



01

v. 1 :: n. 1 :: jul./dez. :: 2015



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. 1	n. 1	p. 1-187	jul./dez.	2015
------	--------------	------	------	----------	-----------	------

© Editora UFJF 2015
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 360306-330 - 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

Imagem da capa: Ricardo Cristofaro ("Objeto desmedido", 2015)
Criação do logotipo: Luana Aguiar

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,
2015-

Semestral
ISSN

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: Marcos Vinício Chein Feres



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. Dr. Alexandre Fenerich/UFJF

Prof^a. Dra. Karla Holanda/UFJF

Prof^a. Dra. Maria Claudia Bonadio/UFJF

Conselho Científico

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

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

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

Prof^a. Dra. Cynthia Tompkins (Universidade de São Paulo)

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

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

Prof^a. Dra. Carole Gubernikoff (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

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

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

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

A Revista NAVA é um periódico do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Interdisciplinar e de caráter científico, a revista tem periodicidade semestral e publica artigos inéditos, resenhas e entrevistas, que abrangem temáticas relacionadas às artes, cinema, audiovisual, música, moda, design e assuntos correlatos de autores doutores ou doutorandos.

Seus objetivos principais são: estimular a produção científica; contribuir para a divulgação e transmissão do conhecimento nos campos de abrangência da revista; e possibilitar o intercâmbio de informações e experiências com outras instituições de ensino superior e de pesquisa.

As chamadas para apresentação de trabalhos são divulgadas na comunidade científica de todas as áreas, e os trabalhos devem ser enviados por meio da plataforma *online* da revista. Professores e alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens/UFJF não podem submeter propostas. Alunos egressos poderão enviar trabalhos após dois anos do encerramento do vínculo de matrícula.

O nome da revista é uma homenagem ao memorialista **Pedro Nava**, nascido a 5 de junho de 1903, em Juiz de Fora. Pedro Nava era médico, poeta bissexto e exímio desenhista e ilustrador. Ao se aposentar da medicina, por volta dos 70 anos de idade, dedicou-se a escrever suas memórias, resultando em seis volumes. Sobre a grandeza de sua obra, Rachel de Queiroz faz uma síntese precisa, ao dizer que ele, “escrevendo sobre si mesmo, escreveu sobre toda uma sociedade”. O caráter multifacetado de Pedro Nava tem um significado especial para a proposta de interdisciplinaridade de nossa revista.

Comitê Editorial – Novembro de 2015



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: Representações da Morte

8

Tamara Quírico

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo, juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média

26

Juliana Schmitt

A morte e os mortos nas danças macabras

41

Fausto Viana

A roupa fúnebre ou Não chore que é para não molhar as asas do anjo

66

Paola Barreto Leblanc

Inabitual

Artigos

84

Cecília Mello

De Terra amarela a Em busca da vida: pintura, filosofia e a China pós-socialista

108

Maria Izabel Branco Ribeiro

Tarsila: modernismo e moda nos anos 1920

128

Rafaela Norogrande

Histórias do design: narrativas patrimoniais no MUDE

Resenhas

150

Ivana Guilherme Simili

Os poderes e os prazeres da elegância e da beleza

157

Giuliano Jorge Magalhães da Silva

Aos olhos de uma criança: o imaginário *Menino* para o *Mundo*

Entrevista

165

Sheila Schvarzman

José de Almeida Mauro, fotógrafo do cinema brasileiro

Ensaio fotográfico

178

Debora Baldelli

*"Cante Hare Krishna e seja feliz":
devoção, pregação e prática musical
entre os Hare Krishnas de Lisboa*

184

Nominata dos pareceristas

185

Normas para submissão de trabalhos

Dossiê

Representações da Morte

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo, juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média

Tamara Quírico¹

Resumo

Este artigo discute brevemente as relações teológicas e visuais entre a Paixão de Cristo e o Juízo Final. Após uma introdução sobre a noção de tempo histórico para os cristãos e a importância da Paixão como elemento fulcral para o Cristianismo, o texto trata das representações visuais em que os temas do Juízo Final e da Crucificação são desenvolvidos em conjunto, seja como dípticos ou em cenas unificadas. Analisando alguns exemplos produzidos na Península Itálica, entre meados do século XIV e início do XV, o artigo se detém especialmente em uma obra específica, o painel *Alegoria da Redenção*, de Ambrogio Lorenzetti, discutindo suas singulares iconografia e composição. Buscam-se, enfim, possíveis interpretações para essa pintura, ao relacioná-la a outro conjunto de afrescos produzido no mesmo período: o ciclo do *Trionfo della Morte* do Camposanto de Pisa.

Palavras-chave: Paixão de Cristo. Juízo Final. Triunfo da Morte.

The death of God and the death of man: Passion of Christ, last judgment and the triumph of death at the end of the Middle Ages

Abstract

This paper shall briefly discuss the theological and visual connections between the Passion of Christ and the Last Judgement. It first gives an introduction on Christian's conception of a historical time and the importance of the Passion as a fundamental element for Christianity; it then discusses depictions in which Last Judgement and Crucifixion are represented together, whether as diptychs or unified scenes. As it analyses some examples painted in the Italian Peninsula between the second half of the 14th and early 15th centuries, this paper shall focus especially on a particular painting, the so-called *Allegory of Redemption's* panel painted by Ambrogio Lorenzetti, discussing its unique iconography and composition. It seeks, finally, possible interpretations for this painting as it is confronted to another set of frescoes painted during the same period: the *Trionfo della Morte* cycle in Pisa Camposanto.

Keywords: Passion of Christ. Last Judgement. Triumph of Death.

1

Mestre em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (2003), e doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2009). Desde 2012 é professora adjunta do Departamento de Teoria e História da Arte (DTHA) do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ART/UERJ).
Contato: <tquirico@gmail.com>.

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quirico

A noção de um tempo histórico é uma das mais importantes para os cristãos. A certeza de um início claramente marcado no *Gênesis* e a espera de um fim que, indubitavelmente, chegará nortearam as concepções do Cristianismo desde os primeiros séculos. O fim da história, de acordo com os cristãos, será marcado pela *Parúsia*, a segunda vinda de Cristo para julgar toda a humanidade. O Seu retorno ao final dos tempos é mencionado em trechos diversos do Novo Testamento, como em Mt 16, 27: “pois o Filho do Homem há de vir na glória do seu Pai, com os seus anjos, e então retribuirá a cada um de acordo com o seu comportamento”. Essa passagem do Evangelho de Mateus indica também, de modo claro, a noção de um julgamento baseado na conduta individual de cada homem ao longo de sua vida.

Por que Cristo julgará os homens? De acordo com a doutrina cristã, a Encarnação de Cristo teria sido necessária para resgatar a humanidade do pecado cometido por Adão. Expulsos do Jardim do Éden por ordem divina, os homens não poderiam para lá retornar, enquanto não fossem redimidos de suas culpas, conforme também se afirma em diversas passagens escriturais, como em 1Cor 15, 21-22: “com efeito, visto que a morte veio por um homem, também por um homem vem a ressurreição dos mortos. Pois assim como todos morrem em Adão, em Cristo todos receberão a vida”.

A remissão das faltas só poderia ocorrer com a mediação de Cristo entre Deus Pai e a humanidade arrependida, de modo a se restabelecerem os laços destruídos pelo pecado. Entretanto, para que a intercessão fosse plenamente alcançada, foi necessário que o Cristo se fizesse homem:

(...) A mediação moral requeria na pessoa de Jesus a união física de dois extremos – Deus e o homem – que ele deveria reconciliar (...). Para que a redenção fosse feita segundo as leis da justiça (...), era necessário que Deus se encarnasse, e que assim a mediação, em sua pessoa, reunisse fisicamente a divindade e a humanidade. Ele é mediador por sua humanidade; mas, sem a divindade, ele não poderia eficazmente exercer sua mediação (*Dictionnaire de théologie catholique*, 1922: col. 1346).

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quirico

Ou seja, mais do que Deus dos homens, Cristo é Deus feito homem. A redenção, no entanto, só poderia ser plena com o sacrifício de Jesus, como novamente esclarece São Paulo, em 1Cor 15, 3: "Cristo morreu por nossos pecados, segundo as Escrituras". Cristo morreu para livrar a humanidade da morte, do pecado de Adão. Não por acaso, em inúmeras pinturas representando a Crucificação dentro da tradição medieval, é possível discernir, à base da cruz, um crânio, identificado usualmente como o de Adão. Isso se deve ao fato de que, na Idade Média, se difundiu a ideia de que Cristo, como redentor dos pecados de Adão, teria sido crucificado no local exato do sepultamento do primeiro homem. A partir do pensamento de São Paulo, Cristo seria visto como o segundo Adão que, ao morrer, redimiria o primeiro de suas culpas.

É de morte, portanto, que se trata aqui. De morte e de ressurreição. A Paixão e Sua conseqüente morte na cruz são o ato primordial de Cristo para permitir a salvação de todos os homens. Por ter dado Seu sangue pela humanidade, por ter morrido para a remissão dos pecados, Cristo é legitimado como o juiz dessa mesma humanidade; uma vez que morreu para a salvação dos homens, Ele, mais do que todos, tem o direito de julgá-los. Por isso, nas representações visuais do Juízo Final, a figura de Cristo usualmente ergue os braços para expor Seus estigmas, evidente comprovação de Seu sacrifício. Como explica Yves Christe, "os estigmas das mãos e do flanco, após terem sido mostrados a São Tomé, o são a todos os homens, como prova da identidade do Filho do Homem vitorioso e de Jesus crucificado e ressuscitado" (CHRISTE, 1973: p. 39).

Se a Encarnação de Cristo, enfim, é o ponto fundamental da teologia cristã desenvolvida ao longo dos séculos, ela ganha dimensão plena somente com o sacrifício de Cristo na cruz. Afinal, como escreve uma vez mais São Paulo, em 1Cor 15, 14, "se Cristo não ressuscitou, é inútil nossa pregação e inútil nossa fé". A Paixão de Cristo, então, é também elemento fulcral para o Cristianismo – a Páscoa, não por acaso, é a mais importante festa do calendário litúrgico cristão. Desde o século XI, porém com mais intensidade ao longo dos séculos XIII e XIV, as práticas cristãs progressivamente enfatizaram não somente a morte e conseqüente ressurreição de Cristo, mas, especialmente, Sua agonia na cruz. No fim da Idade Média, Ele se

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quirico

tornaria cada vez mais o Cristo da Paixão e do sofrimento (o que, segundo Jacques Le Goff, explicaria o desenvolvimento da iconografia da *Pietà* e do *Ecce Homo*). E complementa: “o Cristo do fim da Idade Média é então um Deus ambivalente: Ele é o Deus em majestade do juízo final, e também o Deus crucificado da Paixão” (LE GOFF, 2003: p. 62).

Essa ênfase na dor foi adaptada à iconografia do Juízo Final, em particular aos modos de figuração do Cristo que, de Senhor Onipotente, o Cristo em Majestade que vem para julgar os vivos e os mortos, passou a ser evocado igualmente como sofredor, parcialmente desnudo, mostrando os estigmas e cercado pelas *Arma Christi* (ou seja, os símbolos do martírio de Cristo: a cruz, a coluna da flagelação, a coroa de espinhos, dentre diversos outros que comparecem com menor frequência), trazidas à cena, em muitos exemplos, por anjos². Assim sendo, a Paixão de Cristo, ainda que não representada nessas cenas do Julgamento, é claramente recordada tanto pelas *Arma Christi* – que trazem à mente do fiel o martírio sofrido para a remissão dos pecados dos homens –, como pelo Cristo mesmo que, em glória, apresenta ao fiel os estigmas, marcas inequívocas de Seu sacrifício pela humanidade. Aqui, sem dúvida, pode-se trazer à mente o papel tradicionalmente desempenhado pelas imagens de devoção. De fato, “a visão de Deus que sofreu como um homem pode comunicar mais de quanto seja capaz de fazê-lo a teologia” (BELTING, 1986: p. 6). Não há nas representações do Juízo Final, decerto, a figuração explícita do Deus que sofreu como homem, mas isso é constantemente recordado pela posição mesma do Cristo nessas cenas.

A Paixão de Cristo, portanto, tem relação – teológica e iconográfica – direta com o Juízo Final. Há pinturas que associam, de modo explícito, as cenas da Crucificação e do Julgamento, opondo os temas diretamente. Se o Juízo Final é tema que possui impacto maior quando executado em escala monumental – em função de sua complexidade, e devido à necessidade de condensar uma série de cenas em uma única imagem –, é notável, por outro lado, o número de pequenas representações do tema que são encontradas nos últimos séculos da Idade Média, pinturas ou relevos (de modo geral, produzidos em marfim). Em muitos desses exemplos, o Juízo Final não comparece isolado; pelo contrário, ele geralmente é representado em

2

Sobre os modos de representação do Cristo juiz na pintura italiana, ver QUIRICO, 2013.

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quirico

dípticos ou trípticos, que incluem, quase sempre, a cena da Crucificação ou ao menos uma clara alusão a ela: em outras palavras, *Christus patiens* e *Christus triumphans* lado a lado. Certamente não é coincidência que isso ocorra não em afrescos ou em pinturas de grandes dimensões, mas em pequenos painéis, executados, com toda probabilidade, para a devoção privada de leigos, prática que se torna cada vez mais comum desde o século XIII. E se, por um lado, representações do Juízo Final não são propriamente imagens devocionais, é preciso recordar que, no final do século XV, um pregador influente como o dominicano Girolamo Savonarola afirmava que o cristão deveria ter em sua residência uma representação do Juízo, de modo a poder continuamente se recordar do fim do mundo e do julgamento que advirá. A presença contígua da Crucificação a essas cenas auxiliaria na recapitulação da história cristã e dos motivos por que Cristo julgaria a humanidade no último dia.

A direta relação entre Juízo Final e Crucificação ocorre, por exemplo, no díptico atribuído a Jacopo del Casentino e seu ateliê, pintado, talvez, entre 1340 e 1349 (Walters Art Museum, Baltimore) (Figura 1). De acordo com a reconstituição proposta, o painel da esquerda apresenta a cena simplificada do Juízo Final, enquanto o da direita mostra a Crucificação, com a Virgem, João Evangelista e Maria Madalena. Não há qualquer elemento visual relacionando uma pintura à outra, mas a colocação de ambos os temas lado a lado no díptico é suficiente para estabelecer a relação entre eles. Na representação do Juízo Final, os corpos ressuscitam de túmulos na parte inferior do painel. Logo acima deles, à direita (à esquerda do Cristo, recorde-se), há uma área negra no relevo montanhoso, de onde saem chamas avermelhadas; imediatamente à frente, percebe-se a presença de um demônio negro. Trata-se, sem dúvida, da entrada do Inferno, tradicionalmente percebido como uma localidade infraterrena, que se opõe geograficamente ao Paraíso, conforme explicam autores como Hugo de São Vítor (ca. 1096-1141) que, em sua *Summa de sacramentis christianae fidei*, escreve: “o Inferno é o lugar dos tormentos, o céu o lugar das alegrias. É justo que o local dos tormentos esteja embaixo e o local das alegrias no alto, pois a falta pesa para baixo, enquanto a justiça eleva para o alto” (Apud LE GOFF, 1996: p. 195)³.

