

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Instituto de Artes e Design :: UFJF

NAVA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Instituto de Artes e Design :: UFJF



NAVA	Juiz de Fora	v. 3	n. 1	p. 1-225	ago./jan.	2017/2018
------	--------------	------	------	----------	-----------	-----------

© Editora UFJF 2018
É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa da Editora UFJF.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA



INSTITUTO DE ARTES E DESIGN - IAD / UFJF
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DA UFJF
CEP 36036-330 - JUIZ DE FORA/MG
TELEFONE: (32) 2102-3362
revista.nava@uff.edu.br



EDITORA UFJF
RUA BENJAMIN CONSTANT, 790
CENTRO - JUIZ DE FORA - MG - CEP 36015-400
FONE/FAX: (32) 3229-7646 / (32) 3229-7645
editora@uff.edu.br / distribuicao.editora@uff.edu.br

PROJETO GRÁFICO, CAPA E DIAGRAMAÇÃO
Alexandre Amino Mauler

REVISÃO DE PORTUGUÊS
Carla Margareth Ferreira Ribeiro
REVISÃO DE NORMAS TÉCNICAS
Nathalie Reis

Imagem da capa:
Leila Danziger ("Um golem para Caruaru", 2014)

Online - www.uff.edu.br/revistanava

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFJF

Nava : Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem / Universidade Federal de Juiz de Fora. --
v. 1, n. 1 (jul./dez. 2015)- -- Juiz de Fora :
Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design,
2017-

Semestral
ISSN 2525-7757

1. Artes.

CDU 7

Este livro obedece às normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa,
promulgado pelo Decreto n. 6.583 de 29 de setembro de 2008.



Universidade Federal de Juiz de Fora

Reitor: Marcus Vinicius David

Vice-reitora: Girlene Alves da Silva



Instituto de Artes e Design

Diretor: Prof. Dr. Ricardo Cristofaro

Vice-diretor: Prof. Dr. Luis Eduardo Castelões

Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Coordenador: Prof. Dr. Luis Alberto Rocha Melo

Vice-coordenadora: Prof^a. Dr^a. Maria Claudia Bonadio

Comitê Editorial

Prof^a. Dra. Maria Lucia Bueno Ramos/UFJF

Prof^a. Dr^a. Raquel Quinet Pifano/UFJF

Prof. Dr. Sergio Puccini Soares/UFJF

Equipe Editorial

Amanda Gardillari, Claudio Melo Filho, Henrique Grimaldi, Tammy Senra Genú

DOSSIÊ: Encontros da arte: entre a tradição e a experimentação

Organização: Prof^a. Dr^a. Raquel Quinet Pifano/UFJF e Prof^a. Dr^a. Renata Maia Zago/UFJF

Conselho Científico

Prof. Dr. Alexandre Bergamo Idargo (Universidade Federal de Santa Catarina)

Prof^a. Dra. Ana Claudia Suriani Silva (University College London)

Prof^a. Dra. Carole Gubernikov (Universidade Federal Estadual do Rio de Janeiro)

Prof^a. Dra. Cynthia Tompkins (Arizona State University)

Prof. Dr. Didier Guigue (Universidade Federal da Paraíba)

Prof. Dr. Fernando Iazzetta (Universidade Estadual de São Paulo)

Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos (Universidade Estadual de Campinas)

Prof^a. Dra. Maraliz de Castro Viera Christo (Universidade Federal de Juiz de Fora)

Prof^a. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)

Prof^a. Dra. Rita Morais de Andrade (Universidade Federal de Goiás)

Prof^a. Dra. Sônia Salzstein Goldberg (Universidade de São Paulo)

Prof^a. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Prof^a. Dra. María Isabel Baldasarre (Universidade de Buenos Aires)

Prof. Dr. João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense)

A Revista NAVA é um periódico do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). O nome da revista é uma homenagem ao memorialista Pedro Nava, nascido a 5 de junho de 1903, em Juiz de Fora. Além de filho ilustre da cidade, o caráter multifacetado de Pedro Nava tem um significado especial para a proposta de interdisciplinaridade de nossa revista.

Os artigos que compõem o dossiê “Encontros da arte: entre a tradição e a experimentação” resultaram das palestras ministradas nos cursos de História da Arte realizados no Museu de Arte Moderna Murilo Mendes da UFJF durante os anos de 2014 e 2015. Com o título “Encontros com Arte”, variando o tema em suas diversas edições, tais cursos visavam não só a formação e especialização de um público de arte e do museu, como também apresentar à comunidade acadêmica pesquisas em variados campos da arte.

Os artigos que seguem são uma primeira seleção dos muitos temas de pesquisa que foram apresentados e debatidos entre alunos, professores e amantes da arte ao longo daquelas agradáveis noites no MAMM. Buscando relacionar tais artigos sem “amarrá-los” em um recorte espacial ou temporal ou mesmo categorizá-los segundo um meio ou linguagem artística, procurando preservar caminhos possíveis de reflexão sobre arte, propomos “Encontros da arte: entre a tradição e a experimentação”. Assim, o dossiê se revela diverso, porém não desconexo, e promove o debate em um espectro mais amplo da história da arte, ou ainda da circulação da arte desde a construção de uma tradição ocidental até às experimentações contemporâneas, abordando análises temáticas de obras e/ou artistas, tratados e doutrinas, bem como a relação da arte com as instituições ou o mecenato artístico.

Dessa maneira, o artigo que abre o dossiê, “De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre a representação da vanitas no cultura ocidental”, de Maria Berbara, trata de um gênero caro à tradição, mas que também se conecta com a arte contemporânea: a representação da morte e a transitoriedade da vida. Os quatro artigos que seguem – respectivamente: sobre a representação do tema da melancolia tão presente no imaginário ocidental (Andreia de Freitas Rodrigues), a visão de Francisco de Holanda na construção da imagem do artista Michelangelo (Rogéria Olimpio), a noção de honra defendida e “difundida” no teatro de Lope de Vega (Rose Mary Nascif) e a dominância da preceptiva do decoro na pintura colonial ao assimilar seus modelos (Clara Habib Abreu) – proporcionam uma leitura que nos permite avançar a reflexão e aprofundar o entendimento sobre a própria construção da tradição artística ocidental.

As relações entre arte e instituições de arte são pensadas através do mecenato papal em Roma no período barroco (artigo de Hudson Martins) em contraponto com a argumentação sobre os desafios enfrentados pelos museus atualmente, ao pleitear acomodar/adaptar a tradição com as demandas

culturais do tempo presente (artigo de Vera Beatriz Siqueira). Chegamos, assim, na contemporaneidade, passando ao debate sobre processos de atualização conceitual de suportes antigos, tradicionais como a cerâmica (artigo de Sandra Sato) frente às novas práticas artísticas como a performance e o vídeo (artigos de Priscilla de Paula e de Patrícia Moreno). Deste modo, esperamos que este dossiê proporcione ao leitor possibilidades de relacionar continuidades e descontinuidades da arte no ampliado campo da cultura artística ocidental.

Raquel Quinet Pifano e Renata Maia Zago – dezembro de 2017



Endereço para correspondência

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Instituto de Artes e Design :: Campus Universitário
Bairro Martelos :: Juiz de Fora :: MG :: CEP 36036-330
Telefone: (32) 2102-3362

revista.nava@ufjf.edu.br

Sumário

Dossiê

Encontros da arte: entre a tradição e a experimentação

- | | |
|-----|--|
| 9 | Maria Berbara
De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre a representação da vanitas na cultura ocidental |
| 33 | Andreia de Freitas Rodrigues
Dürer e o tema da melancolia |
| 52 | Rogéria Olimpio dos Santos
Michelângelo Buonarroti por Francisco de Holanda |
| 71 | Rose Mary Abrão Nascif
<i>Fuenteovejuna</i> : a defesa da honra no teatro de Lope de Vega |
| 89 | Clara Habib de Salles Abreu
A pintura colonial e seus modelos: o postulado da <i>imitação</i> e a doutrina do <i>decoro</i> |
| 105 | Hudson Lucas Marques Martins
O mecenato em Roma no período Barroco |
| 119 | Vera Beatriz Siqueira
Arte e instituições contemporâneas: dilema histórico |
| 131 | Sandra Minae Sato
A cerâmica artística na contemporaneidade: Ai Weiwei |
| 144 | Priscilla Danielle Gonçalves de Paula
Corpo: ausência e presença na arte |
| 156 | Patricia Moreno
Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970 |

Artigo

171

Darya Karalkevich

O ambiente da mídia e a censura na Bielorrússia:
um estudo de caso de "Horizon Sky"

Escrito de Artista

205

Leila Danziger

Ler = apagar

Resenha

215

Tammy Senra Fernandes Genú

Abstração e Empatia

221

Normas para submissão de trabalhos

Dossiê

**Encontros da arte:
entre a tradição
e a experimentação**

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre a representação da *vanitas* na cultura ocidental

Maria Berbara¹
*Dis manibus*²

Resumo

A transitoriedade da vida e a inelutabilidade da morte são tratadas artisticamente por quase todas as culturas do presente e do passado. A maneira como elas são percebidas e os conceitos aos quais se conectam, entretanto, podem ser muito distintos. Este texto trata da representação da *vanitas* em diferentes momentos da história ocidental, trazendo à consideração, entre outros, os conceitos de *carpe diem* e *memento mori*; a tradição da Morte e a Donzela e o ruínismo; estampas anatômicas e naturezas-mortas, fantasias pós-apocalípticas e fantasmagorias neogóticas.

Palavras-chave: *Vanitas*. Morte. Anatomia. Ruína. Macabro. Tradição Clássica.

Abstract

The transience of life and ineluctability of death are treated artistically in almost all past and present cultures. The way in which they are perceived, however, as well as the concepts to which they are connected, can be very different. This article deals with *vanitas* representations in various moments of Western history, bringing into consideration, among others, the concepts of *carpe diem* and *memento mori*; the tradition of the Death and the Maiden and ruinism; anatomical stamps and still lifes; post-apocalyptic phantasies and neo-Gothic phantasmagorias.

Keywords: *Vanitas*. Death. Anatomy. Ruin. Macabre. Classical Tradition.

1

Possui graduação em História pela Universidade Estadual de Campinas, mestrado em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas, doutorado em História da Arte pela Universidade de Hamburgo, e pós-doutorado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Atualmente é professora adjunta de História da Arte na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atua principalmente na área da recepção da tradição clássica e do trânsito de linguagens artísticas entre a Itália, a Península Ibérica e o "Novo Mundo" na primeira época moderna.

2

"Aos deuses-Manes". Manes eram, no antigo mundo romano, os espíritos dos mortos. A fórmula *Dis manibus* aparecia com frequência em lápides funerárias, muitas vezes de forma abreviada ("DM").

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre
a representação da *vanitas* na cultura ocidental
Maria Berbara

F Em um sentido estrito, o termo *vanitas* faz referência a um gênero de pintura que floresceu nos Países Baixos no século XVII. Essas pinturas são, quase sempre, naturezas-mortas, figurando desde flores, frutas e verduras até objetos relacionados às artes e às ciências; comuns a essas imagens são a inserção de elementos vinculados à morte e à ideia central da fragilidade da vida. Em alguns casos, os vegetais figurados podem estar em processo de (parcial) decomposição de modo a expor, em si mesmos, sua própria efemeridade. Em outros, o artista pode inserir objetos vinculados à passagem do tempo, como relógios, ou, metaforicamente, bolhas de sabão, cuja fragilidade representa a impermanência da vida. Finalmente, em certos casos, vêm-se representações mais explícitas da morte, como caveiras. Objetos científicos e artísticos, trajes suntuosos, etc., exortam o observador a meditar sobre a transitoriedade das realizações mundanas e a considerar a via espiritual como a única verdadeira. Em um sentido mais amplo, a *vanitas* faz referência a um universo mais extenso – tanto do ponto de vista espacial e cronológico quanto do meio – de obras de arte produzidas durante a primeira época moderna, as quais sublinham, similarmente, a transitoriedade da vida humana e a inelutabilidade do fim.

Neste texto o termo *vanitas* será examinado, porém, em uma perspectiva de *longue durée*, considerando-se tanto obras pré-cristãs quanto realizações contemporâneas. A ideia da transitoriedade de todos os bens – inclusive a vida – aparece, como já indicou Jan Bialostocki, em distintas culturas visuais – e de modo premente na tradição clássica (BIALOSTOCKI, 1973).³ De um antigo mosaico pompeiano aos autorretratos de Mapplethorpe; de gravuras de Dürer ou Baldung Grien ao célebre crânio cravejado de diamantes de Damien Hirst; das fantasmagorias de Valdés Leal às caveiras massificadas de Andy Warhol, os motivos tradicionalmente associados à *vanitas* se repetem com conotações distintas ao longo da tradição pictórica ocidental. De que maneira essas obras dialogam entre si e com fontes literárias como, por exemplo, Horácio ou os Salmos? Porque o tema da *vanitas* reaparece com tanta força na contemporaneidade? De que modo se ressignifica?

A representação da caveira como símbolo não apenas da morte, mas da transitoriedade da vida, remonta à antiguidade clássica, onde aparece, mais comumente, com o sentido do *carpe diem*. Essas palavras são extraídas

3

Há uma vastíssima bibliografia relativa ao tema da *vanitas* nas artes visuais. Para um livro recente em cuja introdução se faz uma breve revisão historiográfica a respeito cf. Vives-Ferrandiz-Sánchez (2011).

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre
a representação da vanitas na cultura ocidental
Maria Berbara

de famosos versos do poeta latino Horácio, que viveu no primeiro século antes de Cristo:

Tu não indagues (é ímpio saber) qual o fim que a mim e a ti os deuses tenham dado, Leuconoé, nem recurras aos números babilônicos. Tão melhor é suportar o que será! Quer Júpiter te haja concedido muitos invernos, quer seja o último o que agora debilita o mar Tirreno nas rochas contrapostas, que sejas sábia, coes os vinhos e, no espaço breve, cortes a longa esperança. Enquanto estamos falando, terá fugido o tempo invejoso; *colhe o dia*, quanto menos confia no de amanhã. (Tradução de ACHCAR, 1994, p. 88)⁴

Horácio, aqui, utiliza o medo da transitoriedade da vida, o terror da morte, como uma estratégia de sedução erótica; ele exorta sua amada a fruir o presente, desconsiderando qualquer obstáculo que possa impedir essa fruição. Júpiter ou uma força superior cósmica preside tanto os movimentos do mar quanto o destino do homem; impossível é ir contra ele. A retórica do *carpe diem*, que Horácio sintetiza tão perfeitamente nessa ode, tem uma longa linhagem grega e reaparece diversas vezes na poética latina. Em um igualmente famoso poema, por exemplo, Catulo abre mão de similar retórica amorosa para convencer a amada a se entregar a seus beijos antes de que se lhes extinga a luz da vida:

Vivamos, minha Lésbia, e amemos,
e as graves vozes velhas
- todas -
valham para nós menos que um vintém./
Os sóis podem morrer e renascer:
quando se apaga nosso fogo breve /
dormimos uma noite infinita.
Dá-me pois mil beijos, e mais cem,
e mil, e cem, e mil, e mil e cem.
Quando somarmos muitas vezes mil
misturaremos tudo até perder a conta: /
que a inveja não ponha o olho de agouro /
no assombro de uma tal soma de beijos.
(Tradução do poema por Haroldo de Campos, publicada em O LIVRO..., 1996, p. 165)

4

A passagem em itálico – “colhe o dia” corresponde ao célebre “carpe diem”.

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre
a representação da vanitas na cultura ocidental
Maria Berbara

Em um mosaico proveniente de Pompéia realizado com toda a probabilidade em meados do século I d. C., um crânio é representado sobre uma borboleta e uma roda (figura 1). À direita, vê-se uma bolsa de couro e um bastão de pastor e; à esquerda, um cetro e um manto púrpura; enquanto sobre o crânio, é representado um nivelador de carpinteiro com uma linha de chumbo. A mensagem não poderia ser mais clara: a morte, apoiada sobre a efemeridade representada pela borboleta e pela roda, atributo das deusas Tiké e Nêmesis (profetisas da vida humana) e posteriormente relacionada à arbitrariedade do destino, iguala ricos e pobres, poderosos e mendigos.



Figura 1 :: Mosaico de Pompéia

Fonte :: Disponível em: <<http://valentinagurarie.files.wordpress.com/2014/09/napoli-museomosaico.jpg>> Acesso em: 6 jul. 2018

De fato, a frase *Omnia mors aequat* ("a morte iguala todas as coisas"), do poeta alexandrino Claudiano (*Rapto de Prosérpina*, II, v.302), aparece em várias gravuras renascentistas, como, por exemplo, a do gravador alemão Bartel Beham. No primeiro terço do século XVI, Beham produz uma gravura representando, na parte superior esquerda, um bebê morto

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre
a representação da vanitas na cultura ocidental
Maria Berbara

fortemente escorçado (figura 2); abaixo, vêm-se três crâneos; enquanto, ao alto, a frase *omnia mors aequat* aponta para o sentido último da obra: independentemente do estágio do ciclo vital em que nos encontremos, a morte pode chegar igualmente para todos.



Figura 2 :: Bartel Beham, *Omnia mors aequat*, 1528-30

Fonte :: Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=54329001&objectId=1426901&partId=1> Acesso em: 6 jul. 2018.

Duas frases latinas de sentido similar – *nascendo morimur*, isto é, “ao nascer, morremos” e *finis ab origine pendet*, “o fim depende da origem” – foram igualmente empregadas em imagens que incluem uma caveira, símbolo da morte, e um bebê ou jovem criança; pense-se, por exemplo, no *Nascendo morimur* atribuído a Maarten van Heemskerck, de 1540 ca., ou, mais tardiamente, o *Finis ab origine pendet* de George Wither (1635).

A morte iguala jovens e anciãos, mas, também, como sugere o afresco pompeiano, ricos e pobres. Poucas obras apontam a pulverização *post-mortem* desse contraste de modo mais enfático do que *In ictu oculi* e

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre
a representação da vanitas na cultura ocidental
Maria Barbara

Finis glorie mundi, do artista sevilhano Valdés Leal (1670-72). A primeira, concebida como *pendant* da segunda (figura 3), representa um esqueleto que, segurando uma foice e um caixão, apaga a chama da vida que passa em um piscar de olhos – *in ictu oculi*. Ao seu redor encontram-se livros, armas, um globo terrestre, um traje cardinalício – símbolos, todos, da vaidade humana. *Finis glorie mundi* – isto é, “o fim da glória mundana” – representa o interior de uma cripta na qual jazem vários corpos putrefatos, entre os quais, em primeiro plano, o de um bispo e um cavaleiro da Ordem de Calatrava – reconhecidos, ambos, por seus trajes. No centro da composição, a mão divina segura uma balança pesando os pecados e virtudes humanas (sob o prato dos pecados, lê-se a inscrição “ni más” e; sob o das virtudes, “ni menos”, isto é, não é necessário nada mais para cair em pecado e nada menos para alcançar a vida eterna). As duas obras de Valdés Leal, complementares em seu sentido, constituem uma *vanitas* característica do ambiente contrarreformístico espanhol em cujo seio foram desenhadas: o temor à morte, e, mais ainda, aos terrores do inferno, devem servir como inspiração para o desprezo pela mundanidade.



Figura 3 :: Valdés Leal, *Finis glorie mundi*, 1670-72

Fonte :: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Valdes_Leal_-_Finis_Gloriae_Mundi.jpg> Acesso em: 6 jul. 2018.

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre
a representação da vanitas na cultura ocidental
Maria Berbara

Nessas obras, portanto, a recordação da morte em nada se relaciona com o desejo de fruição que se manifesta nos versos de poetas como Horácio ou Catulo, mas se perfila junto a uma longa tradição que remonta, no limite, à antiguidade judaico-cristã. Naquele contexto, o tema da *vanitas* aparece na literatura, pela primeira vez talvez, nos Salmos (1,2) – “tudo é vaidade, e nada mais que vaidade” – e se repete em outras passagens do Antigo Testamento, como, por exemplo, no Livro de Jó: “O homem nascido de mulher vive por pouco tempo e está cheio de inquietudes; cresce como uma flor e cai, foge como uma sombra e nada resta dele” (Jó 14, 1-2). Se, na poesia latina, a constatação da transitoriedade de todas as coisas funciona como uma exortação à fruição plena da vida e suas delícias, na tradição judaico-cristã essa mesma constatação adquire um sentido completamente distinto: a vida mundana, por ser passageira, tem pouca importância, de onde se deduz a necessidade de voltar o pensamento para a esfera puramente espiritual da existência.

Mas não somente o princípio do *carpe diem* emergiu, no mundo antigo, da percepção da inexorabilidade da morte. Na tradição estoica, filósofos como Sêneca ou Cícero concluíam que, se a morte é certa, o melhor a se fazer é se resignar a ela e se dedicar a uma vida de meditação. Séculos mais tarde, Montaigne retomaria essa visão, entre outros escritos, em seu magnífico ensaio “Filosofar é aprender a morrer”, no qual conclui que a única via de superação do medo da morte é, justamente, a contínua reflexão sobre ela; Sêneca, por sua vez, em uma famosa passagem havia afirmado não ser a morte o que tememos, mas pensar sobre ela (*Epístolas*, 30, 15).

O desprezo pela morte se vincula muito estritamente, nesses escritos, ao próprio desprezo pela vida terrena; a formulação *contemptus mundi* – isto é, desprezo pelo mundo – enraíza-se em escritos dos primeiros séculos da era cristã e floresce plenamente na tradição monástica dos séculos XI e XII com filósofos como Bernardo de Cluny, Lotario dei Segni (posteriormente papa Inocêncio III) ou São Pedro Damiano.⁵ De acordo com essa tradição, a rejeição dos bens terrenos favorece a devoção espiritual e, conseqüentemente, a obtenção da glória eterna. A este conceito se vincula o *topos* do *ubi sunt* – isto é, “onde estão?”. Essas palavras

5

Para o *Apologeticum de contemptu mundi* cf. a edição de J. P. Migne; para a *De misera conditionis humanae*, cf. a edição de R. E. Lewis. Para Bernardo de Cluny cf. a edição francesa de A. Cresson.

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre
a representação da vanitas na cultura ocidental
Maria Berbara

extraídas da frase latina *Ubi sunt qui ante nos fuerunt?* ("onde estão os que existiram antes de nós?") fazem referência à melancolia diante da perda irremediável de todas as realizações humanas e ao tempo que tudo destrói.



Figura 4 :: Francisco de Holanda, Roma decaída

Fonte :: Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com/-q8d1DXHiskg/TZhIBGLwXmI/AAAAAAAAAJI/7B_zbdKzFwQ/s1600/romadesfeita.jpg> Acesso em: 6 jul. 2018.

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre
a representação da vanitas na cultura ocidental
Maria Berbara

A frase aparece, entre muitas outras, nos versos de Shakespeare, François Villon e Philip Sidney, e surge com frequência na iconografia. Muitas vezes, a ela se associa outra expressão latina: *Roma quanta fuit*, fragmento da frase *Roma quanta fuit, ipsa ruina docet*, isto é, "O quão grande foi Roma, mostram suas próprias ruínas".⁶ Um belo exemplo da junção desses dois *topoi*, proveniente do mundo lusitano, é o desenho representando Roma destruída, de Francisco de Holanda, realizado nos anos 1540 (figura 4). Em um cenário em ruínas, Roma é representada alegoricamente como uma mulher que, em atitude de cansaço, segura um espelho que, no entanto, não vê. Ao fundo, figuram-se as maravilhas do passado clássico: o coliseu, a coluna trajana, o obelisco vaticano. Na parte inferior do desenho, lê-se a inscrição *non similis sum mihi*, isto é, "não me pareço a mim mesma", alusiva, claramente, ao fato de que a Roma em ruínas da época de Francisco em muito se distanciava da grandeza de outrora. Na coluna na qual a alegoria de Roma se apoia, lê-se a inscrição *Dulces exuviae, dum fata Deusque sinebant*, isto é, "Ó doces prendas, quando o queira um deus e o fado" (*Eneida*, IV, 651), o primeiro verso do discurso de Dido antes de cometer suicídio, quando contempla as roupas que Enéias havia usado e os lençóis que havia compartilhado com ele. A inserção desse célebre verso enfatiza o sentimento de perda e a melancolia perante as relíquias de um passado que não retornará. Na porta de um sepulcro carregada por dois anjos ou gênios alados, porém, lê-se a inscrição *Cognosce Te*, isto é, "conhece-te a ti mesmo". A frase alude, naturalmente, ao célebre aforisma grego. De acordo com Sylvie Deswarte-Rosa, porém, ela faz referência igualmente a uma famosa carta que Petrarca envia a Giovanni Colonna, na qual comenta que Roma voltaria a ser o que era se pudesse conhecer-se a si mesma:

Hoje, quem é mais ignorante das coisas romanas do que os cidadãos romanos? Seguro digo: em nenhum lugar Roma é menos conhecida do que em Roma. Não lamento somente a ignorância – no entanto, o quê é pior que a ignorância? – mas a fuga e exílio de muitas virtudes. Pois quem pode duvidar que Roma ressuscitaria de imediato se começasse a conhecer-se a si mesma? (DESWARTE-ROSA, 1992, p. 73, tradução nossa).

6

Cf. N. DACOS, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*. Roma: Donzelli, 1995.

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre
a representação da vanitas na cultura ocidental
Maria Berbara

Essa inscrição, portanto, abre a porta para uma via de superação intelectual, não espiritual, da morte, via essa que remonta, por sua vez, ao *non omnis moriar* (“não morro inteiramente”) horaciano. Em sua célebre ode, Horácio afirma que, através da realização de sua obra, é possível superar, ao menos parcialmente, a morte:

Mais perene que o bronze um monumento ergui, mais alto e régio que as pirâmides, nem o roer da chuva nem a fúria de Áquilo o tocarão, tampouco o tempo ou a série de anos. Imortal em grande parte, a morte só de pouco de mim se apossará. Que eu sempre novo, acrescido em louvor, hei de crescer enquanto ao Capitólio suba o sumo sacerdote e a calada vestal. (Horácio, *Odes*, III, 30. Tradução de Haroldo de Campos, publicado em MARTINS, 2010)

Essa mesma ideia aparece em uma das estampas publicadas na *Fabrica* de Vesalius (1543), na qual se vê um esqueleto apoiado sobre uma sepultura onde é possível ler a inscrição *Vivitur ingenio, caetera mortis erunt*, isto é, “vive-se pelo engenho, todo o resto é mortal”.⁷ O engenho, e somente ele, tem a capacidade de dar continuidade à vida mesmo depois da morte.

Se nessa estampa, portanto, o esqueleto aparece associado a uma nota de otimismo, em muitas outras obras deste mesmo período representa, com frequência de modo assustador, a ameaça da morte e, pior, dos horrores que espreitam a alma daqueles que, inconsequentes, entregam-se aos prazeres mundanos. Uma das mais conhecidas vertentes da *vanitas*, de fato, contrasta a morte, concebida quase sempre como um horrível esqueleto, com uma jovem mulher. Nessas imagens, a *vanitas* se vincula a outro conceito, qual seja, o *memento mori*, isto é, “lembra-te da morte” – uma admoestação àqueles que se entregam às delícias da existência terrena ao invés de se dedicarem à meditação e oração.

7

Cf. o artigo “*Vivitur ingenio, caetera mortis erunt*: Andreas Vesalius e a representação da melancolia e da *vanitas* no século XVI europeu (BERBARA, 2014).

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre
a representação da vanitas na cultura ocidental
Maria Berbara



Figura 5 :: Dürer, Morte e a Donzela

Fonte :: Disponível em: <<http://www.wga.hu/art/d/durer/2/13/1/020.jpg>>

Acesso em: 7 de jul. 2018.

Representações da “Morte e a Donzela” foram particularmente frequentes no círculo de Nuremberg na primeira metade do século XVI: o confronto alegórico entre o amor erótico e a morte, de fato, foi e é amplamente difundido por gravuras de Dürer (figura 5). Baldung Grien, seu discípulo, sem dúvida, inspira-se nessas gravuras ao produzir seus célebres óleos representando a morte e a donzela, ou a morte e Eva. Na clara tradição do *memento mori*, essas gravuras e pinturas associam o amor, o tempo e a morte, personificada, a partir do início do Quinhentos, por um esqueleto segurando ou apontando uma ampulheta⁸. A partir da trajetória düreriana

8

Como observa Van Marle, “a ideia de representar a morte através de um esqueleto parece tão lógica que se pergunta porquê os primeiros exemplos aparecem somente em uma época tão tardia – isto é, os séculos XIV e XV. É somente na primeira metade do Quinhentos, porém, que a representação da morte como um esqueleto e de cadáveres em decomposição torna-se realmente frequente, sobretudo na França, Alemanha e norte da Itália” (VAN MARLE, 1931-1932, v. 2, p. 361 e seg., tradução nossa).

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre
a representação da vanitas na cultura ocidental
Maria Berbara

– o encontro entre a morte e o cavaleiro, a morte e o casal – Baldung Grien recupera a antiga iconografia do encontro entre a morte e a donzela, fundindo-o ao das três idades do homem. Em fantásticos desenhos e telas, o clássico encontro entre Eros e Thanatos forma em Baldung acordes que conjugam erotismo e terror, ironia e beleza clássica. Contrariamente a Dürer, Grien cria figuras nuas extraindo elementos tanto da iconografia tradicional de Eva como da *vanitas* renascentista, gerando imagens nas quais o erótico e o necrótico se tensionam em equilíbrio instável (figura 6). Francisco de Holanda, já citado, leva essa tradição ao ápice criando a imagem de uma Vênus que é, ela própria, um cadáver; em uma aquarela que formava parte de seu álbum *Imagens das Idades do Mundo*, Holanda figura-a não mais sendo assombrada pela morte, mas fundida a ela (figura 7). Séculos depois, poetas como Baudelaire e Edgar Allan Poe retomariam esse terrível oxímoro visual.



Figura 6 :: Baldung Grien, Eva, a serpente e a morte, 1510-1520
Fonte :: Disponível em <<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>>
Acesso em: 7 jul. 2018.



Figura 7 :: Francisco de Holanda, Imagens das Idades do Mundo

Fonte :: Biblioteca Digital Hispânica

De Aetatibus Mundi Imagines - Francisco de Holanda (1517-1584) - Dibujos,
grabados y fotografías - 1545

Mas o esqueleto ou, mais comumente nesse caso, o crânio, pode também ser representado, embora na mesma esteira espiritual, de modo mais suave na iconografia cristã vinculada à morte. Em muitas representações de santos, o crânio aparece como instrumento de mediação no processo de meditação. Pense-se, por exemplo, no São Francisco de Caravaggio (figura 8), o de Zurbarán, ou na Madalena de Domenico Fetti, entre tantos e tantos exemplos. Sobretudo durante a assim chamada Contrarreforma, teólogos e tratadistas – como, por exemplo, Santo Inácio de Loyola – aconselhavam continuamente o fiel a meditar de forma constante sobre a morte e, nesse sentido, a ter em seu poder objetos, como uma caveira, como permanente recordatório. Os jesuítas, de fato, usavam o pensamento sobre a morte como um escudo contra a tentação das paixões. Nas artes visuais, isso se reflete em uma miríade de obras que representam incansavelmente a morte, seus atributos e suas consequências.

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre
a representação da vanitas na cultura ocidental
Maria Berbara



Figura 8 :: Caravaggio, São Francisco, 1606

Fonte :: Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Francis_in_Prayer_\(Caravaggio\)#/media/File:CaravaggioFrancisPrayer.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Francis_in_Prayer_(Caravaggio)#/media/File:CaravaggioFrancisPrayer.jpg)> Acesso em: 7 jul. 2018.

Se, ao longo do assim chamado período contrarreformístico – isto é, de meados do século XVI ao XVII – a recordação da morte poderia assumir um caráter admoestatório e exortativo da prevalência da via espiritual sobre a mundana, durante o Renascimento italiano surgiam com frequência reflexões de outra ordem sobre a passagem inexorável do tempo. Pinturas como o *Col tempo* de Giorgione (figura 9) ou as *Três Idades* do jovem Tiziano, por exemplo, afastam-se igualmente da brutal veia macabra que permeia a obra de artistas contemporâneos nórdicos como os supracitados Beham e Baldung Grien. Nelas, o tempo, a velhice, a transitoriedade, parecem ecoar os melancólicos versos de Petrarca – *Cosa bela e mortal passa e non dura*, isto é, “o belo e o mortal passa e não dura” – ou Lorenzo Magnífico – *Quant'è bella giovinezza, che si fugge tuttavia! chi vuol esser lieto, sia: di doman non c'è certezza* – “Como é bela a juventude, que, contudo, foge. Quem quiser ser alegre, que o seja: do amanhã nada se sabe” –, nos quais o lamento pela perda da juventude e da beleza assume tons mais melancólicos que repreensivos, mais tristes que assustadores, aproximando-os, de certa forma, ao *carpe diem* latino.

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre
a representação da vanitas na cultura ocidental
Maria Berbara



Figura 9 :: Giorgione, *Col tempo*, 1505

Fonte :: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Col_tempo_by_Giorgione.jpg> Acesso em: 7 jul. 2018.

Nessa mesma vertente, encontram-se as obras literárias e visuais alusivas ao tema do *ubi sunt* e *Roma quanta fuit* mencionados acima, nas quais não tanto se busca aludir aos perigos da preferência pelos bens e realizações terrenas quanto se expressa a melancolia diante do fim de tanta grandeza. Por outro lado, em algumas obras as ruínas assumem um caráter didático, uma vez que simbolizam a vaidade mesmo das maiores realizações do homem. Muito mais tarde, nos séculos XVIII e XIX, o motivo das ruínas ressurgiria em toda a sua força poética no pincel de artistas como Hubert Robert ou Heinrich Füssli, sobre os quais se falará mais adiante.

Como dito no início deste texto, o tema da *vanitas* se associou, frequentemente, à representação de naturezas-mortas na primeira época moderna; essas imagens proliferaram, sobretudo, nos Países Baixos, onde, moldada pelo calvinismo, a louvação da austeridade e simplicidade revestiu-se de enorme significado religioso. Roupas elegantes, joias, perfumes, mas também objetos científicos ou livros – simbolizando a vaidade intelectual – apareciam como representações do mundano, do excessivo e do transitório. Um excelente exemplo deste tipo de pintura é o *Auto-Retrato*

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre
a representação da vanitas na cultura ocidental
Maria Berbara

com símbolos da vanitas de David Bailly (figura 10), completado em Leiden em 1651. O artista se autorrepresenta diante de uma mesa na qual se reúnem praticamente todas as modalidades de símbolos da vanitas: colares de pérolas, uma caveira, livros, obras de arte, uma ampulheta, bolhas de sabão, instrumentos musicais... Como se fosse pouco, Bailly ainda escreveu, em uma folha de papel à direita da composição, a frase *vanitas vanit[at]um omnia vanitas*, que, como se disse acima, provém dos Salmos e dá origem ao gênero que aqui tratamos. O artista, contando sessenta e seis anos por ocasião da finalização desta obra, representou a si mesmo como era quando jovem, ao mesmo tempo em que com a mão esquerda, segura um retrato no qual aparece com sua atual aparência. Atrás deste retrato, vê-se o de sua mulher, também quando jovem, enquanto que, na parede ao fundo, Bailly a representou em tons grises, aludindo ao fato de que, no momento em que realiza a obra, ela já havia morrido, vitimada por uma epidemia de peste; o São Sebastião esculpido que aparece entre essa fantasmagórica imagem e as flores decaídas alude, certamente, à peste, uma vez que o santo era considerado o patrono dos apestados. Através desse jogo de imagens e tempos, portanto, Bailly enfatiza, uma vez mais, a transitoriedade da juventude e da vida, a impermanência dos bens terrenos e da beleza, as limitações das capacidades do homem e a inexorabilidade do seu destino.



Figura 10 :: David Bailly, *Auto-Retrato com símbolos da vanitas*, 1651

Fonte :: Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/David_Bailly_Vanitas1651.jpg> Acesso em: 7 jul. 2018.

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre
a representação da *vanitas* na cultura ocidental
Maria Berbara

O tema da *vanitas* vinculado à representação de naturezas-mortas reaparece muitas vezes na pintura holandesa do século XVII; pense-se, para que fiquemos somente em um par de exemplos, na *vanitas* de Harmen Steenwyck, na qual se reúnem uma caveira, um cronômetro, livros, instrumentos musicais, uma concha – símbolo do luxo e do fascínio do exótico – sedas, entre outros, e na desconcertante composição de Pieter Claesz, na qual o artista representa a si próprio refletido em um globo ao lado de outros típicos objetos associados à *vanitas*, como, por exemplo, um violino, uma caveira, um candelabro com uma vela apagada.⁹ O copo, virado e vazio, parece querer simbolizar o fim dos prazeres terrenos.

O assim chamado romantismo manifestou uma sensibilidade profunda para o tema da passagem do tempo. Durante a segunda metade do século XVIII, proliferam na Europa representações de ruínas da antiguidade clássica – sobretudo romana – impregnadas de melancolia e lirismo. A propósito das obras de um dos mais notórios expoentes dessa corrente, Hubert Robert, Diderot escreveu em 1767:

Senhor Robert, não sabe por que as ruínas me causam tanta alegria. Quero dizer-lhe o que me ocorre, nesse momento, a esse respeito... tudo desaparece, tudo desmorona, tudo passa... somente o tempo permanece... como é antigo este mundo! Deambulo entre duas eternidades... O que é minha existência em comparação com essa rocha que se dobra sobre si mesma? (DIDEROT, 1876, p. 229 apud BIALOSTOCKI, 1973, p. 225, nota 114)¹⁰

Já no Renascimento, as ruínas não possuíam, necessariamente, um significado histórico ou pictórico, mas, antes, simbólico: em representações na Natividade, por exemplo, era comum figurar o estábulo em que a virgem amamentava o filho como um cenário em ruínas. Nesse caso, as ruínas aludiam ao fim do paganismo, anunciado pelo nascimento de Cristo. As ruínas de pintores como Hubert Robert, Giovanni Paolo Panini, Julien David Le Roy ou Robert Sayer – para que fiquemos apenas em alguns exemplos –, por outro lado, parecem exprimir a melancolia perante o inescapável fim de todas as realizações humanas: a gloriosa Roma não sucumbiu aos seus inimigos políticos e militares, mas sim ao silencioso tempo. Talvez poucas obras tenham expressado melhor esse sentimento do que o célebre desenho

9

Claesz é autor de diversas representações da *vanitas*. A obra aqui referida se encontra atualmente conservada no Germanisches Nationalmuseum de Nurembergue.

10

Para a representação de ruínas nesse período cf. o artigo de C. Ungureanu “Capriccio all’antica. Shaping the ruin in the age of Enlightenment”, publicado em *Rev. Roum. Hist. Art, Série Beaux-Arts*, XLIX, 2012, p. 83-99. Na página 84, o autor cita a mesma passagem de Diderot aqui referida.

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre
a representação da vanitas na cultura ocidental
Maria Berbara

de Johann Heinrich Füssli representando um artista diante de fragmentos do Colosso de Constantino (figura 11). Na típica atitude dos melancólicos – apoiando a cabeça na mão esquerda – o artista parece lamentar suas próprias limitações, ao se comparar tanto com a grandeza da antiguidade romana quanto com a derrota definitiva desta última perante o tempo, que tudo consome e arruína.



Figura 11 :: Johann Heinrich Füssli, O artista comovido pela grandeza dos fragmentos antigos, 1778.

Fonte :: Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/1463>>

Acesso em: 7 jul. 2018.

No século XIX, o crânio reaparece como atributo do herói melancólico – como, por exemplo, em *Artista em seu Estúdio*, de Géricault. Não se trata, aqui, apenas de uma referência ao estudo da anatomia, necessário à formação do artista, mas de um símbolo da imortalidade do gênio e de uma alusão à morte do jovem artista – como Byron, Keats, Shelley, ou, ironicamente, o próprio Géricault, que morreria aos 32 anos.

Grandes mestres da literatura oitocentista, como Baudelaire e Edgar Allan Poe, escreveriam sobre a transitoriedade da vida e do amor, realçando a efemeridade da beleza física (recorde-se, por exemplo, o terrível poema “Uma Carniça”, de Baudelaire, no qual o poeta compara

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre
a representação da vanitas na cultura ocidental
Maria Berbara

um animal putrefato à decomposição física da amada). O contraste entre a juventude e a fisicalidade da morte, que se cingira, durante o Renascimento, de conotações religiosas e morais, impregna-se, para esses autores, do mais absoluto horror. Assim como, antes, na aquarela de Francisco de Holanda, o erótico e o necrótico se fundem inteiramente: não apenas os bens terrenos ou a ambição intelectual são vãos, mas, também, o amor.

A iconografia da *vanitas* surge, com enorme força, nos anos 1980, como aparece em ao menos duas exposições dedicadas ao tema realizadas na primeira década do século XXI.¹¹ Andy Warhol e Damien Hirst voltam a conceder um protagonismo absoluto ao crânio; o primeiro parece querer apontar, através da repetição constante, que a morte se tornou um produto tão massificado quanto a sopa *Campbells* ou a Mona Lisa (figura 12), enquanto, décadas mais tarde, Hirst, em seu célebre *For the Love of God*, cobre um crânio autêntico com diamantes, aludindo aos vãos esforços humanos por disfarçar, com riquezas e luxo, a realidade ineludível da morte (figura 13).



Figura 12 :: Andy Warhol, Skull, 1976.

Fonte :: Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-skulls-ar00609>> Acesso em: 7 jul. 2018.

11

A saber, "Vanitas: Meditations on Life and Death in Contemporary Art" e "C'est la vie! Vanités de Caravage à Damien Hirst". A primeira foi realizada no Museu de Belas Artes de Virgínia (EUA) em 2000, e a segunda, no Museu Maillol de Paris, em 2010.

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre
a representação da vanitas na cultura ocidental
Maria Berbara



Figura 13 :: Damien Hirst, For the Love of God, 2007.

Fonte :: Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/For_the_Love_of_God>

Acesso em: 7 jul. 2018.

Outros artistas contemporâneos trataram de modo complexo a *vanitas* e sua tradição pictórica. Em uma fotografia de Joel-Peter Witkin, de 2007, uma jovem mulher, reclinada ao modo de uma Vênus, exhibe sem pudor sua gloriosa nudez; suas mãos, enluvadas, seguram uma pluma e um espelho, tradicional símbolo da *vanitas*. Sete cabeças decapitadas em estado avançado de putrefação rodeiam a personagem para quem parecem de todo alheias (figura 14). Witkin retoma, claro está, o antigo tema da morte e a donzela, construindo, a partir de uma série de referências à iconografia cristã dos séculos anteriores, uma nova e potente imagem cujo título – *ars moriendi* – não deixa margem de dúvidas acerca de suas fontes pictóricas: a arte de bem morrer. *Ars moriendi* é o título de um livro publicado na primeira metade do século XV no qual são elencados preceitos e instruções sobre o “bom morrer”. As xilogravuras desse livro, largamente difundidas na Europa, influenciaram por sua vez diversos artistas que criaram representações da morte ou do ato de morrer.

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre
a representação da vanitas na cultura ocidental
Maria Berbara



Figura 14 :: Joel-Peter Witkin, *Ars Moriendi*, 2007

Fonte :: Disponível em: <<http://www.co-mag.net/2008/ars-moriendi-joel-peter-witkin/>> Acesso em: 7 jul. 2018.

Em 1988, o fotógrafo estadunidense Robert Mapplethorpe, então debilitado pela AIDS, retratou a si mesmo de forma frontal, sobre um fundo escuro, segurando um bastão ao fim do qual aparece uma representação da caveira (figura 15). Mapplethorpe faleceria em 1989, cerca de um ano depois da realização desse autorretrato. O tema da *vanitas* aparecera em prévios momentos da trajetória de Mapplethorpe; em 2007, inclusive, abriu-se na Espanha a mostra *Vanitas de Robert Mapplethorpe*, na qual se assinala a forma como os antigos *topoi* vinculados à transitoriedade da vida permeiam algumas de suas obras.

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre
a representação da vanitas na cultura ocidental
Maria Berbara

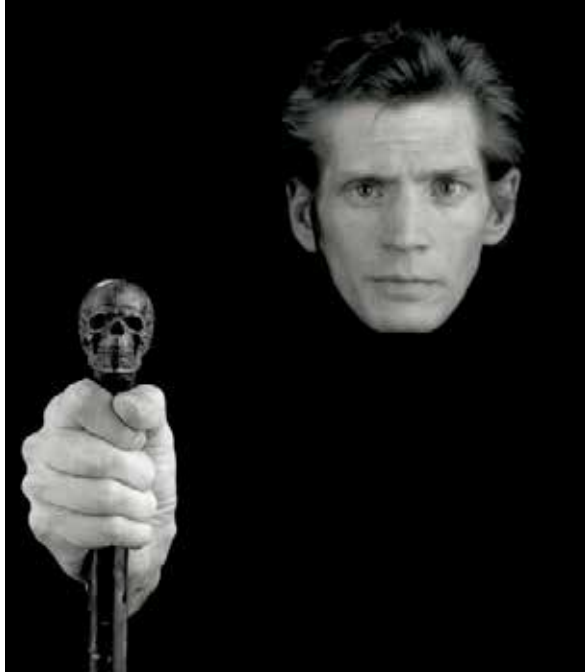


Figura 15 :: Robert Mapplethorpe, Auto-retrato, 1988

Fonte :: Disponível em: <<https://mondomoda.files.wordpress.com/2014/03/robert-mapplethorpe-auto-retrato-1988.jpg>> Acesso em: 7 jul. 2018.

Quais novos significados assume a *vanitas* na contemporaneidade? O que evoca? Quais são as suas conotações? De acordo com os curadores da exposição *C'est la vie! Vanités de Caravage à Damien Hirst*, o revival da *vanitas* se relaciona a três questões fundamentais: o surgimento da AIDS, que parece ecoar o terror das grandes pestes; as guerras genocidas do século XX, fotografadas, filmadas e expostas em todo o seu horror e; finalmente, o catastrofismo ecologista, com sua ameaça constante do fim. Obras como a de Warhol, por sua vez, parecem redefinir a morte como um fenômeno midiático, reduzindo-a a um elemento a mais da corrente consumista.

Em todas essas leituras ressoam noções de culpa e castigo; aos enfermos de AIDS, acusa-se de adoecer em virtude dos seus próprios "excessos e desvios"; às guerras são associadas à cobiça e à loucura humana, assim como ao colapso ambiental. A contemporaneidade se vê inundada de filmes sobre o fim do mundo e da humanidade; do refinado *Melancolia*, de Lars von Trier, aos *blockbusters* como *A Lenda* (2012) ou *Procura-se um*

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre
a representação da vanitas na cultura ocidental
Maria Berbara

Amigo para o Fim do Mundo, vemo-nos rodeados por imagens de ruínas, catástrofes e explosões derradeiras. Nessas manifestações artísticas, com frequência, reverberam elementos retóricos e visuais pertencentes à tradição da *vanitas*, com seus acenos à transitoriedade da vida, à inelutabilidade do fim e aos erros em que se incorre por vaidade e inconsequência. Artistas, de modo mais ou menos consciente, seguem recebendo e reelaborando, de distintas maneiras – aceitação, resistência, resignificação etc. – a secular tradição da *vanitas* e suas variantes.

Referências:

ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.

BIALOSTOCKI, J. Arte y Vanitas. In: BIALOSTOCKI, J. *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral, 1973. p. 185-226.

BERBARA, M. *Vivitur ingenio, caetera mortis erunt: Andreas Vesalius e a representação da melancolia e da vanitas no século XVI europeu. Anamorfose*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 21-35, 2014.

DACOS, N. *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*. Roma: Donzelli, 1995.

DESWARTE-ROSA, S. *Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a teoria da arte*. Lisboa: Difel, 1992, p. 73. A tradução da carta é nossa.

DIDEROT, D. *Oeuvres complètes*, vol. XI. Paris: Garnier, 1876 apud BIALOSTOCKI, 1973.

MARTINS, Paulo (Org.). *Antologia de poetas gregos e latinos*. 3. ed. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.usp.br/iac/Textos/apl_2010.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2018.

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre
a representação da vanitas na cultura ocidental
Maria Berbara

O LIVRO de Catulo. Tradução, Introdução e Notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996. Disponível em: < <https://books.google.com.br/books?id=e9x9ZaBiJoC&pg=PA165&dq=catulo+vivamos+l%C3%A9sbia+campos&hl=en&sa=X&ved=0ahUKewjPoOTpgovcAhXKhpAKHcBrAPoQ6AEIjAA#v=onepage&q=catulo%20vivamos%20l%C3%A9sbia%20campos&f=false>>.

UNGUREANU, C. Capriccio all'antica. Shaping the ruin in the age of Enlightenment. *Rev. Roum. Hist. Art, Série Beaux-Arts*, XLIX, 2012. p. 83-99.

VAN MARLE, R. *Iconographie de l'art profane au moyen-âge et à la renaissance*. Haia: M. Nijhoff, 1931-1932. v. 2.

VIVES-FERRANDIZ-SÁNCHEZ, L. *Vanitas: Retórica visual de la Mirada*. Madri: Ediciones Encuentro, 2011.

Recebido em 29/06/2017

Aprovado em 17/10/2017

Dürer e o Tema da Melancolia¹

Andreia de Freitas Rodrigues²

Resumo

O texto procura analisar a construção de um modelo iconográfico na história da arte, pensando a trajetória histórica das representações da melancolia desde a antiguidade, chegando até a gravura *Melencolia I* produzida por Albrecht Dürer em 1514, e que estabeleceu o que poderíamos considerar como um autêntico paradigma representacional. Tal obra pode ser tomada como ponto iniciático e fio condutor do artigo, que tenta demonstrar possíveis fontes e inspirações do artista alemão, além de propor breve reflexão sobre algumas interpretações dadas à *Melencolia I*.

Palavras-chave: Melancolia. Modelo. História da Arte.

Abstract

The text attempt to analyze the development of an iconographic model in the history of art, considering the historical condensed on the engraving *Melencolia I* produced by Albrecht Dürer in 1514. This engraving could be considered a paradigm. This work is the starting point and guideline of the article, which tries to demonstrating sources and inspiration of the German artist, besides offering a brief reflection on some interpretation on the *Melencolia I*.

Keywords: Melancholy. Model. Art History.

1

O ensaio aqui apresentado traz parte das reflexões, revistas, que fazem parte da dissertação de mestrado – *De Marsilio Ficino a Albrecht Dürer, considerações sobre a inspiração filosófica de 'Melencolia I'*, concluída no Programa de Pós-graduação do Departamento de História – UFJF, sob a orientação do Prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes.

2

Mestre em História pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora e Doutoranda em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Conservadora/Restauradora do Arquivo Central/UFJF. E-mail: andreia.rodrigues@ufjf.edu.br.

Dürer e o tema da melancolia
Andreia de Freitas Rodrigues

A trajetória da melancolia e sua ambígua tradição, como sabemos, é longa. Remonta à Antiguidade Clássica e encontra na gravura *Melencolia I* (figura 1), de Albrecht Dürer, um completo exemplo de representação do tema e provável síntese da filosofia de Marsílio Ficino, principalmente do *De vita triplici*: a retomada das ideias neoplatônicas e a concepção melancólica de Aristóteles, fonte de inspiração regida pelo temperamento negro e bilioso, atribuído ao planeta Saturno, amparada por conhecimentos mágicos e astrológicos, matemáticos e geométricos, médicos e alquímicos. Também está na obra de Ficino toda a sorte de recursos para a proteção dos efeitos nocivos causados pela afecção melancólica, o que incluiu a manufatura de amuletos e poções, a música astral ou a magia celeste. *Melencolia I* apresenta uma poderosa concordância entre uma ideia e uma imagem concreta, o que a torna um marco referencial para as representações do humor melancólico, que permanece até os dias atuais³.



Figura 1 :: *Melencolia I* – Albrecht Dürer – Buril, 1514. 239 x 168mm. 2º cópia – 2º tiragem. Vevey. Musée Jenisch, Cabinet cantonal des Estampes (fundo Pierre Decker) inv. DK31 (Decker 751la).
Fonte :: CLAIR, 2005, p. 139.

3

Para se ter uma ideia da influência que *Melencolia I* exerceu e continua mantendo, um vasto conjunto de obras relacionadas ao tema pode mostrar a frequência com que o mesmo apareceu ao longo dos anos: Hans Sebald Beham (*Arithmétique*, 1519), Lucas Cranach (*La Mélancolie*, 1532), Domenico Fetti (*Les Larmes de saint Pierre*, 1613), Cesare Ripa (*Malinconia*, 1624-1625), Salvatore Rosa (*Démocrite en méditation*, 1662), Joseph Werner (*Magicienne*, 1670), Louis Lagrenée (*La Mélancolie*, 1785), Goya (*Le rêve de la raison produit des monstres*, 1797), Caspar David Friedrich (*Femme avec une toile d'araignée au milieu des arbres dépouillés*, 1801-1803), Eduard von Steinle (*L'art*, 1835), Jean-Baptiste Camille Corot (*La Mélancolie*, 1860), Van Gogh (*Retrato do Dr. Gachet*, 1890).

Inclui-se nesse conjunto obras que mostram a importância da recepção da gravura de Dürer ao longo do século XX como em Edvard Munch (*Mélancolie III*, 1902), Giorgio de Chirico (*Les Jeux terribles*, 1925-1926), Giacometti (*Lunaire*, 1935) ou Anselm Kiefer, que realizou diversos trabalhos filiados à *Melencolia I* ao longo dos anos 1980, Ron Mueck (*Sans titre*, 2000), Claudio Parmiggiani (*Melancolia*, 1514-2003, 2003).

Quanto à arte brasileira, destaca-se a aquarela de Debret (*Negra tatuada vendendo caju*, 1828), Belmiro de Almeida (*Amuada*, 1905), Maria Pardos (*Sem pão*) ou Tarsila do Amaral (*Abaporu*, 1928), Lasar Segall (*Lucy com acordeão*, 1940), Oswald Goeldi (*Sol*, 1957), etc. Não pode deixar de ser citado o implicado trabalho, tanto teórico quanto plástico de Leila Danziger (recentemente com a exposição *Todos os nomes da melancolia*).

As observações baseadas na gravura propriamente dita, aqui apresentadas, em todos os seus elementos, procuram refazer o percurso do artista, como uma montagem ou colagem de referências em relação ao tema, e trabalham para a introdução das interpretações sobre a gravura alemã, tentando discernir o significado que o artista quis dar ao trabalho. Não se destina a um julgamento de entendimento, do certo ou errado, mas antes, tem a intenção de iniciar, plantar uma semente, nesse aparentemente interminável campo de interpretações da gravura de Albrecht Dürer.

