversos de perceber e abordar a arte. Tais idéias parecem essenciais ao se estudar o fenômeno artístico em nossos dias, em especial ao sabermos que "desde a sua origem as mídias são globais, suprimindo com isso qualquer experiência cultural regional ou individual", como afirmou Hans Belting. Tais princípios, ao mesmo tempo em que fazem parte da anatomia de grande parte da arte contemporânea, dificultam uma avaliação dos aspectos constitutivos da arte, como por exemplo da brasileira, em seu contexto de origem e de formação. Este estudo buscará refletir sobre essas questões, através da experiência comparativa entre a produção de alguns artistas brasileiros e voltados a essa tendência, tomando-se como referência fundamental o estudo dos seus documentos de trabalho. Essa abordagem quem sabe poderia abrir caminhos para a constituição de uma historiografia da arte brasileira que não se mostrasse afastada das condições culturais da constituição da sua arte e, que, ao mesmo tempo, não se visse apartada, por sua vez, das conformações mais atuais da arte mundial.

História da Arte brasileira – Raízes – Atualidade - Mídias Globais

Abstract

The contemporary art has started the discussion about some important questions about the construction of its historiography nowadays. The great increase of the digital and electronic means in the production of the image, associated to the transformations about the conception of artistic area, is also a cause for the development of different ways to understand and treat the art. These ideas seem to be essential when we study the artistic phenomenon nowadays, especially when we learn that "the media are global since their origin, suppressing any regional or individual cultural experience", as Hans Belting1 stated. These principles raise difficulties to an evaluation of the constitutive aspects of the Brazilian art in its context of origin and formation, even also being characteristic of the art's contemporaneousness. This research intends to consider these questions through the comparative experience in the production of some Brazilian artists, having the study of its work documents as basis. This approach could maybe open ways to the constitution of a Brazilian art history, one that were not apart from the cultural conditions of its art and not apart from the latest conformations of the world art.

Brazilian Art History – Roots – Current Events – Global Media

27-artigo_monica.indd 274 07/07/2008 12:14:32

> Criamos imagens através dos meios e das propostas que precisam ser ultrapassadas por sua própria projeção.
>
> Elaine Tedesco, 2002.[1]

> Associo tudo ao noturno, meu trabalho fica por trás. Isto deve ser a herança da pintura! Meu trabalho é baseado no que posso, no que sou, no que alcanço, no que consigo levar.
>
> Karin Lambrecht, 2006.[2]

Esta reflexão dá continuidade a um trabalho desenvolvido em momento anterior, no qual se discutiam dados peculiares da arte brasileira e o modo como eles eram tratados pelas abordagens históricas. Estas mostravam-se, em sua maior parte, carentes de enfoques específicos que apresentassem, em suas análises, a diferenciação social e cultural constante na construção da arte deste país.[3] No seguimento da pesquisa, busca-se ampliar essa questão e discuti-la, nesse momento, em relação às conformações da arte contemporânea, em dois estudos de casos referentes a artistas que vivem no sul do Brasil. As suas propostas artísticas inserem-se de forma diversa, a de Elaine Tedesco privilegia o emprego dos meios técnicos da fotografia, a de Karin Lambrecht, o da matéria da pintura.

As questões apontadas pelo estudo provêm do desenvolvimento da pesquisa que realizo junto ao Centro de Documentação e Pesquisa[4], no qual se busca abrir um espaço de discussão através da construção de um website sobre a arte contemporânea no Rio Grande do Sul, elaborado em conjunto com a participação dos próprios artistas. Nesse processo de trabalho, evidenciam-se as suas preocupações principais, e em especial, o modo como se imbricam em suas obras as questões contextuais; em particular, percebe-se uma tensão entre o próximo e o distante em termos culturais, apontada em suas obras, um dado que merece atenção nas abordagens da arte no processo de globalização hoje. Esse fenômeno leva-nos a indagar como se encontram essas relações na produção dos estudos de casos em análise, levando-se em consideração que são obras de propostas e mídias diversas, apoiadas em princípios artísticos até mesmo antagônicos. Essas indagações encontram

[1] TEDESCO. *Passagens e desdobramentos entre o repouso e o isolamento na constituição de uma poética visual*, p. 116.
[2] Karin Lambrecht em entrevista a Giovana Ellwanger e Jéssica Becker, novembro de 2006.
[3] Este trabalho, de minha autoria, foi publicado nos Anais do XXVI Colóquio Brasileiro de História da Arte de 2006, realizado em São Paulo.
[4] O Centro de Documentação e Pesquisa é vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e é articulado ao Grupo de Pesquisa do CNPq, "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte", por mim coordenado.

27-artigo_monica.indd 275 19/06/2008 16:59:22

suas bases em diversas reflexões, entre elas na de Robert Kudielka[5], ao referir-se ao idioma global das novas mídias como um processo distinto dos modelos utópicos da modernidade. A crítica desse autor situa esse gênero de obras no processo de globalização como sendo um "folclore planetário"[6] e nelas discute a abstração de todas as particularidades culturais. Seria uma estética da "diversidade do indiferente", a que exclui articulações entre a proximidade e a distância cultural nos trabalhos de arte. A seu modo, Hans Belting vai ao encontro dessas observações, ao afirmar que "desde a sua origem as mídias são globais, suprimindo com isso qualquer experiência cultural regional ou individual".[7] A rica relação entre o próprio e o outro nas poéticas artísticas é, segundo o primeiro autor, diluída na mais completa indistinção, em meio à tecnologia global da informação e das mídias, que eliminam a consciência dos diferentes espaços e tempos.

Diante das questões levantadas por esses autores e consciente de que "o contexto é importante quanto mais ele se condensa na figura histórica da obra",[8] considera-se fundamental neste estudo o exame das relações entre as obras e os documentos de trabalho que fazem parte da construção dessas produções artísticas em estudo. Através do exame desses entrecruzamentos documentais das obras com seus resultados, pergunta-se, neste trabalho, de que modo as duas artistas trazem suas relações com as questões culturais? Interroga-se, além disso, que aspectos podem trazer a concepção de cada uma dessas obras para se pensar a história da arte contemporânea no país, em meio ao processo de globalização da arte dos nossos dias?

As respostas a essas indagações só poderão, em nosso ponto de vista, ser encontradas na profunda atenção àquilo que está contido nesses trabalhos e a partir de uma criteriosa experiência que deles se possa fazer.

Elaine Tedesco expõe, desde suas produções mais remotas, nítidas aproximações entre focos individuais e culturais. Trata, em suas primeiras obras, de problemas referentes ao isolamento, como em seus *Aparatos para o sono*.[9] Essa idéia surge no trânsito entre suas necessidades subjetivas (de repouso) e as de um âmbito cultural mais amplo, como a idéia do isolamento causado pela civilização. O que é provocado pela vida urbana, a perda da experiência com-

[5] KUDIELKA. Arte do mundo ou arte de todo o mundo? Do sentido e do sem-sentido da globalização nas artes plásticas, p. 131-142.
[6] A expressão "folclore planetário" foi utilizada por Werner Spies em relação à produção de Victor Vasarely, pela sua inscrição de massa e de genuína popularidade em escala planetária; essa expressão é estendida criticamente por Kudielka à arte contemporânea em suas novas mídias, como aquela que cresceu sob as condições tecnologicamente particulares do processo de comunicação e é difundida em uma multidão anônima, "não mais distinguível individualmente", mas por co-participações.
[7] BELTING. *O fim da história da arte*. Uma revisão dez anos depois, p. 19.
[8] BELTING. *O fim da história da arte*. Uma revisão dez anos depois, p. 242.
[9] *Aparatos para o sono* são obras de Elaine Tedesco desenvolvidas entre 1990 e 1999.

27-artigo_monica.indd 276 19/06/2008 16:59:22

partilhada vem a potencializar a percepção de solidão individual em meio à efervescência das cidades; manifesta o sentimento de exílio em espaços não identitários, tampouco relacionais, como também menciona Marc Augé.[10] Numerosas cabines compõem parte dessa obra e elas assinalam a falta de comunicação em diferentes lugares, nos artísticos e expositivos, também nos públicos e urbanos. Mais tarde, esses elementos tridimensionais de suas obras iniciais são transformados em séries inusitadas de imagens fotográficas. E a partir desse momento, essas imagens passam a ser reproduzidas obsessivamente sobre outros lugares também fotografados, sobrepondo-se imagens sobre imagens ao infinito: cabines sobre ermas paisagens, cabines sobre paredes, cabines sobre nichos escondidos em casarões abandonados, cabines sobre sacos empilhados. Esses espaços não se estabelecem nas obras apenas como lugares ficcionais, ao contrário, são coletados e registrados através das viagens exploratórias da artista ao atravessar regiões solitárias, na sua busca obsessiva pela descoberta de lugares incomunicáveis e abandonados no interior do Rio Grande do Sul.

A partir desse instante, o trabalho evidencia uma substancial transformação. Das instalações anteriores, preocupações com proposições de objetos no espaço e com as circunstâncias específicas de sua apresentação, a obra considera agora prioritariamente os documentos de trabalho como obra. Essa proposição de instalação fotográfica no espaço urbano traz esses documentos projetados para fora do ateliê e lança-os para novos lugares de impermanência nas cidades,[11] pois são imagens nas quais a sobreposição, projeção e a exposição fotográfica são a matéria da arte.

Raymond Williams,[12] em seus estudos sobre o emprego cultural da tecnologia, lembra que não há nada na tecnologia em si mesma que determine seu emprego ou lugar cultural. De acordo com sua observação, entende-se que a questão recai, em nosso ponto de vista, nos fundamentos da proposição artística de seus autores, no que eles projetam como obra ao empregarem os meios tecnológicos, como é o caso de Elaine Tedesco; ela estende o emprego da mídia fotográfica a outras questões que o interesse estrito do meio. Sua aspiração em relação à fotografia volta-se às suas possibilidades de intervenção no espaço, mesmo que temporária, na rua, galeria de arte, no cotidiano, pelas superfícies das edificações, atribuindo uma conotação expositiva a esses lugares, um novo cenário para o contexto urbano, ao mesmo tempo artístico. As fotografias constituem os numerosos arquivos que constrói, voltadas aos seus diversos empregos futuros ou de retorno ao passado; são operados em um desdobramento constante como materiais de trabalho. São aqueles elementos de apreensão da vida, como revela a artista "de obstinadamente registrar tudo o que se está perdendo, esvaindo-se em

[10] AUGÉ. *Não-lugares*. Introdução a uma antroplogia da supermodernidade.
[11] Refiro-me aqui ao termo impermanência em relação às imagens, pois estas são mostradas durante os momentos de sua projeção pública, desaparecendo dos lugares expostos após a conclusão desse ato.
[12] WILLIAMS. *Television, Technology and Cultural Form*.

27-artigo_monica.indd 277 19/06/2008 16:59:23

termos culturais".[13] Assim, essa poética documental é fruto de sua busca de elementos da sua vida cultural, das paisagens que tenta apreender, das cadeiras que identifica, de fachadas que reconhece em seu entorno e registra, da coleção de guaritas que distingue na vida cotidiana de sua cidade e que delas arquiva imagens, armazenadas em singelos e obsoletos diapositivos ao modo analógico. No entanto, é importante ir além desse registro e buscar compreender o modo como essa artista opera com esses materiais.

A importância por ela atribuída aos meios técnicos da fotografia aflora em dois sentidos que estabelecem entre si uma perceptível tensão: por um lado, no ato de colecionar arquivos documentais encontra-se sua ação local, sua captura de dados pertencentes a uma cultura específica e situa em sua arte o "próximo" de Kudielka. Por outro, na potencialidade projetiva (e expositiva) do meio, a que pode levar esses registros a todos os espaços do mundo artístico, em uma prática expositiva nômade, a que reconhece sua obra no amplo espaço da interconexão global da arte, no "distante" referido pelo autor alemão. A obra de Elaine Tedesco traz, em um vigoroso foco experimental, sua resposta a essas articulações de pertencimento local, sem ignorar diferenças ou raízes no imponderável fluxo da arte planetária, o que concede à sua produção seu sentido mais atual. Um duplo procedimento, a apreensão dos produtos gerados em uma cultura específica, mas também sua recriação em outras culturas possíveis, dentro das quais seu trabalho interage por seu essencial caráter projetivo e cambiante, em relação ao lugar onde ele pode continuar e desdobrar-se.

O segundo estudo de caso, relativo à obra de Karin Lambrecht, estabelece-se como um contraponto à escolha artística de Elaine Tedesco. Confrontados os dois trabalhos, ambos possibilitam uma discussão sobre o modo como cada um deles responde, por suas mídias específicas, ao contexto global da arte dos nossos dias.

Karin, ao contrário de Elaine, não vivencia entre os meios técnicos analógicos ou digitais seu sentido de obra, mesmo que por vezes empregue a fotografia no decorrer de seus percursos de trabalho; considera-a nas obras como parte da pintura e projeta, nessa perspectiva, o meio fotográfico em diversos trabalhos, entrecruzado com o gênero pictórico. Este último é, para a artista, uma condição existencial, uma experiência profundamente vivida em contato com a matéria e o corpo; é o que a localiza individualmente. O "próximo" e o "distante" discutidos por Kudielka estão presentes também na produção dessa artista, mas situam-se diferentemente, através de distintas possibilidades que a artista evidencia ao lidar com os meios de trabalho. Nesse sentido, a observação do historiador alemão abre caminhos importantes para a apreensão da sua obra.

[13] Palavras em entrevista à autora em 20 de agosto de 2007.

27-artigo_monica.indd 278 19/06/2008 16:59:23

As pinturas de Karin Lambrecht lançam-se, em muitas delas, pelos grandes espaços do plano, envolvem o gesto marcante, as manchas e transparências entrecortadas, sombras ou misteriosos reflexos, também, por vezes, palavras. Pintura para ela é um ato de profunda pesquisa, experimentação e expressão e que ocorre em isolamento – um ato pelo qual a artista se mostra voltada a si mesma, como se apartada do mundo.[14]

No entanto, há obras da artista que escolhem outros veios de concretização. Nessas reflexões opta-se por um recorte para pensar as questões levantadas pelo estudo: são os trabalhos que expõem diretamente as marcas da morte, os trágicos vestígios do abate de carneiros que ocorre nas fazendas de gado do interior do Rio Grande do Sul. Nossa escolha foge às questões temáticas ou literárias da obra e deve-se ao modo como a artista compreende sua ação artística, sua relação com os meios que emprega e como, através deles, inserem-se as referências culturais.

Esses trabalhos trazem uma presença física e real em marcas impressas sobre papel de órgãos dos animais (cérebros, pâncreas, corações, pulmões) ou por manchas de sangue derramado desses carneiros sobre tecidos de algodão. Trazem a concretude da matéria orgânica, seu odor característico, suas profundas mutações no tempo, nada se interpõe entre eles e o contato que se estabelece com eles, sem mediações.

São obras que remetem a dois ângulos de procedimentos da artista, importantes para a compreensão da sua proposta. Por um lado, envolvem a história dos trabalhos, toda uma previsão narrativa que se faz fundamental como processo de obra, os tempos de sua idealização e organização. Por outro, o dos registros, pois todos os passos dos acontecimentos são documentados, quando Karin transfere-se da programação para o lugar de testemunho.

Em um primeiro momento seleciona o sítio onde vai ocorrer o sacrifício, estabelece contato com o proprietário da fazenda e desloca-se para esse lugar, no Rio Grande do Sul, Uruguai ou Chile. Conhece o carneador, registra seu nome, acompanha o processo do abate, documenta-o fotograficamente. Aponta a identidade dos testemunhos dos acontecimentos, as fases propícias da lua, datas referentes aos fatos, as fotografias do sangue coletado em recipientes ou sobre os tecidos. Essas fotografias ganham importância dentro da idéia de obra, são seus documentos de trabalho, seus arquivos pessoais, onde estão guardadas todas as suas anotações. São constitutivos de sua proposição artística, de sua memória, são as trilhas de seu trabalho, tudo que o envolve ou o contextualiza.[15] Apresentam, nesse sentido, a perspectiva do próximo, do lugar cultural onde as obras são engendradas. Mas ao mesmo

[14] Assim é concebida a pintura para Karin Lambrecht, como ela declara na entrevista de novembro de 2006. Basta acompanhar seu processo de produção para que esses fatos, por ela relatados, comprovem-se na observação de sua atuação como pintora.
[15] CORPET. L'archive-oeuvre. *Les artistes contemporains et l'archive*. Presses Universitaires de Rennes, 2004. Actes du colloque, 7-8 décembre 2001, à Saint-Jacques De La Lande.

27-artigo_monica.indd 279 19/06/2008 16:59:23

tempo, essa história evoca tradições, remete aos rituais portugueses da degola com espada ou dos judaicos e muçulmanos em relação à morte de carneiros. Nessas obras estão contidos os dados localizados, os valores de referências culturais também mais amplas, os fortes diálogos dos ritos e das tradições apreendidas. São os que expõem, além desses aspectos, a sua revolta violenta e conseqüente denúncia do envolvimento econômico que se situa à base do abate desses frágeis animais; uma questão cultural distante, como diria Kudielka, de um cunho cultural mais estendido. Mais ainda, a morte é trazida, não apenas como uma experiência singular, próxima ou particular, mas pelo ritual, isto é, fixada e imobilizada pela identidade coletiva;[16] e com ele aporta sua extensão dilatada, a de todos os homens, em uma amplitude universal.

Paradoxalmente e por outro lado, nessas obras reside, mesmo com suas fortes referências culturais distantes, a ambigüidade do singular, o que há de mais verdadeiro no próprio trabalho da artista, sua experiência de mundo particular, materializada por sua experiência de obra, ao afirmar que,

> eu trago um resto daquele instante da morte [...] Tudo para mim passa para o mundo das sombras. É uma sombra da nossa própria vida [...] Associo tudo ao noturno, meu trabalho fica por trás.[17]

Esses dados levam inevitavelmente também à percepção do próximo contido na poética desta artista, assim referido por Kudielka, a de uma vivência dolorosa diante do inexorável da morte. Esta não se vê separada da sua compreensão da arte, esta é "o que sempre está por trás", "a sombra", "o que será o dia seguinte". Todos esses aspectos encontram ressonâncias na concretização da matéria da arte de Karin, pela substância orgânica do sangue, dos marcados espaços das sombras que essas obras trazem à superfície, profundos vestígios de todo o sacrifício e solidão existenciais. Estes últimos são inicialmente tratados de um modo próximo e de apreensão particular e após, desde que resguardados esses dados originais, alcançam sua possível interconexão com outras culturas.

Os trabalhos de Elaine Tedesco e de Karin Lambrecht divergem nesses aspectos, pois mesmo que ambas tragam as questões locais em valiosos arquivos de registros e de imagens que serão obras, o modo como cada uma concebe sua arte é antagônico. A primeira artista funde esses arquivos entre si e gera novos trabalhos e outras possibilidades de lugares de apresentação das obras. Possibilita, pelo caráter projetivo em diversos espaços, mesmo não imaginados previamente, o entrecruzamento de culturas em sua ampla recep-

[16] Cf. PERNIOLA. *Pensando o ritual*. Sexualidade, morte, mundo.
[17] Karin Lambrecht em entrevista de 20 de novembro de 2006.

27-artigo_monica.indd 280 19/06/2008 16:59:23

ção; lança mão ainda da virtualidade, na qual a sincronização substitui a unidade de lugar e a interconexão, a de tempo.

Karin, por sua vez, exclui qualquer menção ao virtual, pois sua relação com a fatura matérica é essencial. E é através desta que ela amplia as questões culturais contidas em sua arte, a um modo de resistência. Foge, pelo modo como trata a categoria pintura em sua produção artística, dessa dinâmica peculiar da globalização da arte, da formação de um *idioma global* da arte, como reclama Kudielka, o que entrelaça de forma indistinta o uso dos meios e das informações sobre ela. Pintura, segundo ele "não é de modo algum apenas uma técnica de representação, mas é um construto cultural".[18] Karin Lambrecht assim também a concebe, pois a pintura dessa artista opõe-se à incorporação abstrata e unívoca das particularidades do próprio meio. A morte desponta em sua produção pictórica com a carga de seus rastros, por rejeição a tudo o que se refere à falta de diferenciação cultural e histórica. E, as duas artistas, cada uma à sua maneira, respondem de um mesmo lugar cultural aos desafios da arte mundial, uma pela proposta peculiar de fazer as imagens artísticas transitarem no mundo, a outra, pelo ato de preservar a categoria pintura da sua banalização no folclore planetário.

Estas reflexões sugerem que se repensem detidamente os aspectos culturais contidos nas obras artísticas brasileiras em relação aos mecanismos de sua integração no contexto artístico internacional globalizado. Em especial, no modo como os artistas lidam com estas questões em seus meios específicos e documentos de trabalho, onde pode-se identificar muitas vezes neles o embrião de recriações ou de fortes dissonâncias que respondam às negociações da arte desse país periférico dentro do sistema artístico global.

Referências

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Introdução a uma antroplogia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. Uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac& Naify, 2006.

CORPET, Olivier. L'archive-oeuvre. *Les artistes contemporains et l'archive*. Presses Universitaires de Rennes, 2004. Actes du colloque, 7-8 décembre 2001, à Saint-Jacques De La Lande.

KUDIELKA, Robert. Arte do mundo ou arte de todo o mundo? Do sentido e do sem-sentido da globalização nas artes plásticas. *Novos Estudos*, CEPRAP, n. 67, nov. 2003.

PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual*. Sexualidade, morte, mundo. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

[18] KUDIELKA. Arte do mundo ou arte de todo o mundo? Do sentido e do sem-sentido da globalização nas artes plásticas, p. 137.

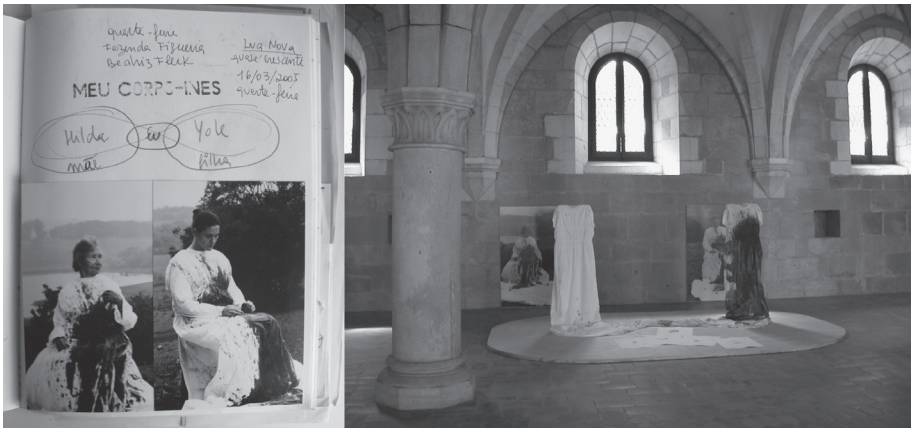
27-artigo_monica.indd 281 19/06/2008 16:59:23

TEDESCO, Elaine. *Passagens e desdobramentos entre o repouso e o isolamento na constituição de uma poética visual*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre, UFRGS, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *Television, Technology and Cultural Form*. London: Fontana, 1974.



Elaine Tedesco. *Guaritas*: Sobreposição em Belém do Pará, Projeção de slides, 2005.



Karin Lambrecht. *Caderno de anotações e obra "Meu corpo Inês"*, Mosteiro de Alcobaça, Portugal, 2005.

27-artigo_monica.indd 282 19/06/2008 16:59:24

Festa barroca, espaço e poder

Prof. Dr. Nelson Pôrto Ribeiro
Professor da UFES
Pesquisador do CNPq
Membro do CBHA

Resumo

Se a cerimônia por excelência do Barroco foi a cerimônia lutuosa - as *Exéquias*, *Obséquios Fúnebres, Pompas Funerais* - rituais realizados quando da morte de um dignitário, e que são os que melhor expressam essa obsessão barroca pela morte e pela vida além-morte, isso não significa que o Barroco não tivesse também as suas festas laicas derivadas do Renascimento e prenhes de alegorias de origem pagã. O propósito deste texto se inscreve dentro de um quadro mais amplo de uma pesquisa que estuda o espaço e seu simbolismo na América portuguesa, e que identifica na festa laica barroca uma estratégia importante pela qual a cultura do período organizava - no quadro de uma inteligente política lúdica – o espaço e o ritual de forma a exprimirem um discurso retórico e propagandístico que demonstrava os elos inquebrantáveis do encadeamento existente entre o absolutismo monárquico e a ordem cósmica universal. A comunicação examinará especialmente o caso das festas que se realizaram no Passeio Público do Rio de Janeiro – primeiro jardim público da América portuguesa - e que ocorreram durante três dias do mês de fevereiro de 1786, organizadas por iniciativa do governador D. Luis de Vasconcellos para comemorar os desposórios do príncipe Dom João, então infante de Portugal, com a princesa espanhola Carlota Joaquina.

Festa barroca – Espaço e poder – Passeio público do Rio de Janeiro.

Abstract

If the Baroque ceremony par excellence was the grievous ceremony – the exequies, the funeral complaisance, and the funeral pomp – rituals people do when a dignitary dies, which are the ones that best express this baroque obsession with death and life after death, it does not mean that the Baroque did not have its laic parties from the Renascence, full of pagan allegories. The aim of this text is inserted in a research that studies the space and its symbolism in the Portuguese America, and identifies in the laic baroque party an important strategy through what the culture of the time would organize the space and the ritual to express a rhetoric and propagandistic speech that manifested the unbreakable connexion of the existing enchainment between the monarchist absolutism and the cosmic universal order. The communication will especially analyze the case of the parties made in the Rio de Janeiro's Sidewalk – the first public garden of the Portuguese America – and that happened for three days of February, 1786, organized by the initiative of the governor Dom Luiz de Vasconcellos to celebrate the wedding of the prince Dom Joao, Portugal's infant at that time, and the Spanish princess Carlota Joaquina.

Baroque party – Space and power – Rio de Janeiro's sidewalk.

28-artigo_nelson.indd 283 07/07/2008 12:16:36

Introdução

Se a cerimônia por excelência do Barroco foi a cerimônia lutuosa – as *Exéquias*, *Obséquios Fúnebres, Pompas Funerais* – rituais realizados quando da morte de um dignitário, e que são os que melhor expressam essa obsessão barroca pela morte e pela vida além-morte, isso não significa que o Barroco não tivesse também as suas festas laicas derivadas do Renascimento e prenhes de alegorias de origem pagã.

O propósito deste texto se inscreve dentro de um quadro mais amplo de uma pesquisa que estuda o espaço e seu simbolismo na América portuguesa, e que identifica na festa laica barroca uma estratégia importante pela qual a cultura do período organizava – no quadro de uma inteligente política lúdica – o espaço e o ritual, de forma a exprimirem um discurso retórico e propagandístico que demonstrava os elos inquebrantáveis do encadeamento existente entre o absolutismo monárquico e a ordem cósmica universal.

O texto examinará especialmente o caso das festas que se realizaram no Passeio Público do Rio de Janeiro – primeiro jardim público da América portuguesa - e que ocorreram durante três dias do mês de fevereiro de 1786, organizadas por iniciativa do vice-rei D. Luis de Vasconcellos para comemorar os desposórios do príncipe Dom João, então infante de Portugal, com a princesa espanhola Carlota Joaquina.

Antigo Regime e festa

O Antigo Regime, observa Starobinski, era pródigo em festas públicas, fosse "por um nascimento, um casamento, um tratado de paz… Sob o comando dos melhores arquitetos, construía-se, por poucas horas, um décor de teatro em plena rua, arcos de triunfo, figuras alegóricas, fontes de vinho". O povo era chamado a participar de uma festa que, como numa grande procissão, desfilavam organizadamente os guardas, os oficiais, os príncipes, e onde tudo "se acabava nas iluminações e nos fogos de artifício. Obras de arte efêmeras e movediças, das quais os gravadores nos conservaram alguns instantâneos".[1]

Na América portuguesa, o espectro das festas laicas resumir-se-iam a *Entradas* de Bispos ou ocasiões gratulatórias de fatos acontecidos na Metrópole. Dessa forma, o Barroco americano, muito compreensivelmente, prodigalizou-se ainda mais nas comemorações religiosas; as *Procissões* e os *Triunfos Eucarísticos*, em que o discurso retórico ideológico ensaiava capturar os *espíritos* com o fausto e a iconolatria características do período.

As festas não se resumiam às propriamente sacras, embora nessa sociedade, de alguma forma, todos os grandes acontecimentos da vida social se revestissem de aspectos do sa-

[1] STAROBINSKI. *L' invention de la liberté*, p. 87.

28-artigo_nelson.indd 284 19/06/2008 17:05:15

grado, pois, invariavelmente, referiam-se a *rituais de passagem* nos quais as grandes figuras públicas – a família real, os governantes e os altos eclesiásticos – eram alvo, na qualidade de homenageados. Evidentemente, quando a Corte transladou-se para a América, as festas laicas tomaram maior dimensão, tanto em quantidade quanto em extensão, tal como no Desembarque e na Entrada da princesa austríaca Leopoldina no Rio de Janeiro em 1817.

Os filósofos tendem a sublinhar as festas das sociedades tradicionalmente religiosas como ocasiões especiais em que o homem entra em comunhão com as coisas da natureza, nelas, ele não se acharia mais isolado, sua alegria seria sentida pela totalidade do cosmos, desapareceriam o tempo e o espaço, e o passado se converteria em presente, tal como num retorno à Idade do Ouro,[2] e esta, representando o passado mítico perdido no tempo, tece, sem dúvida, suas relações com o Éden e o Jardim do Paraíso Terreal;[3] um local onde os seres humanos outrora viveram em perfeita eqüidade entre si e em domínio completo sob flora e fauna a servir-lhes. Aparece aqui na Festa Barroca aquela tendência marcada da cultura do período *pela nostalgia do Paraíso Perdido.*[4]

Por outro lado, a idéia presente em Starobinski de que na Festa Barroca "desaparecem por algumas horas as separações que marcam a divisão da sociedade"[5] me parece um tanto idílica e romanceada. É bem verdade que as festas públicas do período envolviam a sociedade como um todo, desde o rei até a mais rude plebe, todos, de alguma forma, irmanados em um único propósito; não é menos verdade que, enquanto uma sociedade fortemente estamentada como a sociedade do Barroco, que estas festas demonstravam claramente essa divisão, e de tal forma, que nos fica a impressão de que o Barroco tinha uma concepção de *Paraíso* e de *Século de Ouro* também ela fortemente estamentada.

Os relatos deixados pelo Padre Perereca das procissões festivas realizadas no Rio de Janeiro após a chegada da Família Real mostram uma ordem hierárquica perfeitamente visível na rigidez com que os participantes eram colocados em proximidade à figura real, segundo a sua importância social.[6] Também na festa do Passeio Público, que iremos examinar parcialmente, os cavaleiros que compuseram os *cristãos* e *mouros* para as cavalhadas eram todos, de acordo com o documento de relato da festa, "Officiaez Militares, e pefsoas nobres e distintas",[7] não havendo lugar para a rude plebe, a não ser na assistência.

---

[2] Cf. CASSIRER. *Antropología filosófica*, p. 146.
[3] A tradição clássica identificava a *Idade do Ouro* com o reinado primigênio de Saturno, o humanismo renascentista acolheu com entusiasmo esta fábula, e a conseqüente identificação com o Paraíso Terreal; uma época onde o homem não precisava senão dos frutos da natureza para viver e onde ainda não havia sido maculado pelas faltas e pecados, tal como descreve Ovídio nas *Metamorfoses*, XV-96.
[4] D'ORS. *O Barroco*, p. 27.
[5] STAROBINSKI. *L' invention de la liberté*, p. 87.
[6] SANCTOS. *Memórias para servir a história do reino do Brasil...*
[7] SOARES, Antonio Francisco. *Relação dos Magnificos carros que se fizerão de arquitetura, prespecti-*

28-artigo_nelson.indd 285 19/06/2008 17:05:15

Os desposórios de 1786 e as Festas do Passeio

As festas, realizadas no Passeio em 1786, mantinham uma característica das festividades do Antigo Regime, que Baretti, um ilustrado viajante na Portugal do século XVIII, chamaria mescla entre *o sacro e o profano* e que as análises de hoje tendem a identificar como pertencentes a uma religiosidade de tipo pré-iluminista. Mantinham também um *programa* genérico do Barroco que encontramos em cada uma das grandes *Entradas* ou festas barrocas, realizadas no mundo português, o entrelaçamento entre ordem cósmica e monarquia: a natureza toda se regozijando por motivo das bodas reais. Nada sintetiza com maior precisão este estado idílico alcançado, quando do consórcio de príncipes reinantes, que os versos de Virgílio para quando Dido uniu-se a Enéias: "Brilharam luminárias no céu, testemunho das bodas / Regozijaram-se as ninfas nos cumes dos montes...".[8] Ademais, Virgílio, assim como Ovídio, era referência obrigatória dos alegoristas lusos na concepção das suas festas.

O casamento de príncipes de casas distintas constituía sempre um momento em que esta questão aparecia com relevância, pois do ponto de vista imediato era a expectativa de paz e prosperidade entre os dois reinos em consórcio, mas também sobre um ponto de vista mais elevado, tratava-se da expectativa de uma *harmonia universal*, de um *equilíbrio cósmico* a ser alcançado, algo que dizia respeito, não só aos súditos das duas coroas envolvidas, mas ao conjunto da humanidade. Na Festa do Passeio, quando Vulcano desce de seu Carro, recita diante da Platéia e do vice-rei os seguintes versos: "Neste dia Himineo, que venturozo / Da Iberia, e Luzitania a gloria encerra, / Inunda de prazer o Ceo e a terra".[9]

Para a descrição da Festa do Passeio, contamos com as gravuras e o texto de autoria de Antonio Francisco Soares, manuscrito que se encontra no arquivo do IHGB. Por ele, temos uma descrição detalhada dos carros e das alegorias, como também do que se passou nessas festividades. Eram seis os carros alegóricos construídos, desfilando em dias distintos, dedicados a Júpiter, Vulcano e Baco, além de carro dos Mouros e das Cavalhadas sérias e burlescas. Intercalados com os jogos de origem guerreira, houve mascaradas, lu-

---

va e fogos. Os quais, se executaram Por Ordem do Ilustmo. e Excelmo. Senhor Luis de Vasconcelos, Capitão General de Mar e Terra, e Vice Rei dos Estados do Brazil, nas Festividades dos Despozorios Dos Serenissimos Senhores Infantes de Portugal - Rio de Janeiro. Em 2 de Fevereiro de 1786. Feita na Praça mais Lustroza, e publica do Paseio desta Cidade. (Manuscrito pertencente à Biblioteca do IHGB. p. 20 - a numeração da página corresponde à numeração do microfilme arquivado).

[8] *Eneida*. IV-167.

[9] SOARES. Antonio Francisco. *Relação dos Magnificos carros que se fizerão de arquitetura, prespectiva e fogos. Os quais, se executaram Por Ordem do Ilustmo. e Excelmo. Senhor Luis de Vasconcelos, Capitão General de Mar e Terra, e Vice Rei dos Estados do Brazil, nas Festividades dos Despozorios Dos Serenissimos Senhores Infantes de Portugal - Rio de Janeiro. Em 2 de Fevereiro de 1786. Feita na Praça mais Lustroza, e publica do Paseio desta Cidade*. (Manuscrito pertencente à Biblioteca do IHGB. p. 8 - a numeração da página corresponde à numeração do microfilme arquivado).

28-artigo_nelson.indd 286 19/06/2008 17:05:15

minárias e fogos de artifícios. As Festas do Passeio reuniram, de certa forma, adequados à época e às condições locais, todos os tipos de festas laicas oriundas do Renascimento.

É possível vislumbrar uma participação de D. Luiz de Vasconcellos no Programa da festa, atestada através de uma das inúmeras *loas* tecidas por Soares ao vice-rei em um dos *Sonettos* que escreveu na abertura do manuscrito, onde deixa claro que a idéia geral da festividade pertencia ao governante; por esse motivo, deveria ser lembrado eternamente como o criador das normas referentes às festas que, doravante, se realizassem.

Os carros continham em seu *Programa* representações que eram usuais na prática simbólica do período, alguns devido ao caráter expressivo de cosmologia fundadora, o principal deles sendo a existência, em cada um dos *Carros*, de uma *montanha sagrada* na qual vinha encarapitada a divindade pagã.

Júpiter, como um deus solar e radiante – o monarca do Olimpo –, vinha encarapitado no alto do seu monte, o mais alto de todos. Já o carro de Vulcano, devido ao caráter ctônico esmo dessa divindade, possuía uma gruta, no interior da qual o deus aparecia trabalhando na forja com seus ajudantes. Baco, também no topo do monte, tal qual Júpiter, surgia cercado por seus sátiros, que se reclinavam pela relva da encosta.

Esses deuses greco-romanos sempre possuíam um significado alegórico. Não é possível, à época, passar-se sem este. "Evidentemente não eram sagrados em si pois não abrigavam culto relacionado, contudo funcionavam em relações estruturais de contraste como complemento para as práticas sagradas."[10] A idéia geral numa festa laica era botá-los subservientes aos desígnios do Estado. O Barroco não se constrangia em mostrar a glória real eclipsando a divina, contanto que os deuses eclipsados fossem pagãos. A ninguém ocorreria a idéia de comparar os atributos físicos e intelectuais de uma rainha aos da virgem Maria, mas um autor coevo; referindo-se à D. Mariana d'Áustria, afirmou que o Rei ofereceu-lhe "..hum rico pomo, (...) como digno premio de vencer na mageftade a Juno, no faber a Pallas, e na fermofura a Venus".[11] Não só a glória dos monarcas eclipsava a dos deuses pagãos, mas estes últimos, subservientemente, vinham colocar-se à disposição.

No *programa* de Soares-Vasconcellos pode se ver em Júpiter a glória e a majestade do poder temporal destinado à grandeza dos Bragança, em Vulcano, estariam presentes os aspectos civilizatórios[12] trazidos ao reino por esta casa real, e Baco, sem dúvida, representaria o desejo de um reinado de prosperidade e abundância econômica.

[10] CHARLESWORTH. Sacred landscape: signs of religion in the eighteenth-century garden, p.57.
[11] FERREIRA. *op.cit.*, p. 42.
[12] Os aspectos civilisatórios de Vulcano foram completamente explorados por Erwin Panofsky no seu ensaio "La historia primitiva del hombre en dos ciclos de pintura de Piero de Cosimo". In: PANOFSKY.

28-artigo_nelson.indd 287 19/06/2008 17:05:15

Havia diferenças entre o Vulcano romano e o Hefaistos grego, pois, enquanto a divindade latina presidia o fogo destrutor, a segunda foi venerada como uma divindade civilizatória, presidindo o fogo domesticado: a forja. Na história da arte, entretanto, a identidade entre estas duas divindades é total, veja-se, entre outras, as telas de Velásquez e Tintoretto,[13] ambas intituladas *A forja de Vulcano* e a série sobre tema similar de autoria de Piero de Cósimo.[14]

No nosso caso, a referida identidade é patente também, porque, enquanto a legenda da gravura especifica *Monte e Carro de Vulcano*, o desenho de Soares nos mostra o Deus dentro de uma gruta trabalhando na benéfica forja civilizatória com dois de seus ajudantes. Parece-me também que a escolha de Vulcano para compor essa tríade releva um outro caráter da sua natureza, decorrente deste seu papel civilizatório inicial; o fato de que as técnicas metalúrgicas, aos olhos dos povos antigos, revestiam-se de uma superior transcendência de domínio sobre a natureza, assunção de poderes quase divinos, daí o fato de que os clãs de ferreiros nas priscas eras eram isolados em estreita endogamia, e seus componentes, tidos em grande respeito e temor, tomando um aspecto mesmo de clã sacerdotal. Na Idade Média tais grupamentos conduziriam à alquimia.

Ora, esta última associação nos permite varar o campo daquilo que Damisch chamou de uma *iconologia analítica* e que, resumidamente, significa uma tentativa de se traçar o caminho dos grandes mitos recorrentes da cultura ocidental presentes no inconsciente dos povos e expressos por sua cultura.[15] Se através do primeiro processo iconológico deciframos a intenção alegórica consciente de Soares-Vasconcellos nos bons augúrios destinados a um casamento da casa reinante portuguesa, por meio da *iconologia analítica,* podemos identificar uma aproximação deste inconsciente com as raízes culturais dos indo-europeus, quando se associa três divindades que são o resumo daquilo que Georges Dumézil chamou de *ideologia indo-européia* das três funções sociais e cósmicas;[16] pois cada uma das divindades usada por Soares-Vasconcellos em sua alegoria corresponderia a uma casta social básica na organização dos primeiros indo-europeus: a de guerreiros (Júpiter), a de sacerdotes (Vulcano) e a de agricultores (Baco).

As festividades no Passeio se deram por vários dias, cada um dos desfiles alegóricos terminava com uma queima de fogos. Houve também cavalhadas e lutas de mouros com cristãos, tradições lusas medievais que perduravam na prática lúdica barroca. A brevidade do

Estudios sobre iconologia.
[13] *A forja de Vulcano*. Prado; *A forja de Vulcano*. Palazzo Ducale, Veneza.
[14] *O encontro de Vulcano*. The Wadsworth Atheneum; *Vulcano e Éolo como mestres da humanidade*. National Galery of Canada, Otawwa.
[15] DAMISCH. *Le jugement de Paris*.
[16] DUMÉZIL. *Mythes et dieux des indo-européens*.

28-artigo_nelson.indd 288 19/06/2008 17:05:15

presente texto, contudo, não permite maiores descrições e interpretações da riqueza alegórica deste conjunto.

Para finalizar, cabe realçar que se trata das últimas festas do mundo luso, em que o universo alegórico barroco está presente em toda a sua extensão. Em festas realizadas menos de cinqüenta anos após, quando da coroação de D. João VI no Brasil, percebe-se claramente a predominância de um tipo de representação que Gilbert Durand classificaria de pensamento direto.[17] A essa época começa a desaparecer a prática que a tradição neoplatônica instituiu e que tendia a suprimir a distinção entre simbolização e representação, entre significante e significado. O pensamento iluminista, de acordo com Gombrich, teve como intenção confinar as *alegorias* a imagens que pudessem ser entendidas prontamente,[18] e, sem dúvida, era isso que se podia observar nos Arcos de Triunfo, elaborados por Debret e sua equipe.