3

Sobre representações do Inferno nas artes visuais e no teatro, ver DAVIDSON & SEILER, 1992; QUÍRICO, 2011.

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quírico

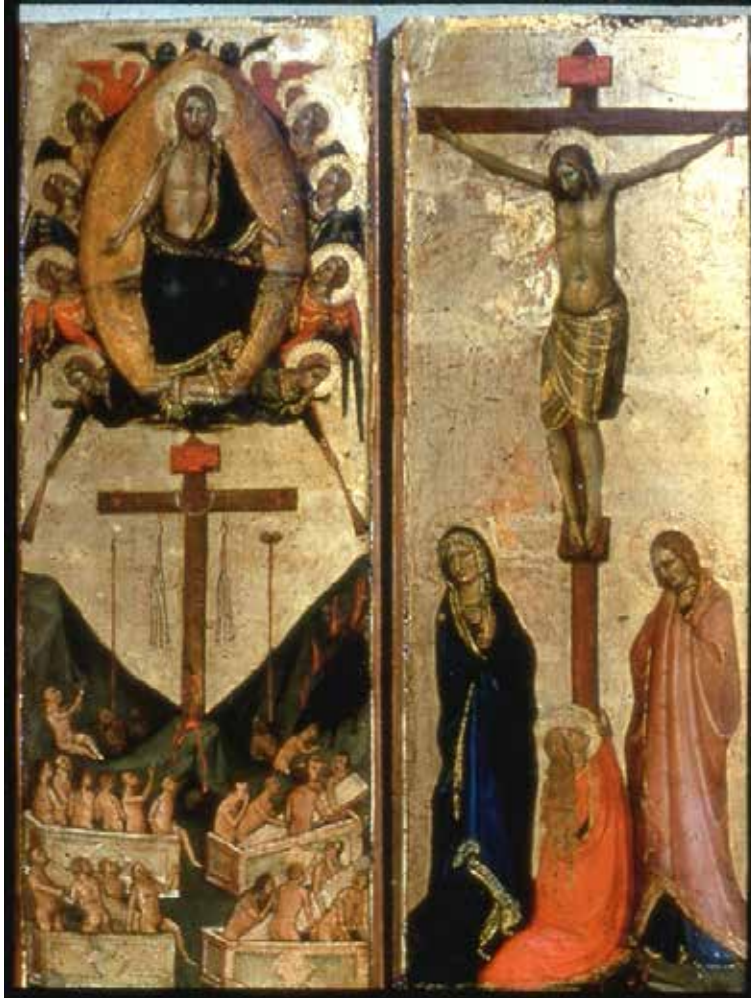


Figura 1 :: Jacopo del Casentino e seguidores. *Juízo Final e Crucificação*, ca.1340-1349. Walters Art Museum, Baltimore. Procedência da imagem: Walters Art Museum. Disponível em: <<http://art.thewalters.org/detail/1334/the-last-judgment-and-the-crucifixion/>>. Acessado em: 08 de setembro de 2014.

Deve-se conceder particular atenção, porém, ao painel de Giovanni di Paolo, de início do século XV (Figura 2), atualmente no acervo da Pinacoteca Nazionale de Siena, por ser ainda mais explícito nessa relação: a pintura, com efeito, é composta por um único painel, em que a cena do Juízo Final ocupa a metade direita, enquanto, no lado esquerdo, há a representação não da Crucificação, mas do Cristo flagelado que carrega a cruz. Não por acaso, o painel é conhecido como *Cristo penitente* e *Cristo triunfante*. Ambas as

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quírico

imagens do Cristo possuem imenso destaque, ocupando boa parte da área do painel, de modo que os elementos que identificam a cena à direita como um Juízo Final são bastante simplificados e reduzidos em tamanho – na parte inferior, há um grupo de quatro figuras que, por seu posicionamento na cena e por suas atitudes, são identificadas como os eleitos, e três figuras que, golpeadas por um demônio negro com asas de morcego, entram em uma espécie de caverna em que se percebem chamas: são os condenados que se dirigem para o Inferno. Imediatamente abaixo do Cristo, um anjo vestindo uma armadura – com toda probabilidade, São Miguel – parece acompanhar a divisão dos grupos, e dirige seu olhar para os eleitos⁴.

O lado esquerdo do painel, por outro lado, é ainda mais sintético em termos iconográficos, resumindo-se ao Cristo segurando a cruz. Trata-se não de um momento histórico específico da narrativa da Paixão, anterior à Crucificação, mas de uma representação simbólica do sacrifício de Cristo. De fato, percebem-se claramente os cinco estigmas nas mãos, nos pés e no flanco. Cristo, portanto, estaria já morto na cena, ao mesmo tempo em que segura o instrumento responsável por Seu suplício. Enfatizam-se as chagas em Seu corpo esquelético e sofrido – não apenas os tradicionais estigmas, mas também feridas diversas, distribuídas em Seus braços, pés e abdômen. A boca se entreabre como que em um lamento, e Seu olhar é de sofrimento e resignação. O principal detalhe, entretanto, é o sangue que escorre dos cinco estigmas, visualmente indicando, de modo inequívoco, o sangue derramado pela salvação da humanidade. A ênfase recai simbolicamente, portanto, sobre a morte de Cristo. A relação entre os dois lados do painel é evidente, enfatizada pelo fato de que ambas as figuras se encontram sobre a mesma paisagem; a pintura se insere dentro dessa tendência de valorização do tema da Paixão no fim da Idade Média. Não por acaso, também os estigmas do Cristo juiz sangram na cena à esquerda: esse detalhe torna explícita, também, a justificativa para Sua escolha como o juiz dos homens no fim dos tempos – o sangue que escorreu na cruz e que lavou os pecados de Adão é aquele que será cobrado da humanidade no último dia.

4

Para uma análise da relação entre São Miguel e o Juízo Final, ver QUÍRICO, 2007.

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quirico



Figura 2 :: Giovanni di Paolo. Cristo penitente e Cristo triunfante, primeira metade do século XV. Pinacoteca Nazionale, Siena. Procedência da imagem: CARLI, E. La pittura senese. Florença: Scala, 1982.

Há, ainda, outra pintura em que essa mesma associação é expressa formalmente, embora não haja igualmente uma representação da Crucificação: o painel *Juízo Final, Vir dolorum entre os símbolos da Paixão e lamento sobre o Cristo morto*, pintado entre 1360 e 1365, pelo anônimo artista conhecido como Mestre da Misericórdia dell'Accademia (Figura 3), atualmente na coleção da Pinacoteca Nazionale de Bolonha. A metade superior do painel é dedicada à cena do Juízo Final, também representada de modo simplificado: ao lado do Cristo juiz, os apóstolos e, à frente deles, a Virgem e São João Batista compõem a cena da *Deesis* (tipo iconográfico

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quirico

em que ambos flanqueiam o Cristo, buscando interceder pela humanidade no momento do julgamento); no registro imediatamente inferior, anjos, guiados pela figura central de São Miguel, procedem à separação entre condenados e eleitos; abaixo do Cristo, dois anjos menores soam as trombetas, enquanto outros dois trazem algumas das *Arma Christi*.



Figura 3 :: Mestre da Misericórdia dell'Accademia. Juízo Final, *Vir dolorum* entre os símbolos da Paixão e lamento sobre o Cristo morto, 1360-65. Pinacoteca Nazionale de Bolonha.

A grande particularidade dessa pintura está em sua metade inferior: no centro, há uma representação do *Vir dolorum*, ou *Ecce homo*: o Cristo

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quirico

morto, tradicionalmente mostrado em meio-corpo dentro do túmulo, de olhos fechados e com as mãos cruzadas sobre o corpo na altura da cintura. Ao seu redor, os diversos símbolos que marcam Sua Paixão, incluindo referências ao lamento no Monte das Oliveiras, ao beijo de Judas, a Pilatos e ao galo, dentre várias outras. Na parte inferior do painel, logo abaixo do *Ecce homo*, há o lamento sobre o Cristo morto, em que Maria, João Evangelista e Maria Madalena, assim como duas outras figuras femininas, sustentam o corpo inerte de Cristo, enquanto dois homens, posicionados entre o lamento e o *Ecce homo*, parecem conversar entre si sobre a cena: o primeiro se volta para o companheiro, que estende a mão em direção ao grupo à frente. Em todo o painel, forma-se um eixo mediano vertical – que parte do Cristo juiz, segue pela figura de São Miguel e pelo *Ecce homo*, finalizando na figura de São João Evangelista junto ao Cristo morto – e que conduz a linha interpretativa de toda a pintura, de baixo para cima: novamente, assim como nos outros exemplos discutidos, o Cristo martirizado e morto retornará no último dia para julgar os homens, direito que Lhe cabe por Seu sacrifício pela humanidade. Ainda há um detalhe no canto inferior esquerdo do painel que também integraria todas as cenas: duas pequenas figuras parecem sair de um túmulo; uma delas está com as mãos postas, parecendo contemplar o lamento e o *Ecce homo*. Embora as figuras sejam diminutas e pareçam crianças, essa poderia ser uma representação simplificada da ressurreição dos corpos no último dia, para o Julgamento Final.

Entretanto, a pintura que provavelmente evidencia melhor a relação histórica que vai desde a Criação do homem até o Juízo Final, em uma sequência lógica e linear, com princípio, meio e fim, é o painel *Alegoria da Redenção* (Figura 4), pintado, com toda probabilidade, por Ambrogio Lorenzetti (alguns autores o atribuem a seu irmão Pietro), por volta de 1345, e que integra o acervo da Pinacoteca Nazionale de Siena. No canto superior esquerdo da pintura, está a representação em sequência da Criação do homem, do Pecado Original e da Expulsão de Adão e Eva do Jardim do Éden; ao centro, surgindo acima de um amontoado de corpos, está o Cristo crucificado, contemplado por um grupo de pessoas à direita⁵, enquanto uma representação simbólica de Jerusalém surge ao fundo; à extrema direita do painel, enfim, está a cena simplificada do Juízo Final, com o Cristo juiz frontal no alto e, logo abaixo, em destaque – o que certamente não é

5

C. Alessi, em 1994, tentou identificar várias dessas figuras, incluindo Moisés e Davi. Cf. THEIN, 2011: p. 260, nota 45.

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quirico

coincidência –, a cruz do martírio trazida à cena por dois anjos. A *Deesis* completa a cena do Juízo. Abaixo, no canto inferior direito, uma área negra uma vez mais prenuncia a entrada do Inferno. Nessa pintura, *Christus patiens* e *Christus triumphans* estão inseridos em uma mesma paisagem de fundo, estabelecendo claramente uma relação entre dois momentos cruciais da história cristã, de forma análoga à solução que, décadas depois, será adotada por Giovanni di Paolo em sua pintura. A associação desses dois momentos a cenas do Gênesis, por outro lado, parece ser inédita em um painel⁶.



Figura 4 :: Ambrogio Lorenzetti. *Alegoria da Redenção*, ca. 1345. Siena, Pinacoteca Nazionale. Procedência da imagem: FRUGONI, C. *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*. Milão: Scala, 1988.

A pintura provavelmente seria o estudo para um afresco ou um painel de grandes dimensões não executado – de acordo com Chiara Frugoni, a ideia de um esboço seria reforçada pelo fato de que a pintura apresenta *cartigli* deixados em branco, o que faz supor que, na imagem finalizada, inscrições seriam incluídas (cf. FRUGONI, 1988: p. 1630, nota 137)⁷. Além da novidade compositiva, o painel apresenta igualmente uma iconografia bastante singular. Conforme já comentado, à esquerda, estão as cenas da Criação, do Pecado Original e da Expulsão dos progenitores. Junto a Adão e Eva expulsos, voa a figura negra da Morte, que segura nas mãos um objeto que parece ser sua foice – o péssimo estado de conservação da pintura impede uma adequada análise da cena mesmo *in loco*. Essa imagem não é vista integrada ao tema da Expulsão em data tão precoce; de

6

Recorde-se que, na tradição italiana de decoração do espaço interno dos edifícios religiosos, as paredes das igrejas eram, em muitos casos, ornamentadas com afrescos representando toda a história cristã, em uma narrativa que, iniciando-se com as cenas da Criação, concluía-se com a figuração do Juízo Final. É o caso, por exemplo, da Basílica de Sant'Angelo in Formis, da *Collegiata* de San Gimignano ou mesmo da Capela Scrovegni, em Pádua – aqui, Giotto pintou cenas das vidas da Virgem e do Cristo. Embora não haja a representação do Antigo Testamento, as histórias de São Joaquim e Sant'Ana, no início do ciclo, assim como as cenas da infância da Virgem, resumem, de certo modo, as histórias veterotestamentárias.

7

Frugoni comenta também que a pintura de Lorenzetti poderia ser igualmente o painel frontal de um *cassone* – grande baú ornamentado, bastante comum na Península Itálica nesse período, e considerado um dos principais móveis das residências –, embora essa possibilidade pareça menos convincente. Karel Thein, por outro lado, sugere que o painel poderia ser a parte central de uma *predella*, atualmente perdida, que tivesse pertencido ao altar de San Crescenzo na catedral de Siena (Cf. THEIN, 2011: pp. 204-205).

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quirico

fato, a representação da Morte em associação a Adão e Eva se tornará mais comum somente no século XVI, com a popularização de temas macabros relacionados à *ars moriendi*. Hans Holbein, o jovem, por exemplo, em sua famosa série sobre a *Dança Macabra*, publicada originalmente em 1538, em Lyons, apresenta uma gravura em que um esqueleto, simbolizando a Morte, toca um instrumento de cordas, enquanto os Progenitores são expulsos do Paraíso. É após Holbein, em verdade, que esse tipo de representação conhece sua difusão; a partir do seu modelo, outros surgirão, como uma gravura de Heinrich Aldegrever, de 1541, claramente baseada na composição de Holbein. A pintura de Lorenzetti é, nesse sentido, única, especialmente por relacionar essa iconografia a uma composição que sintetiza a história cristã; deve-se considerar, entretanto, que a inclusão da Morte nesse detalhe da composição possui significado claro: com o Pecado Original e a Expulsão do Éden, a morte (literal) entrou no mundo.

A pintura de Lorenzetti, no entanto, também se destaca por outro detalhe iconográfico de grande impacto: ao centro do painel, acima de uma pilha de cadáveres, está o Cristo crucificado. E, sobre todos, está novamente a Morte, grande, negra e ameaçadora⁸. Como escreve Frugoni, essa é uma “extraordinária concepção, visto que a Morte não triunfa somente sobre o monte de cadáveres que funciona como pedestal da cruz, mas sobre o Redentor” (FRUGONI, 1988: p. 1631).



Figura 5 :: Buonamico Buffalmacco. *Trionfo della Morte*, 1336-40. Camposanto, Pisa. Procedência da imagem: Wikimedia Commons. Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/Buonamico_Buffalmacco_001.jpg>. Acesso em: 09 de setembro de 2014.