A gravura

Datada de 1514, a gravura em cobre tem registrado em letras capitais seu nome *Melencolia I*, não deixando dúvidas de que se trata da ilustração do temperamento saturnino. Imersa em um ambiente obscuro, surge a figura central, trazendo na cabeça uma coroa de plantas aquáticas e longas asas. A solidez de seu corpo, reforçada pela opulência de suas vestes, de onde pendem um conjunto de seis chaves e uma bolsa, impõe um peso e imobilidade que torna impossível seu voo. A cabeça está apoiada sobre o punho esquerdo, cerrado. Traz no colo um livro fechado e segura displicente, com a mão direita, um compasso que nada mede, enquanto seu olhar vazio parece se dispersar para além da gravura, na distância de toda a meditação que a absorve.

Ao seu redor um incrível conjunto de objetos está espalhado, tornando a composição um imenso repositório de ruínas que se acumulam desordenadas, aparentemente. A melancolia permanece indiferente a todos eles. Aos seus pés, encontram-se pregos e cravos, um formão, uma régua, um serrote, um martelo, um tinteiro e um cadinho. Parcialmente escondidos sob a saia, estão um alicate e um fole. Uma esfera repousa à frente do cão que dorme desavisado, ao lado do anjo.

Logo atrás das paredes de uma construção inacabada, pendem uma balança, uma ampulheta, um sino e um quadrado mágico. Também apoiada na parede do edifício sem janelas, está uma antiga roda de moinho

Dürer e o tema da melancolia
Andreia de Freitas Rodrigues

e acomodado sobre ela em um tapete, um *putto*, que parece bastante ocupado em sua tarefa de escrever, tornando-o alheio a toda cena que se desenrola. Uma escada de sete degraus se apoia inclinada na construção e emoldura a visão de um pequeno lugarejo que se configura distante. Um bloco de pedra irregular, habilmente esculpida em oito lados, equilibra-se adiante, obstruindo parcialmente a visão da paisagem marítima que se abre mais abaixo, trazendo uma pequena embarcação. Acima do horizonte um cometa corta o céu, iluminando o arco íris que envolve o morcego, com cauda de dragão, que segura em suas asas o emblema *Melencolia I*. No canto inferior direito, cravado na pedra do piso externo onde está sentado o anjo, está o ano da gravação e as iniciais de seu nome, monograma característico de Albrecht Dürer.

A iconografia

Raymond Klibansky, em 1989, ao escrever a nota introdutória da versão francesa de *Saturno e Melancolia*, advertia sobre a quantidade de publicações relacionadas a essa obra. “A quantidade de escritos é proporcional à dificuldade das explicações” (KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 2004)⁴.

Construída como um “programa de arte visual”, a gravura constrói uma longa tese sobre a teoria da arte, que assume pelo menos um entre diversos aspectos como, por exemplo, a melancolia como autorretrato espiritual do artista ou a personificação do humor hipocrático melancólico nas artes visuais ou como modelo de representação da geometria, uma das sete artes liberais. A dificuldade em analisar a gravura está em considerar então, um dos aspectos diferentes ou nenhum deles ou todos eles, localizados na polissemia de seus significados.

O modelo que apoia a cabeça na mão é antigo, aparece em sarcófagos e estelas funerárias, significando tristeza e luto, mas também está associado ao cansaço e à loucura, como em representações de Ajax ou Belerofonte, heróis gregos ou Saul, o atormentado rei de Israel. Durante a

4

Saturno e Melancolia, obra escrita ao longo de cinquenta anos, conjuntamente por Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl, traz talvez o mais completo e rico estudo sobre a melancolia, dedicando grande parte da pesquisa à gravura de Dürer. Embora a citação colocada no texto esteja na página 13 da edição francesa, de 1989, no decorrer deste ensaio usarei citações da edição espanhola, de 2004.

Idade Média, esse modelo esteve quase abandonado, contudo, manteve-se em representações de São João, como por exemplo, o santo pintado por Giotto, aproximadamente em 1320 na Capela de Santa Croce, em Florença ou em representações de Saturno. No Renascimento, influenciada pela ideia do gênio melancólico aristotélico, a clássica posição foi retomada em diferentes trabalhos:

Ao melancólico dos manuscritos e gravuras germânicas posando com a cabeça sobre a mão, responde, na Itália, por um lado, a figura de Heráclito, na Escola de Atenas de Rafael, e, por outro, Saturno numa gravura de Campagnola: eis a encarnação majestosa da contemplação de um Deus, o que apenas mais tarde influenciaria os retratos da contemplação humana em geral (KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL, 2004, p. 452).

Contudo, os primeiros conceitos dados à melancolia são atribuídos a Hipócrates (460 – 377 a.C.), que no Aforismo 23 do livro VI a define como tristeza e medo de longa duração: “Se o medo e a tristeza duram muito tempo, tal estado é próprio da melancolia” (BERLINCK, 2008). Para o médico de Cós, a bile negra, um dos quatro humores presentes no corpo humano, incide diretamente sobre o baço, numa manifestação fisiológica que caracteriza a melancolia. Hipócrates atribuiu à bile negra correspondências com as estações do ano (outono), etapas da vida (velhice), elementos da natureza (terra). Mais tarde, a relação do humor com os planetas fez com que a melancolia fosse associada à Saturno. Galeno de Pérgamo (129 – 200) sintetizou os conhecimentos médicos surgidos ao longo dos cinco séculos anteriores, relacionando os humores aos tipos físicos e disposições emocionais: o melancólico seria magro, pálido, taciturno, noturno, lento, avaro, invejoso, solitário. Mas foi o fundador da escola médica de Salerno, Constantinus Africanus (1010 – 1087) que traduziu para o latim, a partir do árabe, a obra dos médicos gregos, conservando as concepções desses autores. No início de seu livro “De melancholia”, lê-se:

Os acidentes que a partir dela [da melancolia] sucedem na alma parecem ser o medo e a tristeza. Ambos são péssimos porque confundem a alma. Com efeito, a definição de tristeza é a perda do muito intensamente

amado. O medo é a suspeita de que algo ocasionará dano (KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL, 2004, p. 100-101).

A perda induz a tristeza, os melancólicos estão em um lugar do qual veem com sofrimento o passado, em razão de perdas e se perturbam com o futuro, pelo medo de outro possível dano.

Os desenhos encontrados representando os quatro humores ou temperamentos (como no livro das horas francês de Robinet Testard, de 1447) trazem a figura da melancolia como descrita por Hipócrates ou Galeno: geralmente um velho magro, com uma bolsa e/ou moedas (o avarento), solitário e, por vezes, com a cabeça apoiada na mão.

Para Aristóteles (384 – 322 a.C), não apenas os heróis trágicos, mas sim todos aqueles que se destacavam no domínio das artes, da poesia, da filosofia e da política, estavam marcados pela melancolia. O sentimento bilioso que ele evoca não era uma doença, mas sim a própria natureza dos filósofos, o seu *ethos* (sua moral). A proposição atribuída a Aristóteles, levou à compreensão de que existiria uma ligação entre a postura melancólica e o pensamento contemplativo necessário para a filosofia (KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL, 2004, p. 39-57).

É em *Problema XXX* (ARISTÓTELES, 2008), um dos trinta e oito livros curtos que compõe *Problemas*, em que Aristóteles, tratando do pensamento, da sabedoria e da criação, influenciou a interpretação do gênio humano mais do que todos os outros escritos. Sua obra, aliás, seria uma daquelas que, sem se destacar por seu estilo ou pela densidade de pensamento, mantém sua fulguração inalterada: “Um sentimento de familiaridade nos liga a [obras como essa]”, afirma o filólogo Jackie Pigeaud, para quem tais obras fariam de “evidências, ou antes, de ideias que recebemos não sabemos mais de onde [...] narram lugares-comuns de nossa própria cultura [...]” (PIGEAUD, 1998, p. 7).

Por volta dos séculos VIII e IX, buscou-se uma correspondência astrológica entre temperamentos e planetas, amparada por fontes árabes, que continham um sistema completo de coordenação: o temperamento sanguíneo se ligava a Vênus, o colérico com Marte, o fleumático com a lua. O melancólico foi, então, associado com Saturno e o deus Cronos, todos marcados por profunda dualidade. O planeta distante, de

lenta movimentação, considerado entre os antigos o mais elevado no firmamento e por isso superior, extremo e frio, seria capaz de influenciar o desenvolvimento das capacidades incomuns.

Saturno é um planeta maligno, frio e seco, noturno e pesado e por isso, nas fábulas se apresenta velho. Seu círculo é o mais distante da Terra e ainda assim é o mais nocivo... Quanto à cor, é pálido, lívido como o chumbo, porque tem qualidades mortíferas, a saber, a frieza e a secura. Daí que o nascido ou concebido sob seu domínio, ou morrem ou tomam suas piores qualidades. Segundo Ptolomeu, em seu livro dos juízos, sobre os astros apresenta um homem feio, malfeitor, pesado, triste, raras vezes alegre ou risonho. (ANGLICUS, Bartolomeus. *De proprietatibus rerum*, in: KLIBANSKY; PANOFISKY; SAXL, 2004, p. 191)

Para os gregos, Cronos é, por um lado, o deus benéfico da agricultura, que realiza festas nas colheitas; de outro, um deus sombrio, solitário, que vive na extremidade mais recolhida da terra, deus da morte e dos mortos. Pai dos deuses e dos homens, ele é capaz de devorar seus próprios filhos. A melancolia também tem uma especial relação com o tempo: para o melancólico, a temporalidade é quantificada, espacializada. O porvir se vê sempre relacionado ao passado. Também os neoplatônicos consideraram Saturno superior a Júpiter e a todos os outros planetas. Enquanto Júpiter simbolizava meramente a "alma" do mundo, aqueles que sabiam governar, Saturno simbolizava a "mente" e a inclinação para contemplação e investigação tanto das coisas consideradas celestes como daquelas consideradas terrenas (PANOFISKY, 2005, p. 180-181). Para a tradição cabalística, Saturno rege a esfera de "Binah", cuja cor é o negro e possui a faculdade da inteligência. Por isso os neoplatônicos atribuíram à Saturno o dom da sabedoria. Já a alquimia trata Saturno como símbolo do chumbo e da putrefação.

Assim, a posição do planeta Saturno, as atitudes de Cronos e as suscetibilidades da bile negra, oscilando entre graus intensos e opostos, fazem parte de uma articulação que confirma a vocação do melancólico para sentimentos extremos.

Na Idade Média ocidental também surge o termo *acedia* ou *acídia*, desgaste ou perturbação do coração, doença normalmente verificada entre os monges e solitários, assim como os anacoretas que viviam próximos ao deserto de Alexandria. Era na plenitude da solidão que este acometimento, também considerado um pecado, configurava uma espécie de desolação naqueles que sofriam de seu mal, gerando uma inquietude quase paralisante e sonolência excessiva. Os textos religiosos acusam a *acedia* de ser uma das causas de um dos maiores pecados: a preguiça. A *acídia* estava associada à *tristitia* e à *desperatio*.

Em 1502, Albrecht Dürer (1471-1528) produziu sua primeira gravura em que trata do tema da melancolia, em uma alegoria de inspiração ainda medieval, que estampou o livro de Conrad Celtis, *Quattuor Libri amorum*. Ali a "Alegoria da Filosofia", está representada pelo vento boreal, o crepúsculo, a terra, o outono. Mas já trabalhava com a figura feminina desde 1495, com a "Pequena Fortuna", onde uma mulher se equilibra sobre a esfera e segura uma flor de cardo. Outra figura bastante semelhante está em "Sonho do doutor", de 1497-98, gravura onde também está um *putto* e novamente a esfera e em 1497 uma figura alada, masculina, é impressa em "Homem alado com roupa ideal tocando alaúde".

Mas foi em 1501-02, com a gravura "Nêmesis"⁵ ou a grande fortuna, que Dürer trabalhou a figura feminina alada que segura uma ampulheta e que também se equilibra sobre a esfera e flutua acima de uma cidade. Nêmesis está ligada à concepção de fortuna, divindade cega que distribuía sorte aos homens, a sorte pela circunstância, inconstância do destino, reflexão sobre o passado, lembrando as rodas da fortuna medievais, onde a alternância das circunstâncias, entre queda e ascensão, movimentava a vida das pessoas. Lembrando a correlação em algumas representações posteriores da melancolia (*Os quatro temperamentos*, de Virgil Solis, de 1514-62), a figura feminina estará acompanhada pelo ganso (na mitologia grega, para tentar fugir das investidas de Zeus, Nêmesis se transforma em gansa).

A coroa na cabeça da melancolia é composta por dois tipos de plantas aquáticas, hipérico ou erva de São João e valeriana, recordando as recomendações medievais do uso de emplastos úmidos sobre a testa

5

As obras de Albrecht Dürer mencionadas ao longo do texto estão disponíveis no site <www.albrecht-durer.org>. Acesso em: 5 jan. 2014.

Dürer e o tema da melancolia
Andreia de Freitas Rodrigues

daqueles acometidos pela afecção melancólica. As plantas ainda são usadas associadas, para o tratamento da depressão, sedação e indução ao sono.

O sino pendurado na parede atrás do anjo, presumivelmente, relaciona-se à aritmética e à música. A prescrição da música astrológica ou celestial servia para afastar a melancolia, assim como o rei Saul era acalmado pela música de Davi:

Ora, o Espírito do Senhor retirou-se de Saul, e o atormentava um espírito maligno da parte do Senhor [...] E quando o espírito maligno da parte de Deus vinha sobre Saul, Davi tomava a harpa, e a tocava com a sua mão; então Saul sentia alívio, e se achava melhor, e o espírito maligno se retirava dele. (*Bíblia Sagrada*, 1995, p. 256-257)⁶

A bolsa e as chaves presas à cintura da figura constituem o único elemento com referências escritas pelo artista alemão: "A chave significa poder, a bolsa, riqueza" (WAETZOLDT, 1950, p. 102), provável alusão à afirmação de que o poder deve ser conquistado. Cofres, moedas, bolsas são elementos recorrentes nas representações das figuras saturninas ou melancólicas, lembrando a avareza e riqueza associadas às descrições medievais do melancólico. Na mitologia antiga, Saturno (Cronos) era tido como guardião de tesouros e inventor da cunhagem de moedas. Na linhagem dos planetas era o mais poderoso. Muitas de suas representações medievais o trazem com bolsas, cofres ou moedas, mas nunca sem as chaves⁷.

Um dos objetos mais curiosos da composição é o quadrado mágico que aparece à direita da cabeça do anjo. Composto por quatro linhas entrecruzadas representa o quadro mágico de Júpiter (4/4), onde a soma das quatro casas, em qualquer direção, resulta 34. Dürer opera uma modificação na última linha, onde estão os números 15 e 14, formando o ano em que a gravura foi impressa, tornando o quadro um amuleto pessoal, onde o arranjo numérico, sob o signo de Júpiter, volta-se para a harmonia e a proteção de seu criador. Recordando o sentido elevado e simbólico de Saturno e as sutis energias que contém, além de seus aspectos negativos e das pesadas cargas que lhe aplicaram interpretações supersticiosas, este planeta mostrou que possui também distintas características opostas

6

Velho Testamento. Primeiro livro de Samuel, capítulo 16, versículos 14- 23. É interessante perceber que já nesta passagem, a música está indicada no alívio daquela aflição causada pelo mau espírito. Também Hipócrates, Galeno e mesmo Marsílio Ficino viam na música um recurso no tratamento da melancolia.

7

As chaves podem conduzir outra interpretação para o anjo, que carrega seis chaves. Na tradição cristã existem três ordens de anjos subdivididos em nove categorias, identificados pelo número de chaves que carregam. Ao sexto grupo pertencem os anjos que portam seis chaves: fazem parte da categoria das Potências e identificam reis que produzem minerais. Também relacionado ao anjo descrito no Êxodo, o anjo protetor do povo hebreu.

das coisas. Saturno é a lentidão e a sabedoria da velhice, a passagem para o estado purificador que precede a morte, representa o tempo, que devora os pequenos sucessos temporais, assim como devorava seus filhos, extinguindo em ambos os casos, aquilo que criou (KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL, 2004, p. 145-146).

A única figura ativa na gravura é o *putto*, e ele aparece para realizar alguma atividade, mas despreocupado, próprio a um ser apenas atarefado, de modo inconsciente. Ali está a influência de representações italianas, como um quadro perdido de Mantegna, *Malancolia*, de 1494, onde figuravam imagens de dezesseis *putti* músicos e dançarinos, bem próximas à figura de Dürer.

No horizonte distante, acima do mar, estão o arco-íris e o cometa. O primeiro possui acepções antigas que remontam à Bíblia, quando Deus fez uma aliança com Noé, simbolizada pelo arco-íris, prometendo nunca mais inundar o mundo. As sete cores resultantes da dispersão da luz na água foram relacionadas pelo físico Isaac Newton (1642-1727) às sete notas musicais. Na mitologia grega, Íris era a deusa mensageira, que deixava atrás de si um rastro colorido. O segundo, referência à astronomia, tem significações antigas que evocam o mistério e o mau presságio, acontecimentos infelizes (pestes, morte, fome). Estes elementos relacionam os universos terreno e celeste, como uma ponte entre eles.

Assim também é a escada, que conduz não ao topo do edifício inacabado, mas para cima, para o céu. Os diferentes aspectos do simbolismo da escada estão ligados às relações entre o céu e a terra. Na arte, a escada aparece como suporte imaginário da ascensão espiritual. É também o símbolo das permutas e das idas e vindas entre o céu e a terra. Seus sete degraus caracterizam outro simbolismo alquímico, onde cada degrau representa um dos sete metais e cada um dos corpos celestes associados.

A pedra esculpida em oito lados é uma referência à geometria descritiva cuja função principal era a construção matemática e perspectiva das figuras de faces múltiplas. Sendo o quadrado a representação da terra e o círculo a imagem do céu, o octógono era considerado a figura capaz de unir ambos, simbolizando o mundo intermediário, comunicação entre inferior e superior, entre terrestre e divino.

O número oito, frequentemente relacionado com a morte e em particular com a morte iniciática, indica que a “passagem” terá que implicar na morte dos estados profanos e na ressurreição aos mundos superiores e, nesse sentido, o octógono simboliza uma verdadeira regeneração espiritual que supõe uma transmutação e um novo nascimento.

Tal como a magia, o nome e o poder de seu significado não são vãos e sem importância, mas, pelo contrário, uma ciência temível. Assim, o uso de nomes mágicos deveriam ser utilizados com prudência e circunspeção, cuja eficácia deriva de sua pronúncia em sua língua original, porque é precisamente o som o que atua. Permanecendo como um emblema, a legenda *Melencolia I* sob as asas de morcego corresponde a, além de um título, um lema. Dürer inovou na inscrição da melancolia substituindo o *a* pelo *e*, talvez pelo mesmo motivo que o fez criar um quadrado mágico personalizado⁸.

Dürer também produziu outras duas gravuras, que juntas à *Melencolia I*, formaram sua mais famosa tríade: *São Jerônimo em sua cela*, também de 1514 e *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo*, de 1513. As três gravuras formariam uma unidade espiritual, correspondente à classificação escolástica medieval das virtudes, divididas em virtudes morais (O Cavaleiro...), teológicas (São Jerônimo...) e intelectuais (Melencolia I), um conjunto plausível com a classificação dos três mundos: *imaginatio, ratio e mens* (KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL, 2004, p. 259). Provavelmente o número I, colocado após o nome, faz referência a esta categorização.

Morcegos, animais noturnos, pertencem ao universo de Saturno, enquanto cães pertencem ao planeta Júpiter. Morcegos são melancólicos, cães combatem a melancolia. O cão, fiel companheiro, espera adormecido, em um plano inferior ao morcego, advertência da influência dominante de Saturno sobre Júpiter, nesta obra.

E por fim, por toda composição, espalham-se objetos e instrumentos relacionados às atividades de peso, medida, construção, matemática e geometria⁹. No pensamento grego, a atitude melancólica foi associada à geometria e à ametria, isto é, a uma desproporção das medidas humanas, uma defasagem. Sem conseguir a simetria (suficiência), o melancólico é jogado na ametria (insuficiência). A confusão entre a sensibilidade

8

Seguindo o esquema pitagórico, que atribui um valor numérico às letras e daí características próprias às mesmas, a numerologia da palavra melancolia, trocando o A pelo E, resulta no número 8, para o qual o significado atribuído seria: sabedoria, liderança, vitória, prosperidade, seu símbolo – a roda da fortuna, seu planeta – Saturno, seu elemento – terra, seu metal – chumbo. Por outro lado, mantendo a escrita com a letra A, o resultado da numerologia seria 4 e o significado da palavra estaria ligado à organização prática, ação de estabilidade, firmeza, seu símbolo – o quadrado, seu elemento – terra, seu planeta – Saturno. Embora as semelhanças pareçam evidentes, a força do número 8, parece mais interessante quando é levado em conta o conjunto iconográfico da imagem. Considerando apenas o sentido dado às letras A e E, separadamente, à primeira é dado como ativo, decidido, pronto para se lançar em uma aventura, enquanto à segunda é dado como inteligência, fala pouco e movido pela razão. Parece então a letra que traduz melhor o valor geral da gravura.

9

As sete artes liberais tradicionalmente se dividem em dois grupos, trivium e quadrivium. O primeiro reúne os estudos literários e de linguagem (dialética, gramática e retórica), relacionados à mente, enquanto o segundo trata dos estudos do método científico (aritmética, música, geometria e astrologia), ligados à matéria.

Dürer e o tema da melancolia
Andreia de Freitas Rodrigues

melancólica e geométrica remonta ao planeta Saturno, em analogia à geometria e em geral, tudo o que se refere à medida do tempo, do espaço e suas aplicações. O geômetra, que trabalha com números é aquele que vive sob o império de Saturno.

As atividades geométricas, a ciência da perspectiva por exemplo, que supõe na pintura a ordenação das propriedades do espaço ou também a arte de construir, a arquitetura, que tanto se baseia na medida, no peso e na tensão dos materiais, são atividades que se situam sob o signo da melancolia.

A ação da bile negra acentua a fragilidade do sujeito melancólico, mas, por outro lado, constitui capacidades perceptivas incomuns. Estas estimulam o sujeito a transcender as limitações da normalidade. Dotado de dons que o elevariam, esse sujeito é impedido por suas limitações e impotências. Essa frustração é agravada pelo fato de o melancólico acreditar que o pensamento ordenado não o permite avançar até o absoluto. Num mundo em que a matemática é um saber importante, essa posição é paralisante. O melancólico vê o conhecimento inteiramente ordenado como ineficiente para seus propósitos, como adverte Olgária Matos:

[...] aliança entre geometria e melancolia tem uma longa tradição: aqueles dotados para a geometria são predispostos à melancolia, porque a consciência de uma esfera situada fora de seu alcance faz sofrer àqueles que têm o sentimento da limitação e insuficiência no plano do espírito. (MATOS, 1989, p. 152)

As interpretações

A gravura em metal de Dürer oferece algumas pistas sobre a complexidade e os paradoxos do tema da melancolia e ilustra sua natureza dialética: por um lado uma debilitante e paralisante força que pode levar à astenia, à inibição ou mesmo a uma doença mental; de outro lado, um estímulo criativo e uma reparadora potência capaz de libertar a criação

Dürer e o tema da melancolia
Andreia de Freitas Rodrigues

artística e renovar sua vontade de sobrevivência. Dürer estabeleceu um modelo. Misturou à personificação de certo estado anímico, uma inclinação particular da sensibilidade e a encarnação em forma de alegoria de uma faculdade criadora da inteligência, o poder de pensar o mundo mais geometricamente. Confundindo, assim, em uma mesma figura, duas faculdades humanas não somente heterogêneas (uma afeição anímica e uma disposição da inteligência), mas também antinômicas, aqui a antiga inapetência espiritual que conduz à inatividade e ali, o contrário, uma faculdade mental voltada para a criação.

Há aproximadamente cem anos, Karl Giehlow¹⁰ propôs uma interpretação de *Melencolia I*, baseada no texto de Marsilio Ficino em *De vita triplici* em que dizia que, indivíduos sujeitos à influência planetária de Saturno são propensos à melancolia. Por seu excepcional talento, Dürer poderia ter reconhecido o seu próprio temperamento. Em uma breve nota de 1902, Giehlow tinha mostrado que muitas das características peculiares de *Nemesis*, estavam expostas em um poema escrito por Angelo Poliziano, *Manto*, entre 1480-1482, na introdução dos estudos sobre Virgílio. Ao comparar esse texto contra a gravura, Giehlow observou uma escrupulosa ilustração. Não seria *Melencolia I* a representação plástica do texto de Ficino?

A mistura entre a sensibilidade melancólica e a geométrica está relacionada com Saturno, o deus geômetra, administrador do tempo. Para Panofsky, esse é o sentido último da gravura de Dürer: as atividades ligadas à geometria, como a pintura e a arquitetura enquanto artes ligadas ao número e à medida, induzem naqueles que a praticam, uma imaginação melancólica. A figura resignada, afundada em pensamentos, está percebendo as limitações do seu conhecimento. Klibansky, Panofsky e Saxl estudaram e escreveram, ao longo de cinquenta anos, a obra mais completa publicada sobre a melancolia, desenvolvendo seu caminho evolutivo desde a antiguidade. Acreditaram que a gravura representaria a frustração do gênio inspirado: a melancolia tem grandes asas, mas não voa e sofre com sua condição de gênio inativo e com a sensação de fracasso e inadequação. É criativo, porém incapaz de expressar sua visão, mesmo rodeado pelos instrumentos de sua arte. Tal como a filosofia oculta desde

10

GIEHLOW, Karl. Dürers Stich, 'Melencolia I' und der maximilianische Humanistenkreis, citado por SCHUSTER, Peter Klaus no texto *Melencolia I Dürer et sa postérité.*, lin: CLAIR, Jean. *Mélancolie, génie et folie en Occident.* Paris: Réunion des Musées Nationaux; Galimard, 2005, p. 91. Citado também por BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão.* Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 151 - 155. Não foi possível a leitura do texto integral, mas sim de partes dele ou indicações de diferentes autores, como as citadas acima

Pico della Mirandola em diante e tal como foi formulada por Agrippa de Nettesheim (1486-1535), incluindo o pensamento mágico e hermético do neoplatonismo de Ficino, a interpretação de Panofsky e seus colaboradores não lida com a categoria básica da magia, deixando de lado a dívida de Dürer para Ficino e seu *De vita*.

A independência reivindicada pelo artista Dürer era, frequentemente, incompatível com a sua fé religiosa. A geometria era a ciência por excelência tanto para Dürer como para o seu tempo. Assim, a elaboração da coleção de xilogravuras do artista foi inovadora, na medida em que deu destaque às imagens procedentes do universo religioso movidas por leis naturais. Dessa forma, Dürer promoveu a união do real com o imaginário em regras geométricas. Foi esse trabalho de criação e inovação artística que conferiu a Dürer a condição de primeiro pintor a elevar a descrição da melancolia à dignidade de um símbolo. Panofsky conclui, então, que *Melencolia I* é um reflexo da personalidade de Dürer.

É sabido que os argumentos históricos e filosóficos que orientaram a escrita de *Saturno* e a *melancolia* sofreram mudanças conceituais pelos longos anos em que foi escrito. Os autores viveram épocas de mudanças profundas, políticas e culturais, de violência humana, que acabaram por interferir no pensamento e logo, no texto, de modo que a visão negativa e o abatimento moral e físico surgiram na interpretação final da gravura alemã.

Se é possível acompanhar as imagens da Antiguidade Clássica, em seu caminho geográfico e histórico, é porque elas permanecem como tensão energética, como "vida em movimento", cujos traços mais significantes estão inscritos na memória da humanidade. Para Aby Warburg, o tempo da história não é simplesmente uma sucessão cronológica, mas valores expressivos que ganham força naquilo que chamou *Pathosformeln*, fórmula de *pathos*, onde se pode ver uma mímica intensificada da vida, uma gestualidade expressiva do corpo, com origem nas paixões e afecções sofridas pela humanidade. Cada época seleciona e elabora determinadas *Pathosformeln*, à medida das suas necessidades expressivas, regenerando-as a partir da energia inicial. É uma ideia que se aproxima de Jackie Pigeaud, quando comenta Aristóteles e o *Problema XXX, 1*. É assim que a *Melencolia I* de Dürer pode ser vista, na concepção de Warburg, não apenas como

Dürer e o tema da melancolia
Andreia de Freitas Rodrigues

manifestação das forças mais obscuras e imobilizantes, mas também como a emergência da reflexão e do pensamento. A polaridade se torna uma categoria interpretativa de fenômenos culturais. Tudo tem uma relação bipolar: cultura antiga e moderna, cristã e pagã, pensamento mágico e lógico... Utiliza a linguagem de pathos heróico e teatral, expressão física intensificada: descoberta da dimensão dionisiaca do Renascimento, oposta à visão habitual de um Renascimento apolíneo onde triunfa a ordem, clareza e harmonia (GINZBURG, 1989, p. 45). Warburg atribuiu um profundo significado do humanismo italiano na obra de Dürer, como um elo na cadeia de transmissão do patético. O potencial criador humano seria a saída para vencer o potencial celeste da natureza, como a melancolia e Saturno:

O sombrio demônio astrológico que devora seus filhos, cuja cósmica luta contra uma outra divindade astral pesa sobre o destino da criatura submetida à sua influência, é na obra de Dürer humanizado, e assim se converte na encarnação plástica do homem que trabalha e pensa. (WABURG, 1920, p. 280, apud ALCIDES, 2001, p. 150)

Wilhelm Waetzoldt, na biografia que escreveu sobre o artista alemão, avalia a influência literária na obra gráfica de Dürer, em grande parte devida à sua autoformação e natureza imaginativa. A leitura de textos filosóficos, poéticos e astrológicos preenchem seu conteúdo fantástico, ligado à sua constituição nas crenças e cultura germânica, ao mesmo tempo em que ampliava sua erudição, colocando-o no mesmo nível dos artistas italianos. Do mesmo modo que Giehlow viu traduções imagéticas para poemas de Poliziano. Destacou ainda um constante conflito interior, nascido na dupla natureza de sua formação: de um lado a imaginação popular, sensível à sua condição terrena e temerosa da vontade divina e, de outro, o mundo transformador das descobertas, invenções e revoluções. Waetzoldt acaba concluindo que Dürer viveu o momento em que todas as implicações dos acontecimentos não podiam ser ignoradas, então, transmutou as tensões que pairavam sobre ele em obras que não se isentavam das agitações daquele momento.

Outros textos mais recentes retomam interpretações do tema. Em um deles, Jean Clair (CLAIR, 2005, p. 82-88) propõe uma visão da

melancolia como a portadora da erudição humanista, que já havia superado sua qualificação medieval. Apesar de utilizar a geometria, a arquitetura e as aplicações da nova ciência da perspectiva, não obstante, permanece a sensação de incapacidade, de incompletude. O conhecimento também impõe limites à razão e leva à uma consciência do limiar de um não saber.

No mesmo livro, Peter-Klaus Schuster¹¹ tece uma longa análise de *Melencolia I* e sua fortuna crítica. Lembrando várias interpretações da gravura já escritas por Warburg, Giehlow, Panofsky e Saxl faz comparações e conclui por uma conciliação entre as diferentes opiniões. Se para Panofsky a gravura traz a cautela advinda da percepção dos limites humanos, que conduz o espírito à astenia paralizante ao reconhecer sua incapacidade para superá-los; para Warburg, traz o reconforto do triunfo do temperamento saturnino diante de seus algozes: abatimento, sombras, loucura. *Melencolia I* encarna a personificação da vitória das disposições desse temperamento, escritas por Ficino, reunidas na imagem de Dürer.

Schuster também reconhece, em todos os autores, a percepção da ambiguidade e da polissemia características da melancolia, oscilando sempre entre a Virtude e a Fortuna. Sua representação está bastante ligada ao repertório alegórico tanto medieval quanto renascentista: Panofsky a identifica com a acedia, enquanto Warburg evoca o espírito humanista do gênio melancólico, indicando a inscrição da virtude na elevação do melancólico em direção à perfeição divina.

Todas essas disposições apresentadas na alegoria de Dürer a tornaram uma referência importante na arte alemã, reconhecida principalmente durante o Romantismo, quando bem encarna a identidade e a sensibilidade alemã ao longo de sua história, expondo todos os embates que a acompanham em cada momento. Surge, então, o nome de um melancólico célebre, Walter Benjamin, para quem "O único prazer que o melancólico se permite, um prazer intenso, é a alegoria" (SONTAG, 1986, p. 96)¹².

Para Benjamin, *Melencolia I* antecipou um tema central do Barroco, a integração da imagem renascentista da melancolia com a da vaidade. O saber que vem da ruminação e a ciência que vem da pesquisa se unem em um novo homem.

11

SCHUSTER, Peter-Klaus.
Melencolia I, Dürer et sa postérité. In:
CLAIR, Jean, 2005, p. 90-105.

12

Citando Walter Benjamin.

Dürer e o tema da melancolia
Andreia de Freitas Rodrigues

[...] É consistente com esse conceito que em torno do personagem de Albrecht Dürer, na Melancolia, estejam dispersos no chão os utensílios da vida ativa, sem qualquer serventia, como objetos de ruminação. Essa gravura antecipa sob vários aspectos o Barroco [...]. A Renascença investiga o universo e o Barroco, as bibliotecas. Sua meditação tem o livro como correlato[...]. (BENJAMIN, 1984, p. 121)

Partes da gravura e da concepção da melancolia como desespero decorrente de um estado emocional aparecem como um objeto definido, como por exemplo, no quadro de Domenico Feti, *La Mélancolie*, de 1610, no qual a figura feminina segura um crânio. Assim é o sonho humano: apenas loucura, o homem se tornou divorciado do cosmos. Esse sentimento não era mera afetação, refletia a realidade de uma compreensão evolutiva, especialmente nas artes visuais.

De acordo com Susan Sontag, Walter Benjamin, considerado *um triste* pelos franceses, quando dizia que “a solidão parecia o único estado apropriado ao homem” (SONTAG, 1986, p. 87) se referia “à solidão da grande metrópole, a atividade do indivíduo que passeia sem destino livre para sonhar, observar, refletir, viajar”. Essa multidão, contraditoriamente, é o lugar do anonimato. E essa é uma das características do ser melancólico “a necessidade de estar só – assim como a amargura da própria solidão”. A autora traça o perfil do ser melancólico, dizendo que “o trabalho do melancólico é a imersão, a concentração total”.

Segundo Sontag, os melancólicos nascem sob o signo de Saturno – o planeta dos desvios, astro de revolução lenta...

A influência de Saturno torna as pessoas ‘apáticas, indecisas, vagarosas’, escreve, em *A Origem do Drama Barroco Alemão*. A lentidão é uma característica do temperamento melancólico. A falta de jeito é outra e deriva da percepção de um número excessivo de possibilidades, e da não-percepção da própria falta de senso prático (SONTAG, 1986, p. 87.)

Outra característica importante, a polissemia presente na gravura de Dürer, própria do temperamento melancólico, também é um comentário

Dürer e o tema da melancolia
Andreia de Freitas Rodrigues

recorrente em diferentes autores, desde Aristóteles, que já ressaltara a natureza polimorfa do melancólico.

A bile negra oferece à natureza melancólica todos os estados da embriaguez com todos os seus perigos [...]. O melancólico tem em si, como possíveis, todos os caracteres de todos os homens. O que esclarece prodigiosamente [...] a ideia mesma da criatividade melancólica (PIGEAUD, 1998, p. 13).

Finalmente, é preciso tentar de todas as formas chegar ao mais próximo possível do pensamento de Ficino e Dürer, procurando a essência filosófica que os conduziu, naquela época. Tarefa (im)possível! São outros tempos em um ambiente muito distante. A posição de Schuster mencionada acima é bastante cordata com o ambíguo estado bilioso. Em *Melencolia I* encontramos toda disposição de Dürer em, de fato, criar uma imagem para o impreciso sentimento saturnino. Aquele que está presente no ideal humanista de superar constantemente os limites da natureza humana, aproximando-se cada vez mais do divino.

Referências

ALBRECHT Dürer, obras. Disponível em: <www.albrecht-durer.org>. Acesso em: 5 jan. 2014.

ALCIDES, Sérgio. Sob o signo da iconologia: uma exploração do livro Saturno e a melancolia, de R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 131-174, 2001. Disponível em: <www.ppghis.ifcs.ufrj.br/media/topoi3a5.pdf>. Acesso em: 1º nov. 2008.

ARISTÓTELES. *Problema XXX*. Tradução de Elisabete Thamer. Disponível em: <www.ifcs.ufrj.br/~fsantoro/ousia/traducao>. Acesso em: 1º fev. 2008.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BERLINCK, Luciana Chauí. Melancolia e contemporaneidade. *Cadernos Espinosianos XVII*, São Paulo. Disponível em: <www.ffich.usp.br/df/epinosianos>. Acesso em: 1º fev. 2008.

BÍBLIA SAGRADA. Velho Testamento. Primeiro livro de Samuel, capítulo 16, versículos 14 – 23. Imprensa Bíblica Brasileira: Rio de Janeiro, 1995.

CLAIR, Jean (Org.). *Mèlancolie, génie et folie em occident*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, Galimard, 2005.

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. Gombrich, notas sobre um problema de método, In: _____. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 41-93.

KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E.; SAXL, F. *Saturno y la melancolia*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

MATOS, Olgária. *Os arcanos do inteiramente outro: a escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PANOFSKY, E. *Vida y arte de Alberto Durero*. Madri: Alianza Forma, 2005.

PIGEAUD, Jackie. Apresentação. ARISTÓTELES. *O Homem de Gênio e a Melancolia. O Problema XXX*, 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

SCHUSTER, Peter Klaus. Melencolia I Dürer et sa postérité. In: CLAIR, Jean. *Mèlancolie, génie et folie en Occident*. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Galimard, 2005.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: LPM Ed., 1986.

WAETZOLDT, Wilhelm. *Dürer und seine Zeit*. Zurique: Phaidon, 1950.

Recebido em 29/06/2017

Aprovado em 17/10/2017

Michelangelo Buonarroti por Francisco de Holanda

Rogéria Olimpio dos Santos¹

Resumo

A obra literária de Francisco de Holanda foi estudada durante muito tempo como uma fonte de estudos sobre Michelangelo, uma vez que este é o personagem principal dos seus *Diálogos em Roma* e o artista por excelência na visão de Francisco de Holanda. Não é interesse deste artigo analisar a veracidade das informações apresentadas pelo autor, mas apresentar Michelangelo na visão de Francisco de Holanda.

Palavras-chave: Francisco de Holanda. Michelangelo Buonarroti. Tratados de Arte.

Abstract

The literary work of Francisco de Holanda was studied for a long time as a source of studies on Michelangelo, since this is the main character of his *Dialogues in Rome* and the most important artist in the vision of Francisco de Holanda. It is not the interest of this article to analyze the veracity of the information presented by the author, but to present Michelangelo in the view of Francisco de Holanda.

Keywords: Francisco de Holanda. Michelangelo Buonarroti. Art Treatises.

1

Licenciada em Artes e em História, doutora e mestre em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora, tendo estudado o *Álbum das Antigualhas* e o tratado *Da Pintura Antiga*, ambos de Francisco de Holanda. Professora do curso de História da Universidade Veiga de Almeida (Campus Tijuca). Professora de Artes da rede pública de ensino do Estado do Rio de Janeiro. Atuou como professora substituta de História da Arte Antiga e Medieval no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Foi no ano de 1538 que o artista português Francisco de Holanda partiu junto à comitiva de D. Pedro de Mascarenhas para uma viagem que tinha como destino a cidade de Roma com o objetivo de estudar a arte antiga e as fortificações militares italianas. Tinha vinte anos de idade e acreditava que, quem quisesse aprender a “pintura antiga”, aquela feita na Grécia e na Roma antigas, deveria peregrinar a Roma, visitar e estudar suas ruínas, suas antigas e maravilhosas relíquias. Sua intenção era trazer para Portugal notícias tanto daquilo que de melhor havia sido produzido na antiguidade greco-romana, como do que de melhor estava sendo produzido naquela época.

D. João III, seguindo os passos do seu pai D. Manuel, tinha o propósito de fazer de Portugal não somente uma potência marítima, mas também cultural e, para isso, era necessário modernizar o país, equipará-lo aos melhores padrões da época. A concessão de bolsas de estudo na França – caso de muitos intelectuais – ou na Itália – onde se incluíam os artistas – vinha contribuir para essa modernização. Alguns estudiosos defendem a ideia de que a viagem de Francisco de Holanda se inseria neste programa de concessão de bolsas. Outros recordam que esta prática só passou a ser documentada alguns anos depois da viagem de Holanda. Viagem de estudos ou não, Francisco define como objetivo de sua viagem tanto buscar notícias da arte produzida na Itália, inspirada nas antiguidades clássicas, quanto estudar as fortificações italianas.

A concessão das bolsas de estudos era uma grande oportunidade para os que com elas eram agraciados. As reclamações, porém, eram constantes. O dinheiro nunca era o suficiente, as acomodações nem sempre eram as melhores. As condições de estudos, de moradia e de alimentação deixavam a desejar. Mas, para Francisco de Holanda, a viagem ocorreu de forma distinta. Francisco teve acesso direto às residências de diversos cardeais em Roma. Registrou obras de arte antiga pertencentes a algumas das mais importantes coleções particulares. E, na páscoa de 1539, devotamente, teve a oportunidade de receber a comunhão pascal das mãos do próprio Papa Paulo III, junto a um seletivo grupo de prelados e de nobres senhores romanos.

Michelângelo Buonarroti por Francisco de Holanda
Rogéria Olimpio dos Santos

Na igreja de São Pedro Apóstolo, em Roma, em o seu altar, onde está sepultado, recebi o corpo de Nosso Senhor Jesus Cristo pelas mãos do santo papa Paulo III, pontífice máximo, dia de Páscoa, no ano de MDXXXIX ante todos os cardeais e a corte, com os embaixadores dos reis cristãos e alguns senhores romanos somente. E esta é a coisa de que me mais prezo e estimo (HOLANDA, 1984c, p. 94).²

O caráter especial de sua viagem se torna, desse modo, evidente.

Em um período relativamente curto de tempo³, Francisco de Holanda percorreu diversas cidades italianas. Foi até Tívoli. Percorreu a Via Appia em Terracina. Visitou o Passo de Garellano em Gaeta, Nápoles, os Campos Flégreos, Pozzuoli e Barletta. De outra vez, foi à Civita Castellana, Orvieto, Narni, Spoleto, Loreto, Ancona, Pesaro, Bologna, Ferrara, Pádua, Veneza e Milão. Sempre tendo em mente os objetivos que o haviam levado a iniciar aquela viagem.

Excursionou também ao norte da Itália⁴. De Milão teria seguido a Moncalieri, próximo de Turim, onde Francisco assistiu a um duelo público entre dois militares. Nos Alpes franco-italianos, passou por Mont-Cenis, visitou a Fonte de Valclusa, lugar onde Petrarca viveu como hóspede do Cardeal Cabassole e conheceu Laura. De Avignon, foi a Saint-Maximin, cidade de peregrinação religiosa em virtude das lendas envolvendo os três irmãos Lázaro, Marta e Maria Madalena. Dali seguiu a Nimes, Toulouse, Bayona, Fuenterrabia e San Sebastian. É possível que tenha sido nesta ocasião, a partir da viagem ao norte, que ele tenha retornado a Portugal.

Francisco de Holanda levou de volta a Portugal diversos desenhos feitos durante sua viagem. Estes desenhos serviram de modelo e de inspiração para diversos trabalhos realizados por Francisco de Holanda junto a D. João III e do Infante D. Luís. Alguns destes desenhos, anos mais tarde, foram reunidos em um álbum que ficou conhecido como *Álbum das Antigualhas*. Oferecido por Francisco de Holanda ao Infante D. Luís, passou deste para seu filho D. Antônio, Prior do Crato, tendo sido confiscado por Filipe II da Espanha junto com outros bens do Prior, quando da União

2

Edição de José da Felicidade Alves.

3

Francisco de Holanda retornou a Portugal em 1540.

4

Sobre a viagem de regresso seguimos o itinerário de José da Felicidade Alves. Este autor data a viagem de regresso no ano de 1541. Somos no entanto inclinados a pensar como Raphael Fonseca que situa o retorno em 1540, ano em que D. Pedro de Mascarenhas retorna de Roma, uma vez que em 1541 Francisco de Holanda trabalhou na traça da Fortaleza de Mazagão. Cf. ALVES, José da Felicidade. *Introdução ao estudo da obra de Francisco D' Holanda*. Lisboa: Horizonte, 1986; HOLANDA, Francisco. *Do tirar pelo natural*. Organização, apresentação e comentário Raphael Fonseca. Campinas: Unicamp, 2013.

Ibérica. Este álbum se encontra, hoje, na Biblioteca Máxima do Mosteiro de São Lourenço do Escorial, na Espanha.

Além dos desenhos, também trouxe uma série de anotações, que serviram de base para as obras literárias produzidas por ele. Em 1548, Holanda terminou a redação de sua obra mais significativa, o tratado *Da Pintura Antiga*⁵. Este, dividido em duas partes, traz na segunda parte, os *Diálogos em Roma*. Aí está a base deste estudo.

Os personagens principais dos *Diálogos* são o artista florentino Michelangelo Buonarroti, a marquesa de Pescara, Vittoria Colonna, o humanista Lattanzio Tolomei e o secretário do papa Blósio Palladio. Francisco de Holanda relata nos *Diálogos* quatro encontros que teriam ocorrido durante o ano de 1538, numa igreja em Monte Cavallo, em que o principal assunto discutido foi a arte.

No primeiro diálogo, Francisco de Holanda fala da intenção da sua viagem a Roma: trazer a Portugal novos conhecimentos sobre a arte. Este diálogo traz também comentários sobre a solidão dos artistas, sobre o seu caráter difícil e esquivo, fazendo coro à visão do artista enquanto imbuído de um halo divino, em virtude do poder criador que compartilha. Enfim, um ser excepcional devido ao seu engenho. Por fim, discutem a supremacia da pintura italiana em comparação à flamenga.

No segundo diálogo, é tratada a arte italiana e o motivo por que se produzem bons pintores na Itália. A proximidade com os exemplos da antiguidade, que mesmo em ruínas em alguns casos, encontravam-se vivos na vida italiana contribuiria sobremaneira para que lá se formassem bons pintores. Francisco fala também da supremacia da pintura sobre a escultura, questão muito discutida naquela época. Mas é importante analisar essa supremacia partindo do entendimento que ele possuía da pintura como mãe de todas as artes visuais.

O terceiro diálogo menciona a importância da pintura nos tempos de guerra e de paz. Comenta que, em Portugal e na Espanha, a pintura não era tão valorizada quanto na Itália; fala sobre os grotescos encontrados em Roma e sobre a sua prática; além da diferença, explicada pelo dom, entre o trabalho do artista e do artesão.

5

O tratado *Da Pintura Antiga* se divide em duas partes. A primeira, leva o nome geral do tratado e versa sobre as questões fundamentais da arte da pintura no período, ou seja, do que é a arte da pintura e sua história, dos preceitos básicos da pintura e do ofício e formação do pintor. A segunda parte, por apresentar a forma estilística dos diálogos, tão em voga no Renascimento, tem como título *Diálogos em Roma*. Foram utilizados neste estudo as edições de José da Felicidade Alves: HOLANDA, Francisco. *Da pintura antiga*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984. HOLANDA, Francisco. *Diálogos em Roma*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984. E a de Angel González Garcia. HOLANDA, Francisco. *Da pintura antiga*. Introdução e notas de Angel González Garcia. Porto: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984.

O quarto diálogo não conta com a presença de Michelangelo. Nele, Francisco de Holanda trata de questões relacionadas à iluminura; louva as obras antigas, especialmente as romanas, e aborda a diferença de tratamento que os artistas recebem na Itália quando comparado ao que recebem em Portugal. Encerra reafirmando que sua intenção é trazer aos portugueses notícias sobre o valor dado às artes e aos artistas em solo italiano.

A presença de Michelangelo nos diálogos fez com que esta parte fosse mais editada do que a primeira. José da Felicidade Alves, o editor português que na década de 1980 publicou toda a obra literária⁶ conhecida de Francisco de Holanda, dá-nos notícia de que a Academia das Ciências de Lisboa, após o regresso a Portugal de Monsenhor Gordo⁷, teria ordenado a impressão dos *Diálogos* em 1809, 1814, 1825, 1837 e 1876. No entanto, nenhuma dessas impressões foi concretizada. A primeira, do Dr. Joaquim de Vasconcellos, sucedeu à publicação da primeira parte no Semanário da cidade do Porto em 1890. A esta, seguem-se oito edições em língua portuguesa e oito edições parciais ou integrais em idiomas diversos⁸.

Os diálogos foram utilizados, durante muito tempo, como fonte histórica para os estudos de Michelangelo e, durante o século XX, criticados como fraude por alguns historiadores que enxergavam a presença de Michelangelo nos diálogos como um recurso usado por Francisco de Holanda para dar credibilidade à sua obra. É importante lembrar que os “diálogos” se tornaram a forma literária preferida do Renascimento para expor uma ampla variedade de questões e temas. Mas, antes de qualquer coisa, eram uma forma literária, sem a obrigatoriedade de que os fatos narrados tivessem sido registrados⁹.

Existem algumas evidências de que Francisco de Holanda tenha realmente conhecido Michelangelo. A primeira delas é o retrato do artista florentino feito por Francisco. O retrato figura ao lado do retrato do papa Paulo III no *Álbum das Antigualhas*, representando, segundo Deswarte (1992, p. 59), a dedicatória do álbum.

6

Da Pintura Antiga é um tratado dividido em duas partes. Provavelmente Francisco iniciou a sua redação logo ao retornar de sua viagem a Roma, concluindo-a somente em 1548. O segundo livro escrito por Francisco de Holanda, concluído no ano seguinte ao tratado *Da Pintura Antiga*, é considerado o primeiro tratado a lidar com a retratística. Também no formato de diálogo, em *Do tirar polo natural* Francisco de Holanda, usando um pseudônimo, coloca na própria fala e na de um amigo as questões que se queriam pensadas ao executar um retrato e ao escolher quem e como deveria ser retratado. *Da Pintura Antiga* e *Do tirar polo natural*, constituem o primeiro lote de escrito de Francisco de Holanda. Os originais estão perdidos desde o século XVIII. *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa* e *Da ciência do desenho* não trazem novidades no que se refere à doutrina da pintura antiga e são definidas por Francisco como “lembranças” a D. Sebastião, mas revestem-se de importância ao trazerem aplicações práticas e concretas dos princípios defendidos nos textos da década de 1540. As duas ‘lembranças’ podem ser entendidas como textos complementares um ao outro. São as únicas cujos originais estão conservados. Encontram-se na Biblioteca da Ajuda em Lisboa.

7

Em 1790 o Monsenhor José Joaquim Ferreira Gordo, erudito português que dirigiu a Biblioteca Nacional de Portugal entre os anos de 1816 e 1834, foi a Madrid em busca de documentos para o governo português e encontrou em uma biblioteca particular os manuscritos originais contendo o *Da Pintura Antiga* – 1ª parte –, *Diálogos em Roma* – 2ª parte do tratado e um outro diálogo escrito no mesmo período, o *Do Tirar pelo Natural*. Fez uma cópia manuscrita que é a que ainda se encontra na Academia das Ciências de Lisboa. Não se sabe como os manuscritos originais chegaram a Madrid, desde o século XVIII porém, não se tem mais notícia dos mesmos.

Michelângelo Buonarroti por Francisco de Holanda
Rogéria Olimpio dos Santos

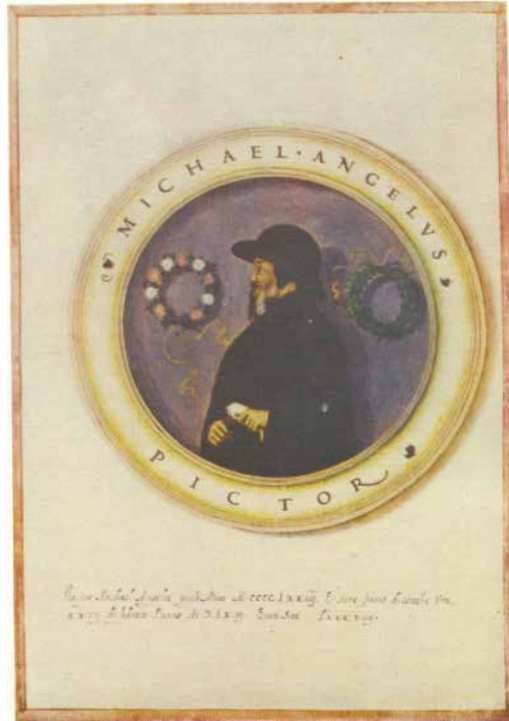


Figura 1 :: Retrato de Miguel Ângelo Buonarroti. Francisco de Holanda.
Fonte :: Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Fl. 2r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Seu retrato em aguada policroma com fundo violeta no medalhão possui uma moldura redonda com a legenda *Miguel. Angelo. Pintor (MICHAEL. ANGELUS. PICTOR.)*, ladeada por uma coroa de louros e outra de rosas brancas e vermelhas. A inscrição diz "Nasceu Miguel Ângelo nos anos 1474. E se passou desta vida a 17 de Fevereiro de 1563. Em sua idade de 89 anos"¹⁰. Joaquim de Vasconcellos (1896, p. 4) pontua as correções, lembrando que o cálculo colocado por Francisco de Holanda está registrado segundo o ano florentino que começa em 25 de março. As datas corretas seriam, segundo o nosso calendário, 1475 para o nascimento e 1564 para a morte. D. Elias Tormo (HOLANDA, 1940, p. 37)¹¹ comenta que, neste retrato, parece que o retratado foi surpreendido enquanto conversava com alguém, como se não tivesse se dado conta de que estava sendo retratado. Talvez o esboço desse retrato tenha sido feito durante um dos encontros de que resultaram os diálogos.

8

Sobre as edições dos *Diálogos em Roma* cf. ALVES, José da Felicidade. *Introdução ao estudo da obra de Francisco D'Holanda*. Lisboa: Horizonte, 1986, p. 31; HOLANDA, Francisco de. *Diálogos em Roma*. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 9-12. Deve-se acrescentar ainda a edição de Angel Gonzalez Garcia, uma vez que este não considera as duas partes do tratado em separado, analisando as conjuntamente.

9

Sobre a fortuna crítica dos *Diálogos em Roma*, cf. Bury (1981) e Berbara (2006).

10

"Nacque Michael Angelus negli Anni M.CCCC.LXXiiij. E se ne passo di conesta vita a Xvij de febraio l'anno M.D.Lxiiij. Etat. Sue LXXXViiiij." HOLANDA, Francisco. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 19.

11

Edição de Elias Tormo.

A legenda na moldura, *MICHAEL.ANGELUS.PICTOR.*, tem sido motivo de dúvidas de muitos estudiosos no que se refere ao conhecimento de que Francisco tenha realmente estado com Michelangelo, principalmente, em virtude da preferência que este tinha por ser identificado como escultor. O próprio Francisco explica essa atribuição no segundo diálogo, quando após incluir entre as obras de pintura feitas na Itália uma sepultura esculpida por Michelangelo, é arguido sobre seu engano por Lattanzio Tolomei, outro personagem dos seus diálogos. Francisco pede licença ao mestre Buonarroti e justifica a inclusão. Mas trataremos desta citação um pouco mais a frente.