Rodrigo Naves observa que a "natureza da festa real excluía o grosso da população de uma participação mais esclarecida nos seus rituais. Estranhos a todos os procedimentos a que simplesmente assistiam, homens e mulheres deixavam-se levar, embevecidos, pelas aparências fascinantes" enquanto que na festa revolucionária ou iluminista, a "participação popular (seria) decisiva".[19] De fato, o autor tem razão de que o significado da *alegoria revolucionária* é muito mais acessível, contudo, tal acessibilidade se dá pelo empobrecimento das possibilidades simbólicas. Naves, entretanto, incorre em erro ao confundir participação com compreensão, pois a festa barroca se comporta tal como um ritual religioso que não exige, para uma participação maciça, a compreensão dos mistérios da Igreja por parte dos fiéis, ao contrário até, os mistérios são parte do enigma do sagrado e é justo que só devam ser acessíveis aos iluminados; a alegoria barroca, assim como os mistérios eclesiásticos, exigia uma erudição para a sua plena compreensão – e isso era parte do fascínio que exercia sobre as massas populares –, se é que se pode falar em *plena compreensão*, pois tal como uma *obra aberta*, a alegoria barroca convidava sempre a uma nova interpretação simbólica de seu texto. Por outro lado, a complexidade das possibilidades alegóricas não impossibilitava que o leigo ou o menos cultivado usufruísse, também, nas alegorias barrocas, das mesmas relações *diretas* de interpretação que ele fosse capaz de identificar na alegoria *revolucionária*.

Assim, a prática alegórica barroca – herdada da Idade Média –, baseada no princípio de *aliud dicitur*, *aliud demonstratur*, e que tinha perdurado por todo o século XVIII português, início do XIX, em 1818, já se tornava obsoleta. Não havia mais lugar no *Novo Mundo* que o iluminismo preparava para aqueles que "no pouco muyto viam".

[17] DURAND. *L´imagination symbolique*, p.8.
[18] GOMBRICH. Icones symbolicae; philosophies of symbolism and their bearing on art, p.123.
[19] NAVES. *A forma difícil*: ensaios sobre arte brasileira, p.62-63.

28-artigo_nelson.indd 289 19/06/2008 17:05:15

Referências

CASSIRER, Ernst. *Antropología filosófica*. México: FCE, 1987

CHARLESWORTH, Michael. Sacred landscape: signs of religion in the eighteenth-century garden. *Journal of Garden History*, v. 13, n. 1 e 2, jan.-jun., 993

DAMISCH, Hubert. *Le jugement de Paris*. Paris: Flammarion, 1992

DUMÉZIL, Georges. *Mythes et dieux des indo-européens*. Paris: Flammarion, 1992.

D'ORS, Eugenio. *O Barroco*. Lisboa: Vega, [s. d].

DURAND, Gilbert. *L' imagination symbolique*. Paris: PUF, 1964

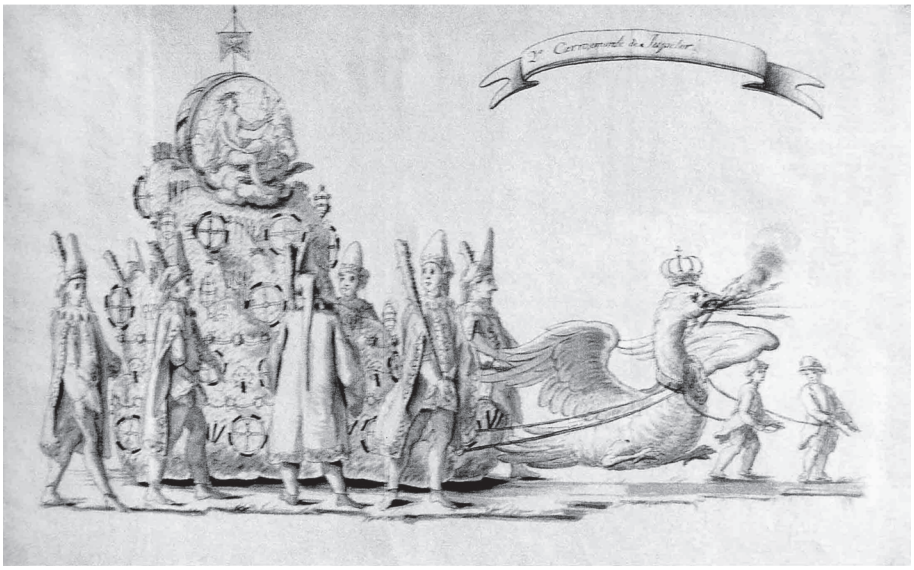
GOMBRICH, Ernst H. Icones symbolicae; philosophies of symbolism and their bearing on art. In: ___. *Symbolic images*; studies in the art of the Renaissance II. Oxford: Phaidon, 1972

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1997.

PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconologia*. 6. ed. Madrid: Alianza, 1984.

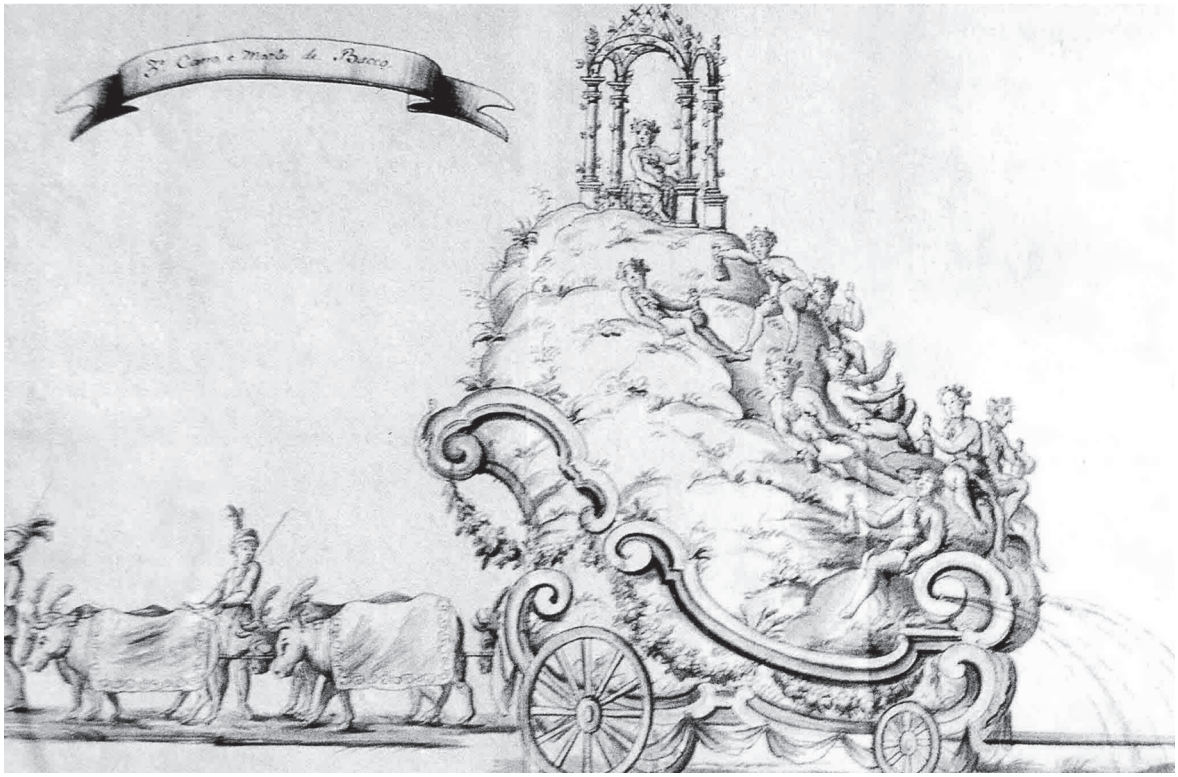
SANCTOS, Pe. Luiz Gonçalves dos. *Memórias para servir a história do reino do Brasil...* Lisboa: Impressão Regia, 1825. 2 Tomos

STAROBINSKI, Jean. *L' invention de la liberté*. Genéve: Albert Skira, 1994.



Carro e monte de Júpiter. SOARES, Antonio Francisco. *Relação dos Magnificos carros...* 1786. IHGB.

28-artigo_nelson.indd 290 19/06/2008 17:05:17



Carro e monte de Baco. SOARES, Antonio Francisco. *Relação dos Magnificos carros...* 1786. IHGB.

28-artigo_nelson.indd 291 19/06/2008 17:05:19

Zumbido alegórico - o monumento no Rio de Janeiro e outras representações de Zumbi dos Palmares

Prof. Dr. Roberto Conduru
Professor e Diretor do Instituto de Artes da UERJ
Pesquisador do CNPq
Presidente do CBHA

Resumo

A partir de questões inerentes à apropriação artística, são analisados o monumento a Zumbi construído por Darcy Ribeiro e João Filgueiras Lima no Rio de Janeiro, na década de 1980, e outras representações do líder do Quilombo de Palmares, mártir e herói da causa negra, da luta contra a opressão e pela liberdade no Brasil, elaboradas por Antônio Parreiras, Cabelo, Frente 3 de Fevereiro e Luis Andrade, entre outros.

Zumbi dos Palmares – Apropriação artística – Representação alegórica

Abstract

From questions inherent to the artistic appropriation, the monument to Zumbi built by Darcy Ribeiro and Joao Filgueiras Lima in Rio de Janeiro in the decade of 1980 and other representations of the Quilombo de Palmares leader, the martyr and the hero of the black cause, the fight against the oppression and for the freedom in Brazil, elaborated by Antonio Parreiras, Cabelo, Frente 3 de Fevereiro and Luis Andrade, among others, are analyzed.

Zumbi dos Palmares – Artistic Appropriation – Allegorical Representation

29-artigo_conduru.indd 292 19/06/2008 17:10:27

No início da década de 1980, no Rio de Janeiro, foi pensada a construção de um monumento em homenagem a Zumbi, o líder do Quilombo de Palmares, que, após ter resistido por anos à dominação da Coroa portuguesa, foi capturado, morto e decapitado em 20 de novembro de 1695, transformando-se em um dos heróis dos afro-brasileiros. A idéia do monumento vagou durante algum tempo, até encontrar o seu lugar definitivo. Depois de ter sido pensado por setores do Movimento Negro e representantes políticos para o Largo da Carioca, onde chegou a ter a sua pedra fundamental lançada, em 1982, e para o Parque do Flamengo, no ano seguinte, o monumento a Zumbi foi finalmente erigido, em 1986, próximo à Praça Onze, um dos lugares mais citados nas memórias e histórias da cultura afro-descendente no Rio de Janeiro.[1]

Apesar de ter se tornado, desde quando foi inaugurado, um local de celebrações e protestos relativos aos afro-brasileiros, atualmente, durante o carnaval, esse monumento é circundado por grades metálicas que impedem o público de interagir com a representação do herói. Pode ser que o afastamento das pessoas vise à proteção do monumento contra atos de vandalismo. Entretanto, também exacerba a condição de isolamento que a peça vive ao longo do ano, quando permanece ilhada pelo intenso fluxo de automóveis na Avenida Presidente Vargas, no meio da qual está situada. Embora permaneça alijado dos fluxos carnavalescos e cotidianos, Zumbi consegue ultrapassar as barreiras físicas, romper o silêncio imposto pela efusão sonora da festa momesca e do tráfego de automóveis, uma vez que sua imagem projeta múltiplos zumbidos e significados na cidade.

Na visão de Mariza Soares, esse monumento é o "símbolo maior" de uma "tentativa de monumentalização da negritude" empreendida pela administração de Leonel Brizola no governo do Estado do Rio de Janeiro, entre 1983 e 1987. Com o Sambódromo, o monumento a Zumbi e a escola Tia Ciata, esse governo constituiu "nas imediações da antiga Praça Onze um complexo arquitetônico que, em seu conjunto, visa à comemoração da negritude". Ainda segundo a historiadora, essas obras públicas "representam as várias vertentes do discurso da negritude (o samba, a raça, as origens africanas e os direitos civis e sociais). O monumento a Zumbi representa a vertente dos direitos, das lutas sociais".[2]

O antropólogo Darcy Ribeiro, então vice-governador e secretário estadual de Cultura, foi um dos principais responsáveis pela realização desse complexo urbano-arquitetônico, o qual idealizou com idéias bem polêmicas. Na Passarela do Samba, em nome da beleza da arquitetura desenhada por Oscar Niemeyer, ele decidiu e conseguiu (ao menos até o presente momento) acabar com a tradição existente desde 1928 de decorar o espaço dos desfiles, além de ter inventado uma praça onde aconteceria a apoteose que ele também quis incorporar à evolução das escolas de samba – idéia que não foi bem aceita e não vingou. Se no Sambódromo o

[1] SOARES. Nos atalhos da memória – Monumento a Zumbi, p. 117-135.
[2] SOARES. Nos atalhos da memória – Monumento a Zumbi, p. 126, 132.

29-artigo_conduru.indd 293 19/06/2008 17:10:27

antropólogo interveio drasticamente, mudando práticas culturais de longa data, no monumento a Zumbi transmutou-se em artista, e um bem contemporâneo.

Para representar o mártir do Quilombo de Palmares, Darcy Ribeiro não delegou a um pesquisador a missão impossível de descobrir a verdadeira fisionomia do guerreiro, nem instituiu um concurso para seleção da melhor proposta de sua imagem hipotética, ideal. Apesar de a placa comemorativa da inauguração do monumento atribuir a sua criação ao arquiteto João Filgueiras Lima, Lelé,[3] o verdadeiro mentor da obra foi o vice-governador, que decidiu configurar o herói com uma imagem já existente. A iconografia de Zumbi não proveio de Alagoas, estado no qual estão localizados os remanescentes do Quilombo de Palmares, ou de outra parte do Brasil. Ela é original da África e, antes de chegar à América, foi à Europa, mais exatamente a Londres. Darcy Ribeiro apropriou-se da forma de uma escultura pertencente ao acervo do Museu Britânico, deslocou-a para outro continente, mandou ampliá-la de 36 centímetros para 3 metros, fundiu-a em 800 quilos de bronze e a instalou em uma das principais vias públicas da cidade do Rio de Janeiro.

Valeu-se, portanto, de um procedimento bastante comum na arte contemporânea: a apropriação. Como muitos artistas atuantes na década de 1980, Darcy Ribeiro optou por não criar uma forma, preferindo aproveitar uma já existente. Ou seja, empreendeu uma operação artística nada estranha à época, que também não era nova. Ao utilizar a forma de uma escultura para configurar outra, aproximou-se de feitos cruciais da arte moderna – os *readymade* de Marcel Duchamp e as colagens de Pablo Picasso – e de práticas entranhadas na tradição artística, bastando pensar em algumas obras de Édouard Manet e Nicolas Poussin, para não falar de todo o Classicismo.

Ao mesmo tempo contemporâneo e tradicional, esse gesto de Darcy Ribeiro é um feito importante, quase revolucionário, no campo da arte e da cultura, pois atribui valor positivo à produção artística africana, que era e ainda é pouco vista, sendo, portanto, desvalorizada na sociedade brasileira. Com efeito, desde 1986, caso alguém queira conhecer e ter uma experiência da arte da África pode começar com uma visita à Praça Onze, no Rio de Janeiro. Entretanto, essa valorização da arte africana não está isenta de contradições. Para o antropólogo, o monumento é "Belíssimo, porque reproduz, muito ampliada, uma cabeça de bronze do Benin. Não há quem olhe para ele e não se espante com a beleza negra que expressa".[4] Ao explicar a sua escolha, Darcy Ribeiro reporta-se ao conceito de belo que dominou a estética ocidental por muito tempo, embora não seja estranho às culturas africanas. Mariza Soares chega a considerar que o vice-governador optou, "na África, por

[3] *Apud* SOARES. Nos atalhos da memória – Monumento a Zumbi, p. 129.
[4] *Apud* SOARES. Nos atalhos da memória – Monumento a Zumbi, p. 133.

29-artigo_conduru.indd 294 19/06/2008 17:10:27

sua melhor arte".[5] O risco de juízos como esses é reincidir em critérios de valoração das obras de arte que privilegiam a sofisticação técnica e os modos naturalistas de representar. Parâmetros que desvalorizam realizações artísticas provenientes da África não vinculadas às técnicas de fundição e ao sistema de representação icônica, como as máscaras e imagens feitas em madeira e materiais perecíveis, as quais foram decisivas na renovação da arte na Europa, de sua historiografia e estética, desde o início do século XX.

A apropriação é um procedimento artístico complexo, que implica transformações plásticas e, sobretudo, questões de enunciação. No percurso da África ao Brasil, via Reino Unido, a forma da escultura foi bastante re-configurada e radicalmente re-significada. Todavia, a forma re-utilizada preserva algo de sua significação original, pois a apropriação artística não consegue dissociar todos os sentidos imiscuídos no processo de formalização.[6] É como se eles latejassem formalmente, reverberando a partir da forma, zumbindo mesmo quando ela foi apartada de sua condição concreta inicial, redimensionada, consubstanciada novamente, deslocada e re-significada. Ao ser associada a Zumbi, a forma africana investe o herói de novos atributos.

Para Darcy Ribeiro, a imagem escolhida para figurar Zumbi "retrata com certeza a dignidade e a beleza da face negra".[7] Como já apontou Mariza Soares, ele "substitui a individualidade do herói pela generalidade da raça".[8] Negro, digno e belo, Zumbi não está relacionado ao Quilombo, à escravidão ou a outro aspecto da vida dos negros no Brasil. É um africano, e não um qualquer. Segundo as indicações disponíveis no sítio eletrônico do Museu Britânico,[9] que adquiriu a obra em 1939 e a inclui entre os seus highlights, a cabeça em bronze é proveniente da região de Ifé, na atual Nigéria, foi produzida, provavelmente, entre os séculos XII e XIV d.C., e representa Oni, o rei de Ifé, do povo iorubá.

Essa peça fazia parte do conjunto de obras em terracota e em bronze descobertas por Leo Frobenius, em 1910, e levadas da África para a Europa. Como disse Alberto da Costa e Silva, à exceção de algumas poucas, "todas as demais esculturas em metal parecem ser retratos idealizados. Concisos, serenos, puros, admiravelmente equilibrados". Segundo o mesmo autor, "chegou-se a atribuir as terracotas e os bronzes de Ifé a um artista romano, a um renascentista italiano ou a um português que teria ido bater, não se sabe por que azares, naquelas bandas".[10]

Sem pretender tomar a estatuária de Ifé como origem das esculturas da cidade de Benim, é possível relacionar esta cabeça às insígnias reais da corte do Benin que foram pilhadas na

[5] SOARES. Nos atalhos da memória – Monumento a Zumbi, p. 128.
[6] A partir de WOLLHEIM. Pintura, textualidade e apropriações: Poussin, Manet, Picasso, p. 187-248.
[7] *Apud* SOARES. Nos atalhos da memória – Monumento a Zumbi, p. 127.
[8] SOARES. Nos atalhos da memória – Monumento a Zumbi, p. 134.
[9] Disponível em: www.thebritishmuseum.ac.uk
[10] SILVA. "Ifé", p. 475-492.

29-artigo_conduru.indd 295 19/06/2008 17:10:27

expedição punitiva que os ingleses empreenderam no Protetorado da Costa do Níger, em 1897, as quais acabaram integrando os acervos de diferentes instituições públicas e coleções particulares na Inglaterra (o mesmo Museu Britânico) e no mundo (inclusive o Brasil). Conforme Annie E. Coombes,[11] a imprensa inglesa da época apresentou a cidade de Benim como uma sociedade irracional, cruel e sanguinolenta, composta por um povo degenerado, de práticas selvagens e primitivas, necessitado de civilização. O que justificava as ações empreendidas para romper o monopólio comercial de óleo de palma e outras mercadorias, mantido pelo Obá (rei) de Benin, do povo edo (localizados a oeste dos iorubás).

Os artefatos em marfim, bronze e outros materiais, que foram saqueados, também tiveram uma recepção incoerente em periódicos de antropologia e história da arte. Ainda segundo essa autora, "a conjuntura confusa de apreciação e louvor dos artefatos com a recusa firme em creditar qualquer valor cultural e social aos próprios edos resultou freqüentemente em argumentos complicados e auto-destrutivos".[12] Assim como as peças de Ifé, que não foram aceitas como inteiramente originárias da África, apesar de existirem indícios, os especialistas custaram a aceitar publicamente que eram originais africanos as peças de Benim, excepcionais pelo uso de técnicas de fundição em metal e de recursos de representação naturalista. Consideraram, inicialmente, que obras de tal qualidade não poderiam ter sido feitas por um povo que consideravam primitivo, as apresentando como relíquias de uma civilização superior antecedente, que teria sofrido influência de europeus por meio da presença portuguesa na região, a partir do século XV, ou de egípcios, anteriormente. Na passagem da condição de relíquias à de obras de arte, com o reconhecimento de sua sofisticação e origem em Benim, além de serem estetizadas e usadas como elementos das disputas de poder nos museus, essas esculturas foram tratadas como provas da decadência da sociedade beninense no final dos oitocentos, reiterando a necessidade da empreitada civilizatória inglesa.

Assim como os frisos do Parthenon, na Grécia, que também foram apropriados de modo polêmico pelos ingleses e incorporados ao acervo do Museu Britânico, essas esculturas africanas receberam denominações pejorativas, que restringem seus significados: as peças gregas foram e são nomeadas como mármores Elgin, as obras da cidade do Benim, como bronzes do Benin. Reduzidas quase totalmente às suas condições materiais (quando não referidas aos seus saqueadores) e dissociadas de suas funções simbólicas originais, passam a ser signos da civilização inglesa, um "símbolo de orgulho nacional entre os britânicos".[13] Em Londres, os frisos do Parthenon, as esculturas do Benim e a cabeça do Oni de Ifé são

[11] COOMBES. Material culture at the crossroads of knowledge: the case of the Benin "bronzes", p. 7-28.
[12] COOMBES. Material culture at the crossroads of knowledge: the case of the Benin "bronzes", p. 24.

[13] COOMBES. Aesthetic pleasure and institutional power, p. 57.

29-artigo_conduru.indd 296 19/06/2008 17:10:27

troféus, relíquias especiais entre as muitas provenientes das conquistas e da ação civilizatória do império britânico.

De acordo com Nei Lopes,[14] Oni é tanto o nome de um dos filhos de Odudua, o criador da Terra, fundador de Ifé e primeiro rei do povo iorubá, quanto a designação do governante de Ifé, cidade às margens do rio Níger, a qual, segundo a mitologia iorubá, foi a primeira região a surgir com as ações dos orixás que vieram do Òrun (domínio divino) para criar e povoar o Ayé (domínio humano). Variação que envolve significados mitológicos e históricos, além de ter implicações identitárias. O monumento transforma Zumbi, que foi provavelmente descendente dos bantos de Angola, em um iorubá filiado à linhagem real. De guerreiro, ele chega a ser rei; não por acaso ostenta uma coroa composta por contas de vidro e uma pluma.

Seria interessante se fosse confirmada outra suposição: a de que essa cabeça representa Olocum,[15] que para os iorubá governa os mares, uma vez que, no Brasil, esse orixá viu seu reino passar às mãos de sua filha, Iemanjá, enquanto na África ela é uma senhora das águas doces, reinando sobre o Rio Ògún, na região de Abeokutá. É curioso pensar que, tal como a cabeça está situada, com a face direcionada no sentido da Baía de Guanabara, mirando o Oceano Atlântico, Olocum, ao incorporar Zumbi, teria de certo modo reconquistado os seus domínios marítimos.

Se os sentidos anteriores continuam reverberando na forma reempregada, a apropriação artística também se caracteriza por superpor novos significados àquilo que reutiliza.[16] Típico do impulso alegórico, que aparece na arte ao longo da história e re-emerge na arte contemporânea, a apropriação feita por Darcy Ribeiro sobrepõe outros significados à forma original africana, ao nomeá-la como Zumbi e a situar no Centro do Rio de Janeiro.

A disposição arquitetônica do monumento, elaborada por João Filgueiras Lima, pode remeter ao Egito, com sua base pouco convencional, formatada como um tronco de pirâmide. Conectando Ifé ao vale do Rio Nilo, o monumento atua em sentido oposto à estrutura departamental de alguns museus etnológicos e artísticos, aos manuais de história da arte e às personificações cinematográficas de Cleópatra – como as de Theda Bara, Claudette Colbert e Elizabeth Taylor, por exemplo –, que nos levam a esquecer que o Egito está situado na África e tem uma história de muitas relações com as demais sociedades do continente. O que adensa a significação da obra, ainda que não necessariamente de modo inequívoco. Por um lado, a referência egípcia confirma os vínculos históricos e culturais

[14] LOPES. Kitábu. O livro do saber e do espírito negro-africanos, p. 70-75.
[15] *Apud* SOARES. Nos atalhos da memória – Monumento a Zumbi, p. 186.
[16] A partir de OWENS. The allegorical impulse, p. 315-328.

29-artigo_conduru.indd 297 19/06/2008 17:10:27

existentes entre o Brasil e a África: se a localização urbana do monumento rememora a Pequena África que existiu naquela região da cidade do Rio de Janeiro, a arquitetura confere uma africanidade genérica para Zumbi. Por outro, a remissão ao Egito faz lembrar a visão pejorativa dos europeus, na virada do século XIX, em relação aos africanos da região da atual Nigéria, que só teriam sido capazes de produzir as esculturas em bronze devido à influência dos europeus, ou, quando muito, dos egípcios.

Também vale comparar esse monumento a outras tentativas de fixar a imagem de Zumbi, o qual tem ganhado personificações bastante variadas ao longo do tempo, zumbindo de diferentes modos pelo território brasileiro. Entre as representações do herói de Palmares, elaboradas anteriormente, destaca-se a de Antonio Parreiras: um guerreiro sério e altivo que, de pé, apóia no chão a arma que segura com firmeza tranqüila, em vigília contra os inimigos. Figura cuja solidez contrasta com a indefinição multicolorida da paisagem, a qual é um tanto estranha às exigências sóbrias e perenes de um retrato histórico, além de reduzir o seu contexto sociocultural quase totalmente à natureza, reiterando o entendimento dos afro-descendentes como seres próximos, se não pertencentes, ao mundo animal.

Embora pareça um tanto animalesco, o Zumbi de Antonio Parreiras está vivo, apto à luta, em prontidão contra os inimigos, enquanto o de Darcy Ribeiro pode parecer já capturado, decapitado e morto, como um adversário aniquilado, que não se constitui mais como ameaça. Ao resumir o líder de Palmares a uma cabeça e exibi-la em praça pública, estaria ele repetindo o gesto com o qual os algozes portugueses quiseram demonstrar como era falsa a lenda corrente no final do século XVII acerca da imortalidade de Zumbi? Nesse sentido, o Zumbi na Praça Onze também seria um troféu-de-cabeça, e, mais, um duplo troféu, ao conectar a preponderância européia sobre os povos africanos, em geral, à escravização dos negros no Brasil pelos portugueses, em particular.

Contudo, não parece que o antropólogo tenha pretendido produzir um símbolo da dominação luso-ocidental. Ao se concentrar na cabeça do herói, o monumento remete à importância dada à cabeça humana, ao culto do ori (cabeça), nas religiões no Brasil derivadas de matrizes africanas,[17] se configurando como um peji[18] ao ar livre, um altar urbano. Além disso, o processo de apropriação que o constitui é contrário ao fetichismo, pois, ao liberar a forma das limitações materiais, transmuta uma relíquia de poder em signo de libertação artístico-cultural e sociopolítica. Giulio Carlo Argan já afirmou que "a cultura ocidental não tem, com efeito, nenhum direito de falar a respeito de a antropologia

[17] ROCHA. *Os candomblés antigos do Rio de Janeiro*. A nação Ketu: origens, ritos e crenças, p. 95-97.
[18] Na Umbanda, *peji* é o nome dado ao altar, localizado na sala onde são realizadas as cerimônias, no qual são colocadas as imagens de santos católicos; no Candomblé, designa o altar, localizado em casas ou quartos individuais ou coletivos de Orixás, onde são colocados os assentamentos coletivos e individuais.

29-artigo_conduru.indd 298 19/06/2008 17:10:28

da arte até ter entregue aos países colonizados os patrimônios artísticos dos quais ela se apropriou".[19] O gesto de Darcy antecipa esse processo, o contornando ao liberar a forma artística de cultos fetichistas.

Nesse sentido, podemos dizer que a obra se refere à contínua e contemporânea degola de Zumbi e dos afro-descendentes, à qual também alude um dos palíndromos da série À (Imperial), de Luis Andrade: "IBM... UZI... E PALIO... FOI, LAPEI ZUMBI."[20] O que leva a pensar no Zumbi de Cabelo, do sítio eletrônico Santo Forte, que também resulta de apropriações e fusões: justapondo a pose convocatória do Tio Sam de James Flagg a uma imagem do busto de um homem negro maduro, aparentemente sem autoria, que circula como Zumbi na rede eletrônica e em impressos, ele atualiza a dimensão combativa do herói em cartazes que, dispostos pela cidade, recrutam voluntários para sua "causa justa".[21] E conduz, também, às intervenções da Frente 3 de Fevereiro, que questionam publicamente o racismo entranhado na sociedade brasileira. Em sua Ação Bandeiras, realizada em estádios de futebol, o coletivo convida e provoca a multidão ao fazê-la desfraldar e ler imensas bandeiras que amplificam questões como valorização, visibilidade e abrangência da afro-brasilidade com breves dizeres: "Brasil negro salve", "Onde estão os negros?", "Zumbi somos nós."[22] Ampliação também presente em "Memorando", de Jorge du Peixe, cantada pela Nação Zumbi: "Zumbi era Lampião / Lampião era Zumbi".

Transposição da problemática étnica a uma maior amplitude sociocultural que também pode ser vista no Zumbi configurado pelo antropólogo-artista. Ao fazer de Zumbi um iorubá, coroando-o como rei e aproximando-o de figuras míticas na fundação da cultura iorubana, ele mudou sua origem, adensou sua significância histórica, o transformou em signo estético, atribuiu-lhe aura divina. Com a polissêmica cabeça da Praça Onze, Darcy Ribeiro engajou-se no processo de instauração da figura de Zumbi como símbolo da resistência dos afro-descendentes, em particular, e dos brasileiros, em geral, à opressão antiga e atual.

[19] ARGAN. Crítica de arte – uma perspectiva antropológica, p. 39

[20] Segundo o *Jornal do Brasil*, em 13 de fevereiro de 2006, "a obra criada por Luis Andrade especialmente para a coletiva Sinais na Pista (...) foi vetada pela organização da mostra. Seria: *A suastika, k, it`s a U.S.A.*" A opinião do artista: "Claro que não deixaram, pois o número de americanos que visitam o museu é imenso e provavelmente eles se sentiriam ofendidos. Troquei pela frase *IBM... Uzi... e... Palio... foi... lapei zumbi*. Juntei lapei, do verbo lapear, usado como gíria, com zumbi. É pena ter mudado a frase, pois pensei na questão do imperialismo." Ou seja, não só Zumbi foi "lapado" pelo imperialismo auto-impingido.

[21] Disponível em: www.santoforte.com.br Acesso em: 30 nov. 2006.

[22] FRENTE 3 de Fevereiro. *Zumbi somos nós. Cartografia do racismo para o jovem urbano*. São Paulo: Frente 3 de Fevereiro, [s. d.].

29-artigo_conduru.indd 299 19/06/2008 17:10:28

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. Crítica de arte – uma perspectiva antropológica. Concinnitas, Rio de Janeiro, UERJ, ano 6, v. 1, n. 8, jul. 2006, p. 39.

COOMBES, Annie E. Material culture at the crossroads of knowledge: the case of the Benin "bronzes". In: ___. *Reinventing Africa*: museums, material culture and popular imagination in late Victorian and Edwardian England. London: Yale University Press, 1997a.

COOMBES, Annie E. Aesthetic pleasure and institutional power. In: ___. *Reinventing Africa*: museums, material culture and popular imagination in late Victorian and Edwardian England, London: Yale University Press, 1997b.

LOPES, Nei. Kitábu. *O livro do saber e do espírito negro-africanos*. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2005.

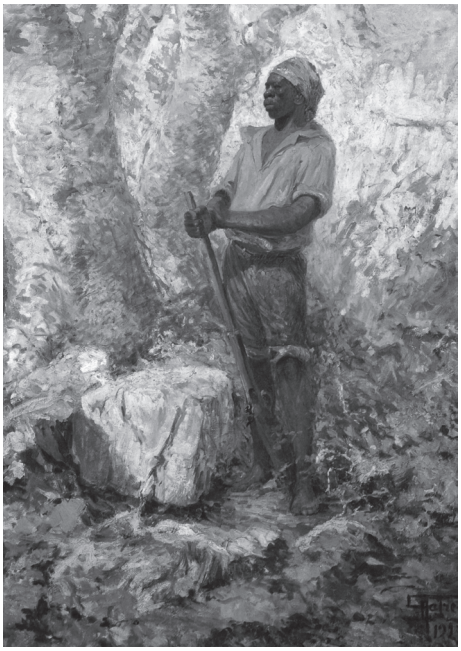
OWENS, Craig. The allegorical impulse. In: PREZIOSI, Donald (Ed.). *The art of art history*: a critical anthology. Oxford; New York: Oxford University Press, 1998.

ROCHA, Agenor Miranda. *Os candomblés antigos do Rio de Janeiro*. *A nação Ketu*: origens, ritos e crenças. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

SILVA, Alberto da Costa e. "Ifé". In: ___. *A enxada e a lança*: a África antes dos portugueses. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

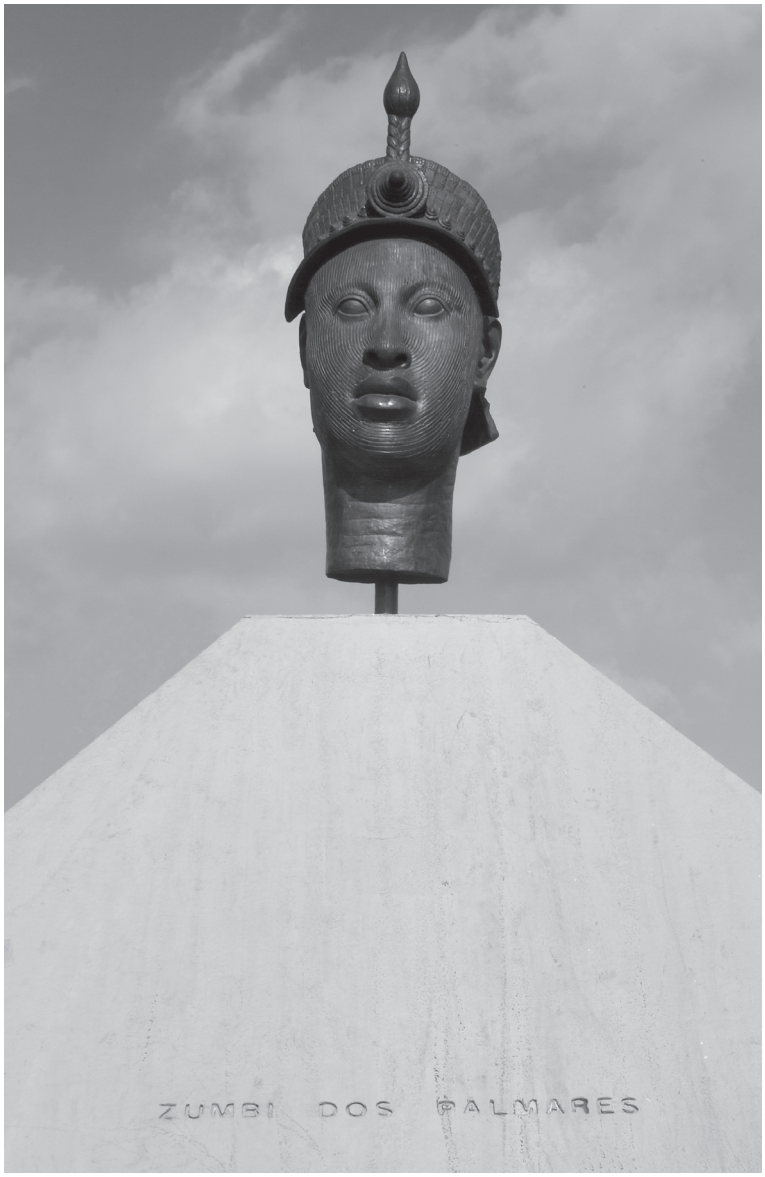
SOARES, Mariza de Carvalho. Nos atalhos da memória – Monumento a Zumbi. In: KNAUSS, Paulo (Org.). *Cidade vaidosa*: imagens urbanas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

WOLLHEIM, Richard. *Pintura, textualidade e apropriações*: Poussin, Manet, Picasso. In: ____. A pintura como arte. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.



Antônio Parreira. *Zumbi dos Palmares*, óleo s/ tela, 1917. Acervo do Museu Antônio Parreiras, Niterói/RJ.

29-artigo_conduru.indd 300 19/06/2008 17:10:28



Darcy Ribeiro e João Filgueiras Lima. *Monumento a Zumbi dos Palmares*, 1986, Rio de Janeiro. Foto: Jaime Acioli.

29-artigo_conduru.indd 301 19/06/2008 17:10:29

Os passos da Paixão e os milagres do Bonfim, segundo Franco Velasco

Prof. Robson Santana
Professor da UEFS/BA
Mestre em Artes Visuais pela EBA/UFBA

Resumo

O presente trabalho apresenta uma análise iconográfica das pinturas do forro na nave e dos seis retábulos laterais, realizadas na Igreja do Bonfim, em Salvador, onde foram representados seis passos da Via-Sacra nos altares laterais e cenas tradicionais da iconografia cristã e de devoção popular no forro teto. Esta investigação foi desenvolvida através da observação sistemática das obras citadas, recorrendo-se à Bíblia Sagrada, a hagiografia, simbologia cristã e a própria liturgia da Igreja Católica, como principais fontes de interpretação das imagens. Para melhor entender a especificidade da obra de Franco Velasco, foi realizado um levantamento de sua vida privada e profissional, em arquivos públicos e particulares, bem como das obras realizadas sob encomendas de particulares e para Igrejas.

Pintura Sacra – História da Arte – Artistas baianos

Abstract

This paper presents an iconographic study of the paintings of the aisle and the six side retables, made in the Bonfim Church, in Salvador, where six steps of the Sacred Road were represented in the side altars and traditional scenes of the Christian iconography and popular devotion were represented in the ceiling. This study was performed through the systematic observation of this works, appealing to the Holy Bible, the hagiography, the Christian symbology and the own liturgy of the Christian Church as the main sources of interpretation of the images. To understand better the specificity of Franco Velasco's work, it was performed a survey of his private and professional life in public and private records, as well as the works made to order of particular customers and for churches.

Sacred Painting – Art History – Baianos Artists

30-artigo_robson.indd 302 07/07/2008 12:18:57

O presente texto apresenta, resumidamente, o resultado da pesquisa realizada sob a orientação da professora Maria Helena Occhi Flexor, acerca do programa iconográfico da Igreja do Bonfim, na Bahia. Com a conclusão dos trabalhos a dissertação foi defendida no programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFBA, em junho de 2005.

Desde o início, a Devoção do Senhor do Bonfim esteve associada à busca incessante da tradução nas diversas linguagens artísticas do culto ao Cristo Crucificado. A construção da própria Basílica, longamente aprimorada, as imagens e as pinturas expressivas, alfaias e jóias de ouro e brilhantes, talhas douradas, hinos com letras e músicas de compositores expressivos da época, somam-se às doações espontâneas do povo que, ao alcançar uma graça, deposita ex-votos, expressando assim a gratidão ao santo. Tudo isso possibilitou reunir em um mesmo contexto expressões eruditas e populares, abrangendo a quase totalidade das linguagens artísticas.

A arquitetura, o acervo artístico e até a festa da Igreja do Bonfim – de fama internacional – já foram alvo de estudos realizados por historiadores, como Marieta Alves,[1] Manoel Querino,[2] Carlos Ott[3] e Calrival do Prado Valadares[4], entre outros. Recentemente foram produzidos três trabalhos envolvendo a Igreja do Bonfim, tratando da sua arquitetura, decoração e sua festa.

Contudo, a falta de estudos sistemáticos das pinturas das igrejas da Bahia, a exemplo do Bonfim, ainda é uma lacuna a ser preenchida na História da Arte na Bahia. A propósito, vale citar iniciativas recentes como o livro *Igreja e arte*, de Paulo Roberto Silva Santos, lançado em 2002, em que o autor discorre sobre a pintura de perspectiva do teto da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, em Salvador. Segundo ele, "buscar a compreensão e decifrar esse código de imagens representado na pintura do teto da Conceição da Praia é promover a leitura do seu programa iconográfico".[5]

As pesquisas já realizadas sobre a Igreja do Bonfim, no que tange à pintura, geralmente se limitam a citar autores, temas e datas de execução das obras. Delas, a única que já recebeu comentário específico foi a pintura do forro da Igreja, realizada por Franco Velasco. Porém, de toda composição apenas o medalhão, no centro, passou por algum tipo de observação. A esse detalhe, Manoel Querino chega a afirmar que: "Só o quadro do meio do teto da capella do Bomfim basta para revelar a reputação de artista."[6] Já outros pesquisadores, como

[1] ALVES. *Pequeno guia das igrejas da Bahia*. Igreja do Bonfim.
[2] QUIRINO. *Artistas baianos*.
[3] OTT. *Evolução das artes plásticas nas igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde*; OTT. *A Escola bahiana de pintura*.
[4] VALLADARES. *Riscadores de milagres*.
[5] SANTOS. *Igreja e arte em Salvador no século XVIII*, p.10
[6] QUERINO. *Artistas bahianos*, p. 66.

30-artigo_robson.indd 303 19/06/2008 17:52:38

Carlos Ott e Clarival do Prado Valladares, chegam a descrever a cena representada nesse detalhe, Com uma referência breve e superficial.

O medalhão central da pintura do forro, da Basílica, despertou nosso interesse por sua composição destoar dos padrões estéticos da arte sacra do século XIX, na Bahia. Numa época em que o orago do templo sempre era a figura principal de uma pintura do gênero, o medalhão apresenta elementos narrativos da fé popular com caráter de *ex-voto*.