8

Karel Thein considera que as pequenas figuras negras do painel que aparecem nas duas cenas seriam semelhantes (especialmente a da cena central) à alegoria denominada *Timor* (Medo), no afresco do Mau Governo do Palazzo Pubblico de Siena, pintado pelo mesmo Lorenzetti, e assim ele a interpreta na *Alegoria da Redenção*. Também Frugoni comenta que “a Morte alada recorda *Timor*” (FRUGONI, 1988: 59). A presente autora discorda dessa identificação. Embora o mau estado de conservação da superfície do painel impeça uma adequada leitura dos detalhes, e embora seja possível uma remissão ao afresco do Palazzo Pubblico, a iconografia das duas figuras negras parece bastante diversa daquela do afresco; no painel, ademais, elas seguram um objeto que, embora não possa ser identificado de modo definitivo, claramente remete a uma foice, bastante semelhante, ademais, àquela carregada pela Morte do afresco do *Trionfo della Morte* do Camposanto de Pisa. Sobre as relações entre o painel de Lorenzetti e o afresco pisano, ver a seguir.

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quírico

A figura da Morte – por seu posicionamento, por suas asas de morcego e pelo gesto de segurar a foice – assim como o grupo de cadáveres junto à cruz possuem solução bastante próxima à área central do afresco do *Trionfo della Morte* pintado, com toda probabilidade, entre 1336 e 1340, por Buonamico Buffalmacco no Camposanto de Pisa⁹. No centro dessa pintura, está a representação do triunfo da Morte propriamente dito. No chão, uma pilha de cadáveres; no ar, anjos e demônios travam um embate pelas almas que abandonam os corpos inertes. Acima dos mortos, paira ela, a Morte, com garras, asas de morcego e a imensa foice nas mãos, conforme será similantemente reproduzido por Lorenzetti alguns anos depois¹⁰.



Figura 6 :: Buonamico Buffalmacco. *Trionfo della Morte*, 1336-40. Detalhe da Morte. Camposanto, Pisa. Procedência da imagem: Wikimedia Commons. Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Buffalmacco%2C_trionfo_della_morte%2C_diavoli_14.1_morte.jpg>. Acessado em: 16 de setembro de 2014.

9

Para uma discussão acerca da atribuição e da datação desse ciclo, ver BELLOSI, 1974. Ver também TESTI CRISTIANI, 1991 e 1993, que apresenta visão diferente daquela defendida por Luciano Bellosi. Embora essas questões ainda sejam debatidas, a maior parte dos pesquisadores, atualmente, assente com a tese de Bellosi, e é essa a linha seguida pelo presente artigo.

10

Representações de demônios alados não são novidade na arte ocidental, tendo surgido por volta de 1220. As asas de morcego, por sua vez, apareceriam pela primeira vez no Saltério de Edmond de Laci (morto em 1258). De acordo com o historiador Carlos Nogueira, a explicação para isso derivaria do fato de que, por serem anjos caídos, não poderiam ter asas de um pássaro, "que voa à luz do dia"; mais adequadas seriam as asas de um morcego, por ser um animal que "ama as trevas e, de um modo absolutamente diabólico, vive de cabeça para baixo" (NOGUEIRA, 2000: p. 67). A própria Morte ser representada com essas asas, por outro lado, não será absolutamente comum.

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quirico

A similaridade iconográfica com o afresco de Buffalmacco¹¹ fornece uma pista para uma possível interpretação do pequeno painel. Essa pintura, em verdade, faz parte de um ciclo composto por cenas distintas: o *Trionfo della Morte* – a pintura mais importante do conjunto, e possivelmente o carro-chefe para a interpretação de todo o ciclo –, os afrescos representando o *Juízo Final* e o *Inferno*, e uma última cena denominada *Tebaide*. A primeira pintura é composta por três cenas distintas, mas que se relacionam tanto pelo cenário único em que se encontram como pela iconografia. No canto inferior esquerdo, está a representação do encontro dos três vivos e dos três mortos, tema desenvolvido a partir do texto *Dict des trois morts et des trois vifs*, de Baudouin de Condé, escrito nas últimas décadas do século XIII. Rapidamente o tema ganhou reinterpretações textuais e visuais, como ocorre em Pisa. No afresco, de fato, veem-se três caixões abertos, dentro dos quais há três corpos em diferentes graus de decomposição. Eles são encontrados por um grupo de jovens abastados. Logo acima dos caixões, em uma colina, está a figura de um religioso, que tem em mãos um pergaminho. Aqui novamente percebe-se a ascendência de Buffalmacco sobre Lorenzetti: de fato, esse religioso provavelmente inspirou figura análoga posta próxima à cruz, na pequena pintura, segurando um pergaminho com a mão esquerda, enquanto aponta para os cadáveres com a direita. Se, no painel sienense, o pergaminho e os outros *cartigli* não foram completados, porque a pintura seria, talvez, transferida para uma superfície maior, em Pisa, o texto do pergaminho sustentado pelo religioso está atualmente ilegível; a interpretação que deve ser dada a esse detalhe em ambas as cenas, no entanto, é clara: decerto haveria admoestações – ao grupo de jovens no afresco, ao grupo que contempla a Crucificação no painel –, indicando que, assim como os cadáveres diante deles, um dia também eles estarão mortos, e dessa vida nada se levará.

Na segunda cena do afresco do *Trionfo della Morte*, na área central, está a possível fonte de inspiração para Lorenzetti: a Morte sobrevoando os corpos inertes no chão, enquanto anjos e demônios travam lutas pelas almas dos mortos. A Morte parece alheia a isso, pois, nesse ponto, sua missão já foi cumprida. Ela se dirige para as figuras que compõem a terceira cena da pintura, o grupo que, recolhido em um jardim, parece não se dar conta do

11

Karel Thein afirma que outras obras poderiam ser aproximadas do painel de Lorenzetti, cujas soluções, segundo ele, seriam mais semelhantes do que as do afresco pisano: ele menciona as cenas da *Criação*, de Lorenzo Maitani, na fachada da catedral de Orvieto (ca. 1310-1330), assim como os afrescos do Palazzo dei Priori em Perugia (atribuídos a Pietro Cavallini ou seguidores, 1297) (Cf. THEIN, 2011: p. 206). Embora não se descarte a possibilidade de relacionar o painel a outros trabalhos, considera-se que a solução adotada por Lorenzetti para a representação da Morte (e especialmente o detalhe dos corpos amontoados logo abaixo da cruz) torna o afresco de Buffalmacco uma evidente inspiração para o pintor sienense. Ademais, sua hipótese de que, a partir de uma analogia com os citados afrescos de Perugia, os afrescos do Bom Governo de Lorenzetti, no Palazzo Pubblico de Siena, poderiam formar um “díptico conceitual” com o pequeno painel não parece convincente, devido às marcantes diferenças técnicas, de dimensões e de localização de ambas as obras.

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quírico

que acontece ao seu lado: os jovens se divertem tocando instrumentos e conversando, e não percebem a aproximação da soturna figura da Morte que, em breve, triunfará sobre eles também¹².

Prosseguindo a leitura do ciclo, o segundo afresco é uma representação tradicional do *Juízo Final* – exceto pela presença da Virgem não mais integrada à cena da *Deesis*, mas ao lado do Cristo (e, como ele, envolta em uma mandorla), e pelo singular gesto do Cristo¹³. O conjunto pisano possui uma evidente conotação pessimista. De fato, deve-se considerar que, seguindo a leitura do ciclo, tem-se a representação do *Inferno*, cujas dimensões são equivalentes às da cena do Juízo Final. O Diabo é maior do que a figura do Cristo na cena ao lado – quase duas vezes o seu tamanho –, destacando-se facilmente no contexto infernal, apesar de sua composição caótica. Ademais, não há qualquer menção ao Paraíso, exceto pelo grupo de eleitos na cena do Juízo¹⁴. O ciclo parece indicar que não se pode esperar perdão no fim dos tempos. A única menção a uma possível salvação parece vir da última pintura que compõe o conjunto, representando a *Tebaide*, em que os anacoretas são mostrados em regiões montanhosas, sendo tentados por demônios que se escondem sob disfarces diversos. Dentro do conjunto, a cena da *Tebaide* apresenta ao observador, sem dúvida, um modo de vida alternativo ao dos jovens fúteis do afresco do *Trionfo della Morte*, por exemplo. Pode-se presumir que, enquanto eles estariam prestes a ser ceifados pela Morte, e sem dúvida condenados por toda eternidade, os anacoretas da *Tebaide* estariam mais próximos da salvação. Essa interpretação é reforçada pelo fato de que, na primeira pintura, acima dos cadáveres e dos jovens caçadores, está representada uma montanha em que se encontram eremitas, de modo análogo ao que ocorre na *Tebaide*. A última cena do ciclo, de qualquer modo, não é o Paraíso que deveria se contrapor à grandiosa cena do *Inferno*.

O ciclo do *Trionfo della Morte* do Camposanto de Pisa, portanto, trata de morte e de condenação eterna. Interpretação análoga pode ser dada ao painel *Alegoria da Redenção*, de Lorenzetti? Aparentemente sim. Se com o pecado de Adão e Eva, a morte entrou no mundo – como parece ser evidenciado pela primeira cena da pintura –, tornou-se necessário o sacrifício de Deus feito homem para que o Paraíso se tornasse novamente

12

Sobre a importância do afresco de Buffalmacco para os desenvolvimentos artísticos e literários na segunda metade do século XIV, especialmente por conta da relação entre a Morte e os jovens reclusos no jardim, que remete ao *Decameron*, de Boccaccio, ver BATTAGLIA RICCI, 1995 e BATTAGLIA RICCI, 2000.

13

Para uma discussão sobre a figura da Virgem nesse afresco e sobre seu papel na cena, ver BASCHET, 1993. Sobre o gesto do Cristo, além do livro de Baschet, ver também QUÍRICO, 2013.

14

O destaque às regiões do Além nas representações do Juízo Final começa a aumentar no século XIII. Se elas eram apenas sugeridas por suas entradas – a porta da Jerusalém celeste ou o ingresso de um jardim, no caso do Paraíso, e uma boca monstruosa indicando o acesso para a área do Inferno –, as regiões do Além passam a ser efetivamente figuradas no século XIII, tornando-se cada vez mais pormenorizadas, até o ponto em que elas se tornam composições autônomas, representadas ao lado da cena do Juízo Final propriamente dito. Sobre esses desenvolvimentos, ver QUÍRICO, T. *Inferno e Paradiso: as representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV* (Campinas: Ed. da Unicamp, 2014). O livro também discute a importância do afresco pisano como modelo para obras posteriores.

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quírico

uma possibilidade. E se, no painel, o Redentor morto na cruz é sobrevoado pela Morte negra e soturna, é preciso recordar que Ele venceu essa mesma Morte, ao ressuscitar no terceiro dia, conforme se recita no Credo definido pelo Concílio de Niceia em 325. E, por tê-la vencido, retornará no último dia para julgar todos os homens e acolher a parcela da humanidade arrependida de seus pecados, conforme deveria ser mostrado na última cena do painel. No entanto, ali, assim como no ciclo pisano, não há menção ao Paraíso, somente à escura entrada do Inferno. Nesse sentido, o título atribuído ao painel está, no fim das contas, equivocado; afinal, a narrativa se concentra especialmente no pecado e na danação. A pintura, assim, recapitulando a história cristã desde a Criação até o momento da expulsão do Paraíso, deveria auxiliar o fiel a se preparar para a morte e para o posterior juízo, ao fazê-lo meditar sobre o único destino possível no Além, quando a Morte e o pecado triunfam. No painel de Lorenzetti, parece não haver possibilidade de salvação.

Referências

BASCHET, J. *Les justices de l'au-delà: les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*. Roma: École Française de Rome, 1993.

BATTAGLIA RICCI, L. "Il 'Trionfo della Morte' del Camposanto pisano e i letterati". *Storia ed arte nella piazza del Duomo*. Conferenze 1992-1993. Quaderno n.º 4. Pisa: Vigo Corsi, 1995.

_____. *Ragionare nel giardino: Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della morte*, 2ª edição. Roma: Salerno, 2000.

BELTING, H. *L'arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antichi immagini della Passione*. Bolonha: Nuova Alpha, 1986.

CARLI, E. *La pittura senese*. Florença: Scala, 1982.

CHRISTE, Y. *La vision de Matthieu: origines et développement d'une image de la Seconde Parousie*. Paris: Klincksieck, 1973.

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quírico

DAVIDSON, C. & SEILER, T.H. (orgs.). *The iconography of Hell*. Kalamazoo: Western Michigan University, 1992

FRUGONI, C. "Altri luoghi, cercando il paradiso (il ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana)". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. Série III, XVIII (4). Pisa, 1988.

_____. *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*. Milão: Scala, 1988.

LE GOFF, J. *La naissance du Purgatoire*. Paris: Gallimard, 1996.

_____. *Le Dieu du Moyen Âge: Entretiens avec Jean-Luc Pouthier*. Paris: Bayard, 2003.

Dictionnaire de théologie catholique, vol. 8. Paris : Letouzey, 1922.

MARTIN, H. *Mentalités médiévales: XI^e-XV^e siècle*. Paris: PUF, 1996.

NOGUEIRA, C.R.F. *O diabo no imaginário cristão*. Bauru: EDUSC, 2000.

QUÍRICO, T. "A iconografia do Inferno na tradição artística medieval". *Mirabilia*, vol. 12, 2011, pp. 01-19.

_____. "A psicostasia nas representações visuais do Juízo Final". *Atas da VII Semana de Estudos Medievais*. Rio de Janeiro: PEM/ UFRJ, 2007.

_____. "A representação do Cristo juiz em pinturas toscanas do Trecento ao Cinquecento". *Concinnitas*, vol. 2, Rio de Janeiro, 2013, pp. 23-51.

_____. *Inferno e Paradiso: As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2014.

TESTI CRISTIANI, M.L. "Maestri e maestranze nel 'Trionfo della Morte' di Pisa, 1". *Critica d'arte*, LVI, n.º 5-6, 1991.

_____. "Il 'Trionfo della Morte' nel Camposanto monumentale di Pisa". In: *Storia ed arte nella piazza del Duomo*. Conferenze 1991. Quaderno n. 1. Pisa: Pacini, 1993

THEIN, K. "Image, memory and judgement: on Ambrogio Lorenzetti's *Good Government* frescoes and his *Allegory of Redemption*". In: PLUMLEY Y.,

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quírico

DI BACCO, G. & JOSSA, S. (org.). Citation, intertextuality and memory in the Middle Ages and Renaissance. Volume 1: Text, music and image from Machaut to Ariosto. Exeter: Exeter University, 2011, pp. 190-208 e 257-261.

Walters Art Museum. Disponível em: <<http://art.thewalters.org>>. Acessado em 08 de setembro de 2014.

Wikimedia Commons. Disponível em: <<http://commons.wikimedia.org>>. Acessado em 09 e 16 de setembro de 2014.

Recebido em 10/07/2015

Aprovado em 30/08/2015

A morte e os mortos nas danças macabras

Juliana Schmitt¹

Resumo

Um cadáver putrefato aparece repentinamente diante de uma pessoa viva, a quem conduz aos seus momentos finais – eis o mote das chamadas “danças macabras”. Surgidas no contexto da Europa cristã do século XV, essas obras, em sua maioria, iconográficas e/ou literárias, revelavam aspectos importantes do entendimento do medievo sobre o fim da vida e sobre a sociedade. Apesar de marcarem profundamente as sensibilidades à época, praticamente desapareceram nos séculos modernos, tendo sido recuperadas pelo Romantismo, a partir do final dos setecentos. Este artigo tem por objetivo expor um panorama geral desse itinerário das danças macabras, sublinhando a problemática da representação personificada da morte na cultura ocidental.