Talvez por uma questão conceitual no que concerne à grande arte que existia na antiguidade e que havia ficado adormecida durante os anos que compreenderam o fim do Império Romano e aos trabalhos de Giotto, Francisco tenha se referido à pintura e não ao desenho enquanto elemento motor da criação artística. No capítulo primeiro do *Da Pintura Antiga*, concluído em 1548, Francisco se refere a Deus como sendo o primeiro pintor, o único capaz de fazer a pintura "animante", aquela capaz de dar a vida, ficando a cargo dos homens a pintura "inanimante".

Após a pintura do teto da Capela Sistina, Michelangelo retornara à Roma em 1534. O cardeal Alexandre Farnese, eleito papa aos 67 anos de idade com o nome de Paulo III, encomendou-lhe o projeto da pintura do *Juízo Final* na parede do altar também da Capela Sistina. É neste trabalho, com quase 65 anos de idade, que Francisco de Holanda encontra o grande artista em Roma e, através dos contatos estabelecidos na cúria, passa a gozar da sua amizade, nos encontros realizados em torno da figura da Marquesa de Pescara, Vittoria Colonna e nos caminhos do Vaticano.

Francisco sugere, no primeiro diálogo, que D. Pedro de Mascarenhas poderia confirmar o apreço existente entre ele e Michelangelo.

E principalmente mestre Micael prezava eu tanto, que, se o eu topava ou em casa do papa ou pela rua, não nos queríamos apartar, até que nos mandavam recolher as estrelas. E Dom Pedro Mascarenhas, embaixador, pode ser boa testemunha de camanha causa esta era, e quão difícil; e das mentiras que, saindo um dia das vésperas

Micael Ângelo sobre mim disse e sobre um meu livro, que desenhei das coisas de Roma e de Itália, ao cardeal Santtiquatro, e a ele. (HOLANDA, 1984c, p. 24)¹²

Apesar de o manuscrito de Francisco de Holanda não ter sido publicado naquela época, é certo que teria circulado na corte portuguesa, e D. Pedro de Mascarenhas poderia ter desmentido ou contestado as informações de Francisco de Holanda. É possível que Francisco de Holanda tenha utilizado a figura do artista florentino para dar credibilidade ao texto que estava redigindo, mas é inegável o fato de que Francisco o tenha conhecido e de que as questões tratadas por Francisco circulassem nos meios intelectuais e artísticos romanos.

Com um certo tom de lisonja, Francisco, no primeiro dos *Diálogos em Roma*, ao se referir a D. João III, comenta que este último era “favorecedor das boas-artes, tanto que por se enganar com o meu engenho, que de moço algum fruto prometia, me mandou ver Itália e suas polícias, e mestre Micael Ângelo que aqui vejo estar” (HOLANDA, 1984c, p. 32)¹³. Não acreditamos que conhecer Michelangelo era o objetivo principal de sua viagem, mas é perfeitamente possível que fizesse parte de seus interesses e daqueles da corte portuguesa que Francisco trouxesse notícias do grande artista, principalmente, em virtude da relevância que a pintura do teto da Capela Sistina, desvendada aos olhos de um mundo deslumbrado diante de sua magnificência no ano de 1512, havia assumido no mundo cristão ocidental.

No *Álbum das Antigualhas*, encontram-se dois desenhos sem identificação de procedência, cujos originais são atribuídos a Michelangelo. O primeiro deles traz uma matrona sentada apontando para um livro. Sobre este está um gênio ou anjo segurando um archote. Atrás, encontra-se uma tábua com três caracteres gregos. D. Elias Tormo (HOLANDA, 1940, p. 71) identificou o primeiro como sendo uma cópia da Sibila Eritreia pintada por Michelangelo no teto da capela, mas, segundo Alves (HOLANDA, 1989, p. 27)¹⁴, a imagem poderia ser lida como uma alegoria da Fé ou da Verdade. Joaquim de Vasconcellos (VASCONCELLOS, 1896, p. 6) levanta a possibilidade de que a mesma seja uma alegoria que talvez simbolize a história, inspirada pela verdade. Os caracteres gregos – Ω Φ Σ –, que não ajudam a decifrar a alegoria, poderiam ser lidos, segundo ainda esse autor,

12

Diálogos em Roma, edição de José da Felicidade Alves.

13

Diálogos em Roma, edição de José da Felicidade Alves.

14

Edição de José da Felicidade Alves.

como letras, as quais, transpondo-as: S. O. PH., seriam lidas como *Sofia* – a Sabedoria.



Figura 2 :: *Sibila Eritreia*. Francisco de Holanda.

Fonte :: *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 11v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

A identificação feita por Tormo deste desenho é procedente. Apesar de algumas variações em pequenos detalhes – posição da sibila, que no original se encontra levemente reclinada em direção ao livro, e o gênio, que no teto, sem asas, sopra a chama do archote em direção à sibila – o desenho corresponde em grande medida ao original. D. Elias Tormo acredita que Francisco de Holanda tenha tido a oportunidade de ver os cartões preparatórios para o teto e que o seu desenho tenha sido feito a partir desse cartão.

O segundo desenho traz uma matrona com três crianças e uma legenda onde se lê: *Caridade (Charitas)*. Apresenta o mesmo enquadramento

arquitetônico esboçado ao fundo. Joaquim de Vasconcellos (1896, p. 6) comenta que, antes dele, Tubino havia levantado a possibilidade de o desenho de Francisco ser uma cópia de uma miniatura de Júlio Clóvio, onde figurava uma alegoria da caridade vista por Francisco de Holanda. O episódio está narrado no quarto dos *Diálogos em Roma*.



Figura 3 :: A alegoria da caridade. Francisco de Holanda.

Fonte :: *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 12r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

D. Elias Tormo (HOLANDA, 1940, p. 72-73) situa o original da alegoria também no teto da Capela Sistina, no grupo que representa a geração de Joram na genealogia do Cristo. Essa seria a representação da esposa de Joram e seus três filhos. Alves (HOLANDA, 1989, p. 27) se limita a repetir as informações dadas por Vasconcellos e Tormo. Tormo reforça a ideia de que Francisco tenha visto o desenho preparatório para o afresco, mas não descarta a hipótese de que o português, ao visitar a obra do *Juízo Final*,

tenha subido no andaime e, assim, tenha podido observar com mais cuidado a cena da *Geração de Joram*. Afirmo também que, quando organizou a edição do *Álbum das Antigualhas*, nenhuma das fotografias do teto permitiam ver os grupos da genealogia do Cristo, podendo, à sua época serem consideradas criações inéditas de Michelangelo. Tormo comenta que o grupo é representado por Francisco sem o patriarca e que o desenho foi feito com uma certa liberdade de cópia. Para desenhá-los, Francisco teria portanto que, ou ter tido a possibilidade de vê-los de algum lugar privilegiado – daí a hipótese de ter visitado a capela quando Michelangelo pintava a parede do altar – ou ter tido acesso aos cartões preparatórios para o desenho ou alguma cópia dos mesmos.

Outro fato que pode servir de comprovação do conhecimento travado entre os dois é a carta escrita de Lisboa por Francisco a Michelangelo, em 15 de agosto de 1553. Esta carta se encontra na Casa Buonarroti em Florença.

Como foi registrado anteriormente, não é intenção neste texto discutir a veracidade das informações prestadas por Francisco de Holanda, apesar de acreditarmos que Francisco colocou nos diálogos, ao redigi-los, os conhecimentos adquiridos durante sua estada em Roma. A intenção é apresentar Michelangelo Buonarroti, segundo a visão dada por Francisco de Holanda nos seus *Diálogos em Roma*. Por isso, foram reunidos alguns trechos dos três primeiros diálogos, os quais apontam questões importantes tratadas pelos dois artistas. Interlocutor principal destes três primeiros diálogos, o artista florentino figura em primeiro lugar na relação feita por Francisco de Holanda dos famosos pintores modernos e dos escultores de mármore, relação esta colocada ao fim dos seus *Diálogos*.

Um dos primeiros pontos importantes a serem levantados é a defesa ou justificativa que Michelangelo dá nos *Diálogos* para o caráter esquivo dos artistas.

E afirmo a V. Ex.^a que até Sua Santidade me dá nojo e fastio, quando me às vezes fala e tão espessamente pergunta porque o não vejo; e às vezes cuida que o sirvo mais em não ir ao seu chamado, querendo-me pouco, que quando o eu quero em minha casa servir em muito, e lhe digo que então o sirvo mais como M. Ângelo, que

estando todo o dia diante dele em pé, como outros.
(HOLANDA, 1984c, p. 27-28)¹⁵

Na voz de Michelangelo, Francisco se refere à necessidade de os artistas fazerem o seu trabalho sem que as obrigações cortesãs se tornem empecilho para suas atividades. Francisco aproveita essa passagem e a que se segue para justificar seu comportamento impaciente junto à corte portuguesa, desconhecadora das artes.

[...] Às vezes, vos digo ainda, que tanta licença me tem dado o meu grave carrego, que, estando com o papa falando, ponho na cabeça este sombreiro de feltro, bem descuidadamente, e lhe falo bem livremente. Porém, não me matam por isso, antes me têm dado a vida. e, como digo, mais cumprimentos necessários tenho eu então com seu serviço que com a sua pessoas desnecessários. (HOLANDA, 1984c, p. 28)¹⁶

A grande arte prescinde das regras sociais. Todos os seus biógrafos comentam que Michelangelo, dono de um gênio terrível, permitia-se conversar com os seus comitentes, da forma que entendia melhor, sem se sujeitar ou se rebaixar a quem quer que fosse. Estes, conscientes do que significava ter um artista como Michelangelo sob seu serviço, “aceitavam” o comportamento esquivo e difícil do florentino. Isso não significa que Michelangelo não tenha enfrentado dificuldades junto aos seus comitentes. Mas Francisco, imbuído do desejo de mostrar como as artes eram mais valorizadas na Itália do que em Portugal, supervaloriza a defesa desse caráter esquivo, reconhecendo, em consequência, a elevação do *status* social do artista. Afinal, o artista era aquele que possuía o dom de criar, característica divina por natureza.

Portugal ainda se achava muito ligado à pintura flamenga. Francisco entendia a pintura flamenga e a italiana como situadas em posições diametralmente opostas. No final do primeiro diálogo, é discutida a diferença entre as duas. É Michelangelo quem fala da pintura flamenga quando arguido por Vittoria Colonna.

A pintura de Flandres, [...], satisfará, senhora, geralmente, a qualquer devoto, mais que nenhuma de Itália, que

15

Diálogos em Roma, edição de
José da Felicidade Alves.

16

Diálogos em Roma, edição de
José da Felicidade Alves.

lhe nunca fará chorar uma só lágrima, e a de Flandres muitas: isto não pelo vigor e bondade daquela pintura, mas pela bondade daquele tal devoto. A mulheres parecerá bem, principalmente às muito velhas, ou às muito moças, e assim mesmo a frades e a freiras, e a alguns fidalgos desmúsicos¹⁷ da verdadeira harmonia. Pintam em Flandres propriamente para enganar a vista exterior, ou coisas que vos alegrem ou de que não possais dizer mal, assim como santos e profetas. O seu pintar é trapos, maçonarias, verduras de campos, sombras de árvores, e rios e pontes, a que chamam paisagens, e muitas figuras para cá e muitas para acolá. (HOLANDA, 1984c, p. 29)¹⁸

O problema de tal arte, segundo o próprio Michelangelo, é o excesso. A pintura flamenga “quer fazer tanta coisa bem (cada uma das quais, só, bastava por mui grande) que não faz nenhuma bem” (HOLANDA, 1984c, p. 30)¹⁹.

É o excesso de detalhes que prejudica a obra. A pintura italiana, ao contrário, além de primar pela clareza das composições, tinha ainda a vantagem de florescer na mesma terra que tinha visto as maravilhas do Império Romano. Francisco de Holanda e Lattanzio Tolomei se revezam na defesa da arte produzida na Itália.

Primeiramente, a natureza dos Italianos é estudiosíssima em extremo, e os de engenho já trazem do seu próprio, quando nascem, trabalho, gosto e amor àquilo que são inclinados e que lhes pede.

Depois, nasceis na província (vede se é isto vantagem) que é mãe e conservadora de todas as ciências e disciplinas, entre tantas relíquias dos vossos antigos, que em nenhuma outra parte se acham, que já de meninos, a qualquer coisa que a vossa inclinação ou génio inclina, topais ante os olhos pelas ruas muita parte daquelas, e costumados sois de pequenos a terdes vistas aquelas coisas que os velhos nunca viram noutros reinos.

Depois crescendo, ainda que bem fôsseis rudes e grosseiros, trazeis já do costume os olhos tão cheios da

17

Desafinados, dissonantes.

18

Diálogos em Roma, edição de José da Felicidade Alves.

19

Diálogos em Roma, edição de José da Felicidade Alves.

Michelângelo Buonarroti por Francisco de Holanda
Rogéria Olimpio dos Santos

notícia e vista de muitas coisas antigas nomeadas, que não podeis deixar de vos chegar a imitar delas. Quanto mais que com isso se ajuntam engenhos, como digo, estremados, e estudo e gosto incansável.

Tendes mestres que imitar, singulares, e as suas obras, e das coisas modernas cheias as cidades de todas as galantarias e novidades que se cada dia descobrem e acham. (HOLANDA, 1984c, p. 31)²⁰

Percebe-se aí a importância do modelo antigo, do estudo da antiguidade. A península itálica, rica de fragmentos, de ruínas, de exemplares dessa antiguidade que devia ser emulada pelos artistas “modernos”, era propícia ao ressurgimento da grande arte, da arte destinada a se sobressair diante de todas as outras.

O trabalho de valorização das artes não estava sendo feito somente por artistas, muito pelo contrário. Foi dos humanistas, dos teóricos e dos estudiosos da antiguidade que começou o processo de valorização das artes, quando estes começaram a reconhecer nas obras de Giotto as características elogiadas por Plínio nas obras dos pintores gregos. Ao elogiarem os elementos antigos, capazes de serem percebidos nas pinturas ditas “modernas”, os humanistas incentivaram outros artistas a buscarem essas mesmas características. Os modelos antigos, junto à observação da natureza, tornaram-se as linhas mestras a serem seguidas por qualquer artista que quisesse ver sua arte elevada à categoria dos grandes mestres. Por esse motivo, pelos modelos da antiguidade, os italianos estavam um passo à frente dos outros artistas do seu tempo.

Francisco de Holanda traz, em seus *Diálogos*, a notícia da disputa entre as artes, da questão relativa à supremacia da pintura sobre a escultura. Comentamos anteriormente que em determinado momento dos *Diálogos*, Francisco se refere a uma obra de escultura feita por Michelangelo como pintura. Ao ser questionado por tal equívoco, Francisco se justifica.

Como todos os ofícios que têm mais arte e razão e graça achareis que são os que mais se chegam ao debuxo da pintura, assim mesmo os que se mais ajuntam com ele, procedem dele e são parte ou membro seu, tal como escultura ou estatuária, a qual não é outra coisa senão a

Michelângelo Buonarroti por Francisco de Holanda
Rogéria Olimpio dos Santos

mesma pintura; bem que pareça a alguns que ofício seja por si, arredado, todavia é condenado a servir a pintura, sua senhora. (HOLANDA, 1984c, p. 42)²¹

Explicação complementar é dada por ele no *Da Pintura Antiga*, quando descreve respectivamente a escultura e a arquitetura como “pintura esculpida em pedra” e “pintura incorporada em matéria grossa” (HOLANDA, 1984b, p. 80-81)²². Esse pensamento é semelhante ao de Vasari quando fala das artes irmãs.

Digo, portanto, que a escultura e a pintura na verdade são irmãs, nascidas de um api que é o desenho, de um só parto e a um só tempo; e não precedem uma à outra, a não ser que a virtude e a força daqueles que as trazem às costas façam um artista passar à frente do outro, e não por diferenças ou grau de nobreza que verdadeiramente se encontrem sob eles. [...] Disso querendo talvez nos dissuadir, e mostrando-nos a irmandade e a união dessas duas nobilíssimas artes, o próprio céu tem feito nascer em tempos diversos muitos escultores que pintaram e muitos pintores que fizeram escultura [...]. Mas em nosso tempo produziu a bondade divina Michelangelo Buonarroti, no qual essas artes tão perfeitas reluzem e tão semelhantes e unidas aparecem que os pintores de suas pinturas se maravilham e os escultores de suas esculturas se admiram e reverenciam sumamente. (VASARI, 2003, p. 225)

Giulio Carlo Argan recorda que, no início do século XVI, ocorre a transição da noção de *artes* para o conceito de *arte*. Nesta transição, que tem sua origem no *paragone* entre as artes, a disputa começa tratando da superioridade da escultura, da pintura e da arquitetura, para terminar na busca de uma síntese além das mesmas, onde todas se mostram por fim como diversas técnicas de arte. Para Argan, Michelangelo encontra a “síntese no *desenho*, ou na *ideia* separada de todo particularismo de matéria ou de processo manual” (ARGAN, 2003, p. 40). A escultura conseguiria se sobrepôr à pintura porque é feita “tirando ou destruindo a matéria e liberando o conceito ou o *desenho*” (ARGAN, 2003, p. 26).

21

Diálogos em Roma. Edição de José da Felicidade Alves.

22

Da pintura antiga. Edição de José da Felicidade Alves.

Michelangelo Buonarroti por Francisco de Holanda
Rogéria Olimpio dos Santos

No diálogo em que tal discussão é levantada, como Lattanzio Tolomei não se dá por satisfeito com a explicação, Michelangelo vem ao socorro de Francisco de Holanda.

Mais digo, senhor Lactâncio, [...], que o pintor de que ele fala, não somente será instruído nas artes liberais e outras ciências como das arquiteturas e esculturas, que são próprios ofícios seus; mas de todos os outros ofícios manuais que se fazem por todo o mundo, querendo ele, fará com muita mais arte que os próprios mestres deles. (HOLANDA, 1984c, p. 23)²³

A relação da pintura com a literatura também é comentada. Desta vez é Lattanzio Tolomei quem conclui a discussão iniciada por Francisco e Michelangelo.

Ora, abrindo os antigos livros, poucos são os famosos deles que deixem de parecer pintura e retábulos; e é certo que os que são mais pesados e confusos, não lhes nasce doutra coisa senão do escritor não ser muito bom debuxador e muito avisado no desenhar e compartilhar da sua obra; e os mais fáceis e tersos são de melhor desenhador.

E até Quintiliano na perfeição da sua *Retórica* manda que não somente no compartilhar das palavras o seu orador debuxe, mas que com a própria mão saiba traçar e deitar de desenho. (HOLANDA, 1984c, p. 44)²⁴

Trata-se de uma referência à expressão *Ut pictura poesis*, de Horácio na *Arte Poética*. Expressão essa repetidamente utilizada durante o Renascimento para justificar a aproximação das artes com a literatura. Leon Battista Alberti defende no tratado *Da Pintura* que os pintores deveriam apreciar a companhia de poetas e oradores. Estes,

[...] dotados de vasto conhecimento sobre muitas coisas, serão de grande ajuda para uma bela composição da história, cujo maior mérito consiste na invenção que, como veremos, costuma ser de tal força que, mesmo sem a pintura, agrada por si mesma. (ALBERTI, 1992, p. 129)

23

Diálogos em Roma. Introdução e notas: José da Felicidade Alves.

24

Diálogos em Roma. Introdução e notas: José da Felicidade Alves.

A narrativa, a história a ser contada, deveria ser clara e bem composta. Era necessário demonstrar a semelhança existente entre a obra dos artistas, pintores e escultores e a dos poetas e oradores. Estes se incluíam entre os profissionais liberais, *status* almejado por esses artistas dos séculos XV e XVI. A aproximação ou semelhança se dava pela capacidade descritiva, pela representação da ação humana através do gesto e da expressão facial. Era dessa forma que a arte pictórica poderia ser equiparada à dos poetas.

Para encerrar essa breve exposição, é útil retornar à importância do desenho.

Entenda bem nisto todo o homem que chegar aqui: o desenho, a que por outro nome chamam debuxo, nele consiste e ele é a fonte e o corpo da pintura e da escultura e da arquitectura e de todo o outro género de pintar e a raiz de todas as ciências. Quem tiver tanto arribado que em seu poder o tenha, saiba que em seu poder tem um grão tesouro; este poderá fazer figuras mais altas que nenhuma torre, assim como as cores, como de vulto esculpidas, e não poderá achar muro nem parede que não seja estreito e pequeno a suas magnânimas imaginações. (HOLANDA, 1984c, p. 61)²⁵

Talvez por uma questão conceitual, referindo-se à grande arte que existia na antiguidade e que havia ficado adormecida durante os anos que compreenderam o fim do Império Romano e os trabalhos de Giotto, Francisco tenha se referido em alguns momentos à pintura e em outros ao desenho enquanto elemento motor da criação artística. Mas é inegável o entendimento que tinha da relação da pintura/desenho com as outras artes.

No primeiro capítulo do tratado *Da Pintura Antiga*, Francisco se refere a Deus como sendo o primeiro pintor, o único capaz de fazer a pintura "animante", aquela capaz de dar a vida, ficando a cargo dos homens a pintura "inanimante". Francisco de Holanda teria, dessa forma, falado sobre o parentesco entre as artes, filhas de um mesmo impulso criador, desenho ou pintura, dois anos antes de Vasari. Mas, tal como Vasari, vê a figura de Michelangelo Buonarroti como modelo supremo a ser seguido por qualquer um que se interessasse por arte. Não deixa de ser sugestivo que

o artista perfeito para ambos, seja aquele que, no teto da maior capela da cristandade, tenha materializado a grandiosidade da criação em um simples gesto.

O que foi apresentado neste breve estudo é na verdade um pequeno fragmento das proposições colocadas por Francisco de Holanda em seus *Diálogos*. Não é possível afirmar que todas tenham realmente saído da boca de Michelangelo, mas são ideias correntes entre os artistas contemporâneos a ele. Ideias transcritas por um jovem artista, anotações feitas durante a viagem de estudos mais significativa de sua vida e que resultariam alguns anos mais tarde na redação do *Da Pintura Antiga* e dos *Diálogos em Roma*.

Referências

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1992.

ALVES, José da Felicidade. *Introdução ao estudo da obra de Francisco D'Holanda*. Lisboa: Horizonte, 1986.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: De Michelangelo ao futurismo*. Vol. 3. Trad. Wilma De Katinsky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BERBARA, Maria. Francisco de Hollanda e a "Teoria Artística" Michelangiana. In: *II Encontro de História da Arte - IFCH/UNICAMP*, Campinas, 2006. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2006/BERBARA,%20Maria%20-%20IIIEHA.pdf>>. Acesso em: 24 mai. 2014.

BURY, John. *Two notes on Francisco de Holanda*. London: The Warburg Institute University of London, 1981.

DESWARTE, Sylvie. *Idéias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos: Francisco de Holanda e a teoria da arte*. Lisboa: Difel, 1992.

HOLANDA, Francisco. *Do tirar pelo natural*. Organização, apresentação e comentário Raphael Fonseca. Campinas: Unicamp, 2013.

HOLANDA, Francisco de. *Diálogos em Roma*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984c.

_____. *Da pintura antiga*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984b.

_____. *Da pintura antiga*. Introdução e notas de Angel González Garcia. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984a.

_____. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989.

_____. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940.

VASARI, Giogio. Proêmio às vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos. In: ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: De Michelangelo ao futurismo*. Vol. 3. Trad. Wilma De Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VASCONCELLOS, Joaquim de. *Antiguidades da Itália por Francisco de Hollanda*: Descrição crítica dos desenhos do Escorial. Lisboa: Imprensa Nacional, 1896.

Recebido em: 29/06/2017

Aprovado em: 17/10/2017

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega

Rose Mary Abrão Nascif¹

Resumo

Este artigo analisa a noção de honra no teatro do espanhol Lope de Vega. A partir da análise de sua tragicomédia mais popular, *Fuenteovejuna*, reflete-se sobre a novidade do seu conceito de honra para os padrões literários da época e sobre sua atualidade no contexto contemporâneo.

Palavras-chave: Lope de Vega. Teatro. Honra.

Abstract

This article analyzes the concept of honor in the theater of the Spanish Lope de Vega. From the analysis of his most popular tragicomedy, *Fuenteovejuna*, it reflects about the novelty of his concept for the literary standards of the baroque period and its relevance in the contemporary context.

Keywords: Lope de Vega. Theatre. Honor.

1

Doutora em Letras (Literatura Comparada) pela Universidade Federal Fluminense. Concluiu estágio de pós-doutoramento em 2016 na Queen Mary College da Universidade de Londres. cursou Artes Liberais na Universidade de Navarra (Pamplona, 1992-1993) e Aperfeiçoamento para Docentes de Língua Espanhola, na Universidade Internacional Antonio Machado (Baeza, 2003), ambas na Espanha. Professora associada da Universidade Federal de Juiz de Fora, atua nas áreas de ensino (língua espanhola e suas literaturas), pesquisa (iniciação científica e programa de pós-graduação em estudos literários) e extensão (já contribuiu na coordenação e participação de cursos).

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

P Para falarmos sobre a honra no teatro barroco de Lope de Vega, faz-se necessário discorrer previamente sobre em que condições este conceito se firmou no imaginário coletivo espanhol, a fim de que reconheçamos a perspectiva a partir da qual se moldou grande parte da expressão literária do referido período. Nesse sentido, nos valem de uma abordagem artístico-histórica, cuja evolução nos fornecerá as diretrizes norteadoras deste artigo. De tal forma que, para nos referirmos ao Barroco, entendemos ser de extrema validade buscarmos referências elucidativas no período predecessor, renascentista.

O Renascimento espanhol floresceu tardiamente no século XVI, enquanto que o italiano estava em curso desde o século XIV, tendo em Petrarca uma de suas figuras mais inspiradoras. Neste período, a Espanha gozava de um enorme prestígio, corroborado pela autoconfiança dos espanhóis, cômicos de sua importância naquele contexto histórico europeu, em que um vasto território ultramarino estava sob seu domínio por ocasião da conquista do que pressupunham ser as Índias, a partir de 1492, além da reconquista, neste mesmo ano, das terras autóctones, sobretudo ao sul, na Andaluzia, que se mantiveram controladas pelos muçulmanos durante oito séculos. Ao contrário do obscurantismo medieval, agora, presumia-se uma cosmovisão otimista da vida, uma vez que a humanidade já não se constituía em uma sociedade fixamente hierarquizada, em que cada estamento social ocupava um lugar pré-determinado sem possibilidade de rupturas, como reflexo de uma ordem cósmica subjugada por certas leis físicas até então irrefutáveis (VILLORO, 1992, p. 13)². Na era medieval, os servos obedeciam aos senhores, os senhores aos seus superiores feudais, estes aos reis, os reis aos imperadores, tal como no mundo sublunar, a Terra, rodeado por sete esferas constituídas pelos cinco planetas então conhecidos, a Lua e o Sol: para além da sétima órbita, a esfera das estrelas, fixas, e mais além, Deus. O centro dessa conjuntura cósmica se fixava na Terra, cujo ponto principal, por sua vez, situava-se em Jerusalém, local onde Deus feito homem redimira a humanidade, ou Roma, núcleo difusor da cristandade e do império. Na periferia cósmica, apenas os abismos insondáveis, os quais ninguém ousava ultrapassar, sob pena de se precipitar no vazio (VILLORO, 1992, p. 14). A sociedade assim organizada afiançava a ausência de angústias,

2

Obra escrita originalmente em espanhol, mas que neste artigo, salvo quando indicado, constará traduzida ao português (Nota da autora).

pois as pessoas estariam isentas das ânsias por melhoria de vida, seguras e conformadas com sua condição social e linhagem desde o nascimento até a morte, amparadas pelos dois pilares de sustentação daquele sistema cuja orientação política e espiritual se estabelecia através da Coroa e da Tiara, do Monarca e do Papa.

Não obstante, o êxito alcançado com as Grandes Navegações consolidou o desmoronamento de velhas crenças e comprovou que a superfície terrestre, afinal, não se restringia à linha do horizonte, mas a ultrapassava infinitamente, de tal forma que aquele ponto central já não se fixaria em um único lugar, podendo se deslocar por um vasto e desbravável globo. E assim também os homens e as culturas. Rompem-se paradigmas. O destino dos homens já não se determinaria por sua condição social ou pelo lugar onde nasceram, sendo passível de transpor outros patamares mediante a ação individual, livre das amarras de um determinismo cósmico e limitador; agora o centro se ajustava sobre o ser humano, a despeito da insegurança e do desamparo que essa nova realidade lhe conferia. A liberdade de ação, entretanto, produzia uma euforia capaz de arrebatá-lo a sensação de insegurança, entusiasmado que se mostrava com as novas ideias, as novas conquistas, frente às retrógradas crenças medievais, fazendo com que essa era, por fim, inaugurasse o que mais tarde se conheceria por Modernidade, fundamentada na recuperação dos valores e modelos da Antiguidade greco-romana, contrapondo-os aos da tradição medieval, e que afeta a todas as áreas do saber e da arte.

Regido pelo Humanismo, o período ressalta tudo o que se relaciona ao homem, sua dignidade e sua preeminência sobre o meio circundante, promovendo, assim, não apenas o *renascimento* (GARCÍA MADRAZO, 2008, p. 174)³ das culturas da Antiguidade, mas a renovação de si mesmo, trazendo frescor a sua visão de mundo. Consolidam-se significativas mudanças históricas e socioculturais que incluíam, entre outras, o declínio da sociedade feudal e o avanço da burguesia, mais independente e preparada para assumir novas linhas de pensamento; a expansão econômica impulsionada pelo crescimento comercial; uma maior autonomia do poder político frente ao papado; o recuo da ascendência eclesiástica sobre a arte e a cultura, que experimenta uma progressiva secularização, embora persista

3

O termo renascimento se popularizou a partir do século XIX com o Romantismo. Obra escrita originalmente em espanhol, mas que aqui, salvo quando indicado, constará traduzida ao português (Nota da autora).

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

a sua convicção cristã, e portanto, a temática religiosa; além da ampliação das expectativas do homem, encorajada pelo descobrimento de novas terras (GARCÍA MADRAZO, 2008, p. 174). Até que, na virada do século, já se pressentia, na Espanha, o arrefecimento desse entusiasmo, impelido por uma incontornável decadência política, econômica e militar, agravada no decorrer dos anos, culminando no período que se conheceu por Barroco⁴: a pérola renascentista havia se desfigurado.

Ocorre que as mudanças observadas na centúria anterior também favoreceram o ímpeto revolucionário do Novo Mundo, e as colônias começaram a reagir contra o *establishment* europeu ou, mais especificamente, espanhol, neste caso em particular, buscando a sua independência. As riquezas trazidas das colônias, que substituíram por longo tempo um investimento mais incisivo no seu próprio potencial produtivo, tornaram-se insuficientes para atenuar a falência econômica que se avizinhava em função das várias guerras nas quais a Espanha se envolveu e das pestes dentro e fora de suas fronteiras, potencializando, assim, a miséria e o despovoamento interior. Os conflitos de índole religiosa precipitaram a expulsão desastrosa de judeus e mouriscos, refletindo na drástica redução da mão de obra, não raro bem qualificada, o que agravava a crítica situação econômica da Espanha sob o reinado de Felipe IV (1621-1665). Diante de tanta instabilidade, o espanhol não sabe como se situar perante a vida, perde o otimismo da época precedente e seu conceito desalentador de realidade faz com que ora evidencie seu lado repulsivo, ora o rejeite em prol de uma beleza absoluta.

Contraditória e ironicamente, porém, o declínio político e econômico não encontra paralelo no âmbito das artes e da literatura; ao contrário, até bem entrada a segunda metade do século XVII, a Espanha abriga figuras tão relevantes quanto às da segunda metade do século anterior, a ponto de se converter no que se proclamou como o Século de Ouro espanhol. Por outro lado, o temor à expansão da *herética* Reforma protestante faz com que se restrinja a circulação de livros estrangeiros nos territórios da Coroa, ao mesmo tempo em que dificulta a saída de espanhóis para se formarem em universidades estrangeiras, o que promove seu isolamento cultural frente às correntes intelectuais predominantes na Europa (CABRALES; HERNÁNDEZ,

4

Designa-se assim o estilo artístico excessivo que se seguiu ao Renascimento. Segundo algumas teorias, a palavra deriva do grego *baros*, que significa "pesado"; para outros, provém do florentino *barochio* ("engano"), enquanto a hipótese mais generalizada relaciona a palavra com o português "barroco", "pérola de forma irregular". Já surge assim em dicionários do século XVII. No século XVIII, o sentido ampliou-se para designar igualmente aquilo que é extravagante, irregular ou desigual; foi também aplicado às obras posteriores ao Renascimento, consideradas exageradas e confusas segundo a perspectiva clássica. Disponível em: <http://www.superinteressante.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=1476:qual-e-a-origem-da-palavra-qbarrocoq&catid=12:artigos&Itemid=86>. Acesso em: 4 mar. 2014.

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

2009, p. 147). Entretanto, apesar das discrepâncias religiosas, em linhas gerais, o Barroco pressupôs a exacerbação dos elementos próprios da estética renascentista, fazendo com que a serenidade, a harmonia e a elegância se convertessem em abatimento, instabilidade e exagero, traços típicos da “espanholização” das formas italianas importadas durante o Renascimento. Nesse aspecto, a performance do Barroco espanhol, de fato, não encontrou rivais.

Os vários gêneros literários, a arquitetura, a música e as chamadas belas artes procuravam provocar impacto, seja através do pitoresco, do colossal, do grotesco ou até do monstruoso, imbuídos que estavam da premissa de que toda arte expressiva deveria se pautar na novidade, na originalidade. Essa era a diretriz prescrita pela nova orientação no intuito de alcançar a comoção estética almejada, ao excitar a sensibilidade ou a inteligência através de estímulos de ordem sensorial (cores, luzes, sons), intelectual (ideias inventivas) e sentimental (o terror, a compaixão), embora tais tendências não fossem compartilhadas por todos os autores da época. Entende-se a vida como um teatro ou, em outras palavras, “una representación teatral cuyo autor es Dios y los hombres sus actores; la muerte supone el final del espectáculo, por ello conviene descubrir lo que hay de apariencia detrás de lo que parece real”(CABRALES; HERNÁNDEZ, 2009, p. 148), de tal forma que a predominância das aparências concorrerá para a incessante alteração e desaparecimento do que nos rodeia, estabelecendo, assim, o estilo dinâmico do Barroco.

Se a pintura procura captar a aparência enganosa com seu claro-escuro, a literatura reflete a falsidade do mundo visível mediante o tema da desilusão. Por sua vez, as personagens ora se deixam dominar por um caráter impulsivo, ora pelo comedimento, engendradas que estão por atitudes contraditórias, em que a espontaneidade cede à afetação, ao artifício e à complicação, visto que a natureza ou a condição natural do homem já não suscita confiança. Acreditava-se que a intensidade do prazer estético consistia na proporção direta do esforço realizado para descobrir o sentido da obra, em certos casos demasiado rebuscada para o acesso de um público iletrado: a verdade, quanto mais difícil, mais agradável. Daí a abundância de elementos decorativos e figuras de linguagem, como a metáfora, os

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

cultismos, as alusões à mitologia, tudo o que pudesse demonstrar a erudição e a inventividade do autor, que provocava nada mais do que a deformação caricaturesca e a estilização decorativa tão recorrentes no Barroco.

Na Espanha, duas escolas poéticas confirmam estas tendências: o culteranismo⁵ (ou cultismo) ou gongorismo e o conceptismo. A primeira, encabeçada por Don Luis de Góngora y Argote (1561-1627) e; a segunda, por Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645). Durante muito tempo, estes dois estilos foram considerados opostos, com base, sobretudo, na conhecida rivalidade pessoal entre os dois autores, embora, atualmente, entenda-se que “en ambos casos, se parte de una estilización del lenguaje, convertido en el principal centro de interés de la obra literaria” (CABRALES; HERNÁNDEZ, 2009, p. 151)⁶. Nesse sentido, em linhas gerais, o culteranismo privilegiava a beleza formal através da criação de uma linguagem pomposa que se sobressaía à fala normal; e o conceptismo concedia importância aos valores conceituais das palavras e ressaltava os vocábulos com duplo sentido. Um visava à intelectualização da arte da palavra; o outro, o laconismo da frase e o humor sinistro que não poupava ninguém. Em suma, Góngora se distinguia pelo rigor e Quevedo pela mordacidade.

Entre eles e outros autores adeptos a um ou outro estilo, entretanto, surgiria um nome divergente, precisamente por sua proposta de simplicidade e de apelo popular, sem jamais, porém, prescindir da elegância e da virtuosidade: Félix Lope de Vega Carpio (1562-1635), ou simplesmente Lope de Vega, cuja obra se nos apresenta desprovida do obscurantismo gongorino e da acidez quevediana, imbuída de jovialidade e de um otimismo que se distanciavam do pessimismo e da desilusão da época. Não obstante, entre as duas direções literárias – culteranismo e conceptismo –, Lope se aproximava preferencialmente da segunda que, embora mais racional e concisa, satisfazia com mais graça o gosto tradicional espanhol, de tal forma que o dramaturgo madrileno compôs com ambos a tríade exemplar da lírica espanhola, por seu virtuosismo formal e inteligência sutil, capazes de agradar ao rei e ao cidadão mais simplório. Tal habilidade, porém, não o impediu de se envolver em apuros por conta de seu caráter impulsivo e seus conturbados envolvimento amorosos, que chegaram a lhe render um desterro em Valencia.

5

Segundo Cabrales e Hernández (2009, p. 152), o termo culteranismo foi criado por analogia com o luteranismo, pois os inimigos de Góngora o consideravam uma heresia poética.

6

Em ambos os casos, partem de uma estilização da linguagem, convertida no principal centro de interesse da obra literária. (Tradução nossa).

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

Em terras valencianas, a propósito, Lope concebe ideias inovadoras sobre teatro, gênero dominante da literatura espanhola e meio preferido de diversão para os habitantes das principais cidades daquele período. Com base nas novidades implantadas em sua vasta obra dramática, Lope publica, em 1609, *Arte nuevo de hacer comedias*, onde estabelece seu critério pessoal de composição da comédia, que vai servir de modelo para seus contemporâneos no âmbito dramático, um êxito análogo ao de Shakespeare (1564-1616) no teatro inglês e ao de Molière (1622-1673) no francês. O próprio Cervantes (1547-1616), outro de seus contemporâneos, que num dado momento lançara críticas desfavoráveis ao teatro de Lope, por fim, reconhece seu valor e reverencia sua ousadia ao contrariar as três regras aristotélicas e humanistas referentes à unidade dramática de lugar, tempo e ação, algo inconcebível até então por afrontar o cânone clássico tão caro aos adeptos dos preceitos renascentistas ainda vigentes. Somado a isto, Lope propõe a hibridização teatral, ao mesclar tragédia e comédia e reunir personagens nobres e plebeus, resultando daí o conceito estético de *tragicomédia*, e justifica a sua opção por uma linguagem mais acessível ao público iletrado:

[...] y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.[...]
(ROZAS, 2002, linhas 45-48)⁷

Na concepção de Lope, o teatro ultrapassava a proposta de reflexão sobre a realidade do momento para também propiciar uma espécie de arte de evasão, já que o público espanhol, formado por um auditório inquieto, indiferente às normas clássicas e ávido por novidades de entretenimento e emoções, ansiava por desenlaces surpreendentes e, em geral, de final feliz. De modo que a estrutura cênica de Lope invariavelmente procurava estar de acordo com a psicologia de seu agitado público, dotando a ação de dinamismo e concedendo mais atenção à intriga do que às personagens, entre as quais se destacavam as figuras do criado e do “bobo”, que permitiam estabelecer o caráter contrastante, típico da literatura espanhola. Já nas novelas em prosa, os enredos românticos podiam conter alguma

7

Eu escrevo pela arte que inventaram/ os que o popular aplauso almejavam/ pois, como quem lhes paga é o povo, é justo/ falar sua língua para atizar seu gosto (Tradução nossa).

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

referência autobiográfica, como em *La Dorotea*, narrativa dialogada de 1632, em que o autor relata, preservando os nomes reais, seus amores juvenis com Elena Osorio (Dorotea), prometida por interesse por sua mãe ao rico indiano dom Bela, com quem duela Fernando (Lope), ferindo-o de morte; Fernando e Dorotea se reconciliam, mas, ao final, ele a deixa para reatar a relação com Marfisa, uma antiga amante. Diz-se que um dos desejos secretos de Lope seria o de obter o mesmo sucesso como novelista como o teria obtido Cervantes e, para tanto, cultivou quase todos os gêneros narrativos próprios do Século de Ouro (CABRALES; HERNÁNDEZ, 2009, p. 178), com exceção da novela picaresca, gênero em que a realidade era retratada sistematicamente de forma degradante, pouco afeita à sua concepção poética da vida. Sua produção novelesca, no entanto, resultou bem menos interessante que a dramática e a poética, as quais, por outro lado, suplantaram as cervantinas.

O núcleo fundamental do repertório dramático espanhol se constituía pelas tradições espanholas que, por sua vez, abarcavam uma vasta gama de assuntos, de personagens e de situações, cujos temas mais recorrentes giravam em torno da épica, da religião e da honra. Tal como os grandes cantares de gesta, no medievo, os poemas barrocos de tom épico louvavam a grandeza do passado histórico espanhol, a despeito da decadência nacional que Lope, à sua maneira, preferia ignorar ou não reconhecer, pois para ele, o teatro não consistia numa escola de moralidade, em termos de propósito didático, mas num reduto onde se buscava satisfazer a ilusão de uma plateia ávida por entretenimento, por diversão despreocupada. Uma postura, porém, que não o afastou dos autos sacramentais, das comédias bíblicas e hagiográficas, embora o mantivesse avesso a pretensões teológicas ou religiosas de cunho intelectual, pois sua religiosidade se emparelhava com a de índole popular, voltada para as questões de arrependimento, conversões e milagres, como prova do poder e da misericórdia de Deus.

Por outro lado, a vingança pela honra surge como um mote de forte apelo literário no século XVII, provida de uma força capaz de sobrepor o valor da própria vida e a de entes queridos, refreada apenas pela magnitude do rei (ou da rainha), representante mor da pátria e do bem comum. Até então, na dramaturgia, somente as personagens nobres estariam propensas

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

a praticar a honradez, paradigma rompido por Lope ao incluir em suas peças camponeses ou pessoas simples perfeitamente capazes de reagirem contra abusos e injustiças que ultrajavam sua dignidade pessoal ou mesmo coletiva. Em termos sociais, para se reconhecer honrado ou honrada, recomendava-se a legitimidade de procedência, ou seja, não ser filho ou filha natural, pois poderia configurar-se como fruto de adultério; pertencer a uma boa família, de boa estirpe, de bom sangue, de preferência de mesma religião; ser fiel ao marido ou à esposa, em respeito ao sétimo sacramento católico; e, se porventura, uma mulher casada fosse vitimada por algum violador, sua honra deveria ser vingada pelo marido, e, se solteira, pelo pai, pelo irmão mais velho ou por ela mesma. Defender sua terra natal também promoveria o indivíduo ao patamar da respeitabilidade e honradez, mesmo que tal disposição lhe reservasse o cárcere ou a morte; e se em circunstância de debate inconciliável, um antagonista desferisse um bofetão em outro em sinal de ofensa sofrida ou desafio proposto, o agredido teria sua honra maculada, a qual estaria obrigado a restabelecer, sob pena de se transformar em alvo de chacota, senão de desprezo pela comunidade. Assim, ainda que na maior parte das situações coubesse ao homem investir na recuperação da honra, em alguns casos, a mulher também poderia se vingar a si mesma, dando cabo do responsável pelo ultraje à sua reputação. A honra jamais deveria se rebaixar ao mal, à injúria, e o amor deveria ser sempre o vencedor das nobres causas, das quais o povo comum não estaria isento, e, portanto, passível de ser representado no teatro de Lope, sobretudo porque envolvia relações entre homem e mulher, às vezes, tempestuosas, como reflexo da vida pessoal de Lope.

Muitos críticos teriam se aprofundado nos motivos de uma “dura ley que obliga al hombre a abandonar en los brazos de la mujer su bien más precioso: el honor” (VAN BEYSTERVELDT, 1966, p. 214 apud LOSADA GOYA, 1990, p. 594), e de seu desenvolvimento especificamente no teatro espanhol. Acreditam eles, tratar-se de uma herança da antiguidade greco-latina, dos princípios cristãos, de costumes de povos germânicos e, também, um esforço proveniente da Idade Média em manter coesas as famílias para protegê-las das ameaças muçulmanas. Em tal medida, seriam naturais “los cuidados que el jefe de familia o el futuro esposo ponen para preservar a

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

su hija o a su prometida de toda posible relación con cualquier hombre” (LOSADA GOYA, 1990, p. 594), exatamente para evitar a profanação do lar que a perda da honra promoveria. Este, portanto, consiste num tema de intenso impacto dramático, do qual Lope tampouco se privou, ao escrever comédias – ou tragicomédias – de tema profano, nelas conjugando lendas e acontecimentos históricos espanhóis, com base na tradição e escrita, e que veio a se constituir no conjunto mais elogiável de toda sua produção literária. Entre elas, a tragicomédia intitulada *Fuenteovejuna* ou *Fuente Ovejuna*, escrita entre 1612 e 1614, possivelmente sua mais popular e representada peça teatral.

Baseada em fatos verídicos⁸ ocorridos em 1572 durante o reinado dos Reis Católicos, a obra relata o conflito entre o comendador Fernán Gómez e os habitantes de Fuenteovejuna, em razão dos contínuos abusos a que ele vinha submetendo as mulheres do lugar, entre elas a jovem camponesa Laurencia. Determinados em restabelecer a honra das mulheres e do local, a população persegue e executa o comendador, cuja morte irá instaurar uma investigação com o propósito de condenar os culpados. Entretanto, todo o povo se apresenta como responsável e, por mais que o juiz inquisidor recomendasse a tortura dos suspeitos, nenhum deles assume individualmente o crime, alegando que Fuenteovejuna inteira seria a responsável. Diante da impossibilidade de se encontrar um único culpado a quem condenar e punir, a população recebe a indulgência dos Reis Católicos, resultado que comprova a capacidade de impor mudanças dos camponeses, frente à opressão e aos desmandos dos poderosos. Toda a comunidade movida em torno de um mesmo objetivo, por fim, faz prevalecer a sua vontade e honra.

O drama confere visibilidade à questão feminina, na medida em que, em determinado ponto da trama, enquanto as autoridades locais, em reunião, hesitam em adotar providências contra as agressões do comendador às mulheres, Laurencia adentra no recinto, que pouco antes havia conseguido escapar do assédio de seu algoz, para reprovar a então passividade dos homens e cobrar-lhes uma atitude contundente diante de tanta humilhação. Considera-se o monólogo a seguir como um dos mais comoventes do teatro clássico espanhol:

8

Na Introdução da obra, assinado pelo Editor, consta que o autor deve ter se inspirado no fato histórico registrado na Crónica das três Ordens militares, de Rades y Andrada (1572), em documentos do Arquivo de Calatrava, gaveta 22 (VEGA, 2006, p. 5).

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

Ato Terceiro – Cena III⁹

Personagens deste fragmento:

Laurencia (camponesa)

Esteban (Prefeito; pai de Laurencia)

Juan Rojo (Lavrador, tio de Laurencia)

(Entra Laurencia, descomposta)

LAURENCIA: Dejadme entrar, que bien puedo,
en consejo de los hombres;
que bien puede una mujer,
si no dar voto, a dar voces.

¿Conocéisme?

ESTEBAN: ¡Santo cielo!

¿No es mi hija?

JUAN ROJO: ¿No conoces
a Laurencia?

LAURENCIA: Vengo tal.

Que mi diferencia os pone
en contingencia quién soy.

ESTEBAN: ¡Hija mía!

LAURENCIA: No me nombres
tu hija.

ESTEBAN: ¿Por qué, mis ojos?

¿Por qué?

LAURENCIA: ¡Por muchas razones!

Y sean las principales,
porque dejas que me roben
tiranos sin que me vengues,
traidores sin que me cobres.
Aún no era yo de Frondoso,
para que digas que tome,
como marido, venganza,
que aquí por tu cuenta corre;
que en tanto que de las bodas
no haya llegado la noche,
del padre, y no del marido,
la obligación presupone;

9

Mantivemos a formatação original da edição utilizada, assim como as falas em espanhol, sob o risco de romper a carga dramática de que estão imbuídos os fragmentos selecionados. A cena foi magistralmente reproduzida no filme homônimo, de 1972, uma coprodução da TVE (Televisión Española) e da RAI (Itália), com interpretação da atriz Nuria Torray, sob a direção de Juan Guerrero Zamora. Embora a crítica especializada julgue que não esteja à altura da obra literária, reconhece que o filme conta com interpretações marcantes. A produção filmica está disponível no youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=-lCuFn57nAo>>. Acesso em: 26 jan. 2014.

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

que en tanto que no me entregan
una joya, aunque la compre,
no ha de correr por mi cuenta
las guardas ni los ladrones.
Llevóme de vuestros ojos
a su casa Fernán Gómez:
la oveja al lobo la dejáis,
como cobardes pastores.
¡Qué dagas no vi en mi pecho!
¡Qué desatinos enormes,
qué palabras, qué amenazas,
y qué delitos atroces,
por rendir mi castidad
a sus apetitos torpes!
Mis cabellos, ¿no lo dicen?
¿No se ven aquí los golpes,
de la sangre y la señales?
¿Vosotros sois hombres nobles?
¿Vosotros padres y deudos?
¿Vosotros, que no se os rompen
las entrañas de dolor,
de verme en tantos dolores?
Ovejas sois, bien lo dice
de Fuente Ovejuna el nombre.
Dadme unas armas a mí,
pues sois piedras, pues sois bronces,
pues sois jaspes, pues sois tigres...
Tigres no, porque feroces
siguen quien roba sus hijos,
matando los cazadores
antes que entren por el mar
y por sus ondas se arrojen.
Liebres cobardes nacistes;
bárbaros sois, no españoles.
Gallinas, ¡vuestras mujeres
sufrís que otros hombres gocen!
Poneos ruelas en la cinta.
¿Para qué os ceñís estoques?
¡Vive Dios!, que he de trazar

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

que solas mujeres cobren
la honra de estos tiranos,
la sangre de estos traidores. [...]
(VEGA, 2006, p. 90)

Assim incitados, os homens reagem e convocam toda a população a perseguir e executar o comendador Fernán Gómez. Advertidos do crime, os Reis Católicos (Isabel II e Fernando I), enviam um Juiz (o inquisidor) a Fuenteovejuna, para esclarecer o caso e castigar os culpados; porém, mesmo submetendo os suspeitos à tortura, o magistrado não obtém sucesso nas suas diligências, pois ninguém recrimina a si mesmo ou a outrem. Existe uma cumplicidade coletiva.

Ato Terceiro – Cena XIV

Personagens deste fragmento:

Laurencia (Camponesa)
Fronoso (Lavrador; Marido de Laurencia)
Juiz (o inquisidor)
Esteban (Prefeito, pai de Laurencia)
Pascuala (Lavradora)
Mengo (Lavrador)
Alonso (outro prefeito)
Muchacho (Garoto)

FRONDOSO: ¡Mi Laurencia!

LAURENCIA: ¡Esposo amado!

¿Cómo estar aquí te atreves?

FRONDOSO: ¿Esas resistencias debes
a mi amoroso cuidado?

LAURENCIA: Mi bien, procura guardarte,
porque tu daño recelo.

FRONDOSO: No quiera, Laurencia, el cielo
que tal llegue a disgustarte.

LAURENCIA: ¿No temes ver el rigor
que por los demás sucede,
y el furor con que procede
aqueste pesquisidor?
Procura guardar la vida.

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

Huye, tu daño no esperes.
FRONDOSO: ¿Cómo? ¿Qué procure quieres
cosa tan mal recebida?
¿Es bien que los demás deje
en el peligro presente,
y de tu vista me ausente?
No me mandes que me aleje;
porque no es puesto en razón
que, por evitar mi daño,
sea con mi sangre extraño
en tan terrible ocasión.

(Vozes vindas de dentro)
Voces parece que he oído,
y son, si yo mal no siento,
de alguno que dan tormento.
Oye veja atento oído.
(Fala o juiz e respondem.)
JUEZ: Decid la verdad, buen viejo.
FRONDOSO: Un viejo, Laurencia mía,
atormentan.
LAURENCIA: ¡Qué porfía!
ESTEBAN: Déjenme un poco.
JUEZ: Ya os dejo.
Decid, ¿quién mató a Fernando?
ESTEBAN: Fuente Ovejuna lo hizo.
LAURENCIA: Tu nombre, padre, eternizo.
FRONDOSO: ¡Bravo caso!
JUEZ: ¡Ese muchacho!
¡Aprieta, perro! Yo sé
que lo sabes. Di quién fue.
¿Callas? Aprieta, borracho.
NIÑO: Fuente Ovejuna, señor.
JUEZ: ¡Por vida del rey, villanos,
que os ahorque con mis manos!
¿Quién mató al comendador?
FRONDOSO: ¡Que a un niño le den tormento
y niegue de aquesta suerte!
LAURENCIA: ¡Bravo pueblo!

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

FRONDOSO: ¡Bravo y fuerte!
JUEZ: ¡Esa mujer al momento
en ese potro tened!
Dale esa mancuera luego.
LAURENCIA: Ya está de cólera ciego.
JUEZ: Que os he de matar, creed,
en ese potro, villanos.
¿Quién mató al comendador?
PASCUALA: Fuente Ovejuna, señor.
JUEZ: ¡Dale!
FRONDOSO: Pensamientos vanos.
LAURENCIA: Pascuala niega, Frondoso.
FRONDOSO: Niegan niños: ¿qué te espantas?
JUEZ: Parece que los encantas.
¡Aprieta!
PASCUALA: ¡Ay, cielo piadoso!
JUEZ: ¡Aprieta, infame! ¿Estás sordo?
PASCUALA: Fuente Ovejuna lo hizo.
JUEZ: Traedme aquel más rollizo...,
¡ese desnudo, ese gordo!
LAURENCIA: ¡Pobre Mengo! Él es sin duda.
Temo que ha de confesar.
MENGO: ¡Ay! ¡Ay!
JUEZ: Comienza a apretar.
MENGO: ¡Ay!
JUEZ: ¿Es menester ayuda?
MENGO: ¡Ay! ¡Ay!
JUEZ: ¿Quién mató, villano,
al señor comendador?
MENGO: ¡Ay, yo, lo diré, señor!
JUEZ: Afloja un poco la mano.
FRONDOSO: Él confiesa.
JUEZ: Al palo aplica
la espalda.
MENGO: Quedo, que yo
lo diré.
JUEZ: ¿Quién le mató?
MENGO: Señor, Fuente Ovejuna.
JUEZ: ¿Hay tan gran bellaquería?
Del dolor se están burlando.