O presente trabalho está organizado em três partes: Igreja do Bonfim: história e acervo artístico, vida e obra de Franco Velasco e programa iconográfico. No primeiro capítulo, são tratados temas referentes à devoção ao Senhor do Bonfim e o início dessa prática na Bahia. A construção e decoração da igreja, suas fases e transformações, o processo de decoração interna e, finalmente, os pintores que trabalharam na Igreja e suas obras.

Na segunda parte, traçamos um perfil familiar e profissional do artista, com a pretensão de elucidar dados que até então não foram explorados por historiadores. A vida e a obra de Franco Velasco se tornaram prioridade na investigação, que tratou de vasculhar em arquivos públicos e privados, além da bibliografia existente sobre a pintura na Bahia do século XIX e o mercado consumidor de arte dessa época. A pesquisa teve início, então, a partir de dados e conceitos utilizados por alguns autores, buscando conhecer o universo em que o artista viveu. Ainda nesse capítulo foram, também, resgatados os trabalhos de pintura de cavalete atribuídos a Velasco e que se sabe o paradeiro, além das obras em três igrejas, cuja autoria é comprovada por documentação.

A análise iconográfica das pinturas dos retábulos e do teto da Igreja foi realizada no terceiro capitulo. Através de uma observação sistemática foi realizada uma análise formal da imagem, buscando descrever cada elemento e, em seguida, estabelecer a base iconográfica das pinturas, subsídios na hagiografia, na liturgia da Igreja Católica Romana e na simbologia e iconografia cristãs. Finalizamos o capítulo esclarecendo a significação de cada imagem e sua relação com o conjunto

A análise da obra de Franco Velasco no Bonfim não poderia deixar de levar em conta que a pintura realizada, ainda no século XIX, era um prouto da fé religiosa, transplantada do Velho Mundo.[7] Era herança do século anterior, a subordinação aos ditames do concílio tridentino, que na Bahia foi traduzido e estabelecido através das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia.

[7] FRANÇA. *A pintura na Bahia*, p.39

30-artigo_robson.indd 304 19/06/2008 17:52:38

Escrita e Instalada em 1707, pelo então arcebispo da Bahia, Dom Sebastião Monteiro da Vide, as Constituições regulavam toda a vida da sociedade nos mais variados assuntos, de normas de conduta, construção de edifícios religiosos e, principalmente do culto às figuras sagradas.[8] As Constituições também impõem regras para as representações artísticas. Essas leis vigoraram até quase o início do século XX e orientavam os fiéis para adorar a Deus, venerar à Maria e aos santos. Os santos eram exemplos de perfeição e reinavam com Deus Nosso Senhor.

Nessa época a pintura atendia, quase na totalidade, a uma clientela formada por Igrejas e Conventos. Era uma arte usada a serviço da fé, para exaltação do Divino e ensinar os fiéis por meio da arte e da forma sensível.[9]

À semelhança do que ocorre com a Virgem Maria, invocada sob inúmeros e sugestivos nomes, Jesus Cristo figura no hagiológio católico com títulos igualmente variados e expressivos. Um deles, muito querido em Portugal e no Brasil, é o de Senhor Bom Jesus do Bonfim, pelo qual também se invoca a imagem do Crucificado.[10]

Apesar de ser encontrada em diversas cidades, como Porto, Valença, Vila Real, Setúbal etc., não se tem notícia sobre o início da devoção ao Senhor do Bonfim em Portugal. Já em Salvador, a origem do culto deve-se ao capitão-de-mar-e-guerra Theodózio Rodrigues de Faria, afirma Dr. Eduardo Freire de Carvalho Filho, autor do livro *A devoção do Senhor J. do Bom-Fim e sua história*.[11] Ainda segundo o autor, o capitão português, pela grande devoção que tinha ao Senhor do Bonfim, através da imagem que se venera em Setúbal,[12] trouxe de Lisboa uma semelhante àquela esculpida em pinho, medindo 1,6m de altura. Junto a esta veio uma imagem de Nossa Senhora da Guia, esculpida em madeira com 90 cm.

A partir da iniciativa do próprio Theodózio, juntamente com outros homens pios e suas famílias, nasce a idéia de construção de uma igreja própria, e em 1746 foram iniciadas as obras, com arquitetura que seguia o modelo das igrejas portuguesas. A Igreja foi construída sobre a única colina existente na península de Itapagipe, dominando toda a parte baixa da cidade. Isolada nos quatro lados, sua fachada para sudoeste, de frente para a Baía de Todos os Santos, é vista desde muitas milhas marítimas por quem se aproxima de barco da cidade do Salvador.

---

[8] FLEXOR. *As Constituições primeiras do arcebispado da Bahia*: intercessões na arte, p. 15.
[9] SANTOS. *Igreja e arte em Salvador no século XVIII*, p. 53.
[10] ALVES. *Pequeno guia das igrejas da Bahia*. Igreja do Bonfim, p. 5.
[11] Obra lançada em 1923, que é descrita pelo autor como um registro para que as informações acerca da Igreja e da Devoção não caíssem no esquecimento.
[12] Cidade Portuária ao sul de Portugal, e onde foi erguida, no século XVII, uma Ermida, consagrada ao Senhor do Bonfim.

30-artigo_robson.indd 305 19/06/2008 17:52:38

Após nove anos é que se inaugura o que seria o embrião da Igreja, a "capela de uma única porta e de um frontão sem torres, pronta na colina em 1754". As torres surgiram no ano de 1772, com seus campanários e terminações em forma de bulbos, recobertas de azulejos amarelos. Em 1804 foi ampliada, construindo-se as três entradas da fachada, e em 1817 se concluía, com as separações das galerias laterais e do gradil.

Em 1814, iniciou-se a reforma interna da Igreja com contrato firmado entre a Irmandade e o entalhador Antonio Joaquim dos Santos, para a feitura do grandioso retábulo da capela-mor. Em 1816, por ocasião das grandes obras que se realizavam em toda a Igreja, abriu-se o óculo do frontão recortado em volutas, em cujo cimo se colocou uma cruz de pedra. Data de então o aspecto definitivo do templo.

"Em 1818 e 1819, ultimaram-se as grandes obras com o assentamento dos altares da nave". Concluídos os trabalhos no interior da Igreja, Antonio de Santa Rosa, entre 1820 e 1821, executou a obra de talha da sacristia, onde foram colocados dois espelhos com moldura dourada.

Diversos artistas baianos do século XIX, pintores escultores, entalhadores, douradores, músicos, compositores e poetas fizeram obras para sua decoração, festas e novenas,[13] afirma Valadares. Foram no total quatro pintores que trabalharam, deixando registradas na Igreja suas pinceladas, que traduzem não só o cuidado da Irmandade na decoração do templo, mas a própria condição financeira favorável para tal feito.

Do pintor José Theófilo de Jesus há seis painéis na sacristia e cerca de 34 telas, que antes revestiam os corredores laterais, e hoje encontram-se acomodadas no museu da Igreja. De Tito Nicolau Capinam é *A morte do justo*, e de autoria de Bento Rufino Capinam, pai de Tito, o quadro defronte, *A morte do pecador*, localizadas na entrada da Igreja, sob o coro. Todas, incluindo as de José Theófilo de Jesus, são do temário alegórico ou evangélico.

A Franco Velasco coube a primeira encomenda de pinturas – com Termo de Acórdãos firmado em 1816, quando o pintor se comprometia com obras de "pintura e douramento de toda igreja". O termo ainda apresenta a data-limite para os trabalhos, que deveriam estar prontos "no terceiro Domingo do mes de janeiro de 1819"[14], ou seja, por ocasião da festa do Senhor do Bonfim.

Antônio Joaquim Franco Velasco nasceu em 3 de setembro de 1780, em Salvador, e era filho legítimo de Mateus Franco da Silva e Maria Francisca de Molina Velasco[15], como atesta Marie-

[13] VALADADES. *Memória do Brasil* – um estudo da epigrafia erudita e popular, p 32.
[14] Transcrito por OTT. *Evolução das artes plásticas nas Igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde*, .p. 150
[15] ALVES. *Dicionário de artistas e artífices da Bahia*, p. 187.

30-artigo_robson.indd 306 19/06/2008 17:52:38

ta Alves. A pesquisadora também afirma que o "assento de seu batizado, que se realizou em 15 de dezembro de 1780, na Igreja Matriz de São Pedro".

A origem do sobrenome *Velasco*, segundo o *Dicionário das famílias brasileiras*, advém de uma família das Astúrias[16] e tem seu patronímico em: Velásquez.[17] Segundo a mesma fonte, trata-se de um "nobre e muito antigo sobrenome que, segundo os historiadores consultados, teve sua origem nas Montanhas de Santander[18], estendendo-se por toda a Península, e de onde passou para a América".[19]

Franco Velasco foi casado com Feliciana Delfina Velasco[20], e desse consórcio nasceram três filhos: Clotildes Augusta Velasco Carneiro, Cândida Velasco Correia de Brito e Augusto Franco Velasco. Este último teve formação militar no Rio de Janeiro e serviu "no exército do sul do Império". A família morou num sobrado de dois pavimentos na Rua Portão da Piedade, na freguesia de São Pedro.

Sobre a vida e formação artística de Franco Velasco, pouco se sabe além dos comentários de Manoel Querino e Carlos Ott e de um ensaio biográfico de Álvares do Amaral.[21] Manoel Querino afirma que o mesmo fora "entregue ao pintor José Joaquim da Rocha[22], que o recebeu de bom grado; e, conhecendo o natural pendor do discípulo, facilitou-lhe os meios de estudar a arte que mais tarde soube honrar, distinguindo-se entre os mais notáveis".[23]

Essa ligação de Franco Velasco com José Joaquim da Rocha é questionada por Carlos Ott, que deduz ser pouco provável que Franco Velasco tivesse desenvolvido seu aprendizado. Ott diz: "Os cronistas afirmam ter sido ele discípulo de José Joaquim da Rocha. Entretanto, a última encomenda executada pelo último foi em 1796, quando Franco Velasco tinha apenas 16 anos. Se conheceu o mestre, foi tudo; mas não creio que trabalhou com ele."[24] Manoel Querino afirma que Franco Velasco freqüentava as bibliotecas dos literatos e prelados que retratava, nas quais se instruía "lendo a vida dos e assimilando os trabalhos dos grandes

[16] Região histórica da Espanha que forma uma comunidade autônoma e corresponde à província de Olviedo.
[17] BARATA; BUENO. *Dicionário das famílias brasileiras*, v. 2, p. 2.247.
[18] Porto de e centro balneário da Espanha, capital da região Cantábrica, no golfo da Gasconha (situado no Oceano Atlântico, entre a Espanha e a França).
[19] ALVES. *Dicionário de artistas e artífices da Bahia*, p. 187.
[20] ALVES. *Dicionário de artistas e artífices da Bahia*, p. 187.
[21] Álvares do Amaral é o autor de um ensaio biográfico de Franco Velasco, pertencente ao Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. O documento apresenta dados sobre toda a vida do pintor desde sua infância até sua morte. Além disso, lista as obras de cavalete e as realizadas nas igrejas.
[22] José Joaquim da Rocha nasceu em 1737 e faleceu em 1807, naturalidade e filiação são ignoradas. ALVES. *Dicionário de artistas e artífices da Bahia*, p. 150.
[23] QUERINO. *Artistas bahianos*, p. 64.
[24] OTT. *A Escola bahiana de pintura*, p. 125.

30-artigo_robson.indd 307 19/06/2008 17:52:38

mestres da arte", e era "versado em história e amigo das letras"[25]. As obras realizadas na Igreja do Bonfim revelam olho experimentado e facilidade de execução, além de um conhecimento de História da Arte.

Além de pintor, Franco Velasco "foi, também, lente substituto da Aula de Desenho".[26] Marieta Alves afirma que: "Em 1816, desejando transmitir os conhecimentos adquiridos a seus conterrâneos, Franco Velasco requereu a D. João VI sua nomeação para lente substituto da Aula de Desenho, recém-criada na Bahia.[27] Contudo, o pedido de Franco Velasco não foi atendido. A nomeação só ocorre anos mais tarde, depois que outro professor ocupara a dita cadeira.

Por indicação de D. Marcos de Noronha e Brito, 8º Conde dos Arcos, o Príncipe Regente institui, "sob a data de 8 de agosto de 1812, a Aula de Desenho e Figura da Cidade do Salvador."[28] Inaugurada em 20 de maio de 1813, foi nomeado "Antonio da Silva Lopes, artista português, ex-primeiro substituto da Academia do Nu, de Lisboa",[29] como professor e primeiro diretor da "Aula Pública de Desenho da Cidade do Salvador".

Assim, Franco Velasco somente é nomeado em 1823, conforme o Livro de Termo de Juramento e Posse de Cargos.[30] Finalmente "é em 5 de março de 1825 que Franco Velasco foi nomeado professor efetivo da Cadeira de Desenho da Bahia por falecimento de Antonio da Silva Lopes"[31].

Aspirante ao quadro social da Santa Casa de Misericórdia, Franco Velasco é eleito em 1830, tendo seu nome registrado na folha nº 100 do Livro de Eleições do período de 1790 – 1860. Sendo eleito para "2º mordomo de prezos", como consta no registro da nova formação da mesa da Santa Casa. Após servir por um ano, Franco Velasco finalmente é admitido em 19 de abril de 1831[32], como consta da folha 363 do Livro de Termos de Irmãos.

Segundo o livro de óbitos da freguesia da Sé: "Aos três de março de mil oitocentos e trinta e três faleceu com o Sacramento da Santa Unção Antônio Joaquim Franco Velasco, idade sessenta anos, casado com D. Feliciana Delfina Velasco". Em seus arquivos pessoais, Marieta Alves indica onde pintor fora enterrado (...) "em cujo Cemitério, então situado sob a

[25] QUERINO. *Artistas bahianos*, p. 64.
[26] ALVES. *Dicionário de artistas e artífices da Bahia*.. p. 187.
[27] ALVES. Arquivo pessoal, pasta 33. APEB.
[28] CAVALCANTI. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*, p. 505.
[29] CAVALCANTI. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*, p. 505.
[30] Liv. De Juramento e Posse de Cargos 1823-1833, fl.01, APEB.
[31] CAVALCANTI. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*, p. 505.
[32] ALVES. *Dicionário de artistas e artífices da Bahia*, p. 187.

30-artigo_robson.indd 308 19/06/2008 17:52:38

Sacristia da Igreja, no carneiro nº 32"[33]. Em 1864 morre sua esposa, que é enterrada no Cemitério do Campo Santo, também aos cuidados da Santa Casa.

Os historiadores contam que Franco Velasco destacou-se como retratista. Álvares do Amaral cita que da grande produção de retratos "conta-se os dos arcebispos D. Damazio e D. Romualdo; e quando aqui aportou a esquadra francesa, comandada por Jeroymo y Bonaparte, foi também o pintor Velasco o encarregado de tirar-lhe o retrato".[34]

Querino registra um número bem mais significativo de obras atribuídas a Franco Velasco, sem, no entanto, indicar as datas de produção ou mesmo o paradeiro de tais pinturas. A relação de retratos começa pelo do padre Francisco Agostinho Gomes, Alexandre Gomes de Argollo Ferrão (possivelmente o mesmo citado por Álvares do Amaral, com nome trocado), Borges de Barros, P. J. de Mello e "outros literatos". Coronel Ladislau de Figueiredo e Mello e os painéis de S. João, Santa Joana, Santa Rosa e Sant'Ana, no oratório do antigo engenho Campina Grande, de propriedade do mesmo coronel. Querino ainda afirma que Franco Velasco (...) "incumbiu-se de pinturas e retratos para este e outros Estados, e também para o estrangeiro, principalmente Portugal. Pintou o retrato de D. Romualdo, arcebispo da Bahia, com destino ao Pará".[35] Esse autor relata ainda uma exposição póstuma no final do século XIX, com diversas pinturas de autoria de Franco Velasco. Porém, dessa mostra não se tem notícia de seu caráter ou mesmo os nomes dos outros artistas participantes.

Entretanto, de todas as obras citadas encontram-se no acervo do Museu do Estado da Bahia apenas as seguintes obras: *Retrato do Conde dos Arcos*; *Retrato do Imperador D. Pedro I*; quatro estudos para os painéis dos altares da Igreja do Bonfim, a saber: *A coroação de espinho*, *A flagelação*, *A caminho do Calvário e Jesus no Monte das Oliveiras*, e mais *S. Mateus* e *S. Lucas*. Todas óleo sobre tela.

Vale citar que o retrato de D. Pedro I, desta lista, foi produzido, segundo Manoel Querino: "Quando D. Pedro I visitou esta cidade, em 1826, esteve na aula de desenho e ahi se deixou retratar pelo artista, em duas sessões".[36] Embora falte documentação que ateste a veracidade da afirmação, sabe-se, no entanto, que "em 27 de fevereiro de 1826 aqui chegou o Imperador D. Pedro I com a Imperatriz e as princesas. O imperador aqui permaneceu até o dia 19 de março, quando embarcou de volta para o Rio de Janeiro".[37]

[33] ALVES. Arquivo pessoal, pasta 33, APEB.
[34] REVISTA IGHB, 1928, n. 54, p. 240.
[35] QUERINO. *Artistas bahianos*, p. 64.
[36] QUERINO. *Artistas bahianos*, p. 66.
[37] AMARAL. *História da Bahia*; Império à República, p. 20.

30-artigo_robson.indd 309 19/06/2008 17:52:38

Há também registros que Franco Velasco foi encarregado pela diretoria da Praça do Comércio, em sua abertura, de pintar em tamanho natural o retrato do Conde dos Arcos, para ser colocado no grande salão. Marieta Alves registrou em suas anotações particulares maiores detalhes sobre o acontecido, "o retrato, inaugurado em 6 de Setembro de 1817, foi queimado em Junho de 1821, quando as altas intrigas da Corte conseguiram anular o prestígio do Conde dos Arcos, que deixou o Brasil, como um vencido, rumo de Portugal".[38]

Também são atribuídos a Franco Velasco dois retratos, hoje pertencentes à Fundação Raimundo Ottoni de Castro Maia, no Rio de Janeiro: *Menino com cachorro* e *Retrato de uma senhora*, produzidos em 1817. Ambos foram apresentados na "Exposição Retrospectiva da Pintura no Brasil (Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro), em 1948".[39]

Franco Velasco recebeu encomenda de pintura e douramento para três igrejas: Sant'Ana, em 1813, Bonfim, em 1818, e Ordem Terceira de São Francisco, em 1833. Em Sant'Ana é incumbido de pintar o teto, os quadros laterais e mais o painel para a sala da pia batismal. Da empreitada que se seguiria anos mais tarde, na Ordem Terceira de São Francisco, Franco Velasco deu início à execução da pintura do forro da nave e do douramento das novas obras de talha da capela-mor, mas não chegou a concluir esse trabalho, pois, devido a uma moléstia, a conclusão ficou por conta do seu discípulo, José Rodrigues Nunes, segundo declaração da viúva Velasco.

No Bonfim, a encomenda incluía pintura e douramento das seguintes partes da Igreja: "Retábulo da Capella mor, seis retábulos colaterais nos corpo da igreja, dous pulpitos, todas as tribunas e grades do coro de branco e ouro; cornijas com seus filetos dourados todos o forro da dita igreja pintada a eles no gosto mais moderno; portas de azul com filetes dourados, e as de fora de verde sem ouro e tudo mais que diz respeito dentro da dita igreja o douramento de toda igreja o teto e os seis retábulos dos altares laterais."[40] Como está registrado no contrato entre Franco Velasco e a Irmandade do Senhor do Bonfim., por essa encomenda, recebeu 7.355$840, como consta do registro do Livro de Receitas e Despesas da Igreja de 1818. Franco Velasco executou toda a encomenda no período de 1818 a 1820.

A pintura do teto da Igreja do Bonfim é composta da representação de figuras da iconografia cristã, representadas em espaços de formas de base poligonal. São dois losangos, sete retângulos, 10 circunferências e uma elipse no centro geométrico do teto, na qual Franco Velasco representou o medalhão. Nesse detalhe, a grande novidade é a representação de civis e não apenas do santo padroeiro, como era regra ainda em vigor. No teto, o medalhão

[38] ALVES. Arquivo pessoal, APEB, pasta 33.
[39] GRANDE Enciclopédia Delta Larousse, p. 6.955.
[40] OTT. *Evolução das artes nas Igrejas do Bonfim*, Boqueirão e Saúde, p. 150.

30-artigo_robson.indd 310 19/06/2008 17:52:39

se destaca não apenas por sua posição centralizada, mas, sobretudo, por sua diferença estilística e temática do resto da composição.

O medalhão divide-se em dois planos: o alegórico, celestial, representando o orago, um arcanjo com a esfera armilar, e um querubim mensageiro, carregando uma placa com a inscrição: "Ego Egoipse consolabor vos", que significa "Eu só Eu vos conforto",[41] e o *terreno*, ocupado no primeiro plano, um grupo de homens, que trazem nos ombros, o que parece ser um grande tecido, talvez uma vela de navio enrolada. Em meio ao grupo, aparece um homem carregando um quadro, com uma nau que parece atingida por uma tempestade, apresentando-o ao Senhor do Bonfim. Ao lado desse grupo de homens, a figura dominante é uma mulher apelando de braços abertos, amparada por um senhor, e, ao seu lado direito, uma outra mulher, com criança no colo, que parece uma aia. Finalmente, em frente dessas mulheres, no canto inferior direito, um homem doente sentado no chão.

A composição do forro se completa com as formas geométricas que circunscrevem a grande elipse, representando os bustos de Cristo e Maria, além das efígies dos quatro evangelistas, que ladeiam o medalhão, as figuras de Pedro e Paulo, nas extremidades do teto, no sentido longitudinal. Por fim, os quatro doutores da Igreja Latina, Santo Agostinho, Santo Ambrósio, São Gregório Magno e São Jerônimo, nos quatro vértices do teto.

O estudo da obra abrange também os retábulos dos altares laterais da nave, onde estão representados os seguintes passos da Via-Sacra[42]: Jesus no Horto das Oliveiras, Jesus é traído por Judas e preso, A flagelação de Jesus, Jesus coroado de espinhos, *Ecce Homo*[43] ou Jesus atado com a cana verde, Jesus rumo ao calvário.

Deve ser observado que a Via-Sacra oficial, instituída pelo Papa João Paulo II, em 1991, compreende 14 passagens, extraídas dos quatro Evangelhos canônicos. Contudo, a Igreja do Bonfim possui apenas seis altares laterais. O que leva a concluir que os Passos representados nessa Basílica se completam, em número de 7[44] (metade da oficial), com a imagem do próprio Cristo Crucificado no altar-mor que, pelo posicionamento e altura, simboliza o monte onde se deu o fato, ou seja, o Calvário.

[41] A inscrição em latim *Ego, Egoipse consolabor vos*, é retirada do Livro de Isaías, capítulo 51, versículo 12. Antigo Testamento da Bíblia Sagrada. 1982.
[42] A tradicional Via-Sacra inclui cenas extraídas tanto das tradições pias como das passagens dos evangelhos. O'MALLEY. *Nós estávamos lá* – Via-Sacra, p. 7.
[43] *Ecce Homo* (lat. Eis o Homem). Palavras de Pilatos aos judeus ao apresentar-lhes Jesus coroado de espinhos e vestido de púrpura. *Enciclopédia Larousse Cultural*, p. 2010.
[44] Expressão da totalidade querida por Deus, os dias da criação terminam e se coroam no sétimo dia (Gênesis 2,2) Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento. 1982.

30-artigo_robson.indd 311 19/06/2008 17:52:39

A pesquisa que se propôs a realizar uma análise das pinturas de Franco Velasco na Igreja do Bonfim revelou um universo de imagens ricas em detalhes e que foram se descortinando à medida que se dava o estudo mais apurado. Olhar mais de uma vez para determinada cena, significava descobrir mais elementos e mais significados.

Franco Velasco realizou suas pinturas nessa Igreja, no século XIX, sob um contexto religioso que prezava pelo ensino cristão através das representações religiosas. Esse era também, um meio de propaganda da fé e uma forma de sedução dos fiéis, para que eles pudessem render graças a Deus, à Virgem Maria e aos santos, por meio da imaginária e da pintura.

O resultado é um conjunto dotado de aperfeiçoamento em obras do gênero. O pintor não praticou mais a técnica de pintura de quadratura, com as figuras em escorço, própria do Barroco, mas optou em desenvolver um trabalho como uma nova linguagem, em que onde prevaleceu o esforço nas definições mais apuradas da figura humana. São figuras bem resolvidas e em nada se assemelha àquelas idealizadas, comum entre outros artistas da época, cujo desenho denunciava a falta de percepção visual apurada e estudo na área. Essa observação indica que Franco Velasco já deveria usar modelos vivos para suas composições.

O programa iconográfico da Igreja do Bonfim não pode ser classificado como uma obra neoclássica ou barroca, mas de transição. A narrativa, que exalta a Paixão, morte e ressurreição de Cristo, segue ainda padrões estabelecidos na Contra-Reforma. Aspecto refoçado pela a presença de uma profusão de anjos rechonchudos. Mas, ao observar o tratamento dado á esquematização da pintura do teto, onde se percebe a ausência da pintura ilusionista com figuras em perspectiva e, também, a exaltação às medalhas e bustos (pintados), remetem ao classicismo. Essa dedução é coroada pela sobriedade com que as figuras foram representadas nos retábulos, totalmente desprovidas da teatralidade e apelo dramático do Barroco.

A Bíblia e os vários livros sobre liturgia e simbologia cristã foram imprescindíveis durante esta pesquisa. O uso desses fundamentos tornou possível conhecer e entender os símbolos litúrgicos, suas representações na iconografia cristã e o sentido que cada um representa.

O domínio desses fundamentos por parte do pintor ficou evidente na observação sistemática do conjunto que, também revelou seu caráter detalhista e habilidade para ir além das gravuras que dispunha para cópia. Exemplo claro dessas iniciativas é o retábulo com a passagem de *Jesus a caminho do Calvário*. Quando, em uma só cena, criou uma narrativa continuada de três momentos distintos. Esse tipo de iniciativa não foi notada entre os outros artistas contemporâneos de Velasco, observados nesta pesquisa.

Um artista que, embora venha de uma formação e mentalidade barrocas, demonstra, nesse trabalho, a busca por outras soluções pictóricas, diferentes de artistas contempo-

30-artigo_robson.indd 312 19/06/2008 17:52:39

râneos. A diferença de estilo impressa entre a pintura dos altares da nave e a do teto, confirma sua inquietação com a arte ainda praticada no século XIX, na Bahia, que se distanciava dos modelos vindos da Europa e do novo estilo praticado na Corte nesse mesmo período.

Referências

ALVES, Marieta. *Pequeno guia das igrejas da Bahia*. Igreja do Bonfim. 1951.

ALVES, Marieta. *Arquivo pessoal*: produção intelectual, anotações, transcrições, diversos. Arquivo Público do Estado da Bahia.

ALVES, Marieta. *Dicionário de artistas e artífices da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 1976.

ALVES, Marieta. *Igreja do S. S. Sacramento e Santana* (Pequeno guia das igrejas da Bahia). Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1952.

AMARAL, Brás do. *História da Bahia; Império à República*. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1923.

BARATA, Carlos Eduardo de Almeida; BUENO, Antonio Henrique da Cunha. *Dicionário das famílias brasileiras*. São Paulo: Ibero América, 1999.

BÍBLIA Sagrada: Antigo e Novo Testamento. Petrópolis: Vozes, 1982.

CARVALHO FILHO, José Eduardo Freire. *A devoção do Senhor Bom Jesus do Bonfim e sua história*. 2. ed. Salvador: Imprensa Oficial, 1945.

CAVALCANTI, Carlos (Org.). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 1974.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. *As Constituições primeiras do arcebispado da Bahia*: intercessões na arte. *Revista IHGB*, 164 (420), p. 11-52. Rio de Janeiro, 2003.

FRANÇA, Acácio. *A pintura na Bahia*. Salvador: Imprensa Oficial, 1944.

GRANDE ENCICLOPÉDIA DELTA LAROUSSE. Rio de Janeiro, 1970.

O'MALLEY, Sarah A. *Nós estávamos lá*: Via-Sacra. São Paulo: Paulinas, 1999.

OTT, Carlos. *A Escola bahiana de pintura*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

OTT, Carlos. *Evolução das artes nas igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde*. Salvador: Edufba, 1979.

OTT, Carlos. *Artistas baianos*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1909.

REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DA BAHIA, Ano 1928, n. 58.

REVISTA Memórias da Bahia. Salvador: Correio da Bahia, 2002.

SANTOS, Paulo Roberto Silva. *Igreja e arte em Salvador no século XVIII*. Curitiba: Criar Edições, 2002.

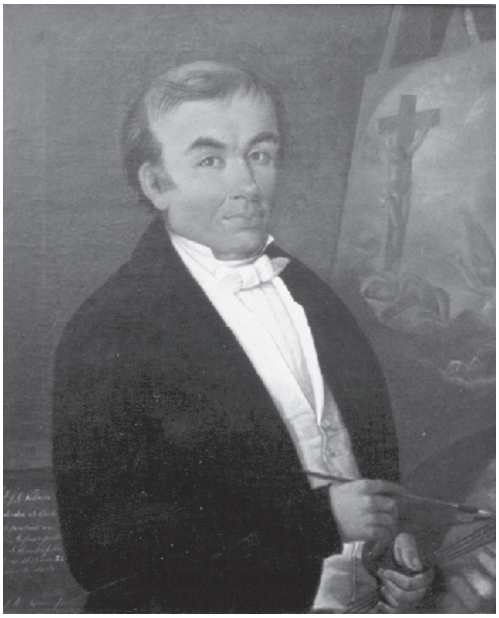
VALLADARES, Clarival do Prado. *Memória do Brasil* – um estudo da epigrafia erudita e popular. Rio de Janeiro: UFRJ, 1975.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Riscadores de milagres*. Rio de Janeiro: Sup. de Difusão Cultural da Secretaria de Educação do Estado da Bahia, 1967.

QUERINO, Manoel Raimundo. *Artistas bahianos*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1911.

QUIRINO, Manuel Raimundo. *Artistas baianos*, 1909.

30-artigo_robson.indd 313 19/06/2008 17:52:39



José Rodrigues Nunes. *Retrato de Franco Velasco*. Óleo s/ tela, 32x40cm, 1853, IHGB – Salvador/BA.



Franco Velasco. *Detalhe do forro da Igreja*, óleo s/ madeira, Igreja do Bonfim, Salvador/BA.

30-artigo_robson.indd 314 19/06/2008 17:52:40

Sobre arte e utopia

Profa. Dra. Sheila Cabo Geraldo
Professora do Instituto de Artes da UERJ
Organizadora da Revista Concinnitas (UERJ)
Membro do CBHA

Resumo

Diante da produção contemporânea de arte, que ganha visibilidade nas grandes mostras internacionais, o texto discute a concepção de arte enquanto utopia moderna, presente em muitas dessas mostras, a partir do conceito de utopia concreta, de Ernst Bloch, assim como discute a pertinência, nessa análise, do conceito de heterotopia, apresentado por Michel Foucault nos anos 60 do último século.

Utopia – Foucault – Bloch

Abstract

Due to the contemporary art production, which gets more visibility in the great international shows, this text deals with the concept of art as modern utopia, which is present in many of these shows, according to the Ernst Bloch´s concept of concrete utopia, and discusses the pertinence of the heterotopia concept in this analisys, presented by Michel Foucault in the 60´s.

Utopia – Foucault – Bloch

31-artigo_sheila.indd 315 20/06/2008 10:04:38

O Today the world is too dangerous for anything less than utopia.
Buckmunster Fuller[1]

"Que fazer?"[2]

Os anos de 2006 e 2007 concentraram três grandes mostras internacionais de arte: a Bienal de São Paulo, a Bienal de Arte de Veneza e a Documenta de Kassel.[3] Talvez seja o momento ideal para fazer um balanço dessas edições, o que é, de alguma maneira, uma forma de fazer uma reflexão sobre a arte na contemporaneidade, assim como sobre a permanência das utopias, que vêm permeando muitas das bases teóricas dessas mostras.

O que se apresenta como mais instigante, nesse momento, entretanto, é uma verificação mais histórico-crítica das propostas desses eventos, sobretudo nos que articulam uma leitura do moderno em arte, pensando responder às inquietações da produção artística e cultural contemporânea, recrudescidas com os acontecimentos políticos-étnicos-culturais desse início de século – e de milênio –, sobretudo após os atentados de 11 de setembro de 2001, em Nova York, os de Madri, em 2004 e os de Londres, em 2005. O que se impõe nessas mostras, enquanto retomada de certos pressupostos do início dos novecentos, mesmo que possamos questioná-los em vários aspectos,[4] parece ser, acima de tudo, a importante pergunta sobre as utopias reinantes na primeira metade do século XX, assim como a impossibilidade de se pensar a arte no emaranhado das questões estético-político-culturais de hoje sem pensá-la enquanto relação utópica.

Já na Documenta X, de 97, Catherine David teria apresentado uma proposta clara de não realizar apenas mais uma "mostra" atualizada de trabalhos artísticos que se espalham pelo mundo,[5] mas abrir, na mostra, os debates conceituais, que a arte, os artistas e os projetos artísticos impõem. Acima de tudo, reconhecia que o debate em arte, desde as vanguardas históricas, recaía na relação estético-político-social, o que, sem dúvida, nos leva ao modernismo utópico do inicio do século XX. Nesse sentido é que se pensa também na Documenta XI, de 2002, sob curadoria de Okwui Enwezor, onde esse debate se espraia em várias plataformas, assumindo as discussões multiculturais, uma condição que esse milênio parece requerer. De alguma maneira, essa Documenta está em consonância com o que virá a ser a Bienal de Ve-

[1] Ver http://univerese-universe.de/car/venezia/bien50/utopia/e-press.htm
[2] Pergunta que dá nome ao livro que Lênin publicou em 1902 e que Mario Merz reproduziu em alguns trabalhos do final dos anos 1960. Ver: www.culturabrasil.org/quefazer.htm e www.fram-museesdelorraine.org/acquisition
3 Essas são três grandes mostras internacionais, mas, em 2007, são inauguradas também a Bienal do Mercosul, cuja curadoria também é descentralizada e em plataformas, e a 10ª Bienal de Istambul, cuja curadoria centra-se na assertiva: "Não só é possível, como necessário: otimismo na era globalizada." Ver http://universe-in-universe.de/car/istambul/esp/2007/index.htm
[4] Ver *Lapiz*, Ano XXVI, n. 235, Madrid, 2007.
[5] *Apud*. GODOY. *Documenta de Kassel*: médio siglo de arte contemporâneo.

31-artigo_sheila.indd 316 20/06/2008 10:04:38

neza de 2003, sob curadoria de Francisco Bonami, assim como com a Bienal de São Paulo, de 2006, dirigida por Lisette Lagnado – também organizada em plataformas e múltiplas curadorias –, e com a Documenta XII, de 2007, que agora se apresenta ao público sob a direção de Roger M. Buergel e curadoria de Ruth Noack, que elegem três plataformas, apontando para alguns dos temas que necessariamente se entrelaçam com o que queremos discutir: É a modernidade nossa antigüidade?; O que é vida nua?; O que se há de fazer?

Mais diretamente implicada em nosso tema de discussão, a Bienal de Veneza de 2003 havia sido pensada em módulos. Inovando na visão de curadoria, Francisco Bonami, o curador principal, convidou artistas que organizaram não somente exibições de trabalhos, mas também lugares de encontros. Essas experiências de curadoria, sobretudo a que foi chamada *Estação Utopia*, por seu próprio nome, desencadearam uma série de questionamentos não só para os artistas, mas também para os historiadores e pensadores da arte e da cultura contemporânea. Afinal, seria possível falar em utopia hoje, na sociedade do conhecimento e do pragmatismo, mas, sobretudo, em um tempo em que os conflitos étnicos-políticos deixam conseqüências que acentuam o sentimento de insegurança, e também, lamentavelmente, o de alerta e desconfiança, nos empurrando para o ceticismo.[6]

Para um historiador da arte – das teorias e das ações artísticas –, *Estação Utopia* apresenta-se ainda mais interessante pelo fato de ter sido marcada como um lugar em que o debate acabaria girando em torno do informal e do discursivo na arte, o que levou as discussões para a questão do esgotamento da forma moderna – tanto de produção, como de circulação e reflexão teórica em arte –, como para as inflexões que essas opções desencadeiam e que apontam para a relação instável entre arte e política, que não se refere ao sentido de estetizar a política nem de politizar a arte,[7] mas sim de entender a função da arte como uma função política porque implica necessariamente em relações sensíveis e públicas enquanto dissenso, como defende Jacques Rancière,[8] e que são importantes questões da arte contemporânea.

[6] Queria fazer referência à morte do brasileiro Jean Charles de Menezes, em 2005, que vivia ilegalmente em Londres, e que, por sua aparência "brasileira-multiétinica", foi confundido com um islâmico, portanto, suspeito dos atentados havidos recentemente nos trens e ônibus da cidade. Sua morte foi fruto da paranóia antiterrorista, mas também, e, sobretudo, do preconceito étnico-cultural.
[7] Ver EXPÓSITO. Diferencias y antagonismos: protocolos para una historia política del arte en el Estado español.
[8] RANCIÈRE. Estética y política: las paradojas del arte político.

31-artigo_sheila.indd 317 20/06/2008 10:04:38

Bonami, cuja mostra pretendia que estivesse moldada nos conceitos de multiplicidade, diversidade e contradição, como Okwui,[9] recusa a concepção de globalização como unificação, o que o leva a uma concepção da Bienal como evento fragmentado. Assim, a Bienal não teria a função apenas de exibir obras, mas de implementar o debate sobre as formas de produção, de circulação e de reflexão teórica sobre a arte – sobretudo na contemporaneidade –, o que significa, acima de tudo, promover a reflexão sobre as formas de inserção social, enquanto desacordos, ou seja, a dimensão política, na sua dimensão transformadora, que, no final das contas, pode ser identificada com a função das vanguardas modernas.

Estação Utopia, correspondendo a essa concepção, consistia ela mesma em uma seqüência de eventos diversos e dispersos, sob a curadoria de um grupo de artistas e teóricos e não se limitava à Bienal. Tendo sido iniciada em um Seminário do Programa de Graduação em Artes Visuais, na Universidade Veneza, desenvolve-se no encontro do Vassar College, em Poughkeepsie, Nova York, assim como em encontros em Frankfurt e Munique, mas também em outras cidades que deram suporte ao projeto.[10]

Qual a dimensão utópica desses artistas?

A geração "pós-guerra do golfo",[11] pós *Les magiciens de la terre,*[12] parte das já tão familiares noções de *ready-made* e instalação para agir nos níveis carregados do que foi, depreciativamente, chamado de "promiscuidade de colaboração", em forma de "promiscuidade de instalação".[13] Justapõem e misturam arquivos de publicações, projetos, fotos, textos, imagens em vídeos e cartazes, que podem ou não configurar uma instalação, mas que certamente configuram um lugar. São ações que incluem, ainda, performances, debates e conversas e, mesmo sacrificando a inteligibilidade e a apreensão da arte no nível da estética, abrem-se para outros níveis e outros campos, sobretudo para o

[9] Já na Documenta XI, ocorrida em 2002, Okwui Enwezor havia dividido o evento em plataformas, incluindo conferências de várias disciplinas, que ocorreram em vários espaços do mundo, ao longo do ano. O curador diz que, em seu entendimento, o fenômeno da globalização deve ser entendido como uma circulação crescente de comunicação e comércio, o que, em arte, corresponderia à valorização da regionalização e da diferença, desvalorizando o sistema unificador, o que se daria a partir do que chamou "entendimentos menores". Cf. Documenta XI. Kassel: 2002.

[10] Coube a Molly Nesbit, Hans-Ulrich Obrist e Rirkrit Tiravanija organizar a Estação na Bienal, que se caracterizou como"lugar de encontro", em que foram promovidos debates, seminários, performances, posters e publicações. Mais de cem artistas, grupos de artistas e arquitetos foram convidados para desenvolverem projetos ali. Cf. http://universes-in-universes.de/car/venezia/bien50/utopia/e-press.htm

[11] A guerra-espetáculo, que foi acompanhada nos noticiários de TV como um *game* de mísseis, dos quais só se viam as trajetórias de luzes. Guerra cujas imagens virtuais, se comparadas às fotografias documentais da Primeira Guerra Mundial, que, como escreveu Susan Sontag, trouxe o drama dos soldados para dentro da casa dos leitores de jornal, transformou mortos e feridos em personagens de *science-fiction* e estatística.

[12] *Les magiciens de la terre*. Paris: Centre George Pompidou: 18 maio a 14 de agosto de 1989.

[13] FOSTER; KRAUSS; BOIS; BUCHLOCH. *Art since 1900*.

31-artigo_sheila.indd 318 20/06/2008 10:04:38

discursivo sobre e na arte, já que, como defende Tiravanija,[14] a discussão é um momento importante do projeto artístico, posto que a arte é entendida pelo artista como um lugar de socialização, permeado pelos campos da ética e da política.

A pergunta sobre a possibilidade de se falar em utopia hoje aflora tanto diante dos encontros promovidos por Tiravanija na Bienal de Veneza (2003), como diante das instalações de Hirschhorn na Bienal de São Paulo (2006) ou do vídeo (Funk Staden) da dupla Dias e Riedweg na Documenta (2007). São projetos que continuam e dialogam com os que trilharam o caminho largo das chamadas "últimas vanguardas" e, numa ampliação temporal que liga passado e futuro, envolvem os trabalhos de registro fotográfico do processo de entropia realizado por Smithson, em *Passaic*, as ações-intervenções nos edifícios condenados, de Matta-Clark, as fotografias de *Bowery*, expostas com textos, de Martha Rosler, as ações do Grupo de Artistas de Vanguardia: *Tucumán* Arde, em Rosário, as ações de Barrio, no Parque Municipal de Belo Horizonte, os sambas-performances-parangolés, de Hélio Oiticica, no MAM, as aulas-performances de Beuys, em Kassel, os Iglus de Mario Merz, em *Quand les attitudes deviennent forme*, entre tantos outros. São produções que concretizam o desenvolvimento híbrido a partir de outros campos, construindo-se como memória e transformação, uma das características da utopia, segundo Ernst Bloch.