Palavras-chave: Danças Macabras. Idade Média. Romantismo. História da morte.

Death and the dead in the “danse macabre”

Abstract

A rotting corpse suddenly appears in front of a living person, and leads him to his final moments – this is the motto of the so-called “dance macabre”. From its origins in the Late Middle Ages, these pieces, either iconographic or literary, revealed important aspects of the medieval understanding about death, life and society. Even though they had deeply impressed the sensitivities at the time, they almost disappeared in the modern centuries, been recovered again by the 19th century’s Romanticism. This article aims to expose an overview about the dance macabre, emphasizing the issue of humanized representation of death in Western culture.

Keywords: Dance Macabre. Middle Ages. Romanticism. History of Death.

1

Historiadora pela Universidade Estadual de Londrina, doutora em Literatura pela USP, mestre em Moda, Cultura e Arte pelo Centro Universitário Senac-SP. Autora de *Mortes vitorianas: corpos, luto e vestuário* (Alameda, 2010). E-mail: <juschmittju@gmail.com>.

F“Fièrre, autant qu’un vivant, de sa noble stature”, a Morte entra no baile. Ela veste um traje exagerado de folhos, luvas nas mãos descarnadas e flores no crânio quase limpo de cabelos. Os convivas admiram, estupefatos, a chegada da figura esquelética. Ao som dos violinos e à luz das velas, ela inicia sua fatal coreografia e, rodopiando pelo salão, leva todos consigo.

A cena é narrada no poema “Danse macabre”, de Charles Baudelaire, publicado na segunda edição das *Fleurs du mal* em 1861. O tema das “danças macabras” devia ser, portanto, conhecido desse importante autor francês. A imagem da morte personalizada em cadáver, transformada em forma humana decadente, corriqueira no século XIX, teve algumas de suas primeiras aparições justamente naquelas manifestações iconográficas e literárias batizadas de danças macabras, cujas peças primeiras datam do fim da Idade Média. Seus ecos reverberaram por muitos centênios, como é possível comprovar nos versos de Baudelaire.

O aparecimento das representações do resto mortal em putrefação marcou irremediavelmente o imaginário ocidental. Sua eclosão seria decorrente de uma série de elementos próprios da conjuntura da Baixa Idade Média cristã: a Peste Negra, a guerra dos Cem Anos, grandes fomes, uma maior diversidade de ofícios, graças ao crescimento urbano, a valorização crescente do material em detrimento do espiritual, mudanças em relação ao conceito de morte... esses fatores somados culminariam em produções que juntam, em um mesmo cenário, pessoas e... cadáveres.

Mas o que seria, afinal, uma dança macabra? Em sua origem, poderíamos defini-la como toda obra, literária ou iconográfica – ou ambas –, que apresenta um elenco de personagens em fila, sendo que, desses, parte está morta e parte está viva. Os mortos, em movimento, seguram ou encaminham um vivo por vez, cada qual representando uma figura pertencente à sociedade medieval. Esse ato é simbólico: ao dançar com o defunto, o vivo está sendo levado a óbito. Muitas começam e terminam com a presença de um pregador, o que atribui às danças um aspecto de sermão. Fica claro que ali há algo a ser aprendido. No caso dos poemas (ou da presença deles junto com imagens), os versos possuem configuração de diálogo entre os vivos e os mortos.

As expressões “Danças macabras”, “Dança da morte” e “Dança dos mortos” são empregadas indistintamente para denominar o tema, apesar de portarem uma pequena diferença conceitual. Essa seria no sentido de estabelecer a identidade precisa do(s) personagem(ns) morto(s): se se trata de um grupo de mortos que representa a morte ou personifica o evento da morte, ou se é “a” própria Morte, individualizada. Nesse caso, é a Morte quem chama à sua dança funesta os vivos. No anterior, o morto que aparece ao vivo seria, dependendo da interpretação e, às vezes, do que sugere o texto, um personagem aleatório e anônimo, ou uma espécie do duplo do vivo, seu espelho, que reflete o futuro. A nomenclatura das danças, em outras línguas, revela esses usos distintos: no alemão, a mais frequente é *Totentanz*; *Dance of death* em inglês; *Danza de la muerte* em espanhol; *Dansa de la morte* no italiano. No francês, assim como no português, prevaleceu a expressão *Danse macabre*/Dança macabra. Independente do termo, tratam todos do mesmo gênero.

Sobre a utilização do termo “dança” nessas obras, diversas são as explicações. Alguns autores entendem que há muito existem apresentações de música e dança que aludem à ideia do retorno dos mortos em ocasiões especiais, mas não há registros delas no período medieval. Também não há evidências de que poderiam ter surgido do teatro ou de encenações, fossem profanas ou religiosas. Tudo o que se sabe de definitivo, pelo menos até agora, a respeito das danças macabras, se refere às suas manifestações iconográficas (como afrescos, gravuras etc.) e textuais. “Prácticamente podemos asegurar, desde una perspectiva general, que las Danzas no se pueden considerar dentro de la órbita del teatro medieval” (INFANTES, 1998:119) – quem afirma é Victor Infantes, um dos principais estudiosos das danças na contemporaneidade, ou seja, mesmo no estado atual das pesquisas, nada se comprovou a esse respeito. A falta de provas é considerada um indicativo de que, provavelmente, as danças macabras não foram encenadas na Idade Média; ainda assim, não se deve negar sua relação com festas populares e procissões comandadas pela Igreja, tão comuns à vida cotidiana do medieval – a ideia de um *desfile* de personagens seria sua evidência mais direta.

Da mesma maneira, não parece ter havido produção musical relacionada às danças, pelo menos não nessa época; isso a despeito de parecer tão coerente que uma *dança*, ainda que em caráter alegórico, pressuponha uma *música*. Essa existe apenas no âmbito da sugestão, com a presença de músicos cadáveres que tocam seus instrumentos alegremente, no começo e ao final de algumas danças. Nesse sentido, a legitimidade do termo “dança” se daria muito mais pela presença de músicos entre os personagens representados (às vezes, abrindo ou fechando o desfile) e, especialmente, pela postura dos mortos que, excitados pela sua função, estão sempre em movimento – ao contrário dos vivos, que “congelam”. Essa inversão é, em si mesma, uma sátira: os mortos, *animados*, parecem muito mais vivos que seus pares.

Em relação ao termo “macabro”, admite-se, de maneira geral, que esteja relacionado com o processo de decomposição dos restos mortais. Ele evoca o cadáver e a representação realista do corpo apodrecendo. A Baixa Idade Média teria desenvolvido uma curiosidade obsessiva pelo corpo decomposto, ou seja, pelo aspecto macabro da morte. “É como se o espírito do final da Idade Média não pudesse enxergar a morte sob outro aspecto além do da deterioração”, diz Johan Huizinga (HUIZINGA, 2010:221). Não é à toa. Em uma época castigada por fomes e epidemias, era fácil um homem presenciar uma morte terrível e projetar nela seu próprio fim. A Peste Negra não cessou plenamente após sua entrada na Europa, em 1348, e focos do flagelo reapareciam esporadicamente em diversos lugares, durante os três séculos seguintes, lembrando a sua rapidez e ferocidade. Pode-se imaginar que as histórias sobre as pilhas de cadáveres putrefatos nas cidades e vilas tenham ficado de herança para as gerações seguintes.

“Com um realismo mórbido, os artistas se esforçam em traduzir o caráter horrível da peste e o pesadelo acordado vivido pelos contemporâneos. Insistiram nos trespasses fulminantes e naquilo que o contágio tinha de mais odioso, inumano e repugnante” (DELUMEAU, 2009:191). Esse fascínio pela morte física era particularmente observável na presença da representação dos processos *post-mortem* na iconografia e na literatura – o que se convencionou chamar de “macabro”: “o adjetivo que para nós adquiriu uma nuance de significado tão nítido e próprio, a ponto

de com ele poderemos marcar toda a visão de morte do fim do período medieval” (HUIZINGA, 2010:231).

Assim, “costuma-se chamar “macabras” as representações realistas do corpo humano durante a sua decomposição. O macabro medieval começa depois da morte e para no esqueleto dessecado” (ARIÈS, 1989:118), ou seja, é a morte úmida, o estágio de “transi”, como passou a ser denominada essa condição transitória da dissolução. Seja como cadáver repulsivo, corpo ressequido ou esqueleto, o morto era mostrado e descrito de uma maneira sem antecedentes. Insiste-se na exposição da podridão, em especial do abdômen – estufado ou aberto, abarrotado de vermes exaltados ou vazio, com as peles penduradas. Ou ainda no esqueleto à mostra, revelando a dissolução das carnes; nos parasitas e seres nojentos se refestelando na podredume: “Isso significa que se quer mostrar o que não se vê, o que se passa debaixo da terra e que é, na maioria das vezes, escondido dos vivos” (ARIÈS, 2003: 140).

Essa atração pela representação do corpo morto, característica das danças, não foi exclusividade delas. Antes mesmo do imaginário macabro se popularizar no século XV, identificado como a exposição do cadáver e dos processos *post-mortem*, é possível perceber as pistas de sua gestação. Na arte funerária, por exemplo, é notável o aparecimento de esculturas, por volta de meados do século XIV, portando a marca do que se consideraria macabro. As efígies tumulares até então representavam o falecido sobre a sua tumba como jacente, em posição de dormir, de olhos fechados, mãos postas sobre o peito, vestido ou envolvido em mortalha, com expressão calma, plácida. “Les gisants sont sereins et sûrs de leur mort qui est leur vie éternelle”(UTZINGER, 1996:45). No momento seguinte, porém, surgem imagens impressionantes, mesmo para a época:

l’art de la mort se transforme profondément; toute mort porte la marque de la désolation, de la pourriture, de la consternacion et, par-delà, d’une certaine inquiétude. A l’évidence, en moins d’une génération, la tempête remplace le calme, la torture artistique remplace la sérénité, le rictus remplace le sourire, l’anatomie remplace le vêtement, le ver remplace le vair, le transi remplace le gisant, la pourriture remplace la vie éternelle (UTZINGER,1996:45).

Na efígie do cenotáfio de François de La Sarra (o monumento foi erigido entre 1380-1400), na Capela de Saint-Antoine, em Vaud, na Suíça, sapos cobrem seu rosto e seus genitais, e serpentes atacam seus braços e pernas. O médico Guillaume de Harsigny, cuja sepultura, de 1393, encontra-se no Museu de Laon, na França, foi representado com sinais cadavéricos evidentes: um corpo completamente nu, ressequido, com esqueleto já visível por baixo da pele. Tumbas compostas, com dois andares, desse mesmo período, mostravam duas esculturas: no andar de cima, uma tradicional de jacente e, no de baixo, o cadáver em pleno processo de decomposição – como se quisessem, literalmente, mostrar o que acontece *debaixo da terra*. O exemplo mais conhecido é a parte de baixo da escultura tumular do cardeal Jean Lagrange, falecido por volta do ano 1402, que se encontra no Musée du Petit Palais d'Avignon. Esse tipo de construção foi feito ainda no monumento do arcebispo Richard Fleming, em 1430, na catedral de Lincoln, e na do arcebispo Henry Chichele, de 1443, na Catedral de Canterbury, ambas na Inglaterra. Incomuns até o século XIV, são contabilizadas cerca de 75 peças desse tipo no século XV, e 160 no XVI.

Mas a arte funerária não foi o principal suporte dos temas macabros. A fixação pelo cadáver ou, pelo menos, pelos aspectos físicos da decomposição também aparecia na literatura, em exemplos esparsos que remontam ao século XII. Os *Versos da Morte*, do monge cisterciense Hélinand de Froidmont, compostos entre 1193 e 1197, e o tratado *De contemptus mundi*, de Lotario de Conti, mais tarde papa Inocêncio III, produzido entre 1194 e 1195, são representativos do terreno fértil em que se formariam os textos macabros.

No poema de Froidmont, escrito em primeira pessoa, o autor se dirige à Morte. Apesar de não ter voz própria no poema, o narrador apresenta-a personificada – uma novidade –, cruel, “ceifadora”, que faz armadilhas para suas vítimas (“Morte, tu sabes enfeitiçar”; “Tu és astuta”), carregando armas (“Tu levantas sobre todos tua clava”; “Tu que, na pedra de amolar, fazes afiar tua navalha”; “A morte sobre eles joga a faca”) e atacando-as de surpresa (“Morte, tu que surpreendes brutalmente / Aqueles que creem viver muito tempo”), com agressividade (“Morte, fendes de alto a baixo com tua cutilada; Tu sabes muito bem nos aterrorizar”). Em um tom

de crítica social, ele pede que ela espalhe suas lições de humildade aos seus conhecidos (“Morte, eu te envio a meus amigos”; “Saúda por mim meus amigos / Inspirando-lhes um santo temor”) e às altas hierarquias (ao rei, ao cardeal, ao bispo [“Tu que sabes abater os fortes / Tu que para os potentados fazes a lei / Que reduces honras a nada / Que fazes tremer os mais poderosos”]), mas que não se esqueça das gentes simples, das mais variadas categorias (“Ó morte, manténs presos os grandes / Assim como nós, pobres campônios”), das mais variadas idades (“A idade não tem nada com o assunto”). O texto insiste nos ensinamentos sobre a morte: sua inevitabilidade, sua imprevisibilidade, a necessidade de se estar preparado para ela, renunciando aos prazeres físicos e mundanos².

Já o *Contemptus mundi*, texto amplamente lido por toda a cristandade, inclusive com traduções nas línguas vulgares, causou impacto pela reflexão sobre a vanidade das coisas terrenas, o que incluía o corpo humano: a vida, portanto, nada mais seria do que um constante processo de degradação, sendo o homem fadado ao apodrecimento a partir do momento em que nasce. Sobre o tratado, Bertrand Utzinger comenta que “Il traite avec une violence étonnante la décomposition de la chair – après la mort, en terre, mais aussi pendant la vie (...) Il parle de la brièveté de la vie, de la putréfaction, de l’imbécilité et de la laideur de la senilité. Au total, la naissance, la vie et la mort sont rien que saleté, pourriture et charogne” (UTZINGER, 1996:56).

Na passagem para os quatrocentos, vem à tona um dos temas principais do desenvolvimento da estética macabra: *O encontro dos três mortos com os três vivos*. A cena em que três cadáveres reanimados encontram-se e conversam com três homens tornou-se um gênero literário e iconográfico popularíssimo no fim da Idade Média.

No *Encontro*, os vivos não são convidados a partir imediatamente. Trata-se de um aviso para que aproveitem o tempo que lhes resta para praticarem o bem, se arrependem e garantem, assim, uma boa morte. A fórmula *Quod fuimus estis, quod sumus eritis* está em seu cerne. De origem obscura, provavelmente francesa, é um dos temas responsáveis pela difusão do macabro no Ocidente, devido à representação plástica dos mortos que apresentam, cada um, um estágio físico *post-mortem* diferente – e aí reside

2

Todos os trechos citados em português foram retirados da tradução do original francês feita por Heitor Megale (ver na bibliografia: FROIDMONT, 1996).

sua originalidade (GLIXELLI, 1914:27). Distinguem-se, assim, graficamente, os sucessivos momentos: o primeiro cadáver está ainda em bom estado de conservação, possui certas características físicas e sociais da pessoa que foi (trajes, instrumentos), apresentando poucos sinais de deterioração. O segundo, quase nu, às vezes coberto por mortalha, tem o corpo bastante decomposto, o ventre aberto; o terceiro, em geral, é já um esqueleto, com restos de pele ressecada colada aos ossos. Como em um espelho, os mortos refletem os vivos, oferecendo-lhes a visão de sua aparência futura.