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

En quien estaba esperando,
niega con mayor porfía.
Dejadlos; que estoy cansado.
FRONDOSO: ¡Oh, Mengo, bien te haga Dios!
Temor que tuve de dos,
el tuyo me le ha quitado.
(VEGA, 2006, p. 90)

A tortura, portanto, resulta ineficaz. Inclusive, Mengo, um dos lavradores que figura como o “bobo”, capaz de fazer graça mesmo sob tortura, mostra-se determinado a desafiar as forças da lei para vingar as injúrias que ele mesmo havia experimentado. Nestes termos, os dois fragmentos expressam o vigor dramático de Lope de Vega e sua notável capacidade de mesclar o trágico e o cômico sem cair no funesto ou no escárnio, de forma a obter um efeito ao mesmo tempo reflexivo e lúdico. No caso de *Fuenteovejuna*, o próprio nome remete a uma *fonte de ovelhas*, ou, metaforicamente, a um local de homens covardes, passivos *carneirinhos* incapazes de reagir às afrontas humilhantes a que estão diariamente expostos. Até que uma mulher aviltada em sua honra desperta a hombridade do resignado povo (ou das autoridades que o governavam) para ir em defesa de sua honra, a despeito das prováveis imolações aplicadas a toda uma comunidade em nome da justiça ou, antes, da reputação de uma autoridade nobiliária, representada pelo comendador assassinado. Uma mensagem que, sem pretensões de dogmatismos moralizantes, consegue ser apreendida por qualquer público, mesmo por aquele desprovido de sofisticação intelectual, mas apto a reconhecer(-se) (n)os meandros da vida e dos costumes espanhóis. A honra, por fim, não abarcaria tão somente a fama, a fidalguia, reservadas aos cavaleiros e nobres, mas também o brio dos que se recusam terminantemente a se recurvar sob o peso de arbitrariedades e de cinismos de qualquer ordem. As mudanças, afinal, vieram para ficar, não como uma gratificação divina e gratuita, mas como produto da consciência e da vontade em querer mudar, mudando a si mesmo, livrando-se de ideias prontas, de verdades irrefutáveis, sem necessidade de erudições inócuas. Neste sentido, o teatro de Lope transcende, até hoje, as expectativas da sociedade espanhola do período barroco, para reverberar em pleno século XXI, ainda com um frescor impactante.

Referências

CABRALES, José Manuel; HERNÁNDEZ, Guillermo. *Literatura española y latino-americana: De la Edad Media al Neoclasicismo*. Madrid: SGEL, 2009.

GARCÍA MADRAZO, Pilar; MORAGÓN GORDÓN, Carmen. *Lengua castellana y Literatura: 1^{er} Bachillerato*. Zaragoza: Edelvives, 2008.

LOSADA GOYA, José Manuel. *La concepción del honor en el teatro español y francés del s. XVII: Problemas de metodología*. Centro Virtual Cervantes: Actas de los Congresos de la Asociación Internacional Siglo de Oro – AISO, Actas II, 1990, p. 594. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_2_010.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2015.

QUAL é a origem da palavra “barroco”? Revista Superinteressante, Super Perguntas & Respostas 2011/2012. Disponível em: <http://www.superinteressante.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=1476:qual-e-a-origem-da-palavra-qbarroco&catid=12:artigos&Itemid=86>. Acesso em: 4 mar. 2014.

ROZAS, Juan Manuel. *Significado y doctrina el arte nuevo de Lope de Vega*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-veja-este-tiempo—0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html>. Acesso em: 11 abr. 2015.

VAN BEYSTERVELDT, Antonie A. Répercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l’honneur dans la «Comedia Nueva» espagnole. Leiden: E. J. Brill, 1966 apud LOSADA GOYA, José Manuel. *La concepción del honor en el teatro español y francés del s. XVII: Problemas de metodología*. Centro Virtual Cervantes: Actas de los Congresos de la Asociación Internacional Siglo de Oro – AISO, Actas II, 1990, p. 594. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_2_010.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2015.

VEGA, Lope de. *Fuente Ovejuna*. 4. ed. Madrid: Jorge Mestas Ediciones, 2006.

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

VILLORO, Luis. *El pensamiento moderno: Filosofía del Renacimiento*.
México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Recebido em: 29/06/2017

Aprovado em: 17/10/2017

A pintura colonial e seus modelos: o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*

Clara Habib de Salles Abreu¹

Resumo

Na pintura colonial brasileira, muitas vezes, foram empregados temas, composições e modelos iconográficos encontrados em gravuras internacionais. A prática de *emular* ou até mesmo *copiar* outras obras era procedimento comum no universo artístico anterior ao Modernismo, inclusive, autorizado por uma teoria que definia a pintura essencialmente como *imitação* e aconselhado pela esfera religiosa principalmente a partir do Concílio de Trento. O exercício de cópia de modelos europeus foi essencial para a assimilação de preceitos teóricos e de um programa iconográfico colocados em trânsito a partir da circulação de gravuras entre Europa e Brasil Colonial. Destaca-se principalmente a assimilação da doutrina do *decoro* em seu aspecto moral e didático e de uma iconografia autorizada pela esfera religiosa. Atribui-se, inclusive, as pequenas modificações encontradas na passagem dos modelos europeus para as pinturas coloniais a uma diligente obediência às exigências do *decoro* em seu sentido didático e à condição social e técnica do artífice colonial.

Palavras-chave: Pintura colonial brasileira. Modelos europeus. Gravuras. Decoro. Iconografia religiosa.

Abstract

For many times, in the Brazilian colonial painting, themes, compositions and iconographical models found in international engravings have been employed. The practice of emulating or even copying other works was a common procedure in an artistic universe before the Modernism, even authorized by a theory that used to define the painting essentially as imitation and recommended by the religious sphere, especially after the Council of Trent. The practice of copying European models has been essential to the assimilation of theoretical precepts and iconographic program set in transit from the circulation of engravings between Europe and the colonial Brazil. It is mainly highlighted the assimilation of the *decorum* in its moral

1

Bacharel e licenciada em Artes pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mestre em História e Crítica da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ) onde defendeu a dissertação intitulada *Trânsito de Conceitos e Imagens entre Europa e Brasil Colonial: A Assimilação Decorosa de Modelos Europeus nas Pinturas da Capela da Santíssima Trindade*. Atualmente cursa doutorado em História da Arte na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) onde pesquisa iconografia cristã após o Concílio de Trento e atua como professora substituta no Departamento de História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (BAH/EBA/UFRJ).

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu

and didactic aspect and of an iconography validated by the religious field. In fact, the slight changes found in the passage from the European models to the colonial paintings are attributed to a diligent obedience to the *decorum* demands in its didactic meaning, and to the colonial artificer's technical and social status.

Keywords: Brazilian colonial painting. European models. Engravings. Decorum. Religious iconography.

A prática de *emular* ou até mesmo *copiar* outras obras era procedimento comum no universo artístico europeu anterior ao Modernismo, inclusive, autorizado por uma teoria que definia a pintura essencialmente como *imitação da natureza*, fosse essa imitação realizada a partir da observação direta da própria natureza ou através da imitação de modelos de autoridade. Na Itália do Renascimento, as obras da Antiguidade Clássica gozavam do status de modelo de autoridade, pois se acreditava que nelas estava sintetizada toda a perfeição da natureza. Em solo português, o procedimento da cópia de outras obras foi ainda mais frequente devido a uma menor penetração do postulado da imitação direta da natureza e até mesmo das obras da Antiguidade Clássica. Assim, os modelos de autoridade para a pintura portuguesa eram, muitas vezes, as obras dos grandes mestres do Renascimento e do Barroco italiano frequentemente observadas, estudadas e até mesmo copiadas. Fato que se justifica pelos fatos exemplos de cópias de pinturas italianas encontrados ainda hoje no mundo lusitano. Tais modelos chegavam a Portugal, na maioria das vezes, por meio de gravuras que traduziam pinturas dos grandes mestres.

O pintor português André Gonçalves², por exemplo, era conhecido por sua grande coleção de estampas e por sua habilidade como copista (PIFANO, 2008). Na Igreja do Menino Deus de Lisboa, encontramos uma cópia de Gonçalves da célebre pintura *São Miguel e o Demônio*, de Rafael. O pintor português realiza poucas modificações na passagem do modelo de Rafael para a sua pintura, ele muda a paleta de cores e acrescenta anjinhos na cena. Nenhuma dessas modificações, entretanto, altera a *invenção* de Rafael. Outro interessante exemplo é a cópia que André Gonçalves faz da *Anunciação*, de Federico Barocci³. Nesse caso, inclusive, conseguimos identificar a gravura – aberta pelo próprio Barocci – que faz a mediação do

2

André Gonçalves, Portugal
(1685 – 1754).

3

Federico Barocci, Urbino, Itália
(1528 – 1612).

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu

processo. André Gonçalves realiza algumas modificações diante do modelo de Barocci, a mais significativa delas é a substituição da janela aberta ao fundo por um espaço celestial que invade o aposento da Virgem. Tal espaço é composto por nuvens, anjos e principalmente pela pomba, símbolo do Espírito Santo.

É necessário destacar a importância ideológica da circulação e cópia dessas gravuras. A difusão das imagens sacras era um eficiente meio de propaganda e de educação religiosa por parte da Igreja Romana, que precisava reforçar uma iconografia considerada adequada. As imagens, com suas qualidades visuais, eram capazes de instruir por meio da comoção, tornando-se veículo eficiente dos ensinamentos e dogmas da Igreja. Segundo Argan:

A razão prática da difusão mediante a reprodução por gravura de tema religioso é conhecida: A Igreja católica revalorizou as imagens que a Reforma depreciara e proibira; encorajou a formação e a difusão de uma nova iconografia sacra, que fornecesse a todos os fiéis os mesmos objetos e os mesmos símbolos para uma devoção em massa; e serviu-se das gravuras figuradas como um meio poderoso de propaganda religiosa. (ARGAN, 2004, p. 17)

Assim, copiar obras que representassem iconografias conhecidas e autorizadas pela Igreja era aconselhável ao artífice e fazia parte do processo de educação promovido pela Igreja sensibilizando e educando o público. Tal procedimento de cópia era, muitas vezes, exigência dos comitentes que precisavam exibir temas importantes, no que diz respeito aos dogmas da Igreja, e facilmente reconhecíveis aos fiéis. A encomenda de uma obra de arte era realizada por meio de contratos estabelecidos entre os comitentes e os artífices. Os termos do contrato previam valores, prazos de entrega e características da obra, como por exemplo, material, técnica, assunto a ser representado e características iconográficas. Muitas vezes o comitente apresentava uma estampa a ser copiada pelo artífice.

Em seu artigo "A Cópia na Pintura Portuguesa do Século XVIII: O Gosto do Encomendador como Forma de Poder na Representação" (SALDANHA, 1995), Nuno Saldanha observa que os pintores portugueses

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu

do período não tinham liberdade na escolha do que produzir, pois estavam em função das escolhas e restrições impostas pelos encomendantes: “Na seleção do tema, o compromisso com um desenho ou gravura é geralmente o mais habitual, devendo o pintor executar a obra de acordo com o modelo estabelecido, submetido a um posterior controle da parte do cliente” (SALDANHA, 1995, p. 275). Saldanha também observa que o pintor precisava satisfazer o gosto imposto pelas esferas de poder, portanto, muitas vezes optava, por si mesmo, representar temas e composições já conhecidos do público, copiando assim outras obras.

No Brasil Colonial, o estatuto social do artífice, a organização do trabalho e a falta de sistematização do ensino artístico também foram fatores que privilegiaram o exercício da *cópia* de obras europeias. A organização do ensino e do trabalho artesanal no Brasil Colonial difere da organização que vigorava na Europa, representada pelas Corporações de Ofício na Idade Média e, posteriormente, pelas Academias de Arte. As Corporações de Ofício, de maneira geral, regulamentavam as atividades mecânicas na Europa, incluindo as oficinas de pintura, atividade que só foi se desvincular do estatuto de arte mecânica depois de um longo debate que teve início no Renascimento. As Corporações possuíam regimentos, hierarquias e seus associados deveriam pagar impostos. O aprendizado na oficina de pintura era de caráter prático e, geralmente, levava muitos anos até o *aprendiz* se tornar *oficial*, depois *mestre*, para assim poder abrir sua própria loja. Parte importante desse aprendizado consistia no exercício de *cópia* de desenhos que pertenciam à oficina. Com os debates sobre a liberalidade da pintura iniciados a partir do Renascimento, esta, gradualmente, foi ganhando status de atividade liberal e se desvinculando da estrutura das Corporações de Ofício. Os teóricos humanistas da pintura procuravam associá-la às atividades já consideradas liberais. Por meio da aplicação da perspectiva e da proporção a pintura foi associada à geometria e à matemática. A pintura também foi associada às disciplinas humanistas, como a poesia e a retórica, dando início à doutrina do *ut pictura poesis*⁴ que insistia no parentesco entre a pintura e a poesia se amparando na narração da história como elemento central das duas artes. O ensino da pintura passou a ser, gradualmente, responsabilidade das Academias que ainda se apoiavam no exercício da

4

A expressão *Ut pictura poesis* (como a pintura, é a poesia) foi encontrada pela primeira vez em “*Arte Poética*” de Horácio. A expressão, que era marginal no discurso de Horácio, estabelece como artifício retórico, uma analogia entre poesia e pintura. Posteriormente o termo foi invertido pelos humanistas e transformado numa doutrina das artes que teve uma enorme repercussão e alavancou o processo de reconhecimento do estatuto intelectual da pintura e sua afirmação como atividade liberal. Em um contexto onde a tradição literária era muito valorizada e detinha status de arte liberal, os teóricos humanistas utilizaram o *Ut pictura poesis* como base para a criação de uma doutrina humanista da imagem e um artifício para fazer a pintura ascender socialmente.

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu

cópia como método, mas também instituíram o debate teórico acerca das doutrinas e preceitos da pintura. Sem dúvida alguma, a doutrina da *imitatio* era debatida no seio das recém-criadas Academias europeias.

A estrutura das Corporações de Ofício europeias foi modelo para a organização do trabalho artesanal no Brasil Colonial, porém o funcionamento prático do sistema na Colônia guardou diferenças e não se mostrou tão rígido. No Brasil Colonial, a regulamentação do trabalho artesanal, a rigor, seguia o “Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sèpre leal cidade de Lixboa”, manuscrito de 1572 (BRANDÃO, 2013). A atividade da pintura era incluída entre os ofícios mecânicos e regrada pelos *Regimentos*. O cumprimento das regras estabelecidas pelos *Regimentos* ficava a cargo das Câmaras Municipais, que exigiam dos artífices exames que provassem sua qualificação e emitiam cartas de habilitação que os permitiam exercer sua profissão e abrir tenda. Entretanto, acredita-se que na prática esse sistema não era tão respeitado e, muitas vezes, artífices trabalhavam sem provar sua qualificação (BOSCHI, 1988, p. 57). Em tese, o aprendiz precisaria trabalhar por um tempo na tenda de um artífice para depois prestar seu exame e conseguir sua licença. Porém, as relações de aprendizagem também não eram tão rigorosas e as posições hierárquicas de *aprendiz*, *oficial* e *mestre* não eram severamente definidas. Boschi chama atenção para a:

[...] inexistência de uma efetiva divisão de trabalho, já um sintoma do fracasso do espírito corporativista naquela realidade social. Não havia uma hierarquização do trabalho qualificado. [...] a noção de *mestre* praticamente inexistiu e o aprendizado se fazia de modo menos rígido e formal do que o das corporações de ofício. Ali não houve um processo de treinamento sistemático ou ritualístico e o mercado de trabalho se abriu a todos, sem reservas e sem que as habilidades pessoais se singularizassem. (BOSCHI, 1988, p. 24)

Geralmente, o aprendizado artesanal era realizado conjuntamente pelo trabalho em equipe durante a produção das obras. De acordo com Jeaneth Xavier de Araújo: “No que diz respeito ao ensino das artes e ofícios

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu

nas Minas setecentistas, foi possível verificar a concretização do aprendizado no próprio canteiro de obras" (ARAUJO, 2004, p. 1). Também era frequente que um artífice realizasse mais de um ofício trabalhando ao mesmo tempo, por exemplo, como pintor e encarnador de imagens, demonstrando, assim, que os limites entre as funções não eram rigorosamente estabelecidos. De acordo com Boschi "[...] o mais frequente era haver indivíduos exercendo mais de uma atividade, o que dificulta, se não impossibilita, enquadrá-los nos limites de uma única categoria profissional" (BOSCHI, 1988, p. 27-28).

Então, se por um lado o trabalho artesanal na Colônia não era submetido às rígidas regulamentações das Corporações europeias, por outro lado as oportunidades de aprendizado para os artífices eram mais escassas devido às lacunas na sistematização do ensino e do trabalho. O artífice do Brasil Colonial também estava muito distante daquele artista que começou a nascer a partir do Renascimento, o artista culto, ligado ao Humanismo e ao debate teórico acerca da pintura. Portanto, entende-se que um dos meios mais eficientes para o aprendizado artesanal no Brasil Colonial era o exercício de cópia das gravuras que circulavam entre Europa e Colônia, colocando em trânsito doutrinas artísticas e programas iconográficos.

Assim, a pintura colonial brasileira frequentemente utilizou temas, composições e modelos iconográficos encontrados em gravuras internacionais, estas que muitas vezes tinham seus próprios modelos em pinturas emblemáticas dos períodos do Renascimento e do Barroco na Europa. Ainda hoje é possível encontrar grande número de exemplos dessas cópias nas Igrejas brasileiras construídas no século XVIII.

Exemplo emblemático são as pinturas de Manoel da Costa Ataíde na Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto: seis painéis representando passagens da vida de Abraão executados entre os anos de 1803 e 1804. Os modelos para as pinturas de Ataíde foram encontrados em uma Bíblia⁵ ilustrada pelo gravador francês Demarne. Duas das gravuras de Demarne, por sua vez, foram baseadas em afrescos de Rafael para a segunda *Loggia* do Vaticano. O conjunto foi estudado na década de 1940 pela historiadora da arte alemã Hanna Levy, que atuava no Brasil como colaboradora do SPHAN, e relatado em seu artigo "Modelos europeus na pintura colonial" (LEVY,

5

A "Bíblia de Demarne" é intitulada: Histoire Sacrée de la Providence et de La Conduite De Dieu Sur les Hommes Depuis le commencement du Monde Jusqu'aux Temps prédits dans l'Apocalypse, Tirée De l'Ancien et du Nouveau Testament, Représentée En cinq cent Tableaux Gravez d'après Raphael et autres grands maitres et Expliquée Par les paroles même de l'Ecriture en Latin et en François, 3 Volumes en qto. Dédinée à La Reyne Par Demarne Architecte et Graveur Ord.re de As Majesté. A Paris chez l'Auteur rue du foin, entrant par la rue de la Harpe, au Heaume, quartier de Sorbonne. Il fournira les mêmes 500 planches sur telle grandeur de papier que l'on souhaittera. Ainda em Levy, encontramos a informação de que um exemplar, de 1728, pode ser encontrado na Biblioteca Nacional.

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu

1944). Levy identifica simplificações dos planos de fundo na passagem dos modelos para as pinturas e acredita que essas modificações foram motivadas pelas dimensões de espaço de que dispunha Ataíde. No artigo, Levy ainda faz algumas reflexões pertinentes sobre o uso de modelos internacionais na pintura brasileira, por exemplo, quando mostra que o caráter eclético das pinturas coloniais e o caráter heterogêneo presente na obra de um mesmo artífice são reflexos da utilização de modelos gravados.

O caso de Ataíde e a Bíblia de Demarne foi mais explorado por Raquel Pifano em sua tese “A arte da pintura: prescrições humanistas e tridentinas na pintura colonial mineira” (PIFANO, 2008). A partir do embate com as obras de Ataíde e seus modelos a autora chega à conclusão de que as diferenças identificadas entre as cópias e os modelos – caracterizadas principalmente pela simplificação dos planos de fundo e mudanças na iluminação – se justificam pela primazia que a doutrina do *decoro*, em seu caráter didático, assumiu na pintura colonial e possuem o objetivo de deixar as pinturas mais claras e de entendimento mais fácil, e não o objetivo de incluir *novidade* nas obras.

O estudo dessas pinturas possibilita refletir sobre as noções de imitação, cópia e invenção em exercício na colônia, permitindo apurar [...] a vigência da prescrição de clareza, manifesta na atenção ao desenho e, sobretudo, no emprego de uma escala luminosa que evita a sombra intensa. Prescrição que justifica as pequenas alterações operadas por Ataíde em relação ao modelo. (PIFANO, 2008, p. 13)

Ao observar a fábrica da pintura colonial brasileira é possível identificar muitos outros exemplos de pinturas que são cópias de modelos europeus. Camila Santiago (SANTIAGO, 2009), em sua tese, enumera e analisa diversos casos. Em uma primeira análise, nota-se também que, na maioria das vezes, semelhantes simplificações são realizadas na passagem dos modelos para as pinturas.

Algumas representações da passagem da Anunciação presentes nas igrejas brasileiras, por exemplo, possuem seus modelos encontrados em gravuras europeias. A gravura aberta por Nicolau José Cordeiro (figura 1)

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu

para os Missais da Typographia Regia Portuguesa serviu de modelo para diversas pinturas brasileiras dentre elas a pintura de João Baptista de Figueiredo (figura 2) no forro do nártex da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Santa Rita Durão e uma das pinturas em caixotões de Manuel Antonio da Fonseca (figura 3) para o forro na nave da Igreja de São José em Itapanhoacanga (SANTIAGO, 2009). Na comparação entre o modelo gravado e as pinturas é possível notar, de maneira geral, que ambos os pintores realizam simplificações na passagem do modelo para a pintura. Em ambos os casos, a maioria dos *putti* é excluída dando grande ênfase aos personagens centrais e seus atributos: Maria com o livro, o Anjo Gabriel com o lírio e a pomba representando o Espírito Santo. A iluminação geral da cena também é modificada, a gravura possui nítidas gradações de luz e sombra enquanto as pinturas possuem uma iluminação mais homogênea privilegiando a clareza da cena. Essas estratégias de simplificação e alteração na iluminação da cena parecem constantes nos exemplos de *cópia* de gravuras no Brasil, tornando as pinturas coloniais ainda mais decorosas. Interpretamos que tais alterações dão maior clareza à representação das histórias sacras, privilegiando seu entendimento e atendendo, assim, às exigências da doutrina do *decoro*, principalmente, em sua orientação tridentina.

Defendendo a representação icástica, a orientação tridentina para a pintura pode ser resumida em três termos: clareza, simplicidade e inteligibilidade. A prescrição de clareza para garantir a inteligibilidade do “discurso” não era prerrogativa da teoria da imagem tridentina. Clareza, assim como brevidade, responsável por facilitar a memorização do exposto, eram virtudes retóricas antigas que o orador deveria dominar para melhor cumprir sua finalidade persuasiva. A teoria da imagem tridentina adaptou os princípios da pintura oriundos de uma tradição humanista a seus fins, conservando, alterando e recusando-os conforme suas necessidades. A pintura, regulada pelo *decoro*, e tanto mais decorosa aquela que mais próxima fosse do relato bíblico, deveria ser de fácil compreensão e acessível ao maior número de fiéis. (PIFANO, 2008, p. 83)

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu



Figura 1 :: Nicolau José Cordeiro. *Anunciação*. Gravura em metal que compõe Missal Romano da Tipografia Régia.
Fonte :: SANTIAGO, 2009, p. 281.



Figura 2 :: João Baptista de Figueiredo. *Anunciação*. Capela de Nossa Senhora do Rosário, Santa Rita Durão.
Fonte :: SANTIAGO, 2009, p. 283.

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu



Figura 3 :: Manuel Antonio da Fonseca. *Anunciação*. Capela de São José, Itapanhoacanã.

Fonte :: SANTIAGO, 2009, p. 284.

Destacamos, assim, a motivação religiosa que os procedimentos da cópia assumiram no contexto Colonial, uma vez que, de acordo com Hansen:

[...] no Brasil as artes são então propostas segundo *theatrum sacrum*. Pela noção de "teatro", que inclui todas as artes, da poesia à arquitetura, da música aos livros de emblemas, pensa-se uma atividade de encenação, no sentido de "pôr em cena", de certos princípios e preceitos básicos da doutrina cristã em sua versão católica contra-reformista, antimacquiavélica e antiluterana. E pelo termo "sacro", propõem-se então duas coisas: a primeira, que a referência principal de toda representação é a história sacra, tal como é exposta na *Bíblia* ou nos comentários dos doutores da Igreja; a segunda é que os significados e o sentido dados em representação são sagrados, pois evidenciam a presença da luz divina, da luz natural da Graça, que ilumina e orienta o sentido dos efeitos como um sentido providencial defendido e divulgado pela política católica do rei português. (HANSEN, 2001, p. 181)

Os encomendantes das pinturas na Colônia eram quase exclusivamente as Ordens e Irmandades religiosas. No caso de Minas

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu

Gerais, de acordo com Boschi “[...] o público comprador era composto prioritariamente por coletividades leigas, ou seja, pelas irmandades e confrarias” (BOSCHI, 1988, p. 35), já que as ordens religiosas foram proibidas em território mineiro⁶. Geralmente, as encomendas eram registradas em contratos que estipulavam as condições para a fábrica da obra. De acordo com Jeaneth Xavier:

Quando uma obra era arrematada, as cláusulas eram registradas em contrato: descrição minuciosa do trabalho a ser feito; como deveria ser executado; detalhes técnicos e materiais a serem empregados; tempo de execução; quem seria o fornecedor da matéria prima (contratante ou executor); tipo de remuneração. (ARAUJO, 2004, p. 2)

Os contratos poderiam conferir maior ou menor liberdade ao artífice, porém neste momento o artífice não possuía uma autonomia e, na maioria das vezes, a definição do tema a ser representado e a escolha de um modelo a ser copiado eram responsabilidades do comitente. Segundo Santiago:

O artífice deveria estar apto a representar passagens sacras materializando e reforçando o imaginário religioso coletivo. Não era, portanto, plenamente livre na definição dos traços e temas das obras. Seu encargo era formalizar padrões ratificados pela Igreja nas peças encomendadas pelas confrarias, grandes “mecenass” das artes mineira. (SANTIAGO, 2009, p. 21)

Não se pode afirmar com certeza se as pequenas mudanças realizadas com frequência na passagem dos modelos para as pinturas eram exigidas pelos comitentes, realizadas pelos pintores ou acordadas entre ambos. Porém, podemos inferir que devido à posição social do artífice é mais provável que tais mudanças fossem sugestões dos comitentes. Outra evidência dessa suposição é o caráter *decoroso* dessas mudanças. De acordo com nossa hipótese tais mudanças visavam atender exigências da doutrina do *decoro* como visto nos exemplos citados. Tais assimilações decorosas de modelos europeus parecem se relacionar com os desejos dos comitentes, que eram, na maioria das vezes, as Irmandades Religiosas. Assim, “[...] a técnica é orientada pela prudência, de modo que o decoro

6

Com exceção das ordens
terceiras que, constituíam
associações de católicos leigos.

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu

dos estilos evidencia o decoro ético-político da subordinação” (HANSEN, 2001, p. 189).

O preceito do *decoro*, sistematizado na Itália Renascentista como *convenevolezza* – destinado, na maior parte das vezes, a orientar uma adequação formal entre as partes e o todo de uma pintura –, transforma-se e assume um caráter moral e didático que se adapta perfeitamente ao sentimento devoto da sociedade colonial brasileira se tornando fundamental para a fábrica da pintura local. Documento importante no que diz respeito à aplicação do decoro na Colônia foram as “Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia” (CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS..., 1853). As *Constituições* visavam fazer cumprir em solo brasileiro as prescrições do Concílio de Trento no que diz respeito a todas as esferas da vida religiosa, incluindo, naturalmente, a fábrica das artes sacras. De acordo com Maria Helena Flexor:

[...] o Brasil nasceu sob a égide da cultura ibérica, religiosamente inserida num mundo romano, sob influência das ordens religiosas regulares, especialmente da Companhia de Jesus, da arte barroca que se difundiu com a Contrarreforma, e das normas do Concílio de Trento (1545-1563) cujos títulos, obedecidos pelas *Constituições* foram bastante seguidos em todo o Brasil [...]. (FLEXOR, 2009, p. 13)

No que diz respeito às artes, as *Constituições* regulavam a fábrica das Igrejas e edifícios religiosos, dos objetos de culto, das pinturas e imagens sacras mantendo sempre atenção à *decência* na produção destes. Nenhum edifício religioso era erigido sem autorização prévia, eles deveriam ser construídos em lugares *decentes*, apropriados e de acordo com uma série de prescrições.

Conforme o direito Canonico, as Igrejas se devem fundar, e edificar em lugares decentes, e acomodados, pelo que mandamos, que havendo-se de edificar de novo alguma Igreja parochial em nosso Arcebispado, se edifique em sitio alto, e lugar decente, livre da humidade, e desviado, quando for possível, de lugares immundos, e sordidos, e de casas particulares [...]. (CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS..., 1853, p. 252)

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu

O verbete *decência* é definido por Bluteau no primeiro dicionário de língua portuguesa como “honestidade exterior, própria de certas pessoas e lugares. Decorum [...] 2. [...] Moral” (BLUTEAU, 1728, v. 3, p. 23). O termo *decência*, portanto, diz respeito não apenas à adequação formal e à conveniência, como também à moral.

Notocante às imagens e às pinturas sacras, é notória nas *Constituições* uma preocupação de ordem moral e didática. As *Constituições*, assim como os decretos do Concílio de Trento, afirmam a legitimidade do uso das imagens e pinturas e atestam suas funções. Não era permitido, entretanto, que elas representassem coisas profanas ou erros teológicos que pudessem prejudicar sua função primordial de ensinar as matérias sagradas. Sendo assim, elas precisavam estar em total adequação com os textos sagrados como orienta o seguinte trecho:

Manda o Sagrado Concilio Tridentino, que nas Igrejas se ponhão as Imagens de Christo Senhor nosso, de sua sagrada Cruz, da Virgem Maria Nossa Senhora, e dos outros Santos, que estiverem Canonizados, ou Beatificados, e se pintem retabolos, ou se ponhão figuras dos mysterios, que obrou Christo nosso Senhor em nossa Redempção, por quanto com ellas se confirma o povo fiel em os trazer á memoria muitas vezes, e se lembrão dos beneficios, e mercês, que de sua mão recebo, e continuamente recebe e se incita tambem, vendo as Imagens dos Santos, e seus milagres, a dar graças a Deos nosso Senhor, e aos imitar; e encarrega muito aos Bispos a particular diligencia, e cuidado que nisto devem ter, e tambem em procurar, que não haja nesta materia abusos, superstições, nem cousa alguma profana, ou inhonesta. (CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS..., 1853, p. 256)

De acordo com Rodrigo Bastos, as *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* faziam constantes referências às *Constituições Synodais do Arcebispado de Lisboa* que, além das prescrições sobre o *decoro* na produção das pinturas, também estipulavam que os pintores deveriam imitar um modelo previamente autorizado: “Em Lisboa, era necessário aprovar primeiro o ‘modelo’ ou a ‘traça’ com que se faria a imagem, e que fosse feita

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu

por um 'bom oficial', perito que domine a imitação e 'faça bem conforme ao modelo'" (BASTOS, 2009, p. 86). A cópia de modelos autorizados era constante na prática da pintura luso-brasileira e a própria exigência de *decoro* não estimulava a produção de *novidades* em pintura. O bom pintor era aquele capaz de reproduzir modelos previamente autorizados pela Igreja e assim realizar pinturas decorosas capazes de cumprir seu principal objetivo: ensinar aos fiéis os mistérios divinos de maneira correta, clara e objetiva. Lembrando o discurso de Paleotti (2004) que encarava com desconfiança as *novidades* em pintura sacra e dizia que cabia aos pintores somente reproduzirem os modelos autorizados pela esfera religiosa.

No que diz respeito ao cumprimento das orientações presentes nas *Constituições*, Boschi observa uma "estrita [...] obediência aos cânones tridentinos prescritos nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, documento que desde 1707 regulamentou a vida religiosa na Colônia" (BOSCHI, 1988, p. 38). Já Bastos observa que visitas frequentes eram realizadas para confirmar a *decência* dos edifícios e objetos:

Dando ação cotidiana a essas Constituições, as *Visitas Pastorais* foram a *polícia* eclesiástica do *decoro* e da *decência*. Nota-se claramente que foi esta a maior finalidade delas, o que certamente contribuiu para consolidar o costume de inventar, fazer e se conservar templos decorosos em Portugal e nas colônias. (BASTOS, 2009, p. 87-88)

Ao observar a fábrica das artes no Brasil Colonial, é possível notar que tais prescrições de aplicação do *decoro* eram, de modo geral, cumpridas. Além da observação das regras estipuladas pelo Concílio de Trento, feitas cumprir pelas *Constituições*, havia também a assimilação prática de modelos decorosos que, como visto, chegavam à colônia por meio de gravuras que eram constantemente copiadas pelos pintores coloniais ajudando, assim, a sedimentar um referencial iconográfico autorizado pela Igreja. Grande parte do conjunto da pintura colonial brasileira é constituído por obras realizadas a partir desse procedimento de *cópia* e a reflexão sobre esse fenômeno é extremamente necessária, pois permite uma melhor compreensão da arte colonial brasileira e de suas matrizes europeias.

Referências

ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. Manoel da Costa Ataíde e a arte do seu tempo. In: *Anais eletrônicos do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2004.

ARGAN, G.C. *Imagem e Persuasão: ensaios sobre o Barroco*. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

BASTOS, R. A. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. 438f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) FAU/USP, São Paulo, 2009.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1722-1728. 8 v.

BOHRER, A. F. Os diálogos de fênix: fontes iconográficas, mecenato e circularidade no Barroco Mineiro. 158f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, Belo Horizonte, 2007.

BOSCHI, Caio. C. *O Barroco Mineiro: Artes e Trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BRANDÃO, Angela. *O Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos: a transposição de modelos de trabalho artístico e artesanal entre Portugal e Brasil*. In: ANNUAL MEDITERRANEAN STUDIES ASSOCIATION CONGRESS, 16th, 2013, Angra do Heroísmo. (Apresentação de Trabalho/ Comunicação).

CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA, feitas e ordenadas pelo illustrissimo, e reverendíssimo senhor Sebastião Monteiro da Vide, bispo do dito arcebispado, e do conselho de sua magestade: propostas e aceitas em o synodo diocesano, que o dito senhor celebrou em 12 de junho do ano de 1707. São Paulo: Tipographia 2 de Dezembro/ Antonio Louzada Antunes, 1853.

A pintura colonial e seus modelos:
o postulado da *imitação* e a doutrina do *decoro*
Clara Habib de Salles Abreu

FLEXOR, Maria Helena O. O Concílio de Trento: As constituições primeiras do arcebispado da Bahia e a arte religiosa no Brasil. *Imagem brasileira*, Belo Horizonte, n. 4, 2009.

HANSEN, João. A. Artes Seiscentistas e Teologia Política. In: TIRAPELLI, P. *Arte Sacra Colonial*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

LEVY, Hannah. *Modelos europeus na pintura colônia*. Revista do SPHAN, Rio de Janeiro, n. 8, 1944.

PALEOTTI, G. Discurso sobre as imagens, 1582. In: LICHTENSTEIN, J. (Org.). *A Pintura: Textos Essenciais vol. 2 A Teologia da Imagem e o Estatuto da Pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

PIFANO, Raquel. Q. A. *A arte da pintura: prescrições humanistas e tridentinas na pintura colonial mineira*. Tese (Doutorado em História da Arte) EBA/ UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

SALDANHA, Nuno. A Cópia na Pintura Portuguesa do Século XVIII: O Gosto do Encomendador como Forma de Poder na Representação. In: *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII: Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995.

SANTIAGO, Camila. F. G. Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1770-1830). 364 f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, Belo Horizonte, 2009.

Recebido em: 29/06/2017

Aprovado em: 17/10/2017

O Mecenato em Roma no período Barroco

Hudson Lucas Marques Martins¹

Resumo

O presente artigo reflete sobre as diferentes formas de mecenato em Roma do século XVII. Identificando dois modelos de mecenato, o mecenato papal e o das Ordens religiosas, apura as características de cada um, analisando a escolha dos artistas, temas, locais de destino das obras até formas de pagamento. Discute-se, ainda, a partir deste viés, o estatuto social do artista no período barroco.

Palavras-chave: Mecenato. Artistas e arte barroca. Roma.

Abstract

This article reflects about the different forms of roman patronage of art in the seventeenth century. Two models of patronage are identified: the papal patronage and the religious orders patronage. From the characteristics of each model, it analyzes the choice of the artists, themes, art works destination and forms of payment. The social status of the artist in the Baroque period is also discussed.

Keywords: Patronage. Artists and Baroque art. Rome.

1

Bacharel e Licenciado em História pela Universidade Federal de Ouro Preto, Mestre em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora e Doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Jovem pesquisador que se dedica ao estudo das manifestações do Barroco e do Rococó na arte europeia e sua assimilação no mundo luso-brasileiro, com principal ênfase nos pintores coloniais mineiros.

O mecenato em Roma no período Barroco
Hudson Lucas Marques Martins

Propomos neste texto discutir um pouco do que seriam as formas de mecenato possíveis na Itália Barroca, mais precisamente da cidade de Roma, centro cultural de toda a península. Esse período que ficou conhecido na história da arte como “Barroco”, começa no início do século XVII², mas avança por todo o século XVIII, quando chega ao Brasil e a Minas Gerais, por exemplo. O “Barroco” é mais que uma manifestação artística ou uma linguagem ornamental, é todo um sentido e uma compreensão do mundo, amparada na lógica católica oriunda da Contra Reforma. Assim, acreditamos que a arte do período deve ser entendida em um contexto mais amplo, ligada à política, à religião, à sociedade, ao absolutismo e ao contexto específico europeu, mais precisamente da cidade de Roma, onde os seus cânones foram gerados. Assim, pretendemos trabalhar apenas uma pequena faceta de toda essa produção chamada “barroca”, mais precisamente a questão do mecenato, de quem financiava os artistas e suas grandes obras. Nesse contexto, não poderia ser outro o grande mecenas a não ser os Papas e sua corte.

O mecenato na cidade de Roma, durante o período Barroco, tem o seu ápice no governo de Urbano VIII, entre os anos de 1623 a 1644. O modelo de mecenato empregado por esse foi definido pelo seus antecessores diretos, Paulo V (1605 a 1621) e Gregório XV (1621 a 1623), e era basicamente o seguinte³: primeiro, era preocupação central de cada papa deixar um legado na principal igreja de Roma, a Basílica de São Pedro, dessa forma eternizariam o seu nome; segundo, a construção e a reforma de um palácio ou *villa* residencial; terceiro, a instalação e a decoração de um capela familiar numa das grande e antigas igrejas romanas (onde o papa seria enterrado); quarto, o apoio às Ordens Religiosas; quinto, através de um sobrinho o papa constituía uma coleção particular de quadros, estátuas e objetos antigos. Essas eram, a grosso modo, as formas de mecenato direto do papa nas artes em Roma, seguidas e ampliadas no período máximo, no governo de Urbano VIII.

Maffeo Barberini nasceu em 1568 na cidade de Florença, filho de uma ilustre, antiga e rica família de mercadores. Foi para Roma na época do Papa Sisto V (1585 a 1590), um papa centralizador que fez várias modificações na cidade de Roma, além de terminar a decoração do Domo de São Pedro, por Michelângelo em 1590, período conhecido como Roma Sistina. Maffeo chega sobre a proteção do seu tio, Monsignor Francesco, homem importante na corte, e logo se torna governador de “Fano”, em 1592, com apenas 24 anos.

2

Para mais informações sobre o desenvolvimento do “Barroco” como estilo artístico ver Argan (2013, v. III, p. 241 e adiante).

3

As datas e fatos narrados nesse capítulo estão amparados na pesquisa mais completa sobre o assunto publicada em língua portuguesa, o excelente trabalho do professor Francis Haskell (HASKELL, 1997, 717 p.). Apesar de ser uma obra escrita na década de 1980, ainda é uma referência sobre o mecenato no período Barroco para todos os idiomas.

Mostrando um “gosto” apurado pelas artes, em 1595, manda pintar o seu retrato (figura 1) por um jovem pintor em ascensão, um nome que iria redefinir os conceitos da arte romana alguns anos depois, Michelangelo Caravaggio. Em 1598, acompanha o papa Clemente VIII quando esse vai a Ferrara, cidade recém conquistada pelo papado. Lá, o pontífice “saqueia” a famosa coleção formada a séculos pelos príncipes d’Este. Entre as importantes obras trazidas como espólio, estão três telas de Ticiano, que posteriormente seriam muito importantes para o desenvolvimento do Barroco, e são: “A adoração de Vênus”, “Os Adrianos”, “Baco e Ariadner”. Em 1600, com a morte do seu tio Francesco, herda grande fortuna e logo decide começar a construir sua capela familiar, sendo a igreja escolhida para recebe-la a Sant’Adrea della Vale, cuja construção havia sido começada há pouco tempo. Alguns anos depois, em 1604, já como Bispo, foi nomeado “núncio apostólico” em Paris, de onde os seus biógrafos traçam sua influência francesa. Dois anos mais tarde é nomeado cardeal, assumindo várias funções em nome do papa no exterior, só volta a Roma, e de maneira definitiva, em 1617.



Figura 1 :: “Maffeo Barberini, jovem prelado”. Michelangelo Caravaggio. 1598 aproximadamente. Óleo sobre tela. 124 cm x 90 cm. Florença, coleção particular.

Fonte :: foto do autor.

Quando Maffeo Barberini volta à Roma em 1617, quem governava a cidade era Paulo V e seu sobrinho, Scipione Borghese. Este papa e seu sobrinho já aplicavam o modelo de mecenato que aqui chamamos de Barroco, finalizando a decoração da nave e da fachada da Basílica de São Pedro, a construção de uma capela familiar em Santa Maria Maggiore e a do palácio residencial *Palazzo Quirinal*, com sua grande coleção de quadros, esculturas e objetos antigos, nem sempre ampliada de modo ortodoxo. Foram várias as formas de aumentar essa coleção, chegaram a desviar para sua residência 105 quadros confiscados de um nobre com dívidas com o fisco, entre elas vários quadros de Caravaggio, por exemplo. Ordenaram o roubo e o transporte, em plena noite, de “A descida da cruz”, de Rafael, que estava na capela dos Baglioni em Perúgia. E, por último, mandaram prender o pintor Domenichino porque o mesmo cumpriu um contrato e entregou para um rival um quadro que eles desejavam. Apesar desses casos, o mecenato que Scipione Borghese e o papa Paulo V mantiveram durante duas décadas, iniciou uma nova Era em Roma: sempre incentivando as experimentações por parte dos artistas e protegendo grande número de pintores e escultores em sua corte. Mas com o falecimento de Paulo V, em 1621, Scipione Borghese, que era um dos homens mais influentes de Roma no período, cai em desgraça, principalmente com a eleição do papa Gregório XV, trazendo para o centro do poder e da influência artística o seu sobrinho, Ludovico Ludovisi.

Durante esse período de transição papal, o cardeal Maffeo Barberini acumulava mais obras de arte, quadros de Rafael e Correggio são comprados. Um dos destaques neste período da vida do futuro papa Urbano VIII é a contratação de um grupo de artistas florentinos para trabalharem em sua capela familiar, entre eles se encontrava Pietro Bernini e seu jovem filho Gian Lorenzo Bernini. Demonstrando mais uma vez olhar apurado para as artes, Maffeo é um dos primeiros em Roma a contratar o jovem Gian Lorenzo Bernini para uma obra, que consistia em esculpir um “São Sebastião”, no ano de 1617. Essa obra se encontra capela de Sant’Andrea della Valle, em Roma. Logo, Bernini começa a ganhar fama na cidade e seu trabalho começa a ser monopolizado pelos principais mecenas de Roma, primeiro por Scipione Borghese e depois por Ludovico Ludovisi.

O papa Gregório XV governa por pouco mais de 2 anos e, após sua morte, é convocado um conclave para a escolha de um novo papa. Assim, em 1623, Maffeo Barberini é eleito o novo papa, escolhendo o nome de Urbano VIII para o seu pontificado. Dessa forma, Maffeo se torna chefe espiritual do mundo Católico, monarca absoluto de um dos Estados mais ricos da Itália, além de chefe de uma família rica e ambiciosa. Ao assumir o papado, Urbano VIII volta os seus olhos para o maior artista da cidade, Gian Lorenzo Bernini, monopolizando o seu trabalho em obras monumentais. Seguindo o modelo de seus antecessores, primeiramente decide dedicar o seu mecenato à Basílica de São Pedro, que foi consagrada em 1626. Urbano VIII decide honrar com o seu mecenato o interior da Basílica, mais especificamente abaixo do Domo de Michelângelo, com a construção do Baldaquino de São Pedro por Gian Lorenzo Bernini (figura 2).



Figura 2 :: Baldaquino de São Pedro. Gian Lorenzo Bernini. 1623. Basílica de São Pedro, Roma.

Fonte :: foto do autor.

Para a construção do Baldaquino em São Pedro, havia uma série de problemas técnicos a serem resolvidos. Primeiro, havia o medo de o peso da estrutura danificar as antigas tumbas católicas no subsolo da igreja e, depois, havia a questão da falta de bronze para a execução da mesma. O primeiro empecilho foi superado com a ordem de escavações e recuperação de artefatos das antigas tumbas, em um sistema muito parecido com a nossa arqueologia moderna, onde objetos e ossos foram cuidadosamente escavados, catalogados e retirados, para depois voltarem ao subsolo

reformado. O segundo problema foi resolvido da seguinte forma: Urbano VIII manda retirar o bronze que Bernini necessitava do Patheon, gerando um epigrama na época que poderia, a grosso modo, ser traduzido assim: “O que não fizeram os Bárbaros, fizeram os Barberini”⁴.

Urbano VIII estabelece uma relação muito próxima com Gian Lorenzo Bernini, monopolizando cada vez mais o seu talento. De um lado, Urbano VIII conseguia a exclusividade das obras do escultor, não deixando que outros mecenas fossem imortalizados pelos seus cinzeiros; do outro, Bernini tinha o prestígio e a proteção de um dos mais influentes governantes da Europa, ditando a “moda” artística da cidade, escolhendo e indicando os artistas que trabalhariam nas principais empreitadas e obras mais concorridas. Assim, os poderosos Carlos I da Inglaterra e o cardeal Richelieu na França imploram a Urbano VIII que deixasse Bernini os representarem e imortalizarem em bustos, e só depois de “privilégios úteis” é que o mesmo concede. O mesmo se passa com Scipione Borghese, no final da sua vida, quando Maffeo autoriza Bernini a representá-lo em um busto.

Temos que destacar também o mecenato praticado pelos sobrinhos de Urbano VIII, que eram muito influentes em sua corte. Eram três, Francisco, Tadeo e Antônio Barberini. Francisco era o mais velho e, além de incentivar as artes, atuou durante o governo do seu tio na esfera diplomática, representando Roma e o Papa em diversas cortes da Europa. Tadeo recebeu do seu tio o posto de “Prefeito de Roma”, um cargo antigo sem muitos “poderes efetivos”, mas que recebia valores generosos como pagamento. Tadeo foi o único dos três sobrinhos a se casar, devendo dar continuidade à primeira linha da família Barberini. Já Antônio, o mais novo, tem uma importância especial em relação às artes, pois era ele quem protegia um jovem pintor que, depois, seria de vital importância para a pintura Barroca, Pietro de la Cortona. Grande destaque é dado para toda a decoração do Palácio Barberini, decorado a mando do Papa e seus sobrinhos, onde Pietro de la Cortona pintou a sua mais célebre obra, a “Glorificação da Família Barberini” (figura 3).



Figura 3 :: *Glorificação da família Barberini*. Pietro della Cortona. 1632 – 1639.
Palácio Barberini, Roma.
Fonte :: foto do autor.

Além do papa e de seus sobrinhos, outra fonte importante de mecenato no período Barroco são as Ordens Religiosas e, entre elas, três se destacaram no período: os Jesuítas, os Oratorianos e os Teatinos. Essas Ordens despontam com a Contrarreforma Católica, sendo incentivadas pelos sucessivos papas do período “Barroco”. No entanto, na história da construção de suas igrejas em Roma, vemos uma grande dificuldade de reunir recursos para grandes obras: são várias as paralisações por falta de dinheiro. Era comum que algum grande mecenas assumisse a maior parte dos gastos na decoração do templo das Ordens Religiosas, recebendo uma série de privilégios e escolhendo juntos aos religiosos a decoração do mesmo. Mas quando esse grande mecenas falecia, geralmente os seus herdeiros decidiam não continuar as obras, atrasando durante décadas a construção dos templos. A um viajante que chegasse em Roma no começo do século XVII seria estranho constatar que as capelas mais antigas das Ordens Religiosas possuíam as pinturas mais modernas e as igrejas mais recentes

ainda nem possuíam acabamentos. Os Jesuítas possuem três belas igrejas do período em Roma: a Gesú (onde está enterrado Santo Inácio), igreja de Santo Inácio (tem como primeiro mecenas Ludovico Ludovisi, sobrinho do papa Gregório XV) e a igreja de Sant'Andrea al Quirinale (um dos templos onde Bernini teve mais liberdade em criar). Os Oratorianos constroem nesse período a igreja de São Felipi Neri, também conhecida como Chiesa Nuova, que tem como arquiteto um jovem ainda desconhecido no cenário artístico Romano, Francesco Borromini. O interessante dessa igreja é que a falta de recursos e as dificuldades de relacionamento com os principais mecenas da Ordem geram um conflito na aceitação da contratação dos pintores. Primeiro, a imposição por parte de um importante mecenas, que estava doando fortunas à Ordem para que um certo pintor pintasse duas grandes telas para os altares laterais. Por causa do "temperamento difícil" desse pintor foi imposto ao mesmo que fizesse *modelllos* dos painéis, exigência rara no período. Esse pintor não era ninguém menos que Michelângelo Caravaggio, e as telas: "Conversão de São Paulo" e "Martírio de São Pedro". Para a escolha da pintura do painel central da igreja, anos depois, as dificuldades se repetem e, dessa vez, inclusive, o jovem pintor também teve que fazer um esboço, para se mostrar capaz da empreitada, principalmente por ser estrangeiro (não italiano), o que não era muito agradável para a Ordem. Esse jovem estrangeiro era simplesmente Pieter Paul Rubens. Por último, temos que destacar a Ordem do Teatinos que, apesar de ser mais austera que as demais, recebe a atenção do jovem mecenas Maffeo Barberini, o futuro papa Urbano VIII, sendo de grande destaque a 1ª cúpula ilusionista barroca, pintada em 1627 por Giovanni Lanfranco.

Do ponto de vista dos artistas, o mecenato em Roma no período Barroco possuía suas próprias regras. Quando um cardeal era eleito para assumir a função de Papa, afluía a Roma todo um grupo de parentes e amigos que seriam beneficiados pelo novo pontífice. A cidade, nesse final de século XVI e começo de XVII, era um símbolo. Roma era um símbolo de poder e, geralmente, o Papa e seus seguidores se consideravam muito mais florentinos, venezianos ou bolonheses que realmente romanos. Assim, era comum que o Papa e sua corte privilegiassem artistas de sua região, como no caso estudado de Urbano VIII que monopolizou os serviços de

Gian Lorenzo Bernini⁵, ambos florentinos. Por isso, a carreira de um pintor em Roma seria regularmente:

Em primeiro lugar, o jovem pintor tinha de achar um lugar para morar (em Roma), talvez um monastério, através de um cardeal que no passado fora legado papal em sua cidade natal. Por intermédio desse benfeitor, o artista conhecia algum influente prelado da sua região que lhe encomendava um retábulo para a igreja de que era titular e encarregava-o da decoração de seu palácio familiar, no qual, a partir daí, o artista se instalava. Desses dois dignatários, o primeiro assegurava ao artista um certo reconhecimento público, ao passo que o segundo apresentava-o a outros mecenas potenciais, dentro do círculo de amigos do Cardeal. Essa era de longe a etapa mais importante. Durante vários anos, o pintor recém chegado trabalhava quase exclusivamente para um grupo restrito de clientes, até que, afinal, depois de um número crescente de retábulos, estabelecesse solidamente a sua reputação junto a um público mais amplo e pudesse tirar disso rendimento e prestígio suficiente para trabalhar por sua conta e aceitar encomendas diversas. Atingindo esse estágio, o artista podia receber a morte de seu patrono ou uma mudança de regime (novo Papa) com certa tranquilidade (HASKELL, 1997, p. 19).

Entre os artistas protegidos, a regra geral era que o mesmo morasse com o seu mecenas em seu palácio, recebesse um valor de mercado pelas suas obras produzidas e, assim, toda a produção do dito artista seria exclusividade desse mecenas. Era comum os mecenas pagarem viagens para os artistas, com o intuito de que os mesmos aprimorassem sua técnica e conhecessem obras de grandes mestres, como Ticiano e Rafael. Havia toda uma gama de possibilidades de pagamento para esses profissionais, desde pequenas pensões até quantias mensais comparáveis a de parentes ou mesmo de secretários próximos. Era sempre uma questão de *status* manter um bom pintor entre os dependentes da família, ressaltando a importância da mesma no ambiente de poder romano. Nessa escolha dos

5

Bernini não nasceu em Florença e sim em Nápoles, mas se dizia florentino, principalmente por causa do seu pai, que era natural dessa cidade (HASKELL, 1997, p. 61, nota 48). Mais informações sobre Gian Lorenzo Bernini e sua obra recomendamos Wittkower (1966).

artistas que cada família iria proteger, havia duas questões centrais para além da própria habilidade do artista: o local de origem do mesmo, que deveria coincidir com a origem da família em questão, e “as boas maneiras” do artista, questão fundamental para a inserção do mesmo dentro das poderosas famílias romanas.

No outro extremo, diferente dos artistas que eram protegidos por grandes mecenas nascidos na mesma cidade, está o artista que executa o seu trabalho e o expõe para venda nas ruas ou em seus ateliês. Nesse caso, as obras eram feitas sem saber quem seriam os compradores. Ressaltamos que a ideia de “gênio desconhecido” é do século XIX, dessa forma, a maioria dos artistas nessa posição apresentavam sérias dificuldades para se manter, a não ser que já possuíssem uma reputação elevada.

Dentro desses dois limites, o artista protegido e que produz por conta própria, havia todo tipo de variação possível. Era comum o jovem artista ser acomodado por um compatriota já estabelecido e, depois de alguns anos em Roma, começar a trabalhar de forma autônoma. Também, poderia continuar recebendo algum pequeno valor mensal de algum mecenas para que o mesmo tivesse prioridade sobre a compra de suas obras. Assim, muitos eram os pintores e escultores que trabalhavam em seu próprio ateliê, aceitando livremente encomendas.