Mas talvez seja interessante aqui levantar o que escreveu o grupo de críticos, que publicou em 2004 um balanço da produção artística do século XX.[15] No último capítulo do livro, avaliando exatamente a Bienal de Veneza, de 2003, lançam as perguntas: "Uma política radical pode ser imputada à arte pela fraca analogia entre um trabalho aberto e uma sociedade inclusiva?"; "De que maneira uma forma variável pode evocar uma comunidade democrática?"; "Como uma instalação não hierárquica pode prever um mundo igualitário?"[16]

A resposta a essas perguntas, que está publicada no texto a que nos referimos, aponta para uma confirmação do sentido da arte como sendo o fenômeno que faz parar o tempo, acionando dessa maneira uma "constelação" em que estão implicados o "estético, o cognitivo e o crítico".

A constelação a que se referem, certamente, pode ser compreendida no mesmo registro que Walter Benjamin identifica os objetos artísticos, no que seu pensamento está historicamente ancorado no idealismo de Hegel, mas também em uma concepção fenomenológica de arte, que remete a Husserl. Não parece, entretanto, despropositado lançar aqui o sentido com o qual Ernst Bloch define a arte, que, não obstante, seja bastante próximo da concepção

[14] *Apud* FOSTER; KRAUSS; BOIS; BUCHLOCH. *Art since 1900*.
[15] FOSTER; KRAUSS; BOIS; BUCHLOCH. *Art since 1900*.
[16] FOSTER; KRAUSS; BOIS; BUCHLOCH. *Art since 1900*

31-artigo_sheila.indd 319 20/06/2008 10:04:38

benjaminiana,[17] mostra-se mais instigante e adequado, quando se trata de apontar para outras respostas, já que, em Bloch, a arte é coincidente com o que chamou "iluminação antecipatória", consoante com a visão utópica de mundo, o que se dá através do estado "ainda-não-consciente", enquanto desejo de transposição de fronteiras, como escreveu em *O espírito da utopia*[18] e em *O princípio esperança,*[19] reconhecidamente os trabalhos mais relevantes de sua extensa bibliografia.

A concepção que Bloch tem de arte parece ajudar no sentido de responder aos questionamentos, que são também os de uma significativa parcela dos que tentam, desde a as vanguardas dos novecentos, resolver o problema: como a arte pode responder às inquietações sobre o futuro, no sentido de se estabelecer uma sociedade mais igualitária, inclusiva e democrática? E ainda: Como a estética se liga à ética e ao político?

Tendo um entendimento positivo da cultura,[20] de base romântico-inconformista, assim como uma visão antropocêntrica da arte, que se evidenciava na defesa da arte expressionista de seu tempo,[21] Bloch escreve em 1918 *O espírito da utopia*, um livro que traz a marca da opção revolucionária, cujo suporte teórico e político é marxista, mas de um marxismo heterodoxo e subjetivo.

Segundo Arno Münster,[22] Bloch define seu entendimento de utopia diferindo da concepção dos filósofos antigos (Platão), para quem a utopia *é topos ouranos*, ou seja, uma categoria do espaço que indica "lugar celeste onde moram as idéias".[23] Para Bloch, a utopia é um *topos* da atividade humana orientada para o futuro, um *topos* enquanto "consciência antecipadora" e "força ativa dos sonhos diurnos" no caminho da transformação.

É na chave do processo histórico, material e aberto, presente na dialética hegeliana,[24] como na dialética materialista de Marx, que Bloch[25] compreende a potencialidade de transfor-

[17] Ambos são representantes máximos do pensamento filosófico-sociológico dos judeus alemães assimilados. Ambos foram formados na tradição neokantiana alemã (1870-1914) e receberam influência do hegelianismo e de Nietzsche, assim como da filosofia da vida (Simmel). Ambos foram atraídos pelas correntes místicas da Cabala e sofreram o fascínio do romantismo alemão. Depois da 1ª Guerra, ambos se direcionam para o marxismo. Ambos valorizam a dimensão ética do marxismo no interior de uma visão humanista. Ambos serão críticos da tendência stalinista e do reformismo da social-democracia. Ambos concebem a história numa concepção messiânica, de salvação.
[18] BLOCH. *L'esprit de l'utopie*.
[19] BLOCH. *El principio Esperanza*.
[20] Cf. JIMENEZ. *La estética como utopia antropológica*: Bloch e Marcuse.
[21] MACHADO. Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo.
[22] MÜNSTER. *Ernst Bloch*: filosofia da práxis e utopia concreta.
[23] MÜNSTER. *Ernst Bloch*: filosofia da práxis e utopia concreta.
[24] BLOCH. *Sujeto-Objeto*. El pensamiento de Hegel. Publicado depois em alemão: Berlin, Aufbau Verlag, 1951.
[25] O tema da "humanização da natureza" e da "naturalização do humano", filtrados pela dialética hegeliana de sujeito e do objeto, é a base do texto *O espírito da utopia*.

31-artigo_sheila.indd 320 20/06/2008 10:04:38

mação do mundo, convertendo o impulso utópico no que chamou de "utopia concreta". Seu pensamento, que é marcado pelo signo da modernidade enquanto crise, também o é pela responsabilidade quanto ao futuro. Portanto, a "iluminação antecipatória" sempre corresponde a fatos e não a um devaneio.

Em *O espírito da utopia*, Bloch descreve o processo do reconhecimento do homem em uma velha caneca. Na ação de levar a caneca aos lábios está a chave do pensamento que se constrói no cruzamento dos caminhos internos com o mundo aberto, do passado e do futuro, do conhecido e do desconhecido, tal qual processo telúrico da arte. Herdeiro da corrente formalista (Riegl, Fiedler, Wölfflin e Worringer), Bloch percebe a arte a partir de uma vontade – *Kunstwollen* –, mas sempre desencadeada pelo que a entende caracterizando: o sonho de ver-se a si mesmo, no que esse processo implica a exteriorização de si e o caminho para a utopia concreta. Assim, é como imagem da forma mais interior, como exteriorização do mistério imperfeito de nós mesmos, que haveria a contemplação da paisagem utópica, condição da dimensão antecipatória da arte. As obras de arte aparecem, então, como projeção e plasmação da interioridade, mas de uma interioridade que não chegou a ser, que se mostra radicalmente aberta em sua conformação e em seu segredo. A interioridade manifesta na arte é, assim, uma forma de anunciação do que o homem pode vir a ser, o anúncio do futuro, um futuro de liberdade.

O novo espírito utópico

Ernst Bloch estuda os principais modelos utópicos elaborados no pensamento ocidental, desde Platão a Fourier,[26] mas também Huxley, que estaria mais bem definido como um escritor ligado as distopias.[27] Recusando o neokantismo, o formalismo e o positivismo, cuja metodologia

[26] A palavra utopia foi usada por Thomas Morus (1477-1535) como nome para uma ilha do Oceano Atlântico Sul, e, no livro, que escreveu em 1516, aparece como um lugar onde se concretizava uma sociedade em que a sabedoria e a felicidade do povo decorriam de um sistema social, legal e político perfeito, guiado pela razão. Tendo como referência direta o texto *A República*, de Platão, além dos textos de *Erasmo de Roterdã*, que associa o epicurismo ao cristianismo, o livro é escrito em língua latina e foi traduzido em muitos idiomas, tendo uma tal repercussão que, já no final do século 16, a palavra utopia passa a ser sinônimo de projeto de sociedade mais justa e igualitária. O livro de Morus parece ser de onde partem os grandes utopistas do século XIX. Na esteira da Revolução Industrial, Charles Fourier escreve *Le nouveau monde industriel e sociétaire*, em 1829, onde propõe a abolição da sociedade burguesa e a criação dos "falanstérios", que seriam comunidades de organização ideal, onde a propriedade privada seria abolida, onde o amor seria livre e os laços familiares dissolvidos. No inicio do século XX, Karl Mannheim e Ernst Bloch começam a utilizar a palavra com um sentido revolucionário.

[27] Distopias são projeções de um mundo futuro opressor, baseado em regimes totalitários, que leva à desesperança. Desde o século 18, vários escritores criaram mitologias para o mundo, sobretudo futuro, onde a concepção de sociedade justa e igualitária foi substituída por uma sociedade autoritária e sem alternativas. Enveredam pelo que seria uma utopia às avessas, como Aldous Huxley, que escreveu, em 1932, *Admiravel Mundo Novo* e George Orwell, que em 1949 publicou o livro *1984*. Mas também podem ser considerados textos distopistas *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, escrito em 1726, e *Erewhon* (anagrama de "Nowhere"), de Samuel Butter, de 1872.

31-artigo_sheila.indd 321 20/06/2008 10:04:38

do conhecimento apoiava-se na possibilidade de uma "ciência da cultura", desenvolve seu pensamento na direção de uma nova concepção ética e utópica, pretendendo ultrapassar as concepções da filosofia transcendental do idealismo alemão e da fenomenologia de Husserl.

Sua grande obra é *O princípio esperança*, que consiste de um gigantesco inventário das imagens do desejo, dos sonhos e das figuras de antecipação utópicas, tais como emergiram na história da filosofia, da literatura, da arquitetura e da música, nas utopias dos contos de fadas e nas utopias arquitetônicas modernas. A primeira pedra na construção de *O princípio esperança* é a fantasia, que nos põe em contato com o mundo não existente e do qual não possuímos consciência, como o mundo dos sonhos. A linha da fantasia conduz à exploração do não-consciente e à possibilidade do ainda-não-consciente.

Bloch reconstrói o processo que começa com Leibniz, passa pelo *Sturn und Drang*, pelo romantismo, por Bergson e Freud. Entende, a partir daí, que o inconsciente se apresenta em dois níveis: já-não-consciente e ainda-não-consciente. Esse último seria a representação psíquica do que não chegou a ser em uma época e em seu mundo. Nas grandes obras de arte estaria contida, assim, pela força não-consciente da fantasia, a latência de um futuro que ainda não havia se manifestado em sua época. Seria preciso salientar que, para Bloch, a dimensão antecipatória se situa em toda grande arte que não se contenta com o gozo estético. O que outorgaria, em seu entendimento, valor às obras, seria, como defende, a sua capacidade de penetração no futuro, sua força antecipatória. O caráter antecipatório da arte faz dela um laboratório e na "mesma medida, uma festa de possibilidades desenvolvidas."[28]

Utopias e heterotopias

O não-consciente e a fantasia, presentes na montagem surrealista, que tanto impressionou Benjamin e Bloch, é a mesma de onde parte Foucault, quando explica os espaços heterotópicos, no que são a continuação e a modificação dos espaços utópicos modernos. Citando a mesa de trabalho, o guarda-chuva e a máquina de costura da poesia de Lautréamont, cuja relação de justaposição faz da mesa o espaço dos encontros insólitos, Foucault[29] faz referência a Jorge Luis Borges e diz que, como diferença, nesse escritor, o plano da mesa surrealista não existe, se acha arruinado. "Borges... subtrai o chão, o solo mudo onde os seres podem justapor-se."[30] Haveria ali, como escreve Foucault, uma desordem pior do

[28] BLOCH, E. *El principio Esperanza*. *Apud* JIMÉNEZ. *La estética como utopia antropológica*: Bloch e Marcuse, p. 49.
[29] FOUCAULT. *As palavras e as coisas*. (Prefácio)
[30] FOUCAULT. *As palavras e as coisas*. (Prefácio)

31-artigo_sheila.indd 322 20/06/2008 10:04:38

que a da aproximação do que não convém: a que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geografia, do heteróclito.[31]

Quando descreve a enciclopédia chinesa de um de seus contos, diz que, ali, Borges propõe uma taxonomia que conduz a um pensamento sem espaço, onde as palavras e as categorias não têm tempo nem lugar, repousando, entretanto, em um lugar solene, todo sobrecarregado de figuras complexas, de caminhos emaranhados, de locais estranhos, de "secretas passagens e imprevistas comunicações". E pergunta: Em nome de que coerência somos impelidos a classificar as coisas segundo similitudes e analogias? Pois tal coerência não é determinada por encadeamento *a priori* e necessário, nem imposta por conteúdos sensíveis.[32]

Para Foucault, entre as ordens empíricas e a ordem geral das explicações científicas e filosóficas haveria um domínio que, apesar de ter um papel intermediário, não deixa de ser fundamental, embora seja mais confuso, mais obscuro, menos fácil de analisar. Nesse campo intermediário, a cultura afasta-se das ordens empíricas determinadas pelos códigos primários e, nesse afastamento, faz as ordens perderem sua transparência inicial, desprendendo-se de seus poderes imediatos e fazendo-nos aceitar que essas ordens não são as únicas possíveis, nem as melhores.

No texto *Outros espaços*, escrito na década de 1960, mas só publicado nos anos 1980,[33] atentando para o fato de que se o século XX foi o século da história, cujos temas eram o do desenvolvimento, da crise, da acumulação do passado, do ciclo, diz que o século XX seria o da época do simultâneo e da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado e do disperso, que o caracterizaria como o século do espaço.[34]

---

[31] No sentido mais próximo da sua etimologia, heteróclito significa a forma como "as coisas aí são deitadas, colocadas, dispostas em lugares a tal ponto diferentes, que é impossível encontra-lhes um espaço de acolhimento, definir por baixo de umas e outras um lugar comum". FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. XIII.

[32] Para Foucault, a ordem é aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior, como uma rede secreta, segundo a qual as coisas se olham de algum modo umas às outras, mas também aquilo que existe através do crivo de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem. Se por um lado os códigos fundamentais de uma cultura – que regem a linguagem, os esquemas perceptivos, as trocas, as técnicas, os valores, a hierarquia das práticas – fixam as ordens empíricas com as quais se terá que lidar, por outro lado, as teorias científicas ou interpretações de filósofos defendem e explicam uma ordem geral. FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. XV.

[33] FOUCAULT. *Ditos e escritos III*.

[34] Fazendo o que se poderia chamar de uma breve história da noção de espaço, explicita o espaço medieval como sendo aquele do conjunto hierarquizado de lugares, que dá lugar ao espaço enquanto extensão, do período renascentista, o qual, por sua vez, é substituído pela noção de posicionamento no século 20, definido pelas relações de vizinhança entre pontos e elementos. FOUCAULT. *Ditos e escritos III*, p. 411.

31-artigo_sheila.indd 323 20/06/2008 10:04:39

Vivemos, diz Foucault, em meados daquele século, no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de serem sobrepostos. São posicionamentos que se poderia definir de passagem, como as ruas, ou de paradas provisórias, como os cafés ou ainda de repouso fechado, como as casas. Existiriam, entretanto, posicionamentos capazes de estar em relação com todos os outros posicionamentos. Esses seriam os dos espaços de utopia, assim como os de heterotopias.[35] Mas, escreve, enquanto as utopias consolam, as heterotopias inquietam, já que são:

> ... lugares que são delineados na própria instituição da sociedade e que são uma espécie de contra-posicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis.[36]

Em toda cultura, diz Foucault, entre o uso do que se poderia chamar de os "códigos ordenadores" e as "reflexões sobre a ordem", há a experiência nua da ordem e de seus modos de ser. Fazer a história desses objetos ordenados segundo sua ordem interior, dessa "experiência nua", tem que ser, conforme afirma, no entendimento da história que reconheça seu campo epistemológico como aquele em que os conhecimentos sejam encarados fora de qualquer critério referente a seu valor racional ou a formas objetivas, em uma perfeição crescente, ou seja, é entender cada objeto de história como aquele que enraíza sua positividade na medida das condições de possibilidade.[37]

Assim, nesse registro, enquanto historiadores e teóricos da arte, podemos olhar para os Iglus que Mario Merz começou a fazer no final dos anos 1960 do século XX e reconhecê-los como construções que se revelam, no nível simbólico, como espaços de deriva, portanto, como pró-

[35] Foucault faz o que chama de uma heterotopologia, ou seja, tenta o mapeamento desses outros lugares, que são uma espécie de "contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos". Assim são os lugares reservados a quem está em crise – adolescentes e velhos – nas sociedades primitivas, mas também o teatro, o cinema e o jardim zoológico, enquanto espaços de justaposição, além dos museus, arquivos e bibliotecas, que são heterotópicos por acúmulo, como também o são as feiras de mostruários. Já os navios, escreve Foucault, são heterotópicos por excelência, uma vez que estão em eterno movimento, como derivas. FOUCAULT. *Ditos e escritos III*.

[36] FOUCAULT. *Ditos e escritos III*.

[37] A ordem, sobre cujo fundamento pensamos, não tem o mesmo modo de ser que a dos clássicos. Por mais que sejamos continuadores da ratio européia desde o Renascimento, "... toda esta quase-continuidade ao nível das idéias e dos temas não passa, certamente, de um efeito de superfície. No nível arqueológico, vê-se que o sistema das positividades mudou de maneira maciça na curva dos séculos XVIII e XIX." FOUCAULT. *Ditos e escritos III*.

31-artigo_sheila.indd 324 20/06/2008 10:04:39

prios exemplos de heterotopia. Entretanto, se ao pensar a Estação na Bienal de Veneza de 2003 como ponto de encontro, como parada ou estação mesmo – de trem, de ônibus, de *vaporeto* –, pode-se entender mais claramente o sentido das utopias-concretas de Bloch, a evidência dessa proposta como lugar de passagem, lugar de ida e de volta, lugar do que já foi e do que ainda está por vir, acentua ainda sua condição de "outro lugar", como descreveu Foucault, sobretudo se pensarmos na presença ali do organismo *Love diference: movimento artístico por uma política intermediterrânea*, que tinha como objetivo reunir pessoas e instituições das regiões ao redor do Mediterrâneo que tivessem como interesse pensar perspectivas novas no sentido de superar conflitos inter-culturais. Coloca-se, então, como lugar para pensar, o que não implica, necessariamente, um lugar físico, mas sim uma rede. Lugar como contra-lugar.

Também é nesse registro que se pode perceber os espaços múltiplos de debate, que foram abertos no processo das três últimas Documentas, mas, sobretudo, os lugares organizados para a Documenta XII pelo artista chinês Ai Weiwei, que ele chamou *Fairytale* em homenagem aos irmãos Grimm, que escreveram em Kassel muitos de seus contos de fadas. Constituído inicialmente por um projeto para trazer para Kassel 1001 chineses juntos, que nunca tivessem saído da China e que viveriam a experiência de uma mostra global, convivendo com a arte e as pessoas de inúmeras proveniências, com línguas, hábitos e culturas diversas, o trabalho incluí, ainda, a instalação de 1001 cadeiras da dinastia Qing (1644-1911), que foram dispostas em roda ou fila, em diversos pontos dos diversos prédios e serviam para o descanso do corpo, para a apreciação de outros trabalhos ou para uma conversa, numa referência aos *contos de mil e uma noites*, que jamais terminam. *Fairytale* parece apontar propriamente para as utopias concretas de Bloch, que estão associadas à fantasia e à narração acontecendo como relacionamento sem propósito definido. Concretiza, nesse sentido, uma chance de futuro liberto, mas aponta também para o espaço heterotópico foucaultiano, já que se mostra como lugar sem propósito e definição, mas concretiza-se como o lugar que se dá no transbordamento de si, alcançando os outros lugares da arte e instituindo-se a si mesmo como lugar de arte, sem objeto e fronteiras.

Referências

BLOCH, Ernst. *Sujeto-Objeto*. El pensamiento de Hegel. Mexico: F.C.E., 1949.

BLOCH, Ernst. *L' esprit de l'utopie*. Version de 1923, revue et modifiée. Paris: Gallimard, 1977.

BLOCH, Ernst. *El principio Esperanza*. Madrid: Aguilar, 1977. v. 1, 2 3.

EXPÓSITO, Marcelo. Diferencias e antagonismos: protocolos para una historia política del arte en el Estado español. In – *Desacuerdos 1*, Barcelona: Arteleku, MACBA, UNIA, [s. d.].

FOSTER, H.; KRAUSS, R.; BOIS, Yve-Alain, BUCHLOCH, B. *Art since 1900*. New York: Thames and Hudson, 2004.

31-artigo_sheila.indd 325 20/06/2008 10:04:39

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Prefácio. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GODOY, Lupe. *Documeta de Kassel*: Médio siglo de Arte Contemporâneo. València: Institucion Alfons el Magnànine, 2002.

JIMENEZ, José. *La estética como utopia antropológica*: Bloch e Marcuse. Madrid: Editorial Tecnos, 1983.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética*: debate sobre o expressionismo. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

MÜNSTER, Arno. *Ernst Bloch*: filosofia da práxis e utopia concreta. São Paulo: UNESP, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. Estética y política: las paradojas del arte político. In. ALTUNA, J.R.; POLANCO, A.F. *Las imágenes del arte, todavía*. Cuenca: U.I.M. P, 2006.



Curadoria de Molly Nesbit, Hans-Ulrich Obrist e Rirkrit. *Estação Utopia*. Bienal de Veneza, 2003.

31-artigo_sheila.indd 326 20/06/2008 10:04:39



Mario Merz. *Que fare?*. 1967/1969.

31-artigo_sheila.indd 327 20/06/2008 10:04:40

O Corpo na história da arte: uma relação de aparência e de essência

Profa. Dra. Silvia Meira
Professora da ECA/USP
Coordenadora da Escola do Masp
Membro do CBHA

Resumo

O corpo culturalmente construído foi tratado de modos distintos ao longo das diversas épocas e é lugar de representação relevante na história da arte do século XXI. Lugar de encontro do gosto e do desgosto, do imaginário coletivo, o trabalho simbólico da aparência desvelado na obra, objeto performático ou instalação, nos entrega testemunhos e memórias desde os seus primórdios até a atualidade de sua significação. Encarnando a presença da essência de cada época, o esquema de percepção e apreciação da maneira de concepção do Belo e do Desejado, o corpo é presença também do Rechaçado e do Proibido. As ações dos artistas, desde a percepção contemporânea que substitui a frontalidade, exigida pela contemplação da obra, pela imersão sensorial do corpo, fundamentada pelos *happenings*, performances e instalações, tem no corpo razão fundamental de existência. Os artistas brasileiros desde o Manifesto Neoconcreto, lançado em 1959, consideram a obra de arte um prolongamento do corpo, transformando-o em meio de expressão, rompendo com os suportes tradicionais, instauraram como regra fundamental, o instável e transitório, garantindo autenticidade e autonomia, liberdade e efemeridade. O nosso corpo nos faz animal, mas nosso intelecto nos distingue e nos torna humano.

Corpo – Arte Corporal – Arte Brasileira

Abstract

The body built by the culture was treated in different ways along the diverse ages and is the place of relevant representation in the art history of the 21st Century. A place of meeting of the like and dislike, the collective imaginary, the symbolical work of the appearance unveiled in the work, a performatic object or installation arts, it presents us the essence of each time, the scheme of perception and appreciation of the way of conception of the Beautiful and the Desired, the body is also presence of the Repelled and the Forgiven. The artists' actions, since the contemporary perception that substitutes the frontalism demanded by the work contemplation, by the sensorial immersion of the body, fundamented by the happenings, performances and installations, have in the body a fundamental reason of existence. The Brazilian artists, since the Neoconcrete Manifest of 1959, consider the work of art an extension of the body, transforming it in mean of expression, breaking up with the traditional supports, established as a fundamental rule the unstable and the transitory, giving authenticity and autonomy, freedom and ephemerality. Our bodies make us animals, but our intellect distinguishes us and makes us human.

Body – Corporal Art – Brazilian Art

Introdução

As formas de se pensar a história de uma sociedade, ou de uma cultura, estão diretamente ligadas à aparência e ao reconhecimento nela, de valores estéticos, socioculturais, políticos, econômicos, até mesmo psicológicos, que estão expressos na realidade material e empírica de uma manifesta aparição.

As inovações e mutações, descritas nos estilos artísticos de diferentes épocas, podem ser observadas nas representações da figura humana: nos corpos pintados, esculpidos ou até poetizados da história da arte.

Este estudo inicialmente observou as características visíveis do passado, presentes nas escritas de elementos da experiência atual, permitindo a compreensão de sistemas de representação, outrora vigente: por exemplo, através do Ideal do Belo, ou, do Simbolismo do Sublime, muitas vezes critérios minuciosos observados nas descrições da aparência dos corpos.

O experimentalismo moderno no século XX, com o seu embaralhamento de estilos, incentivando uma recusa de classificação, trouxe a dificuldade de entendimento do fazer contemporâneo em uma única ou mesma narrativa.[1] A crise e a distorção moderna possibilitaram um desvio na significação da representação do corpo.

Atualmente, o julgamento de uma existência, modelo proposto pelos corpos cindidos, fragmentados e deformados das intervenções contemporâneas, sinaliza o desaparecimento das ordens *a priori* estabelecidas, baseadas no julgamento de valor, presente no jogo da aparência; na *aisthésis*, um sentir comum que podemos nomear como *consensus*, que se elabora diante de nossos olhos, um sentimento que se reparte e que se partilha de sensações exacerbadas: *cum-sensualis*.

Na realidade, hoje em dia, nem sempre o fato de se ver algo representado significa o conhecimento ou reconhecimento nos detalhes da aparência de seu sentido. O conhecimento da "razão do sensível",[2] como propõe Maffesoli, necessita de um esforço para ser observado, e, até mesmo de um desafio para ser revelado, pois parte de uma percepção ambígua e cheia de entraves é ilógico e desordenado em seu entendimento.

O nu na Antiguidade, os temas sacros na Idade Média e os retratos no Renascimento

A forma humana certamente traz em si muito do tipo animalesco universal, mas toda a diferença entre o corpo humano e o corpo animal consiste apenas no fato de que o huma-

[1] FABBRINI. *A apropriação da tradição moderna*, p. 121-144.
[2] MAFFESOLI. *Au creux des apparences*: pour une éthique de l´esthétique, p. 10.

32-artigo_silvia.indd 329 20/06/2008 10:19:50

no se mostra, segundo toda a sua formação, como a morada e certamente como a única existência natural possível do espirito.[3]

O Nu nas esculturas clássicas gregas apresenta um equilíbrio assimétrico perfeito em relação ao corpo. A articulação do corpo é acompanhada por uma expressão séria e pensativa. O estilo severo é tendência marcante da escultura clássica grega, em que o nu floresce em uma vida equilibrada e harmônica, em composições que predominam a proporção caracterizando a razão clássica. Existe uma precisão quase demasiadamente explícita nos pormenores anatômicos das figuras. Os aspectos materiais do nu grego estavam ligados às qualidades morais da alma, ao prazer do belo e à busca de perfeição. A origem e desenvolvimento das Teorias do Belo (o que provoca nos homens um sentimento *sui generis* de prazer, chamado de emoção estética[4]) estavam geralmente associados à idéia da realização de uma ordem onde deveria reinar "a medida e a proporção". (Filebo)[5]

Na Idade Média, a apresentação do corpo é quase toda mediada por túnicas, que desde os gregos e romanos foram transcritas por drapeados rígidos, vestimentas que escondiam a silhueta do nu significando tradições fixadas em torno do corpo. Compostas também por sobretúnicas chamavam a atenção pelo ar eclesiástico.[6] Uma outra representação característica do período viria a ser conhecida como "beca", seu comprimento variava, sendo mais longa para cerimônias; as pinturas de Van Eyck ilustram bem tais rouparias.

Com as conquistas dos Estados e a importação de tecidos, os hábitos e costumes expandem-se. Influências de todo tipo tornaram-se mais aparentes com a expansão do Império em direção ao Oriente. É lógico que a Idade Média conheceu momentos bem menos espetaculares que o Século das Luzes. É verdade que, a partir do final do século XIV, as fantasias e as novidades se multiplicam. As figuras renascentistas são detalhistas, complexas e muito diversificadas, variando de acordo com o estilo de cada lugarejo, e das diversas épocas. Apesar de a Tradição Cristã tratar a sensualidade da nudez como evocação do pecado original, da expulsão de Adão e Eva do Paraíso,[7] o Renascimento vai retomar a estética da nudez,[8]

---

[3] HEGEL. *Cursos de Estética II*, p. 163.
[4] LALANDE. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*.
[5] DIDEROT. *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, p. 417-419.
[6] LAVER. *A roupa e a moda*: uma historia concisa, p. 46.
[7] Não se deve esquecer que a necessidade de vestir-se é uma condição básica do ser humano. Proteger o corpo e apresentar uma imagem externa e social do mesmo é um aspecto que o posiciona perante a sociedade, e, é por onde se observa a evolução de hábitos, costumes, padrões sociais, culturais e até mesmo autenticidade. Desde a pele de um animal, que servia de abrigo e proteção contra o frio e contra as queimaduras do sol, até vestimentas que permitiam que o homem corresse sem machucar os pés, as necessidades e adaptações do homem ao mundo é que vão colaborar para o desenvolvimento das diferentes rouparias. O homem explora diversos materiais como fibras vegetais, fibras animais, couros variados e ligas metálicas para proteger o corpo, e esta carapaça torna-se uma resposta, até mesmo cultural, às necessidades físicas, e, ao extremo, torna-se símbolo de lugar social.
[8] CHEVALIER; GHEERBRANT. "Nudité", p. 680.

32-artigo_silvia.indd 330 20/06/2008 10:19:50

na perspectiva da Antiguidade greco-romana. O simbolismo do nu aparece através da pureza do físico, dos aspectos morais, intelectuais e espirituais, e através do corpo provocante, desarmando o espírito de seu controle, em beneficio da matéria. A partir do século XVI desenvolve-se assim um conjunto de conhecimentos e práticas que vão durante mais de dois séculos substituir, pouco a pouco, o silêncio da presença divina e as forças obscuras dos corpos retratados na Idade Média.

As mímicas do rosto e as posições do corpo vão nortear a invenção do homem expressivo a partir do Renascimento, em detrimento da fixidez dos traços. Os temas sacros continuam presentes nas pinturas, porém as imagens adquirem um inédito humanismo e uma beleza sensual que podem ser percebidas nas Nossas Senhoras, antes ascéticas e distantes.

As normas da sensualidade, que podem ser identificadas nos atributos dos modelos renascentistas, escritas pela silhueta do corpo, pelos adornos, pelo olhar, pelas posturas, gestos, e atitudes de expressividade do representado, indiciam apropriações de valores e o existencial de uma época: a materialidade dos volumes, estaturas, movimento dos corpos, a riqueza e consistência da representação da pele, sua elasticidade e brilho, o detalhamento da presença do físico corporal nas imagens figuradas, testemunham a verdade de "como eram" as normas apreciadas, como era percebido[9] o nu, como agiam ou reagiam perante a nudez. Nas pinturas de Rubens, por exemplo, a imagem do corpo exprime mais que uma palavra, ela revela uma burguesia emergente.

O retrato se tornou um gênero de representação da pintura do Renascimento, e foi criado como uma pintura histórica, trazendo as virtudes do rosto, na figura retratada, como podemos ver nas pinturas de Frans Hals. As figuras inicialmente sem expressão olhavam simplesmente para o espectador, de uma maneira controlada e aristocrática. A figura humana com morfologia facial imóvel, anônima e impávida, representação da Idade Média, passa a ser elaborada com traços de expressividade, segundo os tratados da época, descobrir o homem por trás do seu rosto: um desejo de transparência.[10] Os artistas renascentistas, ao "desnudar e revelar o coração", tornam o corpo, objeto de maior observação, mais pormenorizada e mais penetrante, trazendo a ele a interioridade oculta do homem.

Na pintura francesa do século XVII e XVIII, os adornos em torno do corpo são notórios; a mobilidade do gosto é articulada e comentada nos livros, evocando a versatilidade das aparições, a extravagância, o luxo, a sofisticação, o excesso decorativo e a futilidade em torno da figura. As modificações em torno do corpo representado são delineadas nos

[9] PERROT. *Le travail des apparences*. Le corps feminin XVIII-XIX siècle, p. 7.
[10] COURTINE; HAROCHE. *História do rosto*: exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX).

32-artigo_silvia.indd 331 20/06/2008 10:19:50

elementos superficiais da roupagem. A instabilidade e a estranheza das aparências tornam-se objeto de questionamento de surpresa e de fascínio pela sociedade da época, e, ao mesmo tempo, de condenação moral. A forma e a estrutura do corpo aparecem bem mais estáveis que os ornamentos e acessórios, que mudam com grande freqüência.

Somente no século XX, a representação da figura humana no mundo da arte começa a ser reformulada em sua essência, e para alguns críticos, começa a ser fraudada,[11] pois a obra de arte moderna, com sua "tradição de ruptura", reflete a relatividade das propostas estéticas, que não mais seguem uma unidirecionalidade, uma definição *a priori* de ordens estéticas, mas questionam a essência da obra de arte, e definem em *linhagens ou séries* na pluralidade de seus *approachs*, analisando o sentido da redução da arte à intenção do artista.[12]

A contemplação não mais satisfaz a visão nem a idéia de permanência e imobilidade que dela deriva. Lygia Clark mencionava: "necessito de interpenetrações e contatos, o avesso revelado, o tempo espacializado e do espaço temporalizado, uma elasticidade do conceito". Obras móveis, mutáveis, com múltiplas configurações, que, ao serem movimentadas, criam infinitas combinações, que se abrem para a ação do sujeito, abandonam o repouso inerente da escultura tradicional e adquirem vitalidade ao incorporar a mutação. Os "objetos relacionais" de Lygia Clark, objetos capazes de provocar a re-vivência de sensações e percepções estruturadas na relação corpo-a-corpo, tornam o processo e não a obra o centro das atenções.

A participação do corpo na arte brasileira dos anos 1950 e 1960

Segundo Ferreira Gullar a pintura dos anos 1950 avança no espaço real com as pesquisas sensoriais de Lygia Clark. As pesquisas plásticas de Lygia concebem a obra não apenas como um produto de elementos racionais, aspectos ligados à matéria pictórica, cor, linha, composição, perspectiva, mas também como elementos ligados à percepção do corpo do espectador. O período de 1954/1958 é caracterizado por suas experiências tempo-espaciais chamadas *superfícies moduladas*, onde a artista rompe com a superfície do quadro. Suas obras, desenvolvidas dentro e fora da instituição, associadas à participação do público, originalmente desprovido de um sentido definido, eram confundidas com objetos de uso diário.

Com a obra intitulada de *Bichos*, Lygia Clark, a partir de 1959, escapa da visualidade, engajando o espectador numa relação tátil e motora com o objeto artístico. "O não-objeto é um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, nasce diretamente no e do espaço e se apresenta diante do espectador como inconcluso oferecendo os meios de ser concluído."[13]

[11] ROSENBERG. Passado e possibilidade, p. 35.
[12] FABBRINI. *A apropriação da tradição moderna*, p. 121-144.
[13] AMARAL. Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962), Rio de Janeiro, MEC/Funarte, 1977, p.85.

32-artigo_silvia.indd 332 20/06/2008 10:19:51

Hélio Oiticica menciona "nas minhas proposições procuro 'abrir' o participador para ele mesmo – há um processo de dilatamento interior, um mergulhar em si mesmo necessário a tal descoberta do processo criador... tudo é valido nessas proposições, principalmente o apelo aos sentidos: o tato, o olfato, a audição etc."[14]

O "Não Achar", de Oiticica, é uma participação importante do público, onde há uma definição da oportunidade de escolha daquele a que se propõe a participação: o espaço livre e aberto, como é o caso do *Relevo Espacial*, de 1959 implica uma visão e posição diferente do que seja a participação do corpo na obra, o ambiente penetra e envolve num só tempo o espectador e a obra se conclui nele. Para Oiticica,[15] os objetos tridimensionais e efêmeros obrigam a presença e escuta do corpo do espectador, que opera em eco com o artista, podendo-se observar a interação, público e obra.

Pode-se dizer que as danças coletivas brasileiras influíram bastante no meio artístico nacional para o desenvolvimento dessas ações corporais, a arte não queria ser o espelho do mundo, mas a criação de um mundo, o mundo interior no qual se move artista e espectador, no qual não se impõe nenhum universo *a priori* comum de significantes.

As intervenções do corpo no Pós-Movimento

Através de uma retórica anti-museológica, os temas dos artistas pós-vanguarda, ou do pós-movimento, posicionam em lugares dessacralizados as intervenções, inserindo o corpo-espectador no interior de cada cena trabalho. Colecionadores de sensações, ou de experiências, a flexibilidade e abertura dos conceitos artísticos contemporâneos refletem espaços interativos onde o transitório corpo é centro das atenções.

Segundo Derrida, o suporte das manifestações artísticas sofreu tudo o que lhe foi possível suportar, e, passivamente, sob os golpes "aceita e recebe tudo": o corpo ocupa o lugar de contrariedades, é sinônimo de fusão, coesão, osmose, confrontação, diálogo,[16] é parte do mundo de mediação, articula signos, é descrito por uma caligrafia de sistemas de relação, representa metáforas, parentescos, dispersões, hibridização, até mesmo heterogeneidade.

A preocupação atual dos novos artistas não é mais "questionar a natureza da arte apresentando novas proposições quanto à sua natureza", como propunha Joseph Kosuth, nos anos 1960.[17] O corpo culturalmente construído é lugar de encontro do gosto e do desgosto; é pre-

[14] OITICICA. O aparecimento do supra-sensorial na arte, p.1.
[15] *Hélio Oiticica*, Paris, Ministère de l' Education Nationale et de la Culture, éd. du Jeu de Paume, 1992, catalogue d'exposition
[16] CATTANI. *Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea*, p 67.
[17] FABBRINI. *A apropriação da tradição moderna*, p. 121-144.

32-artigo_silvia.indd 333 20/06/2008 10:19:51

sença do rechaçado e do proibido; transformado em identidade social, em atributo sexual, o corpo na atualidade é suporte dos cânones de ordens alternativas.

Cindy Sherman, a partir de seu próprio corpo, em fotomontagens cinematográficas, nos anos 1970, denuncia cenas do mal entendido, do bizarro, do estranho, através da figuração do grotesco em situações e cenas existenciais femininas.

Bárbara Kruger, em enunciados verbais, expressos visualmente a partir de uma linguagem construtivista e conceitual, "Diga-nos algo que não sabemos", em intervenções estampadas em *outdoors artísticos*, nos anos 1980, propõe enunciados que refletem, ou seja, que exigem do receptor um descentramento lingüístico: o deslocamento do você (receptor) ao, nós (enunciador). Apropriando-se da cultura de massa, mobiliza lugares do afeto, memória associativa e circunstâncias onde o que vemos é aquilo que nos olha, ou seja, desperta a atenção e o pensar do transeunte.

Ron Mueck, através de perfeitas réplicas de corpos humanos, em fibra de vidro, silicone, resina acrílica, poliéster, tamanhos de escalas variadas, chama a atenção pelo realismo e dimensão dos fragmentos dos corpos expostos, na exposição *Sensation* em Londres 1997, exposição apresentada na *Royal Academy of Arts*, Na Bienal de Veneza de 2001 Mueck foi o grande destaque, com sua instalação do *Menino Agachado*, no *Aperto*, os cinco metros de altura do menino agachado sob o telhado do *Arsenale*, entre as colunas, criou uma estranha sensação de distância e ao mesmo tempo de intimidade.

O fascínio pelo inóspito, pelo assustador, e estranho da contemporaneidade, traz em relevância a dissonância das experiências da sensibilidade e da imaginação. Mueck transforma a circunstâncias do dia-a-dia em instigantes situações que nos falam de um outro olhar: o que transborda é aquilo que nos surpreende. A execedência opõe-se à moderação, à frugalidade, à parcimônia, ao comedimento. "Excessos são qualidades não necessárias e, muito menos, universais". O gosto pelos excessos indica um prazer, na experiência estética, provocado por formas irregulares, pelo que se considera mal. Um dos sintomas do deslocamento dos excessos do âmbito cognitivo para o âmbito ético seria a intensificação do prazer trágico.[18]

Essa anti-arte, ou anti-aesthética, introduzindo outros critérios, ou ordens alternativas, marca a produção contemporânea de fria crueldade. As obras se caracterizam por perturbadoras, e causam algum tipo de mal-estar, físico, estético, religioso ou moral. Na sociedade do espetáculo,[19] o consumidor pode sintonizar qualquer coisa, em qualquer lugar, a qualquer momento.

[18] Trabalho de pesquisa de aluna da FFLCH *sobre excessos na arte contemporânea*.
[19] DÉBORD. *A Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

32-artigo_silvia.indd 334 20/06/2008 10:19:51

A artista Patricia Piccinini, desde 1991, através de uma variedade de mídias, se preocupa em exibir em suas intervenções o artificial e o orgânico do corpo humano, em criaturas híbridas e, em embriões de formas inventadas, surgem crianças plastificadas pela geração do computador. Suas instalações elaboradas entre 1996 a 2000, conhecidas como *Estudos Sociais*, apresentam simultaneamente a atração e a repulsão em que o humano é colocado pelo mundo tecnológico, nomeado pela artista de "Formas de Vida".[20]

A artista americana Hanna Wilke, na exposição *Exchange Values*, em 2006, no Museu Vasco de Arte Contemporânea, na Espanha, coloca como mercadoria e valor de troca seu próprio corpo, denunciando uma sociedade incapaz de alcançar a igualdade ou relações justas. Com movimentos gestuais em performances, vídeos e fotografias, luta com sua intimidade pelos excluídos, minoritários, detentos de corpos doentes e dilacerados, trazendo a dignidade do espírito nas feições retratadas diante da vulnerabilidade do corpo perecível. Artistas criativos da atualidade, cujos corpos eram sinônimo de felicidade, enfeiam-se segundo um sacrifício tribal: deformados em instalações, gostam de expor o corpo degenerado, abandonado, exonerado, enfim, excluído de vida econômica e social.[21]

Spencer Tunik, munido de uma máquina fotográfica, consegue reunir desde os anos 1980 em *Naked States*[22] multidões de voluntários, cujo único uniforme é a nudez absoluta, resistência é o que mais lhe vai aparecendo sempre que tenta convencer alguém a despir-se, tiradas de manhã, as fotografias nunca são vendidas a jornais ou revistas, pornografia ou sensacionalismo não fazem parte do trabalho, apenas arte. Suas instalações com corpos são temporárias em *site-specific* e tomam lugar pelo mundo: Nova York, Montreal, Roma, Amsterdã, Miami, México City, São Paulo algumas culturas aceitam com mais facilidade a nudez, outras apontam como sendo uma intervenção indecente e obscena. O corpo nu intervem do intimo, privado para uma ação na esfera pública em parques, pontes, praças e monumentos. A instalação dos nus nos faz pensar na temática da 52ª Bienal de Veneza "Pense com os sentidos, sinta com o pensamento."