O primeiro texto do qual se tem registro é anônimo e data da década de 1280; no entanto, não há cópia preservada desse original. O mais antigo dos manuscritos preservados data de 1295 e é atribuído ao menestrel Baudoin de Condé (1244-1280), da corte da condessa Marguerite de Flandres. Os versos são acompanhados da primeira gravura registrada do gênero, representando a cena. O documento foi depositado na Biblioteca de Arsenal (Ms. 3142) e conta como três jovens nobres e de prestígio, ricamente vestidos, deparam-se, um dia, com três cadáveres desfigurados, comidos pelos vermes. Uma experiência perturbadora enviada por Deus para provocá-los e fazê-los refletir.

A primeira pintura mural com o tema foi, provavelmente, a da Igreja de Sainte-Ségolène, de Metz, do fim do século XIII (destruída entre 1895-1910), momento em que o motivo se populariza, migrando para toda a cristandade. Os exemplares imagéticos mais conhecidos e estudados são o afresco do cemitério do Camposanto de Pisa, de meados do século XIV, e o do convento beneditino de Subiaco, do século XV, ambos na Itália. O *Encontro* também foi amplamente utilizado para ilustrar textos genéricos sobre a morte e em artigos pessoais, como em livros de horas.

O tema do *Encontro* é considerado diretamente anterior ao das danças macabras, cujo primeiro registro escrito aparece nos versos de um pequeno poema intitulado *Le respit de la mort* escrito por volta de 1376. Seu autor, um jurista e poeta francês chamado Jean Le Fèvre (1322-1387), acabava de se restabelecer de uma grave doença e decide contar sua experiência de quase morte e o que aprendeu com ela. Seu texto, portanto, é o testemunho de um homem que sabe que esteve muito próximo do óbito, amargando suas dores e angústias mais profundas; passa, então, por

lenta convalescência e, afinal, agradece a nova chance alcançada de viver. O documento está depositado na Bibliotheque Nationale de Paris e, a partir do verso 3079, lê-se: “Je fistz de macabre la dance/Qui toutes gens maine à sa trace/Et à la fosse les adresse/Qui est leur dernière maison”.

O polêmico verso “je fistz de macabre la dance” causa controvérsias e provoca as mais diversas interpretações. Qual seria o exato sentido de “macabro” no poema? Nenhuma das teorias levantadas a esse respeito é satisfatória e a dúvida permanece até hoje. Após essa primeira sugestão de aproximação entre *dança* e *macabro*, considera-se que a primeira “dança macabra” registrada e conhecida por essa denominação tenha sido um afresco pintado na parede interna de uma das galerias que contornavam o cemitério de Saints Innocents, em Paris, em 1424. Não é possível saber se era já um motivo popular, o que se sabe é que, após essa pintura, o tema se disseminou.

O afresco do cemitério parisiense é o mais famoso entre todos os exemplares de danças macabras já produzidos, considerado a origem de todos os outros e, provavelmente, visto por uma grande quantidade de pessoas. A data precisa de sua confecção é obtida graças a documentos da época (como o *Journal d'un Bourgeois de Paris, 1405-1449*, manuscrito cuja cópia mais antiga encontra-se na Biblioteca do Vaticano) – sabe-se, até mesmo, que o artista anônimo teria começado a obra em novembro e terminado na Páscoa de 1425. Alguns anos antes, a capital francesa havia sido alvo da Peste, em 1412, e da fome, em 1417, o que, provavelmente, causou um acúmulo de cadáveres em decomposição naqueles anos. Estimam-se 100 mil mortos na vala comunal em 1418 (UTZINGER, 1996:83).

Assim, em um dos muros que davam de frente para o pátio, em um espaço de 20 metros de extensão, foi pintada a dança macabra. A obra certamente era conhecida dos franceses. O cemitério era local muito frequentado por toda a população, espaço de encontros e de comércio. Pode-se imaginar o impacto que causou, à época, uma obra de arte pública que mostrava vivos sendo levados por mortos como seus pares em uma ciranda. Ainda que não se saiba a aparência desse exemplar, a partir dele, inúmeras reproduções surgiram. Sua influência se espalhou pela Europa, especialmente na forma de gravuras impressas.

Dessas, a série mais famosa foi a *Danse macabre* editada pelo livreiro parisiense Guyot Marchand, em 1485, tida como uma cópia bastante fiel da dança original do cemitério. Nela, 30 vivos (todos homens, que se alternam entre religiosos e laicos) são levados, cada um, por um cadáver que dança. Ou seja, trata-se, assim como o afresco do cemitério que lhe serviu de inspiração, de uma dança *dos mortos*. Eles têm corpos alongados, ressequidos, de abdômen aberto e vazio. Em alguns, já se veem os ossos entre a pele rasgada. Os vivos, com expressão surpresa, tentam mover-se no sentido oposto. Há, ainda, a presença do narrador-pregador, que abre e encerra a obra, destacando o caráter universal e inevitável da Morte.

De Paris, a dança de Saints-Innocents passa muito rapidamente para a Inglaterra. Um monge chamado John Lydgate teria feito sua primeira tradução por volta de 1430 (*The danse macabre*) e, em 1440, John Carpenter, um burguês enriquecido de Londres, patrocina um afresco pintado em um muro do cemitério do claustro de Saint-Paul, com os versos de Lydgate escritos abaixo (a peça foi completamente destruída em 1559). Em seguida, apareceriam outras na Alemanha, Suíça, Espanha, tanto literárias quanto iconográficas. A *Dança do cemitério dominicano da Basileia*, por exemplo, teve papel fundamental na disseminação do gênero pela Europa. Provável obra de um pintor chamado Konrad Witz (1395-1447), feita possivelmente na década de 1440, era uma obra majestosa, que ocupava um muro de 60 metros de extensão. Apesar de destruída em 1805, foi tão copiada que, por isso, sabe-se que tinha 24 personagens e textos.

Um exemplar particularmente importante é a *Danza General de la Muerte*, manuscrito em castelhano antigo, doado à Biblioteca do Mosteiro El Escorial, em Madrid, no ano de 1576 (Ms. b.IV.21, fol. 109-129). Não há informação alguma sobre sua procedência, autoria ou data de composição, que se estima por volta de 1440-1450. A *Danza General* é excepcional, no sentido de ser uma das raras danças apenas literária, sem qualquer tipo de iluminura ou ilustração. Além do texto de apresentação, em prosa, na primeira página, tem 79 estrofes de 8 versos dodecassilábicos. Trata-se de uma dança *da Morte* e não *dos mortos*. O esquema é o de praxe nas obras do gênero: a Morte convida um personagem para entrar na dança, este, surpreso, tenta se esquivar e argumentar. Na estrofe seguinte, ela critica

seu comportamento e assinala ser esse seu momento derradeiro; no último verso, intima o próximo da fila. Seus 33 personagens, intercalados entre laicos e religiosos, indicam os tipos mais representativos da sociedade medieval – como de costume nessas obras.

A Morte na *Danza General* aparece como senhora absoluta do destino da humanidade. Não é piedosa, usa armas e armadilhas e, em inúmeras passagens do poema, chega mesmo a ser fria e direta quanto à sorte de suas vítimas, parecendo negar, em alguns momentos, a ideia cristã do trespasse, da passagem para a vida eterna. Na obra, ela é castigo (“esto vos ganó vuestra madre Eva /por querer gostar fructa devedada”); sua dança não é prazerosa, é, antes, denominada “danza mortal” (verso 57), “danza baja” (verso 138), “danza sin piadad” (verso 153), “danza negra” (verso 235), “danza de dolores” (verso 268). Ainda assim, ela é sarcástica e exige constantemente que seus convidados dancem com animação e com a feição alegre. Nenhuma circunstância permite livrar-se dela: nem o poder temporal do rei, nem o poder religioso do papa, ainda menos o dinheiro do burguês – “Yo soy la muerte cierta a todas criaturas”, anuncia em seu primeiro verso. Tampouco a idade serve de escusa – do ancião ao jovem, todos são levados. Diante dela, a nostalgia, a resignação e o medo são sentimentos comuns, que igualam os homens. Tanto é que, ao final, ela se remete a todos aqueles que ainda não entraram em sua dança, mas que o farão quando menos esperarem: que respondam ao chamado prontamente, sem delongas.

Lo que dice la Muerte a los que non nombró
A todos los que aquí non he nombrado,
de cualquier ley y estado o condición,
les mando que vengan muy toste priado
a entrar em mi danza sin excusación.

Apesar da riqueza do poema espanhol, é certo que, mais do que os textos, a produção de afrescos e depois de gravuras foi responsável pela expansão do tema para toda a Europa Ocidental. Os primeiros, pelo seu aspecto público, uma vez que as pinturas ficavam expostas em locais de grande circulação, como em igrejas ou cemitérios. A escolha dos personagens vivos a serem levados pela Morte provavelmente refletia as

ocupações e a realidade locais, permitindo a identificação dos tipos pela população da cidade. Também por seu impacto visual, já que eram painéis muito compridos, com, em média, 20 metros de extensão – e muitos eram consideravelmente maiores. As figuras tinham tamanho próximo do natural e eram vestidas com bastante verossimilhança, tornando fácil seu reconhecimento pelas gentes simples.

No caso das gravuras, pelo alcance que tinham essas reproduções que circulavam e viajavam pela cristandade, fosse em mãos de curiosos, fosse com os clérigos pregadores que as utilizavam em suas peregrinações. Admite-se, aliás, que as ordens mendicantes, como a franciscana e a dominicana, desempenharam papel decisivo em sua difusão. Seus sermões insistiam na pobreza, na caridade, nas obras, como garantias necessárias de uma boa morte. As danças funcionavam como um *memento mori*, corroborando esse discurso.

À parte suas características estruturais, deve-se ressaltar a essência da dança macabra: sublinhar o caráter infalível, inexorável da morte. Nas danças, ela é igualitária, universal: não distingue idade, sexo, condição social. Daí que seria possível desenvolver duas interpretações diante delas: a primeira, condizente com o discurso cristão medieval, é a lição da resignação, do arrependimento e da preparação para o fim, por meio da obediência à Igreja e seus dogmas. A outra, mais de acordo com os “novos” tempos urbanos e humanistas do século XV, seria um convite ao prazer: desfrutar a vida terrena e as coisas do mundo, pois a morte é certa e a existência, breve. Seu caráter dualista resulta em obras que são tão profanas quanto piedosas, já que proclama a condenação e a exaltação da matéria.

As sobrevivências do tema das danças macabras se deu, principalmente, pelas inúmeras reedições e reinterpretações dos originais medievais. As gravuras da *Danse macabre* de Guyot Marchand, por exemplo, serviram de referência para as publicações posteriores, que as copiavam ou faziam adaptações tendo-as como base. À medida que eram lançadas, registravam algumas transformações na sociedade, como no vestuário e no aumento dos personagens relacionados aos ofícios urbanos, administrativos e burocráticos. A mais conhecida dessas versões é a de Hans Holbein,

A morte e os mortos nas danças macabras
Juliana Schmitt

composta por volta de 1525 e publicada, pela primeira vez, em Lyon, em 1538. Nesta, já se observam modificações importantes: os *mortos* são substituídos pela *Morte*, que aparece, agora, como *esqueleto* (a imagem da chamada “morte seca”) e não mais como *transi* (ou “morte úmida”).

No entanto, em geral, as obras evocavam uma sociedade que, aos poucos, deixa de ter similitudes com a da era moderna. No caso da França, em particular, não há indícios de obras originais por quase dois séculos e os editores das reimpressões cuidavam apenas de atualizar sua ortografia. As danças foram perdendo seu poder moralizante perante uma gente que já não se reconhecia mais naquela sociedade que elas evocavam. Muitos dos afrescos foram cobertos ou destruídos.

Mas é justamente no final do século XVIII que os temas macabros emergem novamente. Motivada pela redescoberta da cultura medieval, tendo por fio condutor a já conhecida obsessão dos românticos pelo período, a voga teria sido estimulada por diversos fatores. Um grande interesse historiográfico pela Idade Média, reedições de obras da época – ou a invenção dessa mesma literatura (como no caso exemplar dos *Cantos de Ossian*) –, o fascínio pelo estilo gótico na arquitetura, em sua retomada no neogótico, são exemplos dessa moda. A Idade Média cumpriria, para esse início de Romantismo, o papel de mito fundador, uma pré-história da sociedade moderna, em contraposição à Antiguidade, modelo para o Neoclassicismo Iluminista.

A pastoral medievalista via nos tempos de outrora a cura para certa melancolia que invadia as mentalidades coletivas no limiar do século XVIII. Idealizado, o período anterior ao surgimento da sociedade industrial e do capitalismo era nostálgicamente concebido como o da vida em comunidade, de povos primitivos que se relacionavam harmônica e intimamente com a natureza e com a religião. Mesmo não sendo o único destino das poéticas românticas de evasão, a Idade Média parece ter sido um dos mais procurados. Théophile Gautier, entre tantos outros comentaristas da vida burguesa oitocentista, fala da febre medieval que atacara Paris e os arredores e que transformara a indumentária, a arquitetura, as maneiras – “toutes choses certainement plus innocentes que les jeux innocents, et qui ne faisaient mal à personne” (GAUTIER, 1876:13).

A retomada da cultura medieval explicaria, em parte, o reaparecimento dos cadáveres decompostos na literatura romântica e, em especial, das danças macabras. É possível que os poetas dos oitocentos tivessem contato com os poucos afrescos remanescentes e, principalmente, com as gravuras de Holbein ou mesmo de Marchand. No entanto, chama a atenção a maneira como se reapropriaram da tópica medieval, modificando-a não apenas na estrutura, mas no desenvolvimento do tema. As danças macabras românticas perdem o caráter didático, pedra de toque das originais, e focam nos caracteres fantasiosos e terríficos (brumas, mortos que voltam à vida e saem das sepulturas no meio da escuridão da madrugada, o badalar da meia-noite, o *rendez-vous* macabro etc.). O declínio da produção iconográfica também parece ter resultado em obras poéticas mais plásticas, mais visuais, que dão preferência à ambientação e à descrição da ação em relação ao diálogo.

Seria possível reconhecer o tema já na *Dance of Death*, de Walter Scott, de 1815; mas seu retorno definitivo aparece com a balada "*Der Totentanz*", de Goethe, do mesmo ano. Nela, além dos elementos característicos do imaginário macabro vitoriano, um coveiro rouba a mortalha de um dos defuntos e sofre as consequências de seu ato. Diz-se que Franz Liszt teria se inspirado nessa obra do autor alemão para compor *Totentanz* em 1838 – mesmo ano em que, na França, foi publicado o romance *Danse des Morts*, de Flaubert. Em 1868, o conto *La Danse des Morts* aparece na coletânea *Le rêve et la vie*, de Nerval.