Dependendo do tamanho da encomenda feita pelo mecenas, se fazia um contrato que geralmente possuía apenas algumas linhas gerais sobre o tema, dimensões e a quantidade de figuras humanas. O tema era geralmente definido de maneira superficial, sem muitos detalhes, pois esbarrava em uma espécie de “liberdade criadora do pintor”, que era valorizada pelos mecenas como, por exemplo, quando Caravaggio inovou em suas composições algumas décadas antes. Era, a grosso modo, muito mais importante para o mecenas possuir uma obra de um grande artista do que realmente o tema ali executado. As dimensões eram estabelecidas em contrato para que o quadro ou a escultura fosse exposta em um lugar pré-determinado pelo mecenas, dentro de sua galeria ou de seu palácio. E, por último, a quantidade de figuras humanas que teriam na pintura (principalmente), pois o preço da obra era determinado pelo número delas. Era comum cada pintor definir o preço da sua figura humana pintada, por

inteiro ou visível da cintura para cima. Essa era uma prática frequente no período entre os famosos e desconhecidos pintores que trabalharam na Roma Barroca.

Ainda com relação ao tema das obras, do ponto de vista dos pintores, havia uma diversidade de variações possíveis. Pietro de la Cortona, que durante muito tempo foi o pintor mais famoso em Roma, recusava-se a escolher os temas que pintaria, sendo essa uma atribuição exclusiva do mecenas que o contratava. No outro extremo, Salvator Rosa teria aconselhado a um cliente que lhe pediu um quadro “que procurasse um oleiro, porque essa gente tem o hábito, em seu trabalho, de receber ordens” (HASKELL, 1997, p. 27). Ou seja, ele não aceitava que o seu comprador escolhesse o tema que pintaria. É interessante perceber que alguns pintores ganharam fama executando temas específicos, como foi o caso do francês Valetin, reconhecido como pintor de “cenas caravaggescas”. Também é importante notar que vários pintores especializados em gêneros diferentes pudessem atuar numa mesma tela: um paisagista, por exemplo, poderia atuar no fundo de uma tela histórica (ARGAN, 2013, p. 243). Poderia, ainda, mesmo que raramente, o mecenas ter o controle do tema através do pedido de um esboço, como ocorreu com Michelângelo Caravaggio quando pintou a “Conversão de São Paulo” e “Martírio de São Pedro”, em 1600, principalmente, por ter um temperamento difícil e; com Pieter Paul Rubens, em 1606, por ser um jovem estrangeiro; ambos na Chiesa Nuova, como já vimos. Os modelos só seriam generalizados em Roma por pintores, como Giovan Battista Gaulli, que, como se gabavam os genoveses, eram excelentes desenhistas. Como também eram famosos os bolonheses porque nunca os faziam, nem mesmo de partes isoladas antes de grandes obras.

Em relação aos conflitos entre artistas e pintores, a maioria se dava em relação ao tempo de execução de uma obra. Essa questão do tempo de execução é a principal origem de conflitos entre as partes envolvidas, e aqui se destaca a fama dos venezianos pela sua rapidez. O preço das obras era pré-determinado dependendo do número de figuras humanas pintadas, e os pintores mais renomados eram mais bem pagos. Em relação ao valor pago por cada obra, havia outra variante: o mecenas que fazia a encomenda. Quanto mais rico e poderoso o mecenas, maior seria o valor

pago por uma obra. Era considerado um sinal de distinção que esses mecenas mais nobres fizessem encomendas sem negociar o valor, apenas recomendando aos artistas que eles seriam “bem recompensados”. No outro extremo, pintores e escultores expunham nas ruas e nos ateliês em busca de compradores que perambulavam pela cidade. Geralmente, esses pintores possuíam várias telas inacabadas que só eram terminadas após o comprador escolher e negociar o preço. Essa forma de comprar arte ganha força no final do século, com a organização de exposições e feiras.

No século XVII, Roma era o grande centro artístico europeu. A península itálica, ainda longe da unificação (século XIX), era um emaranhado de reinos, ducados e cidades livres. Nos séculos anteriores, alguns dessas cidades se destacaram e revolucionaram as artes, durante o “Renascimento”, como é o caso de Florença, Gênova e Veneza. No século XVII, Roma é a grande catalisadora de todo esse processo artístico, o grande centro que emana novos conceitos sobre Arte. Quanto a esses conceitos, destacamos o caráter doutrinador da Contra Reforma católica, que encontra no que depois seria nomeado “Barroco” a sua mais completa forma de expressão artística. O concílio de Trento foi realizado entre 1545 e 1563, sendo o 19.º concílio ecumênico, convocado pelo Papa Paulo III para assegurar a unidade da fé e a disciplina eclesiástica. O seu contexto é o da Reforma protestante começada por Martin Lutero por volta de 1517 e, alguns anos mais tarde, seguida por vários outros reformadores. O historiador da arte G. C. Argan afirma que: “o período que se chama *barroco* pode ser definido como uma revolução cultural em nome da ideologia católica” (ARGAN, 2013, p. 241).

Nesse contexto, o estatuto do artista e, mais necessariamente, do pintor no período “Barroco” é de certa forma indefinido. Por mais cultuado que Michelângelo Caravaggio ou Gian Lorenzo Bernini tenham sido em seu tempo, nunca chegaram perto da admiração mística suscitada por uma Michelângelo Buonarroti ou Rafael Sanzio (WITTKOWER, 1948), ambos falecidos no final do século XVI. Essa questão é ainda mais problemática para Bernini, que teve a oportunidade de modificar a Roma do seu tempo, muito mais que qualquer outro artista até então: “havia um declínio geral na condição do artista, tendência do final do Alto Renascimento que nunca foi totalmente revertida” (HASKELL, 1997, p. 33). O artista barroco vive em um

mundo menos platônico do que o renascentista, onde, muitas vezes, é visto como utilitário. O culto ao “gênio” só voltaria mais forte no século XVIII. Uma das principais preocupações dos artistas nesse período era conseguir um lugar na sociedade, com os seus banquetes, suas pensões e sua vida em corte. O seu objetivo principal é estar entre a nobreza e se tornar nobre, conseguir títulos e, para isso, a educação demonstrada pelo artista era fundamental.

Entre todos esses grandes artistas que rapidamente fizemos referência, temos que destacar um nome, em especial, pela singularidade de sua conduta e de seu comportamento, como um importante pintor do período estudado: Salvator Rosa (1615-1676). Havia o mito, que ele mesmo fazia questão de alimentar, de que era louco e extravagante. Não aceitava que os encomendantes lhe impusessem nem mesmo o tema a ser pintado, muito menos outras questões sobre sua arte. Nesse mesmo sentido, não aceitava adiantamentos dos seus compradores, para que os mesmos não “escravizassem sua vontade”. Outra questão interessante em sua conduta é a de que os preços dos seus quadros não eram baseados no número de figuras humanas, como os de seus contemporâneos, mas sim na qualidade da obra depois de acabada. Possuía ateliê próprio onde expunha aos seus mecenas, e sua trajetória é marcada por uma sede ardente de publicidade, reivindicações de independência e de inspiração artística, chegando a ser considerado excêntrico pelos seus contemporâneos. Salvator Rosa procura durante sua carreira proclamar a independência artística do pintor: “Não pinto para ficar rico. Mas para a minha própria satisfação. Devo fazer do jeito que possa deixar-me guiar pelos transportes do entusiasmo e utilizar os meus pincéis apenas quando me sentir violentado” (HASKELL, 1997, p. 40)⁶. Assim, Salvator Rosa é único para o período estudado, seu temperamento e os seus conceitos artísticos, que fazia questão de divulgar, o colocam na vanguarda de uma tendência que só se tornaria dominante no século seguinte. Ele já proclamava uma independência ou autonomia do artista nas mais várias áreas da concepção e da produção de obras de arte. Caso interessante e singular para a cidade de Roma no século XVII.

Tentamos trabalhar, nesse texto, um pouco do que consideramos as principais formas de mecenato em Roma durante o período conhecido como “Barroco”. Assim, demos destaque aos Papas, principais responsáveis

6

Carta de Salvador Rosa a Dom Antônio Ruffo, aparentemente é uma estratégia de marketing do pintor.

pelas grandes empreitadas artísticas, e, em seguida, aos seus sobrinhos e à sua corte, também responsáveis pelo mecenato na cidade. Dessa forma, discorreremos um pouco sobre o principal Papa do período “Barroco”, Maffeo Barberini, que utilizou o nome de Urbano VIII durante o seu pontificado. Debateremos também a importância das Ordens Religiosas, que ganharam força na Contra Reforma, e sua influência decisiva para o desenvolvimento do “Barroco”, mesmo com todas as dificuldades financeiras. Entre elas, destacamos os Jesuítas, os Oratorianos e os Teatinos. Por último, debatemos um pouco do que seria o estatuto do pintor nesse período e sua colocação na sociedade romana, com destaque para um exemplo singular que não se enquadrava em nossa explicação generalista, o pintor Salvator Rosa. Acreditamos, assim, ter atingido o nosso objetivo inicial, discorrer brevemente sobre as formas de mecenato na cidade de Roma no período “Barroco”, tema pouco publicado na bibliografia em língua portuguesa.

Referências

- ARGAN, Giulio C. *História da arte italiana: De Michelangelo ao Futurismo*. Tradução Vilma de Katinszky. São Paulo: Cosac Naify, 2013, v. III.
- HASKELL, Francis. *Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália Barroca*. Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- WITTKOWER, Rudolf. *The sculptures of Gian Lorenzo Bernini of the Roman Baroque*. New York: Phaidon Publishers Inc., 1966.
- _____. *Art and architecture in Italy 1600 to 1750*. Berlim: Hardcover, 1973.

Recebido em: 29/06/2017

Aprovado em: 17/10/2017

Arte e instituições contemporâneas: dilema histórico

Vera Beatriz Siqueira¹

Resumo

Desde sua origem, o museu de arte se constituiu como um espaço autônomo de fruição estética, culturalmente responsável pelo oferecimento da possibilidade de se experimentar a arte em sua autonomia. Partindo desta constatação, o artigo reflete sobre o problema da descontextualização e do deslocamento de significados da arte em favor de sua absoluta autonomia, gerando uma noção de arte absoluta. Tal questão leva à reflexão sobre os processos de assimilação da crítica à instituição feita pelos artistas em suas proposições artísticas e sobre os processos de autocritica do próprio museu. Decorrente destes processos, apura-se e problematiza-se uma nova autoridade do museu de arte.

Palavras-chave: Museu de arte. Arte absoluta. Espetáculo.

Abstract

The art museum was created as an autonomous space of aesthetic fruition, culturally responsible for offering the possibility of experiencing art in its autonomy. Based on this observation, the article reflects on the problem of decontextualization and the displacement of meanings of art in favor of its absolute autonomy, generating a notion of absolute art. This question leads to reflection on the processes of assimilation of criticism to the institution made by artists in their artistic propositions and on the self-criticism processes of the museum itself. From these processes, a new authority of the art museum is determined and problematized.

Keywords: Art museum. Absolute art. Spectacle.

1

Professora associada do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, lecionando História da Arte na graduação e na pós-graduação. É autora de vários livros, com destaque para *Wanda Pimentel* (Silvia Roesler Edições, 2012), *Cálculo da Expressão* (Imprensa Oficial de São Paulo, 2010), *Iberê Camargo: origem e destino* (Cosac Naify, 2009), *Burle Marx* (Cosac Naify, 1a. Edição de 2001 e 2a. Edição de 2009), *Milton Dacosta* (Silvia Roesler Edições, 2005). Também publicou vários artigos em livros e periódicos da área. Atua como curadora, tendo realizado mostras em instituições como Museu Iberê Camargo, Museu Lasar Segall, MAM-Rio, Museu Castro Maya, Paço Imperial, entre outros. Atualmente é Coordenadora Adjunta da Área de Artes/Música na Capes

Arte e instituições contemporâneas: dilema histórico
Vera Beatriz Siqueira

No início de 2004, os artistas Ilya e Emilia Kabakov apresentaram, nos Estados Unidos, a instalação “O Museu Vazio” (figura 1), na qual mostravam uma sala vazia, rigorosamente arrumada e iluminada como se houvesse alguma coisa exposta.² Ao espectador cabia percorrer aqueles espaços esvaziados, sentar nos cômodos sofás e apreciar as manchas de luz produzidas nas paredes como um espetáculo em si. A instalação, erguida em um museu de escultura – o *Sculpture Center*, em Long Island City, NY –, fala da pintura, através de sua ausência, enquanto forma artística institucionalizada, questionando o que vemos e o que não vemos em um museu. A começar pela visão do exterior da construção, com seus suportes metálicos e placas divisórias, deixando à mostra a estrutura daquele espaço.

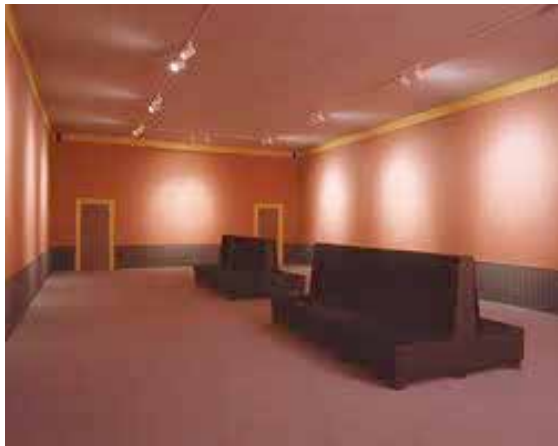


Figura 1 :: Ilya e Emilia Kabakov, O Museu Vazio, Sculpture Center, Long Island, New York, 2004.

Uma vez lá dentro, naquela sala fechada em si mesma, com apenas uma fresta de abertura para o exterior, as paredes deixam de ser meros suportes para quadros. As luzes perdem seu sentido original de nos oferecer a luminosidade adequada para apreciarmos as obras. Os sofás não acomodam nosso cansaço ou nossa vontade de contemplar mais demoradamente uma pintura em especial. Os artistas nos obrigam a ver exatamente aquilo que, por hábito cultural, somos treinados a retirar do campo da visão. Mas se as pinturas desaparecem, a música ambiente – *Passacaglia*, de Bach – deixa o fundo e passa a ocupar o primeiro plano de nossa experiência estética.

2

Esta instalação foi montada pela primeira vez em 1993, apenas por Ilya Kabakov, em Frankfurt, Alemanha, e remontada na Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, em 2005, na exposição especial *Fronteiras da Linguagem*, com curadoria de Gaudêncio Fidelis.

O objetivo dos Kabakov parece ser reendereçar o problema da circulação da obra de arte na cultura contemporânea, questionando o papel do museu nesse circuito. Que espécie de lugar ou de não lugar seria, então, o museu? Teria como missão colocar a obra em circulação ou retirá-la do livre trânsito da vida? Sua simples existência poderia significar alguma coisa? Mesmo estando vazio? Na realidade, não é nenhuma novidade um artista contemporâneo elaborar discursos irônicos ou críticos com relação às instituições museológicas. Desde os anos 1960 e 1970, os artistas visuais vêm, sistematicamente, empreendendo variadas críticas aos museus e às galerias, mostrando o quanto os novos problemas da arte literalmente não cabiam naquelas tradicionais instituições culturais.

A própria instalação – obra hoje tão pacificamente acomodada em nossas instituições artísticas – surge como um questionamento dos limites dos museus e das salas de exposição. Sua origem se associa aos trabalhos feitos para sítios específicos, notadamente exteriores. Toneladas de asfalto derramado do alto de um monte, um píer construído num lago, montanhas de terra cortadas, centenas de hastes de metal espetadas em campo aberto – nada disso caberia em uma sala fechada (é claro que outras formas de institucionalização foram criadas, mas a exigência de contato direto com a natureza postulada por esses trabalhos continua desafiando os limites físicos dos museus). As obras de *land art* recusavam, antes de tudo, o dado circunscrito e artificial de uma sala de exposição, que mantinha em campos rigorosamente distintos a experiência estética e a vida.

Outras formas de transgredir esse limite entre arte e vida também contribuíram para lançar os museus no desafio de uma autocrítica, tais como a *body art*, o minimalismo, a arte conceitual e as performances. Em 1958, Yves Klein realiza uma de suas obras mais polêmicas: a performance “O Vazio”. Esvaziou uma galeria parisiense, pintou suas paredes de branco e a janela-vitrine de azul, impedindo a visão exterior. Alguns visitantes que foram à inauguração desta mostra, atendendo ao convite redigido pelo crítico Pierre Restany e à sua promessa de uma nova ordem de experiência estética, chegaram a chamar a polícia, sentindo-se enganados por pagar ingresso apenas para ver uma galeria vazia. Àqueles que ali permaneceram, foi servido um drinque azul, encomendado especialmente ao famoso bar La Coupole e, no dia seguinte, todos os que beberam expeliram urina azul.

Com essa obra polêmica, Klein levantava importantes questões sobre o estatuto da arte: onde situar o trabalho artístico? Como exibi-lo?

Uma década mais tarde, a famosa exposição “When attitudes become form” (Quando atitudes viram forma) (figura 2), realizada em 1969 na Kunsthalle de Berna, coroando o trabalho inovador do curador Harald Szeemann nesta instituição, apontava a seu modo para o problema da exponibilidade dessas novas formas, cuja apresentação era, no mínimo, ambígua. A exibição do resultado final das “atitudes” ou processos que as geraram era, a um só tempo, necessária e insuficiente. A sala de exposição já não mais guardava a possibilidade de ser o espaço ideal de sua fruição.



Figura 2 :: Fotografia da mostra When attitudes become form, curadoria de Harald Szeemann, Kunsthalle, Berna, 1969.

As críticas anteriormente feitas aos museus e às galerias haviam mantido como pressuposição a sua característica central: ser um espaço autônomo de fruição estética, culturalmente responsável pelo oferecimento da possibilidade de se experimentar a arte em sua autonomia, nitidamente distinto, portanto, dos demais espaços da cidade. O mictório de Duchamp ou as caixas de sabão em pó de Andy Warhol, é claro, não deixavam de fornecer muitos problemas para os museus e as galerias. Mas o ceticismo dadaísta ou o cinismo pop olhavam para as tradicionais instituições artísticas com boa

dose de complacência. E, de certa forma, pressupõem a sua existência para o funcionamento do discurso crítico de suas obras. Afinal, um mictório de cabeça para baixo ou a pilha de *Brillo Boxes* só faziam sentido como objetos artísticos enquanto aparecessem no contexto dos museus. Sem o que, perderiam-se no mundo de objetos comuns e imagens cotidianas.

Muitos anos antes, na virada do século XIX para o XX, Manet já havia, a seu modo, ironizado os museus, ao mostrar, com a sua polêmica *Olympia*, o quanto aquele espaço cultural estava próximo – por sua frequência e função – de outro célebre espaço cultural moderno: o bordel. Negando cada uma das antigas convenções da pintura do nu feminino, Manet nos faz olhar para a sua *Vênus-prostituta* como um “voyeur”, um cliente que se aproxima desse corpo autônomo: puro sexo ou pura arte. Vamos aos museus experimentar o prazer autônomo da arte, tal como nos dirigimos ao bordel para o puro deleite sexual. Embora desencantada e necessariamente ambígua, a visão de Manet reforça as qualidades culturais dos museus. Afinal, ainda era lá, e só lá, que a sua *Olympia* poderia ser consumida em sua absoluta autonomia – corpo da arte.

A crítica dos Kabakov, entretanto, parece falar de outro aspecto do problema. Questiona a maneira como o espaço museal tradicionalmente se afirma por uma certa invisibilidade. Os artistas nos obrigam a ver exatamente aquilo que, por hábito cultural, somos treinados a retirar do campo da visão. As paredes deixam de ser meros suportes para quadros. As luzes perdem seu sentido original de nos oferecer a luminosidade adequada para apreciarmos as obras. Os sofás não acomodam o nosso cansaço ou a nossa vontade de contemplar mais demoradamente alguma pintura em especial. Que espécie de lugar ou de não lugar seria, então, o museu? Sua simples existência poderia significar alguma coisa? Pergunta que não parece menor diante da força cultural que alguns museus vêm manifestando, transformando-se até em marcas de grande sucesso, em espetáculos que chegam a dispensar a qualidade das mostras realizadas.

Os artistas russos levantam um problema cultural de peso e tentam, ainda que com elevada dose de nostalgia, inverter a direção do atual processo de culturalização da arte: querem mostrar que são os museus que dependem das obras e não o contrário. Outro artista contemporâneo, o refugiado polonês, Krzysztof Wodiczko, transforma a fachada do Hirshhorn

Museum de Washington durante a campanha presidencial americana de 1988. Por meio de projeções de imagens, converte o museu num candidato falando num palanque de comício, aproximando o tom retórico dos discursos político e cultural. Em ambos os casos, promessas vagas de inclusão de modelos não ocidentais e não totalitários oscilam entre as metáforas mais banais da violência e da esperança. O que está em jogo é o próprio caráter vazio e altamente ideológico da autoridade da instituição museológica que, na contemporaneidade, afirma-se como fonte privilegiada para a definição do que é ou do que não é Arte.

A ponto de alguns teóricos de peso, como o filósofo Arthur Danto, terem decretado, diante da crise (ou da morte) dos objetos artísticos, a primazia do discurso institucional. Segundo Danto, se não há mais limite teórico ou objetivo para a experiência artística – se tudo pode vir a ser Arte, afinal de contas – como poderemos sustentar esse conceito tão alargado? Cabe aos artistas, curadores, *marchands* e diretores de museus afirmar o que pode ser arrolado como resposta para a questão lançada no início do século por Marcel Duchamp e seus *ready-mades*: isto é Arte? Ao público em geral, fica a tarefa bem menos complexa de acompanhar os movimentos e os artistas já escolhidos por esses profissionais da cultura. Com isso, perde-se aquela que foi, desde Kant pelo menos, a faculdade central para a apreciação estética: o juízo de gosto.

Para Kant, o juízo do belo na arte era central, pois modificava a natureza do objeto artístico. Este havia sido criado com a única finalidade de ser julgado esteticamente. Dizer de outro objeto qualquer que ele era belo ou feio não alterava a sua substância, marcada por outras finalidades. Mas a Arte, essa finalidade sem fim, só pode existir por meio do julgamento estético, capaz de afirmar a sua natureza. Retirar do espectador das obras de arte a tarefa do juízo não é pouca coisa. É certo que, desde Duchamp, ficamos numa situação mais complicada, pois o juízo já não pode contar apenas com as tradicionais categorias da beleza. Seus objetos, como a roda de bicicleta ou o porta-garrafa, eram rigorosamente escolhidos pelo artista por sua irônica “indiferença estética”. Dizer que são feios ou bonitos pouco significa. Mas precisamos ainda julgá-los enquanto Arte. É isso que nos diz o crítico Thierry de Duve, que propõe uma nova forma de juízo kantiano depois de Duchamp: o resultado de nosso julgamento estético não é o atributo da

beleza, e sim a própria qualidade de Arte. Ou seja: aquilo que julgamos, a partir de então, é se o objeto é ou não é Arte (e não mais se é ou não é belo).

Nessa substituição, a tarefa crítica se complica, mas não pode ser eliminada do contato singular de cada indivíduo com cada obra. Os museus só podem assumir a liderança nesse processo de definição dos limites conceituais da Arte se ancorarem a sua nova autoridade na mais absurda pressuposição da incapacidade crítica do público e de sua interdição. E, assim, sua autoridade se torna uma espécie de farsa, tão vazia quanto os discursos políticos de campanha, as salas da instalação de Kabakov ou mesmo o buraco deixado pela Mona Lisa ao ser roubada do Louvre em 1911 (figura 3), diante do qual uma fila de espectadores experimentavam o choque de ver o assalto à mais famosa das obras de arte.



Figura 3 :: Foto da tela Monalisa, ou La Gioconda, de Leonardo da Vinci, roubada do Louvre em 1911.

Os museus sempre foram, desde o seu nascimento, um problema para a arte. O próprio aparecimento dessas instituições artísticas advertia sobre uma falha cultural importante. Se, por um lado, apontava para a construção da ideia de patrimônio cultural de uma nação – dando novo sentido às antigas coleções reais ou privadas –, por outro, indicava a necessidade de criação de um espaço institucional específico, capaz de abrigar a experiência

autonomizada da fruição estética, culturalmente insituável. Não apenas aquela arte mais recente, criada como ato poético, em contraste vigoroso com a cultura (com o quadro de valores partilhados por um certo grupo), mas também as obras-primas de todos os tempos, que agora eram percebidas de forma independente do contexto de sua realização.

Todos sabemos que grande parte das coleções dos principais museus europeus teve sua origem nos saques coloniais ou nas campanhas militares como a de Napoleão, que contava com o respeitado pintor acadêmico Gros para indicar que obras deveriam ser levadas para o futuro Museu do Louvre. Também não é nenhuma novidade o fato dos museus e dos colecionadores americanos terem se aproveitado de seu poderio econômico para, durante e após as guerras mundiais que abalaram a Europa, adquirirem peças importantes para seus acervos. Mas não devemos ver isto como um pecado original a ser expurgado. Devemos, isto sim, enfrentar que a questão da descontextualização e do deslocamento de significados sempre foi intrínseca aos museus.

Retirar uma escultura do centro de uma praça e levá-la para uma sala de exposição não envolvia apenas o gesto negativo do saque, mas igualmente a elevação desse objeto à categoria autônoma da Arte. Os museus contribuem, dessa forma, para a construção da noção de arte absoluta, que deve ser experimentada em sua integral singularidade, independente dos quadros de significação que a originaram. Só assim podem converter os objetos de outras culturas e outros tempos em patrimônio cultural universal. Foi exatamente sobre esse dado destruidor dos museus e das coleções que incidiu a famosa instalação do artista Marcel Broodthaers, "Museu de Arte Moderna: Departamento das Águias", originalmente montada em 1968, com sucessivas remontagens até 1975, incluindo a sua realização na Documenta de Cassel em 1970 (figura 4).

Ao reunir, sob o tema simultaneamente vago e objetivo das "águias", uma série desconexa de objetos das mais variadas procedências, todos cercados dos recursos característicos da linguagem das exposições (bases, molduras, vitrines, etiquetas, iluminação, sinalização etc.), o artista mostrava que tudo poderia ser musealizado. A lógica das relações está muito menos na sua coerência interna do que no caráter científico e pretensamente objetivo do discurso museológico. Ou seja: a linguagem expositiva, em

Arte e instituições contemporâneas: dilema histórico
Vera Beatriz Siqueira

sua formidável arbitrariedade, é capaz de reunir objetos que possuíam referências mais ou menos explícitas à águia (fato que jamais poderia, por si só, justificar uma relação real entre eles, até pela diversidade de significados que esse assunto teria em cada um deles), e nos convencer desses elos – absolutamente ficcionais – apenas por sua própria apresentação.

Nessa farsa deliberada, o museu expõe a sua faceta destruidora. Tudo é convertido em signo de seu discurso particular que, este sim, afirma-se em toda sua vacuidade. Abaixo de várias de suas águias, rigorosamente numeradas e catalogadas, uma etiqueta nos afirma, em vários idiomas, que aquele objeto não é uma obra de arte. Após a experiência de visitar o Departamento das Águias de Broodthaers, não sobra muita coisa. Qual o sentido, então, das exposições? Por que insistimos, cada vez mais, na sua relevância, inclusive didática? Para que enchemos as mostras de textos, etiquetas explicativas, *listeners*, vídeos, e todo um aparato discursivo se este é, em última instância, a afirmação de um vazio? Quando toda e qualquer tentativa de recontextualizar o objeto ali apresentado só pode se afirmar como farsa?



Figura 4 :: Marcel Broodthaers, Museu de Arte Moderna: Departamento de Águias, Documenta de Cassel, 1970.

A arte contemporânea, preocupada em atingir uma relação mais imediata e íntima com o espectador, valorizou obras nas quais fosse exigida

uma participação mais ativa. É claro que a própria requisição do juízo já impunha, desde sempre, a necessidade de participação ativa do espectador. Sem ele, não havia obra. Mas o problema de uma relação mais direta, na qual o público devia tocar na obra, vesti-la, entrar nela, entre outras experiências sensíveis, não era, em sua origem, uma questão meramente de conquista facilitada de um público resistente. Ao contrário, se o público, especialmente no Brasil, já resistia às conquistas pictóricas modernas, não foi sem assombro que se viu (e ainda se vê) obrigado a interagir de forma direta com os mais “estranhos” objetos artísticos.

O problema dos Parangolés de Hélio Oiticica, por exemplo, dizia respeito a uma determinada concepção política do fenômeno artístico, fundamentando-se numa postura crítica diante das limitações da própria vertente construtiva a qual se vinculou (seu arraigado formalismo e racionalidade linear) e dentro do campo cultural. A participação do espectador se juntava ao antiformalismo dos Parangolés para construir a utopia de uma cultura organizada de forma ativa e existencial (de certa forma, até anárquica) por cada um de nós, na qual se negava a autoridade das próprias instituições.

Certamente não foi gratuito o fato da diretoria do MAM carioca ter proibido a entrada dos assistentes da Mangueira, vestidos com Parangolés, no recinto do museu durante a inauguração da mostra Opinião 65. Ainda hoje, a exibição dessas obras nos museus se faz de maneira sempre ambígua. Na maioria das vezes, opta-se por réplicas que podem ser vestidas pelos espectadores, já que a exibição pura e simples das peças penduradas pareceria insignificante. Entretanto, aqueles poucos que se dispõem a vesti-los, não encontram no museu um clima propício para dançar ou apenas circular com aquelas roupas coloridas. Apesar de, atualmente, os museus estarem razoavelmente preparados para uma participação mais ativa e dinâmica do seu público, os Parangolés – essas obras que já se tornaram clássicos da arte brasileira – ainda sofrem alguma ordem de interdição ou constrangimento no espaço museal.

Na realidade, o caráter insolúvel do dilema proposto pelos Parangolés só revela a lucidez do problema institucional enfrentado por Oiticica. O que os leva, ainda hoje, a preservar um alto grau de crítica cultural. Sua

adequação aos espaços expositivos jamais será pacífica. O que já não podemos dizer de outras obras de arte que foram rapidamente absorvidas pelas instituições, perdendo boa dose de sua negatividade crítica, para usar uma expressão de Adorno. Na contemporaneidade, os museus se mostraram muito mais vorazes do se podia imaginar. Toda novidade acabou se tornando bem-vinda. No antigo altar clássico dos museus – imortalizado na pintura de Ingres para o teto do Louvre, *Apoteose de Homero*, reunindo os gregos e seus seletos herdeiros, como Rafael, Michelangelo, Racine, Shakespeare e Poussin – quase todos podem subir.

De fato, a questão da participação ativa do espectador há muito deixou de ser um problema específico da ampliação fenomênica da Arte. Da mesma forma, outros problemas ligados ao experimentalismo da linguagem plástica foram convertidos em temas centrais para uma nova museografia. As instalações, por exemplo, contribuíram para a valorização da forma de construção dos ambientes expositivos, dando origem à voga das ambientações – fato reforçado recentemente pelas vídeo-instalações e sua ênfase nos “ambientes imersivos”. É certo que esta é uma via de mão dupla e que, da mesma forma, muitos artistas passaram a conceber suas obras dentro desse discurso institucional. Mas estamos aqui falando dos museus. Estes, fossem museus de arte ou não, passaram recentemente a incorporar algumas dessas questões advindas do campo da arte para a edificação de sua nova imagem.

Hoje em dia, todos esses recursos adotados – ambientações, computadores, jogos, atividades criativas, ateliês, oficinas, visitas guiadas, vídeos etc. – são quase obrigatórios quando se fala numa exposição de curta ou de longa duração. Tudo transposto para a linguagem do espetáculo. Assim, as próprias instituições museológicas, saturadas, viram uma saída para a sua crise: apresentar a si mesmas como objeto artístico contemporâneo, atraindo as massas urbanas pelo encantamento e pelo fetiche. Mas há grandes riscos nisso tudo. No caso dos museus de arte o risco é claro, já que, como disse o crítico Paulo Sérgio Duarte, o culto à fantasia liberada do curador traz sempre como correlato o “sacrifício da arte”.

De maneira geral, os museus, independentemente de seus acervos e objetivos, submetem-se à necessidade de adoção de recortes temáticos insólitos (ou francamente perniciosos) e de uma linguagem visualmente

espetacular. Muitas vezes justificada pela percepção da atitude conservadora dos museus tradicionais e pela recusa do que seria identificado como seu sintoma mais negativo: a sacralização dos objetos. A partir daí, todo um discurso teórico foi formulado no sentido de destacar a interatividade com o visitante. Assisti, há muitos anos atrás, uma comunicação sobre padrões de interação e aprendizagem numa exposição científica, apresentada por profissionais do Museu de Astronomia, na qual se fazia um alerta fundamental contra a crença ingênua na ideia de participação do visitante. Uma série de entrevistas realizadas com o público algum tempo depois de sua visita a uma mostra interativa apresentava dados muito curiosos: os visitantes se lembravam dos aparatos interativos, descrevendo com acuidade o seu funcionamento, mas poucos associaram os mecanismos com os conteúdos científicos que, a princípio, deveriam ser a questão central.

Isso me deixou atônita, porém não propriamente surpresa. Afinal, não se trata apenas de um erro na formação do público, como poderíamos imaginar, ou na proposição daquela experiência interativa em particular. Diz respeito a questões muito maiores. Com nossas novíssimas instituições, estamos conseguindo submeter os acervos artísticos, históricos e científicos à fúria e à “opacidade” (para usar um termo do historiador da arte Roberto Conduru) da linguagem das exposições, que passou a ser exatamente aquilo que se vê antes de tudo e, no limite, unicamente. Certamente não estamos propondo que retornemos à pretensa neutralidade da linguagem museológica, já denunciada por tantos artistas. Todos os discursos museográficos são histórica e culturalmente condicionados. Possuem um autor (ou vários autores) e muitos limites. Devíamos, isto sim, investir em estratégias que possibilitassem ao público dialogar criticamente com essas falas institucionais. Certamente a adoção de uma visualidade estonteante não me parece ser o melhor caminho nesse sentido, por buscar, agora se valendo dos mais banais recursos da propaganda, a substituição do mito da transparência pelo fetiche do espetáculo.

Recebido em: 29/06/2017

Aprovado em: 17/10/2017

A cerâmica artística na contemporaneidade: Ai Weiwei

Sandra Minae Sato¹

A escolha de Ai Weiwei de “odiar a cerâmica” enquanto “a constrói” constitui uma estratégia para transcender completamente a natureza conflitante de uma categoria para criar outra, são plataformas imprevistas para o fazer e o discurso.

Gregg Moore e Richard Torchia, *Doing ceramics* (WEIWEI, 2010)

Resumo

Ao encararmos a arte cerâmica do chinês Ai Weiwei, estamos diante da condição do artista contemporâneo independentemente do continente em que reside ou do regime político a que se submete. Estamos diante de um contexto assombrosamente comum a qualquer sociedade presente. A partir dessa matéria-prima ancestral, Weiwei propõe um frescor conceitual que traduz a cerâmica como um agente atualizado e contextualizado para responder – por vezes aos chutes e vociferações – suas questões sociais e políticas, suas inquietações sobre a função da arte em si. Com a porcelana milenar, ele reacende a discussão sobre a real necessidade de classificar as diferentes formas de expressão artística pelos clássicos estatutos de arte maior ou arte menor (*high - low art*).

Palavras-chave: Ai Weiwei. Estatuto da arte. Cerâmica artística. Arte contemporânea. High - Low Art.

Abstract

By facing the ceramic art of Chinese Ai Weiwei we are facing the universal condition of contemporaneous artist, no matter in which continent it is located or to which political system it is submitted. We are before a scenery astonishingly common to any society. From this ancestral media, Weiwei presents a conceptual refreshing that translates pottery into an actual and contextualized agent to answer – sometimes under kicks and vociferations – his social and political questions. With the ancient

1

Sandra Minae Sato é artista plástica e professora do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, MG. Este artigo é resultado de um recorte da pesquisa de doutorado em Poéticas Visuais sob orientação da professora doutora Norma Tenenholz Grinberg: “A cerâmica artística: interfaces na contemporaneidade” (ECA/USP, 2016).

porcelain, he discusses the function of art itself and relights the debate about real necessity to classify the different forms of art expression as of the High and Low Art classic status.

Keywords: Ai Weiwei. Art status. Artistic ceramics. Contemporary Art. High and Low Art.

Esta pesquisa apresenta uma análise do trabalho de arte cerâmica de Ai Weiwei com foco em suas características tipicamente contemporâneas, tendo como base principalmente as argumentações dos teóricos Charles Jencks e Michael Archer (JENCKS, 1987; ARCHER, 2001).

Aclamado em 2011 e 2012 como o artista mais influente do mundo pela revista europeia *ArtReview*, o chinês Ai Weiwei (1957) é um exemplo vivo da atualização das linguagens plásticas para o contexto contemporâneo. Um dos autores do premiado projeto arquitetônico do *Ninho do pássaro* (*Bird nest*, estádio olímpico de Pequim, 2008), é fotógrafo, artista plástico, arquiteto, designer, *performer* com inserções na música e no vídeo, documentarista, ativista político e um inquieto e persistente formador de opinião pública. Ai Weiwei é um artista que assumiu, como indivíduo, o papel de oposição ao governo da China.

Em abril de 2011, o desaparecimento por 81 dias de Weiwei provocou comoção internacional e o boicote de artistas de todo o mundo para quaisquer manifestações artísticas dentro do território chinês até a libertação do artista, que ocorreu sob o pagamento de fiança. Oficialmente justificada por “sonegar impostos”, a prisão do dissidente ocorreu justamente durante a maior onda de repressão contra opositores do governo chinês das últimas duas décadas, segundo Phelim Kine, pesquisador da *Human Rights Watch* na Ásia (TREVISAN, 2011).

Além da multiplicidade de linguagens explorada, que por si já caracteriza o perfil de artista da contemporaneidade, a escolha das massas cerâmicas (aqui compreendidas como as variações entre porcelana, faiança, terracota e similares) como idioma plástico em algumas das suas principais obras representa uma transformação na forma como o artista relaciona a matéria-prima com suas inquietações individuais, cujas respostas – ou

A cerâmica artística na contemporaneidade: Ai Weiwei
Sandra Minae Sato

mesmo a abertura para outros questionamentos – são apresentadas na forma de arte. Ao eleger uma mídia ancestral como a cerâmica para se manifestar, Ai Weiwei propõe uma nova estratégia de aplicação da matéria, atribuindo subjetividade ao suporte:

Eu sempre penso que arte é uma ferramenta para propor novas questões. Criar uma estrutura básica que possa abrir para possibilidades é a parte mais interessante do meu trabalho. Desejo que as pessoas que não compreendem a arte possam entender o que eu estou fazendo. (TATE MODERN, 2010)

Por suas peculiaridades plásticas e sua trajetória histórica, uma das características da cerâmica coincide com a definição, conforme Jencks, da própria arte na pós-modernidade: a cerâmica é uma linguagem “ligada ao passado e movimentando-se para o futuro” (JENCKS, 1987, p.11).

A história deste material se confunde com a história da própria humanidade e segue adaptada ao futuro. A cerâmica percorreu toda a história da arte, resistindo às várias tendências e às diferentes escolas e gostos, mantendo-se presente em praticamente todas as partes do mundo. Até hoje, atende com precisão e eficiência tanto às manufaturas mais rudimentares até a alta tecnologia e as mais avançadas tendências do design.

Talvez a mais antiga das matérias-primas utilizadas pelo homem, a cerâmica é um dos símbolos das primeiras manifestações da racionalidade – projetar, processar e atribuir função prática ou simbólica – cujos registros datam de 29 a 25 mil anos. Caso da mais antiga estatueta de cerâmica (terracota) já encontrada, a *Vênus de Dolní Vestonice* (descoberta em 1922 na República Tcheca) (LIENHARD, 2003). Na Croácia, foram encontradas pequenas esculturas de animais com mais de 17 mil e 500 anos de idade, ou seja, antes mesmo do homem deixar seus hábitos nômades ou de cultivar a terra em territórios fixos. E, hoje, desde as artes até as próteses para implante, a cerâmica é um dos materiais que melhor se adaptam à modelagem em avançadíssimas impressoras 3D.

A relevância deste trabalho reside também no fato de que, apesar de todas estas peculiaridades, a cerâmica como técnica artística ainda

A cerâmica artística na contemporaneidade: Ai Weiwei
Sandra Minae Sato

responde, sob alguns olhares especializados da crítica, pela discriminação sofrida desde meados do século XIX, com a origem das escolas de Belas Artes, que a classifica como “arte menor” ou “arte aplicada”². Ao escolher a massa cerâmica como linguagem artística contemporânea, artistas como Ai Weiwei argumentam contra a manutenção desta visão questionável na atualidade.

O passado revisitado com ironia

No ensaio “*Mind mud: the conceptual ceramics of Ai Weiwei*” (*Mente de lama: a cerâmica conceitual de Ai Weiwei*), capa do anuário *Ceramics in America* de 2011, o pesquisador Garth Clark afirma que “a cerâmica contemporânea nunca conheceu um *showman* como Ai Weiwei”:

Este polímata apaixonado assumiu a vasta história da cerâmica da China, quebrou em pedaços (literalmente), virou de cabeça para baixo, remontou em novas formas tesouros vandalizados de oleiros da Idade do Ferro, questionou a autenticidade do patrimônio cerâmico do seu país, satirizou a expertise da cerâmica e da porcelana antiga, e usou a tradição cerâmica para criticar seu governo. [...] Ai reviu o cânone da cerâmica e reposicionou o barro em um novo, intimidador patamar (CLARK, 2011, p.29).

Esta reputação de artista ousado e transgressor é marcada fortemente pela utilização da cerâmica em seus atos em que a arte e a política se confundem. Talvez o surpreendente na obra de Weiwei (figura 1) tenha como gênese o sentimento que envolve esta rica e diversificada produção, exemplificada pela declaração direta e aparentemente contraditória: “Eu odeio cerâmica... Mas eu faço. Eu acho que se você odeia demais algo, você deve fazer. Você tem de usar isso”. A que o entrevistador pergunta: “Para exorcizar?”, ele responde: “Sim” (WEIWEI, 2010, p. 11).

2

Isto, objeto principal da pesquisa de doutorado em Poéticas Visuais intitulada “A cerâmica artística: interfaces na contemporaneidade”, concluída em abril de 2016 na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Brasil.

A cerâmica artística na contemporaneidade: Ai Weiwei
Sandra Minae Sato



Figura1 :: Ai Weiwei: “Eu odeio cerâmica, mas faço para exorcizar”

Fonte :: The Telegraph online “Ai Weiwei: a tumultuous timeline”. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/11522659/Ai-Weiwei-a-tumultuous-timeline.html>>. Acesso em: 18 jan. 2018.

É necessário enfatizar que a cerâmica, mais especificamente a porcelana, encerra uma forte simbologia para os chineses, quanto à opressão e ao totalitarismo sofridos por aquela sociedade há gerações. Acredita-se que a porcelana tenha sido descoberta em meados do século VI na China e que, desde então, a sua exploração e manufatura representou a base do sustento de cidades inteiras, de forma a servir as famílias imperiais, comumente sob um regime quase escravocrata, durante séculos (Weiwei in TATE MODERN, 2010). Tão consolidada é esta relação da porcelana com aquele país que, em inglês, o termo *porcelana* tem duas traduções: *porcelain* e *china* (com inicial minúscula para distinguir do nome do país). Daí o ódio declarado pelo artista nas suas ações envolvendo a cerâmica.

É o caso, por exemplo, do ato performático *Breaking of two blue-and-white dragon bowls* (*Quebrando dois potes do estilo dragão azul e branco*), de 1996, em que o artista se registra em foto e filme destruindo com um martelo dois potes de porcelana da Era Kangxi (1661-1722). Um trabalho de arte cujo impacto da ação quase terrorista propõe uma nova abordagem na utilização da cerâmica que a transporta para a pós-modernidade: a matéria-prima não é mais submetida à manipulação convencional como a modelagem, mas conjuga a apropriação de um objeto (não apenas pré-construído e, portanto, de outra autoria, mas já canonizado por seu valor

A cerâmica artística na contemporaneidade: Ai Weiwei
Sandra Minae Sato

histórico) com a tecnologia do registro fotográfico e filmico. A cerâmica já não é mais uma escultura ou um objeto, mas uma *performance*.

Da mesma forma, *Dropping a Han Dynasty urn* (*Derrubando uma urna da Dinastia Han*), de 1995, um tríptico composto por três fotografias que registram a sequência do artista derrubando a urna em questão, estabelece um diálogo de linguagens plásticas características da arte a partir do período moderno (*performance*, fotografia, apropriação, manifesto), tendo como protagonista a cerâmica sob nova ótica.

A postura ousada e insolente do artista chinês combina com a estratégia de intervenção, também característica da pós-modernidade e da contemporaneidade. Na série *Coca-cola* (1994-atualidade), Ai Weiwei pinta com tinta industrial o logotipo do famoso refrigerante, ícone Pop e símbolo do capitalismo ocidental, sobre urnas e vasos do período Neolítico e de dinastias milenares chinesas de até 5 mil anos antes de Cristo.

Em todas essas ações envolvendo antiguidades, é possível reconhecer apontamentos de Charles Jencks quando se refere à arte na contemporaneidade: a valorização da arte em processo (*happenings*, *making-of*, *performances*), a tecnologia (fotografia, vídeo, internet) aliada às referências clássicas (objetos em cerâmica milenares), a revisitação do antigo (arqueologia) com o olhar “irônico” do presente momento (“derrubar uma relíquia”), a desconstrução do passado para a construção do novo (mais uma vez, destruir artefatos canonizados para construir obras de arte contemporâneas), a banalização da imagem via comunicação de massa (a intensa divulgação das ações artísticas via redes sociais e outras formas de imprensa). Não coincidentemente, Ai Weiwei é considerado pela crítica como o “Andy Warhol da China” (KLAYMAN, 2012).

Quanto à própria postura, com frequência vista como destrutiva e violadora, o artista argumenta:

Nós estamos aprendendo com o passado... Você tem que conhecer para poder destruir. Você só é capaz de destruir algo sendo um expert. Um leigo não consegue destruir uma ponte. Apenas um engenheiro de estrutura é capaz disso. [...] As pessoas não conseguem simplesmente soltar suas mãos e deixar a gravidade cumprir seu papel. [...] Eu nunca hesito. (WEIWEI, 2010, p. 11)

A cerâmica artística na contemporaneidade: Ai Weiwei
Sandra Minae Sato

Philip Tinari (WEIWEI, 2010, p. 33) complementa: "Ao derrubar a urna, Ai parece inicialmente destruir o antigo (um vaso de 2 mil anos) a fim de criar o novo (um trabalho de arte de *performance* contemporânea)". Ao mesmo tempo em que tais obras ironizam uma das máximas do governo absolutista chinês: "Não há construção sem destruição".

Frequentemente ameaçado e agredido pela polícia chinesa, considerando não apenas o caso isolado de seu desaparecimento em 2011, mas as inúmeras fotos e vídeos em que divulga sua própria imagem com hematomas, braços e dentes quebrados, ataduras e curativos pelo corpo, recebendo transfusões de sangue em hospitais, Ai Weiwei afirma que as perguntas mais frequentes em suas entrevistas pelo mundo são: "Você não tem medo de ser assassinado?" ou "Por que você não está preso?".

Por este motivo, aliado ao fato de que é considerado um dos artistas mais influentes do mundo, o artista recebe inúmeros convites para exílio em outros países, que sempre recusa: "Bem, a China é o meu país, e meu povo vive aqui. E minha família e amigos vivem aqui. Eu falo chinês. Então isso me dá razões para ter que ficar. Mas isso não é absolutamente necessário" (INDIANAPOLIS MUSEUM OF ART, 2013). Embora tenha estudado nos Estados Unidos, o artista sempre insistiu em retornar a Pequim, sua terra de origem.

Uma definição clara do que Archer (ARCHER, 2001) descreve como a arte na pós-modernidade: "Uma apreciação renovada da relação entre a arte e a vida cotidiana." Mais especificamente apontado por Jencks (JENCKS, 1987), como "o desejo de voltar para casa," e, até mesmo, "a individualidade diante da razão", que no caso de Weiwei, mescla suas inquietações pessoais com os valores coletivos que envolvem todo o povo chinês: suas questões com a perseguição política, vivenciada como herança do pai, o poeta revolucionário Ai Qing (1910-1996), que também esteve na prisão e viveu no exílio por quase 20 anos, mas morreu em Pequim. Daí de volta ao conceito de Archer de que o significado de uma obra de arte não está necessariamente contido nela, mas emerge do contexto em que ela existe.

A própria atitude de Weiwei em difundir exaustivamente sua própria imagem destruindo artefatos cerâmicos canonizados nos meios de massa

A cerâmica artística na contemporaneidade: Ai Weiwei
Sandra Minae Sato

como a internet, valoriza a banalização da imagem não apenas de sua obra, mas de sua própria imagem como veículo de expressão artística.

Não há como falar de Ai Weiwei ou da cerâmica na arte contemporânea sem citar a obra Kui Hua Zi – mundialmente conhecida como *Sunflower seeds* (*Sementes de girassol*), de 2009 (figura 2). *Site specific* quando adaptada para o *Turbine hall* da *Tate Modern gallery* (Londres, Inglaterra, 2010-11), instalação, arte interativa, arte processo, apropriação, simulacro, *revival*, realidade expandida... Todas as definições contemporâneas parecem se encaixar nesta obra que, inclusive para o público, trata-se de “uma obra de arte com 10 milhões de obras de arte”, número de sementes de girassol feitas em porcelana e pintadas uma a uma (TATE MODERN, 2010).



Figura 2 :: Sunflower seeds (2010): Milhões de obras de arte em porcelana pintadas à mão

Fonte :: The New York Times online “At Tate Modern, Seeds of Discontent by the Ton”. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2010/10/19/arts/design/19sunflower.html>>. Acesso em: 18 jan. 2018.

A obra foi construída em cerca de dois anos e meio e envolveu toda a comunidade chinesa (mais de 1.600 pessoas – direta ou indiretamente – no projeto) de Jingdezhen, cidade a mil quilômetros de Pequim, tradicionalmente conhecida pela produção de porcelana para a corte dos imperadores. De acordo com o artista, uma tradição que envolvia gerações,

A cerâmica artística na contemporaneidade: Ai Weiwei
Sandra Minae Sato

de forma rigidamente controlada quanto a padrões determinados, sem abertura para a criatividade dos artesãos. *Sunflower seeds* inicia rompendo com esse passado ao buscar “as possibilidades de aplicação das técnicas antigas na moderna linguagem contemporânea” (TATE MODERN, 2010).

Durante este período, o artista acompanhou e registrou desde o trabalho de mineração da matéria-prima, o processamento e a preparação das formas até as queimas e a pintura artesanal das sementes.

No vídeo realizado para a apresentação de *The Unilever Series: Ai Weiwei: Sunflower Seeds* (2010, disponível no website da *Tate Modern Gallery*), as cenas em que o artista acompanha os processos artesanais da construção da obra, filmando com seu celular, ou as que mostram as artesãs voltando para casa em suas scooters, personificam o encontro do passado com o futuro tecnológico promovido pela arte contemporânea, além da contextualização do urbano no pequeno vilarejo tradicional chinês.

De volta ao ocidente, a exposição inicialmente foi aberta ao público, que pode caminhar sobre o vasto campo de sementes, interagindo intensamente com a obra: alguns se enterravam, realizavam desenhos com as peças, registraram seus passeios com suas câmeras de fotografia e vídeo, levavam exemplares consigo, testavam a veracidade das réplicas mordendo as pequenas peças em porcelana. Com o tempo, por se tratar de um espaço fechado, a poeira decorrente desta movimentação constituiu um risco para a respiração, e o acesso à galeria foi impedido.

Ainda durante a temporada de exibição, uma obra paralela derivou desta instalação de Weiwei: o projeto *Tate shots: Ai Weiwei, one-to-one*, em que os visitantes podiam gravar comentários ou perguntas em vídeo para serem respondidas pelo artista posteriormente. Foram gravadas mais de 11.500 participações: exibições de dança, composições musicais para a obra, elogios, mensagens pessoais e perguntas como: “Por que você fez aquilo das sementes?”, cuja resposta simples resume o envolvimento do artista com a sua cultura de origem: “As sementes de girassol são o objeto mais popular da China. Não importa onde você está, se rico ou pobre, se está em áreas remotas ou na cidade.” Ou seja, trata-se de um símbolo da democracia, almejada por aquele contexto no oriente e ironizada no ocidente por artistas como Andy Warhol, quando comenta sobre a Coca-cola:

A cerâmica artística na contemporaneidade: Ai Weiwei
Sandra Minae Sato

O que é grande sobre este país é que a América começou a tradição onde os consumidores mais ricos compram essencialmente as mesmas coisas que os mais pobres. Você pode estar assistindo TV e ver Coca-cola, e você sabe que o presidente bebe Coca-cola, Liz Taylor bebe Coca-cola, e só pensar, você pode beber Coca-cola também. A Coca-cola é uma Coca-cola e nenhuma quantidade de dinheiro que você tem pode obter uma Coca-cola melhor do que aquela que o vagabundo na esquina está bebendo. Todas as Coca-colas são as mesmas e todas as Coca-colas são boas. Liz Taylor sabe disso, o presidente sabe disso, o vagabundo sabe disso, e você sabe disso. (WARHOL, 1977)

O projeto *Tate shots: one-to-one* com Ai Weiwei ganhou um significado ainda mais importante para a arte contemporânea internacional com uma triste coincidência. Gravado no período entre outubro de 2010 e maio de 2011, de forma imprevista, justapôs-se ao momento em que o artista foi preso pelo governo chinês (81 dias). Desta forma, de 3 de abril ao final de maio daquele ano, o mundo não sabia ao certo se o artista seria visto novamente com vida.

O passado sem inocência e o presente como ponte para o futuro

Verdadeiro signo em carne e osso do artista contemporâneo, Ai Weiwei dá vida às teorias sobre a produção artística na atualidade, promovendo, inclusive, o encontro entre as culturas oriental e ocidental utilizando as semelhanças e as diferenças como elos ao aprisionar, por exemplo, uma estatueta da Dinastia Song (960-1279) em uma garrafa de uísque Johnnie Walker (*Sem título*, 1993). Provoca e aquece, com suas ações e objetos minimalistas ou monumentais, as discussões sobre as questões que transitam entre individualidades e interesses coletivos, de forma explícita e de fácil compreensão.

Confunde e questiona o real valor entre o real e o falso (aliás, seu ateliê em Pequim é chamado *Fake*) ao encomendar réplicas perfeitas

A cerâmica artística na contemporaneidade: Ai Weiwei
Sandra Minae Sato

(algumas distinguíveis das originais apenas com testes de carbono 14) de porcelanas antigas (*Ghost Gu*, 2006: réplicas de vasos no estilo da Dinastia Yuan (1229-1368), ou *Porcelana azul-e-branca*, 1996: réplicas de vasos da Dinastia Qing, era do reinado de Kangxi, 1661-1722), justamente aos artesãos descendentes dos que manufaturaram os originais, há séculos atrás (WEIWEI, 2010).