O mal-estar pós-moderno surge da presunção da existência de um entendimento ordenado e certo do mundo atual, onde através de um *ideal de pureza* se pode colocar as coisas em seu lugar. A forma de compreensão da pós-modernidade como poluidora, desordenada, e suja, reflete o desejo e ideal de satisfazer através da ordem a organização do mundo.[23] Os

[20] Speculative Fabulations for Technoculture's Generations Donna Haraway, Jacquelyn Millner "Patricia Piccinini: Ethical Aesthetics," Artlink, 2001. Disponível em: http://www.patriciapiccinini.net/, link to "Essays."
[21] NAZARIO. Quadro histórico do pós-modernismo, p. 23-70.
[22] LEBOWITZ. *Another Tunik Repriev*, p.35.
[23] BAUMMAN. *O sonho da pureza*, p.13-26.

32-artigo_silvia.indd 335 20/06/2008 10:19:51

sujeitos nas intervenções artísticas contemporâneas sinalizam o desaparecimento de ordens objetivas e hierarquizadas.

O lugar do *sem sentido ou à vontade de insignificância* é observado em muitas produções contemporâneas: o simulacro de referências, as confusas correntes de fluxos e amontoados de informações, paradoxos e alegorias sob o discurso de globalização, amontoados de banalidades que equivalem a um enunciado: a sua debilidade, seu mau-gosto nos interessa.

Referências

BAUMMAN, Z. O sonho da pureza. In: ___. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

CATTANI, I. *Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea*. In: coletânea de textos da autora, Rio de Janeiro, Funarte, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. "Nudité". In: ____. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Ed. Robert Laffont, 1982.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. *História do rosto*: exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX). Tradução Ana Moura. Lisboa: Editorial Teorema, 1988 (original: Éditions Rivages, 1988).

DÉBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIDEROT, D. *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*. Paris: Classiques Garnier, 1965.

FABBRINI, R. A apropriação da tradição moderna. In: ___. *O pós-modernismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética II*. São Paulo: Edusp, 2001.

LAVER, J. *A roupa e a moda*: uma historia concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LEBOWITZ, C. Another Tunik Reprieve. *Art in America*, set. 2000.

MAFFESOLI, M. *Au creux des apparences*: pour une éthique de l´esthétique. Paris: Plon, 1990.

NAZARIO, L. Quadro histórico do pós-modernismo In: ____. *Pós-modernismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

OITICICA, H. O aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira. In: CATÁLOGO do 9o Salão Nacional de Artes Plásticas, 13 de novembro a 21 de dezembro de 1986.

PERROT, Philippe. *Le travail des apparences*. Le corps feminin XVIII-XIX siècle. Paris: Ed. Seuil, 1984.

ROSENBERG, H. Passado e possibilidade. In: ____. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

32-artigo_silvia.indd 336 20/06/2008 10:19:51



Rubens, P. P. *Venus frente ao espelho*, c. 1615, óleo s/tela, 124 x 98 cm. Coleção do Prince of Lichtenstein,Vienna.



Tunik, S. *Naked States*, 2007. Fotografia da instalação temporária de corpos vivos em *site-specific*. Miami Beach, USA.

32-artigo_silvia.indd 337 20/06/2008 10:19:51

Referencialidade e representação: um resgate do modo de construção de sentido nas pencas de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto

Profa. Simone Trindade V. da Silva
Mestre em Artes Visuais pela EBA/UFBA
Professora de História da Arte na FTC-Ead
Museóloga e Coordenadora Técnica do Museu Carlos Costa Pinto

Resumo

O trabalho apresentado aqui examina através de uma análise semiótica e histórica o significado e produção singulares das pencas de balangandãs dentro do contexto socio cultural de Salvador, Bahia nos séculos XVIII e XIX. A pesquisa é um resultado do estudo de 27 conjuntos de balangandãs de prata que constituem a coleção do Museu Carlos Costa Pinto, a maior coleção destas fascinantes peças. A metodologia de pesquisa utilizada neste trabalho inclui a consulta de fontes primárias e secundárias, junto à documentação iconográfica que indica a presença destes objetos artísticos nos séculos XVII e XIX. Feitos de forma artesanal, basicamente de prata e usados pelas negras baianas e mulatas, os balangandãs eram usados ao redor da cintura, especialmente em festas. A composição de cada peça revela diversos elementos mágicos, tais quais amuletos e talismãs, derivados de diversas tradições religiosas.

Balangandãs – Joalheria – Bahia séculos XVIII e XIX

Abstract

The work presented here examines, through semiotic and historical analysis, the singular significance and production of clusters of charms termed balangandãs, within the socio-cultural context of Salvador, Bahia in eighteen and nineteen centuries. The research is an outgrowth of the study of twenty-seven silver sets of balangandãs that comprise the collection of the Carlos Costa Pinto Museum, the largest single museum collection of these fascinating pieces. The research methodology used in this survey includes consulting primary and secondary sources, in addition to iconographic documentation. Crafted primarily from silver and used by Bahian Negro and Creole women, balangandãs were worn around the waist, especially on festive occasion. The composition of each piece reveals diverse magical elements, such as amulets and talismans, deriving from diverse religious traditions.

Balangandãs – Jewelry – Bahia 18th and 19th centuries

33-artigo_simone.indd 338 20/06/2008 10:17:35

> O signo é aquilo que busca permanecer que se quer indestrutível, que aspira ao eterno.[1]

A dissertação de mestrado intitulada *Referencialidade e representação: um resgate do modo de construção de sentido nas pencas de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto*, defendida e aprovada na Escola de Belas Artes – UFBA, em junho de 2005, teve como objetivo investigar, através da análise semiótica e histórica, o processo particular de produção de sentido das pencas de balangandãs dentro do contexto sociocultural de Salvador setecentista e oitocentista.

Dentro do universo exótico e opulento das jóias de crioulas, a penca de balangandãs intriga e fascina por sua singularidade. Diferentemente de todos os outros exemplares (brincos, pulseiras, colares, abotoaduras), nos quais se verifica uma clara relação com a joalheria popular portuguesa, ela se apresenta como um tipo incomum, uma peça atípica, o que suscita uma série de questionamentos quanto à sua origem e natureza.

O Museu Carlos Costa Pinto possui 27 pencas de balangandãs em prata, datadas dos séculos XVIII e XIX, o maior conjunto existente em museus. Ao observar esses objetos expostos em vitrine, distanciados em sua redoma de vidro, é difícil perceber a sua história, função e uso. Para tentar apreender o seu sentido, é preciso conhecê-los estruturalmente, rastreá-los na documentação existente e tentar visualizá-los, a partir da iconografia de época, portados pelas negras e mulatas baianas, sobrepostos aos trajes crioulos festivos, presos por tira de pano ou corrente de prata à altura da cintura/quadris.

Composição das pencas de balangandãs

Uma penca de balangandãs é composta por três partes: nave ou galera, elementos pendentes e corrente. A nave ou galera agrupa os elementos pendentes. Ela, geralmente, apresenta decoração em sua parte superior (espécie de frontão), sendo articulada a partir de uma bisagra lateral, que dá acesso à sua parte inferior semicircular e denticulada, onde ficam os elementos pendentes. As partes inferior e superior unem-se por um orifício lateral, oposto à bisagra, fixadas por parafuso denominado "borboleta". Na coleção do Museu, podem-se identificar sete tipos de nave quanto à decoração de seu frontão, sendo os mais recorrentes o tipo com frontão ladeado por pássaros em pouso, perfilados e afrontados (presente em 11 exemplares), e o com frontão ladeado por pássaros com asas abertas, em posição frontal (presente em nove exemplares). A maioria das naves é simples, apenas duas da coleção são duplas e, quanto à abertura, geralmente é feita à sinistra.

[1] SANTAELLA; NÖTH. *Imagem*: cognição, semiótica, mídia, p.138.

33-artigo_simone.indd 339 20/06/2008 10:17:35

Os elementos pendentes são definidores de cada penca de balangandãs. Sua combinação torna cada exemplar único, visto que é fruto de escolhas pessoais, compondo sua linguagem comunicativa. Eles variam em tipologia, quantidade, forma, volume, tamanho e materiais (orgânicos e inorgânicos, com predomínio da prata). Os elementos mais freqüentes na coleção Museu Carlos Costa Pinto são a figa, o coco de água, a chave, a moeda, o cilindro, a romã, o cacho de uvas, o peixe e o dente. Todos esses elementos, de caráter mágico, remetem a uma postura diante da vida, referenciada por um conjunto de crenças que lhe conferem sentido. É possível classificá-los em amuletos (elementos de proteção) e talismãs (elementos propiciatórios), sendo que esse agrupamento sempre depende do ângulo de análise. Eles obedecem aos princípios da magia simpática, que se baseiam na atração dos semelhantes, nas ligações simpáticas (semelhante afeta semelhante e/ou conecta-se a ele), orientando-se pelas leis da similaridade (o semelhante evoca o semelhante), e da contigüidade (as coisas que estiveram em contato continuam a agir umas sobre as outras, mesmo depois de cortado o contato físico).

A figa era um amuleto contra o mau-olhado bastante difundido no mundo clássico romano, com origem atribuída ao Oriente Médio. Segundo Vasconcelos,[2] ela é "um gesto mágico que se obtém com a mão fechada de maneira que o dedo polegar sobressaia dentre o indicador e o médio", representando os órgãos genitais masculino e feminino em ato sexual. Existem na coleção do Museu 53 figas, ocas ou maciças, em prata, madeira (a maioria escura), osso, marfim, coral e chifre, medindo entre 3,5 e 14,0 cm de comprimento. Há um predomínio de figas de mão esquerda. Quanto aos tipos, há variantes. São 35 "falsas" figas, ou seja, a representação de uma mão fechada sem penetração do dedo polegar entre os dedos indicador e médio. Algumas destas, para simular a forma da figa, trazem o dedo polegar alongado. Há um só exemplar de *mano cornuta* ou mão chifruda. Existe também uma figa forte, que, segundo Machado,

> tem como característica e meio de fácil identificação a presença do dedo indicador em riste, e quase na ponta uma trave, que a transforma numa cruz. Esse tipo de figa é considerado não só contra mau-olhado como também contra uma série de doenças, notadamente as enfermidades do cérebro.[3]

O coco de água, miniatura de um objeto utilitário, aparece na coleção em prata e em coco e prata. Como alguns outros elementos, não foi encontrada qualquer referência de seu uso mágico, parecendo ser um objeto meramente decorativo. Possivelmente, sua incorporação às pencas de balangandãs é ostentatória e deve seguir o princípio quantitativo que orienta a sua natureza aglutinadora.

[2] VASCONCELOS. *Signum salomonis*; a figa; a barba em Portugal: estudos de etnografia comparativa, p.177.
[3] MACHADO. *Ourivesaria baiana*, p. 24.

33-artigo_simone.indd 340 20/06/2008 10:17:35

Todas as chaves da coleção do Museu são em prata, variando de 3,0 a 10,0 cm. Por suas dimensões, material e decoração, são chaves de sacrários e cofres. Dois exemplares são híbridos, pânteos, aglutinando chave e figa. O poder das chaves reside no controle, em ter ou dar acesso a uma porta, cofre, conteúdo. É um elemento usado na magia a partir dessa sua característica funcional, por analogia, magia simpática.[4] Da mesma forma que dá acesso a algo, também o bloqueia. Nesse sentido, é empregada como amuleto de proteção para "fechar o corpo".

As moedas das pencas de balangandãs do Museu são em prata, dos séculos XVIII e XIX, principalmente brasileiras, sendo a maioria de 500, 960 e 200 réis. Por seu valor intrínseco, referem-se à riqueza e, como agentes propiciatórios, são usadas magicamente para atrair riqueza. Freqüentemente, as moedas recebem apenas uma argola de sustentação, entretanto, algumas recebem cercaduras ou encastoamento decorativo, como as moedas e medalhas da joalheria popular portuguesa.

Os cilindros aparecem principalmente em prata e madeira encastoada de prata, variando de 3,0 a 9,0 cm de tamanho. Alguns são ocos com parte móvel, onde, segundo Oliva,[5] "pós misteriosos eram escondidos: pó-de-pemba, manjericão, guiné, terra de cemitério eram guardados". Seu formato alongado e roliço se assemelha a amuletos itifálicos (representação de falo ereto) estilizados.

Bastante freqüentes, as romãs e os cachos de uvas são sempre em prata, ocos e volumosos. Ambos os frutos são originários da Ásia Ocidental e seu cultivo remonta à Idade do Bronze, tendo se expandido para o Mediterrâneo. Sua simbologia está presente nas tradições semíticas e cristãs. Estão relacionados à fartura, à fertilidade e à riqueza, assim como o peixe. Esse elemento aparece em prata, oco ou maciço, chapado ou em volume, decorado em cinzelado ou gravado. É um dos mais antigos símbolos de Cristo. Na tradição africana, relaciona-se às entidades das águas, Oxum e Iemanjá, como emblema de fertilidade.

A maioria dos dentes da coleção é de animais identificados como porco, javali, onça, gato maracajá e jacaré. Encastoados em prata, variam em tamanho de 1,5 a 12,5 cm. Amuletos de proteção em várias culturas, são encontrados na África, na Europa e no Brasil. Representam o animal (funcionam como evocação das qualidades, a força desses animais), a parte que se capacita a representar o todo pela lei da contigüidade (magia indicial) e similitude (magia icônica). Apenas dois exemplares são representações de dentes humanos em prata, assemelhando-se ao atributo de Santa Apolônia, invocada contra a dor de dente.

[4] FRAZER. *O ramo de ouro*, p.34.
[5] OLIVA. *A Santa do pau oco e outras histórias*, p. 44.

33-artigo_simone.indd 341 20/06/2008 10:17:35

Quanto à terceira parte das pencas de balangandãs, a corrente, ela aparece em 24 das 27 pencas de balangandãs da coleção do Museu. Devido à sua pouca largura, quando em uso, ela ficava em grande parte oculta, envolta pelas vestes. Em prata, formada por elos com fecho de colchete, mede entre 48,0 e 168,0 cm de comprimento. Quatro delas possuem objetos isolados pendentes, sendo três figas em madeira encastoadas em prata e uma chave de sacrário ou cofre em prata. Contudo, não foram localizados iconografia ou relato que atestassem ou esclarecessem tal uso. Essas peças podem, originalmente, ter pertencido à nave, junto aos demais elementos pendentes.

No que se refere à presença de marcas, não foram encontradas marcas de ourives (o que identifica autoria), mas marcas de ensaiador (B coroado) na nave de apenas cinco exemplares, que atestam a sua provável feitura na Bahia dos séculos XVIII e XIX.[6] Com relação aos elementos pendentes, cinco trazem marca de ensaiador da Bahia em suas alças de fixação, quatro trazem em suas alças a marca de Manoel Eustáquio de Figueredo – que atuou como ourives da prata e ensaiador da prata na Bahia com registro em 1832[7] –, três possuem marcas inglesas oitocentistas de contraste e um tem marca de ourives não identificada (iniciais AS).

Rastreamento do sentido e uso

A primeira pista a ser seguida no estudo de algo é o seu nome, pois "as denominações não são casuais. Elas carregam significados".[8] *Penca de balangandãs é* uma locução substantiva, formada por dois substantivos comuns: *penca e balangandãs*. Penca é um vocábulo que designa quantidade, conjunto, reunião de elementos. Embora a maioria dos autores aponte uma origem onomatopaica, fruto do regionalismo brasileiro, para o vocábulo *balangandã*, dois pesquisadores da cultura afro-brasileira, Nei Lopes[9] e Yeda Pessoa de Castro[10] indicam a sua origem africana, especificamente banto. O termo, ao longo do tempo, apresentou variações de grafia como *barangandã*, *barangandam*, *balançançam*, *beredengue*, *berenguendém*, *breguendém*, *balangandan*, *balangandã*.

Embora *penca*, *balangandãs* e *penca de balangandãs* pareçam sinônimos, não o são. Segundo os principais estudiosos do tema, eles possuem origem e características próprias. A *penca* designaria um conjunto de elementos trazidos à cintura por ganchos individuais[11] e

[6] ALMEIDA. *Marcas de pratas portuguesas e brasileiras*; século XV a 1887, p. 343.
[7] MATTOS. *Registro das marcas dos ensaiadores de ouro e prata da cidade do Salvador*, 1725-1845, p.10.
[8] SANTAELLA. Lúcia. Pós-moderno & semiótica, p.30.
[9] LOPES. *Novo dicionário banto do Brasil*; contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo *Dicionário Houaiss*, p. 35.
[10] CASTRO. *Falares africanos na Bahia*; um vocabulário afro-brasileiro, p.166.
[11] VERGER. *Notícias da Bahia 1850*, p. 222-223.

33-artigo_simone.indd 342 20/06/2008 10:17:35

o *balangandã* seria um elemento específico usado pendente no pescoço/costas.[12] Em algum momento, *penca e balangandã* se reuniram compondo a *penca de balangandãs*.[13] Portanto, existiriam três objetos diferentes em uso no Brasil pelas negras e mulatas ou variantes de um mesmo objeto: penca, balangandã e penca de balangandãs.

As pencas de balangandãs, ou suas partes, não foram encontradas nos testamentos e inventários de escravos libertos no século XIX ou nos anúncios oitocentistas de escravas fugidas. Curiosamente, diferente das demais jóias de crioulas, elas foram pouco registradas nos relatos de viajantes e na iconografia. A mais significativa descrição foi dada pelo vice-cônsul inglês honorário, James Wetherell, que permaneceu em Salvador por 15 anos, entre 1842 e 1857, registrando preciosos costumes. Em anotação de 1854, referindo-se ao traje de beca das negras baianas, que acha "muito original e muito elegante", ele descreve as jóias e uma provável penca de balangandãs, embora não a nomeie:

> Os braços são cobertos de pulseiras de coral e de ouro, etc.; o pescoço e o peito carregados de colares e as mãos de anéis – sobretudo aquela que mais freqüentemente se acha fora das dobras do chalé (*sic*).
>
> *Um grande molho de chaves pendurado numa correia de prata na qual são também colgadas umas moedas de prata, um dente de porco ou de tubarão montado em prata, e diversos outros amuletos são amarrados num dos lados do vestido...*[14] (grifos nossos)

O pesquisador baiano Prof. Manuel Querino, ao relatar o trajar "das mulatas dengosas e crioulas chibantes, como se apresentavam em grande gala", nos dias das principais festas religiosas, cita um adereço (que seria a penca de balangandãs, que não nomeia) que descreve como "argola de prata em forma de meia-lua, onde penduravam as moedas de ouro, prata, de valores diversos, figas e outras tetéias".[15]

O Dr. Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906) é, concomitantemente, testemunha e estudioso. Com relação à penca de balangandãs, que não nomeia, ele descreve:

> As negras ricas da Bahia carregam o vestuário à *baiana* de ricos adornos. Vistosos braceletes de ouro cobrem os braços até ao meio, ou quase todo;

[12] QUERINO. *Costumes africanos no Brasil*, p. 227.
[13] TORRES. *Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana*, p. 25.
[14] WETHERELL. *Brasil apontamentos sobre a Bahia 1842-1857*, p.79-80.
[15] QUERINO. *Costumes africanos no Brasil*, p.227.

33-artigo_simone.indd 343 20/06/2008 10:17:35

> *volumoso molho de variados berloques*, com a imprescindível e grande figa, *pende da cinta*.[16] (grifos nossos)

Já na primeira metade do século XX, o Prof. Menezes de Oliva, recordando suas memórias de infância relacionadas ao uso de jóias por negras, cita:

> ... lembrei-me, então, de algumas ex-escravas que conheci em menino, na casa de meus avós, quando, em dias de procissão, vinham visitar Sinhá Velha, os braços cheios de pulseiras, onde não raro, se via a efígie de D. Pedro II, o pescoço a cair de cordões de ouro e *na cintura*, por baixo do pano da Costa de cores vivas, *pencas e mais pencas de barangandans*.[17] (grifos nossos).

Essa citação indica o uso festivo das pencas de balangandãs e o seu uso sob o pano da costa, ocultando-as, o que pode ser a causa de esses adereços terem sido tão pouco vistos.

O folclorista baiano João da Silva Campos, no livro *Procissões tradicionais da Bahia*, cuja primeira edição data de 1941, ao tratar das procissões "atuais", especificamente a de São Benedito, santo protetor dos negros, referindo-se ao traje dessa confraria de crioulos, cita que:

> Os crioulos saíam à rua, no dia da festa, com a sua roupa "de ver a Deus". As negras, então, exibiam saias de beca, plissadas à mão! – "panos" (que faziam de xale) e torsos de seda, de gorgorão preto, camisas de tecido finíssimo, primorosamente bordadas, chinelinhas de veludo lavoradas a canutilho de ouro, e, nas orelhas, no pescoço, nos pulsos, até quase os cotovelos, nos dedos, uma profusão incrível de jóias custosas. Além do molho volumoso de *balangandans* – berloques, tetéias, burundangas de ouro, de prata, de coral, de azeviche, de não sei mais quê – pendurado à cintura. Negras velhas, aparentemente pobres, diuturnamente maltrapilhas, esmolambadas, apareciam agora com tanto ouro que admirava. Aliás, em todas as grandes festividades da Bahia, as africanas, crioulas e mulatas de saia apresentavam-se assim, vestindo fazendas caras e ostentando copiosa quantidade de ouro.[18] (grifo nosso)

Ou seja, o que Silva Campos descreveu foi o traje de beca, que, junto com esses adereços, era de uso festivo, notadamente em festejos religiosos, e portado por negras pertencentes à confraria. Esses objetos ainda são presentes na primeira metade do século XX. É importante ressaltar que o estatuto dessa confraria de São Benedito estabelecia para sua composição que seus membros fossem crioulos e angolas. Seriam as pencas de balangandãs distintivos de pertencimento a um grupo? Não foram encontradas, contudo, quaisquer

[16] RODRIGUES. *Os africanos no Brasil*, p. 119.
[17] OLIVA. *A Santa do pau oco e outras histórias*, p. 45.
[18] CAMPOS. *Procissões tradicionais da Bahia*, p. 313.

33-artigo_simone.indd 344 20/06/2008 10:17:36

evidências que atestassem essa possibilidade. Raul Lody procurou o vínculo entre as pencas de balangandãs e as irmandades católicas negras. Ao pesquisar a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte de Cachoeira, Bahia, ele cita que "as irmãs mais velhas não se lembravam das pencas nas cinturas e nem de amuletos isolados nos panos postos também nas cinturas".[19] As devotas dessa irmandade são as únicas que ainda utilizam o traje de beca e as jóias de crioulas, exceto pencas de balangandãs, durante a festividade de sua padroeira, realizada anualmente no mês de agosto.

Quanto à iconografia, a mais antiga identificada é um dos 39 desenhos aquarelados, referentes à Bahia, pertencentes à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, atribuídos a Maria Graham, que esteve na Bahia em 1821, designada nessas obras como Lady Maria Calcott. No desenho identificado, denominado *Seller of smallwares, sweetmeat,* etc. (Vendedora de doces), uma mulher negra aparece com uma provável penca de balangandãs à cinta, uma liberta em atividade de ganho, uma vendedora de doces, com sua caixa de vidro na cabeça, vestida com traje festivo de crioula.

É preciso salientar que outro adereço mágico, posto à cintura pelas negras, a penca, foi ilustrado por Carlos Julião, Rugendas, Debret e Jean-Baptiste Grenier, mas não as pencas de balangandãs, sempre relacionadas à Bahia, especificamente Salvador e Recôncavo Baiano. Também os fotógrafos, presentes no Brasil a partir da segunda metade do século XIX, fornecem registro iconográfico como importante fonte histórica. Eles documentaram as pencas de balangandãs em alguns poucos exemplares. Elas estão presentes, claramente, em Gaensly (década de 1880) e J. Melo (1904-1915) e, parcialmente, em Lindemann (1905), onde se encontra em uma fotografia, uma penca de balangandãs quase totalmente oculta pelo pano da costa, à destra da crioula, sendo visíveis uma romã e parte de um cacho de uvas.

Origem das pencas de balangandãs

A penca de balangandãs é uma peça tipicamente baiana? Conforme visto anteriormente, a penca de balangandãs, formalizada com nave e corrente, parece ser baiana, uma solução dos ourives da Bahia para adereços já existentes (penca e balangandãs) que se uniram. Isso é atestado pela presença de marcas de contraste da Bahia em alguns exemplares da coleção Museu Carlos Costa Pinto e em outras coleções, como em um exemplar da Fundação Instituto Feminino da Bahia. Provavelmente, esse adereço mágico circulou por outras partes do Brasil, levado por suas usuárias baianas e/ou influenciando novos hábitos.

Mas quais adereços podem ter dado origem às pencas de balangandãs da Bahia? Não foi encontrado qualquer registro de uso de pencas de balangandãs na África na época dos

[19] LODY. *Pencas de balangandãs da Bahia*; um estudo etnográfico das jóias-amuletos, p. 26.

33-artigo_simone.indd 345 20/06/2008 10:17:36

primeiros contatos. Algumas relações morfológicas e conceituais, que indicariam a origem das pencas de balangandãs, foram apontadas por estudiosos, segundo vertentes de tradição africana e européia. A cambulhada parece ser a mais viável inspiradora das pencas de balangandãs, mantendo uma similaridade conceitual (caráter mágico) e compositiva (elementos em comum). As pencas de balangandãs

> assemelham-se à cambulhada trazida pelas crianças, enfiada em cordão de ouro ou retrós preto, e que Pereira da Costa minuciosamente descreve: 'um São Braz, para livrá-las de engasgos e moléstias de garganta; um São Sebastião, contra a peste; um busto de São João Batista, para não sofrerem de dores de cabeça; um signo-Salomão, para livrá-las de influências nefastas; um dente de cão, para evitar coisas más; medalhas milagrosas, com fins piedosos; e dentes de jacaré e de aranha caranguejeira e um caroço de azeitona, para facilitarem a dentição, além de muitos outros objetos de virtudes desconhecidas, como o sol, a lua, moedas de ouro e prata, etc.[20]

Segundo Vasconcelos,[21] sob o nome cambulhada, e também cambada ou arrebiques, são conhecidos esses signos mágicos em Portugal, usados ao pescoço, braço etc. Foi possível identificar um exemplar no Museu da Sociedade Martins Sarmento, em Guimarães – Portugal, região do Minho. Contudo, não se trata de objeto exclusivo de Portugal. A presença da cambulhada está registrada em pinturas de toda a Europa em diferentes épocas, o que atesta que era um objeto de uso corrente tanto das camadas populares como das privilegiadas. No Brasil oitocentista, também estava presente, sendo descrito o seu uso por negros, mestiços e brancos de diferentes camadas sociais. É o caso da personagem do romance *O Mulato*, Mônica, uma cafuza, antiga escrava ama-de-leite, que

> orçava pelos cinqüenta anos; era gorda, sadia e muito asseada; tetas grandes e descaídas dentro do cabeção. Tinha ao pescoço um barbante, com um crucifixo de metal, uma pratinha de 200 réis, uma fava de cumaru, um dente de cão e um pedaço de lacre encastoado em ouro.[22]

Também era usada por recém-nascidos, como pode ser visto no romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, quando descreve:

[20] MEIRELES. *Artes populares*, p.74.
[21] VASCONCELOS. *Signum salomonis*; a figa; a barba em Portugal: estudos de etnografia comparativa, p.80 e 202.
[22] AZEVEDO. *O Mulato*, p. 56.

33-artigo_simone.indd 346 20/06/2008 10:17:36

> A recém-nascida, enfraldada, encueirada, encinteirada, entoucada e com um molho de figas e meias-luas, signos de Salomão e outros preservativos de maus-olhados presos ao cinteiro.[23]

Considerações finais

Embora tenha sido possível precisar as condições de uso das pencas de balangandãs sempre em ocasiões festivas, portadas junto aos trajes crioulos festivos, por que as pencas de balangandãs eram usadas apenas pelas mulheres negras e mulatas? E o que representavam?

Segundo Sílvia Lara,[24] havia toda uma tradição legislativa portuguesa e dispositivos legais que regiam o vestuário, para o controle e manutenção das distinções sociais. No Brasil, a principal problemática era o excessivo luxo das negras e mulatas, principalmente as escravas. Entretanto, apesar das leis suntuárias, algumas negras se vestiam com luxo e desenvolveram uma visualidade própria. Enquanto as mucamas e amas – a elite das escravas domésticas –, por sua relação íntima e constante com a senhora e sua família, eram adornadas com trajes e jóias similares aos de sua proprietária, algumas mulheres negras e mulatas possuíam uma visualidade própria.

Com base na codificação visual já existente, com relação à indumentária na Metrópole, que separava as categorias servis e senhoriais, elementos foram incorporados e adaptados aos trajes das negras no Brasil. Havia diferentes trajes, obedecendo à codificação socioeconômica e estética vigente, variando segundo a condição jurídica de sua usuária, evento social e função realizada. Não havia uma homogeneidade, existiam diferenças entre os grupos, tanto nos trajes cotidianos de trabalho como nos trajes festivos. A ocasião determinava o trajar e englobava o uso de adereços específicos. As jóias de crioulas aparecem junto aos dois tipos de trajes crioulos festivos usados por certas negras e mulatas: a roupa de baiana e o traje de beca. Este era de uso mais restrito, cerimonial, de solenidades como as procissões religiosas, enquanto o outro era um traje domingueiro, de ir à missa.

Mais do que os demais exemplares de jóias de crioulas, as pencas de balangandãs parecem ter sido além da expressão de *status* social e/ou da condição de liberta ou livre, um distintivo de uso restrito, da expressão de crenças. O seu discurso, pautado em signos mágicos, remete a diferentes e antigas tradições incorporadas em seu trajeto histórico e chegadas ao Brasil via África e Portugal. Constituíam permanências hibridizadas, reinterpretadas, cuja função deixou de atender às crenças de novos contextos e seu uso não foi mais registrado a partir da segunda metade do século XX.

---

[23] ALMEIDA. *Memórias de um Sargento de Milícias*, p. 71.
[24] LARA. Sedas, panos e balangandãs: o traje de senhoras e escravas nas cidades do Rio de Janeiro e de Salvador (século XVIII), p. 179-180.

33-artigo_simone.indd 347 20/06/2008 10:17:36

Referências

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. 16. ed. São Paulo: Ática, 1989

ALMEIDA, Fernando Moitinho de. *Marcas de pratas portuguesas e brasileiras*; século XV a 1887. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1995.

AZEVEDO, Aloísio de. *O Mulato*. 18. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

CAMPOS, João da Silva. *Procissões tradicionais da Bahia*. 2. ed. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Conselho Estadual de Cultura, 2001.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia*; um vocabulário afro-brasileiro. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

FRAZER, James G. *O ramo de ouro*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1982.

LARA, Sílvia Hunold. Sedas, panos e balangandãs: o traje de senhoras e escravas nas cidades do Rio de Janeiro e de Salvador (século XVIII). In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da (Org.). *Brasil: colonização e escravidão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

LODY, Raul. *Pencas de balangandãs da Bahia*; um estudo etnográfico das jóias-amuletos. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional do Folclore, 1988.

LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*; contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo *Dicionário Houaiss*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MACHADO, Paulo Affonso de Carvalho. *Ourivesaria baiana*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1973. .

MATTOS, Waldemar. *Registro das marcas dos ensaiadores de ouro e prata da cidade do Salvador, 1725-1845*. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1952, p.10.

MEIRELES, Cecília. *Artes populares*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 19[?].

OLIVA, Menezes de. *A Santa do pau oco e outras histórias*. Rio de Janeiro: Laemert, 1957.

SANTAELLA, Lúcia. Pós-moderno & semiótica. In: CHALLUB, Samira (Org.). *Pós-moderno &*: semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p.30.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem*: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TORRES, Heloísa A. *Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana*. Rio de Janeiro: Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, 1950. (Tese apresentada para Concurso para Provimento da Cadeira de Antropologia e Etnografia)

VASCONCELOS, José Leite de. *Signum salomonis*; a figa; a barba em Portugal: estudos de etnografia comparativa. Lisboa: Dom Quixote, 1996.

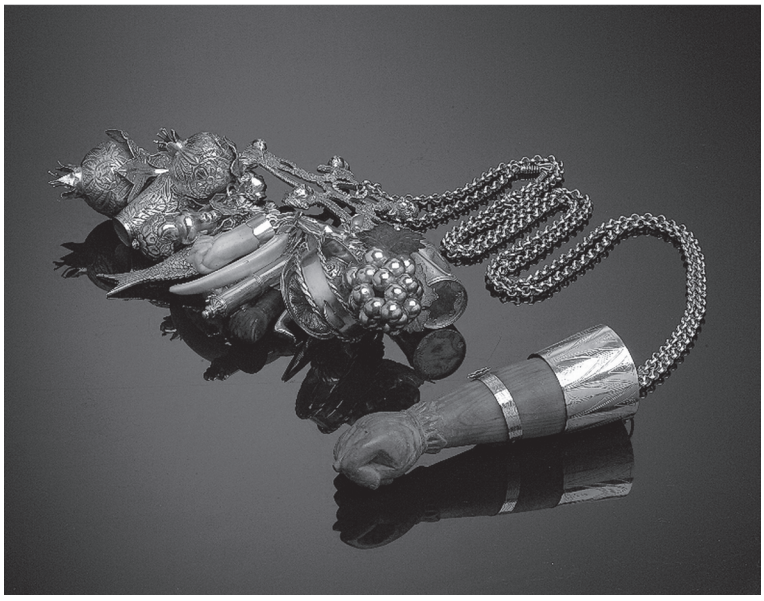
VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia 1850*. Salvador: Corrupio, 1999.

WETHERELL, James. *Brasil apontamentos sobre a Bahia 1842-1857*. Salvador: Banco da Bahia.

33-artigo_simone.indd 348 20/06/2008 10:17:36



Uma crioula da Bahia. J. Melo editor. Fotografia (cartão postal), 1904-1915. Fonte: Arquivo Museu Carlos Costa Pinto.



Penca de balangandãs com 30 elementos pendentes, em prata. Bahia séc.XIX. Acervo Museu Carlos Costa Pinto. Fotografia Saulo Kainuma.

33-artigo_simone.indd 349 20/06/2008 10:17:39

A arte e os escritos sobre arte no século XIX no Brasil: a coleção do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ

Prof. Dra. Sonia Gomes Pereira
Professora da EBA/UFRJ
Diretora do Museu Dom João VI da EBA/UFRJ
Membro do Conselho do CBHA

Resumo

Este artigo trata da minha pesquisa sobre a arte e os escritos sobre a arte no século XIX no Brasil. Concentro-me na coleção do Museu Dom João VI da Escola de Belas Artes (UFRJ), especialmente nos documentos dos modelos artísticos que eram usados para o treinamento de jovens artistas da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro. Finalmente demonstro como esta pesquisa influenciou a revitalização do próprio Museu.

Século XIX – Arte Brasileira – Ensino artístico

Abstract

This article is concerned about my research on art and the writings about art in the 19th century in Brazil. I focus on the collection of the Dom Joao VI Museum of the School of Fine Arts (UFRJ), especially the documents and the artistic models which were used for the training of young artists at the Imperial Academy of Fine Arts in Rio de Janeiro. Finally I demonstrate how this research has shaped the revitalization of the museum itself.

19th Century – Brazilian Art – Art education

34-artigo_sonia.indd 350 07/07/2008 12:24:24

Há algum tempo venho desenvolvendo uma pesquisa sobre a arte, a teoria e o ensino no século XIX no Brasil, tomando como estudo de caso a coleção do Museu D. João VI da EBA / UFRJ.

O objetivo deste texto é evidenciar como esta pesquisa vem moldando o atual Projeto de Revitalização do Museu D. João VI da EBA / UFRJ, tanto numa melhor compreensão do acervo, quanto na curadoria do novo espaço do Museu.

No Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte de 2006, tive a oportunidade de apresentar uma parte desta pesquisa, centrada na teoria escrita da Academia, a partir dos documentos do Museu D. João VI. Defendi, na ocasião, alguns pontos que considero fundamentais, os quais pretendo retomar aqui neste texto, contrapondo-os à constituição das coleções do Museu.

A noção de estilo como escolas regionais

Em primeiro lugar, é importante evidenciar que a noção de estilo, naquele momento, ficava circunscrita mais à questão geográfica – características do local e do povo – do que propriamente à questão histórica cronológica –, que era simplificada, *grosso modo*, na divisão entre antigos e modernos. Essa concepção de estilos e escolas instalou-se plenamente no Brasil, com a ação dos franceses na criação da Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro, estando explícita no projeto original de Lebreton[1] e na extensa documentação de Félix-Émile Taunay.[2]

A importância deste conceito de estilo por escolas geográficas está plenamente evidente, não apenas pela documentação,[3] mas também na formação da coleção da antiga Acade-

[1] BARATA. Manuscrito inédito de Lebreton sobre o estabelecimento de uma dupla escola de artes no Rio de Janeiro em 1816, p. 283-307.

[2] Félix-Émile Taunay (1795-1881) foi professor de pintura de paisagem desde 1824 e diretor da Academia de 1834 a 1851. As fontes teóricas do pensamento de Taunay são explicitadas na Ata de 17/3/1842 (Museu D. João VI da EBA / UFRJ): Aristóteles, além de Winckelmann; "... tanto elle como outro vosso contemporâneo a quem o illustre professor Cousin intitula sucessor de Winckelmann, tratam da teoria das bellas artes independentemente do das letras...". Refere-se a Victor Cousin (1792-1863), criador do Ecletismo filosófico. Quanto "ao sucessor de Winckelmann", trata-se certamente de Lessing (1729-1781), que escreveu o *Laokoonte* em 1766, estabelecendo a diferença entre pintura e poesia e defendendo a autonomia da pintura.

[3] Na Sessão Pública de 1842, Taunay indicava com clareza as características das diversas escolas artísticas e seus principais mestres: "... seja-nos suficiente mencionar Leonardo da Vinci, Peruggino, Giorgione, precursores das escolas de pintura Florentina, Romana e Veneziana, como della forão fundadores verdadeiros os Michel Angelo Buonarroti, Raphael Sanzi e Tiziano Vecelli. Todos três influirão umas sobre as outras. A escola romana pedio emprestada muita força do desenho à florentina e alguma sciencia do colorido a Veneziana: nem esta deixou de se aperfeiçoar à vista das produções rivais: entretanto, *as três conservam um caráter bem distinto*, análogo ao das individualidades que presidião aos seus destinos. Quem representasse fielmente as feições moraes de Michel Angelo, de Raphael, de Tiziano daria a conhecer as qualidades notáveis das suas escolas: *o primeiro, triste, solitário, de gênio altivo, austero e independente, apaixonado pelo grande; o segundo, tenro, dócil, amável, apaixonado pelo belo; o terceiro alegre, social, brilhante, apaixonado pela harmonia*

34-artigo_sonia.indd 351 20/06/2008 10:26:45

mia, orientando, sobretudo, a escolha das cópias que deveriam ser feitas pelos alunos. Assim, não teria sentido tentar entender o acervo do Museu D. João VI na perspectiva da sucessão dos estilos históricos (renascentista, maneirista, barroco, rococó etc.), pois a constituição da coleção é claramente realizada a partir de exemplos das escolas italiana, francesa, espanhola, flamenga e holandesa – independentemente da questão cronológica –, fixando-se muito mais na longa duração das características formais regionais.[4]

A importância das tipologias compositivas

Em segundo lugar, acredito que, na prática artística do século XIX, as escolhas dos artistas eram muito mais tipológicas do que estilísticas, pelo menos levando-se em consideração o sentido que nós damos hoje à palavra estilo.[5]

Nos estudos da arquitetura, a questão da tipologia já está consagrada: sabemos que os arquitetos escolhiam o estilo de acordo com sua adequação à função e ao caráter do edifício. Vários livros[6] traziam exemplos destas tipologias e eram usados intensamente no ensino. Apesar de decorrentes inicialmente de um conhecimento histórico, estes levantamentos acabavam gerando uma tipologia acima da história e da geografia, exatamente o contrário da noção de estilo. Pois, se o estilo era determinado temporal e espacialmente, tal não acontecia com o tipo, que se estrutura pelas características comuns, em termos de

exterior e relativa. Temos a indicação dos três merecimentos especiais, força de desenho e de claro escuro na Escola Florentina, pureza de formas e de tons na escola romana, brilho, suavidade e bela fusão de cores na escola veneziana... Da escola romana nasce a alemã contemporânea; da florentina, a qual se liga principalmente a estatuária moderna, nasce a escola francesa com mestre Rosso e João Cousin; a veneziana modifica felizmente a flamenga e se infunde na Hespanhola. Todas três ellas renascem com novo esplendor na escola bolonheza. Annibal Carracci, chefe desta, *recebeu da natureza antes disposições enérgicas que brandas*, e provavelmente teria imprimido outro sello que não *a eclética maneira geral* dos seus adeptos, se não tivesse por collaboradores os seus irmãos e até por mestre o seu primo Luiz Carracci, de *gênio mais flexível e suave*; entretanto, addicionou aos meios da arte o da magia dos effeitos geraes da luz, exagerado logo depois pelo Caravaggio. A mais bela expressão da escola de que tratamos reside nas obras de Domenico Zampieri, dito o Domenichino, victima durante a sua vida da inveja e da calunnia: ao resto ella certamente offerece a colecção mais numerosa de nomes ilustres da história das bellas artes: o Albano, o Guido, o Guercino, o Pesarese, os Procaccini, e tantos outros; alguns delles fundarão novas escolas mais ou menos chegados nos *três tipos primitivos*: e não devemos esquecer a Genovesa, nem tampouco a Napolitana, em certo sentido companheiro da Hespanhola" (grifos nossos).

[4] Podemos citar do acervo de pintura do Museu D. João VI alguns exemplos. São inúmeras as cópias realizadas por Vitor Meireles: *Amor Sacro* e *Apresentação da Virgem*, de Tiziano; *Sagrada Família* e *A Ceia*, de Veronese; *Milagre de São Marcos*, de Tintoretto; *Tarquínio e Lucrécia*, de Guido Cagnacci; *Baco*, de Rubens; *Napoleão em Jafa*, de Gros. Cópias de artistas já no século XX: Teodoro Braga, *Retrato de Homem*, de Thomas Gainsborough; Alfredo Galvão, *Detalhe de Interior*, de Chardin, 1930; Alfredo Galvão, *La Bohemiene*, de Franz Hals, 1930.