No caso da "*Danse macabre*" de Baudelaire, publicada na primeira edição das *Fleurs du mal*, em 1857, temos a figura de uma Morte coquete, "*fière autant qu'un vivant*", que fascina e amedronta, envolvendo a todos com sua "*taille mince*" e "*sa robe exagérée*". Assim, num misto de pesadelo e sedução, "*au chant des violons, aux flammes des bougies*", se dá o baile, "*le branle universel de la danse macabre*". O escritor francês, com esse poema, seria um dos principais responsáveis pela disseminação das danças macabras no século XIX, assim como a peça musical *Danse macabre*, de Camille Saint-Saëns, composta em 1874 e inspirada em poema homônimo de Henri Cazallis, publicado no ano anterior. É possível, ainda, ver suas marcas em obras importantes, como na *Comédie de la Mort*, de Théophile Gautier,

de 1838; n'A máscara da morte escarlate, de 1842, de Edgar Allan Poe; no Promontorium Somnii (1864), de Victor-Hugo, no poema "Nuit de Walpurgis Classique", de Verlaine, de 1866, entre tantas outras. O fascínio pelos mortos que dançam, longe de diminuir, foi quase uma obsessão entre os românticos, o que prova a força simbólica do tema séculos depois de seu surgimento.

Referências

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Seconde édition augmentée de trente-cinq poèmes nouveaux. Paris: Poulet-Malassis et De Broise Éd., 1861.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. 1300-1800: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FROIDMONT, Hélinand. *Os versos da morte*. Tradução: Heitor Megale. São Paulo: Ed. Imaginário, 1996.

GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Nouvelle Édition. Paris: Charpentier et Cie, 1876.

GLIXELLI, Stefan. *Le cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion Éditeurs, 1914.

HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. Estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

UTZINGER, Hélène et Bertrand. *Itinéraires des Danses macabres*. Chartres: Éditions J.M. Garnier, 1996.

Recebido em 15/07/2015

Aprovado em 02/09/2015

A roupa fúnebre ou Não chore que é para não molhar as asas do anjo

Fausto Viana¹

Resumo

O artigo apresenta dados obtidos no que se refere à roupa fúnebre empregada no Brasil, no período entre 1890 e 1930, em São Paulo e Minas Gerais². Roupa fúnebre é, nesse estudo, o traje utilizado por um morto na hora do seu sepultamento. Dele fazem parte os acessórios essenciais que ajudam a compor a simbologia da personagem que representam. É o caso da espada de São Miguel (roupa usada no enterro de crianças) ou a coroa de flores em Nossa Senhora (usada por muitas pessoas). Ressalta-se que a morte como ritual de passagem é muito distinta nas mais diversas culturas e que a forma com que se lida com ela também difere enormemente. Alerto para o impacto das imagens, que podem impressionar o leitor mais desatento.

Palavras-chave: Traje fúnebre. Mortalha. Roupa funerária.

Funerary costume or Don't cry because it will wet the angel's wings

Abstract

This paper presents information about funerary costumes in Brazil from 1890 and 1930, in the states of São Paulo and Minas Gerais. A funerary costume is, in this study, the clothes dresses by a dead person at the moment of his/her burial. Accessories that are essential to compose the symbol represented are part of it. It is the case of the sword of Saint Michael (often used in the burial of children) or the flower crown in Our Lady (used by many people). We highlight that death as a ritual of transition is very distinct in the most varied cultures and the way people deal with it is widely different. I warn the reader about the impact of the images that may impress the reader.

Keywords: Mourning costume. Shroud. Funerary costume.

1

Professor de cenografia e indumentária da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Doutor em Artes e em Museologia. Autor do livro *O figurino teatral e as renovações cênicas no século XX*, entre outros. E-mail: faustoviana@usp.br

2

Esse período foi chamado de República do café com leite, com alternância, na Presidência da República, de paulistas e mineiros. O artigo, inédito, é um dos resultados da pesquisa *Tramas do café com leite*, idealizada pelo autor e financiada pela FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

A roupa fúnebre ou Não chore que é para não molhar as asas do anjo
Fausto Viana

Roupa fúnebre não era um dos temas principais da pesquisa *Tramas do café com leite*³. Inicialmente, as categorias têxteis investigadas envolviam trajes militares, eclesiásticos e civis. Os civis foram subdivididos em social, regional, profissional, roupa interior e traje de cena, minha área principal de pesquisa. Por sua natureza, o estudo do traje de cena exige um bom conhecimento das outras categorias.

Essa categorização é oriunda da classificação empregada em museus para catalogar trajes. Claro que é um sistema aberto, que possibilita a inclusão de novos itens. Um bom exemplo seria o traje de luto, usado por períodos de maior ou menor extensão, ao longo da história, e que poderia ser incluído na categoria traje civil. Tal é sua importância que o The Costume Institute, do Museu Metropolitano de Nova York, realizou, entre 21 de outubro de 2014 e fevereiro de 2015, a exposição *Death becomes her - a century of mourning attire*.

Há uma categoria, no entanto, que nem sempre recebe atenção específica em alguns museus e que oferece inúmeras possibilidades de estudo, interpretação e pesquisa, que são as roupas fúnebres, os trajes usados por mortos no momento do seu sepultamento.

Poder-se-ia pensar que é apenas natural que esses trajes não estejam nos museus, porque desapareceram com os mortos.

Essa não é uma verdade. Apenas como exemplo e para oferecer uma fonte de pesquisa, a Fundação Abegg-Stiftung, em Berna, na Suíça, tem inúmeros exemplares de roupas usadas em sepultamentos, como uma túnica infantil do ano 660 d.C., e a do bispo Nikolaus Schiner, que estava em uma tumba aberta em 1960, mas que datava de 1510. Mechthild Flury-Lemberg, conservadora da coleção, escreveu que: "Na verdade, as descobertas funerárias são uma fonte vital de informação sobre os trajes de culturas do passado" (FLURY-LEMBERG, 1988:233). Seu livro, *Textile conservation and research*, é obra fundamental para os interessados em conservação e restauro de têxteis.

Durante a pesquisa *As tramas do café com leite*, descobrimos inúmeros relatos que tratam de enterros, velórios e suas variantes na literatura e na história brasileira. Muitos desses casos são muito engraçados, como os apresentados pela escritora Cora Coralina, em *Procissão das Almas*, ou do

3

O relatório final da pesquisa realizada entre fevereiro de 2007 e junho de 2010 pode ser acessado em: <http://tramasdocafecomleite.files.wordpress.com/2009/06/relatorio-final-01.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2014.

A roupa fúnebre ou Não chore que é para não molhar as asas do anjo
Fausto Viana

defunto que revive-e-remorre, em *O Lampião da Rua do Fogo*, do qual fica destacada a descrição da preparação do defunto e do velório:

Seu Maia morreu. Os companheiros tomaram conta do corpo. Vestiram-lhe o fato preto de sarjão, que tinha sido do casamento. Calçaram meias, ajuntaram-lhe as mãos no peito. Pream as pernas e passaram um lenção branco, bem apertado, no queixo. Chamaram um canapé, largo de palhinha, para o meio da sala, deitaram o cadáver, cobriram com um lençol. Cuidou-se do pucarinho de água benta, com seu ramo de alecrim. Acenderam-se as quatro velas e, nos pés do morto, botou-se um caco de telha com brasa e grãos de incenso. Era assim que se arrumava defunto em Goiás, antigamente⁴.

A descrição, datada de cerca de 1900, é adequada ao processo de preparação executado em muitas regiões do país ainda hoje, principalmente em locais mais distantes dos grandes centros urbanos. O tema é incômodo, porque esbarra em uma temática que vai atingir todo e qualquer ser humano ainda vivo. Há um misto de galhofa e pavor na maioria dos casos em que se aborda o tema: é engraçado, mas, ao mesmo tempo, faz pensar. Diverte, mas preocupa. Quer assustar alguém? Basta tratar deste assunto da forma popular, ou seja, no formato de "causo". Porque o imaginário popular dá um suporte sem limites a esse tipo de preocupação humana.

Álvares de Azevedo, em *Noite na Taverna*, evoca o fantástico e o sobrenatural. Solfieri, uma das personagens, conta como violou um caixão que estava semiaberto e encontrou dentro dele uma mulher pela qual nutriu imensa paixão. Necrofilia?

Abri-o: era o de uma moça. Aquele branco da mortalha, as grinaldas da morte na frente dela, naquela tez lívida e embaçada, o vidrento dos olhos mal apertados... Era uma defunta!... e aqueles traços todos me lembraram uma ideia perdida⁵.

Na linha da comicidade, a escritora Adriana Lopes⁶ relata, no conto *Manga com velório faz mal*, como na década de 1930 seu pai, então

4

CORALINA, Cora. *Estórias da casa velha da ponte*. São Paulo: Global, 2006, p. 65.

5

AZEVEDO, Álvares. *Noite na taverna*. Versão online para o texto de 1855, disponível para download em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000023.pdf>. Acesso em: 09 nov. 2014.

6

LOPES, Adriana. *Histórias do pito aceso*. São José do Rio Preto: Ativa Editora, 2004.

A roupa fúnebre ou Não chore que é para não molhar as asas do anjo
Fausto Viana

criança, se recusara a seguir um costume antigo: beijar o pé do defunto no velório feito dentro de casa, no interior de São Paulo (como diz Cora Coralina). A roupa do defunto tinha que ser a melhor possível, e este é justamente o ponto que interessa aqui: a roupa como mortalha, o traje que veste o invólucro material justamente no momento em que a alma se desprende dele para a vida além-corpórea.

A metodologia de pesquisa empregada foi a seguinte:

- Levantamento de material bibliográfico sobre o tema, referente ao período 1890-1930, em São Paulo e Minas Gerais.
- Levantamento iconográfico sobre o tema no mesmo período e anterior.
- Entrevistas com donos de funerárias atuais.
- Cruzamento de informações que resultaram em um documento síntese, do qual se extraiu este artigo.

“Entre nós, o estudo da morte de uma perspectiva histórica é incipiente”, disse o pesquisador João José Reis⁷, professor titular da Universidade Federal da Bahia. Ele discursa, ainda, sobre a dificuldade de se encontrarem os diversos estudos sobre os ritos funerários, “já que a produção historiográfica no Brasil é insular, ou seja, circula em ambientes restritos, dentro das fronteiras de cada Estado, cidade, ou até de cada departamento universitário” (REIS, 2007:112). Reis também é autor do livro *A morte é uma festa*, fonte fundamental para os estudos sobre os ritos mortuários no Brasil.

Este artigo, portanto, antes de ser apenas um relato curioso sobre traje mortuário, é um estímulo para que novos estudos nessa área surjam. Seu caráter panorâmico –, ou seja, perpassa temas sem se ater exclusivamente a um deles – cumpre o papel de abrir possibilidades de pesquisa, oferecendo ao leitor caminhos iniciais a serem trilhados.

7

Veja mais em *Fontes para a história da Bahia no século XIX*, disponível em: <<http://www.cadernocrh.ufba.br/viewarticle.php?id=377&layout=abstract>>.
Acesso em: 11dez. 2014.

A roupa fúnebre ou Não chore que é para não molhar as asas do anjo
Fausto Viana

Os primórdios – alguns casos dignos de nota

Não seria justo, mais uma vez, com o agrupamento original de brasileiros – os povos indígenas – que eles fossem deixados de lado, nessa busca por trajes ritualísticos de morte. Infelizmente, em 1890, um verdadeiro massacre já havia sido cometido contra as comunidades indígenas – e não apenas restrito aos estados de São Paulo e Minas.

Os povos do Brasil já tinham passado, em 1890, por diversos períodos de experiências colonizadoras e catequizadoras. Direcionando o olhar para o traje usado no rito indígena de passagem (ciclo funerário), podemos observar instâncias diferentes. Há o índio já totalmente incorporado às tradições funerárias europeias, que receberam roupagem local, como será visto a seguir. Há o índio mestiço, que desenvolve parte dos dois rituais. Há, também, as comunidades que mantêm seus ritos como executados em tempos remotos – muitos dos quais ainda acontecem.

Naturalmente, são agrupamentos demais e muito dispersos, para que se consigam reunir elementos sobre todos eles.

Benedito Prezina, uma fonte muito importante no que se refere aos estudos indígenas, escreveu sobre um agrupamento, os aimorés:

Os aimorés – mais tarde chamados botocudos, que eram um povo que morava no sul da Bahia e em várias regiões de Minas Gerais – acreditavam em espíritos bons e maus e na sobrevivência da alma depois da morte. A Lua era o grande espírito do bem, que protegia a todos. Enterravam os mortos em buracos não muito fundos, com braços dobrados sobre o peito e as pernas sobre a barriga. Em cima da sepultura, construíam uma pequena cobertura com estacas e folhas, procurando sempre enfeitá-las com penas e peles de animais, pois acreditavam que assim os mortos, que sempre voltavam ali, ficariam contentes de ver sua casa arrumada (PREZIA, 2000:35).

A Figura 1 mostra que, pelo menos nesse caso, não há uma indumentária usada na morte. A gravura de Rugendas, publicada em 1835, na Europa, mostra apenas uma índia com uma tanga, provavelmente de

A roupa fúnebre ou Não chore que é para não molhar as asas do anjo
Fausto Viana

algodão, que o indígena sabia trabalhar e tecer. Os demais – incluindo o falecido – estão nus. Sabe-se também que, em outras comunidades, o corpo do morto era enrolado em uma esteira de palha e colocado dentro de um cesto, na água do rio. Queimava-se tudo que era dele, inclusive a maloca. Como parte da conclusão do *ritus* de passagem, seus ossos eram resgatados depois de algum tempo e raspados de toda a carne ainda restante. Os ossos, depois, eram dispensados no rio. A ação toda é muito complexa e leva bastante tempo. Outra atitude que ainda acontece, segundo relatos⁸, é enterrar o corpo na esteira no chão da própria casa em que morava o falecido indígena. Alguém deve ir lá, todo dia, e regar com água a área onde o corpo está enterrado, para que depois se possa cumprir ritual semelhante ao descrito acima.



Figura 1 :: Gravura de Rugendas (1835) mostrando o enterro de um índio aimoré.

Investigo, sem conclusões até o presente momento, a presença da pintura corporal e em que tonalidades ela se daria no caso funerário. Não seria impossível considerar, dentro desse viés cultural tão distinto do nosso, a pintura corporal como roupage, devendo ser estudada e compreendida em seus méritos. Prezia escreveu que: “A pintura corporal para os kaiapó é sua roupa e ao mesmo tempo sua escrita” (PREZIA, 2000:39).

8

O Museu Paranaense mantém em sua página um relato de rito funerário bororo, que pode ser acessado em: <http://www.museuparanaense.pr.gov.br/arquivos/File/kozak/plotagemD_cvs_2.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2014.

A roupa fúnebre ou Não chore que é para não molhar as asas do anjo
Fausto Viana

Quando aqui chegaram, em 1500, os portugueses encontraram nações indígenas que andavam sem roupas, no sentido europeu do termo. O que eles usavam eram adornos e outro tipo de traje destinado a ritos próprios.

Havia trajes para rituais funerários, não para quem morria e sim para quem ficava para cuidar da passagem do morto. Mas a pintura corporal já era uma constante, como atesta a própria Carta do Descobrimento:

Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. (...) Andava aí um que falava muito aos outros que se afastassem, mas não que a mim me parecesse que lhe tinham acatamento ou medo. Este que os assim andava afastando trazia seu arco e setas, e andava tinto de tintura vermelha pelos peitos, espáduas, quadris, coxas e pernas até baixo, mas os vazios com a barriga e estômago eram de sua própria cor. E a tintura era assim vermelha que a água a não comia nem desfazia, antes, quando saía da água, parecia mais vermelha. (...) Ali veríeis galantes, pintados de preto e vermelho, e quartejados, assim nos corpos, como nas pernas, que, certo, pareciam bem assim.