Também ironiza a idolatria à memória, ao expor como obra de arte a poeira de um artefato neolítico triturado em um pote ordinário de vidro, fazendo ao mesmo tempo referência à citação bíblica “do pó ao pó”, sobre a origem e o destino do homem, em Gênesis, capítulo 3, versículo 19 e; Eclesiastes, capítulo 3, versículo 20 (*Dust to dust*, 2009).

Sua inquietude resulta em um legado aparentemente inesgotável de obras de arte que certamente já representam o retrato desta era de transitoriedade, em que caíram os paradigmas e não há mais verdades absolutas. É o fim das metalinguagens. Era em que o rompimento com o antigo é inevitável e que o resgate do passado nunca é inocente, porque dele resulta a *modelagem*, com o perdão do trocadilho, do novo.

Ao recorrer à cerâmica como matéria-prima e às suas práticas milenares de confecção, Ai Weiwei evoca antepassados, como se ressuscitasse os mortos, para enfrentar o presente. O preço desta heresia é a perseguição, o que inclui a retenção do seu passaporte pelo governo chinês de 2011 a 2015, impedindo-o de sair do país por quatro anos desde o fim de sua prisão. A via de comunicação do artista ficou restrita às redes sociais e às eventuais publicações em meios de comunicação principalmente na Europa e Estados Unidos neste período.

Se apropriando de símbolos do passado e da herança chinesa, Weiwei busca constantemente romper os laços do absolutismo com sua própria pátria, mas acaba criando identidade com inúmeras culturas que, de forma assumida ou dissimulada, ainda sofrem com este estigma. O que ele declara sobre sua terra natal é facilmente traduzido para um âmbito mais abrangente, se torna impessoal e universal:

Para mim, simplesmente pendurar pinturas em um museu não é suficiente. Uma vez que você discute sobre arte, você não pode realmente evitar falar de pessoas e

A cerâmica artística na contemporaneidade: Ai Weiwei
Sandra Minae Sato

liberdade de expressão. [...] Eu penso que ser um artista na China significa que você tem de encontrar uma nova forma de se expressar e de encorajar as pessoas para que tenham mais imaginação. (AI WEIWEI, 2010)

Haverá realmente tanta diferença desta realidade descrita na China em relação a outras culturas, estejam elas sob quaisquer regimes políticos, no oriente ou no ocidente, no passado ou no presente?

Referências

AI WEIWEI: a conversation. Londres, 12 out. 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-go2H9enz7Y>>. Acesso em: 12 nov. 2013.

ARCHER, M. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CLARK, G. Mind mud: the conceptual ceramics of Ai Weiwei. In: HUNTER, Robert. *Ceramics in America 2011*. Nova Inglaterra, EUA: The Chipstone Foundation and University Press, 2011.

INDIANAPOLIS MUSEUM OF ART. *According to Ai Weiwei: Why do you remain in China?* 2013. Disponível em: <<http://www.imamuseum.org/accordingtoaiweiwei/why-do-you-remain-in-china/>>. Acesso em: 12 nov. 2015.

JENCKS, C. *Post-modernism: the new classicism in art and architecture*. Nova York, EUA: Rizzoli, 1987.

KLAYMAN, A. *Ai Weiwei: Never sorry*. 2012. Disponível em: <<http://aiweiweineversorry.com>>. Acesso em: 5 nov. 2016.

Lienhard, J. H. *The engines of our ingenuity: An engineer looks at technology and culture*. England: Oxford University Press, 2003.

Tate Modern. *The Unilever Series: Ai Weiwei: Sunflower Seeds*. Londres, Inglaterra: 2010. Disponível em: <www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>. Acesso em: 3 nov. 2015.

A cerâmica artística na contemporaneidade: Ai Weiwei
Sandra Minae Sato

TREVISAN, Cláudia. Pequim liberta sob fiança o dissidente Ai Weiwei. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 jun. 2011. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,Pequim-liberta-sob-fianca-o-dissidente-ai-weiwei,736054,0.htm>>. Acesso em: 11 nov. 2016.

WARHOL, A. *The philosophy of Andy Warhol (from A to B and back again)*. Fort Washington, PA: Harvest, 1977.

WEIWEI, A. *Dropping the urn: ceramics work, 5000 BCE-2010 CE*. Pensilvânia, EUA: Arcadia University & Office for Discourse Engineering, 2010.

Recebido em: 29/06/2017

Aprovado em: 17/10/2017

Corpo: ausência e presença na arte

Priscilla Danielle Gonçalves de Paula¹

Resumo

Partindo da lógica de que as artes do corpo na contemporaneidade têm profunda relação com a inserção do corpo do artista nas proposições de arte, o texto analisa a performance e seus desdobramentos na arte atual: as consequências das práticas corporais nas formas de fruição e comercialização dos trabalhos artísticos e as novas questões levantadas pelos artistas e público das performances; a ausência e a presença de corpos muito além da representação; as novas formas de participação propostas por artistas contemporâneos; a estética relacional com base nas relações de rede inauguradas na década de 1990 com o advento da internet etc.

Palavras-chave: *Body art*. Performance. Arte contemporânea.

Abstract

Based on the logic that contemporary body art has a profound relation to the insertion of the artist's body in the art propositions, the text analyzes the performance and its unfolding in contemporary art: the consequences of corporal practices in the forms of fruition and commercialization of the artwork and the new issues raised by the artists and audience of the performances; the absence and presence of bodies far beyond representation; the new forms of participation proposed by contemporary artists; the relational aesthetics based on the network relations inaugurated in the 1990s with the advent of the Internet etc.

Keywords: *Body art*. Performance. Contemporary art.

1

Priscilla de Paula vive e trabalha em Juiz de Fora onde divide seu tempo entre a universidade e o ateliê. Fez seu doutorado na Universidad Politécnica de Valencia, Espanha, no programa de Plástica Contemporânea. Artista e professora adjunta do Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal de Juiz de Fora, pesquisa as poéticas do corpo na performance e na pintura contemporânea. É organizadora dos Festivais de Artes do Corpo que acontecem periodicamente na UFJF. Seus trabalhos artísticos estão disponíveis nos sites <priscilladepaula.com> (performances) e <priscilladepaula.com.br> (pintura).

Corpo: ausência e presença na arte
Priscilla Danielle Gonçalves de Paula

A Apesar de fazer parte da história da arte mais recente, a performance nas artes visuais já tem uma historiografia própria, seus precursores, sua pré-história, e obviamente já criou seus próprios mitos e emblemas. Datada na segunda metade do século XX, desenvolve-se principalmente a partir da arte conceitual, apesar do legado recebido pela pintura gestual e por ações isoladas de alguns artistas da primeira metade do século XX. Se muitos dos trabalhos contemporâneos estão atravessados por aspectos correntemente ligados à arte da performance, como o imediato, o efêmero, a renúncia à materialidade, o hibridismo, as experiências multimidiáticas, a intersemiose, o contextual, o relacional; o *performativo*, entendido desta maneira, está na verve da arte conceitual e marca sua ruptura com os propósitos da arte tradicional e modernista. Porém a performance trouxe à tona outras diversas estratégias como o pensamento espacial e temporal a partir do corpo em ação, o público realmente ativo na construção da obra de arte, a apresentação de atos espontâneos e uma aproximação mais concreta entre a arte e a vida. Uma das maiores consequências desta atitude revolucionária, ainda no século XX, foi o súbito aparecimento do corpo do artista na obra de arte, e como este corpo passa a ser proposto como poética na arte. Muito além da lógica representacional que amparava toda a problematização do corpo na arte tradicional e moderna, a nova ordem da arte como presença abalou profundamente os mecanismos de fruição e comercialização dos trabalhos artísticos.

Corpo ausente

Durante muitos séculos, o corpo nu, masculino ou feminino, foi um dos temas mais caros às artes visuais. Da exaltação do nu masculino na Grécia, passando pelo gerenciamento da nudez na Europa Medieval, até chegar à heróica idealização do nu feminino na arte ocidental, a tradição do nu dava conta de todo o discurso que tentasse colocar o corpo na arte. O nu artístico é quase uma epistemologia pois foi também através da investigação de suas variáveis durante os séculos que tivemos informações específicas de como o homem se comportava ou como desejava se comportar em

sociedade; como era sua experiência ordinária e extraordinária no mundo à sua volta, e como via a si próprio ou como via ou fechava os olhos à diferença, ao grande outro.

Segundo Viviane Matesco, “o nu foi criado na Grécia em um momento no qual a própria imagem do corpo pôde ser pensada” (MATESCO, 2009, p. 18) motivando a união entre a concepção de corpo na cultura ocidental com os problemas da representação. Partindo do pressuposto de que “o corpo é uma construção simbólica, não uma realidade em si” (LE BRETON, 2013, p. 64), o saber sobre o corpo é imediatamente cultural e ainda que nos pareça evidente é na verdade inapreensível. Por isso não é tarefa simples dissociar a ideia de um corpo com a imagem do corpo em nossa cultura. Le Breton nos fala de uma sociedade tradicional chamada canaque que percebe o corpo a partir da realidade do reino vegetal que a cerca (LE BRETON, 2013). Não promovendo nenhuma distinção que separe estes dois domínios, corpo e mundo exterior, os canaque fazem dessa ligação com o mundo que os rodeia não uma metáfora, mas uma identidade substancial. Já para o ocidente civilizado, o corpo é a fronteira que nos separa do outro, o corpo (e sua posse) é também promotor de uma visão que coloca o sujeito no centro do seu universo tendo a ilusão da consciência de si (*ego cogito* cartesiano). Por conseguinte, a esperança irrealizável de apreensão da própria imagem e do próprio corpo. Apesar da estranheza, somos nós que deformamos o corpo através da fragmentação e da idealização representativa; mais do que aqueles que pensam o corpo como caule, raiz e folha. Uma cultura que não tem o corpo como ponto de partida ou como direito não tem, portanto, qualquer construção da imagem corporal a ser demolida.

A Grécia somatocêntrica entendia que a excelência do corpo (força e beleza) estava naturalmente unida à distinção ética e moral (valentia, honra); no outro extremo da reta, sua fraqueza estava associada à feiura e à debilidade. O corpo ideal resumia a fusão de *kalós* (belo) e *agathós* (bom). O nu, especialmente o nu masculino, foi para a Grécia um emblema de sua superioridade moral e física. Segundo Matesco, o nu na antiguidade grega não representa o corpo mas a ideia de homem no ocidente, “para os gregos o nu é uma conquista da civilização” (LE BRETON, 2013, p. 19).

Já o corpo para o ocidente cristão, herdeiro do pensamento grego, era um jogo semântico entre a sombra (alma) e a consciência (razão), reforçando a dicotomia instaurada por Platão e reafirmada posteriormente por Descartes. No início, o cristianismo, ainda sob influência da cultura judaica, havia proibido não apenas o nu mas qualquer imagem da figura humana. Se os deuses pagãos eram representados em pintura ou escultura sob a forma humana e, na maioria dos casos, nus, o nu rapidamente passou a ser identificado como idolatria pagã. No entanto, com a assimilação da filosofia neoplatônica pela moral cristã, o corpo passa a ser aceito como morada (ou prisão) da alma, e a nudez, um estado por vezes natural ou degradado do ser humano. No entanto, a tradição artística de representação do corpo nu tinha poder e influência necessários para se desenvolver mesmo em condições culturais tão controladas e seu desdobramento nos séculos modernos irá de acordo com a valorização do indivíduo que irá ocorrer posteriormente.

Seja como for, a representação do corpo pela arte sempre foi marcada pela oposição entre duas forças: a busca pela beleza ideal e todo conhecimento produzido para garantir as proporções e as superposições das mais belas medidas e traços e; a verdadeira representação capaz de causar a ilusão da presença daquele indivíduo representado. Além deste contexto, temos ainda uma negociação entre os elementos simbólicos que construíam as narrativas específicas para representações do nu feminino e masculino. O artista será o mediador entre o ideal e o real num sistema de polaridade em que o nu feminino estará associado à sensualidade, ao selvagem, à delicadeza e à fluidez e; o nu masculino, à lógica, ao equilíbrio, à força e ao heróico (BATISTA, 2011).

Já no início do século XX, tudo o que diz respeito aos sistemas de representação do corpo se modifica. O nu acadêmico e tradicional entra em decadência em finais do século XIX, quando a cultura que se afirmava sobre a ideia de um homem universal perde o sentido. O que resta é o corpo concreto, posto à vista, sem a proteção da tradição. Como bem observou Eliane Moraes, o processo de destruição da figura humana na arte moderna submete o corpo a tantas alterações que este se torna irreconhecível muitas vezes, "o que se afirmava ali era a própria impossibilidade de fixar a figura humana, de confiná-la numa forma definitiva" (MORAES, 2012, p. 70).

Corpo: ausência e presença na arte
Priscilla Danielle Gonçalves de Paula

Ainda segundo a autora: “As verdadeiras representações humanas nada têm em comum com os convencionais nus da pintura oficial: estas seriam imagens desumanizadas que não evocam sequer a sombra da perturbação que a visão do corpo pode realmente engendrar.” (MORAES, 2012, p. 72). O desaparecimento da figura humana na arte moderna é a última manifestação do corpo representado como busca de um ideal ou de uma realidade também ilusória. A desantropomorfização da arte que se desenvolve no modernismo supõe que aquela cultura centrada no indivíduo tem suas bases abaladas.

Mesmo assim, o corpo como representação nas artes tradicional e moderna ainda é ambivalente, pleno de erotismo e de terror, mas responde a um chamado comum, o da representação da forma. Se o comparamos com o que irá acontecer com o discurso do corpo na arte a partir da década de 1960, quando novas estratégias poéticas levariam as pesquisas do corpo a um percurso muito além da própria representação; o corpo na arte de outrora corre o risco de ser interpretado apenas como imagem representada de algo ausente.

Corpo e presença

Proposições artísticas voltadas para corpo que ultrapassavam a tradicional representação de nus começaram pontualmente a surgir na modernidade com alguns artistas como Marcel Duchamp e suas manifestações de Rose Selavy; Hans Bellmer e suas terríveis bonecas e; Egon Schiele e Man Ray em suas experiências fotográficas com retratos e auto-retratos. Posteriormente, artistas mais contemporâneos também usariam o corpo como plataforma mesmo num momento em que a *body art* ainda não havia se estabelecido. Em 1958, Piero Manzoni produziu as “esculturas pneumáticas” na forma de 45 balões onde Manzoni poderia vender sua expiração. Em 1960, Manzoni imprimiu suas impressões digitais em ovos cozidos que foram apresentados e devorados em 70 minutos pelo público de sua exposição. Ele também selecionou algumas pessoas como

trabalhos de arte ambulantes, entre eles estava o escritor italiano Umberto Eco. Em 1961, Manzoni produziu as famosas 90 latas de *Merde d'artista*. No mesmo ano, ele realizou exposições de pessoas nuas com sua assinatura e com os devidos certificados de autenticidade. Manzoni também instituiu um "pedestal mágico", onde as pessoas que subissem ali se tornariam obras de arte. De Yves Klein, considerado por muitos críticos atuais o precursor da arte performática, temos o "Salto no Vazio" como um emblema inicial da arte gestual e corporal. De Klein, temos ainda as "Antropometrias do período azul", trabalho altamente performático que se constituía de modelos nuas cobertas de tinta azul que marcavam a superfície como se fossem pincéis vivos. Outros trabalhos chamam a atenção pelo caráter performático como a "Sinfonia Monotônica" e a venda de espaços vazios por folhas de ouro que posteriormente foram jogadas no rio Sena.

Apesar do reconhecimento de precursores, o corpo será uma presença fatídica e sistemática nas artes visuais somente a partir dos anos 1960, quando começará a ser trabalhado a partir de novas indagações poéticas visuais e, pouco a pouco, colonizando um território mais original de representações ações e desdobramentos.

Se até então o corpo na arte respondia quase que obrigatoriamente a uma modelagem padrão, engessada direta ou perifericamente ao paradigma do nu artístico, depois da década de 1950, acontece uma expansão da cena corporal nas artes visuais, o corpo é literalmente ampliado e novas possibilidades no campo discursivo vão gerar diversas abordagens e releituras poéticas. Entre elas, e a mais importante deste período, está a migração do corpo representado ao corpo do próprio artista. Amélia Jones (2000) nos pergunta por que o corpo, mais especificamente o corpo do artista, só vai aparecer na arte a partir da década de 1960? Segundo a autora, até a modernidade, o corpo do artista estava deliberadamente separado da experiência produtiva intelectual e poética, apartado da produção artística, não podia ser visto e sequer existia como possibilidade ou acontecimento artístico. Na arte, o modernismo mostra seu desinteresse pelos fatos adjacentes que fazem do artista um sujeito. A máxima modernista da arte pela arte elaborou importantes discussões sobre os suportes, os materiais e as práticas artísticas, na mesma medida em que evidenciou seu

Corpo: ausência e presença na arte
Priscilla Danielle Gonçalves de Paula

desinteresse pelas práticas sociais e culturais que entendiam o corpo como mediador entre os sujeitos e a sociedade. Somente a partir da década de 1960, o corpo finalmente terá imanência nas artes visuais. O corpo que o modernismo tratou de esconder vem à tona na pós-modernidade como lugar de sociabilidade, de subjetividade, lugar onde o público e o privado se encontram e onde há produção de sentido social e poético e não há dúvida que o desenvolvimento conceitual das primeiras manifestações das artes do corpo foi político.

Isso ajuda a restabelecer a presença das mulheres, homossexuais, artistas negros – artistas que, muitas vezes, voltavam-se para a *body art* para explorar acionadores de questões políticas (e conceituais), mas que, geralmente, eram deixados de fora da história do conceitualismo. (Amelia Jones entrevistada por Tales Frey, em FREY, 2013)

Neste novo panorama, artistas começariam a ensaiar poéticas desenvolvendo trabalhos que apresentariam o corpo (e, majoritariamente, o próprio corpo) como campo problemático. Esta jovem arte corporal vai se desenvolver também como resposta ao capitalismo em ascensão, que a tudo mercantilizava e fetichizava, como uma libertação do sujeito (*vide* “Salto no vazio” de Yves Klein, 1960) e como auto referência amplamente explorada através de ações ativistas minoritárias (*vide* o slogan “The personal is political” usado pelas mulheres artistas da década de 1970). De uma incorporação absoluta, como forma de se reivindicar a si mesmo, o corpo passa a ser instrumento, é ativado, é ritualizado e por vezes fragmentado até seu desaparecimento.

A partir do momento em que passou à análise dos dispositivos de produção da sexualidade, Foucault percebeu que o sexo e, portanto, a própria vida, se tornaram alvos privilegiados da atuação de um poder que já não tratava simplesmente de disciplinar e reger comportamentos individuais, mas que pretendia normalizar a própria conduta da espécie ao reger, manipular, incentivar e observar fenômenos que não se restringiam mais ao homem no singular, como as taxas

Corpo: ausência e presença na arte
Priscilla Danielle Gonçalves de Paula

de natalidade e mortalidade, as condições sanitárias das grandes cidades, o fluxo das infecções e contaminações, a duração e as condições da vida etc. (DUARTE, 2007)

Não há como afirmar que o caráter distintivo das artes do corpo esteja até hoje no contexto político de seu enunciado. Por exemplo, ainda que pareça complicado separar questões sobre identidade, gênero e sexualidade das questões políticas, ou seja, dos assuntos públicos; sabemos que muitas vezes a abordagem sobre identidade e sexualidade, bem como sobre religião ou qualquer outro assunto pode ser discutido a partir de outros discursos, como o da subjetividade. Segundo Le Breton, “a *body art* é uma crítica, pelo corpo, das condições de existência” (LE BRETON, 2007) e Lea Vergine (VERGINE, 1974) afirma que o artista da *body art* está obcecado pela obrigação de se exibir, a fim de ser capaz de ser.

Múltiplos corpos na arte contemporânea do século XXI

Na arte contemporânea, o corpo é literal. Vemos a exposição de partes e dimensões do corpo que antes eram inusitadas ou negligenciadas pois eram profanas demais até mesmo para a arte. É precisamente este corpo presente e ritualizado a partir da sua fragmentação simbólica, *coisa* que deixa de ser apenas carne e que vai se tornando palavra, gesto e convívio.

A presença do corpo do artista como dispositivo específico, contextual e efêmero para a existência e o funcionamento da proposição artística faz parte de um discurso crítico em contraposição não apenas ao nu ideal artístico, mas também ao mercado de arte. A produção de performances que saem fora do esquema mercantil da arte atual, e que até agora resistem às mais diversas formas de comercialização e gerenciamento do produto artístico, faz parte de um grupo de trabalhos que ainda se mantém fiel às proposições originais da *body art*. Muitos artistas e críticos reconhecem a enorme contradição que existe na comercialização dos registros de performances e de obras efêmeras, que são vendidos

Corpo: ausência e presença na arte
Priscilla Danielle Gonçalves de Paula

muitas vezes à revelia do próprio artista que as realizou². Seja como for, hibridismo, experiências multimidiáticas, intersemiose, renúncia ao estético ou à materialidade, imediatismo, presença do corpo do artista ou do corpo do espectador, experiências coletivas e compartilhadas são algumas das principais especificidades da performance, que se consolida na arte atual com uma amplitude experimental quase degenerativa. Um estranhamento com relação a essa forma de expressão ainda acontece, principalmente, quando a colocamos frente a frente com outras linguagens cuja tradição de séculos garante que certas práticas sejam circunscritas dentro de discurso supostamente mais direto e claro. Tal característica da performance, isso que chamamos de “degeneração”, ou seja, um desvio parcial ou total dos discursos mais tradicionais, será também sua qualidade mais sedutora.

É ainda correto afirmar que as especificidades acima citadas colocam a performance na cena contemporânea como uma linguagem que se atualiza com uma rapidez invejável. Porém, também são elas que tornam alguns trabalhos excessivamente perturbadores, ruidosos, chegando ao ponto de levar a performance ao limite do aceitável. Mas é o flerte com o universo da geringonça, do mal feito, do mal enjambrado, que faz com que a performance seja amiúde precocemente avaliada como uma arte de fácil execução e de pouca solidez conceitual, complicando sua fruição em alguns casos. Na tríade *artista, público e crítica*, qualquer *performer* sabe que apesar da simplicidade de certas ideias ou gestos, a qualificação e o mérito em trabalhos de arte contemporânea são provenientes da soma de várias circunstâncias que uma obra propõe além da sua superfície. Na mesma medida, qualquer crítico de arte contemporânea sabe também sobre a dificuldade em se analisar trabalhos muito precários visualmente mas que, apesar do pouco acabamento formal, têm potência poética e se constroem a partir de pesquisas artísticas sérias. E, finalmente, não podemos esquecer que apesar do grande espaço que atualmente a cultura *pop* reserva às artes do corpo, existe um preconceito especialmente dirigido à performance, que faz com que o grande público já espere dela ou algo muito hermético e indecifrável ou simplesmente a nudez. Este complexo lugar que oscila entre a preciosidade e o refugio tem chamado a atenção dos artistas que buscam na prática da performance um espaço de reconhecimento de seus trabalhos.

2

Segundo Amelia Jones (em FREY, 2013), “Os problemas são maiores com artistas mais jovens, que pertencem a uma geração mais cínica e orientada para explorar a sede do mercado de arte global para performance nos dias de hoje”.

Corpo: ausência e presença na arte
Priscilla Danielle Gonçalves de Paula

Atualmente, as artes do corpo extrapolaram seu meio privilegiado, a performance, e avançaram para outras formas de uso do corpo na arte. A vídeo performance bem como a foto performance vêm sendo aperfeiçoadas com as novas tecnologias digitais como câmeras de foto e vídeo portáteis em telefones celulares e *tablets* que, além de serem dispositivos de fácil manipulação, são recursos relativamente baratos tanto no registro quanto na hora da "revelação" das imagens. A estética desenvolvida pelos dispositivos digitais (a instantânea, a fotografia amadorística e a estética da *selfie*) e sua fruição nas redes sociais da internet também marcaram mudanças significativas nas propostas mais contemporâneas das artes do corpo que trabalham a foto e a vídeo presença e sua transmissão a um número cada vez maior e anônimo de participantes-vistantes-espectadores. O coletivo "Corpos Informáticos" fundado por Bia Medeiros define sua pesquisa como *translingüística* e

[...] refere-se à relação do homem com a máquina, com as novas tecnologias modificadoras do organismo simbólico do indivíduo contemporâneo. A pesquisa visa criar animações e imagens digitais, vídeos e espetáculos, instalações que reapresentam o corpo como o sujeito e o objeto da arte, das novas tecnologias (MEDEIROS, 2014).

O trabalho do "Corpos Informáticos" atualmente não se limita ao uso de recursos digitais e telepresença, mas se desenvolve também a partir do que Nicolas Bourriaud chamou de arte relacional.

A estética relacional, segundo Bourriaud é um campo da artes contemporânea onde a poética seria a utopia da proximidade (BOURRIAUD, 2009). A arte relacional traz consigo além da participação e transitividade, comuns na performance tradicional, algumas singularidades como as conexões, o convívio cotidiano, os encontros casuais, as colaborações e contratos, relações profissionais e de clientela transformados em trabalho artístico. A obra de arte não está mais no objeto, nem na ação proposta ou gesto, está no laço invisível criado pela comunicação e pelo convívio que o trabalho estabelece entre o artista e a comunidade. Os novos modelos tecnológicos também influenciaram no desenvolvimento desta

Corpo: ausência e presença na arte
Priscilla Danielle Gonçalves de Paula

nova poética onde o corpo é a interface para a comunicação e para o convívio. A experiência da rede trazida pela internet a partir dos anos 1990 promoveu novas maneiras de comunicação, novas formas de troca e novas experiências relativas ao espaço-tempo que também dizem respeito à estética relacional e suas negociações. "A arte é um estado de encontro fortuito" (BOURRIAUD, 2009, p. 11).

Contudo, no complexo universo da arte atual, seria um tanto quanto ingênuo pensar que as poéticas do corpo se resumem à performance e a suas adjacências acima citadas. O corpo como imagem na pintura vem sendo discutido atualmente por grandes pintores como Lucian Freud, Eric Fischel, Adriana Varejão, entre outros, e certamente fazem parte da abrangência temática das artes do corpo atuais. Como presença e matéria têm sido trabalhadas, muito além da performance, nas proposições da artista brasileira Laura Lima. Como som tem aparecido em obras sonoras e experimentais de artistas como Janet Cardiff e George Bures Miller, cujas obras pertencem ao acervo de Inhotim, ou de Adrian Piper, que fez seu nome na performance da década de 1970. São rápidos exemplos de uma imensidão de trabalhos apresentados ao longo destes anos que nos mostram que seja como gesto na performance, seja como encontro na arte relacional, seja como *bite* ou *pixel*, seja como voz, seja como ausência, o corpo é, e sempre será, o mais caro assunto para a arte.

Referências

- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BATISTA, Stephanie Dahn. O corpo falante: narrativas e inscrições num corpo imaginário na pintura acadêmica do século XIX. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/corpo_academia.htm>.
- DUARTE, Andre. *Sobre a biopolítica: de Foucault ao século XXI*. 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/andre_duarte.htm>. Acesso em: dez. 2014.

Corpo: ausência e presença na arte
Priscilla Danielle Gonçalves de Paula

FREY, Tales. *Diálogos com Amelia Jones: Avaliações Sobre Identidade, "Body Art" e Documentação de Ações Performativas*. eRevista *Performatus*, 2013. Disponível em <<http://performatus.net/ameliajones/>>, Acesso em: nov. 2014.

JONES, Amelia. *Body art / Performing the subject*. In: VERGINE, Lea. *Body Art and Performance*. Milão: Skira, 2000.

LE BRETON, David. *Adeus ao Corpo: Antropologia e Sociedade*. Campinas: Papirus, 2007.

_____. *Antropologia do Corpo e Modernidade*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

MATESCO, Viviane. *Corpo imagem e representação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MEDEIROS, Bia. *Corpos Informáticos*. Enciclopédia de Arte e Tecnologia Itaú Cultural. 2014. Disponível em: <<http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tikiindex.php?page=Bia+Medeiros+Corpos+Informáticos>>.

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

PASTOR, Angel. *Introducción para personas ajenas a la performance*. *Performancelogía*. Disponível em: <<http://performancelogia.blogspot.com.br/2007/02/introduccion-para-personas-ajenas-la.html>>. Acesso em: nov. 2014.

PIRES, Beatriz Ferreira. *O corpo como suporte da arte*. São Paulo: Senac, 2005.

VERGINE, Lea. *Body art and performance*. Skira, 1974.

WARR, Tracey. *The artist's body*. New York: Phaidon, 2000.

Recebido em: 28/06/2017

Aprovado em: 17/10/2017

Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970

Patricia Moreno¹

Resumo

No presente texto, propomos verificar como uma parte da produção artística brasileira utilizou o cinema como suporte e linguagem. O enfoque central são obras realizadas em Super-8, porém, dada a impossibilidade de uma abordagem que abarque todos os artistas e a totalidade de sua produção, selecionamos três artistas plásticos que alçaram voos de resistência ao longo dos anos 1970 e das décadas subsequentes. Referimos-nos a Helio Oiticica, Lygia Pape e Paulo Bruscky, trio que orbitou em torno de uma ideia protagonizada pela produção do Cinema Marginal no Brasil, com a qual pretendemos demonstrar que mantiveram significativas aproximações estéticas. Abertos às novas possibilidades, esses artistas viram nessa pequena bitola cinematográfica a oportunidade de se manifestarem e de criarem novos discursos, subvertendo a linguagem fílmica tradicional. Procuramos compreender como a utilização do Super 8 como suporte pretendeu ultrapassar os limites de expressividade das imagens em movimento do aparato cinematográfico tradicional.

Palavras-chave: Super 8. Arte contemporânea. Helio Oiticica. Filmes de artista.

Abstract

In the present text we propose to verify how a part of the Brazilian artistic production used the cinema as support and language. The central focus is on Super 8, but given the impossibility of an approach encompassing all artists and the totality of their production, we have selected three plastic artists who have raised resistance flights throughout the 1970s and subsequent decades. They are Helio Oiticica, Lygia Pape and Paulo Bruscky, this artists orbited around an idea of production of Marginal Cinema in Brazil, with which we intend to demonstrate that they have maintained

1

Professora do Instituto de Artes e Design (IAD), da UFJF, na área de História da Arte Moderna e Contemporânea. É doutora em História pela UFF e mestre em História, também pela UFF. É líder do grupo de pesquisa Arte em movimento: filme de artista e vídeoarte no Brasil, desenvolvendo pesquisas sobre os filmes de artistas no Brasil (anos 1970), os primórdios da vídeoarte no país e as formas como os espaços expositivos "musealizam" tais obras.

Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970
Patricia Moreno

significant aesthetic approaches. Open to the new possibilities, these artists saw in this cinematographic format the opportunity to create new discourses, subverting the traditional filmic language. We tried to understand how the use of Super 8 as support intended to exceed the limits of expressivity of moving images of the traditional cinematographic apparatus.

Keywords: Super 8. Contemporary Art. Helio Oiticica. Films by artist.

Ao serem inseridas nas produções de Arte Contemporânea ideias de construções processuais e suas temporalidades, essas impulsionaram alguns artistas a adotarem variados meios e suportes que proporcionassem um aprofundamento da discussão sobre a relação espaço-tempo. Assim, as operações artísticas que relacionam temporalidades e espaços foram, nesse contexto, alargadas e a compreensão da obra como processo, uma herança deixada por Marcel Duchamp, levou à ampliação dos repertórios e a variação dos formatos que proporcionaram a apreensão do processo artístico no que podemos chamar de "tempo real". Nesse contexto, os meios de captação de imagens cinematográficas e de vídeo se firmaram como recursos facilitadores para tais exercícios experimentais.

Trabalhos pioneiros já demonstram a potencialidade da utilização do cinema como expressão pelos artistas de vanguarda. Duchamp, por exemplo, lançou mão de tal recurso como "atalho" para conseguir materializar seus efeitos óticos como em *Anémic cinema*, de 1926, filme constituído por sucessivas imagens espiraladas, uma tentativa de fazer o registro do movimento pretendido em obras anteriores, como *Rotative d'émisphere*, de 1925. Muitos outros artistas de vanguarda realizaram experimentações com o suporte cinematográfico, para mencionarmos apenas alguns, a título de referência: futuristas publicaram em 1916 o primeiro manifesto do cinema de artista, intitulado *Manifesto da cinematografia futurista*. Os dadaístas Hans Richter e Viking Eggeling, no início da década de 1920, criaram filmes compostos por abstrações, pois entendiam o cinema como um prolongamento natural da pintura. Cabe mencionar também o estreitamento das relações entre arte e cinema, como podemos perceber nos trabalhos de Man Ray, Léger, Moholy-Nagy, Salvador Dali (em parceria

Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970
Patricia Moreno

com Luis Buñuel, no conhecido *Um Cão Andaluz*, Picabia e muitos outros dessa época. É possível afirmar, então, que, a partir daí, a modalidade filme de artista se tornou parte da agenda de várias produções em diversos momentos e apresentando diferenciadas modalidades. (COCCHIARALE; PARENTE, 2007; CANONGIA, 1981)

Nos anos 1960, Andy Warhol transgrediu a narrativa convencional em seus filmes experimentais, ao filmar continuamente os rostos de personagens entrevistados por ele ou apresentar como narrativa um período de quase seis horas ininterruptas de sono de um jovem no filme *sleep*. A importância da produção fílmica de Warhol deve ser pensada como divisor de águas no que tange ao uso do suporte fílmico por artistas. *Chelsea Girls*, de Andy Warhol e Paul Morrissey (1966), por exemplo, tornou-se uma referência para o cinema experimental da década de 1960. Em *Chelsea Girls*, Warhol rompeu com todas as regras de montagem/projeção/exibição do cinema convencional ao utilizar a projeção em duas telas simultâneas – uma em preto e branco e a outra em cores – e duas trilhas sonoras diferentes, mas associadas. Em cada exibição há um resultado diferente, pois não há uma obrigatoriedade cronometrada entre as duas projeções. Além disso, as imagens em movimento captadas por Warhol, quando exibidas, muitas vezes eram projetadas diretamente sobre uma tela de pintura, o que nos dá uma importante pista para compreendermos as relações intrínsecas que passaram a se estabelecer entre a arte e o cinema. O uso da imagem em movimento criava novas possibilidades para uma arte que pretendia ampliar os limites da tela como imagem fixa ou da escultura estática, e serviria como um novo espaço visual e um novo suporte de experimentação. Mais ainda: os artistas pretendiam reaproximar a produção artística do cotidiano e das experiências comuns. Não por acaso, a partir dos anos 1970, artistas brasileiros como Hélio Oiticica, Antônio Manuel, Lygia Pape, Leticia Parente, Ana Bella Geiger, Ana Maria Maiolino, Paulo Bruscky, dentre outros, passaram a utilizar variadas tecnologias como a fotografia, o cinema, o audiovisual², o vídeo e a fotocópia.

No presente texto, propomos discutir sobre parte da produção brasileira que utilizou o cinema como suporte e linguagem. Trataremos aqui de obras realizadas em Super-8³, especificamente. Dada a impossibilidade

2

Tatava-se da projeção contínua de slides, acompanhada de efeitos sonoros, para conseguir a fruição unificada entre som/imagem, para isso era montado um sistema interligado do projetor com o gravador que emitia os sons, assim como um sinal que acionava automaticamente a transição das imagens.

3

Formato cinematográfico desenvolvido nos anos 1960 e lançado no mercado pela Kodak em 1965 como um aperfeiçoamento do antigo formato 8 mm, mas mantendo a mesma bitola, ou seja, a medida de 8mm da tira da película.

Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970
Patricia Moreno

de uma abordagem que abarque todos os artistas e a totalidade de sua produção, selecionamos três artistas plásticos que alçaram voos de resistência ao longo dos anos 1970 e das décadas subsequentes. Referimos-nos a Helio Oiticica, Lygia Pape e Paulo Bruscky, trio que orbitou em torno de uma ideia protagonizada pela produção do Cinema Marginal no Brasil, com a qual pretendemos demonstrar que mantiveram significativas aproximações estéticas.⁴ Abertos a novas possibilidades, esses artistas viram nessa pequena bitola cinematográfica a oportunidade de se manifestarem e de criarem novos discursos, subvertendo a linguagem fílmica tradicional. Assim, utilizaram o Super 8 como suporte, procurando ultrapassar os limites de expressividade das imagens em movimento do aparato cinematográfico tradicional.

Estima-se que mais da metade dos filmes experimentais brasileiros tenham sido realizados em Super 8, o que garantiu uma permeabilidade entre diferentes universos estéticos que se apresentavam à época. Dentre as modalidades desse cinema experimental no Brasil, o Cinema Marginal surge como uma das mais conhecidas e importantes. Em sintonia com seu contexto (o tropicalismo, a contracultura) o Cinema Marginal foi balizado por rupturas tanto com a “moderna tradição” da produção cinematográfica brasileira cunhada pelo Cinema Novo, quanto com suas temáticas politizadoras e “politizantes”. Os temas trabalhados pelo Cinema Marginal – o corpo, as vivências físicas e psicológicas, a violência – estão fortemente presentes nessa produção artística que também buscava rupturas.

Assim, defendemos a ideia, como veremos a seguir, de que tais artistas contribuíram para ampliação sobre os suportes, meios e linguagem tanto no campo das artes plásticas quanto no do cinema, pois imersa nessa concepção de que a imagem cinematográfica era capaz de uma apreensão mais temporal da produção artística, existia também a consciência de uma discussão mais ampla, que pretendia, com o dito filme de artista, negar a simples representação naturalista do cinema convencional narrativo de inspiração literária, que, para eles, engessou a produção em um sistema comercial e aprisionou a imagem nas tradicionais salas de projeção.

4

Para além das questões estéticas vale a pena mencionar que as aproximações também se revelam na participação da produção em super 8 dos artistas aqui estudados nas mostras ocorridas posteriormente, cujo recorte é a concepção do cinema marginal. São exemplos disso a mostra Cinema Marginal e suas fronteiras (CCBB, São Paulo, 2001) e Marginalia 70 (Itaú Cultural, São Paulo, 2001).

Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970
Patricia Moreno

Hélio Oiticica: seja marginal, seja herói

Hélio Oiticica (H.O.) é o autor da frase “seja marginal, seja herói”, tema do qual me apropriei nesta pesquisa sobre as relações da produção superoitista de três artistas e suas possíveis aproximações com o cinema marginal. Seu envolvimento com o cinema vai além das experimentações com imagens em movimento. O artista produziu inúmeras reflexões acerca do cinema por meio de cartas, escritos, anotações e críticas de filmes, formulando ideias e discutindo sobre seus cineastas prediletos, o que demonstra um profundo conhecimento sobre a linguagem cinematográfica, mesmo em seus moldes convencionais.

H.O passou a experimentar os recursos da imagem em movimento e das montagens utilizando sequencias de *slides* como proposições artísticas, quando foi morar em Nova York, a partir de novembro de 1970, ao ganhar uma bolsa de pesquisa da Fundação Guggenheim. Nesse mesmo ano, alguns meses antes de se mudar, participou da exposição *Information* no MOMA, com seus Ninhos, cuja repercussão a estabeleceu com um marco da Arte Contemporânea. Entretanto, é a ideia inicial de H.O. para essa exposição, mas que foi recusada, que nos chama atenção. Sua intenção era espalhar colchões para que o espectador pudesse assistir deitado e/ou sentado à projeção de um vídeo montado com vários filmes de artistas amigos seus como Rogério Sganzerla – importante nome do cinema marginal – e Miguel Rio Branco – artista plástico que também realizou filmes experimentais. Nessa proposição, assim como no roteiro de *Nitrobenzol & Black Linoleum*, escrito em Londres, no ano de 1969, também não realizado e claramente influenciado pelo filme *Chelsea Girls*, de Warhol e Morrissey⁵, o artista pensou a exibição cinematográfica em uma estrutura narrativa e espacial diferenciada. Acreditamos, por isso, serem essas propostas não realizadas uma espécie de marco zero para o início do pensamento de H.O sobre o que ele passaria a chamar, poucos anos depois, de *Quase Cinema*, de narrativa não linear, que apresenta uma ruptura radical com a estrutura arquitetônica tradicionalmente construída pelo espetáculo cinematográfico e, principalmente, inclui a participação do espectador –participador nas palavras dele.

5

O filme seria exibido em três telas e ocorreriam interrupções ao longo da projeção para que fossem realizadas performances ambientais afim de promover a experiência sensorial “dentro e fora” das telas.

Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970
Patricia Moreno

O *Quase Cinema* de Oiticica se torna um conceito definido pelo artista a partir de 1973, com as *Cosmococas*⁶, concebidas como “blocos de experiência”, que foram minuciosamente descritas pelo artista em seus *notebooks*, portanto suas experiências com o Super-8, antecedem a esse momento de maturação, mas apresentam um caráter bastante marginal, até por seu teor embrionário.

Logo no início de sua estada em Nova York, H.O se matriculou em um curso de cinema na New York University e adquiriu uma câmera Super 8. Nesse momento, escreveu o roteiro e começou as filmagens de Brasil Jorge, seu primeiro filme usando essa bitola. A produção superoitista de H.O. está começando a ser desvendada. Sabe-se que realizou, além de *Agripina é Roma-Manhattan*, mais conhecido e sobre o qual dissertaremos a seguir, e o já mencionado Brasil Jorge, mais 9 curtas-metragens aproximadamente, todos apresentando um caráter experimental.

Apesar desse número significativo de filmes em Super 8, ao elencar sua Filmografia (?), H. O. inseriu somente *Agripina é Roma-Manhattan* na sua lista. Para dar título ao filme, utilizou o verso “Agripina é Roma-Manhattan”, que consta na parte “Inferno em Wall Street” do poema *O Guesa* de Joaquim de Sousa Andrade, o qual descreve os Estados Unidos da segunda metade do século XIX, início do processo de aceleração da produção industrial e, conseqüentemente, de uma efêmera prosperidade capitalista. Oiticica cria uma leitura alegórica que coloca Agripina, mãe do imperador romano Nero, vivenciando as dinâmicas urbanas da Manhattan atual. É a roupa de Agripina, principalmente sua sandália estilo romano, amarradas até os joelhos, que constroem a indicação alegórica do personagem, a mãe de Nero. As referências que transformam Manhattan em Roma são as locações: Agripina e David Starfish sobem uma escadaria e colunas Neoclássicas são filmadas de baixo pra cima. Oiticica não finalizou o filme, mas trouxe os rolos que foram montados sem cortes por Andreas Valentim. Os personagens deambulam pelas ruas de Wall Street, tal como profetizou Baudelaire sobre o artista *flâneur*. A câmera também deambula para fazer o percurso do poema, mostrando a bolsa de valores, porque o inferno está em Wall Street.

O filme se vincula às ideias marginais do início ao fim: o uso do Super 8, a menção às drogas, o cenário underground, a escolha do título e o uso

6

A ideia essencial das *Cosmococas* era promover a fruição das imagens, captadas de diferentes fontes (capas de livros, discos, jornais e revistas) que foram apropriadas, reinventadas e ressignificadas pelo artista, passando a compor um exercício imagético cuja fruição aconteceria em ambientes específicos, formulados para agir em confluência com as imagens. Tratava-se de produzir uma relação sensorial com o espaço em uma experiência cinematográfica não narrativa, cuja fruição em conjunto, concretizaria a obra de arte.

7

Na carta a Antônio Dias quando Oiticica usa o termo filmografia, ele vem acompanhado pelo sinal (?), para relativizar o alcance explicativo dessa palavra, tendo em vista sua proposta para o uso do meio. Disponível em: <http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0163.80%20p01%20-%20525.GIF>. Acesso em: 13 ago. 2016.

Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970
Patricia Moreno

de alegorias, mas a última parte das cenas nas ruas é a que mais nos chama atenção: trata-se do momento em que Mario Montez entra em cena, um ator que em quase a totalidade de seus filmes atuou travestido de mulher. Há aí a referência à chamada estética *camp*, comumente relacionada ao exagero, à afetação, a um código visual que ironiza ou ridiculariza o que é dominante, e que surgiu no universo homossexual em meados do século XX.

O cinema underground estadunidense trabalhou o tema e, certamente, potencializou seu caráter transgressor, como pode ser observado em obras de Warhol ("Blow Job", "My Hustler" e a já citada "Chelsea Girls", que tem a participação do mesmo Mario Montez), Jack Smith ("Flaming Creatures", que também tem no elenco Mario Montez), Paul Morrissey ("Flesh", "Trash", "Women in Revolt"). É inserido nesse cenário underground que H.O. constrói a cena de Mario Montez em *Agripina é Roma Manhattan*. Nela, o artista plástico Antônio Dias joga dados com Mario Montez, que está travestido impecavelmente, sobre algumas chapas de ferro utilizadas como alambrado em canteiros de obra da cidade. Mario Montez personifica a estética *camp*, estreia o trabalho com H.O em *Agripina* e se torna ícone para o artista, que cria a partir dessa experiência a ideia de *Tropicamp*.

Tropicamp é parte do que chamo de tropicália-subterrânea: no meu projeto 1 CENTRAL PARK, incluo numa área de performance, Mario Montez fazendo Carmem Miranda + outras coisas: um amálgama também: esquemas, migalhas de síntese – por isso, dando um pulo até 1971, quero falar nessa personificação antológica [...]⁸

Essa personificação antológica a que H.O. se refere pretendia hibridizar dois ambientes, o underground novayorquino e o tropicalismo, concentrados na imagem de Mario Montez como Carmem Miranda. Talvez possamos, entretanto, visualizar a prévia desse processo criativo em *Agripina é Roma Manhattan* ao reunir um ícone underground, Mario Montez, e o artista brasileiro Antônio Dias, além de ter como inspiração a frase de um poema cuja narrativa é sobre o guesa, mito dos índios muíscas da Colômbia,

8

Texto enviado a Torquato Neto, datado de 15 de outubro de 1971, com o título: Mario Montez, Tropicamp, para Torquato Neto, p. 4. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/programaho/>>. Acesso em: 13 ago. 2016.

Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970
Patricia Moreno

que realiza um périplo que compreende a Amazônia, a travessia da América do Sul até chegar à bolsa de Wall Street. Todos esses elementos, alguns indicados nas entrelinhas, outros impressos diretamente nas imagens são também personificações antológicas capazes de demonstrar os desdobramentos do pensamento marginal de H.O., e um legado que uniu arte e imagem cinematográfica no seu *quase cinema*. Contemporânea do artista carioca, a obra de Lygia Pape dialoga permanentemente com a de Oiticica, inclusive, no trato da imagem em movimento, tal como veremos a seguir.

Lygia Pape e o *anti filme*: seja marginal, seja livre

O trabalho de Lygia Pape surge como um dos mais fortes exemplos dessa ideia de “contaminação” das proposições artísticas nas versões experimentais das produções de cinema. Iniciada nos mecanismos de produção cinematográfica desde os inícios do cinema novo, a artista discursa de forma crítica sobre o engessamento da linguagem cinematográfica tradicional e ressignifica a ideia de montagem, que, com o Super 8, estaria livre da obrigatoriedade do processo narrativo construído nas montagens tradicionais. Para ela:

O S8 é a frescura, no bom sentido. O processo que imprime o negativo é altamente desenvolvido, possibilitando um registro imediato e livre dos esquemas analíticos da montagem tradicional. Você filma montando. Você é o registro na máquina. O respirar e a pausa, o certo e o errado, tudo estará lá. Mas, forte, necessário e raramente recusado, “o meio é a mensagem”, nada importa (PAPE, 1973)

A declaração contém, nas entrelinhas, uma importante questão conceitual/processual: na época, não existia o Super 8 negativo, era, então, um filme reversível (não apresenta o resultado final em negativo), dessa forma, toda imagem captada já estaria pronta para a projeção. Pape discorre aqui sobre o processo de realizar simultaneamente a operação artística e a obra

Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970
Patricia Moreno

em si – o “registro imediato e livre”, como ela considera –, assim, o olhar da artista capta e produz a obra ao mesmo tempo – o tempo real. Além disso, a obra é vista na mesma temporalidade também pelo espectador, pois o “meio é a mensagem”. A predileção pelo Super 8 se faz pela compreensão desta bitola como linguagem de ruptura estética e operacional e pode ser percebida nas suas declarações no *Catálogo da Expo-Projeção 73*: “o Super 8 é uma ‘nova linguagem’, principalmente quando também está livre de um envolvimento mais comercial com o sistema. É a única fonte de pesquisa, a pedra de toque da invenção hoje”. O discurso de Ligya Pape acerca do processo de montagem convencional nos é esclarecedor:

Durante anos acompanhei o dia a dia do cinema nacional, assisti horas de projeções de copiões nos laboratórios da Líder. Vi as coisas mais incríveis – estruturas abertas – plenas de criatividade. Depois começava o processo de castração: montagem: limpeza do material mais interessante, em nome do lugar comum, da média do gosto, exigida pela bilheteria ou pela falta de informação mais aberta do autor/diretor. Mais tarde, o corte profundo, reduzindo tudo ao horário comercial e, ainda por cima, a música descritiva e o texto ou diálogos bobocas. Enfim, de uma coisa viva, pulsante – o resultado amorfo, bem comportado e cinemanovista (PAPE, 1973).

Percebe-se aqui um discurso de ruptura, que confronta o sistema tradicional em todas as suas etapas e, ainda, faz a crítica ao Cinema Novo que, até então, era considerado a vanguarda cinematográfica brasileira. A artista propõe uma mudança de olhar, tanto para que o espectador se torne habilitado a perceber como a artista se colocou fisicamente diante das imagens para captá-las quanto para a própria linguagem cinematográfica. Assim, o direcionamento para o caráter marginal vai da forma – o Super 8 – ao conteúdo/discurso das obras.

Encontramos nas produções realizadas por Pape em Super 8, na primeira metade da década de 1970, um tom convergente com o chamado cinema marginal desse mesmo período. A linguagem fragmentada, pontencializada por uma narrativa burlesca, apresentando imagens

Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970
Patricia Moreno

“sujas” e desfocadas são importantes pontos comuns. No filme *Wanpirou* (1974), rodado em super-8, cujo enredo beira a comédia, destacamos o uso da metalinguagem, item também recorrente no cinema marginal. O personagem principal, um vampiro interpretado pelo artista plástico Antônio Manuel, também é artista, mas um vampiro às avessas que se mantém acordado durante o dia e à noite dorme para ter sonhos sensoriais, princípio norteador de seu trabalho artístico. Esse vampiro que escuta Jimmy Hendrix, na essência, é uma alusão à dinâmica do “sistema” de consumo, pois o personagem tem uma vida permeada por grandes ícones dessa sociedade de consumo: assiste TV, bebe coca-cola, lê revistas em quadrinhos de super heróis e acaba “vampirizado” pelo seu *marchand*. De fato, não só Lygia Pape, mas também muitos outros artistas da época, estavam interessados nas experimentações e o mercado de arte era considerado por eles um entrave à liberdade artística. Pape reitera essa postura combativa em relação ao mercado ao definir o que era ser *marginal* para ela:

Ser marginal, estar à margem de uma sociedade, ainda permanece como um conceito burguês. Não foi esse cinema marginal de que participei ou participo. Marginal era o ato revolucionário da invenção, uma nova realidade, o mundo como mudança, o erro como aventura e descoberta da liberdade: filmes de dez segundos, vinte segundos: o antfilme. (PUPPO, 2004, p. 133)

Um outro exemplo de metalinguagem associada às concepções do cinema marginal é mais sutil, porém, imbuído do aspecto inusitado: o personagem *marchand* concretiza a “vampirização” definitiva do vampiro-artista quando lhe rouba o seu maior símbolo identitário, sua dentadura, que estava guardada em um cofre e, sem quebra narrativa, surge a frase “sangue é vida, doe sangue”. Aqui, podemos aludir sobre a importância da identidade do artista como forma de resistência frente ao mercado da arte e aos sistemas convencionais de organização da sociedade de consumo e, como desdobramento, podemos demarcar o princípio identitário de todo o trabalho artístico de Lygia Pape: a liberdade.

Suas ideias libertas de quaisquer convenções abriram os caminhos para as experiências com diversos meios e suportes, liberdade transformada

Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970
Patricia Moreno

em conceito e princípio norteador, capaz de rupturas e experimentações que materializavam a consagrada expressão de Mario Pedrosa – “A arte é o exercício experimental da liberdade”. Com esse mesmo sentido marginal/libertário, destacaremos, a seguir, a obra superoitista de Paulo Bruscky que declara ter, nas décadas de 1970-80, “trabalhado com super 8 e vídeo, realizando 29 filmes dentro do conceito/definição de Hélio Oiticica, de Quase-Cinema, que é o filme de artista”. (BRUSCKY, 2007, p. 81).

Paulo Bruscky: seja marginal, seja artista

Nascido no Recife, Bruscky sempre manteve uma produção profícua e longe do eixo Rio de Janeiro/ São Paulo. Aliás, o que não foi preocupação, tampouco impedimento para sua criação. Segundo depoimento – afirmação colhida durante debate realizado com artista no ano de 2007 –, a primeira vez que ele chegou a ter um trabalho vendido foi por conta dessa visibilidade depois da exposição *Ars Brevis*. O pernambucano passeia por *happenings*, intervenções em espaços públicos, performances, e o espírito crítico presente no seu trabalho contemporâneo é a noção de *working in progress*, isto é, um trabalho de criação em aberto. Tanto pela sua postura provocadora quanto pela busca por uma arte em espaços públicos de convívio, Bruscky incita o sujeito a interagir, modificar, registrar sua passagem, sair do estado de contemplação fortuita, protagonizando, tonando-se autor.

Dentre suas primeiras produções artísticas utilizando o suporte fílmico, datadas da década de 1970, destacamos o registro de *Arte/Pare* (Recife, 2'30', 1973). Com uma fita vermelha ligando os dois lados da ponte, os carros e os transeuntes passam por dificuldades de ir e vir. Pelo registro, a câmera percorre as ultrapassagens da fita, enquadra os carros parados, o tráfego a se formar e as reações das pessoas. Bruscky tenta, na sua descrição, o empenho pelo humor, através de sua intuição e ironia, pela evocação sensível e pelo estabelecimento das leis de unidade e encadeamento lógico, horizontes de comparação e de explicação dentro do discurso fílmico.

Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970
Patricia Moreno

Com esse mesmo vigor, Bruscky realiza Artexpocorponte (Recife, 2'30", 1971), onde a ponte como não lugar (AUGÉ, 1994), o espaço elíptico, congrega o diálogo entre aqueles que estão na ponte da Boa Vista e aqueles que estão na ponte Duarte Coelho. Via cartazes, ambos os grupos, dispostos de forma paralela, tentam encaminhar sinais, signos, mensagens uns aos outros. O que também não se pode perder de vista é a urgência pelo fluxo de informações na época da ditadura: nesse ano, já em momento de abertura dos anistiados.