[5] PEREIRA. Desenho, composição, tipologia e tradição clássica – uma discussão sobre o ensino acadêmico do século 19, p. 40-49. PEREIRA. A historiografia da arquitetura brasileira no século XIX e os conceitos de estilo e tipologia, p. 143-154. PEREIRA. História, arte e estilo no século XIX, p. 128-141.

[6] O exemplo mais famoso é certamente o livro de Jean-Nicholas-Louis Durand, *Recueil et parallèle des édifices en tout genre, anciens et modernes*. Paris, 1800. 2 v.

34-artigo_sonia.indd 352 20/06/2008 10:26:45

função ou partido. Diante dessas pranchas, é como se o arquiteto tivesse exposta diante de si toda uma tradição arquitetônica à sua disposição para ser reutilizada nos prédios contemporâneos. A sua exemplaridade avalizava as escolhas do arquiteto e garantia a legitimidade de sua arquitetura. Assim, a composição passava a ser entendida como a escolha do artista entre várias soluções possíveis, tomadas dos modelos nobres da tradição européia, que constituíam uma verdadeira tipologia. Neste processo de retomada da tradição, é importante fazer aqui a distinção entre tipo e modelo, estabelecida por Quatremère de Quincy[7] em meados do século XIX e retomada por Argan[8] nos anos 1960: o modelo é uma coisa e o tipo é uma idéia; somente o tipo e não o modelo deveria ser tomado pelo artista como referência – conceito que aparece também nos escritos de Ingres.[9]

É bastante provável que o mesmo processo de escolha tipológica ocorresse na pintura e na escultura, só que, neste caso, o conhecimento da tradição não chegou a ser codificado como no caso da arquitetura. Ele continuava a ser feito pela observação direta das obras, no caso das viagens, ou através das cópias. Assim, a tipologia tinha de ser uma construção mental do artista, aproximando e colocando juntas obras de mesma temática ou com recursos plásticos próximos. Neste processo, é importante destacar a importância da exposição dos trabalhos feita para o julgamento dos concursos: versando sobre o mesmo tema, que constituíam, assim, uma verdadeira tipologia.

Por composição entendia-se muito mais do que a solução formal da obra. Logicamente, o resultado formal do conjunto era muito importante, pois o artista deveria demonstrar a habilidade em reunir os diversos elementos constitutivos da obra, atendendo às regras de proporção e harmonia. Mas a composição envolvia também a adequação da solução formal ao tema, respeitando as exigências de natureza iconográfica para os diversos gêneros: religioso, mitológico, alegórico, histórico, retrato, natureza-morta, paisagem, entre outros. Assim, a composição exigia do artista o conhecimento de toda uma tradição, compreendida, sobretudo, pelos modelos antigos e a partir do Renascimento, que ilustravam como os grandes mestres resolveram os problemas de adequação da forma às características do tema.

Isto implicava, em termos de formação do artista, na necessidade de ver os modelos; daí o esforço de realizar, sempre que possível, as viagens à Europa, e de copiar aqueles modelos, seja *in loco*, seja através de cópias pintadas, gravadas, esculpidas ou moldadas. As academias de arte, mesmo as mais longínquas dos modelos europeus, como é o caso da

[7] Quatremère de Quincy (1755-1849) foi secretário da Classe das Belas Artes, depois Academia de Belas Artes, de 1816 a 1839. O verbete Type foi publicado originalmente na *Encyclopédie méthodique: architecture*. Paris: Panckoucke, 1788-1825.
[8] ARGAN. *El concepto del espacio arquitectónico* – desde el barroco a nuestro dias, p. 29-36.
[9] INGRES. Commentaries on Art, p. 105-120.

34-artigo_sonia.indd 353 20/06/2008 10:26:45

do Rio de Janeiro, sempre procuraram prover as suas coleções deste material didático, imprescindível nessa estrutura de ensino.[10]

Da mesma forma, sabemos que tanto nas Exposições Gerais, quanto nos julgamentos dos diversos concursos na Academia, a forma habitual de exposição de todos os trabalhos, ocupando toda a superfície das paredes, facilitava a comparação entre as soluções formais dadas às obras.[11]

A questão da cópia no ensino acadêmico

É importante, também, discutir a questão polêmica sobre o papel das cópias. Sobretudo as cópias gravadas – etapa inicial do ensino - foram polêmicas inclusive no século XIX, sendo posteriormente abandonadas.[12] No entanto, é possível entender a prática da cópia por um outro viés – aquele que é apresentado por Argan.[13] Tratando do papel das gravuras de reprodução, Argan prefere chamá-las de gravura de tradução e afirma a sua enorme importância a partir do Renascimento, não apenas como difusão da arte européia – comparável ao papel da imprensa –, mas por tornar acessível sobretudo o *disegno* do artista, isto é, a idéia que precede a obra. Aos alunos da École des Beaux-Arts, em Paris, recomendava-se insistentemente que fossem ao Louvre e copiassem os grandes mestres. Para os alunos das escolas de arte espalhadas por boa parte do mundo ocidental – como a nossa do Rio de Janeiro –, o acesso às obras dos grandes mestres, naquela época, se fazia em grande parte através das gravuras. Visto dessa maneira, as cópias de gravuras adquirem um sentido muito mais amplo, além daquele que lhe é normalmente atribuído.[14]

---

[10] O Museu D. João VI possui muitas cópias usadas como material didático. Na escultura, por exemplo, a grande maioria do acervo é constituída por moldagens em gesso compradas ao Museu do Louvre.

[11] Um exemplo significativo é o concurso para professor de Desenho Figurado em 1864, em que concorreram Pedro Américo e Jules Le Chevrel. O programa, aprovado em 1864, estabelecia três provas. A primeira, em 12 horas, em quatro sessões, uma academia do natural, com três palmos de altura. Na segunda, uma figura anatômica, também com três palmos, mas numa só sessão de seis horas, sem descanso do modelo. A figura deveria ser apenas esboçada por um contorno e teria, de um lado do corpo, a miologia e, do outro, a osteologia. A terceira e última prova era a mais importante, contando com a realização de um óleo sobre tela, cuja composição deveria ter, no mínimo, três figuras. Os concorrentes teriam que fazer, num só dia, um estudo prévio, a óleo sobre tela ou grafite sobre papel e, depois disso, teriam um prazo de 50 dias úteis, com sessões diárias de cinco horas, para a elaboração da obra em tamanho maior, cujas dimensões eram determinadas pela Academia. O tema sorteado de uma relação de seis foi "Sócrates afastando Alcebíades do Vício". Nesta composição final, eram analisadas, além da execução das figuras, as regras da proporcionalidade, simetria e equilíbrio, bem como os recursos técnicos que definiam o cenário e ambientavam o assunto, como perspectiva, cromatismo, iluminação e claro-escuro.

[12] Como revela o Regimento de 1890, que transforma a Academia em Escola Nacional de Belas Artes.

[13] ARGAN. *Imagem e persuasão*: ensaios sobre o barroco, p. 16-21.

[14] O Museu D. João VI possui em seu acervo de gravuras inúmeras cópias, como os seguintes exemplos: A. Bourgeois, *Aquiles da Vila Borguese*, maneira de *crayon*; Aléxis-François Girard, *Laocoonte*, maneira de *crayon*; além da série das *Loggie* do Vaticano, de Giovanni Ottaviani, buril.

34-artigo_sonia.indd 354 20/06/2008 10:26:45

A hierarquia dos estudos e o uso dos modelos didáticos

Nos trabalhos a respeito do sistema acadêmico de ensino, já se trata de um lugar-comum apontar a seqüência dos estudos: primeiro a cópia das gravuras, depois a cópia das moldagens de gesso e finalmente a cópia do modelo vivo. Mas é preciso deixar claro o objetivo didático de cada uma destas etapas.[15]

No nível mais elementar da cópia das gravuras, contava, sobretudo, a questão dos contornos e a percepção preliminar das áreas de luz e sombra por meio das hachuras e, mais tarde, do *sfumato*, quando se passa do lápis para o carvão.

Passando ao nível das moldagens de gesso, o que se pretendia com essas cópias era iniciar o aluno na noção de relevo – sem interferência da cor – e aos modelos antigos. Constituía sempre uma dificuldade para o aluno "ver" nas moldagens quase sempre brancas as gradações do mais claro para mais escuro, isto é, a percepção dos meios-tons – que constituiu, durante boa parte do século XIX, o sentido estrito do conceito de efeito na pintura.

No modelo vivo, tanto desenhado quanto pintado, o treinamento do aluno era voltado para duas questões fundamentais: a percepção imediata do todo e a rapidez de execução – qualidades que se revelavam logo na primeira fase do trabalho – a do esboço.

A partir da passagem do século XIX para o XX, vai ser justamente nesta etapa, que será introduzido um diferencial importante, mesmo no universo das escolas acadêmicas de arte: a eliminação dos meios-tons e a passagem mais abrupta de cores[16], além da aproximação formal entre as duas etapas – o esboço e o trabalho final. Assim, vai haver uma valorização crescente dos esboços mais livres e espontâneos, mesmo dentro dos ambientes acadêmicos, chegando à extensão dos valores formais dos valores formais dos esboços para a própria obra.

Reinterpretação do acervo do Museu e sua nova curadoria

É possível, agora, passar à segunda parte desta comunicação, em que tento evidenciar de que forma esta pesquisa vem moldando o Projeto de Revitalização do Museu D. João VI, apoiado pela Petrobras e iniciado em agosto / 2005.

---

[15] BOIME. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*.

[16] É bastante interessante observar que essa passagem corresponde à mudança de uma abordagem mais intelectual – em que os meios-tons são registrados, mesmo que não sejam percebidos pelo olho – para uma abordagem mais realista do ponto de vista retínico – em que se registra o que o olho é capaz de perceber.

34-artigo_sonia.indd 355 20/06/2008 10:26:45

É preciso, inicialmente, descrevê-lo em linhas gerais. Este Projeto estruturou-se em torno de quatro pontos básicos: a higienização do acervo[17] e a atualização do Banco de Dados Informatizados, contendo o inventário dos acervos museológico e arquivístico[18], que resultou na disponibilização do Banco de Dados *on line*, no site www.museu.eba.ufrj.br[19] – ambas já finalizadas –; além da reorganização da Reserva Técnica e a edição de um novo Catálogo do Museu.

É exatamente sobre a questão da Reserva Técnica do Museu D. João VI que eu gostaria de discutir um pouco mais aqui nesta comunicação, uma vez que esta etapa acabou tomando dimensões muito mais amplas – tanto conceituais quanto práticas.

Desde a sua criação em 1979[20], o Museu passou a ocupar um amplo espaço no segundo andar do Prédio da Reitoria da UFRJ. O seu espaço, com cerca de 1.200 m², foi dividido

[17] A higienização do acervo foi realizada sob a coordenação da museóloga Mariza Vilela e a equipe formada por Cristina Rios de Castro e Vera Lúcia Carminatti, com a participação de Cecília Barreto Pinto e Hilário Ferreira da Silva – todos alunos da EBA / UFRJ. Atualmente o acervo de pintura está recebendo um tratamento de conservação, liderado pela restauradora Maria Alice Castelo Branco e a equipe formada por Cristina Rios de Castro, Vera Lúcia Carminatti e Andréia da Silva Santos, com a participação de Hilário Ferreira da Silva – todos alunos da EBA / UFRJ.

[18] Apoiado pelo CNPq, foi desenvolvido o projeto de pesquisa 180 Anos da Escola de Belas Artes: 1816/1996, de agosto / 1995 a julho / 1999. A base de desenvolvimento do projeto foi a realização de um inventário científico e sistemático dos acervos museológico e arquivístico. Numa primeira etapa, a realização desse inventário possibilitou a publicação do *Catálogo do acervo de artes visuais* em 1996. Como havia sido criado um padrão de registro único, foi possível, numa segunda etapa, a organização de um Banco de Dados Informatizados, que permitiu agilizar a identificação e a localização das peças do acervo, além de possibilitar o cruzamento de informações entre diversas categorias – autoria, título, datação, técnica e material –, otimizando o acesso do pesquisador às fontes primárias. Esse projeto contou com uma equipe formada por professores, funcionários e alunos da Escola de Belas Artes e do Núcleo de Computação Eletrônica – ambos da UFRJ –, além de técnicos externos – na maioria museólogos e arquivistas, provenientes respectivamente da Escola de Museologia da UNIRIO e do Arquivo Nacional.

[19] A conferência do acervo foi realizada inicialmente por Reginaldo Rocha e depois por Cristina Rios de Castro e Vera Lúcia Carminatti – todos alunos da EBA / UFRJ – , além dos funcionários do Museu D. João VI: Ana Maria Moura de Alencar (Coordenadora), Danilo Basto Silva e Hamilton Malhano. Para expansão do Banco de Dados e elaboração do site, contamos com o analista de sistemas Alexandre Wrigg e a *designer* Martha Werneck, ambos alunos da UFRJ.

[20] Ao longo de sua longa trajetória, a antiga Academia Imperial de Belas Artes, depois Escola Nacional de Belas Artes, reuniu um extenso acervo de obras de arte. Uma parte provinha da coleção real trazida pela corte portuguesa em 1808. Outra parte veio para o Brasil em 1816 com Joaquim Lebreton, o chefe da Missão Francesa. Mas o maior conjunto foi oriundo da própria Academia, fruto de suas diversas atividades: exercícios de alunos, "envios" dos pensionistas, cópias de obras dos mestres mais importantes da tradição européia, material didático usado nos ateliês, obras vencedoras de concursos, como o Prêmio de Viagem ao Exterior ou para contratação de professores, ou das Exposições Gerais ou Salões. Em 1937 - no mesmo ano em que foi criado o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional –, a enorme coleção da Academia / Escola foi desmembrada. A maior parte - e também a que foi considerada na época mais nobre - passou a constituir o Museu Nacional de Belas Artes. A outra parte, em geral de caráter mais didático, continuou nas salas de aulas e nos ateliês da ENBA. Mas tudo continuava no mesmo prédio da Avenida Rio Branco: o MNBA ocupava a parte da frente, voltada para a Rio Branco, e a ENBA a parte posterior, voltada para as ruas México e Araújo Porto-Alegre. Transferida para a Ilha do Fundão em 1975, essas obras continuaram inicialmente nas salas e nos ateliês da Escola, que passou a

34-artigo_sonia.indd 356 20/06/2008 10:26:45

basicamente em dois setores: a Reserva Técnica e a ampla Exposição Permanente, onde um circuito cronológico apresentava a história da Academia / Escola em suas etapas mais importantes: a chegada da Missão Francesa; primeira geração de artistas brasileiros formados pela Academia; a geração da passagem do século e a ENBA; e a história mais recente da EBA.

No entanto, desde o final da década de 1980, o Museu começou a apresentar problemas de infiltrações em sua cobertura, constituída por pequenas cúpulas de concreto e acrílico, comprometendo, também, a iluminação do espaço[21]. Portanto, ao propor a reorganização da Reserva Técnica, o Projeto Petrobrás tentava resolver este antigo problema que afligia o Museu - as infiltrações no teto de suas instalações -, além de uma solução técnica para o adequado acondicionamento do acervo, que estava guardado num sistema improvisado.

Assim, algumas decisões – tanto conceituais quanto práticas – têm sido tomadas desde, as quais passarei a discutir em seguida.

A decisão de manter unidos os acervos históricos da EBA: a biblioteca de obras raras, o arquivo e o Museu propriamente dito

Em 2006, foi decidida pela Congregação da EBA o deslocamento do Museu para um outro local no sétimo andar do mesmo Prédio da Reitoria:[22] ao manter unidos o Museu, o Arquivo e a Biblioteca de Obras Raras, a Escola agrupa num mesmo espaço um verdadeiro centro de memória da Instituição[23] – facilitando, desta forma, não apenas os cuidados com conservação e vigilância, mas também o acesso dos usuários ao seu acervo histórico / artístico.

---

ocupar o Prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, projeto do arquiteto Jorge Moreira, hoje mais conhecido como Prédio da Reitoria. Em 1979, o então Diretor, Prof. Almir Paredes Cunha, preocupado com a sua conservação, resolveu reuni-las, criando um Museu, a que foi dado o nome D. João VI, em homenagem ao criador da Escola mais do que centenária. O Museu foi organizado pela museóloga Ecyla Castanheira Brandão e seu mobiliário expositivo desenhado por Almir Gadelha – ambos professores da Escola -, ocupando um amplo espaço no segundo andar do Prédio da Reitoria, junto à própria Escola, que ocupa vários andares (primeiro, segundo, sexto e sétimo) do mesmo prédio.

[21] Desde então, vários projetos foram feitos, para que a Universidade empreendesse as obras de recuperação, mas o seu custo elevado e as dificuldades orçamentárias impediram a solução do problema.

[22] A partir de 2002, quando iniciou o seu primeiro mandato, a nossa Diretora, Profa. Angela Ancora da Luz, empenhou-se em encontrar uma solução para o Museu. Assim, depois de inúmeras discussões e a partir da aprovação por unanimidade na Congregação, a EBA decidiu aderir à proposta do nosso Reitor, Prof. Aluisio Teixeira, para que as três bibliotecas em funcionamento no Prédio da Reitoria – EBA, FAU e IPPUR – passassem a funcionar juntas no 2º andar do prédio, constituindo uma Biblioteca Integrada, que poderá contar com mais funcionários e equipamentos, otimizando dessa forma a distribuição de recursos humanos e financeiros da Universidade. Implícita nessa adesão à Biblioteca Integrada está a mudança de lugar do Museu. Isto é, o Museu passará ao 7º andar – local da antiga Biblioteca da EBA – e a Biblioteca Integrada ocupará o espaço do antigo Museu no 2º andar. Ressalva importante nessa decisão é a permanência das Obras Raras da Biblioteca da EBA no 7º andar, que ficará, dessa forma, ao lado do Arquivo e do Museu.

[23] O acervo histórico / artístico, atualmente conservado pela Escola de Belas Artes da UFRJ, compreende na verdade três coleções complementares: uma biblioteca de obras raras, um arquivo e uma coleção de obras de artes visuais. A Biblioteca de Obras Raras engloba cerca de 4.000 livros. O Arquivo inclui dois grupos de documentos: o primeiro corresponde a 118 livros, contendo os registros manus-

34-artigo_sonia.indd 357 20/06/2008 10:26:45

A ênfase no caráter universitário do Museu, voltado prioritariamente para ensino e pesquisa

O Museu D. João VI é essencialmente um museu universitário, voltado para uso de professores e alunos da Instituição e para os pesquisadores, que têm um interesse direto em suas fontes primárias. Mais do que isso, o Museu atende a uma escola de artes e o seu acervo deve servir ao seu propósito original – aquele que promoveu a própria constituição da coleção: servir de instrumento de estudo e observação aos alunos para a compreensão da tradição artística que embasou a trajetória da arte ocidental e também para a discussão sobre os métodos de formação do artista. Além disso, tem servido de base para uma das principais linhas de pesquisa da Pós-Graduação da Escola, com uma produção significativa de dissertações, teses e publicações sobre a história da instituição e a questão do ensino artístico.[24]

---

critos da documentação regular da Academia / Escola – como as atas da Congregação, as matrículas nos cursos e os programas e julgamentos dos diversos concursos – devendo chegar a um total estimado de 23.600 páginas; o segundo grupo refere-se à documentação avulsa – reunida em 120 caixas, contendo cada uma entre 10 e 15 envelopes e cada envelope cerca de 20 documentos que podem somar três a quatro páginas cada, estimando-se um total de 118.000 páginas – , que compreende correspondência, certidões, declarações relativas aos professores e alunos da instituição. O Museu propriamente dito agrega um acervo assim constituído: 800 gravuras, 837 desenhos, 65 desenhos arquitetônicos, 480 pinturas, 560 esculturas, 595 diplomas de premiação, 253 porcelanas, 167 fotografias, 47 têxteis, 22 móveis, nove vitrais e 4.928 moedas / medalhas. Esse conjunto de obras compreende, na verdade, duas coleções distintas: a Coleção Didática e a Coleção Ferreira das Neves. A segunda coleção do acervo, a Coleção Jeronymo Ferreira das Neves, foi doada à ENBA em 1947.

[24] Seria impossível listar as teses e dissertações que têm sido desenvolvidas no âmbito do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ sobre a história do ensino artístico. A título de exemplos, destaco algumas pesquisas mais recentes: SÁ, Ivan Coelho de. *Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira*: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2004. Tese de doutorado. UZEDA, Helena Cunha de. *Ensino acadêmico e modernidade*: o curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes 1890-1930. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2006. Tese de doutorado. OLIVEIRA, Ana Slade Carlos de. *Arquitetura moderna brasileira e as experiências de Lucio Costa na década de 1920*. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2007. Dissertação de mestrado. VALLE, Arthur Gomes. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª. República (18890-1930)*: da formação do artista aos seus modos estilísticos. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2007. Tese de doutorado. Várias dessas pesquisas têm sido divulgadas, de forma resumida, pela *Revista Arte &Ensaios* do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA / UFRJ. É importante enfatizar que essa reavaliação da arte do século XIX e da história da Academia /Escola não deve tomar, na minha opinião, a conotação de reabilitação da arte acadêmica, mas, sim, estar inserida num cenário mais amplo de reavaliação crítica de toda a arte do século XIX, que vem sendo processada desde os anos 1960 na Europa e nos Estados Unidos e desde os anos 1980 no Brasil. A maior parte da historiografia sobre a arte brasileira foi escrita sob o ponto de vista modernista. Assim, a sua relação com o passado estruturou-se, de um lado, na mitificação do período colonial e, de outro, na condenação e no desprezo pela arte do século XIX, considerada, *grosso modo*, acadêmica, mero pastiche da arte européia, sobretudo francesa. Essa abordagem trouxe alguns problemas sérios. Um deles foi a falta de proteção ao patrimônio do século XIX, muitas vezes demolido com o próprio aval dos órgãos encarregados da preservação do patrimônio. Outro problema foi a crítica apaixonada e militante que fez com a maioria dos estudos sobre a trajetória dessa instituição fosse marcada pelo maniqueísmo: ou a rejeição *a priori* de tudo o que tivesse a ver com a Academia / Escola ou então a sua defesa incondicional, frequentemente num discurso laudatório vazio. PEREIRA Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro:

34-artigo_sonia.indd 358 20/06/2008 10:26:46

A mudança de conceito museológico: a Reserva Técnica disponibilizada para o público

O conceito norteador no novo Museu D. João VI baseia-se na idéia de uma Reserva Técnica disponibilizada ao público, resguardados, naturalmente, os cuidados necessários com a conservação e a vigilância do acervo. Acreditamos que, no nosso caso, muito mais importante do que montar exposições permanentes ou mesmo temporárias – que exigiriam recursos que nós não temos – é efetivamente colocar o acervo à disposição dos seus usuários naturais: alunos, professores e pesquisadores. Além disso, é importante fazer referência à dificuldade em manter uma exposição permanente, em que uma narrativa tradicional da História da Arte está instalada, quando nas salas de aula e nas nossas pesquisas, nós temos participado da reavaliação crítica dessa historiografia.

O projeto, portanto, investiu na compra de módulos e trainéis deslizantes, estantes e mapotecas para armazenamento do acervo, além de equipamentos para controle climático e de segurança da nova Reserva Técnica.

A apresentação do acervo pelo critério de séries de objetos, tentando evidenciar a própria formação das coleções

Em vez de cronologias – tentando remontar a história da instituição –, ou ainda por artistas – tentando refazer biografias que ficariam sempre incompletas, além do grande número de peças anônimas –, resolvemos trabalhar com o conceito de coleção, isto é, de série de objetos.

Assim, o projeto de acondicionamento e apresentação do acervo na nova Reserva Técnica vem sendo feito seguindo, primeiro, o critério do meio artístico (desenho, pintura, gravura, escultura etc) e, depois, o critério temático (exemplos: temas históricos, mitológicos, alegóricos, decoração arquitetônica, ornamento vegetal, estudo anatômico e assim por diante).[25]

Acreditamos que, desta forma, a nova curadoria do Museu D. João VI aproxima-se mais do universo do ensino acadêmico, tornando mais evidentes vários aspectos de sua prática artística: as soluções compositivas, as técnicas e os métodos de trabalho, os temas e sua iconografia.

Além disso, situado dentro de uma escola de artes, o próprio Museu é um espaço de reflexão sobre o seu papel, no confronto entre a tradição e a contemporaneidade e, sobretudo, naquilo que pode ser reconhecido como traços de continuidade entre elas.

---

revisão historiográfica e estado da questão, p. 72-83. PEREIRA. *180 anos da Escola de Belas Artes*. *Anais do Seminário*. PEREIRA. *185 anos da Escola de Belas Artes*.

[25] O projeto museológico do novo Museu D. João VI foi feito pela Profa. Sonia Gomes Pereira O projeto museográfico do novo Museu D. João VI é da arquiteta Marize Malta, também professora da EBA/UFRJ.

34-artigo_sonia.indd 359 20/06/2008 10:26:46

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico* – desde el barroco a nuestro dias. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.

ARGAN, Guilio Carlo. *Imagem e persuasão*: ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BARATA, Mário. Manuscrito inédito de Lebreton sobre o estabelecimento de uma dupla escola de artes no Rio de Janeiro em 1816. Revista do SPHAN, n. 14, 1959, p. 283-307.

BOIME, Albert. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. New Haven: Yale University Press, 1986.

INGRES, Jean-Auguste-Dominique. Commentaries on art. In: TAYLOR, Joshua C. (Ed.). *Nineteenth-century theories of art*. Berkeley: University of California, 1989.

PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). *180 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Pós-graduação da EBA / UFRJ, 1997.

PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). *185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2001.

PEREIRA, Sonia Gomes. Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão. *Revista Arte & Ensaios*, PPGAV / EBA / UFRJ, n. 8, 2001.

PEREIRA, Sonia Gomes. Desenho, composição, tipologia e tradição clássica – uma discussão sobre o ensino acadêmico do século 19. *Revista Arte & Ensaios*, PPGAV / EBA / UFRJ, n. 10, 2003.

PEREIRA, Sonia Gomes. Desenho, composição, tipologia e tradição clássica – uma discussão sobre o ensino acadêmico do século 19. *Revista Arte & Ensaios*, PPGAV / EBA / UFRJ, n. 10, 2003

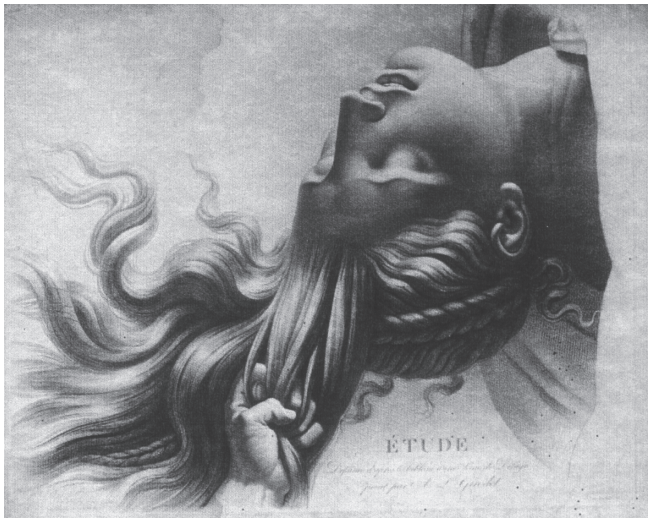
PEREIRA, Sonia Gomes. A historiografia da arquitetura brasileira no século XIX e os conceitos de estilo e tipologia. *Revista Estudos Ibero-Americanos*, PUC / RS, v. XXXI, n. 2, 2005.

PEREIRA, Sonia Gomes. História, arte e estilo no século XIX. *Revista Concinnitas*, IA / UERJ, n. 8, 2005.

PEREIRA, Sonia Gomes. A historiografia da arquitetura brasileira no século XIX e os conceitos de estilo e tipologia. *Revista Estudos Ibero-Americanos*, PUC / RS, v. XXXI, n. 2. 2005.

PEREIRA, Sonia Gomes. História, arte e estilo no século XIX. *Revista Concinnitas*, IA / UERJ, n. 8, 2005.

34-artigo_sonia.indd 360 20/06/2008 10:26:46



Aléxis-François Girard. *Estudo para cena do dilúvi*o. Gravura maneira de crayon s/papel, s/d, 64,0 x 50,0cm. Modelo para o ensino de desenho na Academia Imperial de Belas Artes (Museu D. João VI/EBA / UFRJ).



Henrique Cavaleiro. *Nu feminino*. Óleo s/tela, 1953, 162,5 x 114,0 cm. Concurso de magistério para a Escola Nacional de Belas Artes (Museu D. João VI / EBA / UFRJ). A longa duração da tradição narrativa na arte brasileira no século XX explica a permanência dos exercícios de modelo vivo, inclusive como exigência em concursos didáticos.

34-artigo_sonia.indd 361 20/06/2008 10:26:46

Duas situações de instalação espacial da pintura: Matisse e Motherwell

Prof. Dr. Stéphane Huchet
Professor da UFMG
Pesquisador do CNPq
Membro do CBHA

Resumo

A análise de duas contribuições da arte do século XX à questão da instalação da pintura no ambiente arquitetural: *La danse*, de Henri Matisse (1934) e *Reconciliation Elegy*, de Robert Motherwell (1978), nos põe em contato com duas situações estéticas diferentes perante o desafio da integração entre ambas.

Pintura – Instalação – Ambiente

Abstract

The analysis of two artist contributions from the 20th Century to the presence of the painting in the arquitetural environment: La danse, by Henri Matisse (1934) and Reconciliation Elegy, by Robert Motherwell (1978), get us in touch with two different esthetic situations in front of the challenge of their integration.

Painting – Installation – Environment

35-artigo_stephane.indd 362 07/07/2008 12:27:57

Fazer uma história da pintura moderna desde, *grosso modo*, o cubismo, pode consistir em fazer uma história da conquista de uma amplitude espacial que leva a bidimensionalidade a encontrar caminhos de saída fora do plano. Por onde começar? Com os *papiers collés*, as primeiras "colagens" e "montagens", por exemplo. Propondo outra pista, Benjamin H.D. Buchloh escolhe os monocromos de Alexander Rodtchenko em 1918-1921 porque já abrem a pintura ao fluxo incontrolável do espaço. Tal afirmação significa tanto uma operação formal: o monocromo transforma o plano pictórico em um puro relevo espacial cromático, quanto uma operação simbólica: o plano, assim elevado ao estatuto de relevo espacial, aponta também para uma *ilimitação* virtual no espaço real.[1] Essa análise formalista vai ao encontro de uma idéia que Clement Greenberg formulava em 1948. Problematizando a tensão entre produção privada da pintura abstrata e sua freqüente destinação arquitetural, Greenberg escrevia que

> existe uma urgência persistente, tão persistente que é amplamente inconsciente, de ir além da pintura de ateliê ou de cavalete, na direção de uma sorte de pintura que, sem ser no final das contas identificada com a parede como pintura mural, expandir-se-ia sobre ela e tomaria conhecimento de sua realidade física. […] Para desenvolver suas idéias, a pintura abstrata, sendo plana, precisa de uma superfície de maior extensão do que aquela que a velha pintura de cavalete oferece […]. Talvez a contradição entre a destinação arquitetural da arte abstrata e a atmosfera verdadeiramente privada na qual esta é produzida, acabará matando a pintura ambiciosa. Assim, essa contradição, cuja causa última reside fora da autonomia da arte, define especificamente a crise na qual a pintura agora se encontra.[2]

A análise de Greenberg ressitua bem a tensão entre motivações e finalidades, as relações de escala tanto física quanto semiótica entre o espaço de produção e o espaço de destinação da pintura. Quatro anos mais tarde, é uma tonalidade mais alegre, diríamos, que caracteriza a avaliação que Henri Matisse faz de uma situação da pintura bastante próxima da que Greenberg apresentou: "creio que, um dia, por causa dos costumes que mudam, a pintura de cavalete não existirá mais. Haverá a pintura mural. As cores vêm sempre mais vos colher. Tal azul entra na alma. Tal vermelho age sobre vossa tenção. Tal cor tonifica. É a concentração dos timbres. Uma era nova se abre".[3]

La danse de Matisse como antecipação da instalação ambiental

Capítulo importante da relação moderna da pintura com o espaço, a decoração, *La danse – A dança –*, que Henri Matisse realizou em 1933 para a Fundação Barnes, em Merion, na Pensilvânia. À leitura das cartas que o pintor escreveu na época sobre seu trabalho, encontramos um material muito relevante no que diz respeito às relações entre pintura e arquitetura. O

[1] BUCHLOH. Gerhard Richter's *Eight Grey*: Between *Vorschein* and Glanz. In: Gerhard Richter: Eight Grey, Deutsche Guggenheim Berlin, Hatje Cantz Publishers, 2002, p.17.
[2] GREENBERG. The situation at the moment, p. 83-84.
[3] MATISSE. Réponse à André Verdet, p.148

35-artigo_stephane.indd 363 20/06/2008 10:55:54

que se depreende do que Matisse escreve é o alto grau de exigência que ele demonstra, baseada em uma motivação declarada de ampliação pictórica cuja formulação, mais uma vez, nos leva a identificar na dinâmica da pintura moderna uma pesquisa acerca dos rumos e dos processos possíveis de sua espacialização, como se, de dentro, num certo contexto disciplinar, devesse levar seus horizontes espaciais potenciais a seu maior grau de realização.

Na entrevista que realizou com Matisse no seu ateliê em Nice, no sul da França, em 1933, Dorothy Dudley diz como a tela que o pintor tinha acabado nesse momento – pouco antes de ela ser levada de navio para os Estados Unidos e afixada na parte abobadada que lhe era reservada entre três recaídas laterais de nervuras na parte superior da parede de entrada, com suas três portas parallelas, de finição superior curva, no museu do Dr. Barnes – "dominava o momento e o lugar – e [que] ela era tão imediatamente potente e cativante que fazia do ateliê o equivalente de um templo ou de um palácio severo".[4]

De certa maneira, o sentimento exprimido por Dorothy Dudley frente à tela mostra que a pintura de Matisse já tinha conseguido, mesmo na sua fase de *esboço situacional*, isto é, de antecipação da situação real que seria sua uma vez instalada no seu espaço de destinação, criar uma interiorização dos elementos espaciais que constituíam a milhares de quilômetros de distância o lugar do afresco, sua arquitetura já agindo no estofo espacial do grande pano plano pintado no ateliê de Nice, ao mesmo tempo que, de dentro, a tela pulava de certa maneira, virtual e realmente no seu espaço de destinação, *produzia sua destinação*. É o que Matisse chama *faire corps avec l'architecture* – fazer corpo com a arquitetura.[5] Duas questões se apresentavam a Matisse: a harmonia formal e a harmonia material da obra com a arquitetura da sala. "Meu alvo, escreve, foi de traduzir a pintura em arquitetura, de fazer do afresco o equivalente do cimento ou da pedra."[6] As análises de Matisse, acerca de sua obra – além de antecipar muito do que surgirá no contexto da arte e das instalações *in situ*, trinta anos mais tarde no século –, mostram, portanto, uma preocupação em instituir uma relação de sua prática e, sobretudo, da pintura mural – que reencontrarems posteriormente como eixo histórico e crítico de primeira ordem na arte dos anos 1920-1930 –, com a questão da materialidade do suporte arquitetural. De volta de sua viagem a Filadélfia, Matisse confessa a Dorothy Dudley que sua obra, uma vez instalada, "se tornava uma coisa rígida, pesado como a pedra, e que *parecia ter sido criada espontaneamente ao mesmo tempo que o prédio*"[7] (grifo nosso). (Confessamos que o acerto da pintura com a espacialidade do lugar de implantação a milhares de quilômetros de distância institui uma forma de *simulacro* da situação real. Na garagem alugada pelo pintor para encontrar uma realidade física análoga à da Fundação Barnes, a situação laboratorial mostra que fazer corpo com a arquitetura pode resultar de mediações virtuais na qual o *simulacro* se revela capaz de assumir os desafios da situação real. Matisse terá de certa maneira inventado algo como o *in situ-simulacro*, categoria intrigante que, no entanto, corresponde bastante à situação da pintura de afresco na tradição, todos os tra-

[4] MATISSE. Entretien avec Dorothy Dudley. Retranscrição de DUDLEY. The Matisse fresco in Merion. In: MATISSE. *Écrits et propos sur l'art*, p.139
[5] Carta a Simon Bussy, 7 de março de 1933. In: MATISSE. *Écrits et propos sur l'art*, p.140.
[6] Entretien avec Dorothy Dudley In: MATISSE. *Écrits et propos sur l'art*, p.140.
[7] Entretien avec Dorothy Dudley. In: MATISSE. *Écrits et propos sur l'art*, p.143.

35-artigo_stephane.indd 364 20/06/2008 10:55:55

balhos de aproximação de uma narrativa iconográfica, em fase de concepção, do lugar onde será realizada contendo uma dimensão de simulacro).

Para Matisse, a situação de sua tela no grande sala da Fundação Barnes contém uma série importante de desafios e implicações que dizem respeito aos comportamentos espaciais da pintura e da arquitetura, antecipando, repetimos, as preocupações futuras da arte, por exemplo, do minimalismo. O vemos atento à necessidade de criar uma relação ponderada e de equilíbrio entre o peso espacial do lugar e o peso icônico da imagem:

> Sim, tal era exatamente o problema, [...] que minha decoração não amassasse a sala mas, ao contrário desse ar e espaço aos quadros que essa galeria era destinada a fazer ver. [...] Consegui pelas linhas, pelas cores, pelas direções de energia a dar assim ao espectador a sensação do vôo, da elevação, que lhe faz esquecer as proporções reais demasiadamente insuficientes para coroar as portas vidráceas.[8]

Aqui, várias coisas se conjugam: a respiração espacial total, confirmado pelo envolvimento do público em um jogo perceptivo onde todos os parâmetros do lugar, seu volume, seus ritmos tectônicos e suas imagens pintadas colaboram e instituem um cenário total. Este corresponde exatamente ao que Matisse chamava uma "verdadeira colaboração" em prol de uma "eloquência plástica"[9]... O sucesso é total, os formantes da obra, "seus francos contrastes, suas relações decididas dão um equivalente da dureza da pedra e da agudeza das nervuras da abóbada, confer[indo] à obra uma grande qualidade mural".[10] Importante ressaltar que Matisse conclui que "o painel de Merion tem sido feito especialmente para o lugar. [...] Deveras, não é deslocável".[11] Não nos esqueçamos disso: fazer para o lugar. É um lema chamado à fortuna. Na carta do 14 de fevereiro de 1934, Matisse resume seus princípios:

> A pintura arquitetural depende absolutamente do lugar que a deve receber e que ela anima de uma vida nova. Uma vez que lhe é associada, não pode mais ser separada dele. Ele deve dar ao espaço enclausurado (*enclos*) nessa arquitetura toda uma atmosfera comparável à de um belo e vasto bosque ensolarado, que envolve o espectador com um sentimento de aliviamento na suntuosidade. Neste caso, é o espectador que se torna o elemento humano da obra.[12]

Matisse enuncia uma estética ainda presa numa relação com a natureza, mas, a nosso ver, deveríamos entender que a leveza sensível da recepção resulta da *doação à obra e à sua relação com o lugar* do peso perfeito para que, enquanto força plástica de ponderação e equilíbrio, ela garanta a experiência aprazível e sensual da espacialidade global – o que Matisse nomeia atmosfera. Exprime-se aqui algo do pensamento da sensorialidade que

[8] Entretien avec Dorothy Dudley. In: MATISSE. *Écrits et propos sur l'art* p.142
[9] Carta a Alexandre Romm, 19 jan. 1934. In: MATISSE. *Écrits et propos sur l'art*, p.144.
[10] Carta a Alexandre Romm, 19 jan. 1934. In: MATISSE. *Écrits et propos sur l'art*, p.144.
[11] Carta a Alexandre Romm, 19 jan. 1934. In: MATISSE. *Écrits et propos sur l'art*, p.144.
[12] Carta a Alexandre Romm, 14 fev. 1934. In: MATISSE. *Écrits et propos sur l'art*, p.147.

35-artigo_stephane.indd 365 20/06/2008 10:55:55

será três décadas depois um componente novo de uma parte da arte contemporânea quando, através de operações artísticas, participando da pintura ou de seu campo ampliado – os *environments*, os ambientes etc. –, se tratará precisamente de tornar o espectador "o elemento humano da obra". Este último ponto é importante porque diz muito bem como o trabalho de Matisse em *La danse* ambicionava criar as condições de um espaço completo, onde a deposição de uma tela realizada a milhares de quilômetros de distância se mostra, uma vez instalada, como resultado de uma espécie singular de respiração espacial integral do lugar, mas, sobretudo, que a percepção do público fosse uma percepção daquilo mesmo. As proposições que ela ampara convergem na direção das preocupações que serão as de muitos artistas da década de 1960, com um vocabulário diferente.