Também andavam, entre eles, quatro ou cinco mulheres moças, nuas como eles, que não pareciam mal. Entre elas andava uma com uma coxa, do joelho até o quadril, e a nádega, toda tinta daquela tintura preta; e o resto, tudo da sua própria cor. Outra trazia ambos os joelhos, com as curvas assim tintas, e também os colos dos pés; e suas vergonhas tão nuas e com tanta inocência descobertas, que nisso não havia nenhuma vergonha⁹.

Para maior levantamento imagético sobre o tema ritual funerário indígena, indico a obra de Carlos Eugênio Marcondes de Moura, *Estou aqui. Sempre estive. Sempre estarei. Indígenas do Brasil. Suas imagens (1505-1955)*, publicada em São Paulo pela EDUSP em 2012. Liliane Brum Ribeiro traz muitas informações sobre esse tema, em sua dissertação de mestrado *Limpando ossos e expulsando mortos: estudo comparativo de rituais funerários em culturas indígenas brasileiras através de uma revisão*

9

Trechos extraídos da carta de Pero Vaz de Caminha, disponível em: www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000292.pdf. Acesso em: 09 nov. 2014.

*bibliográfica*¹⁰. O trabalho foi defendido na Universidade Federal de Santa Catarina em 2002.

Ritos funerários de brancos

A Figura 2, quase do mesmo período da gravura de Rugendas, mostra o interior dos caixões e, em cima da mesa, curiosidades no que se refere ao traje mortuário. Pode-se, inicialmente, julgar que os três são representações de santos, mas a verdade é que são desenhos de pessoas normais que escolheram – algumas por testamento – ser enterradas e despachadas desta vida com um traje de santo. Na Figura 2, estão representados São Francisco, Nossa Senhora da Conceição e Santa Rita de Cássia. O hábito de vestir roupas de santo, introduzido no país pela colonização portuguesa, perdurou por muito tempo.



Figura 2 :: Aquarela de Debret chamada Diversas formas de caixões funerários (1820-1830).

De acordo com João José Reis, o guarda-roupa fúnebre era especial, em particular nos meios urbanos.

10

O trabalho completo pode ser acessado em: <<http://www.antropologia.com.br/divu/colab/d12-iribeiro.pdf>>. Acesso em: 11 dez. 2014.

A roupa fúnebre ou Não chore que é para não molhar as asas do anjo
Fausto Viana

Até meados do século passado (XIX), poucos indivíduos usavam roupas seculares, a roupa do dia-a-dia, em seus funerais. (...) No Rio de Janeiro, as roupas de uso vestiram apenas 13% dos mortos para os quais temos informações a esse respeito. Os demais defuntos iam à sepultura vestidos principalmente de mortalhas de santos, destacavam-se, para as crianças, a de Nossa Senhora da Conceição, para os adultos o hábito de Santo Antônio (REIS, apud NOVAIS, 1997:110).

O professor Reis destaca a importância dos testamentos e dos inventários¹¹ em suas pesquisas. Percebe-se, em seu texto já citado, *Fontes para a história da morte na Bahia no século XIX*, que sua predileção recai nos testamentos: “Os testamentos formam a base documental principal de estudos sobre a morte e representam talvez a fonte primária mais rica sobre o assunto. Mas o que é que o testamento tem?” (REIS, 2007:112). Ele esclarece que o testamento era feito por uma pessoa letrada e que possuía uma fórmula para isso, ou seja, um formato legal que incluía os dados da pessoa, seus desejos e motivações, patrimônio e outras informações fundamentais para o pesquisador.

Para exemplificar, cita o testamento de Tereza Luiza da Rosa, de 1818, em Salvador:

“Em nome de Deus, Amém. Eu Tereza Luiza da Rosa, estando gravemente enferma, mas em meu perfeito juízo e entendimento segundo Deus foi servido dar-me, e querendo por minha alma no caminho da salvação, faço esse testamento na forma seguinte: (...); deixo a minha sobrinha Maria Luiza 20\$000 por esmola. (...) **O meu corpo será amortalhado em hábito de São Francisco** e enterrado na matriz desta Vila ou na de onde falecer, acompanhado de meu reverendo pároco e dez sacerdotes, (...) e me acompanharão as irmandades de que sou irmã, e se pagarão a elas o que eu dever” (ibidem, 113, grifo nosso).

Tereza da Rosa compartilhava o gosto dos paulistas, foco do estudo de *As tramas do café com leite*. Reis destaca que, em São Paulo, 40% dos

11

Os inventários, segundo Reis, eram mais raros e traziam muitas informações úteis também, como os bens do morto, suas dívidas, despesas funerárias, custo da mortalha e outras.

A roupa fúnebre ou Não chore que é para não molhar as asas do anjo
Fausto Viana

pedidos em testamento eram por São Francisco e depois Nossa Senhora do Carmo, com 25%¹².

É curiosa a opção dos paulistas, tão apegados ao patrimônio, por São Francisco. Francisco, o homem, era filho de um vendedor de tecidos, rico e poderoso, pelo que conta a história. Após uma expedição militar mal sucedida, Francisco entra em contato com o mundo espiritual e perde o interesse pelos bens materiais. O pai exige a devolução de tudo que ele tinha recebido até aquele instante. Francisco o atende imediatamente, tira todas as suas roupas. Fica nu em público e é coberto pelo manto de um sacerdote. Posteriormente, passa a se vestir de trapos.

O tecido marrom da túnica de São Francisco não poderia ser mais apropriado nesse caso. Os tecidos marrons e outros desbotados em geral eram vendidos a preços muito populares na Idade Média, pois eram de uma tonalidade muito fácil de conseguir. Os tecidos marrons apresentavam erros de tingimento e, por isso, tinham seus preços reduzidos. Simbolicamente, o marrom representa a cor da terra – de cujas tentações fugiam São Francisco e quase todos os santos –, mas também simbolizava a força, a resistência de perseverar na sua missão.

Além disso, a túnica de São Francisco tem forma e corte próximos à de Jesus, símbolo da maior doação de amor que o mundo já conheceu na tradição cristã. Esse tipo de túnica, na verdade, é um dos cortes mais básicos que se pode fazer com dois pedaços de pano. Do ponto de vista da sexualidade, sua expressividade fica quase nula – o corpo fica oculto, não revelando os atributos de quem a veste. Não há a valorização dos órgãos genitais, como na maior parte das roupas masculinas contemporâneas. O cinto garante a praticidade do traje na hora do trabalho – braçal, inclusive.

Na visão de João José Reis, São Francisco tinha um lugar de destaque na fé católica:

Uma tela setecentista na parede do consistório do convento franciscano de Salvador retrata-o resgatando almas do purgatório com a ajuda do cordão de seu hábito. Diz a tradição que, certamente com a permissão de Deus, ele fazia expedições periódicas àquela zona celeste com o objetivo de resgatar almas ali

12

O levantamento apresentado por Reis foi feito por Sandra P. L. de Camargo Guedes, na dissertação de mestrado, defendida na FFLCH – USP, *Atitudes perante a morte em São Paulo (séculos XVII a XIX)*, em 1986.

A roupa fúnebre ou Não chore que é para não molhar as asas do anjo
Fausto Viana

encarceradas. Imaginava-se que os mortos vestidos com seu hábito pudessem ser favorecidos nessas aventuras franciscanas (*ibidem*, 113).

Assim, duas abordagens, no mínimo, podem ser feitas. Na primeira, espera-se que o traje ajude a receber o socorro divino. No outro caso, em avaliação menos modesta, a entrada no Paraíso fica garantida pelo uso da roupa. Um verdadeiro lobo em pele de cordeiro, já que o requisito apregoadado pela própria crença na humildade ficaria esquecido.



Figura 3 :: Santo Antônio.



Figura 4 :: São Francisco.

Como se vê nas Figuras 3 e 4, diferenciar o traje de Santo Antônio (outro dos preferidos nos sepultamentos) e São Francisco é (quase) impossível. Santo Antônio entrou na ordem fundada por São Francisco, eis a razão. Assim, o que diferencia um santo do outro é o menino Jesus – acessório que não vai para o túmulo, naturalmente, e o ramo de lírios de Santo Antônio. São Francisco sempre é representado com as pombas.

O hábito de se trajarem roupas de santos nos enterros já era um costume em Portugal no período medieval.

O traje de Santa Rita teria surgido a partir do costume de se usar uma mortalha negra – hábito que se difundiu na corte, no Rio de Janeiro, principalmente entre as mulheres casadas. “Quando combinado com um

A roupa fúnebre ou Não chore que é para não molhar as asas do anjo
Fausto Viana

crucifixo em volta do pescoço, obtinha-se o hábito de Santa Rita, protetora dos que sofrem”, esclarece Reis (*ibidem*:111).

A mortalha branca, muitas vezes empregada até hoje em regiões do nordeste do país, tem origem no próprio Santo Sudário, o pano que teria enrolado o corpo de Jesus Cristo antes da ressurreição.

O uso de vestes especiais brancas – nem sempre fáceis de conseguir e nem sempre baratas – está no relato de Cora Coralina sobre uma escrava que mexe nas roupas da senhora, uma rica mulher, no período entre 1900 e 1910.

Roxa abriu o quitungo, tirou e estendeu com cuidado a camisa e a vasta saia bordada, franzida em tufos engomados e que era para vestir a senhora Dona Manoela, depois de morta¹³.

A roupa fúnebre dos negros

Os negros eram a maioria da população no Brasil, no início do século XIX. Johann Moritz Rugendas, em seu *Viagem pitoresca através do Brasil*, cita que o total de escravos é de 1.987.500, enquanto os homens brancos são 843.000. Isso foi em 1835.

Em 1872, o número de brancos e pardos era quase igual, enquanto o de negros era um pouco menor. No período abrangido pela pesquisa *As tramas do café com leite*, entre 1890 e 1930, o número de brancos dispara, graças à imigração europeia e de outros países para o Brasil, enquanto o nível de pardos permanece igual aos índices de 1872. O número de negros no período sobe e se iguala ao de pardos¹⁴.

O descaso com a população negra já começara, no entanto, muito antes. G.W. Freireyss, um viajante que esteve no Brasil entre 1814 e 1815, escreveu na sua obra *Viagem ao interior do Brasil nos anos de 1814 e 1815*:

Próximo à Rua Vallongo está o cemitério dos que escapam para sempre à escravidão. Em companhia do meu amigo dr. Schaeffer, que chegou aqui a bordo do

13

CORALINA, Cora. *O tesouro da casa velha / As capas do diabo*. São Paulo, Global, 2002, p.75.

14

Os dados são do IBGE, em sua página: <<http://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/negros/populacao-negra-no-brasil>>. Acesso em: 11 dez. 2014.

A roupa fúnebre ou Não chore que é para não molhar as asas do anjo
Fausto Viana

navio russo SUVAROW, em maio de 1814, em viagem ao redor do mundo, visitei este triste lugar. Na entrada daquele espaço, cercado por um muro de 50 braças em quadra, estava sentado um velho com vestes de padre, lendo um livro de rezas pelas almas dos infelizes que tinham sido arrancados da sua pátria por homens desalmados, e a uns 20 passos dele alguns pretos estavam ocupados em cobrir de terra seus patrícios mortos e, sem se darem o trabalho de fazer uma cova, jogam apenas um pouco de terra sobre o cadáver, passando em seguida a sepultar outro. No meio deste espaço havia um monte de terra do qual, aqui e acolá, saíam restos de cadáveres descobertos pelas chuvas que tinham carregado a terra e ainda havia muitos cadáveres no chão que não tinham sido enterrados. Nus, estavam assim apenas envoltos numa esteira, amarrada por cima da cabeça e por baixo dos pés¹⁵.

Em 1890, marco inicial de *As tramas do café com leite*, a situação dos negros não era tão melhor assim. Apesar de alforriados, ainda não haviam conquistado poderio econômico. Suas roupas funerárias, portanto, não exibiam a ostentação permitida aos brancos. Mas havia exceções: os negros que enriqueceram; os negros que eram ligados às irmandades religiosas, que arcavam com as custas funerárias; as arrecadações que a própria comunidade de negros fazia, quando um negro morria.

A cor das roupas mortuárias dos negros não variava em relação à roupa dos brancos. São dados importantes:

-O uso de mortalhas pretas aumentou desde o início do século XIX, em Salvador e no Rio, até entre os escravos e mesmo no interior.

-O interior fluminense – especificamente Campos –, em meados do século XIX, vestia seus escravos para a morte sobretudo de branco (55%), fosse com mortalha ou lençóis.

-Mortalhas brancas de tecido e algodão ordinário eram populares entre os africanos, no Rio e em Salvador, pois o branco é a cor fúnebre de muitos grupos étnicos da África, como os nagôs, jejes, angolas, congos e os muçulmanos em geral. Entre os congos, o mundo dos mortos é

15

A obra foi publicada na Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, em 1907.

A roupa fúnebre ou Não chore que é para não molhar as asas do anjo
Fausto Viana

o “reino branco”. Mas o branco também tem importantes significados no simbolismo da morte cristã¹⁶.

Carlos Eugênio Marcondes de Moura reuniu, na publicação *A travessia da Calunga Grande – Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899)*, uma impressionante coleção iconográfica, que traz imagens fundamentais para o entendimento das cerimônias fúnebres de negros no século XIX. Entre outras, *Funeral de um negro*, de Henry Chamberlain, de 1822 (p. 354); *Enterro de uma negra*, de Debret, datada entre 1834-1839 (p. 415); *Enterro de um negro na Bahia*, de Rugendas, 1835 (p. 477).

Anjinhos que partem

A primeira vez em que travei contato com fotos pós – algumas *pré-mortem* – de crianças foi no livro *Sleeping Beauty – Memorial Photography in America*, de Stanley Burns, de 1990. Foi especialmente impressionante por vários motivos, mas o fato mais surpreendente foi o livro se chamar *A bela adormecida* e estar disponível em uma biblioteca de um centro binacional de cultura, na cidade de São Paulo, onde trabalhava nos idos de 1995.

São fotos de pessoas mortas, especialmente retratos funerários. A maioria das fotos datava de 1840-50. Todas tinham uma carga dramática que tornava difícil entender o porquê da sua existência. Por que retratar um menino morto junto ao seu brinquedo favorito? Por que o pai se deixa fotografar com uma menina morta nos braços?

O anúncio de um dos fotógrafos – Southworth and Hawes, de Boston, em 1846 – fornecia algumas pistas sobre o rito que pareceu sórdido então:

Fazemos miniaturas de crianças e adultos instantaneamente... E de pessoas falecidas em nossas instalações ou em residências privadas... Transformamos as grandes dores em miniaturas agradáveis e satisfatórias de pessoas falecidas, e elas são frequentemente tão naturais que até para os artistas elas parecem estar dormindo (BURNS, 1990:35).

16

Dados selecionados ao longo do texto supracitado de REIS apud NOVAIS.