Para Bruscky, "ser artista já é uma atitude política" (apud FREIRE, 2006, p. 140). Ele se utilizou da fax arte, artepostal e xeroxarte como manobras de apresentação de suas obras, sendo essa última estendida em investigações até o filme Xeroxperformance (Recife, 45", 1980), filme em que temos uma criação original, usando a técnica da fotocópia e o super-8. O descrevemos da seguinte maneira: primeiramente, o registro de sua feição/rosto é copiada dezenas de vezes (em preto e branco) amarrada em barbantes sugerindo, ao som de gritos abafados, uma ideia de censura. Com as cópias de sua face em registro de agonia, Bruscky as filmava e montava de maneira intermitente e nervosa. Suas experiências com os xeroxfilmes chega a ser feito em colorido no Aépta (Nova Iorque/ EUA, 3', 1982), com imagens de fios de linhas sugestionando desenhos devido a sua disposição numa amarração finita. Talvez, seja esse o filme mais abstrato de Bruscky.

Em 1980, realiza LMNUWZ, Fogo! (Recife, 25", 1980), uma vinheta performática onde o espectro e a fotocopadora são queimados durante a filmagem. Tal proposta metalinguística com o suporte também foi feita no Poema (Recife, 3', 1979). O filme é nada mais que as pontas dos rolos dos super-8, unidos em vários pedaços, montado de maneira que só conseguimos identificar uma linha vermelha passando no enquadramento ao som de código morse (CANONGIA, 1981).

As três experiências (entre o herói, o liberto e o artista) demonstram que a premissa heroica/libertária/marginalia, para além de um tripé ontológico, isto é, que expressa as idiosincrasias dos autores, mostrou ser

uma equação cujo denominador comum, o elemento marginal, tornou-se o combustível que possibilitou uma visão mais crítica e progressista das artes plásticas brasileiras na virada das décadas de 1960, 1970 e 1980, coroando, assim, uma trajetória que utilizou o cinema como suporte e linguagem. Desta forma, Oiticica, Pape e Bruscky formam um trio cuja rebeldia proposital ajudou a construir movimentos de resistência contra uma arte conservadora e pouco atuante nas plásticas brasileiras do período: para o bem da *marginália artística*, não à margem da ação.

Referências

ALMEIDA, Luciana Carla. *O experimental no super-8 brasileiro: um estudo sobre o corpo, a cidade e a metalinguagem*. Dissertação (Mestrado em Comunicação)– Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

BRUSCKY, Paulo. Cinema de Inversão/Invenção. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras - Itaú Cultural, 2007.

CANONGIA, Ligia. *Quase Cinema: Cinema de Artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de textos).

COCCHIARALE, Fernando; PARENTE, André. *Filmes de artista: Brasil 1965-80*. Rio de Janeiro, Metropolis Produções Culturais, 2007.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

JAREMTCHUK, Daria; JORDÃO, Fabrícia. *Catálogo da Mostra: Paulo Bruscky em movimento*. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 2015.

MACHADO, Arlindo. As Três Gerações do Vídeo Brasileiro. *Sinopse: Revista de Cinema – USP, São Paulo*, v. 3, n. 7, p. 22-33, 2001.

MACHADO, Rubens. *Marginália 70: O Experimentalismo no Super 8 Brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970
Patricia Moreno

MACHADO, Rubens. *Sobre a Dimensão Política do Experimentalismo Superoitista*. Itaú Cultural: Panorama do Super 8, Cinema e Vídeo. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=detalhe&cd_verbete=5247>. Acesso em: 15 out. 2010a.

_____. *Super-8 e a Poesia Marginal*. Itaú Cultural: Panorama do Super 8, Cinema e Vídeo. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=detalhe&cd_verbete=5246>. Acesso em: 15 out. 2010b.

PAPE, Lygia. Depoimento. In: *Expoprojeção 73* (Catálogo). São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, jun. 1973.

PIRES, Paulo Roberto (Org.). *Torquatália – do Lado de Dentro*: Obra Reunida de Torquato Neto (vol. 1). Rio de Janeiro: Rocco, 2004a.

_____. *Torquatália – Geléia Geral*: Obra Reunida de Torquato Neto (vol. 2). Organização de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004b.

PUPPO, Eugênio (ed. e org.). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras*: filmes produzidos nos anos 60 e 70. Rio de Janeiro, Heco Produções. 2004. (Catálogo da mostra realizada em 2002 no Centro Cultural Banco do Brasil – Rio de Janeiro). Disponível em: <www.lygiapape.org>. Acesso em: 10 maio 2007.

Recebido em: 29/06/2017

Aprovado em 17/10/2017

Artigo

O ambiente da mídia e a censura na Bielorrússia: um estudo de caso de “Horizon Sky”

Darya Karalkevich¹

Tradução: Tammy Senra Genú

Revisão: Sérgio Puccini

Resumo

A República da Bielorrússia é conhecida por seu regime político autoritário, definido como uma ditadura personalista soviética com fortes tendências totalitárias. O país é conhecido por sua complexa situação no campo da mídia de massa, marcado pelo monopólio de canais de mídia, violação de direitos humanos, leis repressivas e uma completa censura. Considerando a estrutura da produção cinematográfica na República da Bielorrússia, o presente estudo apresenta um exame crítico do primeiro filme de drama juvenil Bielorrusso, “Horizon Sky”, de Andrey Kureychik e Dmitry Marinin.

Palavras-chave: República da Bielorrússia. Censura. Cinema. Horizon Sky.

Abstract

The Republic of Belarus is known for its authoritarian political regime, defined as a Soviet personalist dictatorship with strong totalitarian tendencies. The country is known for its complex situation in the field of mass media, marked by the monopoly of media channels, violation of human rights, repressive laws and a complete censorship. Considering the structure of cinematographic production in the Republic of Belarus, this study presents a critical examination of the first Belarussian youth drama film, “Horizon Sky”, by Andrey Kureychik and Dmitry Marinin.

Keywords: Republic of Belarus. Censorship. Cinematographic production. Horizon Sky.

1

Possui Mestrado em Imprensa e Publicação pela Universidade Tecnológica do Estado da Bielorrússia; Mestrado em Jornalismo e Publicação pela Universidade Estadual de Engenharia Mecânica de Moscou e Bacharelado da Ruhr-Universität Bochum em Estudos Ingleses e Americanos. Atualmente é estudante de mestrado em Estudos de Mídia na Ruhr-Universität Bochum. Os seus interesses de pesquisa dizem respeito a estudos de mídia impressa e audiovisual, que vão desde princípios essenciais de produção e circulação de mídia até os desenvolvimentos contemporâneos na cultura impressa e das imagens em movimento. O foco atual de sua pesquisa reside nas novelas gráficas documentais e no uso de quadrinhos de mídia para relatórios factuais e de não ficção.

Introdução

Filmes que são banidos ao redor do mundo dizem muito a respeito do ambiente político e social do local onde foram proibidos. Alguns filmes causam crítica pública, condenação e mesmo pânico moral devido à visão do diretor a respeito de vários problemas sociais, enquanto outros, ao contrário, apenas não seguem as diretrizes da censura em um país em particular. A censura a filmes e os métodos dessa censura variam de país a país, mas, no geral, em lugares caracterizados por um forte poder central e uma liberdade política limitada, ela depende mais do que o governo acredita ser apropriado para o seu povo e do que mais se encaixa na ideologia política do governo.

Por ser uma mídia única, que é capaz de apresentar uma ideia em um curto período de tempo, reproduzindo o mundo circundante de maneira realista e por possuir um enorme poder de influência social, filmes são geralmente utilizados por autoridades para objetivos políticos. Autoridades políticas estão acostumadas com o fato de que filmes não são apenas capazes de definir atitudes sociais do tempo que estão representando, mas também de mobilizar pessoas a agir ou não agir de uma maneira específica.

O presente estudo considera a estrutura da produção cinematográfica na República da Bielorrússia. Esse país é conhecido por seu regime político autoritário, que é definido, com frequência, como uma ditadura soviética personalista com fortes tendências totalitárias, e é considerado a "última ditadura da Europa". O país é também conhecido por sua situação bastante complexa no campo da mídia de massa, incluindo a monopolização de canais de mídia, violação de direitos humanos, leis repressivas e uma completa censura.

O presente estudo apresenta um exame crítico do primeiro filme de drama juvenil Bielorrusso, "Horizon Sky", de Andrey Kureychik e Dmitry Marinin, concentrando-se em suas cenas mais controversas, as quais podem ter sido a razão da proibição de seu lançamento e de sua distribuição no território da Bielorrússia. Também, tem como objetivo apresentar um panorama histórico e cultural, com a intenção de contribuir para o entendimento da política e do envolvimento da mídia na Bielorrússia, assim

como dos problemas a respeito da identidade nacional e da língua utilizada pela população. Será argumentado que, apesar da possível censura aplicada ao filme, a realidade bielorrussa apresentada em "Horizon Sky" não pode ser considerada objetiva e demonstra uma visão bastante oposta da vida dos jovens no país. Para os propósitos desse estudo, foi utilizada a análise de conteúdo qualitativo como o método mais pertinente. É válido mencionar que no contexto de "transição distorcida" e do grande discurso politizado desse campo de estudo, o acesso a fontes literárias primárias ou a qualquer outra informação objetiva foi bastante limitado, o que pode ter levado a algumas incertezas na análise.

1. A última ditadura da Europa

1.1 Bielorrússia, o perfil do país

A Bielorrússia, localizada no coração geográfico da Europa, é um país complexo e diverso, com uma longa e complicada história. Ainda assim, ele é, de maneira simplista, normalmente citado como "a última ditadura da Europa" ou somente confundido como parte da Federação Russa. A Bielorrússia é possivelmente o nome menos reconhecido dentre todos os países da Europa. Seu regime político autoritário, que obviamente não segue as normas e os padrões europeus, teve sérias consequências para a imagem do país e afetou de grande maneira a percepção e o entendimento da comunidade internacional a respeito de seu povo e de sua cultura.

No país, que foi constantemente invadido e atravessado por exércitos de países vizinhos, devido a sua posição geográfica, a identidade nacional se tornou uma das questões mais desafiadoras. Também, tornou-se um dos pontos principais da ideologia política do governo, assim como a principal arma de combate dos grupos de oposição. "O espaço público da Bielorrússia pós-comunismo pode ser visto como um local onde a luta entre os discursos políticos do governo e dos de oposição

constantemente acontecem" (BEKUS, 2008, p. 263). De ambos os lados, a concepção da identidade nacional e da imagem da Bielorrússia foi vista como um instrumento crucial, fornecendo legitimidade e acesso ao poder político. Ainda assim, ambos os lados construíram suas teorias sobre a identidade nacional da Bielorrússia a partir de diferentes origens, usando os mesmos valores, porém estratégias diferentes.

Ainda que a Bielorrússia tenha pertencido, em diferentes momentos, à Polônia, à Rússia e à Lituânia e tenha sido influenciada significativamente pela língua, religião e cultura desses países, da mesma forma que, em contrapartida, a história bielorrussa se tornou uma parcela considerável da história destes locais, a Bielorrússia possui uma rica e autêntica herança que fornece a base para o desenvolvimento de uma identidade própria.

Ao longo do tempo, a expressão da identidade bielorrussa foi diversas vezes reprimida através da supressão de seus principais componentes: a marginalização da língua bielorrussa, inúmeras reescritas e reinterpretações de sua história e as tênues fronteiras territoriais que fazem com que sua população se identifique com uma ou outra determinada nação. "Antes do início do século XX, a identidade nacional bielorrussa não era muito bem articulada" (SAVCHENKO, 723). Tudo isso levou à emergência da Bielorrússia como uma "comunidade imaginada" e do desejo da nação de encontrar suas raízes étnicas e de determinar sua identidade. A primeira tentativa de estabelecer a Bielorrússia como um país independente surgiu em 1918, quando a República Democrática Bielorrussa foi proclamada (ZHBANKOV, 2014). Porém, a existência dessa unidade política não foi duradoura. O desenvolvimento da Bielorrússia como nação se acelerou logo após o estabelecimento da República Soviética Social da Bielorrússia, em 1919, a qual se tornou o primeiro estado nacional bielorrusso oficial. Portanto, a identidade nacional bielorrussa, a princípio, foi criada para se ajustar à situação política e à ideologia soviética. Esta identidade significava, antes de tudo, que o país era parte do Estado soviético.

Depois do colapso da União Soviética, em 1991, a Bielorrússia se tornou um país independente, embora a maioria dos cidadãos deste recém estabelecido país dificilmente se identificassem como uma etnia ou

O ambiente da mídia e a censura na Bielorrússia: um estudo de caso de "Horizon Sky"
Darya Karalkevich

como uma nação fora do contexto soviético. A ideia de uma identidade bielorrussa alternativa a uma soviética, não teve tempo de se desenvolver antes que Alexander Lukashenko ganhasse as eleições presidenciais em 1994, tornando-se o primeiro e o único presidente da república do país. Suas fortes atitudes pró-Rússia serviram tanto para reforçar o estabelecimento de uma identidade bielorrussa a partir de uma ideia soviética quanto para suprimir e marginalizar qualquer outra alternativa que estivesse surgindo (ZHBANKOV, 2014).

O presidente Lukashenko estabeleceu sua posição na base da manutenção da herança das tradições soviéticas e no ajuste destas mesmas tradições à sua direção política. "Lukashenko se manteve popular nos seus primeiros anos como presidente por continuar a busca por políticas que fizeram as pessoas se sentirem seguras na era soviética, mas que haviam sido refutadas nos anos de transição (1991-1994)" (LESHCHENKO, 2008, p. 1420). O elemento mais significativo da política de Lukashenko foi a orientação política, econômica e ideológica em direção à Rússia, o que era muito comum nos tempos soviéticos. Sua política incluía a garantia de status entre russos e bielorrussos, sendo assim, a identidade bielorrussa só seria possível se estivesse em união com a identidade russa. Tal estratégia política levou a assinatura de um extenso tratado com a Federação Russa.

A fim de apoiar a política pró-Rússia e ainda manter a política soviética, medidas adicionais também foram tomadas: os símbolos da Bielorrússia independente – a bandeira, o emblema e o hino nacional – foram restabelecidos como àqueles da República Socialista Soviética Social da Bielorrússia, porém com pequenas e insignificantes mudanças. A exibição dos novos símbolos nacionais se tornou um traço essencial do dia-a-dia bielorrusso. "Símbolos soviéticos e de origem russa (a bandeira nacional e o emblema) prevaleceram sobre os símbolos genuinamente bielorrussos" (LOFFE, 2003, p. 1012). É importante mencionar que, em oposição aos novos símbolos, grupos de oposição bielorrussos, que sempre foram fortemente reprimidos e marginalizados no país, continuaram a usar os símbolos da República Democrática Bielorrussa, de 1918. É uma bandeira vermelha e branca, cuja exibição ainda é extraoficialmente proibida no país. Num contexto de oposição, esta bandeira se tornou um

dos principais símbolos de uma Bielorrússia alternativa e "independente" (do atual regime).

No final do século passado, o processo de integração da Rússia e da Bielorrússia foi tão longe que o próximo passo lógico teria sido a fusão dos dois países, o que teria criado uma ameaça à autoridade exclusiva do presidente Lukashenko. Isto forçou a mudança de direção política do presidente, que começou a apresentar a si mesmo como um defensor da independência da Bielorrússia de leste a oeste, salientando a soberania do país, alcançada sob sua liderança (LARUELLE, 2009, p. 723). O governo de Lukashenko desenvolveu, então, um conceito oficial de identidade nacional bielorrussa, que busca enfatizar a independência e a autenticidade étnica dos bielorrussos.

Novos símbolos receberam ainda mais importância como uma ferramenta representativa da soberania bielorrussa. Várias "melhorias" foram acrescentadas à história oficial do país, com a intenção de dar ênfase ao passado heróico do país e ao futuro brilhante sob o regime de Lukashenko. "Os livros de história foram reescritos mais uma vez, desta vez elogiando o sistema soviético e, mais ainda, a independência bielorrussa e as realizações da liderança de Lukashenko" (LESHCHENKO, 2008, p. 1420).

Desenvolvendo amplamente a ideia de independência nacional, o conceito de ideologia nacional tem sido estabelecido no país. Esta ideia determinou várias características de tradições nacionais, objetivos coletivos da nação e, até mesmo, princípios das estratégias econômicas nacionais. Mas o principal objetivo desta nova ideologia foi, na verdade, a tentativa de criar uma identidade nacional bielorrussa que atendesse as necessidades da política presidencial. A ideologia de Lukashenko se tornou um elemento obrigatório na educação do país, tanto para crianças como para adultos, e o retrato do presidente como provedor da estabilidade e da segurança no país é encontrado em todos os ambientes de instituições estatais. Para Lukashenko, como ele mesmo coloca, a principal distinção desta ideologia bielorrussa é a de que seu objetivo principal é a consolidação da sociedade, com a unificação de todos os movimentos e blocos em direção à nobre meta de se construir um país forte e próspero.² De fato, essa ideologia e todo este sistema político têm como objetivo principal criar uma imagem

2

Press release, 24th February 2006. From the official website of the President of the Republic of Belarus: <<http://www.president.gov.by/en/press10592.html>>

idealizada do bem-estar dentro das melhores tradições da União Soviética, focando nos princípios de coletividade e nacionalismo e escondendo todos os problemas que surgem no país.

Curiosamente, a constituição da República da Bielorrússia garante a diversidade ideológica e política e assegura a falta da obrigação de se seguir qualquer ideologia:

A democracia na República da Bielorrússia deverá ser exercida na base da diversidade de instituições políticas, diversidade de ideologias e de visões. A ideologia de partidos políticos, religiosos ou quaisquer outras associações públicas não é obrigatória aos cidadãos (Constituição, artigo 4º).

Outro fator determinante e, provavelmente, o componente mais importante de uma identidade nacional é a língua do país. A língua bielorrussa pertence ao grupo de línguas eslavas e, apesar do mito de ser uma mistura do polonês com o russo, o bielorrusso é uma língua única com mais de oitocentos anos de história. A língua bielorrussa tem resistido por diferentes períodos, sendo às vezes exaltada, às vezes negligenciada. Na Bielorrússia soviética, o uso da língua foi ajustado à política nacional soviética e ao conceito de cidadania soviética, o que significou o domínio do russo como um meio de comunicação sobre as línguas nativas dos países da união. (GOUJON, 1999)

Mais tarde, o bielorrusso se tornou a língua de comunicação dos intelectuais, que tentaram revivê-la como um símbolo da autenticidade da cultura e deter o declínio do ensino da mesma nas escolas (GOUJON, 1999). O programa de restabelecimento da língua bielorrussa foi mantido depois da independência do país e o bielorrusso permaneceu como a única língua oficial do país até meados de 1995, quando, de acordo com a orientação política em direção à Rússia, a língua russa foi reintroduzida novamente através de um referendo. O russo recebeu o mesmo status do bielorrusso e se tornou a segunda língua oficial do país. Seguindo esta linha política, o idioma russo foi amplamente apoiado às custas do desenvolvimento do bielorrusso e logo se tornou o idioma dominante no país. "Além do domínio da Rússia nas políticas internacionais, dado ao isolamento da

Bielorrússia, a 'russificação' é esmagadora nas esferas da cultura desde 1995" (KAZAKEVICH, 2013).

Enquanto as autoridades oficiais eram a favor da promoção do idioma russo, a oposição começou a usar o bielorrusso como uma arma contra o regime oficial. Portanto, no contexto de politização, o idioma se tornou outro instrumento poderoso nos conflitos políticos entre Estado e oposição. "Encarada como uma ameaça direta à sua existência, a língua bielorrussa se tornou, como no momento da União Soviética, um idioma de oposição" (ZHBANKOV, 2014, p. 19). Até a revogação da estratégia política de Lukashenko, a divisão linguística cultivada durante o período soviético tem sido mantida e reforçada. A língua bielorrussa foi amplamente reprimida pelas autoridades do Estado. Foi apresentada, ainda, como um idioma utilizado somente em áreas rurais ou na baixa cultura, uma língua de instabilidade e de violência, associada sempre à oposição. Em contraste, de acordo com a conduta presidencial, o idioma russo foi visto como uma língua do poder, da estabilidade e das vantagens sociais. Portanto, a escolha da utilização do idioma recebe implicações políticas, econômicas e de status social.

Como resultado da política de "russificação", o russo se tornou a língua primária da Bielorrússia, enquanto o bielorrusso, a língua nativa, foi marginalizada e negativizada. "O idioma bielorrusso é raramente usado no dia a dia nas comunicações interpessoais, na escola e nas novas mídias; o russo domina todas estas áreas" (IOFFE, 2003, p. 1012). Mesmo após a mudança da estratégia política do presidente em relação à nacionalização e ao desenvolvimento ideológico da uma ideia nacional bielorrussa, a situação linguística e as atitudes em relação ao idioma usado não se modificaram muito. Porém, por um lado, o bielorrusso começou a ser utilizado pelo presidente e pelo Estado em ocasiões "apropriadas" de acordo com a circunstância, quando há a necessidade de enfatizar as ideias de soberania nacional e sua autenticidade buscando criar uma lealdade pública. Por outro lado, o idioma bielorrusso ainda é amplamente percebido como uma língua alternativa, no geral, e, uma língua de oposição, em particular. O uso do bielorrusso é agora geralmente ligado à independência em seus vários significados: independência política, independência do regime de Lukashenko ou somente a um comportamento alternativo.

2. O ambiente da mídia na Bielorrússia

2.1 Mecanismos de censura velada

A constituição da República da Bielorrússia garante o direito de liberdade de expressão e proíbe qualquer tipo de censura. Também garante o direito de qualquer cidadão receber informações completas e verdadeiras de quaisquer atividades do Estado assim como de quaisquer outros aspectos da vida. A monopolização da mídia por qualquer indivíduo ou associação, incluindo o Estado e as autoridades do Estado, é oficialmente proibida segundo a constituição. Estas afirmações estão, respectivamente, nos artigos de número 33 e 34 da Constituição da República da Bielorrússia.

Todos possuem a garantia de liberdade de expressão e de crenças. Ninguém deverá ser forçado a expressar as crenças de outrem ou a negá-las. Nenhuma monopolização de mídia pelo Estado, associações públicas ou cidadãos ou censura é permitida (Constituição, artigo 33).

Apesar do fato dos direitos mencionados acima serem garantidos pelos princípios fundamentais do país, liberdade de expressão não é um conceito familiar aos bielorrussos. As restrições do Estado em relação às mídias de massa, à monopolização dos canais de mídia e à supressão da liberdade de expressão têm se configurado como problemas significativos na Bielorrússia já há algum tempo. Como Miazhevich relata em seu artigo: "Dentro do reino divergente do Leste Europeu, a República da Bielorrússia demonstra um dos exemplos mais extremos de transição 'distorcida'" (MIAZHEVICH, 2007, p. 1131). O controle de informações e a aplicação de várias estratégias de restrição aparecem como uma das principais prioridades do Estado, assim como um dos mais significantes instrumentos de poder.

Ainda que a monopolização da mídia não seja permitida no país, o governo mantém um monopólio da mídia doméstica – a maioria das fontes de mídia com cobertura nacional são diretamente ou indiretamente propriedade do Estado. Vários ministérios, como o Ministério da Cultura e

o Ministério da Informação, funcionam como reguladores de mídia. Estas instituições são diretamente subordinadas ao presidente e fazem o controle das informações em níveis variados. Não é permitida a transmissão ou a publicação de nenhum conteúdo sem a aprovação destas autoridades.

Como a censura é um instrumento de controle administrativo proibido pela Constituição da República, os métodos empregados para controlar o fluxo de informações no país se tornaram amplamente velados. A censura indireta é reforçada por um grande número de leis do Estado, violações que podem levar a penas sérias, como à prisão e a multas. A crítica ao presidente e às autoridades do Estado, por exemplo, é considerada crime e acarreta penalização.

Inúmeros artigos do Código Criminal da Bielorrússia restringem esta liberdade (liberdade de expressão) e efetivamente criminaliza qualquer crítica ao governo e ao presidente em particular. Estas leis incluem: artigos 188 (difamação), 189 (insulto), 367 (difamação do presidente), 368 (insulto ao presidente) e 369 (insulto ao governo oficial). Difamação e insulto através da mídia são processados de acordo com os artigos 188 e 189 com pena de prisão de dois anos (LOVAS, 2006, p. 12).

Desde janeiro de 2016, duas novas alterações foram adicionadas ao Código Criminal, que preveem a punição de dois anos de prisão por "desacreditar a República da Bielorrússia" ou "apresentar falsa informação sobre a situação política, social, militar ou da política internacional da Bielorrússia" (LOVAS, 2006). Dessa forma, qualquer conteúdo que pareça "ameaçar" os interesses nacionais ou a imagem da república se tornaram proibidos. O principal problema de tal legislação é a sua formulação, que deixa em aberto questões acerca da natureza da informação que é considerada falsa, difamatória ou de insultaria. Qualquer informação que possa "fazer uma sombra" na política do Estado, na sua ideologia, no trabalho das instituições do Estado ou na imagem idealizada do país é considerada perigosa e inapropriada. Na Bielorrússia, somente as autoridades do Estado podem interpretar as várias mídias e opinar a respeito da sua adequação. O Ministério da Cultura e o Ministério da Informação têm a autoridade de bloquear o acesso a qualquer fonte de informação que vá

contra a legislação. Portanto, a mídia de massa é obrigada a seguir as regras introduzidas durante a União Soviética e a transmitir somente informações "apropriadas" e "necessárias", apoiando a linha política do Estado e sua ideologia. Tais regulações tornam a mídia extremamente vulnerável e dependente de um posicionamento do Estado.

No momento, o Estado possui ou controla todos os canais de TV com alcance nacional. Da mesma forma como a maioria das estações de rádio foram coagidas a seguir a linha oficial, críticos ao presidente têm poucas opções para transmitir as notícias a respeito do país ao exterior (NIKOLAYENKO, 2007, p. 307).

Mas esse controle midiático não é feito somente por restrições legais; ele é feito, também, através de várias regulações econômicas discriminatórias. Empresas de mídia oficialmente reconhecidas pelo Estado ou de posse do Estado se beneficiam muito do financiamento estatal e de seu apoio administrativo, enquanto outras, cujas opiniões diferem da linha oficial do Estado correm o risco de perderem suas licenças ou mesmo de serem processadas pelo governo. Ainda, de tempos em tempos, ocorrem medidas repressivas aos canais de mídias, tanto do Estado quanto privados, e o medo causado por tais medidas reforça a grande autocensura. A censura invisível da Bielorrússia é bastante conhecida por ter herdado o hábito soviético de "ler as entrelinhas" e de procurar por significados ambíguos, dessa maneira, os canais de mídia sistematicamente praticam uma autocensura, a fim de evitar mensagens controversas ou críticas e, assim, manterem-se no ar. Laura Wittern-Keller define a autocensura como "a restrição de conteúdo que uma pessoa faz a seu próprio trabalho devido ao medo ou a preocupações financeiras" (WITTERN-KELLER, 2008, p. 5), definição totalmente aplicável à Bielorrússia.

Miazhevich argumenta que, no caso de uma autocensura insuficiente, a censura implícita do governo pode se tornar mais evidente e usar, inclusive, a pressão direta: "Se a autocensura da mídia não é suficiente, as autoridades podem fazer o uso de 'recomendações' explícitas a respeito daquilo que deve ser disseminado" (MIAZHEVICH, 2007, p. 1336) Portanto, pode se afirmar que, na Bielorrússia, elementos de ideologia de Estado

são amplamente utilizados para moldar o conteúdo da mídia e do fluxo de informações a respeito de uma gama de problemáticas, resultado da influência do governo através do controle direto de mecanismos e de autocensura.

O elemento mais marcante do controle da mídia na Bielorrússia é a grande semelhança com o sistema de censura soviético. Assim como era comum na União Soviética, a grande maioria dos casos de censura são feitos oralmente, o que não deixa nenhuma evidência da existência de tal ato. Este tipo de censura pertence ao tipo "informal". Em áreas onde a censura governamental não existe oficialmente, tais táticas surtem muito efeito. Lovash e Medich mencionam o método soviético *Telefonnoe Pravo* (Lei pelo telefone), que basicamente se consiste em ameaças pelo telefone, praticadas por autoridades do Estado, no caso de alguma relutância em seguir as políticas estatais. Tal método gera medo e pânico sem deixar nenhuma prova física de ameaça, o que encoraja a ampla autocensura (LOVAS, 2006, p. 15). Wittern-Keller argumenta que a censura informal é também o instrumento mais efetivo para cortar determinados conteúdos de filmes (WITTERN-KELLER, 2008, p. 7).

Não é apenas o ambiente das mídias impressas e audiovisuais que continuam extremamente restritivo na Bielorrússia: nos últimos anos, o governo expandiu seus esforços para censurar também o campo da mídia digital. O controle sobre a internet é centralizado na companhia governamental "Beltelecom Company", que é a responsável por monitorar permanentemente a transferência de dados nacionais e internacionais e por bloquear todos os websites que possuem conteúdos considerados críticos. Conteúdos controversos podem ser seletivamente recolocados na internet, geralmente sem nenhuma notificação ou referência às fontes primárias.

Portanto, apesar de não existir nenhum departamento ou instituição de censura oficial, já que a censura é oficialmente ilegal de acordo com a Constituição da Bielorrússia, existe um grande número de estruturas burocráticas que controlam a transmissão de TV, a presença da internet, a produção e distribuição cinematográfica – em geral, todas as direções de disseminação de informação. Isto faz com que a censura seja possível, velada e difícil de se determinar. Na Bielorrússia, não há a censura de

maneira convencional, como a prática de excluir partes de publicações ou de correspondências, colocar sons durante programas de TV ou telas pretas em um filme. A censura na Bielorrússia é muito mais generalizada e possui uma natureza preventiva. Wittern-Keller chama este tipo de sistema de censura, especialmente a censura a filmes, de um sistema de "restrição prévia" (WITTERN-KELLER, 2008, p. 3), que se configura quando os filmes se tornam sujeitos ao controle por autoridades antes mesmo de seu lançamento, ao contrário do que ocorre com livros, arte ou fotografia.

2.2 A produção cinematográfica: estrutura, condições e restrições

A produção cinematográfica na Bielorrússia tem cerca de noventa anos de história. O estabelecimento da produção de filmes e do estúdio nacional (Belarusfilm) é datado de 1925, quando o governo soviético lançou um decreto para criar o Departamento Nacional de Cinema e Fotografia (Belgoskino) (ZHBANKOV, 2014, p. 7). A Belarusfilm obteve muito sucesso em produzir filmes relacionados à "Grande Guerra Patriótica", gênero que ficou conhecido como *Partisanfilm*, assim como versões de clássicos da literatura. Toda a produção cinematográfica era focada em longas-metragens, muitos dos quais se tornaram populares nos antigos países soviéticos. No início dos anos de 1990, logo após o colapso da União Soviética, a Bielorrússia viveu um pequeno período de "investimentos privados na indústria do cinema e a emergência de estúdios privados" (ZHBANKOV, 2014). No meio dos anos 90, entretanto, a indústria cinematográfica bielorrussa voltou a ser controlada por autoridades políticas e, assim, voltou a seguir os modelos autoritários do Estado soviético.

Atualmente, a produção de cinema na República da Bielorrússia depende de atividades realizadas pelas estruturas estatais e de algumas organizações privadas, a maioria das quais altamente dependentes das autoridades do Estado. O Estado mantém o monopólio informal da produção de filmes, assim como o de sua distribuição. Toda a produção cinematográfica é centralizada no Estado, pertence ao governo, e é ideologicamente ajustada,

dominadas e controlada por departamentos estatais oficiais. O principal financiador de filmes, o chefe da comissão da produção de filmes para o mercado doméstico, coordenador da promoção dos filmes bielorrussos no exterior e de fato o monopolizador desta indústria na Bielorrússia é o Ministério da Cultura. Esta instituição é a responsável pela manutenção dos padrões técnicos para a produção cinematográfica nacional, pelo financiamento e pelo controle ideológico sobre o produto final.

A Belarusfilm continua sendo a principal companhia de longa-metragem do país e, basicamente, o único estúdio do mercado, já que recebe a maioria dos investimentos direcionados pelo Estado. Nos últimos anos, o estúdio foi reconstruído e modificado de acordo com as novas tecnologias. Devido à predominância dos investimentos do Estado, a Belarusfilm foca suas produções em filmes "nacionais", que cobrem a maior parte dos eventos culturais e políticos do país, e que tratam a respeito da história e da herança cultural da Bielorrússia, promovendo a cultura do país internacionalmente ao mesmo tempo em que faz a propaganda de um renascimento da nação.

Oficialmente, de acordo com o decreto do presidente da Bielorrússia de 2012, qualquer estúdio de cinema, independentemente de quem seja o responsável, registrado no território da república, possui o direito de buscar apoio governamental.³ Portanto, a fim de melhorar a qualidade dos filmes bielorrussos e de criar um melhor ambiente para investimentos privados na indústria cinematográfica, tentou-se substituir a prática de um "investimento fechado" para uma economia aberta, através de uma competição criativa pelos investimentos do Estado. Os investimentos do Estado são feitos através de subsídios públicos e não exigem a dedução dos valores. Ainda, como foi declarado por Zhbankov, a seleção dos fundos de aplicação é feita através de um comitê anônimo de especialistas, ou seja, os nomes dos membros do grupo não são anunciados (ZHBANKOV, 2014, p. 9). Ele também afirma que não há basicamente nenhuma competição e que os investimentos do Estado são simplesmente direcionados a um limitado grupo de "preferidos" pelas autoridades ou àqueles projetos adequados às ideologias do país.

Em um contexto de união política com a Rússia e de uma fraca produção doméstica de filmes, as companhias da Bielorrússia (a Belarusfilm,

3

"Cinema". Belarus facts. Ministry of Foreign Affairs of the Republic of Belarus, 2013. Acesso em: 12 mar. 2017.

pertencente ao Estado, e outras empresas privadas) fornecem um grande número de serviços às companhias de cinema russas (ZHBANKOV, 2014). Mesmo assim, esta cooperação não recebe o status de coprodução, já que o papel da Bielorrússia nestas parcerias é bem pequeno, oferecendo serviços técnicos e contribuindo com projetos internacionais mais do que propriamente envolvidos na liderança dos processos.

A falta de uma legislação que garanta os direitos dos parceiros envolvidos em coproduções com a Bielorrússia faz com que a situação se torne ainda mais complicada. Muitos projetos feitos em "parceria" com produtores e diretores do país são orientados diretamente à audiência russa, onde eles são exibidos pela primeira vez para só depois retornarem ao público bielorrusso como se fossem produções russas. Assim, o público nunca sabe que o filme foi originalmente produzido na Bielorrússia e por bielorrussos. A cooperação com a Rússia é atrativa por inúmeras razões, as mais óbvias são os investimentos financeiros e o emprego que esta atividade gera no setor industrial.

A coprodução com o modelo tradicional de cinema da Federação Russa opera de acordo com a fórmula: "dinheiro e plano de negócios russo, mais estrelas de cinema russos, mais assistência técnica bielorrussa, mais mão de obra barata bielorrussa. (ZHBANKOV, 2014, p. 15)

Recentemente a influência russa pode ser percebida nas ideias e no estilo dos cineastas bielorrussos. Este fato é pouco surpreendente, já que, devido à falta de instalações educacionais de treinamento e técnicas, a maioria dos jovens profissionais bielorrussos se mudam para os países vizinhos para estudar e trabalhar. O diretor e roteirista do filme analisado neste estudo, Andrey Kureychik, faz parte desta nova geração de profissionais bielorrussos. Mesmo sendo bielorrusso de nascimento, grande parte da sua popularidade é devida a seu trabalho em longas-metragens na Rússia, como um roteirista russo.

Em geral, pode-se dizer que os problemas relacionados à indústria cinematográfica bielorrussa são geralmente ligados ao estilo burocrático do funcionamento de todo o sistema, uma herança soviética do país. Assim como na União Soviética, a produção cinematográfica é amplamente vista

O ambiente da mídia e a censura na Bielorrússia: um estudo de caso de "Horizon Sky"
Darya Karalkevich

como um instrumento de difusão de propaganda política e ideológica, que procura servir e proteger as necessidades políticas do Estado, assim como construir uma imagem idealizada do país. O contexto de monitoramento, controle ideológico, censura e monopolização do setor de produção de cinema, pouco investimento e apoio, constante verificação de lealdade política dos criadores de filmes, assim como de produtores, ocasionou a divisão das muitas esferas da vida e da sociedade em duas partes: oficial e independente. Todo o setor midiático e a indústria cinematográfica, como uma de suas partes essenciais, não são exceções.

Na cultura bielorrussa contemporânea, artistas, escritores, músicos e cineastas podem ser oficiais ou independentes; decisões culturais são feitas de acordo com o formato considerado próprio ou impróprio; competições oficiais são ganhas por aqueles que naquele ano produzem o que é necessário à política do país (ou não); artistas e publicações não são censuradas, mas são recomendadas ou não; jovens são divididos entre obedientes às leis ou juventude informal degenerada (LOVAS, 2006, p. 16).

O significado do termo "independente" possui uma sensível e nova interpretação no ambiente bielorrusso. Foi modificado de seu significado de liberdade política para um mais amplo, implicando várias práticas e maneiras de pensar alternativas. Na Bielorrússia, "independente" é, por vezes, considerado sinônimo de ilegal, suspeito, estranho ou, até mesmo, perigoso. O fenômeno da divisão da sociedade em dependente e independente tem causado o aparecimento de companhias de cinema alternativas, geralmente, privadas e não oficiais. É um setor de companhias criativas não comerciais que são, geralmente, administradas por bielorrussos e que produzem na Bielorrússia, mas que são registradas no exterior: na Polônia ou na Lituânia. Tais companhias são geralmente apoiadas por vários setores midiáticos da Europa ou atuam junto a eles. As produções criadas por eles são incomparáveis à produção doméstica de filmes da Bielorrússia, mas também não estão disponíveis no setor legal de distribuição de filmes, nem são transmitidas pela televisão nacional.

Para resumir as discussões acima: a produção cinematográfica bielorrussa pode ser virtualmente dividida em três domínios principais. A primeira parte, principal e dominante, é a indústria cinematográfica do Estado, cuja companhia principal é a Belarusfilm; a segunda consiste em empresas de produção que pertencem ao Estado ou ao setor privado e que oferecem vários serviços aos produtores russos. Tais empresas atuam de maneira passiva no mercado local não impactam no sistema de distribuição de filmes; o terceiro e último domínio é formado por companhias não oficiais, alternativas e "independentes", cujos projetos em geral são não comerciais e não estão envolvidos na distribuição de filmes feitos pelo Estado. Apesar do enorme potencial, de instalações disponíveis e de inúmeros participantes na indústria cinematográfica bielorrussa, ainda não é possível descrevê-la como um sistema em pleno funcionamento, com conquistas excepcionais. A produção cinematográfica na Bielorrússia carece de unidade, coerência, liberdade criativa assim como de uma política justa. Ao invés disso, o que vemos são dois campos de cineastas oficiais divididos, brigando por investimento estatal, e poucas iniciativas "independentes", onde também se encontra falta de coordenação e de reconhecimento.

3. O filme "Horizon Sky"

3.1. Uma visão geral da produção

"A primeira série juvenil da Bielorrússia", "O primeiro longa-metragem de produção independente", "O primeiro filme para os jovens bielorrussos", "O primeiro filme independente sobre a juventude bielorrussa", "O primeiro filme gravado na Bielorrússia nos últimos dez anos", "Uma animada descoberta de um canto improvável do mundo" – todos esses títulos e características se referem ao mesmo filme, escrito e dirigido por Dmitry Marinin e Andrew Kureychik. "Horizon Sky" é, de fato, o filme mais discutido e mais controverso produzido na Bielorrússia nos últimos anos. Devido ao seu destino complicado e às inúmeras dificuldades de produção e distribuição, o filme recebeu nomes variados, tanto em

inglês, como em russo. O nome mais comum na versão em inglês, que foi anunciado na *première* mundial em 4 de março de 2013, no "First Time Fest" em Nova York, foi "Horizon Sky".⁴ O título não é uma tradução direta de sua versão em russo "Vyshe Neva", que é "Above the Sky" (Acima do céu) – também usado para se referir ao filme disponível na internet. Além destes dois títulos, o filme também é conhecido como "Higher than sky" (Mais alto que o céu), "The Horizon Line" (A linha do horizonte), ou "Higher than the Heavens" (Mais alto que os céus). Esta diversidade de títulos para um único filme pode ser explicada por seu status "não oficial" e pelo grande número de cópias variadas. A fim de evitar alguma inclinação e possíveis erros de interpretação, o título usado para apresentar o filme internacionalmente em Nova York será o utilizado neste estudo.

A produção de "Horizon Sky", que agora é considerada o melhor exemplo da produção independente de filmes na Bielorrússia, começou em agosto de 2011, na Criméia, e terminou em janeiro de 2012, em Minsk. A realização deste filme foi solicitada e patrocinada pela fundação internacional UNDP (Programa de Desenvolvimento das Nações Unidas sobre de HIV/AIDS).

Em seu escopo original, haviam sido planejados oito episódios de uma série juvenil sobre as dificuldades que pessoas com AIDS enfrentam todos os dias. O projeto havia sido planejado com objetivos educacionais e preventivos, visando informar os jovens sobre os problemas relacionados à AIDS e, assim, minimizar a discriminação na sociedade. Um grande número de atores bielorrussos e de pessoas da elite cultural do país se envolveram em sua produção: os músicos Alex Khamenka, Aliaksandr Kulinkovich, a médica patologista Darya Domracheva, o locutor Lesya Luschik, entre outros.

Apesar do seu enorme orçamento, do investimento significativo de tempo e de esforço, assim como de uma intensa promoção do filme, este nunca alcançou sua audiência oficial, nem como uma série, nem como um longa-metragem. Ainda que o filme bielorrusso tenha sido amplamente promovido tanto no país quanto internacionalmente, com previsão de lançamento para 9 de maio de 2012, sua transmissão e sua distribuição foram bloqueadas pelo seu produtor. No momento em que a maior parte da

4

Whitney, Erin. "First Time Fest Celebrates New Filmmakers and Honors Darren Afronofsky". IndieWire. 11 fevereiro de 2013. Acesso em: 8 jan. 2017.

produção foi finalizada, os autores e a equipe foram suspensas do trabalho pelos representantes da UDNP. O roteirista e produtor criativo do filme, Andrew Kureychik, declarou à imprensa que a liberdade criativa dos artistas bielorrussos havia sido suprimida pela UDNP e que ele acreditava que isto seria efeito da intervenção das autoridades e da censura política aplicada ao filme. Os autores alegaram que o filme havia sido censurado devido à sua representação "objetiva" da realidade social da Bielorrússia, devido às músicas presentes no filme, interpretadas por artistas da "lista negra" (bandas não oficialmente proibidas no país), e, também, devido à presença de ideias politicamente opostas às do governo.

A série aparenta não fazer concessões. Sabendo que teríamos somente uma chance de fazer um filme independente sobre a vida da juventude na Bielorrússia, nós criamos um projeto muito justo. Parece mais difícil do que o cenário oferecia. A Belteleradiocompany, um canal de TV que pertence ao governo, iria exibir o filme e, muito provavelmente, os representantes do canal não deram permissão para a transmissão da nossa versão do filme.⁵

Depois do rompimento com a UPDN, os autores usaram as sequências que eles haviam filmado para fazer um longa-metragem e colocar o filme na internet. O plano de abertura da versão digital do filme continha um apelo à audiência, dizendo que a versão atual era a que havia sido feita para discussão com o produtor. Foi declarado que esta versão era a única feita pelos autores do filme e que eles a haviam criado como uma amostra, a fim de proteger seus direitos de não propriedade de qualquer distorção ou modificação. O aviso também afirmava que a versão oficial do autor havia sido banida da República da Bielorrússia por uma lista de autoridades e que qualquer versão além daquela criada pelos autores iria distorcer suas visões artísticas e violar a legislação nacional e internacional de direitos autorais, éticos e morais. Esta versão ficou disponível por vários meses no *YouTube*, sendo depois removida completamente de qualquer rede global de transmissão. A UNDP declarou que é a única detentora do filme e que a versão final criada por Kureychik teria sido feita a partir de materiais que ele havia se apropriado por iniciativa própria, o que claramente violava os

5

"First Belarusian Series to be Censored." Belsat, 27 abril de 2012.
Acesso em: 18 jan. 2017.

direitos dos detentores do filme. Portanto, o público bielorrusso não teve literalmente nenhuma chance de assistir o filme e, assim, construir suas próprias opiniões.

A versão dos autores de "Horizon Sky" descrita acima foi oficialmente apresentada no "First Time Fest", em Nova York, e depois em outros festivais de cinema pela Europa. O filme foi legendado em inglês para o público internacional, mas estas legendas nunca foram colocadas na internet. Alguns meses depois da estreia mundial, um pequeno comercial de "Horizon Sky" apareceu com legendas em inglês no *YouTube*, oferecendo ao público a oportunidade de assistir ao filme caso o encontrasse em algum lugar. De fato, a versão russa do filme foi logo postada novamente no *YouTube* com o título "Kureychik. Uncensored" e não foi retirada do *website* desde então. Mesmo assim, ainda é bastante complicado encontrar uma versão legendada do filme para assistir. O título do filme colocado na *internet* mudou para "Vyshe Neba" ("Above the Sky") e, assim, o filme se tornou novamente disponível para uma ampla audiência.

A equipe de filmagem também tentou promover uma versão completa do filme na internet e criaram um pequeno clipe sobre a situação na qual o filme se envolveu. No clipe, Andrey Kureychik e sua equipe pediam que compartilhassem o vídeo caso quisessem assistir ao filme completo. Em suas poucas entrevistas, Kureychik disse que esperava que isso os ajudasse a ganhar a luta contra a UPDN e a defender os direitos do filme. (BELOHVOSTIK, 2012)

3.2 Análise do Filme

No contexto bielorrusso de ampla e informal censura, que raramente deixa alguma evidência factual do ato ou de suas aplicações e que, na maioria dos casos, é realizada a partir de ordens orais de autoridades, qualquer tentativa de avaliar as razões concretas por trás desta censura pode ser considerada simplesmente especulação, devido a falta de objetividade no assunto. Ainda assim, existem inúmeras questões que não deixam dúvida sobre os significados implícitos e as inadequações em relação ao

O ambiente da mídia e a censura na Bielorrússia: um estudo de caso de "Horizon Sky"
Darya Karalkevich

sistema, mesmo que isso não seja óbvio para uma pessoa que não seja da Bielorrússia.

Devido ao fato de que, em muitas entrevistas, os autores de "Horizon Sky", Andrey Kureychik e Dmitry Marinin, não negarem a tentativa do filme de apresentar uma visão independente sobre a vida da juventude na República da Bielorrússia, pode-se assumir que muitas cenas que contém representações controversas foram criadas para o filme de maneira proposital. Juntamente com frases com conteúdos implícitos, que tratam sobre a situação política do país e criticam o atual presidente e outras autoridades do regime, várias cenas do filme, claramente, demonstram um tom de oposição.

O primeiro e mais óbvio aspecto, ao menos para um espectador com familiaridade com o discurso musical na Bielorrússia, é a escolha da trilha sonora do filme. A maioria das músicas em "Horizon Sky" são de bandas que pertencem à então chamada "lista negra" de músicos, criada pelas autoridades bielorrussas. Essa lista física não existe, pois é mais um exemplo parecido com a "lei do telefone", que já foi discutida anteriormente. A lista negra é uma lista informal de bandas e cantores (tanto da Bielorrússia quanto estrangeiros) que não devem ter destaque em nenhuma rádio no país. "Músicos alternativos foram colocados na lista negra sem ao menos ter nenhum envolvimento com questões políticas a não ser suas 'músicas perigosas'" (LOVAS, 2006, p. 66). Estar na lista negra significa que a banda não tem nenhum meio legal de trazer seu trabalho à atenção pública. Portanto, não são somente livros, publicações ou filmes que são censurados na Bielorrússia. Músicas, especialmente músicas de rock, também são censuradas.

O gênero musical rock sempre trouxe elementos de protesto em sua essência. Mas na Bielorrússia, o rock ainda é oficialmente identificado com os movimentos de oposição. Como tudo que possui um clamor à independência é visto como potencialmente perigoso, qualquer perspectiva crítica em relação à ordem social é vista como uma ameaça ao regime.

A lista negra começou com Lyapis Trubetskoy, N.R.M. e Neuro Dubel. Atualmente, na Bielorrússia, é impossível ouvir estas bandas na rádio ou vê-las na TV. Da mesma

forma, shows destas bandas são também banidos em qualquer lugar do país. (BYLINA, 2013)

Na Bielorrússia atual, onde a música está fortemente conectada com a política, Lyapis Trubetskoy, que repetidamente criticou o regime político bielorrusso e, portanto, foi banida no país, continua sendo uma das bandas de rock mais populares. O banimento oficial da banda a tornou muito popular e as letras de suas músicas passaram a ter um teor ainda mais crítico. Em 2011, a banda apresentou uma música que se tornou um hino para a oposição e para todos os movimentos independentes da Bielorrússia. Lyapis Trubetskoy usou os versos do poema, do icônico poeta bielorrusso Yanka Kupala, chamado "Ne byt skotam" ("Não seja gado"). Esse poema fala, originalmente, sobre os camponeses do final do século XIX.⁶ O principal apelo da música é a frase "não seja gado", que sugere a desobediência ao mestre por parte do camponês e ao não cumprimento de suas ordens, induzindo o camponês a lutar por uma vida melhor. Isso sugere que a nação bielorrussa também deveria lutar contra o regime político e não obedecer ao Estado. O uso desta música no filme pode ser visto como uma característica significativa de oposição ao Estado, somente esta passagem poderia ter feito o filme ser banido.

Em "Horizon Sky" a música é utilizada de uma maneira astuta e, embora sejam diretas, as mensagens de oposição não são totalmente aparentes. Decodificar estas mensagens exige um conhecimento adicional sobre as línguas russa e bielorrussa. As músicas aparecem nas cenas em que Nikita, oprimido por seus problemas e vendo que não tinha mais nada a perder, passa a levar uma vida "imoral": começa a beber e, então, retira todo o dinheiro de seus pais de uma conta poupança e o gasta em um ponto de drogas (42:47-44:20). "Se comportar como gado" na língua bielorrussa significa se comportar de maneira imoral, com o mesmo significado da frase em inglês "se transformar em um animal"⁷. Dessa forma, a música apoia a imagem da degradação moral de Nikita e seu mau comportamento enquanto, ao mesmo tempo, dá sinais de outros significados. A mensagem de oposição ainda é apoiada e reforçada pelo pôster na parede do quarto de Nikita, que diz: "Sou bielorrusso" (42:49-43:40). A música de fundo desta cena é justamente o primeiro verso de "Not be cattle". Ainda que

6

Lyapis Trubetskoy, "Ne byt skotam". <<https://www.youtube.com/watch?v=jSwmW3OxqY>>

7

Nota do tradutor: "To make a beast of oneself".

as mensagens políticas apareçam indiretamente, elas ainda são bastante óbvias para o público bielorrusso.

Outras músicas que também foram proibidas ao público bielorrusso aparecem ao longo do filme: na cena de abertura, quando a banda de Nikita aparece pela primeira vez (1:03-2:46); na cena onde a vida de Nikita muda para melhor (1:14:15-1:16:16); na cena em que Nikita apresenta Jana como a nova diretora financeira de sua banda (1:49:58-1:51:37). Alguns dos músicos "proibidos" (o cantor da banda N.R.N), assim como boa parte da elite cultural independente da Bielorrússia, como o próprio Andrey Kureychik, aparecem na cena em que Jana convida seu namorado para ir à cerimônia de abertura de uma exposição fotográfica em uma galeria (11:02-12:32). Este fato e a escolha das músicas, isoladamente, já fazem com que o filme tenha um enorme teor controverso e reduzem as chances de ser apresentado para um público bielorrusso mais amplo.

Na Bielorrússia, a questão musical está intimamente ligada à questão da linguagem. Como mencionado acima, a Bielorrússia é um país bilíngue, mas as duas línguas possuem status diferentes e seus usos também são percebidos de maneiras diferentes. Paradoxalmente, apesar de o bielorrusso ser a língua nativa do país e de ser ocasionalmente valorizado pelas autoridades de acordo com a ideologia de soberania país, ele ainda é um idioma visto como alternativo, independente e de oposição. Em alguns casos, recebe conotações totalmente negativas. Para resumir, falar bielorrusso fora do contexto educacional ou ideológico (durante cerimônias oficiais, feriados nacionais ou durante aulas do idioma) pode criar uma suspeita e, imediatamente, até de forma inconsciente, o "orador" pode ser associado a algum tipo de pensamento alternativo e de oposição.

Pensadores alternativos e independentes usam o bielorrusso no dia a dia, embora a maioria das pessoas utilizem o russo. Em "Horizon Sky", o idioma bielorrusso é utilizado em contexto semelhante. Todas as músicas no filme estão em bielorrusso, o que enfatiza seu caráter independente e dá a elas um toque rebelde. Além disso, os músicos da banda de Nikita, que preferem cantar em bielorrusso e optam por não seguir a ideia de Stas, um participante da banda que tinha intenção de mudar o estilo musical do grupo para um pop russo e assim ganhar mais dinheiro, falam bielorrusso.

Assim, o personagem de Stas, um falante de russo em uma banda de rock bielorrussa e que possui uma clara orientação a favor do mercado russo, representa, na verdade, a política oficial do país, que se opõe à utilização do bielorrusso em favor do idioma russo. O bielorrusso também é utilizado na cena da galeria, quando um amigo do pai de Jana, interpretado por um conhecido artista bielorrusso, chama-no para dizer que havia visto Jana com seu namorado na exposição (12:35-13:27). Assim, a elite criativa da Bielorrússia é apresentada como falante de bielorrusso, como pessoas que possuem liberdade de pensamento, que estimam pela sua herança étnica e que estão prontas a falar sobre este assunto abertamente.

A utilização de ideias políticas de oposição e a forte crítica ao regime presidencial em "Horizon Sky" se tornam evidentes também através de inúmeros "pequenos" comentários e de dicas dadas pelos personagens no filme. Estes comentários dizem respeito à crítica situação econômica do país, à baixa renda média dos cidadãos, às restrições e à pressão feitas pelo governo. Também falam sobre a natureza do ambiente político no país e a decadência da sociedade bielorrussa. Em uma cena, Olga pede dinheiro a seu pai para apoiar a banda na competição de música. Ela não explica o motivo pelo qual precisa do dinheiro, somente sinaliza que precisa de uma quantia. O pai responde: "Acredite em mim, todo mundo nesse país está precisando muito de dinheiro" (1:47:20-1:47:31). Isto se refere indecorosamente à situação econômica do país e à renda média da população, que é, geralmente, igual ou menor do que o necessário para a subsistência.