Assim, em 1946, falando de *La danse*, Matisse lembra que "durante três anos, teve de reconceber constantemente a obra como um metteur en scène".[13] A encenação é a palavra que diz respeito à organização, à montagem e à apresentação da prestação estética. Implica evidentemente um espaço amplo, globalizante, de carácter público, um espaço dinâmico, cambiante, evolutivo. Será também uma categoria de muitas manifestações artísticas da década de 1960. Na Barnes Foundation, Matisse pensou uma verdadeira ética da relação estética entre sua obra, o lugar e o que, além de *La danse*, o museu expunha: Renoir, Cézanne, Seurat etc., outros universos cromáticos, na forma de quadros, de pontos espaciais dispostos sobre as paredes vizinhas do "afresco". Esses quadros e *La danse* são tantos fotogramas dentro de uma circulação lenta, mas intensa de imagens solicitantes que respiram no espaço global. Agora, o afresco, realizado no ateliê de Nice, não pode ser ignorado enquanto lugar de um longo processo de tateamento, exploração, investigação, enunciação e variação que levou Matisse a acumular uma "série de projetos que ele tinha executados – recortados dentro de papéis coloridos –, antes de chegar à concepção que tinha-lhe parecido justa. A cada novo projeto, as mudanças iam na direção de um afastamento do 'quadro' para se reaproximar da 'pintura mural' enquanto tal".[14]

Isso nos mostra que quando Dorothy Dudley chega à conclusão – em forma de pergunta – de que "sua pintura tinha, portanto, corrigido realmente a arquitetura?" e que Matisse "admitiu que isso pareceu-lhe imperativo",[15] trata-se em geral de um trabalho de imenso rigor para que a crítica possa escrever: Matisse "sublinhou todo o trabalho que a adaptação da decoração à peça lhe tinha demandado. Para isto, tinha purificado e verificado o desenho millimetricamente para assegurar que fosse sempre flexível e livre".[16] A dimensão mais fascinante desse trabalho de ajuste millimétrico é que ele foi pensado para garantir uma relação de ponderação capaz de acertar plasticamente as condições de uma verdadeira captura ambiental do observador: precisava, diz Matisse,

> dar, dentro de um espaço limitado, a idéia da imensidão. É por essa razão que [...] eu ofereço um fragmento e levo o espectador, pelo ritmo, o levo a

[13] Propos rapportés par Gaston Diehl. In: MATISSE. *Écrits et propos sur l'art*, p.151
[14] Entretien avec Dorothy Dudley. In: MATISSE. *Écrits et propos sur l'art*., p. 141.
[15] Entretien avec Dorothy Dudley. In: MATISSE. *Écrits et propos sur l'art*., p. 142.
[16] Entretien avec Dorothy Dudley. In: MATISSE. *Écrits et propos sur l'art*., p. 142.

35-artigo_stephane.indd 366 20/06/2008 10:55:55

> prosseguir o movimento da fração que ele vê, de modo a ter o sentimento da totalidade. O interesse é certamente – como na pintura em geral – dar, com uma superfície limitada, a idéia da imensidão.[17]

A impossível voz espacial de Motherwell

Mas pulemos agora quarenta anos para encontrarmos uma nova e mais recente contribuição à história das relações entre pintura e arquitetura. Trata-se, em 1978, de uma grande tela do artista norte-americano Robert Motherwell (9 x 3 metros; lembramos que *La danse* de Matisse media 13 x 3,5 metros, acima de três portas vidráceas de 6 metros de altura), *Reconciliation Elegy*, para a parede lateral de um mezanino interior da National Gallery of Art, em Washington, projetada pelo famoso arquiteto M.I.Pei.

Num primeiro momento, Motherwell parte da idéia de que a inserção de uma grande tela numa arquitetura de "estilo internacional" (diz ele), isto é, geométrica, criaria um confronto com esta se seguisse um padrão formal igualmente geométrico, a geometria da tela, com seu estilo "arquitetônico", sendo engolida pela geometria do edifício. A escolha feita por Motherwell vai repousar, portanto, sobre um deslocamento da proposta, o critério estético, a ordem de consideração avançados por ele provindo de uma arte extra-pictórica ou extra-plástica. Ele escreve: "o que *pode* rivalizar com uma arquitetura inclusive maior, – como a, digamos, de uma catedral gótica – é a voz humana, a presença humana. Queria uma pintura tão clara e pessoal, tão pouco arquitetônica quanto à *voz humana*, que, por assim dizer, é uma obra espontânea que canta, mesmo se se trata de um canto solene".[18] Motherwell apresenta a idéia de fazer cantar o muro, o que, coincidentemente, lembra Matisse, que, confrontado a uma situação similar – apesar da diferença entre o teto com nervuras da Barnes Foundation e o espaço geométrico da National Art Gallery de Pei –, levou seu comandatário, o doutor Barnes, a comentar frente a *La danse*: "agora, chamaríamos bem este lugar de catedral. Vossa pintura é como a rosácea de uma catedral".[19] Dorothy Dudley lembra o que próprio Matisse disse frente à sua obra: "quando olhamos deste ângulo, diríamos também um canto que sobe até o teto".[20]

Podemos nos perguntar se a problematização da relação entre *Reconciliation Elegy* e a arquitetura de Pei não representa, se a compararmos com a situação matissiana de boa integração entre arte e arquitetura, uma volta à estaca zero da questão. Leiamos, por exemplo, o que Theo Van Doesburg, pintor neo-plasticista, escrevia em no número 25 da revista *Vouloir*, em 1927, sob o título de "L'art collectif et son importance sociale":

> A arquitetura dá uma plástica construtiva, fechada, através de relações equilibradas. A pintura, *vis-à-vis* a arquitetura, é contrastante. A arquitetura junta, noda. A pintura desnoda, disjunta. A arte monumental pura encontra

[17] Entretien avec Georges Charbonnier (1960). In: MATISSE. *Écrits et propos sur l'art*., p.154.
[18] MOTHERWELL. *Reconciliation Elegy*, p. 68. *Apud* CARERI. Le vertige du mélange, p.17-18.
[19] Entretien avec Dorothy Dudley. In: MATISSE. *Écrits et propos sur l'art*, p.143.
[20] Entretien avec Dorothy Dudley. In: MATISSE. *Écrits et propos sur l'art*, p.143.

35-artigo_stephane.indd 367 20/06/2008 10:55:55

> sua base em uma oposição, naquela relação complementar de arquitetura e pintura, de formas plásticas e cores chatas.[21]

É exatamente a circunstância que Motherwell reencontra (ou reinstaura) e que Matisse, em 1933, superou em *La danse*. Matisse não tinha proposto e conseguido uma harmonia ambiental? Uma vez sua pintura instalada, Motherwell não parece ter sido totalmente convencido pelo resultado ou, melhor dito, pela situação criada. Na verdade, o relativo insucesso deve muito ao estatuto de *Reconciliation Elegy*. É uma tela independente. Ela não representa um órgão essencial do corpo espacial, como era o caso com *La danse*. Não escapa à categoria de quadro. Motherwell confessa e lamenta: "se eu tivesse tido o muro inteiro à minha disposição. Aqui, seria preciso uma pintura mural, não um quadro separado, qualquer que seja seu tamanho, pendurado a um muro de mármore".[22] Motherwell nos faz entender muito bem que ele trabalhou dentro de limitações categoriais: um quadro plano sobre uma parede, e não toda a parede, isto é, não um afresco mural; um lugar de apresentação cujo caráter limitativo não foi revertido em recurso favorável, cujo confinamento transformou-se em constrangimento. Outra história ter-se-ia inscrito: "quizá, no final das contas, o motivo da imagem da *Elegy* precise ser mais monumental (escultural)"[23] – e reconhecemos que a pintura, aqui, é levada de maneira (auto)crítica do lado de seu outro, o volume concreto, compensatório de uma certa má consciência na realização do processo. "Se eu modificasse minha obra, se a tornasse mais monumental, talvez poderia conservar sua vivacidade, este algo dançante, essas formas dançantes [...] Quem sabe?"[24] Muitos condicionais e talvez... Motherwell, que faz passar o sentimento de uma relativa impotência, acaba devolvendo à arquitetura e aos processos sempre demasiadamente acelerados de construção, a responsabilidade do não alcance pelo pintor de seu lugar, de seu tempo, de seu canto. O "conflito" entre o arquiteto e o artista, tal como Adolf Loos o situava no inicio do século XX, ressurge nas palavras de Motherwell: "hoje em dia, no processo arquitetural, chamam o artista demasiadamente tarde. [...] Quizá é a complexidade tecnológica que a construção de um edifício moderno tão maciço impõe que impede que tomemos o tempo suficiente para permitir à voz humana de se 'perceber', de se procurar, de se sentir, de se questionar, de se afinar, até encontrar o registro que lhe convem".[25] Motherwell está lamentando a impossibilidade que as condições de produção da arquitetura hoje impõem ao artista de trabalhar no tempo de que precisaria para fazer um trabalho bom. Nesse sentido, ele apresenta aqui uma dimensão crítica que contrasta com a situação de Matisse. Se o pintor francês conseguiu superar os desafios que Motherwell alista, isto é, encontrar o ritmo para a voz de *La danse* e antecipar perfeitamente no ateliê de Nice a situação final, afinando sempre o processo – o que o levou a realizar uma verdadeira antecipação, decerto, ainda de cunho pictórico, dos futuros ambientes e environments —, Motherwell, do seu lado, esbarra num aspecto que é inerente ao processo da

[21] *Apud* BOIS; BONNEFOI; CLAY. *Architecture et arts plastiques*. Pour une histoire interdisciplinaire des pratiques de l'espace, p. 147.
[22] MOTHERWELL. *Reconciliation Elegy*. *Apud* CARERI. Le vertige du mélange, p. 20
[23] MOTHERWELL. *Reconciliation Elegy*. *Apud* CARERI. Le vertige du mélange, p. 19.
[24] MOTHERWELL. *Reconciliation Elegy*. *Apud* CARERI. Le vertige du mélange, p.20.
[25] MOTHERWELL. *Reconciliation Elegy*. *Apud* CARERI. Le vertige du mélange, p.20.

35-artigo_stephane.indd 368 20/06/2008 10:55:55

instalação, como já o apresentamos em outra circunstância, a do arranjo, da busca do ajuste convincente entre uma obra, um dispositivo e seu lugar arquitetural de inserção[26], com o risco de não consegui-lo. É o que Motherwell lamenta, apontando para a dificuldade para uma pintura – um quadro autônomo que vem do ateliê para encontrar uma nova situação numa instituição artística – de se *entender* com o lugar. Frente ao risco de a instituição não conseguir propiciar para as obras que apresenta ou constituir com elas uma real ambiência estética e emocional – eventual fracasso que transforma a galeria ou o museu em uma espécie de "mausoléu climatizado para a simples conservação dos 'objetos'" (Motherwell) –, surge a hipótese de que as melhores condições de visibilidade e percepção da pintura seriam outras que as institucionais. Trata-se, no final das contas, de uma questão de condições de apresentação, categoria essencial da arte contemporânea.

Referências

BUCHLOH, Benjamin, H. D. Gerhard Richter's *Eight Grey*: Between *Vorschein* and *Glanz*. In: RICHTER, Gerhard: Eight Grey, Deutsche Guggenheim Berlin, Hatje Cantz Publishers, 2002.

BOIS, Yve-Alain; BONNEFOI, Christian; CLAY, Jean. (Avec la collaboration de Hubert Damisch et Nancy Troy) *Architecture et arts plastiques*. Pour une histoire interdisciplinaire des pratiques de l'espace. Corda: 1979

CARERI, Giovanni. Le vertige du mélange. *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n≠39, *Art et Architecture*, Printemps 1992, Paris: Centre Georges Pompidou, p.17-18

DUDLEY, Doroty. The Matisse fresco in Merion. *Hound and Horn*, 7, n≠2, jan.-mar. 1934.

GREENBERG. The situation at the moment. *Partisan Review*, January, 1948.

MATISSE, Henri. Réponse à André Verdet. In: ____. *Écrits et propos sur l'art* (textes, notes et index établis par Dominique Fourcade). Paris: Hermann, 1972. p.148 (col. Savoir)

MATISSE, Henri. Entretien avec Dorothy Dudley. Retranscrição de: DUDLEY, Dorothy. The Matisse fresco in Merion. *Hound and Horn*, 7, n≠2, jan.-mar. 1934.

MOTHERWELL, Robert. *Reconciliation Elegy*. Trad. franc. Guy Scarpetta. Genève: Skira.

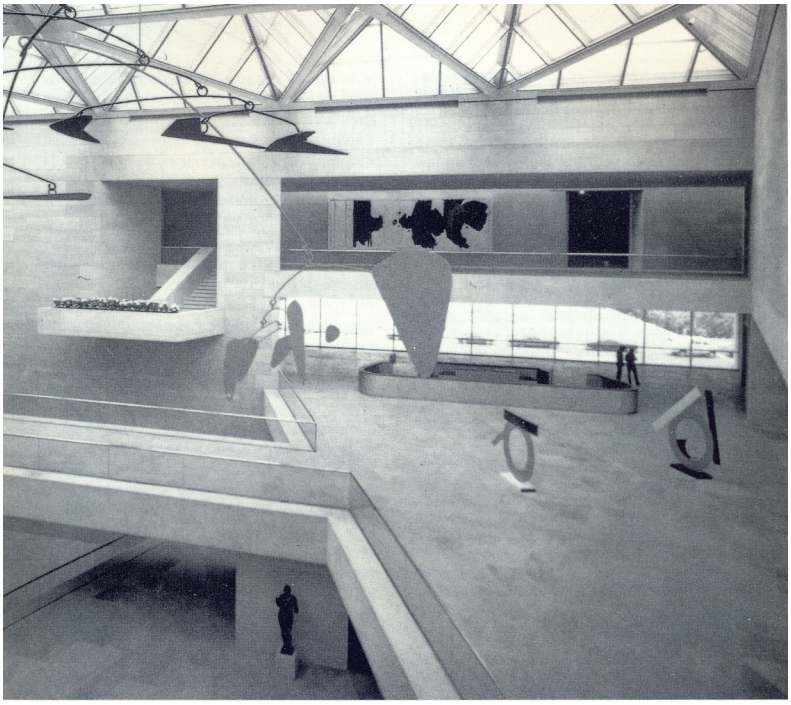
HUCHET, Stéphane. A instalação em situação. In: NAZARIO Luiz; FRANCA, Patricia (Org.). *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

[26] HUCHET. A instalação em situação, p.17-45.

35-artigo_stephane.indd 369 20/06/2008 10:55:55



Henri Matisse. *La Danse*. Óleo sobre tela. 13m x 3,50m. 1934. Barnes Foundation, Merion, Pensilvânia.



National Gallery of Art, Washington. No fundo: Robert Motherwell. *Elegy Reconciliation*, acrílico sobre tela, 9,24 m x 3m, 1978.

35-artigo_stephane.indd 370 20/06/2008 10:55:57

Informação manipulada: arte brasileira, anos 1970/1980

Prof. Dr. Tadeu Chiarelli
Professor e chefe do Departamento de
Artes Plásticas da ECA/USP
Membro do Conselho do CBHA

Resumo

Na historiografia brasileira recente, a produção dos anos 1980 – período da "volta à pintura" – é considerada o antípoda da produção da década anterior, tida como fria e cerebral. O estudo tem por objetivo marcar determinados pontos de confluência entre as produções dos dois períodos, demonstrando que, se do ponto de vista da prática artística, os resultados tendem a ser distintos, os aspectos conceituais que as estruturam possuem pontos em comum. Artistas comentados: Alfredo Nicolaiewsky, Leda Catunda, Caetano de Almeida.

Arte Contemporânea Brasileira – Anos 1970 e 1980 – Aspectos Práticos e Conceituais

Abstract

In the Brazilian recent historiography, the production of the 80's – the period of the "return to the painting" – is considered the antipode of the previous decade production, which was considered cold and intellectual. The study main focus is to emphasize a certain matters of confluence between the productions of both periods, proving that if from the point of view of the artistic practice the results tend to be different, the conceptual aspects that structure them have a lot in common. Analyzed artists: Alfredo Nicolaiewsky, Leda Catunda, Caetano de Almeida, among others.

Brazilian Contemporary Art – 1970 and 1980 – Practical and Conceptual Aspects

36-artigo_tadeu.indd 371 20/06/2008 10:58:57

Este texto traz considerações sobre um estudo que realizo sobre a produção artística brasileira dos anos 1980, e suas conexões com a produção que a antecedeu. Indagarei sobre as relações dessa produção com aquela da década anterior. A idéia é avançar sobre o que as diferencia e como essa diferença se dá, problematizando a visão mais difundida que afirma haver um fosso estético e ideológico separando a arte brasileira dos anos 1970 e aquela dos anos 1980. Como base para minhas considerações, tomarei as produções dos artistas Caetano de Almeida, Leda Catunda e Alfredo Nicolaiewsky.

Um dos porta-vozes dessa interpretação foi o crítico de arte Roberto Pontual. Em seu livro *Explode Geração!* – em que discute a produção dos artistas, então reunidos na "Geração 80" – o crítico estabelece as diferenças entre os artistas de uma década e outra. Com um texto repleto de metáforas psicanalíticas, Pontual pensa a ditadura militar como o pai opressor e os artistas dos anos 1970 como seus "quase filhos" oprimidos:

> A situação muda aos poucos de figura, na medida em que à repressão vem somar-se o "milagre". Dessa ambigüidade sofrem os quase filhos que se lançaram no experimentalismo de meados da década de 70. Eram certamente contra o estado de coisas vigentes, mas, para contestá-lo com os seus próprios meios, não encontravam outra tática senão a da estocada indireta, de voz baixa e grave, da irritação e da raiva que transitam pela metáfora. Frustrado o grito na rua, voltam para o interior do museu. Ali, sob a sombra terrível do pai, se sentem fortes inclusive para negá-lo. Negam-no, até onde podem, pela arma exclusiva da razão. A emoção se dilacera.[1]

Contra esse grupo ambíguo, mas, ao mesmo tempo, racional e ligado ao experimentalismo, Pontual vai opor à "Geração 80":

> Como o núcleo que constitui a geração em causa é, por natureza, contestador de uma circunstância prévia –.... – melhor maneira não há, para retratá-lo, do que partir daquilo que através ele se nega. Assim, em primeira instância, o estilo da Geração 80 se tece por uma série de nadas: nada de frieza, nada de olimpismo, nada de altas teorias, nada de conceituação abusiva, nada de fotografismo (quem disse que o mundo é para ser tão rigidamente domado pela imagem?), nada de isolamento, nada de hegemonia entre cariocas e paulistas, nada de patrulhismo, nada de porra-louquice. Nada de exclusões ou proibições...[2]

Pontual destacava ao máximo a nova geração daquela que a antecedera para conectá-la com a "grande" tradição da arte brasileira, pensada por muitos críticos como sendo aque-

[1] PONTUAL, Roberto. *Explode Geração!*. Rio de Janeiro: Avenir Editora. p 48-49.
[2] PONTUAL, Roberto. *Explode Geração!*. Rio de Janeiro: Avenir Editora. p. 50/51.

36-artigo_tadeu.indd 372 20/06/2008 10:58:57

la de matriz barroca. Pontual percebia na produção dos primeiros anos da década de 1980 uma espécie de *continuum* que a ligaria à parte da produção dos anos 1960, ao neoconcretismo, ao movimento antropófago e ao Aleijadinho. Apesar de importante para uma reflexão sobre a permanência do desejo de uma arte nacional no Brasil do pós-guerra, não é essa tese de Pontual que interessa aqui.

Interessado nas conexões possíveis entre os dois grupos de artistas, tomaria uma das afirmações do crítico citadas acima para iniciar minha argumentação. E o trecho escolhido é aquele em que ele afirma que, para a geração surgida nos anos 1980, não havia nenhum interesse pela fotografia ("nada de fotografismo, quem disse que o mundo é para ser tão domado pela imagem?)".

****

É sabido que parte significativa de artistas brasileiros, dos anos 1970, usava a imagem mecânica e/ou foto-mecânica, fossem elas produzidas por eles ou não. Esse uso, servindo a vários propósitos, partia do pressuposto de que a imagem podia ser operada como informação pura, passível de ser manipulada dentro de um campo artístico que não mais entendia o artista como produtor de objetos artesanais. A fotografia, ou as imagens produzidas a partir de meios fotomecânicos, por sua natureza reprodutível, possibilitava uma abordagem menos "autoral", minando o estatuto do objeto de arte como exemplar único, ou seja, como mercadoria.

Tais pressupostos, corroendo as concepções mais tradicionais da obra de arte, não eram do agrado de Roberto Pontual, que, na seqüência de sua argumentação, demonstrava ver com bons olhos a suposta ausência da fotografia e de outros meios mecânicos de reprodução, na cena artística dos anos 1980. Assim ele se posiciona:

> Nada de fotografismo: eis uma constatação que ninguém quererá aqui disputar. É límpida e irrecusável na media em que a imagem fotográfica, tão atraente junto aos artistas da década passada, saiu por completo de cena com a gente atual. Seja pela absorção na pintura, através do hiper-realismo, ou pelo emprego direto dela, na fotolinguagem, na vídeo-arte e na documentação de *performances*, a fotografia fora sem dúvida a menina-dos-olhos daquela época recente. Num universo sob o cerco da imagem, ela ia perfeitamente bem com a álgida experimentação conceitual. Mas hoje os tempos são outros e mesmo que esse cerco continue, até mais intenso e sofisticado, os artistas de agora pouco se ligam em encará-lo e discuti-lo, menos ainda pelo *gadget* em que para eles se transformou a metalinguagem da fotografia.[3]

[3] PONTUAL, Roberto. *Explode Geração!*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, p. 55.

36-artigo_tadeu.indd 373 20/06/2008 10:58:57

****

Escrito no calor da hora – o aspecto mais importante desse livro – e tendo como repertório a produção carioca e paulista dos primeiros anos da década, *Explode Geração!* não podia transmitir uma visão precisa do que ainda estava sendo constituído, ou seja, a arte que caracterizaria toda a década de 1980. Como é sabido, já no final daquele decênio, quem se interessava pela produção que então emergia, tinha conhecimento de que começava um renovado interesse pela fotografia e pelos outros meios mecânicos de reprodução, que ganharia uma visibilidade maior na década seguinte. No entanto, mesmo nos primeiros anos daquela década, sob os quilos de tinta que na seqüência se tornariam a "marca" da "Geração 80", era possível perceber que a produção de alguns artistas fazia uso de processos mecânicos e fotomecânicos de reprodução de imagens demonstrando, portanto, que as relações de oposição entre as duas gerações de artistas não eram tão simples e igualmente não muito claras.

Se formos rever as produções dos anos 1980, levadas a efeito por artistas como Beatriz Milhazes, Daniel Senise, Ciro Cozzolino e Sergio Romagnolo, por exemplo, será visto que todos eles produziam seus trabalhos a partir de matrizes visuais divulgadas via meios mecânicos e fotomecânicos, muito embora, nesses casos, a apropriação das imagens não fosse direta. A característica de todos eles seria a capacidade de reprocessar tais matrizes.

Um outro exemplo a ser lembrado seria o da artista Leda Catunda que, na mesma época, desenvolvia um tipo de produção que denominava "vedações": tecidos estampados vendidos em lojas do ramo, apropriados pela artista e apenas parcialmente pintados por ela. Como resultado final, ela apresentava esses tecidos cobertos por uma pintura monocromática com áreas não vedadas onde apareciam pedaços das figuras estampadas nos tecidos por meio de processos mecânicos de reprodução.

Se levarmos em conta esses primeiros exemplos, perceberemos que, no âmbito da produção do início dos anos de 1980, o uso de imagens *ready-made*, retiradas das mais diversas fontes, era uma parte tão importante quanto aquela exacerbação da gestualidade "livre", que acabou por caracterizar toda uma geração. Por outro lado, mas nesse sentido, o uso dessas imagens não deixava de conectar os artistas dos anos 1980 com aqueles que imediatamente os antecederam, apesar das diferenças de tratamento que ambos davam a esse tipo de apropriação.

****

Alguém poderia argumentar que, apesar dos usos diretos ou indiretos dessas imagens conseguidas a partir de procedimentos mecânicos ou fotomecânicos, o "espírito" da produção dos anos 1980 se diferia fundamentalmente daquele de seus predecessores, uma vez que esses últimos utilizavam dessas imagens enfatizando apenas seus potenciais de informação, quase sem nenhuma interação ou mescla com outros procedimentos.

36-artigo_tadeu.indd 374 20/06/2008 10:58:58

Seguindo esse raciocínio, muito próximo daquele de Pontual, tal atitude dos artistas dos anos 1970 resultava em uma produção visualmente mais fria e, na maioria das vezes, repleta de uma contundência que extrapolava o problema da forma ou dos meios de produção da imagem para atacar questões mais conectadas a uma crítica ao sistema de arte (aqui entendido em toda a sua complexidade) e, em última instância, ao próprio regime político. Em contraposição, mas ainda dentro da lógica desse raciocínio, os artistas dos anos 1980 criariam um amálgama entre essas imagens apropriadas e outros procedimentos ligados a uma sintaxe formal conectada à expressão de um sentimento autoral e, portanto, intransferível. Tal atitude, por sua vez, traria para a obra dessa geração um caráter supostamente emocional que acabaria por comprometer todo o possível racionalismo informacional contido na imagem fria, oriunda dos meios de reprodução de imagens.

Sem dúvida, comparada às produções mais "típicas" dessa caracterização da arte dos anos 1970 – lembro aqui de certas produções de Julio Plaza, Anna Bella Geiger e Regina Silveira, entre outros –, a produção da década posterior aparecerá mais quente. No entanto, muitos dos artistas a ela ligados desenvolveram produções que em nenhum momento deixaram de ser críticas, quer em relação ao sistema de arte, quer ao próprio sistema de poder socialmente instituído.

A diferença desses trabalhos em relação aos da geração que os antecedeu parece de fato situar-se na conexão entre as imagens de origem mecânica ou foto-mecânica que utilizavam e os outros procedimentos empregados por eles na constituição de suas obras. Assim, caberia discutir aqui, justamente, os procedimentos que aumentavam a temperatura da arte dos anos 1980, esse aquecimento que, sob um olhar mais arguto, de maneira alguma obliterou os posicionamentos críticos de grande parte dessas obras.

Para entender essas peculiaridades da produção dos anos 1980 que serviram como argumentação para diferenciá-la completamente daquela que a precedeu, proponho centrar agora o foco na produção de três artistas que emergiram durante os anos 1980, a saber, Leda Catunda, Alfredo Nicolaiewsky e Caetano de Almeida.

Leda e Alfredo surgiram mais ou menos na mesma época – início daquela década –, embora em contextos diferentes: Catunda, em São Paulo, Nicolaiewsky, em Porto Alegre. Caetano de Almeida surgiu também em São Paulo, mas já na segunda metade da década. Leda Catunda, logo de início, alcançou projeção nacional, tornando-se um ícone da "Geração 80". Alfredo Nicolaiewsky, apesar de logo reconhecido pela crítica e pelo público gaúcho, infelizmente até agora só conseguiu uma ressonância local, e Caetano de Almeida vem, aos poucos, ganhando um reconhecimento paulatino fora do círculo paulistano.

Com trajetórias diferentes suas produções possuem pontos de contato fortes, sobretudo nos primeiros anos de suas atividades profissionais.

36-artigo_tadeu.indd 375 20/06/2008 10:58:58

Em um primeiro momento o que uniria a produção dos três seria o fato de que todos eles – contrariando as afirmações de Roberto Pontual sobre a "Geração 80" – incluem em suas produções elementos do "fotografismo", uma vez que os três se utilizaram de imagens oriundas dos meios mecânicos e fotomecânicos de reprodução.

Uma segunda característica entre eles é que todos se apropriam desses tipos de imagens. Se Nicolaiewsky, no primeiro estágio da carreira, utilizava de imagens que ele próprio produzia, o artista não as apresentava de forma direta, uma vez que as processava de um modo que explicitarei a seguir, mudando ou ampliando seu sentido original.

Esse processamento das imagens apropriadas seria a terceira característica a unir os artistas em questão. Desde o início de suas respectivas carreiras eles atuam como editores das imagens *ready-made* que colhem, desconectando-as de suas funções informativas originais e ressignificando-as nesse processo de recontextualização.

Essas três características, a princípio, não retiram os pontos de contato entre Caetano de Almeida, Catunda e Nicolaiewsky de seus antecessores. Como eles, Plaza, Geiger e Regina Silveira, incluídos no "fotografismo" dos anos 1970, podem ser vistos como artistas que, sobretudo naquele período, se apropriam de imagens preexistentes, editando-as. O que, portanto, irá diferenciar os três artistas mais jovens daqueles que o antecederam será, como já observado, os procedimentos de amálgama dessas imagens na configuração geral das suas produções.

Dentro dos procedimentos usados por eles para conectar as imagens das quais se apropriavam, a característica fundamental que os une é o aspecto artesanal desses procedimentos. Frente a imagens de origem mecânica, que repetiam estruturas visuais estandardizadas, cada um, à sua maneira, encontrou estratégias para ressignificá-las, usando procedimentos que negassem a reprodutibilidade dessas imagens, introduzindo um grau de ironia que as desestabilizasse em seus propósitos originais.

Leda, Caetano e Alfredo, ao retirar o caráter reprodutível das imagens que escolhem, transformando-as em obras únicas, agem como artistas que, conscientes do caráter supostamente inevitável do sistema de arte, e seguindo (talvez involuntariamente) o exemplo dos artistas da *pop*, obrigam a esse mesmo sistema aceitar produções que, em última instância, apresentam imagens absolutamente banais transformadas em "belas artes".

Leda Catunda caracterizará a sua produção pelo uso de imagens arquetípicas trabalhadas a partir da pintura e da costura, muitas vezes em uma única obra. O primeiro procedimento – tradicionalmente aceito como uma técnica "artística" – entrará em choque não apenas com a costura (uma técnica assimilada como meramente artesanal e "feminina"), mas também com as imagens mecânicas e/ou fotomecânicas, muitas vezes trazidas para o

36-artigo_tadeu.indd 376 20/06/2008 10:58:58

corpo da obra sem nem mesmo uma mínima tradução para o universo daquilo que consideramos "artístico". Aqui me refiro aos trabalhos em que ela apresenta imagens impressas em tapetes de banheiro, cobertores ou jogos de quebra-cabeças. Especificamente nessas obras, o observador sente-se desconfortável ao deparar-se com uma obra em que a "má pintura" – um dos ícones da produção dos anos 1980 – é sobreposta a imagens mil vezes reproduzidas, tornando difícil absorvê-la dentro dos padrões das "belas artes", apesar delas se apresentarem dentro desse contexto.

Por outro lado, fica evidente a herança conceitual de Catunda, quando ela nomeia certas obras com referências explícitas a como o senso comum absorve certas características da arte do período moderno, como é o caso da obra *Entre o figurativo e o abstrato*, hoje na coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Já Alfredo Nicolaiewsky, em sua produção de início de carreira, desenvolveu uma série de trabalhos em que reproduz imagens fotográficas que repetem cenas de apelo homoerótico celebradas por publicações especializadas, ao lado de imagens que retratam recantos de salas da classe-média porto-alegrense, em verdadeiros closes fotográficos, em que se observa sempre paredes recobertas de papel, com fotografias ou imagens reproduzidas por outros processos fotomecânicos, além de outras imagens.

Se as primeiras são verdadeiramente cópias de fotografias, as segundas, mesmo tendo sido apreendidas "do natural", guardam um enquadramento de cunho documental típico da fotografia.

A justaposição dessas duas imagens tende a causar desconforto no observador, na medida em que a oposição entre o "público" e o "privado" – levando-se em conta o estranhamento daquele "privado" e a banalidade daquele "público – não deixa de ferir suscetibilidades. Porém, um elemento que amplia ainda mais esse desconforto é que Nicolaiewsky produz essas obras a lápis de cor e aquarela, conferindo-lhes "artisticidade" pelo aspecto artesanal da produção.

Caetano de Almeida também pautará seus trabalhos, a partir de meados dos anos 1980, pela repetição de ilustrações e fotografias extraídas de revistas e livros de divulgação que ele, muitas vezes, processará por outros meios fotomecânicos antes de copiá-las quase sempre em grandes dimensões por meio da pintura.

O artista, operando a partir de uma visão crítica do sistema da arte, busca confundir produtivamente o observador, inserindo no campo artístico imagens banais trabalhadas de forma meticulosa, demonstrando o seu "talento artístico", ou então imagens emblemáticas da história da arte desconstruídas pelos processos fotomecânicos e posteriormente "reconstruídas" pelo labor operoso, absolutamente artesanal de Caetano de Almeida.

****

36-artigo_tadeu.indd 377 20/06/2008 10:58:58

Creio que pelas considerações acima tenha ficado problematizada a visão mais difundida que afirma haver um fosso estético e ideológico separando a arte brasileira dos anos 1970 e aquela dos anos 1980. Pelos exemplos apresentados parece ter ficado claro que a "Geração 80" – tomando de barato a sua real existência – trazia dentro de si uma complexidade que não pode resumir-se a uma caracterização geral que a filie diretamente a uma explosão emocional desbragada, imune a questões conceituais que continuavam proliferando no meio artístico brasileiro depois de detonado o processo de abertura política do país após o período de repressão.

Os exemplos aqui trazidos das produções de Nicolaiewsky, Catunda e Caetano de Almeida demonstram que a tão propalada "volta à manualidade" (com tudo o que isso pode representar) não obliterou a permanência de uma atitude crítica dos artistas perante a arte, o seu sistema e as injunções do poder instituído, atitude esta que, como visto, mesmo não se manifestando de maneira explícita porque carregava consigo uma ironia talvez mais sutil, permanecia ativa dentro da própria constituição das obras.

O aprofundamento deste estudo, a meu ver, trará outras possibilidades de leitura dessa produção que marcou aquela década, mostrando que suas relações com seus antecedentes são de natureza mais complexa do que uma mera recusa em bloco dos pressupostos das correntes anteriores. Se Roberto Pontual, redigindo seu texto no calor dos acontecimentos, não teve o distanciamento necessário para perceber a complexidade dessa rede de conexões, cabe aos historiadores da arte atuais dar conta das mesmas.

36-artigo_tadeu.indd 378 20/06/2008 10:58:58

Etsedron

Walter Mariano
Mestre em Artes Visuais pela EBA/UFBA

Resumo

Apresentaremos a pesquisa desenvolvida sobre a trajetória e o pensamento do coletivo de artistas chamado Etsedron, relacionando-a as discussões e ao ambiente social, político e artístico do período, nos anos da contracultura. O Etsedron – um anagrama em que a palavra Nordeste é escrita ao contrário – foi composto por artistas baianos e existiu entre 1969 a 1979. Sua proposta artística aglutinava a uma estrutura central, calcada nas artes plásticas, elementos de música, dança, teatro, cinema e pesquisa de cunho etnográfico. Em meio à mordaça imposta pela ditadura militar o Etsedron desenvolveu um método singular de trabalho coletivo baseado na convivência com comunidades rurais. Através de seus "Projetos Ambientais", buscou recriar a atmosfera anímica encontrada na zona rural brasileira. Apontava diretamente para as contradições existentes na sociedade e no universo das artes plásticas brasileiras, submissas aos modelos oriundos da Europa e dos Estados Unidos, como também colocava em xeque a percepção oficial que o Brasil tinha de si mesmo, o que provocou polêmicas nas Bienais Internacionais de São Paulo. Transitando na contramão do circuito oficial de arte, o grupo configurou-se como um legítimo representante de sua época, quando, através das mais variadas correntes artísticas, questões como autoria, unidade, originalidade e autenticidade da obra de arte foram problematizadas assim como todas as regras e convenções sociais.

Etsedron – Arte contemporânea baiana – Década de 1970

Abstract

We are going to present the research developed on the course and the thought of the artist's collective named Etsedron, relating it to the discussions and the social, political and artistic environment of the period, in the years of the counterculture. The Etsedron – an anagram of the Brazilian word Nordeste written from the left to the right – was created for baianos artists and existed between 1969 and 1979. Its artistic objective connected elements of music, dance, theater, cinema and ethnographic research to a central structure based in the fine arts. In the midst of the muzzle imposed by the military dictatorship, the Etsedron developed a singular methodology of collective work based in the contact with rural communities. Through its "Environmental Projects", it tried to recreate the atmosphere of the Brazilian rural zone. It focused directly on the existing incoherence of the Brazilian society and fine arts universe, submissive to the European and American models, as it also kept in check the official perception that Brazil had of itself, which caused controversy in the International Biennial Exhibitions of Sao Paulo. Going out of its way to the official art circuit, the group shaped itself as a legitimate representative of its time through the most different artistic currents, when questions like the authorship, union, originality and authenticity of the work of art were questioned like all the other rules and social conventions.

Etsedron – Baiana Contemporary Art – Decade of 1970

37-artigo_walter.indd 379 07/07/2008 12:29:52

O fenômeno conhecido como Contracultura atravessa o século XX, nas décadas de 1960 e 1970, com a imponência de um rio amazônico, dividindo-o, em margens bem distintas. Em uma delas, temos o apogeu do pensamento moderno, que se confunde com o próprio Movimento Moderno, enquanto na outra, o progressivo descrédito dessa percepção intelectual do mundo. O principal propósito desta pesquisa é fazer a reconstituição histórica da trajetória do *coletivo* de artistas chamado Etsedron, produto daquele fenômeno e que sintetiza, em seus trabalhos e em seu percurso, a efervescência do período.

Criado por artistas plásticos baianos em 1969, na Cidade do Salvador, o grupo existiu até 1979 e aglutinou a uma estrutura central calcada nas artes plásticas, elementos de música, dança, teatro e pesquisa de cunho etnográfico. Sua intenção era desenvolver uma estética contemporânea nas artes visuais a partir da identidade cultural brasileira pesquisada nas zonas rurais do Norte e Nordeste. Contrapunha-se a correntes estrangeiras que então faziam sucesso no circuito nacional de arte erudita.

A palavra Etsedron foi, ao mesmo tempo, nome e manifesto do grupo. É um anagrama no qual a palavra Nordeste está escrita ao contrário e funciona como uma metáfora. Representa a proposta de revelar a pobreza e o primitivismo onipresentes na vida da população rural brasileira, portanto o avesso da realidade nordestina – e do país em geral –, apresentada pelo governo e pela elite econômica do período como imersa em um "milagre econômico".

As obras ou os "Projetos Ambientais" do Etsedron eram concebidos durante um período de convívio com comunidades rurais, durante o qual se pretendia romper a barreira que separa a arte da vida. O resultado de tal empreitada era a criação de figuras orgânicas antropomórficas compostas por cipós, palhas, couro, cabaças, sementes, buchas, raízes e outros elementos naturais oriundos do local escolhido. Tudo era feito coletivamente e apresentado em ambientações acompanhadas por música e dança. Esses Projetos provocaram enorme repercussão na época, participaram com destaque de Bienais[1] em São Paulo, ao mesmo tempo em que confrontaram museus e autoridades que compunham o circuito oficial da arte. Depois de dez anos de atividade o grupo acabou pagando caro por sua atitude provocativa, dissolvendo-se melancolicamente e permanecendo eclipsado desde então.

Na mesma medida em que o Etsedron se eclipsou, eclipsaram-se também personagens e episódios que permanecem enigmáticos para a maioria dos brasileiros, como torturadores e torturados, guerrilheiros, luta armada, exílio, censura e "milagre econômico". Fora do

[1] O Etsedron participou da Pré-Bienal Nordeste (1970), Pré-Bienal de São Paulo (1970), XII Bienal de São Paulo (Prêmio Governador do Estado de São Paulo, 1973); I Bienal Nacional de São Paulo (Grande Prêmio, 1974); XIII Bienal Internacional de São Paulo (1975), XIV Bienal Internacional de São Paulo (1977); I Bienal Latino-Americana (1978) e XV Bienal Internacional de São Paulo (1979).

37-artigo_walter.indd 380 20/06/2008 11:08:44

eixo Rio de Janeiro-São Paulo, o desconhecimento sobre os protagonistas locais destes fatos revela-se ainda maior.

A trajetória do Etsedron é enriquecida por esta série de afluentes que são, na verdade, em si próprios, rios ainda mais caudalosos que se entrecruzam e a penetram dando-lhe um brilho singular. Diversas outras peculiaridades existentes no movimento o tornam um objeto interessante, começando pela pertinência do seu nome-manifesto. O litoral nordestino, o lado externo e visível da realidade nordestina, foi desde sempre objeto inspirador de um repertório pródigo de signos próprios a um paraíso tropical, a começar pelas descrições presentes na *Carta de Caminha* enviada ao rei de Portugal, onde são abundantes as descrições das lindas praias, florestas, araras e mulheres nuas, imagens que ainda hoje povoam a expectativa e a imaginação de muitos estrangeiros com relação ao país. A zona rural – os sertões – , ao contrário, sempre se apresentou como uma incógnita, uma região agreste e hostil, cenário de uma vida árdua, onde a natureza, antes que amiga e cúmplice hedonista, se mostra agressiva, gerando, com o seu sol escaldante e a sua vegetação espinhosa, elementos perigosos e desafiantes à ordem estabelecida, como Canudos e o beato Conselheiro ou Lampião e outros cangaceiros.

A iniciativa do grupo de dirigir seu foco ao universo rural, ao interior, revelava de imediato seu desejo de seguir pela contramão da cultura oficial. Como proposta inicial de ruptura e confronto, partiram para uma crítica à sociedade de consumo e, por extensão, à própria Pop Art, a corrente estética então no auge, que percebiam como difusora de signos da cultura de massa e em particular da cultura norte-americana.

O Etsedron deve ser compreendido enquanto um fenômeno coletivo e geracional. Partilhava de uma atitude rebelde encontrada também em outros grupos de jovens artistas da época que viram na série de correntes que emergiram no pós-guerra – *happening*, conceitualismo, *land art, optical art*, performance, entre outras – questões como autoria, unidade, originalidade e autenticidade da obra de arte serem problematizadas assim como todas as regras da sociedade. Operando na mesma *freqüência* que o Etsedron, tivemos na Alemanha o grupo *Fluxus*, na França, os *Situacionistas*, que elevaram o tom político a ponto de influir na revolta estudantil de Maio de 1968. Na Holanda, o Movimento PROVOS (abreviatura de provocador) e na Itália, a Arte Povera.

Algumas semelhanças foram apontadas entre a Arte Povera (arte pobre) e o Etsedron, e elas talvez existam, na medida em que os dois movimentos se insurgiram contra o Pop, buscando na natureza a matéria-prima de seus trabalhos. Mas as diferenças também serão flagrantes, afinal, a Povera se origina em Turim, rica cidade do norte italiano e o Etsedron, em Salvador, cidade do Nordeste brasileiro. A pobreza, que na Povera se manifestará

37-artigo_walter.indd 381 20/06/2008 11:08:44

como *sofisticado* discurso conceitual – como assinala Aracy Amaral (1983, p. 247) –, será no Etsedron um urro amedrontador.

Localmente, ainda que não tenha exposto na Bahia, o grupo, dado o grande número de artistas que arregimentava, pode ser considerado como um elo entre as primeiras gerações de artistas modernos e as gerações que surgiram após a abertura política ou, como sugere Maria Helena Flexor, tenha dado "[...] um grande passo em direção ao pós-modernismo" (1994). Na verdade, a sua perspectiva reconstitui o ponto de vista local frente a fenômenos como a contracultura, a arte de vanguarda, o "milagre econômico" brasileiro, a explosão das indústrias fonográficas e televisivas no país e os "anos de chumbo" da ditadura militar.