Uma crítica muito óbvia com um tom político implícito pode ser vista na cena em que os rapazes da banda discutem sobre o comportamento do cantor principal. Eles criticam sua política de escolha das músicas e a sua orientação para o público russo como única maneira de alcançar o sucesso. Um dos músicos diz, em referência a Stas: "Ele tem jogado um jogo muito estranho há muito tempo, desde que se juntou a nós, na verdade, e eu não suporto mais isso"; em resposta, outro músico diz: "Nós não vamos mais tolerar esta ditadura" (32:19-33-23). O paralelo com o regime político autoritário de Lukashenko é muito claro e fácil de se reconhecer apesar da maneira implícita de representação. O fato de haver apenas uma única

O ambiente da mídia e a censura na Bielorrússia: um estudo de caso de "Horizon Sky"
Darya Karalkevich

pessoa exercendo o cargo de presidente nos últimos 23 anos na Bielorrússia, além de uma alta politização de todas as áreas sociais, faz com que a palavra "ditadura" seja geralmente associada com o regime político existente. Portanto, para o público bielorrusso, tais comentários no filme parecem ser dramáticos e irônicos ao mesmo tempo.

Apesar de a Bielorrússia ser sempre caracterizada por sua falta de democracia, uma parte significativa de bielorrussos não parece rejeitar este sistema. Este fenômeno paradoxal já foi estudado por um grande número de especialistas e estudiosos. Uma das explicações mais populares para este fenômeno é o passado soviético e a cultura política que estão na base do país. A maioria dos bielorrussos não tem a cultura de participação política e, portanto, valores como "liberdade de expressão, liberdade de associação política, independência da mídia, liberdade política e participação na vida política do país" não são prioridade para eles. Assim, muitos especialistas acreditam que os valores mais importantes para os bielorrussos são a estabilidade política e a segurança social. As autoridades do país parecem ter consciência desta característica e usam isto a favor de suas políticas, enfatizando a estabilidade econômica e social a fim de evitar inquietações políticas. A estabilidade, porém, não necessariamente significa a existência de condições para um alto padrão de vida. No contexto bielorrusso, isto se refere à crítica, porém estável situação econômica, que é valorizada devido ao medo de se tornar ainda pior.

Esta estranha característica da realidade Bielorrussa é também refletida em "Horizon Sky". Há uma cena bastante calma em que Nikita está jantando com a sua família e seu pai faz um comentário a respeito de uma notícia de TV: "Existe caos no mundo inteiro, isto tudo é consequência daquilo que chamam de liberdade. Estabilidade é muito melhor do que qualquer liberdade" (13:17-13:48). A mensagem política desta cena é reforçada pela imagem do pai de Nikita – um policial, representante da estrutura do Estado, vestido em seu uniforme.

Em suas entrevistas, Andrey Kureychik diz que o filme foi censurado devido à grande quantidade de elementos realistas que caracterizam a realidade bielorrussa. Em uma entrevista ele diz: "Para nosso público, nós temos muitas marcas odiadas: N.R.M, Vincent Liapis, retratos do presidente

– toda a complexidade das ‘coisas proibidas’⁸. De fato, o filme apresenta marcas da ideologia política bielorrussa – muitos símbolos da soberania nacional e o presidente como mantenedor desta soberania. No filme, todos estes símbolos são colocados em posição de honra na parede do escritório do pai de Jana, na Universidade Estadual da Bielorrússia – a universidade mais prestigiada em todo o país (28:55-31:50). Apesar de estes símbolos serem o cerne da ideologia nacional, a obrigatoriedade de seu uso em instituições estaduais/públicas é raramente anunciada. Tal obrigatoriedade foi amplamente criticada pela sociedade bielorrussa, pois se configura como uma propaganda da ideologia feita pelo governo.

Pelo fato de a ideologia bielorrussa ter sido formada pelas noções básicas da ideologia comunista, ela ainda se apoia na fórmula ideológica soviética, trabalhando com a imagem idealizada da coletividade para o bom funcionamento da sociedade. Garantida por um número de parágrafos na legislação, as autoridades bielorrussas estão constantemente trabalhando na manutenção da imagem de uma nação estável, pacífica e próspera. Os canais de mídias de massa geralmente são utilizados para disseminar informações oficiais do Estado além de propagandas ideológicas. Neste contexto, qualquer estrutura que funciona fora da ordem prescrita se constitui como uma ameaça à política do governo e à imagem das autoridades. Assim, imagens apresentando a vida na Bielorrússia por um viés negativo automaticamente se tornam indesejadas e, portanto, censuradas.

"Horizon Sky" cobre um enorme número de questões que não se encaixam necessariamente na concepção ideológica idealizada pelo governo. Algumas destas questões, de fato, refletem a realidade. Prisões notórias feitas por homens não uniformizados, desaparecimentos quase místicos de líderes de oposição e de jornalistas, e violência física se tornaram, recentemente, a marca do discurso político da Bielorrússia. A cena da prisão do traficante de drogas no campus da universidade pelo pai de Nikita reforça esta imagem e apresenta o processo em detalhes (1:19:42-1:20:16). Policiais à paisana, que não podem ser identificados como policiais sem seus uniformes, prendem o rapaz sem nenhuma explicação. Tal situação se tornou praticamente comum na Bielorrússia e, portanto, não causa mais nenhuma ação de protesto. A não reação das pessoas também pode ser

O ambiente da mídia e a censura na Bielorrússia: um estudo de caso de "Horizon Sky"
Darya Karalkevich

explicada pelo medo de se envolver nesta situação. Como é mostrado nesta cena: nenhuma das pessoas próximas ao traficante no momento da prisão pergunta as razões de tal ato ou tenta parar a situação. Os alunos apenas observam a situação indiferentemente. Essa cena pode ser considerada quase um estereótipo da realidade bielorrussa.

"Horizon Sky" foi originalmente criado como uma série juvenil. Tinha o objetivo de narrar a vida de pessoas jovens do país diagnosticadas com HIV. Seu público alvo seriam os jovens do país, e o assunto seria tratado de maneira preventiva. A juventude, porém, tem um papel importante no trabalho ideológico do Estado e não pode ser confrontada com uma imagem negativa da situação nacional, ao contrário, os jovens devem ser guiados e inspirados pelos modelos fortes e positivos propostos pela ideologia nacional e pela imagem do líder do Estado. Esta é provavelmente a razão pela qual a política de Estado considerou que "Horizon Sky" tinha tantos momentos controversos e, assim, nenhuma chance de escapar da censura. O filme apresenta referências de oposição, imagens proibidas (como a imagem da bandeira vermelha e branca), músicas proibidas e representações ideologicamente inadequadas da realidade bielorrussa.

Ainda assim, a imagem da juventude apresentada pelo filme não pode ser considerada totalmente objetiva. A estrutura de constante confrontação dos interesses políticos oficiais com os de oposição no filme mostram uma representação exagerada e tendenciosa do clima social bielorrusso, dependendo da locação onde a cena ocorre. As cenas dentro do ponto de drogas (44:50-49:10) ou as cenas com a mulher sem-teto na parte antiga da cidade de Minsk (38:22-39:40) não refletem a realidade. Existe uma enorme legislação que restringe a existência de tais lugares e, mesmo que existam, eles não seriam de fácil acesso. Da mesma maneira, pessoas sem-teto são basicamente invisíveis na Bielorrússia, já que ou elas são presas ou são levadas a abrigos. Tais lugares ou pessoas não se encaixam na ideologia do Estado não somente na ficção, mas também na vida real.

Sendo assim, pode-se dizer que tais cenas foram colocadas no filme de propósito, a fim de construir uma imagem negativa, com base na reivindicação de uma representação realista. Os criadores do filme o chamam de filme independente, o que já deixa claro a sua característica

de oposição. Mas as imagens representadas em "Horizon Sky" reforçam ainda mais esta suposição. Enquanto o Estado tenta construir uma imagem idealizada da soberania Bielorrussa e enfatiza o papel do governo no bem-estar social, a oposição tenta diminuir o papel do Estado, divulgando e exagerando os aspectos negativos do regime atual. Isso pode ser observado no filme "Horizon Sky", de Kureychik.

Conclusão

Apesar de ser bastante conhecido como "a última ditadura da Europa", o regime político bielorrusso é geralmente considerado democrático pelas autoridades do Estado bielorrusso. O presidente Lukashenko também considera sua linha política como democrática e regularmente promove esta ideia junto à sociedade bielorrussa. Ainda, o uso do termo "democracia" para descrever o atual regime na Bielorrússia é bastante convencional e depende principalmente da ideologia do Estado e da alta polarização de todas as dimensões sociais. A ideologia de Estado se baseia, sobretudo, na concepção de nação independente e soberana, focando na construção de uma autêntica identidade bielorrussa e na criação de uma imagem da sociedade bielorrussa aos moldes soviéticos. Apesar disso, atitudes ideológicas oficiais, repressões, intenso controle do Estado sobre a sociedade e violação dos direitos humanos indicam claramente a existência de um regime autoritário na Bielorrússia.

Sob a existência de tais condições políticas, o ambiente midiático bielorrusso permanece restrito e depende principalmente de atividades realizadas pela máquina estatal. As descobertas deste estudo apoiam claramente a hipótese de que mecanismos de controle por parte do Estado são altamente implícitos e são empregados com a finalidade de manter a linha ideológica. Este trabalho considera o contexto geral da produção fílmica na República da Bielorrússia através do caso do filme "Horizon Sky" isoladamente, tentando determinar as possíveis razões que fizeram com que o filme fosse censurado pelo Estado. Ainda que a parcialidade da interpretação não possa ser evitada, os presentes resultados mostram que

O ambiente da mídia e a censura na Bielorrússia: um estudo de caso de "Horizon Sky"
Darya Karalkevich

há um grande número de cenas controversas e politicamente inapropriadas no filme que, através de mecanismos implícitos, revelam aspectos negativos do regime político atual e de sua ideologia.

Portanto, o estudo mostrou que a suposição de o filme ter sido censurado devido à presença de tais cenas pode estar correta. A análise também determinou que algumas representações em "Horizon Sky" não podem ser consideradas realistas, uma vez que foram propositalmente enfatizadas e exageradas. A hipótese a respeito do caráter de oposição do filme e de sua mensagem é precisa. Pode-se, então, dizer que o principal objetivo de A. Kureychik e D. Marinin foi o de mostrar uma Bielorrússia independente (no sentido de oposição), mais do que se concentrar nos problemas das pessoas infectadas com o HIV. Isto reforça o argumento da alta polarização do ambiente de mídia na Bielorrússia e de sua produção fílmica em particular.

Apêndice

Enredo

O drama juvenil se passa em Minsk, onde a maioria das cenas acontece. Somente alguns flashbacks levam o personagem principal para a Criméia. O enredo de "Horizon Sky" é construído através da história do músico de rock de 20 anos, Nikita Mickevich. Ele é um estudante de Direito na Universidade Estadual da Bielorrússia, um jovem compositor e membro de uma banda de rock bastante popular, que toca em vários lugares de Minsk. Nikita compõe músicas de rock e quer que sua banda pare de tocar músicas de outros artistas, concentrando-se em suas próprias músicas. Em sua banda, ele compete com Stas – o cantor da banda, narcisista e egoísta, que fissurado por dinheiro e fama vê a música pop russa como o único meio possível de atingir seus objetivos.

Nikita faz parte de uma família bielorrussa de classe média: seu pai é um policial, um coronel, e sua mãe é uma professora. Sua casa é um pequeno e comum apartamento, bem típico da capital da Bielorrússia e

sua família leva uma vida normal, enfrentando problemas comuns do país. Ainda assim, sua família pertence a uma classe social de intelectuais, de pessoas educadas e de alto padrão moral.

Nikita tem uma namorada, Jana, que é filha do reitor da faculdade em que estuda. A família de Jana é rica, de um alto padrão social e tem muitas conexões com a elite cultural bielorrussa. O pai de Jana não está feliz com a escolha amorosa da filha e tenta persuadi-la a terminar seu relacionamento com Nikita. Diferentemente de Jana, que não tem que trabalhar e recebe apoio financeiro de seu pai para qualquer coisa que precise, Nikita tenta ganhar dinheiro com sua banda. Porém o dinheiro que ele ganha com a música não é suficiente para bancar seu estilo de vida, especialmente para agradar sua namorada. A fim de ganhar algum dinheiro, Nikita doa sangue regularmente.

Logo após uma destas doações, Nikita descobre que é HIV positivo. A notícia se espalha rápido e a vida de Nikita vira de cabeça para baixo em uma sociedade com pouca tolerância para com pessoas com HIV. Seus amigos e colegas de sala o evitam, seus pais acreditam que ele é usuário de drogas e por isso foi infectado e por fim, ele sai da banda, pois seus amigos acham que eles podem ser infectados também. Nikita se lembra de uma viagem de verão que fez à Criméia e de uma garota com quem ficou somente por uma noite. Ele percebe que foi desta garota que contraiu o vírus. Mas ele não a culpa. Ele só não sabe quanto tempo mais irá viver. O pai de Jana sabe da doença de Nikita e oferece a ele uma pausa da universidade por um tempo. Mas Nikita deixa a universidade definitivamente. Ele também termina seu relacionamento com Jana, que havia acabado de se declarar para ele, acreditando que sua vida está terminada e que não há mais nada a ser feito. Ele começa, então, a beber muito e em uma noite de muita bebida, fala com uma mulher sem-teto que lhe dá o telefone de um lugar, onde ele supostamente poderá esquecer de seus problemas.

Nikita rouba todas as economias de seus pais e vai ao tal lugar, que ao final é um ponto de drogas com prostitutas. Nikita fica alguns dias por ali. Um dos traficantes, que estuda na mesma faculdade que Nikita, reconhece-no e avisa aos outros traficantes do ponto que Nikita é filho de um policial e que a polícia já está procurando por ele. Eles matam uma das

prostitutas por *overdose* e fotografam Nikita em frente ao corpo da mulher com a intenção de se proteger e também de chantagear o pai do jovem. Eles deixam Nikita, que estava sob efeito de drogas, deitado em algum lugar perto do alojamento de estudantes da universidade.

Uma garota da universidade chamada Olga, que ele havia ajudado há um tempo atrás, encontra-o e o ajuda a voltar para casa. Seus pais, especialmente seu pai, aceitam-no de volta e tentam apoiá-lo o máximo que podem. Olga se torna sua melhor amiga e o ajuda a entender que a vida continua e que ele tem ainda muito o que fazer da vida. Olga inspira Nikita a ajudar pessoas com AIDS voluntariamente e a primeira pessoa que ele encontra no hospital é Julia, a menina do feriado na Criméia que o infectou. Ela está morrendo e Nikita passa um bom tempo conversando com ela, percebendo, então, que deve tentar alcançar seus sonhos. Assim, Nikita decide voltar para sua banda, mas Stas dificulta sua volta. Então, Nikita decide criar sua própria banda e entrar em uma competição musical. Sua ex-namorada Jana percebe que estava errada e tenta reatar o relacionamento com ele. Ela é uma boa cantora e assim, Nikita a convida para cantar na sua banda para a competição. Usando suas conexões, Jana organiza a performance deles. Mas, de repente, Nikita muda de ideia e diz que Olga, que o inspira muito mais e por quem está apaixonado, irá cantar na competição. Jana, primeiramente ofendida, aceita ser a diretora financeira do grupo.

Um pouco antes da apresentação da banda, Julia morre e isso causa uma enorme influência em Nikita. Ele está desapontado, não acredita mais em si mesmo e quer largar a competição. Ele percebe, então, que provavelmente também irá morrer. Sua família e Olga se juntam para não deixá-lo desistir. A banda de Nikita ganha a competição e seu pai encontra e prende os traficantes donos do ponto de drogas.

Referências

"Cinema." Belarus facts. Ministry of Foreign Affairs of the Republic of Belarus, 2013. Web 12 Mar. 2017.

"First Belarusian Series to Be Censored." Belsat, 27 Apr. 2012. Web 18 Jan. 2017.

BEKUS, Nelly. European Belarus versus State Ideology: Construction of the Nation in the Belarusian Political Discourses. Ifispan, 2008. Web. 16 Jan. 2017.

BELOHVOSTIK, Nadezda. Andrey Kureychik has Created an Unofficial Copy of "Horizon sky". KP, 27 Apr. 2012. Web 06 Mar. 2017.

BYLINA, Vadzim. Belarus Music: From Propaganda to Protest. Belarus Digest, 19 Apr. 2013. Web 06 Mar. 2017.

Constitution of the Republic of Belarus of 1994. Disponível em: <http://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed_protect/---protav/---ilo_aids/document/legaldocument/wcms_127420.pdf>.

GOUJON, Alexander. 1999. Language, Nationalism and Populism in Belarus. Pravapis. Carfax Publishing Company, December 1999. Web. 24 Jan. 2017.

HURINOVICH, Tatiana. Belarus: Stability instead of Democracy. *Novuelle-Europe*, 02 Aug. 2011. Web 12 Mar. 2017.

IOFFE, Grigori. Understanding Belarus: Belarusian Identity. *Europe-Asia Studies*, v. 55, n.8, p. 1241-1272, 2003.

IOFFE, Grigori. Understanding Belarus: Questions of language. *Europe-Asia Studies*, v. 55, n.7, p. 1009-1047, 2003.

KAZAKEVICH, Andrey. 2013 National Identity as Necessity for Democracy. *Eastern Europe Studies Center* 2 (32): 1-5.

LARUELLE, Marlene. *In the Name of the Nation*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

LESHCHENKO, Natalia. The National Ideology and the Basis of the Lukashenka Regime in Belarus. *Europe-Asia Studies*, v. 60, n. 8, p. 1419-1433, 2008.

LOVAS, Lemaz and Maya Medich. *2Hidden Truths: Music, Politics and Censorship in Lukashenko's Belarus*. Copenhagen: Freemuse, 2006.

O ambiente da mídia e a censura na Bielorrússia: um estudo de caso de "Horizon Sky"
Darya Karalkevich

MIAZHEVICH, Galina. Official Media Discourse and the Self-Representation of Entrepreneurs in Belarus. *Europe-Asia Studies*, v. 59, n. 8, p. 1331-1348, 2007.

NIKOLAYENKO, Olena. Web Cartoons in a Closed Society: Animal Farm as an Allegory of Post-Communist Belarus. *Political Science and Politics*, v. 40, n. 2, p. 307-310, 2007.

SAVCHENKO, Andrew. Struggle over Identity: The Official and the Alternative "Belarusianness". Review. *Slavic Review*, v. 70, n. 3, p. 723-724.

WHITNEY, Erin. First Time Fest Celebrates New Filmmakers and Honors Darren Aronofsky. *IndieWire*, 11 Feb. 2013. Web 08 Jan. 2017.

WITTERN-KELLER, Laura. *Freedom of the Screen*. Lexington, Ky.: Univ. Press of Kentucky, 2008.

ZHBANKOV, Maxim. "Country Report — Belarus". DAB, 2014. Web 24 Jan. 2017.

Recebido em: 05/05/2017

Aprovado em: 20/10/2017

Escrito de Artista

Ler = apagar¹

Leila Danziger²

*Somente a mão que apaga pode escrever.*³

J. L. Godard

Ler diariamente um determinado jornal significa compartilhar valores ético-estéticos transmitidos pela página impressa, cuja inteligibilidade é apreendida, não apenas do conteúdo das informações, mas do conjunto de signos gráficos, imagens, formato, qualidade do papel, entre outros elementos. Há tempos compartilho a certeza de Giulio Argan – que além de historiador da arte foi prefeito de Roma – de que todas as pesquisas visuais deveriam ser organizadas como pesquisa urbanística: “faz urbanismo o escultor, faz urbanismo o pintor, faz urbanismo até mesmo quem compõe uma página tipográfica”⁴, pois esta se inscreve como um valor, mesmo que em escalas mínimas, no sistema de valores. Não há dúvidas de que a palavra inscrita no espaço da cidade é um dos componentes de nossa partilha do sensível, para usar a bela e contundente expressão de Jacques Rancière. Esta é a convicção que anima extensa série de trabalhos que desenvolvo desde meados da década de 2000, e que orientou uma experiência com jornais israelenses em um período de seis meses em que vivi em Tel Aviv⁵.

Tornar-se leitor de um jornal no local onde ele é produzido constitui-se em experiência radicalmente distinta àquela de acompanhar uma publicação a partir de um país estrangeiro – mesmo que seja possível o acesso pela Internet (o que implica outra cultura material e códigos diversos) –, pois, à distância, a notícia é isolada do rumor da língua e das informações que, ao circularem, constituem seu ambiente físico. Implica igualmente integrar efetivamente uma certa comunidade de leitores, com determinadas orientações políticas e ideológicas, reunidos de alguma forma por aquela publicação. Em Israel, interessava-me ainda observar e refletir sobre a inserção da mídia na constituição da paisagem urbana e

1

Este texto se constitui a partir de dois registros de escrita: anotações feitas em forma de diário (escrito entre Tel Aviv e Jerusalém em 2011) e reflexões sobre o trabalho realizado.

2

Artista plástica, professora do Instituto de Artes da UERJ e pesquisadora do CNPq. É doutora em história pela Puc-Rio (2003), com pós-doutorado na Bezalel Academy of Arts and Design Jerusalem, Israel (CNPq, 2011) e na Universidade de Rennes 2, França (CAPES, 2015). Publicou *Diários públicos* (Contra Capa, 2013), *Todos os nomes da melancolia* (Apicuri, 2012), e *Três ensaios de fala* (7Letras, 2012). Entre suas exposições recentes, destacam-se a individual “O que desaparece, o que resiste” (Funarte, Belo Horizonte, 2014) e a coletiva “Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas.” (Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, 2014).

3

“Seule la main qui efface peut écrire”. GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du Cinéma*, 1998.

4

ARGAN. G.C. O Espaço visual da cidade. In: *História da Arte como história da cidade*, São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 224.

5

Em janeiro a junho de 2011, realizei estágio de pós-doutorado junto à Bezalel Academy of Arts and Design Jerusalém, com a supervisão de Nahum Tevet e bolsa do CNPq.

também a paisagem sonora que envolve a experiência midiática. Minha experiência era orientada pelo fato de que desde o final do século XIX, as bancas e os quiosques de jornais fizeram parte indelével do espaço da cidade com suas configurações efêmeras e infindáveis variantes. Os surrealistas se entregaram à cidade e fizeram dos textos urbanos guias de suas derivas. Mais tarde, já na década de 1960, a paisagem-texto adquiriu forma contundente nos escritos de Robert Smithson, por exemplo. Basta lembrarmos “Um passeio pelos monumentos de Passaic” (1967), em que o artista americano descrevia a perfeita continuidade entre o mundo que vê pela janela do ônibus em movimento e as imagens e textos impressos em um exemplar de jornal recém-adquirido.⁶ Essa continuidade – ou indiscernibilidade – entre imagem e mundo é uma das articulações que persigo. Em Tel Aviv, busquei apreender a paisagem midiática no contexto mais amplo daquele urbanismo e das diversas comunidades de leitores constituídas pelos diferentes jornais impressos.

Em Israel, as publicações são vendidas em lojas de conveniência ou supermercados. Não há quiosques, estes castelos de informações que integram a paisagem em tantas cidades brasileiras, onde alguns ainda cultivam o hábito de ler as manchetes em frente à banca, de pé, sem comprar o jornal, realizando performances de leitura bem singulares. Compreendo que o ato da leitura significa bem mais do que a decodificação de um grafismo, tendo em vista a coleta de uma informação. A leitura implica sempre um ato de recepção que pressupõe a presença concreta de um participante com seu corpo e seus gestos.

Desacelero o passo ao ver um jornal caído sobre a calçada. Não sem esforço, leio a palavra Post, escrita em hebraico. Trata-se de um tablóide gratuito, distribuído em vários pontos de Tel Aviv. Inutilmente, tento decifrar algo do texto que o acaso me oferece. Estou no fim da rua em que moro, quase na esquina da grande avenida que beira o mar Mediterrâneo. Procuo a filmadora em minha bolsa, na tentativa de registrar aquele encontro com o jornal, transformando-o em uma ação efetiva de leitura. Em vão. O vento golpeia as páginas e as dispersa no asfalto. Os carros passam. Perco de vista o

6

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic. *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Nova Jersey*, n. 19, p. 163-F164, dez. 2009.

jornal, mas este é o primeiro de uma série de encontros e desencontros com as informações no espaço da cidade.

O que procurava na mídia impressa israelense era uma via de acesso a este espaço público privilegiado constituído pelos jornais, e um meio de interagir com a profunda heterogeneidade daquela sociedade, refletida em suas inúmeras publicações cotidianas em diferentes línguas. E quando penso na pluralidade e nos desafios de coexistência, não me refiro exclusivamente à tensão extrema e insuportável entre judeus e palestinos, mas também às inúmeras tensões internas entre as diversas comunidades judaicas em Israel. Guardadas as devidas proporções, não creio que as tensões sejam, por princípio, negativas. Como observa Guattari ao delinear uma ecologia social, “longe de buscar um consenso cretinizante e infantilizante, a questão será, no futuro, a de cultivar o dissenso e a produção singular de existência”.⁷ E o pensador continua, afirmando que é preciso desenvolver “uma inventividade permanente para ‘imaginarizar’ os diversos avatares da violência, sem os quais, a sociedade corre o risco de fazê-los cristalizar-se no real”.⁸

Minhas leituras dos jornais foram realizadas tendo como fundo a experiência do trânsito entre línguas estrangeiras (hebraico, árabe, inglês, russo, francês). Busquei dar forma ao rumor contínuo que me envolvia, obrigando-me a um esforço constante de traduções sígnicas, intuitivas e sumárias, identificando ruídos e sonoridades. E mesmo que o hebraico moderno tenha se afirmado como língua oficial em Israel, vale lembrar que ele surge sobre os destroços de uma outra língua, o ídiche, falada pelos judeus do leste europeu, desaparecida como língua falante na segunda grande guerra. Para Kafka, o ídiche revela uma forma de contato com a alteridade que mantém asperezas produtivas, pois se compõem somente de palavras estrangeiras, que conservam a urgência e a vivacidade com as quais foram acolhidas. “O ídiche é percorrido [...] pelas migrações dos povos. Tudo aquilo, alemão, judaico, francês, inglês, eslavo, holandês, romeno e até latino [...], é preciso uma certa energia para manter unidas várias línguas dessa forma.”⁹

Mantendo em meu horizonte essa afirmação de Kafka, busquei elaborar narrativas feitas de ruídos diversos, sons do mundo, registros de jornais televisivos, acrescentando-lhes uma camada decisiva, que foi a voz de

7

GUATTARI, Felix. *As três ecologias*. Campinas: Papyrus, 1990, p. 46.

8

Idem, p. 43.

9

KAKFA, Rede über die jidische Sprache (1912) apud ZEVI, Bruno. “O judaísmo e a concepção espaço-temporal da arte. In: *Arquitetura e Judaísmo*: Mendelsohn. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 17.

Paul Celan, poeta romeno de língua alemã, originário da *Mitteleuropa* como Kafka e Elias Canetti. Celan nunca foi cidadão alemão, mas nem mesmo a política de extermínio e a violência manifesta na linguagem administrativa do Terceiro Reich foram incapazes de fazê-lo abandonar sua língua materna. Reconhecendo o caráter degradado da língua alemã e negando-se simplesmente a não mais pronunciá-la, Celan afirma o esforço daquele que vai à língua com seu ser “ferido de realidade e em busca de realidade.”¹⁰

Num jogo de transmissões feito de apagamentos e acréscimos, recolhi uma palavra de um poema de Paul Celan que me acompanha em vários trabalhos. Trata-se da palavra *Pallaksch*, que finaliza o poema “Tübingen, Janeiro”, escrito por Celan em homenagem a outro poeta – Friedrich Hölderlin –, autor de célebres elegias e hinos em língua alemã, e que viveu mais de três décadas recluso em uma torre às margens do rio Neckar. Nesses anos, Hölderlin inventou uma espécie de língua própria e, nessa língua, a palavra “*pallaksch*” poderia significar ao mesmo tempo sim e não. No poema “Tübingen, Janeiro”, Celan sugere que o único modo de se falar da atualidade seria a “lalação” (*lallen und lallen*), uma fala balbuciante, aquém das palavras e do sentido. Creio que venho construindo narrativas pelo silenciamento da fala excessivamente desenvolta, incansável e exaustiva dos jornais, e em seu lugar carimbo o incompreensível “*pallaksch*”. A sonoridade de “*pallaksch*”, duplicada como surge no poema de Celan, me pareceu um título apropriado para alguns trabalhos que surgiram a partir de gestos repetitivos (apagar os jornais e em seguida carimbá-los com a palavra poética), e que desejam assim fazer surgir uma fala mais próxima do indizível que nos move. As instalações realizadas em torno dessas questões são voltadas para a espacialização dos resíduos (materiais e sonoros) produzidos a partir desse processo de apagamento e reedição dos jornais impressos. Em um dos vídeos realizados com os jornais isrelenses a voz de Celan, lendo seu poema, mistura-se a diversas camadas de vozes extraídas de noticiários televisivos. O que quero fazer surgir é um rumor contínuo, ritmado pela voz do poeta, que se mistura ao ruído repetitivo, excessivo e descartável das informações que nos envolvem.

Filmo os jornais. Tento inseri-los em outro regime de tempo. Escolho uma série de páginas que trazem imagens de crianças israelenses de origem etíope (negras

10

CELAN, Paul. “Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen”, In: *Ausgewählte Gedichte*. Frankfurt: Suhrkamp, 1968, p. 129.

Ler = apagar
Leila Danziger

portanto), fantasiadas para a festa de Purim. E retiro, do mesmo jornal, cenas memoráveis da Praça Tahrir, no Cairo, tomada pela multidão em revolução esperançosa. Ao filmar, não há como impedir que os sons da cidade se integrem aos ruídos da ação de apagar os jornais e silenciar o excesso de informações. Reajo mal a essas contaminações de ruídos. Inicialmente, preferiria guardar a "pureza" dos sons de minha performance de leitura. Mas pouco a pouco compreendo que as interferências são bem vindas. Orações de uma mesquita, barulho de sinos, vozes em uma língua indistinta. É mesmo importante que o espaço sonoro, ao menos, não seja dividido por nenhuma fronteira intransponível.

O esforço de elaboração da noção de leitura foi sendo delineado ao longo de minha prática artística, cujo gesto construtivo essencial é uma experiência física, concreta, material de leitura. Pois se a escrita manual é um trabalho que exige o corpo todo (como tão bem observou Barthes ao escrever sobre a pintura de Cy Twombly), o mesmo é válido para a leitura, que é realizada com o corpo em integridade. A leitura aqui praticada é um processo de extração, em que os jornais são apagados, esvaziados, descascados, em operações que devem ser precisas, exatas ou tudo se perde. A produção de vídeos em que o aspecto material, efetivamente físico da leitura realizada com os jornais, é registrado e editado, revela certo caráter performativo da experiência realizada e que procura dar forma à uma narrativa composta de gestos e ruídos, uma modalidade de escritura elaborada a partir do excesso e da entropia de informações.

Em Jerusalém, hospedo-me em um pequeno (quase secreto) hotel familiar dentro dos muros da cidade velha. Em busca de uma luminosidade favorável que me permita realizar o trabalho, encontro uma mesa de cimento no parque infantil do bairro judaico. À minha frente, um pequeno campo de futebol, que, mesmo vazio, confere alguma leveza e esperança àquele fascinante canto do mundo, ameaçado pelo excesso de (suposta) santidade. Em minha estadia em Israel, a ausência de um ateliê, ou seja, de um lugar específico dedicado à prática artística, me fez compreender e acentuar a permeabilidade do

Ler = apagar
Leila Danziger

processo de registro da leitura dos jornais. Ao contrário de um lugar que propiciasse “condições ideais de um laboratório” (controle de luz e de som adequado ao registro das imagens), a leitura dos jornais israelenses se deu a partir de uma inevitável contaminação com o espaço da vida. O que a princípio foi uma grande estranheza – a necessidade de trabalhar em diferentes lugares improvisados e não isolados de ruídos externos – transformou-se na possibilidade mesma de conferir nova camada de sentido ao trabalho.

Apagar os jornais é animá-los, fazer com que cintilem por dois ou três segundos, silenciados e afastados da urgência da informação. Os apagamentos geram imagens em movimento. O momento da filmagem é de fato o momento da leitura, intermediada pela câmera afixada a um discreto tripé. E o trabalho só se torna possível pelas dimensões da câmera digital, sua capacidade de integração ao meu próprio corpo.

30 de março de 2011. Pouco antes das três da tarde em Jerusalém. Enquanto almoço em um restaurante vegetariano na Jaffa Road, a inglesa Mary Jane Gardner estava em um ponto de ônibus em frente à rodoviária. Chegamos a Israel na mesma época, com o propósito de permanecer o mesmo período de tempo. Ela viveu 20 anos no Togo e seu projeto era aprender hebraico para traduzir a Bíblia em uma língua africana. Sua fotografia não deveria estar no pequeno artigo que a identificava como a única vítima fatal de um ataque terrorista na cidade após três anos. Tristemente, na forma de uma homenagem impotente, integro-a à narrativa que construo daqueles dias.

Na frase de Godard inserida como epígrafe deste texto já existe um apagamento, pois trata-se de uma citação de Maître Eckhart, místico medieval, em que o cineasta francês suprimiu a parte final da sentença que originalmente afirmava: “Somente a mão que apaga escreve a verdade”. Com Godard, a pretensão de escrever a verdade é deixada de lado e o que está em jogo é a própria condição de possibilidade da escrita. Somente quem apaga, consegue escrever, desprendendo-se daquilo que exerce

autoridade. Em meu trabalho, apagar significa escolher, selecionar, colocar em destaque essa ou aquela informação, palavra, imagem ou apenas deixar que restos de cor subsistam, como na série “Para Irineu Funes” (2006), dedicada ao personagem do conto de Borges que era incapaz de esquecer. Nestes trabalhos, todo o texto informativo dos jornais foi efetivamente extraído, pois buscava transformar os jornais em um murmúrio de informações cromáticas. No lugar da informação, carimbei frases retiradas de conto: “Mis sueños son como la vigilia de ustedes”. “Mi memoria, señor, es como un vaciadero de basuras”. E ainda: “Más recuerdos tengo yo que los que habrá tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo”.

A aquisição da hiper memória pelo personagem surge após uma queda de cavalo que deixa o jovem Irineu Funes paralisado, preso para sempre ao leito. A memória totalizadora do personagem é de fato incompatível com a mobilidade da vida. No apagamento – no esquecimento seletivo – surge a possibilidade mesma do movimento, do fluxo, da narrativa, e creio que toda a dificuldade está na construção dos valores capazes de nortear o que lembrar e o que esquecer (configurações sempre provisórias, à espera de novas configurações e sentidos).

Caminhando no centro de Jerusalém, encontro um banco de jardim que é um monumento: discreto, singelo, sem distinguir-se de outro banco qualquer. Trata-se do banco de Julia Goldmuntz, homenageada por ocasião de seu 85º aniversário, comemorado em janeiro de 1983. Ela não é lembrada na condição de personalidade pública, como compreenderia o senso comum, mas apenas como afetuosa amiga da cidade. Embora o banco não aspire à condição de obra artística, nele se manifesta a consciência que percorre certo número de obras realizadas em espaço público desde as últimas décadas do século XX. Tais obras não sobrecarregam a memória da cidade com formas e monumentos tradicionais, mas abrem novas visadas e horizontes, que propiciam mediações ou, ainda, inscrevem datas, nomes e senhas na cidade há tempos compreendida como um texto inesgotável. O discreto banco dedicado à Julia Goldmuntz, idêntico a qualquer outro banco de jardim, escapa à nostalgia – sentimento cujo risco é nos imobilizar em um passado idealizado – na

Ler = apagar
Leila Danziger

medida em que sugere a possibilidade de que qualquer habitante, efetivamente comprometido tanto com a história da cidade quanto com seus desafios futuros, poderia ter sua memória afirmada de modo delicado – e potente – no espaço da vida.



Pallaksch Pallaksch (video, cor, som, 4'17")



O que desaparece, o que resiste (video, cor, som, 7')

Ler = apagar
Leila Danziger

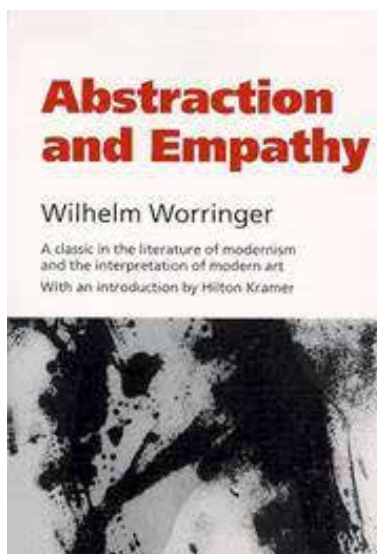


Vanitas (video, cor, som, 4'12")

Resenha

Abstração e Empatia

Tammy Senra Fernandes Genú¹



Resenha do livro

WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction and Empathy*: a construction to the psychology of style. Chicago: Elephant Paperbacks, 1997.

1. Credenciais do Autor

Wilhelm Worringer foi um historiador da arte alemão muito conhecido por suas teorias sobre a abstração na arte. Influenciado pelos também historiadores Alois Riegl e Theodor Lipps, seu trabalho mais conhecido é justamente “Abstraction and Empathy”, escrito em 1907 como tese de seu doutorado. Seu segundo livro “Form in Gothic”, de 1911, de certa maneira

1

Mestre em Artes, Cultura e
Linguagens pela UFJF.

expandiu as ideias das conclusões de seu primeiro livro. Ao longo de sua vida foi professor nas Universidades de Bern e de Bonn e escreveu vários outros livros, porém nenhum deles conseguiu atingir a importância de suas primeiras publicações, utilizadas como referência para inúmeras pesquisas até hoje.

2. Resenha

Ao fazer uma análise crítica do primeiro livro escrito por Wilhelm Worringer, é importante compreender os objetivos do autor com a obra. Frequentemente associado ao movimento expressionista alemão, é necessário entender que o autor não trata a respeito da abstração como conhecemos na arte moderna e nem teria como, já que este tipo de abstração surgiu *a posteriori* à publicação de sua tese. Worringer escreve a respeito de uma arte europeia do passado, para quem se provou moderna em suas premissas.² O autor busca demonstrar que, antes mesmo do naturalismo era a abstração que imperava na criação artística em grande parte das grandes nações. Para o autor, a estética moderna, baseada na teoria da empatia, é inaplicável aos setores mais amplos da história da arte (WORRINGER, 1994, p. 4). Dividido em duas partes, a primeira sendo “teórica”, o autor trata a respeito dos princípios da Abstração e da Empatia e; na segunda parte, que ele considera “prática”, ele dá exemplos da aplicação desta teoria nos ornamentos, na arquitetura, na escultura e na arte da pré-renascença. Por fim, o apêndice do livro é dedicado a análise da transcendência e da imanência na História da Arte pelo viés da abstração e empatia.

Para Worringer, é a condição da psique do artista que está na base de qualquer criação artística, a qual é resultado do relacionamento do artista com o mundo exterior, com a natureza a sua volta. Tendo isto em mente, Worringer nos apresenta a teoria de Lipps sobre empatia. De acordo com esse autor, ao contemplarmos um objeto, que pode ser de arte ou não, pode-se ocorrer dois fenômenos estéticos: a empatia positiva ou a empatia negativa. A primeira ocorre quando no momento de fruição o observador se

2

“It needs to be understood, however, that Worringer himself was not writing about modernist Art in Abstraction and Empathy. He was writing about the art of European past, but in a way that proved to be modern in its assumptions” (KRAMER, Hilton. In: WORRINGER, Wilhelm. Abstraction and Empathy. A contribution to the psychology of style. Chicago: Elephant Paperbacks, 1997. p.VIII).

vê no objeto e se envolve emocionalmente com ele, tendo como resultado desta experiência uma fruição prazerosa, um estado de repouso. Quando ocorre empatia positiva, podemos dizer que ocorre a sensação de prazer estético.

O artista somente consegue criar objetos que causem empatia positiva no espectador se estiver em simbiose com o mundo a sua volta, ou seja, somente se ocorrer uma relação harmoniosa do homem com o mundo exterior. Neste caso, o artista tem uma tendência ao antropomorfismo, procurando retratar os objetos sem distorção e de maneira orgânica.

No outro viés, temos também a empatia negativa, que ocorre quando esta fusão emocional do observador com a obra não acontece. O que surge é um conflito entre o espectador e aquilo que é visto, provocando uma sensação de desprazer na experiência estética. Neste caso, a criação artística ocorre por um fenômeno de outra natureza, diferente da via da empatia, por um impulso à abstração.

O autor vai além e cita Lipps mais uma vez ao dizer que é deste resultado que se tem as definições clássicas de beleza e feiura. Somente quando a empatia positiva ocorre é que as formas são consideradas belas:

Disto resulta as definições de beleza e feiura. Por exemplo "somente quando esta empatia existe as formas são consideradas belas. A beleza é esta liberdade ideal na qual consigo me ver e viver dentro dela. Por outro lado, uma forma é considerada feia quando sou incapaz de fazer isto. Quando não me sinto interiormente livre, quando me sinto inibido, sujeito a uma limitação da forma ou a uma limitação em sua contemplação". (LIPPS, 1906, p.247 apud WORRINGER, 1994, p.7)³

Antes de nos adentrarmos no conceito de abstração feito pelo autor é interessante entender um outro conceito que ele nos trás, o conceito de volição artística. Como já citado, para o Worringer, todo trabalho de criação artística parte de uma demanda psicológica, da condição da psique do artista. Sendo assim, toda criação é resultado de uma volição artística, de uma vontade de criar. Ele define este conceito como sendo:

3

"From it result the definitions of the beauty and the ugly. For example: "Only in so far as this empathy exists are forms beautiful. Their beauty is this ideal freedom with which I live myself out in them. Conversely, form is ugly when I am unable to do this, when I feel myself inwardly unfree, inhibited, subjected to a constraint in the form, or in its contemplation" (LIPPS, Theodore. Aestetik: psychologie des schönen und der knust. Hamburg: Voss, 1906 apud WORRINGER, Wilhelm. Abstraction and Empathy. A contribution to the psychology of style. Chicago: Elephant Paperbacks, 1997. p.7).

'Absoluta volição artística' pode ser entendida como aquela demanda latente que existe por si só, inteiramente independente do objeto e de seu modo de criação e que se comporta como vontade de criar. Este é fator primário em toda criação artística e, em sua essência mais íntima, todo trabalho de arte é simplesmente o resultado de uma objetificação desta já existente volição (WORRINGER, p. 9).⁴

Assim, para ele, até em última análise, a História da Arte era considerada como "História da Habilidade", porém, nesta nova abordagem, a evolução da História da Arte deve ser considerada como a "História da Volição", devemos compreender que a habilidade adquirida ou não por um artista é uma consequência de sua volição. Desta maneira, as diferenças de estilo na arte entre um período e outro não devem ser explicadas pelo ponto de vista da falta ou da presença de alguma habilidade de seus artistas, mas pelo fato de que estes artistas possuíam volições diferentes.

Na parte "prática" de seu texto o autor justifica o argumento da não evolução da arte egípcia pelo viés da volição. Neste momento, ele diferencia o ornamento grego, totalmente orgânico, do egípcio, com tendências abstratas, e diz ser incorreto afirmar, como Riegl fez, que a capacidade ornamental dos egípcios se exauriu. Se esta arte não se modificou ao longo dos anos, não foi por falta de habilidade, mas sim por que este resultado foi o desejado pelos artistas, a volição artística destes não se modificou.⁵ Ao contrário da volição artística dos gregos, que iniciou na abstração, com as linhas simples dos ornamentos das colunas gregas Dóricas e Jônicas e se modificou, até que o naturalismo, o orgânico, dominou, como pode ser visto nas colunas Coríntias.

Desta maneira, Worringer chega a um ponto muito importante. Todo estilo representa o máximo da felicidade para a humanidade que o criou. Este, para o autor deve ser considerado o dogma supremo de qualquer consideração a respeito de História da Arte. Aquilo que para o nosso ponto de vista parece uma deformação, pode ter sido de grande beleza para a humanidade que o criou. Assim, avaliações sobre arte utilizando somente a arte da antiguidade ou da renascença como pontos de referência podem

4

"By absolute artistic volition is to be understood that latent inner demand which exists per se, entirely independent of the object and of the mode of creation and, in its innermost essence, everywork of art is simply and objectification of this a priori existent absolute artistic volition" (LIPPS, Theodore. *Aestetik: psychologie des schönen und der knust*. Hamburg: Voss, 1906 apud WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction and Empathy. A contribution to the psychology of style*. Chicago: Elephant Paperbacks, 1997. p. 9).

5

"The further development which plant ornament underwent in Greek art lay from the start outside the artistic volition of the Egyptians, and it is erroneous to take this as reason for affirming, as Riegl does, that the Egyptians' capacity for ornamental achievement exhausted. Rather is the fundamental position valid here too, that what is achieved represents the fulfillment of what was desired, and in so far as the volition does not alter – and in the rigid direction of the Egyptians this remained unchanged – it is also incapable of development" (WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction and Empathy. A contribution to the psychology of style*. Chicago: Elephant Paperbacks, 1997. p.68).

ser considerados banais e cheia de absurdos. Uma das grandes importâncias então deste trabalho de Worringer foi justamente elencar a arte primitiva e a arte não europeia ao patamar que se dava à arte europeia até então.

Enfim, o que seria a abstração para o autor? Segundo ele, todo ponto tem seu contraponto, sendo assim o oposto do orgânico e do naturalismo é justamente a abstração, a capacidade de se extrair de um objeto suas formas mais básicas, fazendo com que adquiram uma configuração rígida e tendências geométricas. Sendo assim, para ele o contraponto da necessidade de empatia, a necessidade de se criar objetos que causem empatia positiva em seus observadores, é o impulso à abstração, à “necessidade” de se criar objetos com tendências geométricas, que, por vezes causarão empatia negativa em seus espectadores.

O impulso à abstração por parte do artista, assim como a necessidade de empatia, ocorre devido ao relacionamento deste com o mundo ao seu redor, porém este relacionamento é de uma natureza diferente. Neste caso, é resultante do temor e da angústia do homem perante o desconhecido da natureza. As formas abstratas, por possuírem uma regularidade, seriam uma das únicas maneiras nas quais o homem poderia repousar diante da confusão do mundo. Ao tratar sobre a abstração na arte primitiva, Worringer constata:

Não que o homem primitivo procurou mais urgentemente pela regularidade na natureza, ou viveu a regularidade maneira mais intensa; é justamente o contrário: é porque ele se encontra tão perdido e tão desamparado espiritualmente em meio as coisas do mundo exterior, é porque ele vive somente a escuridão e o capricho em meio a sua conexão com o mundo exterior que seu impulso a abstração é tão forte (WORRINGER, 1994, p. 18).⁶

Sendo assim, o impulso à abstração parte, como já tratamos acima, de uma volição: é o artista que, devido ao seu relacionamento com o ambiente em que vive, tem a “vontade” de criar objetos que tendem à abstração. A consequência crucial desta volição é justamente a representação do plano, de uma supressão da forma tridimensional, transformando o objeto em

6

“Not that primitive man sought more urgently for regularity in nature, or experienced regularity in it more intensely; just the reverse: it is because he stands so lost and spiritually helpless amidst the things of the external world, because he experiences only obscurity and caprice in the inter-connection and flux of the phenomena of the external world, that the urge is so strong in him to divest things of the external world of their caprice and obscurity in the world picture and to impart them a value of necessity and a value of regularity” (WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction and Empathy. A contribution to the psychology of style.* Chicago: Elephant Paperbacks, 1997. p. 18).

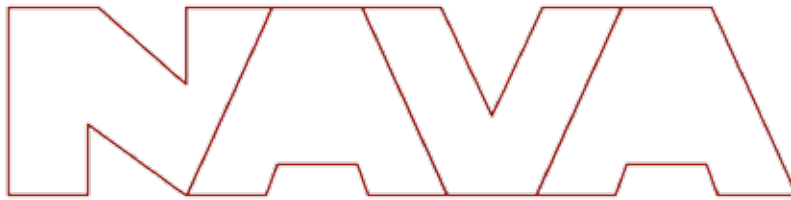
uma única forma. Mais uma vez, é importante salientar que a utilização do plano por parte do artista não quer dizer que este não teria conhecimento a respeito da profundidade, ele simplesmente transforma essa profundidade em várias relações com os planos. Um exemplo, dentro da arte moderna desta volição, é arte cubista.

Worringer diz que a necessidade de empatia será sempre a busca do homem ao criar um objeto artístico, porém isso nem sempre é possível. Uma das grandes contribuições de seu trabalho foi, então, analisar o impulso à abstração e a importância que este impulso assumiu dentro da evolução da arte. Na análise de sua linha do tempo da História da Arte, que passa pela arte primitiva, egípcia, antiguidade clássica, renascimento e gótico, o autor ilustra que, a necessidade de empatia e o impulso a abstração foram se intercalando ao longo dos anos. Em alguns momentos, era a necessidade de empatia que predominava e, em outros, a necessidade de abstração.

Embora possamos relacionar o texto de Wilhelm Worringer aos desdobramentos da Arte Moderna, em nenhum momento isto é tratado em seu texto. O próprio autor, inclusive, não teria como prever o que ocorreu. Porém, é inegável a associação de seus escritos à arte de Paul Cézanne, ao Expressionismo Alemão e principalmente, ao Cubismo.

Recebido em: 20/10/2017

Aprovado em: 04/12/2017



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Instituto de Artes e Design :: UFJF

Normas para submissão de trabalhos

A NAVA é uma revista do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF, que publica artigos de temática específica (dossiês), artigos de temáticas livres, resenhas (livros, filmes, exposições, obra musical) e entrevistas de autores doutores ou doutorandos nas áreas ligadas às artes em geral, como artes visuais, música, cinema, audiovisual e moda. A Nava recebe trabalhos através de chamadas temáticas (dossiê) e em fluxo contínuo.

Os autores dos trabalhos apresentados deverão obedecer e estar cientes das normas e diretrizes para publicação, descritas a seguir:

Os artigos, resenhas e entrevistas devem ser inéditos.

Todos os artigos serão avaliados por, pelo menos, dois pareceristas.

Os originais devem ser encaminhados após o autor ter feito revisão cuidadosa.

Ao encaminhar seus trabalhos para apreciação, os autores devem estar cientes de que, uma vez aprovado para publicação, o texto será cedido imediatamente e sem ônus dos direitos de publicação à Revista NAVA.

Ao submeter um texto para publicação, o autor concorda com as normas aqui divulgadas. Caso de plágio ou quaisquer outras ilegalidades nos textos apresentados são de exclusiva responsabilidade dos autores.

Só serão aceitas submissões de artigos de autores Doutores ou cursando o Doutorado. Somente para as resenhas serão aceitos autores Mestres.

Não serão aceitas submissões de artigos de alunos do PPG em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF. Alunos egressos poderão submeter artigos se já estiver desligado do programa há.

Os artigos devem conter título, resumo (até 250 palavras) e palavras-chaves (até quatro), em português e em inglês.

Volume do texto: os artigos e entrevistas deverão ter entre 25 mil e 45 mil caracteres com espaço, incluindo as referências, notas, tabelas e imagens. As resenhas devem ter entre 7,5 mil e 10 mil caracteres com espaço.

Tamanho e formato do arquivo: Dois arquivos devem ser enviados à revista Nava, um com o texto e outro com as imagens. O arquivo a ser enviado com o texto deve ser salvo em DOC ou RTF e não deve ultrapassar 2MB. O arquivo a ser enviado com as imagens, caso haja, deve conter imagens em resolução de 300 dpi em extensão TIF, JPG, JPEG ou GIF e com as respectivas legendas.

Título:

Fonte: Times New Roman

Corpo (tamanho): 14

Entrelinhas (espaço): 1,5

Alinhamento centralizado

Recuo de primeira linha: não

Palavras estrangeiras e neologismos devem estar em itálico

Deve estar em negrito

Formatação de texto:

Fonte: Times New Roman

Corpo (tamanho): 12

Entrelinhas (espaço): 1,5

Alinhamento justificado

Recuo de primeira linha: 12mm

Palavras estrangeiras e neologismos devem estar em itálico.

Não usar negrito ou sublinhar termos. Use o itálico para realce.

Formatação de citações: usar “aspas” para citações de até três linhas inteiras dentro do parágrafo. Usar ‘apóstrofes’ para citação dentro da citação. Citações longas devem ser destacadas do texto, em parágrafo separado, sendo:

Recuo: 40 mm

Fonte: Times New Roman

Corpo (tamanho): 10

Entrelinhas (espaço): 1

Alinhamento justificado

Não usar negrito ou sublinhar termos. Use o itálico para realce e informe se o grifo consta do original ou não, acrescentando, conforme o caso: (AUTOR, ano, p. x, grifo nosso) ou (AUTOR, ano, p. y, grifo no original).

O trecho deve estar separado do texto por parágrafos adicionais (linha branca), um antes e um depois.

Formatação das referências:

Fonte: Times New Roman

Corpo (tamanho): 10

Entrelinhas (espaço): 1,5

Alinhamento justificado

Parágrafos com recuo especial de 12mm a partir da segunda linha.

Livros:

SOBRENOME, Prenome. *Título*: subtítulo. Edição. Lugar: Editora, ano.

Capítulo de livros:

SOBRENOME, Prenome. Capítulo de livro. In: SOBRENOME, Prenome. *Título*: subtítulo. Edição. Lugar: Editora, ano. 1ª página- última página.

Artigos em periódicos:

SOBRENOME, Prenome. Título do artigo. *Título do periódico*, Cidade, volume, número, ano, página inicial e final da parte referenciada no formato p. x-x, ano.

Citação de internet:

Devem seguir as mesmas regras anteriores para autor e título, sucedida das informações: Disponível em: endereço completo da página acessada (exemplo: <<http://www.ufjf.br/portal>>). Acessado em: dia, mês e ano (exemplo: 24 jul. 2014).

Dissertações e teses:

SOBRENOME, Prenome. *Título da obra*: subtítulo. Ano de apresentação. Número de folhas. Categoria (Grau e área de concentração)– Instituição, Local.

Trabalhos de eventos:


AUTOR. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número., ano congresso, Cidade. *Nome dos anais* ou apenas *Anais...* Cidade: Editora, ano publicação. página inicial e final da parte referenciada no formato p. x-x.

Notas: todas as notas devem ser inseridas no final da página, em notas de rodapé. Indicar, em nota, se alguma versão do texto já houver sido apresentada em congresso, seminário, simpósio etc.

As referências devem ser inseridas no sistema autor-data no corpo do texto com o seguinte modelo de formatação: (SOBRENOME, ano de publicação, p. xx).

Imagens: devem ser inseridas no corpo do texto com a devida referência de fonte e legenda em tamanho 10, Times New Roman, espaço simples. Além de presentes no corpo do texto, as imagens devem ser enviadas arquivo separado com as respectivas legendas em resolução de 300 dpi em extensão TIF, JPG, JPEG ou GIF.

Havendo dúvida ou casos ausentes nesta norma, deve-se observar a norma da ABNT.



Autorização de uso de imagens e sons: Todas as imagens e sons que não sejam de autoria do proponente do texto necessitam de autorização expressa por escrito do autor para publicação na NAVA. O levantamento dessas autorizações é de responsabilidade dos autores e podem ser providenciadas depois da aprovação do texto para publicação.