Formado inicialmente por alunos do curso regular e dos cursos livres da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, o Etsedron teve ao longo de sua trajetória inúmeros integrantes e simpatizantes que orbitavam em torno de um núcleo central encabeçado pelo artista plástico Edison da Luz, em que também figuravam nomes como Matilde Matos, Palmiro Cruz, Chico Diabo, Joel Estácio, entre outros.

A primeira aparição do grupo se deu na Pré-Bienal de Recife, em julho de 1970. Entre setembro e outubro do mesmo ano, participaram também da Pré-Bienal de São Paulo, com o título de Miragem do Etsedron. O grupo era então composto por Edison da Luz, Vera Lima, J. Cunha, Palmiro Cruz e Gilson Matos. Além de serem alunos da Escola de Belas Artes (EBA), este núcleo inicial tinha em comum o envolvimento com a técnica da xilogravura, fato que viria a influenciar poderosamente sua poética. Podemos mesmo, em uma certa medida, apontar as ambientações do Etsedron como uma transposição para o tridimensional do universo estético e do imaginário da xilogravura, tradicionalmente associada ao expressionismo, a representações dilaceradas da vida humana e a uma postura politicamente engajada.

Este grupo integrava uma geração de alunos que presenciou um período de grande turbulência na trajetória da EBA e do país. Eles acompanharam a mudança de endereço da Escola, que é a segunda escola de arte fundada no Brasil e a segunda escola superior da Bahia. A saída do Solar Jonathas Abott, situado na Rua 28 de Setembro – zona boêmia e de prostituição –, em 1967, a estadia provisória nas dependências do Museu de Arte Sacra da Bahia e a transferência, em 1970, para aquele que é o seu endereço até os dias de hoje, o casarão da Rua Araújo Pinho, no bairro do Canela. Faziam parte também da geração de estudantes universitários que assistiram ao endurecimento da ditadura militar, a promulgação do AI-5, a difusão da tortura e sua contrapartida, a luta armada, em meio a qual muitos outros universitários tombaram.

Tendo como pano de fundo este cenário ameaçador, repleto de ameaças veladas e outras bastante diretas, o grupo – compreensivelmente – escolheu o "espantalho" como figura

37-artigo_walter.indd 382 20/06/2008 11:08:44

emblemática de suas representações. Eles também tornaram clara a sua opção por atrelar o horizonte de sua vanguarda estética a um repertório nacional:

> O artista tem de acompanhar o ritmo do nosso progresso e não o do progresso do país vizinho [...] Nem tampouco pular por sobre vivências e experiências que nunca teve, para seguir uma corrente que obedece às necessidades de outro meio que não o nosso, dentro de uma escala de valores que não são os nossos. Arte assim jamais poderá nos atingir. (ASPECTO I – HISTÓRICO DO ETSEDRON, out 1973, p. 2)

Em 1973, alguns integrantes desligaram-se do grupo, outros se aproximaram, entre eles, os artistas plásticos Almandrade, Neném e Lygia Milton, além de pessoas das áreas de dança, cinema e música. A crítica Matilde Matos, membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte, já integrada ao movimento, passa a divulgar o trabalho e a ideologia do grupo em sua coluna de arte do *Jornal da Bahia*, intitulada "Página Quente". A partir da Vila de Guajeruz, situada em Arembepe, no litoral norte do Estado, materializam o Projeto Ambiental I, selecionado para a XII Bienal Internacional de São Paulo. O cipó (caboclo, fogo, cigarra, leite, prego e maracujá) emerge como fio condutor do trabalho, e a casa de taipa – incluindo o ritual da tapagem – torna-se o epicentro da ambientação. O contato com a natureza torna-se mais íntimo, passando a reforçar sua temática animista:

> Há na combinação de crueza e atmosfera animista do nordeste rural, reverberações que entram numa outra dimensão além da comunicação. [...] Assolados por secas constantes ou enchentes esporádicas, a região desperta aquele mesmo sentimento que temos diante de pedras soltas, que parecem ter uma vida misteriosa a envolvê-las. [...] Arquétipos espreitando atrás da vida cotidiana do homem pra criar nele um forte impacto psicossomático. (ASPECTO II – ANIMISMO, out 1973, p. 3)

A partir desse momento a proposta cria corpo e passa a adquirir algumas características que permanecerão até sua dissolução. Uma delas é, talvez, a mais singular, é o método de trabalho que incluía o deslocamento e a permanência, durante alguns meses, do grupo, ou de parte dele - a equipe de execução – em uma zona rural, escolhida para fornecer-lhes a matéria-prima para as ambientações – cipós, raízes, sementes etc. –, assim como a *vivência* da realidade rural brasileira, necessária para a criação estética.

Essa abordagem de pesquisa, em que o pesquisador supera conscientemente a distância do objeto pesquisado, é próxima ao que o método etnográfico entende e define como *observação participante*. O interesse pela Etnografia remete, de fato, a outros fenômenos da década de 1970, marcados por uma mesma *mentalidade* coletivista, a exemplo da própria História

37-artigo_walter.indd 383 20/06/2008 11:08:45

das Mentalidades. Uma historiografia que se mostra atenta ao ponto de vista coletivo, na medida em que prioriza as atitudes mentais partilhadas pelas coletividades.

A apresentação na Bienal causou grande impacto, conseguindo chamar a atenção da crítica e do público, obtendo inclusive o prêmio Estado de São Paulo. Em 1974, o grupo de execução do Projeto, agora composto por Edison da Luz, Palmiro Cruz, Joel Estácio, Chico Diabo e Negreiros, desenvolve o Projeto II, tendo a região amazônica como fonte de inspiração. Trabalhando por seis meses na cidade paraense de Itaituba, passam a revestir as figuras com couro de boi, material que conseguiam a baixo custo na região. A proposta ganha o grande prêmio da II Bienal Nacional de São Paulo nesse mesmo ano.

Em 1975, participam com destaque da XIII Bienal Internacional de São Paulo, apresentando o Projeto Ambiental III. A apresentação do grupo conta com a participação marcante do dançarino norte-americano Clyde Morgan. Participam também o grupo de execução acima mencionado e uma série de profissionais de diversas áreas do conhecimento, mesmo que eventualmente e de maneira indireta, através de discussões informais.

Despertando polêmicas, o grupo atrai a simpatia de críticos influentes como Aracy Amaral e Olney Kruse, que enxergam em seu trabalho uma busca sincera – e rara – de identidade cultural brasileira em nosso circuito erudito de artes visuais, em geral, debruçado sobre referências européias e norte-americanas. Amaral registra inclusive as discussões geradas pelo trabalho do grupo:

> Interrogando visitantes da Bienal sobre a impressão causada pelo "Etsedron", ouvi comentários como: "evoca pobreza, por isso não gostei"; ou "pressupõe uma atmosfera de luta", "não gosto porque o material é repelente aos sentidos", "esteticamente é feio" (?), "as cores são desagradáveis", a "exposição é hostil", respostas todas estas que vêm confirmar o impacto que a proposta causa. (Amaral, 1983, p. 246)

Em uma entrevista à *Folha de S.Paulo*, Kruse, que voltava de uma viagem de pesquisa pelo Norte e Nordeste, também colocava no centro das discussões a questão da identidade cultural:

> Os americanos que trouxeram a video-arte nesta Bienal vão levar o Etsedron para os Estados Unidos. Filmaram tudo, e ficaram espantados quando ouviram dizer que nosso artista mais brasileiro era Volpi. "Mas vocês têm o Etsedron, o Xingú" apontavam. Nós estamos tão colonizados que é preciso um estrangeiro como Jack Bolton, o comissário americano na XIII Bienal, vir e abrir os nossos olhos. (*apud* Matos, 1976, p. 5)

37-artigo_walter.indd 384 20/06/2008 11:08:45

Em outra resenha sobre a Bienal, o crítico Alair O. Gomes destacava a reação provocada pela presença do Etsedron: "Outros colegas meus parecem algo atônitos face ao projeto III. Não me recordo de outra expressão em termos plásticos tão pungente e tão genuína de aspectos da realidade brasileira" (Gomes, 1976, p. 52). Já para Matilde Matos, o grande diferencial do grupo era seu olhar sobre a dimensão social da nossa realidade, cada vez mais esquecida nas artes plásticas brasileiras, voltadas a experimentações formais alinhadas a correntes estéticas internacionais: "No âmbito das artes plásticas nacionais, quase não está presente o contexto social, por mais densa e complexa que a sociedade hoje se apresenta" (Matos, 1975, p. 60).

A despeito de seu sucesso nas prestigiadas bienais paulistanas, pouco comuns entre os artistas da arte contemporânea baiana, o grupo continuava em grande parte desconhecido em sua cidade natal, onde o eco desse sucesso limitava-se ao universo de leitores do *Jornal da Bahia*. No cenário paulistano, o Etsedron seguia com destaque:

> Não há quem visite a Bienal Internacional de São Paulo que não fale de um trabalho, o do grupo Etsedron, que mostra a paisagem do Nordeste brasileiro, com formas de um artesanato angustiado e angustiante, trabalho contundente, dantesco e com uma proposta que machuca, até por sua triste beleza (O RETRATO DE UMA TRISTE BELEZA. *Diário de São Paulo*, 1975).

O grupo vai em 1976 para Porto Seguro, no litoral sul do Estado da Bahia, onde, contando com um surpreendente apoio oficial da prefeitura da cidade, passa a desenvolver um trabalho de arte-educação junto à comunidade. Através da vertente teatral do grupo, os atores e diretores de teatro Márcio Meirelles e Maria Eugenia Millet formaram pequenos grupos teatrais e promoveram oficinas junto a grupos escolares durante alguns meses, colocando em prática a integração social e artística apregoada pelo Etsedron desde o seu início. Em 1977, participam da XIV Bienal Internacional de São Paulo.

Incorporando personagens lendários da região, como o Jarapiti e o Marubatã, o Etsedron manteve a estrutura básica de suas ambientações, que continuaram provocando reações intensas. Para Frederico Morais: "O Etsedron, como o próprio nome indica, atua às avessas de qualquer grupo com uma estratégia e táticas bem definidas, limitando-se a repetir, como um vídeo-teipe, a sua primeira e desastrosa atuação: o folclore da miséria, o exótico regional" (Morais, 1979, p. 55). Já Olney Kruse permanece fiel na defesa do grupo: "Isto não é literatura. Menos ainda poesia trágica. Isso é uma realidade nordestina. E é também, a mais contundente, lúcida e brasileira obra de arte exposta na XIV Bienal de São Paulo inaugurada sábado último" (Kruse, 1977, p. 27). O tom apaixonado dos críticos prós e contra dá uma idéia das polêmicas que agitaram esta Bienal, que acabou dando o grande prêmio ao grupo argentino "Grupo dos Treze" e com isso gerando reações indignadas de protesto.

37-artigo_walter.indd 385 20/06/2008 11:08:45

Frans Krajcberg recusou uma premiação secundária e tentou transferi-la para o Etsedron, que por sua vez também não a aceitou.

De volta a Salvador, o grupo tentou expor pela primeira vez em sua cidade natal, sem sucesso. A trajetória de polêmicas e de confrontos – inclusive no plano pessoal – do grupo e de alguns de seus integrantes, particularmente de Edison da Luz, contribuiu para manter as portas fechadas:

> O que mais frusta os nossos artistas, além da desconfiança com que ele é olhado, é o boicote insidioso e nunca aberto que ele sofre [...] Caso muito típico e não único, [...] é o caso do Projeto Etsedron. As figuras estão desde janeiro, em franco estado de deterioração, no Solar do Unhão. Tudo pronto, tudo engatilhado para ser mostrado ao público baiano pela primeira vez, Edison da Luz e Chico Diabo levaram exatamente 3 meses subindo e descendo a ladeira todos os dias, mas a verba que precisavam para a montagem, uns míseros 24 cruzeiros, jamais saiu. [...] mas o jogo-de-empurra entre diretor da fundação e o diretor do museu continuou até o dia em que este declarou "agora é tarde demais, desgastou-se". (Matos, 1978)

Frente a tantos obstáculos externos e, também a sua própria incapacidade interna de manter na equipe outros membros criativos que desenvolvessem opções à liderança de Edison da Luz, o grupo foi perdendo suas forças, decidindo promover a queima ritual das peças remanescentes em Jauá, no Litoral Norte do Estado, e enviar suas cinzas para a I Bienal Latino-Americana em São Paulo, em 1978, sob o título de "A Morte do Mito", de acordo com o tema da Bienal (Mitos e Magia) e agora denominado de *Instalação Ambiental* (PROJETO V). A ausência da ambientação e das figuras orgânicas descaracterizará o trabalho, indicando seu declínio. A documentação do ritual da queima receberá o título de "Metagênese e Apocalipse". Participam ainda da retrospectiva da 15ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1979, que se torna o marco de interrupção de sua trajetória.

Seria difícil estabelecer um diagnóstico definitivo sobre os motivos que levaram o Etsedron a esse final melancólico, sem sequer ter se apresentado na Bahia. Permanece, entretanto, atualíssimo, um outro diagnóstico, mais geral, e também de alguma maneira, ligado ao grupo, traçado por Olney Kruse. Trata-se de uma avaliação sobre as artes visuais brasileiras, materializada em um polêmico artigo publicado no catálogo da XIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1975, que gerou uma chuva de protestos, incluindo um abaixo-assinado no qual constavam personagens de destaque do circuito de arte:

> [...] é preciso parar. Parar e pensar. Mudar e construir. Construir mergulhando – com sinceridade e sem demagogia ou falso ufanismo – na nossa realidade cultural. Nos nossos problemas pessoais, políticos, econômicos. No

37-artigo_walter.indd 386 20/06/2008 11:08:45

> nosso folclore tão odiado; incompreendido, desconhecido e mal amado. É preciso esquecer o fascínio. O delírio também. É preciso ter a coragem da humildade e ver o que somos. A arte brasileira só será respeitada e admirada lá fora e por nós mesmos quando ela for uma extensão natural do que somos. Caso contrário, ainda vão continuar sorrindo de nossos trabalhos, de nosso número sempre maior de artistas expondo o arremedo (subproduto) da arte do mundo (Krüse, 1975, p. 56).

Também permanece atual uma parte da ideologia defendida pelo Etsedron, que pode ser sintetizada no depoimento de Edison da Luz:

> Sempre achei que como artista cabia a mim dizer que era brasileiro e subdesenvolvido, sem pejo, sem falsas cores para ocultar o que existe. Só daí podia partir uma arte para mim verdadeira (Campos, out. 1977, p. 1).

O Etsedron, fazendo jus à sua proposta inicial de ir até o "avesso" da condição nordestina, não apenas tangenciou os melindres acadêmicos e artísticos, assim como também colocou em xeque a percepção oficial que o Brasil tinha de si mesmo, provocando celeumas nas Bienais paulistas, principais cenários das artes plásticas no país. A sua afinidade com a perspectiva antropológica derivou em um procedimento artístico singular, que era em parte criação estética e ao mesmo tempo investigação etnográfica. Trouxe para o cenário das artes plásticas algumas das contradições mais marcantes da civilização brasileira. Através de um animismo envolto em uma base conceitual, revelava uma realidade que oferece instâncias onde o mito sobrevive em todo seu vigor, coexistindo com uma sociedade industrial tecnológica e economicamente inserida no mundo globalizado. Recuperou em seu trabalho uma espécie de *xamanismo artístico*, ciente de que a transfiguração de forças míticas em objetos artísticos remonta mesmo aos primórdios da socialização humana.

Faz-se cada vez mais necessária a existência de propostas como a do Etsedron, que criem rachaduras na indústria cultural, através das quais possamos perceber outros recortes da realidade, reformatando assim a dimensão simbólica em que se dá o consumo dos produtos culturais. A arte, enquanto atividade humana ancestral, participa desde sempre – conscientemente ou não – das relações de poder tecidas na sociedade, inerentes à própria constituição da vida em grupo. Tal participação vai adquirir os contornos específicos de época e lugares distintos, ora servindo ao poder religioso, ora ao poder secular ou, como atualmente, ao capital. Este raciocínio sobre o poder – a capacidade de impor a vontade – aproxima-se ao de Bourdieu, no sentido em que este encara a arte como um "universo simbólico" em que o poder se manifesta, através do poder simbólico: "[...] esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem" (1989, p. 8).

37-artigo_walter.indd 387 20/06/2008 11:08:45

A partir desta perspectiva, com a qual se alinhava o Etsedron, podemos concluir que existe, na verdade, uma surda batalha relacionada à exploração de identidades culturais, envolvendo disputas pelo poder entre diferentes classes que tentam impor seus respectivos discursos simbólicos, o que nos leva a encarar o *campo estético* também como um campo de batalha.

Esta reflexão é útil na medida em que demonstra a lógica de legitimação social – legitimação do poder –, implícita na arte e no circuito de arte e a impossibilidade de absoluta neutralidade para qualquer um que dela participe, particularmente, na condição de especialista: artista, crítico, jornalista, curador, historiador ou mesmo patrocinador.

Os diferentes movimentos artísticos estabelecem vínculos profundos com as realidades que os engendraram e, por isso, talvez acabem adquirindo uma importância que os fazem superar a categoria de fenômenos exclusivamente artísticos, transformando-os também em documentos imaginários de sua época. Seria impossível dissociar o impressionismo francês da cena boêmia pela qual transitou ou os modernistas paulistas, sem conectá-los ao estilo de vida aristocrático de uma elite paulistana enriquecida do começo do século XX. O olhar sobre a arte, sem dúvida, envolve também a atenção a esses determinados estados de espírito que vigoravam em seus momentos correspondentes. Nessa perspectiva, as ambientações do Etsedron talvez possam se configurar como uma das mais legítimas representações do estado de espírito nacional que vigorou durante a ditadura militar iniciada em 1964. Suas figuras sugerem a fome e a tortura, submersos no rodapé da propaganda oficial daquele período. Ou melhor, seria o lado avesso, não apenas do Nordeste, assim como das altas taxas de crescimento econômico, dos milhões de toneladas de soja exportada, das telenovelas, do "Pra Frente Brasil" e da conquista da Copa do Mundo em 1970.

Uma metáfora que circulava na época do milagre econômico brasileiro (1968-1974) a respeito deste *boom* econômico nacional e cuja autoria era atribuída ao então ministro da Fazenda Antônio Delfim Neto – e por ele negada - defendia a tese de que era preciso fazer o bolo crescer antes de dividi-lo, sinalizando uma futura divisão de renda entre a população brasileira após o enriquecimento do país. Hoje, as figuras famélicas sugeridas pelos espantalhos do Etsedron parecem, de fato, a melhor e mais eloqüente representação dos convidados de um banquete que nunca chegou a acontecer.

37-artigo_walter.indd 388 20/06/2008 11:08:45

Referências

AMARAL, Aracy A. *Arte e meio artístico*: entre a feijoada e o x-burger (1961-1981). São Paulo: Nobel, 1983, 422 p.

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê*?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1984. 435 p.

ASPECTO I – HISTÓRICO DO ETSEDRON. *Jornal da Bahia*, Salvador, out. 1973. Revista do Jornal da Bahia - Edição Especial, p. 2.

ASPECTO II – ANIMISMO. *Jornal da Bahia*, Salvador, out. 1973. Revista do Jornal da Bahia - Edição Especial, p. 3.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Coleção Memória e Sociedade. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, 1989. 311 p.

CAMPOS, Mara. Etsedron - O Nordestino Exposto na XIV Bienal de SP. *Jornal da Bahia*, Salvador, 6 out. 1977. Caderno 2, p.1.

O RETRATO DE UMA TRISTE BELEZA. *Diário de São Paulo*. 16 nov 1975.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. *A modernidade na Bahia*. Salvador, 1994. 113p. (Monografia apresentada ao concurso 1º Salão do Museu de Arte Moderna da Bahia).

GOMES, Alair O. A Bienal 75 – pontos altos. *Revista Cultura*, Brasília: Ministério da Educação e Cultura, n. 20, p. 48, jan/mar 1976.

KRUSE, Olney. *XIII Bienal Internacional de São Paulo*. 1975. p. 56. Catálogo

KRUSE, Olney. A bienal da Bahia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 out. 1977. p. 27.

MATOS, Matilde. ETSEDRON: o Nordeste ao avesso. *Revista Vida das Artes*, Rio de Janeiro, n. 5, ano 1, p. 60-61, out./nov. 1975.

MATOS, Matilde. Arte Brasileira em debate (II). *Jornal da Bahia*, Salvador, 28 mar. 1976. Página Quente, p. 5.

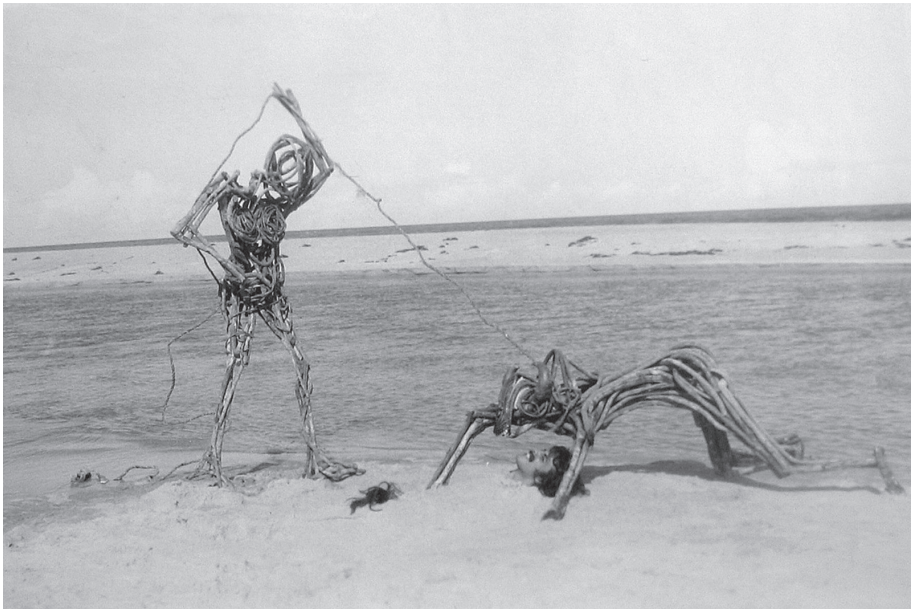
MATOS, Matilde. Eminências do poder no mundo das artes. *Jornal da Bahia*, Salvador, 4 maio 1978.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas na América Latina*: do transe ao transitório. Rio de janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

37-artigo_walter.indd 389 20/06/2008 11:08:45



Etsedron. Projeto Ambiental IV. 1977. Fonte: Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo.



Etsedron. Ensaio Fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton Etsedron: 1977, 10x15cm.

37-artigo_walter.indd 390 20/06/2008 11:08:49

José Pancetti e a cultura da modéstia

Profa. Dra. Vera Beatriz Siqueira
Professora e Coordenadora da pós-graduação do Instituto de Artes da UERJ
Secretária do CBHA

Resumo

O texto visa qualificar o lugar histórico de Pancetti na arte brasileira. Pretendo compreender o papel desempenhado pelo artista na consolidação das conquistas plásticas modernas e na atualização do gosto comum e artístico. Não apenas por auxiliar na constituição de um repertório de imagens ou de um vocabulário formal conciso e abstrato, mas igualmente por defender uma concepção profundamente moderna da arte como experiência vivida, como circunspeção moral. Opta por uma forma peculiar de conciliação entre modernidade e tradição, na qual, no lugar de estabilizar os valores da figuração, academizando as conquistas plásticas modernas, procura, com sua modéstia e comportamento esquivo, formar um padrão de juízo estético, balizado por critérios formais e poéticos mais afeitos às ambições de independência da arte moderna.

Pancetti – Arte moderna – Brasil

Abstract

The objective of this text is to qualify Pancetti's historical position in the Brazilian art. I intend to insert the role performed by the artist in the consolidation of the modern plastic conquests and in the modernization of the artistic and common sympathy. Not just for contributing in the constitution of a collection of images or a concise and abstract formal vocabulary, but equally for defending a deeply modern conception of art as a lived experience, as a moral circumspection. It chooses a peculiar form of figuration between modernity and tradition, in which instead of stabilizing the values of the figuration making the modern plastic conquests academic, it tries with its simplicity and untractable behavior to create a standard of aesthetic judgment, delimited by formal and poetic criteria more used to the ambitions of independency of the modern art.

Pancetti – Modern Art – Brazil

38-artigo_vera.indd 391 20/06/2008 11:16:27

Singeleza áspera – este é o aparente paradoxo que funda a forma com que Pancetti elabora a moderna pintura brasileira. Sua personalidade de artista isolado e retraído, homem simples e determinado que vendia seus próprios quadros, esquivo ao sucesso público, árduo trabalhador, obsessivamente dedicado a poucos temas – entre os quais destacam-se indubitavelmente as marinhas, acaba conduzindo a um interesse ambíguo por parte do meio cultural. A qualificação de "ingênuo", que muitas vezes aparece em textos críticos sobre o pintor, apoiada quase sempre na sua incapacidade de teorizar sobre arte ou em seu anedotário biográfico – ex-marinheiro de gostos simples e paixão irrefreável pelas mulatas, cujos nomes escreve nos versos das pinturas –, serve, na maioria das vezes, apenas para encobrir a seriedade de suas pesquisas artísticas e o importante papel cultural de Pancetti, responsável, nos anos 1940, pela consolidação das conquistas pictóricas modernas, pela atualização do gosto do público e, olhando retrospectivamente, pela mediação entre os esquemas modernistas e a abstração geométrica, através da rígida economia formal e da transformação da paisagem brasileira e de seu próprio lirismo em legítima presença visual.

É claro que não podemos deixar de relacionar essa posição com o programa do Núcleo Bernardelli, grupo ao qual adere Pancetti a partir de 1933. Esse grupo de artistas, criado no Rio de Janeiro em 1931, ano em que, pela primeira vez a arte moderna ganha espaço no tradicional salão nacional e que o arquiteto Lúcio Costa passa a dirigir a então Escola Nacional de Belas Artes, parte já do diálogo com a recente tradição moderna nas artes brasileiras. Antes de pretender realizar uma crítica ferina à arte acadêmica e sem querer se integrar às fileiras de nosso modernismo oficial, o Núcleo – de forma semelhante ao que também vem propor o Grupo Santa Helena, de São Paulo, – possuía um programa mais acanhado, se compararmos com a estridência dos manifestos modernistas, mas certamente mais realista e preocupado com a sua realização integral:

> O nosso programa é servir às artes, servindo aos estudiosos. É modesto o nosso cometimento e, no desdobramento de nossa atividade, não procuraremos andar muito apressados. Estamos convencidos de que o que produz resultados é a continuidade do esforço, a ação criteriosa e firme, a bem combinada liga de energia e boa vontade. Desejamos que nos julguem não pelo que de pomposo possa representar esse movimento, porém, pelo que ele cristaliza de sentimentos que nós dedicamos à conquista do saber. O Núcleo Bernardelli só tem uma finalidade: estudar.[1]

Vemos, portanto, que a "bem combinada liga" de modéstia e firmeza é prevista pelo grupo cuja curta sobrevida não deixou de marcar a cultura brasileira, sobretudo através das

[1] MORAIS, Frederico de. *Núcleo Bernardelli*. Arte brasileira nos anos 30 e 40. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1982. p. 30

38-artigo_vera.indd 392 20/06/2008 11:16:27

obras de dois artistas fundamentais para a afirmação da nossa visualidade moderna: Pancetti e Dacosta. Se olharmos, porém, para pinturas de Pancetti do final dos anos 1930, notamos que, mais do que um simples dado programático desse núcleo moderado do modernismo brasileiro, o esforço cauteloso, a seriedade dos estudos e a cristalização de sentimentos são impulsos centrais em sua poética. Vejamos, por exemplo, a obra *Boneco*, 1939, óleo s/ tela, 46,5 x 39 cm, atualmente integrando a Coleção Roberto Marinho.

Pancetti reveste o seu boneco e os poucos objetos que o cercam, indefiníveis ou improváveis – uma maçã, uma pêra e uma peça de jogo? – de delicada estranheza. O contorno nítido, as áreas de sombra que se fundem, a distribuição dos objetos nos espaços vazios deixados pelos membros do boneco, mostram a forte presença do artifício compositivo. A visão de cima, por sua vez, coloca esses objetos numa relação de planaridade, em que profundidade e superfície se equivalem. A linha diagonal, ligeiramente curva, separa o fundo em dois tons frios e rebaixados que parecem apenas se adensar no boneco. As notas mais vigorosas e quentes de amarelo e vermelho não são mais do que condensações desses tons espalhados por todo o quadro. O espaço é construído a partir da vivência do objeto; é o resultado de um processo de saturação, concentração e aplainamento – portanto, pertence simultaneamente à realidade e à sua percepção. A poesia sutil e estranha desse boneco, mais do um eco puro e simples da especulação metafísica que marca a pintura italiana do início do século XX, é central para que sua obra plasme um convívio afetuoso com o mundo, para a criação de uma forma existencial.

Em seus diários, Pancetti nunca deixa de escrever que é um pintor de realidade e que apenas deseja representá-la. A despeito de seu caráter redutor e simplista, essa definição da tarefa artística acerta em cheio o alvo de seu incessante debate: o rigor formal e a economia de meios não poderiam conduzir a uma abstração, no sentido da supressão do contato com a realidade exterior, nem à definição de qualquer outra sorte de virtualidade ou compromisso prévio capaz de limitar ou agenciar o longo e cotidiano processo da existência. Portanto, nem os esquemas abstratos, nem a representatividade literária poderiam servir a esse artista. A relação com a realidade e com a paisagem exige ser colocada nos termos do seu reprocessamento plástico e lírico, fazendo de cada uma de suas telas uma superfície sensível, que chega a respirar.

Poderíamos certamente comparar esse espaço arejado com o de Guignard. Mas como disse Rodrigo Naves, em Guignard essa vagueza ganha os contornos da "maldade", do enfraquecimento mesmo da articulação entre espaço e figuras, da suspensão de todos os valores fixos, da confluência de matéria e dissolução, da desconfiança em relação ao próprio ato de formalizar. Para Pancetti, de forma diversa, o espaço jamais deixa de ser articulável. O próprio despojamento de elementos decorativos, que em Guignard possuíam a

38-artigo_vera.indd 393 20/06/2008 11:16:27

função de permear o espaço com elementos particulares, desprovidos de caráter estruturante, já nos indica que o pintor marinheiro sustenta a crença na possibilidade de a arte conceder fundamento e limites formais ao mundo das aparências. Sua opção por formas geometrizadas e a sua famosa ordenação espacial em "Z", visível especialmente em suas marinhas, apenas confirmam a sua fé na capacidade ordenadora e na unidade articulada do todo. A curva da praia cria essa ordenação em ziguezague, essa perspectivação oblíqua, fundamental para sua unidade espacial, como vemos pelo recurso a formas losangulares e diagonais incisivas nas duas *Marinhas* sem título, realizadas em Itanhaém (SP), em 1945, (óleo s/ tela, 38 x 46,5 cm. e 60,5 x 73 cm., Coleção Roberto Marinho).

Entretanto, o seu espaço, como vimos, não é o resultado de uma ação lógica universal. Não é definido a partir do conceito. Não é uma virtualidade. Construído a partir das figuras, acaba revelando a aspereza e rudeza de sua relação com os elementos que o constituem. Os elementos discretos e repetitivos de sua lírica – figuras humanas praias desertas ou semidesertas, barcos e pescadores, naturezas-mortas – falam da relação profundamente existencial do pintor com o seu tema, a partir da qual se ergue a noção extremamente lúcida de um mundo marcado pela privação, pelo isolamento e pela presença a um só tempo franca e modesta, densa e titubeante.

É curioso perceber como Pancetti não dedica qualquer atenção ao caráter atmosférico de suas paisagens. Na última marinha que mostramos, vemos como há mesmo uma certa aridez, não apenas na grande faixa de areia da parte inferior do quadro (verdadeira marca das marinhas do pintor), mas também no céu denso e plano (o horizonte alto ou, por vezes, eliminado já mostra o seu descaso para com os fenômenos de ordem atmosférica) ou no mar quase sólido. O que lhe interessa não é a apresentação de elementos pictoricamente atraentes – a paisagem é abstrata nesse sentido; presta-se a ser motivo de pintura apenas quando é experimentada em sua unidade austera. Daí o seu aspecto algo desolador. O lirismo das praias desabitadas parece advir desse despojamento ríspido, que carrega uma lição profundamente moral: o que importa é erguer a possibilidade de uma identificação (ou acordo) entre interior e exterior, entre moral e natureza.

Identificação esta que é possível apenas pelo processo de aplainamento e redução a que Pancetti submete todos os valores do quadro. Nenhum elemento pode ser decorativo ou pura notação gráfica. Da mesma forma, nada pode ser o centro ou o sujeito da pintura. Suas telas não requisitam, portanto, nenhuma ação ou qualquer impregnação sentimental. Exigem de nós, espectadores, o mesmo comprometimento ético, a mesma circunspeção moral que mobilizou o artista a pintá-la.

Talvez isso nos ajude a compreender tanto alguns aspectos da biografia de Pancetti quanto a sua admiração explícita pela obra de Van Gogh, cuja concepção de arte como fazer

38-artigo_vera.indd 394 20/06/2008 11:16:27

ético certamente impressiona o nosso pintor marinheiro. Pode-se mesmo perceber – como o fez Paulo Venâncio Filho – em alguns de seus auto-retratos, a presença de uma "tensão vangoghiana", na solidão e crueza com que o indivíduo se coloca no mundo. Mas enquanto em Van Gogh o Eu lírico enfrenta exasperadamente os limites colocados pelo mundo, o que faz de seus retratos uma agitação febril e convulsiva de cores, pinceladas e formas, em Pancetti esse sujeito autônomo aparece em sua modéstia solitária e rude, transformando a economia formal – poucos planos, poucas cores – em áspero isolamento individual. Diferença que fica patente na comparação de seu auto-retrato em uniforme da marinha (*Auto-vida*, 1945, óleo s/ tela, 65 x 54 cm., Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-RJ) com o retrato do carteiro Roulin, de Van Gogh (*Retrato do Carteiro Roulin*, 1888, óleo/tela, 79 x 63 cm., Museum of Fine Arts, Boston).

É claro que, mesmo com tantas divergências plásticas, há algumas proximidades, especialmente no que se refere à concepção do ato artístico. Como o dado particular de identificação dos personagens pelo uniforme (e no caso de Pancetti pela conjugação do uniforme com a presença algo irônica de uma publicação sobre os "ismos" da arte) e a ausência de interesse propriamente psicológico ou social pelos retratados, não há julgamentos morais. A moralidade está no próprio fazer artístico que reprocessa a realidade com os meios e procedimentos pictóricos, próprios do ofício do pintor. A tragédia que assedia Van Gogh em sua luta franca e brutal com a realidade que o transforma em desajustado ou o despojamento áspero e solitário marca o contato de Pancetti com o mundo existe tão-somente na matéria pictórica. Daí a fúria deformante e as relações estridentes entre os meios pictóricos do primeiro e a matéria parcimoniosa, rasa e rude do segundo. Daí, igualmente, a concepção do holandês de fazer artístico como experiência trágica, e a do brasileiro que entende a criação artística nos limites éticos do ofício de pintar.

Já vimos que o estudo era, para os artistas do Núcleo Bernardelli, ponto central. Ênfase que servia, certamente, para barrar as facilidades em tropicalizar os experimentos plásticos modernos e destacar o compromisso ético com a pesquisa e a técnica. Também o Grupo Santa Helena buscava, na mesma época, com seus artistas artesãos, focar na questão do fazer artístico e do pensamento visual (Volpi era pintor de paredes, assim como Pancetti pintava cascos de navios quando estava na Marinha, tendo, inclusive, desenvolvido uma tonalidade especial de verde que ficou conhecida como "verde Pancetti"). Elementos característicos de uma visualidade que poderia ser chamada de brasileira – praias desertas, paisagens urbanas, bandeirinhas, santos, festas populares, tipos humanos – estavam na base da construção de um repertório de imagens e de uma gama de questões pictóricas que auxiliam na estabilização das conquistas modernistas e na sua efetiva transformação em fato cultural.

Talvez por isso, esses artistas, empenhados em enfrentar, de forma nova, o dilema cultural brasileiro, tenham percebido na redução temática o melhor caminho possível. Para Pan-

38-artigo_vera.indd 395 20/06/2008 11:16:27

cetti, pintar sempre as *mesmas paisagens* pessoas e objetos, não equivalia a enfraquecer a expressão. Ao contrário, dava ao artista a segurança necessária para convertê-los em motivo, a partir de sua experiência íntima. Assim resultam essas obras, em que o motivo é sempre o mesmo e, ao mesmo tempo, sempre novo. Carregam o frescor de uma visada nova e a luz característica da experiência. Luz de memória, de afeto, que imobiliza a cena, que a transforma em fato da imaginação.

Poderíamos mesmo arriscar dizer que a autocelebrada falta de erudição de Pancetti – sua opção por recusar teorizações precisas sobre sua obra e suas influências (em seu diário, fazia considerações tão genéricas quanto vagas sobre sua concepção de arte e demais artistas), o caráter algo derivativo de sua formação (além de ser um marinheiro com talento para a pintura, conta que a própria aproximação do núcleo Bernardelli se deu como que por acaso, atendendo a conselho do pintor Giuseppe Gargaglioni que apenas conhecera no Campo de Santana) e a escolha deliberada por uma vida simples, habitando em pensões, saindo religiosamente para pintar de manhã e para vender os quadros à tarde, tendo por amigos figuras populares como o motorista de táxi baiano Pé-de-valsa – está intimamente vinculada à verdade de suas imagens enquanto caracterização da visualidade brasileira.

Donde o caráter abstrato das figuras e paisagens de Pancetti. A solidão e até uma certa melancolia não advém delas, e sim da própria matéria da pintura, de seus tons rebaixados, dos poucos planos, da identificação entre densidade e profundidade, que nos faz perceber a delicadeza e a rudeza de nosso contato lírico com a realidade. Gilberto Freyre, em seu livro *Nordeste*, já havia apontado para a dificuldade de se estabelecer, em terras tropicais, diante de uma natureza simultaneamente hostil e doméstica, "aquelas relações líricas, aquele sistema misterioso de proteção recíproca entre o homem e a natureza, aquele amor profundo do homem pela árvore, pela planta, pelo mato, pela terra".[2] Um lirismo raso se apega ao equilíbrio frágil entre natureza e cultura. Evidentemente não estamos diante da natureza-jardim européia. O ato de organização do mundo natural também não se aproxima daquela tranqüilidade e comedimento dos naturalistas e botânicos que vêm esquadrinhar a natureza tropical. Tampouco estamos próximos do compromisso clássico entre natureza e cultura.

Pancetti, em sua modesta sabedoria, está ciente desse impasse. Seu lirismo ancora-se na redução extrema, na concentração rigorosa nos dados essenciais de paisagens e figuras, de modo a sugerir, sempre, na pintura, aquilo que é impossível no mundo real. Sua organização formal econômica e a superfície rasa de suas telas transferem para a matéria pictórica a tarefa de estabelecer vínculos afetivos e de "proteção recíproca" entre o homem e a realidade brasileira. É claro que, ao pintar praias desertas e figuras anônimas, Pancetti manifesta seu desinteresse pelo mundo das relações produtivas. O trabalho de lavadeiras

[2] FREYRE, Gilberto. *Nordeste*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937. p. 68.

38-artigo_vera.indd 396 20/06/2008 11:16:27

e pescadores é parte desse lirismo raso, dessa possibilidade frágil de uma relação harmônica com o mundo. Mas não serve como abrigo de qualquer idealização. Não fornece o modelo de uma relação ideal. Ao contrário, apenas na espessura da pintura, sob essa luz da memória e do afeto, a aspereza cotidiana da vida desses trabalhadores é capaz de se converter em lirismo singelo, combinando solidão e pertencimento.

Tudo isso deve nos servir para qualificar o lugar histórico de Pancetti na arte brasileira. Não é gratuito o fato de Pancetti se tornar presença quase certa na maioria das coleções particulares que se formam a partir da década de 1940. Nos últimos anos, quando morava na Bahia, teve a grande maioria de suas obras adquiridas pelo Banco da Bahia, além de ter recebido o título honorífico de cidadão baiano quando já se encontrava de cama no Hospital da Marinha, no Rio, aonde veio a falecer em 1958. O artista parecia saber que a sua obra – sempre renovada a cada contato afetivo e imaginativo com os mesmos lugares e pessoas simples – havia cumprido o papel crítico de atualização do gosto e de *mediação entre modernidade plástica e cultura brasileira*. Isso, porém, não o desobrigou a continuar pintando, da mesma forma e com a mesma energia de sempre. Suas últimas marinhas e naturezas mortas (*Lagoa do Abaeté*, 1957, óleo/tela, 46 x 65 cm. e *Sem título*, 1957, óleo/tela, 46,5 x 55 cm.), mostram não apenas o limite, mas também a grandeza de sua concepção de arte. Cada vez mais concisas e geometrizadas, ainda guardam a poesia singela e ambígua, capaz de compensar a crescente abstração formal com a presença impregnante de um espaço existencial, de solidão e silêncio.

Podemos, então, voltar ao seu auto-retrato, só para concluir com sua própria caracterização como artista. Sua formação rigorosamente não acadêmica, advinda do contato direto com a técnica da pintura e com a própria temática de sua eleição (as marinhas), aliada a sua posição lateral diante da própria história da arte e de seus tradicionais procedimentos classificatórios, nos faz ver como Pancetti parecia saber que a sua grandeza artística seria alcançada na medida da afirmação de sua modéstia. A partir dela, pôde enfrentar os problemas de formalização e comunicação de sua época e erguer uma obra original, obrigatória mesmo na análise do campo pictórico moderno no Brasil.

38-artigo_vera.indd 397 20/06/2008 11:16:28



PANCETTI. *Auto-vida*, 1945, óleo s/tela, 65x54cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-RJ.



PANCETTI. Marinha, Itanhaém (SP), 1945, óleo s/tela, 60,5x73cm. Coleção Roberto Marinho.

38-artigo_vera.indd 398 07/07/2008 12:31:45

A presente edição foi composta pela Editora C/Arte em tipologia ZapfHumnst BT e impressa na Gráfica e Editora O Lutador, em sistema offset.

colofão_CBHA2007.indd 400 20/06/2008 11:19:31