A roupa fúnebre ou Não chore que é para não molhar as asas do anjo
Fausto Viana

Por anos convivo com essas imagens, que me causam uma inquietação brutal. Aos poucos, foram se acrescentando a elas novas iconografias. Na sequência, vieram as fotos de Martin Chambi, fotógrafo peruano que, em 1930, fez a foto de número 7. Trata-se de um enterro de criança em Cusco, onde uma verdadeira representação está montada. Há cenografia – flores, esculturas, tecidos, apoios. Há iluminação – os anjos laterais têm a função de segurar a luz elétrica, que foi apoiada em suas mãos. Os anjos acumulam papéis, pois, além de serem do suporte técnico (luz), ainda são personagens coadjuvantes no espetáculo da morte, em que o protagonista é o defuntinho puro de branco.

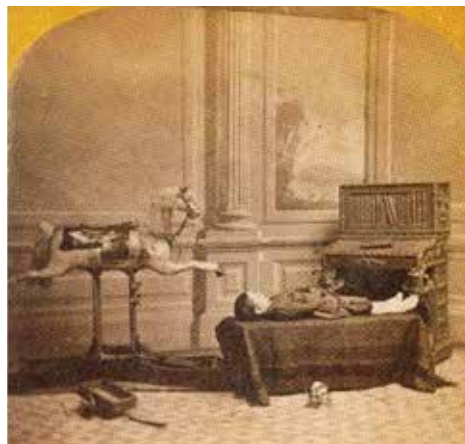


Figura 5 :: Criança e cavalinho de balanço. S.Bullock. Stereoview, 1868.



Figura 6 :: Pai com sua filha morta. Anônimo. Daguerreótipo, 1844.

A roupa fúnebre ou Não chore que é para não molhar as asas do anjo
Fausto Viana



Figura 7 :: Criança sendo velada, Cusco, 1930. Fotografia de Martin Chambi (Peru).

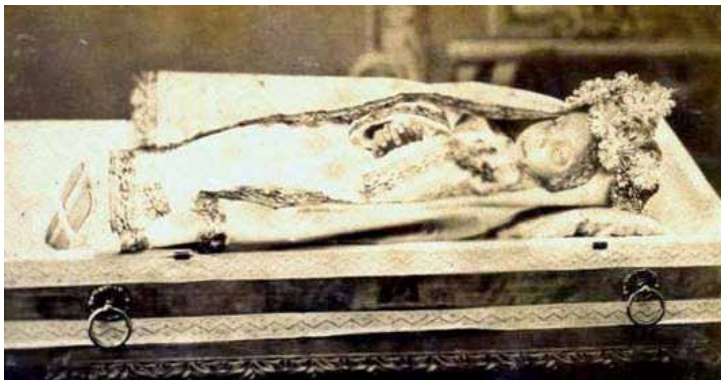


Figura 8 :: Fotografia sem título, de Militão Augusto de Azevedo (1879). Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Posteriormente, veio a foto da Família Prado, em que um dos filhos mortos estava “presente” por meio de um retrato sobre uma mesa, no meio de todos os outros vivos. Nada mórbido, porém. Mas foi essa imagem da Família Prado que me fez entender mais profundamente o que é a dor de tirar uma foto dessas propostas pelos norte-americanos – é a garantia de que as dores da ausência que virão no futuro serão amparadas pela presença do falecido que está na foto, cujo corpo decomposto na matéria permanece intacto na fotografia.

O processo todo pode ter um quê de egoístico da parte de quem permanece vivo, mas... O que fazer diante da dor dos outros? Como diz

A roupa fúnebre ou Não chore que é para não molhar as asas do anjo
Fausto Viana

Susan Sontag, trata-se de uma visão do sofrimento, da dor dos outros, que está enraizada no pensamento religioso e vincula dor ao sacrifício¹⁷.

Assim, aparentemente falta aos retratos posados, *forçados*, o que a fotografia pode oferecer de mais rico, quando capta momentos espontâneos e com movimento. No entanto, são momentos de êxtase, loucura, agonia, incompreensão, de impotência diante do sobrenatural. Isso tanto nos retratos americanos como no estúdio armado para o menino peruano (De 1990 para cá, data do contato com as fotos, me tornei pai, o que potencializou o estarecimento diante das fotos).

Durante a pesquisa, encontrei o artigo de Luiz Lima Vailati sobre retratos mortuários de crianças no século XIX em São Paulo e Rio de Janeiro. Baseando-se no acervo fotográfico do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, Vailati oferece a perfeita complementação para que se entendam as roupas usadas no enterro de crianças no estado de São Paulo e, por extensão, em Minas Gerais.

Como ficou claro no decorrer da investigação levada a cabo no doutoramento, a enorme importância dada aos funerais de criança decorria de uma crença não só na positividade da morte infantil – morrer criança era garantia de salvação – como também nos poderes de intercessão das crianças mortas junto às autoridades celestes em favor dos seus (VAILATI, 2006).

Reis cita que, já em 1817, as crianças falecidas eram chamadas de anjinhos, símbolo da pureza intocada, liberta de pecados humanos. Como se tornariam depois da morte verdadeiros agentes da salvação, as crianças recebiam o traje fúnebre de acordo com a necessidade familiar, ao que tudo indica.

Os meninos, por exemplo, usavam muito o uniforme militar de São Miguel Arcanjo – que no Rio incluía túnica, botas vermelhas, cinto, capacete dourado, armadura e espada – uma fantasia apropriada a um tipo de morto que, segundo o imaginário popular, se batizado, era imediatamente incorporado ao exército angelical comandado por São Miguel (REIS apud NOVAIS, 1997:113).

17

O título do livro de Sontag é *Diante da dor dos outros*. No livro, ela trata de fotos de guerra que são banalizadas e mostradas por todos os lados, como exploração midiática.

A roupa fúnebre ou Não chore que é para não molhar as asas do anjo
Fausto Viana

Sendo São Miguel o Chefe dos Exércitos Celestiais e o Arcanjo da Justiça, a criança passaria a ser a guardiã dos pais na vida e na morte.

Com altos índices de mortalidade infantil, os meninos também se vestiam de São João Batista e as meninas, de Nossa Senhora da Conceição (ver Figura 8), ambos santos patronos da fertilidade no Brasil (*idem*). Reis aponta que, ao agir dessa maneira, “os pais parecem querer reparar a perda dos filhos com gestos que propiciassem a sobrevivência de futuros rebentos” (*idem*).

Outro traje típico dos enterros infantis era a bata de anjo (e com asas, como se vê na Figura 9), tão comum nas procissões atuais no interior de Minas Gerais. Com relação às cores utilizadas, Vailati esclarece que:

No que se refere às mortalhas que aparecem nas fotografias aqui analisadas, constata-se, entre outras coisas, o uso do branco (Figura 9). Esse costume, para a cidade de São Paulo, encontra apoio em outros e mais antigos registros. Segundo, por exemplo, o que nos dizem os livros de assentamento de óbito, o branco era, com enorme vantagem, a mortalha mais utilizada para as crianças, correspondendo a 65% do total de registros computados, encontrada em 68,1% dos registros de livres, em 78% dos de escravos e em 88,9% dos de forros.

A isso acrescentamos a constatação de que a cor branca predomina também em outros elementos dos funerais de crianças. (...) Nos primeiros tempos do cristianismo, o branco era a cor que representava os mártires da Igreja, para depois ser substituída pelo vermelho – esta última é, por sinal, a segunda cor mais utilizada nas mortalhas de criança na cidade de São Paulo e está presente em outros elementos que compõem a cultura material mortuária infantil; nas fotografias, alguns tons de cinza sugerem sua presença (...). Isso testemunha a existência de uma forte identificação entre a criança e os mártires, associação já observada por outros historiadores na Europa, bem como entre a morte infantil e o sacrifício, nas quais já é possível entrever uma concepção que investe a criança de atributos de santidade (VAILATI, 2006).

A roupa fúnebre ou Não chore que é para não molhar as asas do anjo
Fausto Viana



Figura 9 :: Cadáver de criança, filho de Custódio José Maria Braga. 1880. Fotografia de Jerônimo Bessa. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.



Figura 10 :: Retrato mortuário de Olga Marcondes de Matos, autoria De Nicola, 1895. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

A menina da Figura 10 quase não denuncia que está morta, não fossem seus pezinhos apoiados por uma fita, o travesseiro nas costas dando suporte e um olhar perdido. O esmero de seus trajes é notável – vestido, saíote, meias finas, sapatos com laçarotes – e, pela qualidade, indica ser uma menina de origem social alta. Seus trajes são brancos, plenos de rendas e fitilhos, mostrando uma peça de influência francesa nítida. O processo fotográfico por si só já era caro e impedia o acesso de muitas camadas a esse tipo de registro. Eram feitos, normalmente, em formato *carte-de-visite* e traziam, no verso, anotações sobre o falecido.

A roupa fúnebre ou Não chore que é para não molhar as asas do anjo
Fausto Viana

Reis afirma que os anjinhos eram maquilados, enfeitados com coroas de flores, vestidos com mortalhas coloridas e para eles não se deveria chorar, esclarecendo que encontrou uma provável explicação para esse ato que parece incoerente com o fato – não chorar com a morte de um filho – em Maynard Araújo, que, pesquisando a cultura caipira paulista, coletou, já na metade do século XX, que não se deveria chorar, para não molhar as asas do anjo que vinha recolher o anjinho (REIS apud MORAIS, 1997:113).

Roupa fúnebre - reflexos na contemporaneidade



Figura 11 :: Mortalidade Infantil - Ouricuri, Pernambuco, 1984. Autor: Ricardo Malta.

Não se teve notícia, até a presente data, de enterros atuais realizados com roupas de santos. Também não foram encontrados, entre São Paulo e Minas, enterros de anjinhos com asas e batinha. Mas eles foram encontrados, aos montes, nas procissões, cumprindo promessas alheias. Não se duvida, no entanto, de que o hábito se mantenha em localidades menos urbanas às quais a pesquisa não conseguiu acesso até o presente momento.

A Figura 11, no entanto, mostra que a tradição se mantém no caso da cidade de Ouricuri, em Pernambuco, de acordo com o registro fotográfico feito por Ricardo Malta em 1984. O caixão é forrado de branco e o traje

A roupa fúnebre ou Não chore que é para não molhar as asas do anjo
Fausto Viana

branco parece sugerir uma roupa de anjo. A “alegria” fica por conta das flores coloridas –, mas o rosto desses pais não demonstra vazão profunda de júbilo. São séculos e séculos de descaso “amontoado”.

Passa-se por um longo período em que a “roupa de Domingar” fatalmente se transformava na roupa fúnebre. A roupa de *domingar* era a roupa de sair aos domingos, ir à missa, encontrar as pessoas nas ruas, conversar... Também chamada de roupa de missa, ainda hoje é empregada a expressão, quando se encontra alguém muito bem vestido: “Vai na missa hoje?”, atestando a beleza e a elegância da roupa.

Era uma roupa na qual se investia dinheiro – peças de boa qualidade, que acabavam durando bastante, por serem usadas apenas uma vez por semana. Assim, muitas pessoas acabavam usando essa roupa na hora da morte.

Hoje em dia, no entanto, há uma crise da religiosidade, aumentada, em muito, pela perda de fiéis da Igreja Católica, dominadora maior da religião no Brasil desde o século XVIII. Há o surgimento e a expansão de novas religiões, com credos e percepções sobre o pós-morte diferenciados. Há uma crença mais generalizada e direcionada apenas para a aquisição de bens terrenos, diminuindo o contato com o divino.

Os donos de funerárias em cidades do interior de São Paulo e Minas relatam que há muito não veem uma preocupação maior com o traje dos mortos. Ao contrário: eles relatam indignação com o pouco caso, não apenas no enterro como depois dele.

As famílias enterram o corpo e depois em meia hora já estão na cabeleireira para ir a uma festa. Na roupa do defunto nem se pensa - a funerária é que, muitas vezes, tenta providenciar alguma coisa. Ou então trazem um terno tão velho, tão sujo, que não há condição de vestir o defunto. Às vezes trazem uma camisa nova, comprada, mas cada vez mais raro. Com relação aos bebês, as mães nem querem saber o que vão vestir. A funerária tem uns paninhos que a gente enrola no bebê para não ser enterrado pelado. Nada disso existe mais, ficou no passado há muito tempo (Depoimentos de funcionários de funerárias em Itatiba, São Paulo e em São João Del Rei, Minas Gerais).

A roupa fúnebre ou Não chore que é para não molhar as asas do anjo
Fausto Viana

A acidez dos depoimentos de diversas pessoas juntados acima revela uma mudança na forma de pensar a transição da vida para a morte.

Encontraram-se também, no entanto, pessoas que manifestaram o desejo de serem enterradas com suas opas, as roupas tradicionais das irmandades religiosas a que pertencem. Não deixa de ser uma manifestação contemporânea que tem origem na Idade Média portuguesa. É algo como: “eu fiz o bem em vida, mereço socorro e salvação no pós-morte”, expressão cunhada por mim.

Também é comum ouvir-se dizer que Pedro foi enterrado com a camisa do Palmeiras, ou que José partiu com a camiseta do Esporte Clube Corinthians. Independente do clube ou credo, parece haver definitivamente uma crise instalada no sistema de crenças.

Considerações finais

Foi em algum momento do século XIX que o tratamento ainda *colonial* que se dava aos ritos mortuários no Brasil mudou – apesar de sermos um Império, com a vinda da Família Real para o Brasil em 1808. As festas sempre estiveram associadas aos acontecimentos de passagem de brancos, negros e índios brasileiros. “Parabéns da passagem que fez nossa filhinha Maria deste mundo para a vida eterna”, escreveu um senhor de engenho de Itu, conforme relata Reis (1997:96). Há mesmo certa singeleza na mensagem desse pai: a vida era temporária na Terra e eterna no pós-morte.

Há um tanto de encantamento ali como o há no título deste artigo: “não chore que é para não molhar as asas do anjo”. O anjo que vem buscar seu filho para levar, claro, para as hostes celestiais.

Há uma questão, apontada pelo Professor João José Reis, que parece ter muita relação com as mudanças em relação às vivências espirituais da colônia tornada império: é a questão do espaço de sepultamento, que tem muita ligação com a vestimenta usada para o rito funerário. Se, nos séculos anteriores ao XIX, o espaço interno da igreja era usado como espaço de

A roupa fúnebre ou Não chore que é para não molhar as asas do anjo
Fausto Viana

enterro, isso, de certa forma, gerava a necessidade de um traje melhor, já que o morto estaria mesmo aos pés do altar, de Deus e de todos aqueles que o poderiam salvar.

Em 1831, Manuel Maurício de Rebouças defendeu sua tese na Escola de Medicina de Paris, condenando os enterros não só dentro das igrejas, mas também fora delas, nos jardins ou terras coligadas. Ele defendeu a tese de que a solução seria enviar os cemitérios para fora da cidade. Isso, de fato, foi um dos fatores que levaram diversas cidades a reconsiderarem seu modo de sepultamento.

Reis ainda chama a atenção para a importância que as pestes tiveram no Brasil do século XIX, como a epidemia de cólera em 1855-56:

Os mortos, contados aos milhares espalhados entre todas as categorias sociais, já não podiam receber os cuidados que até então os sobreviventes lhes dedicavam para que desfrutassem uma boa morte. (...) Já não se gastava tempo com os mortos, porque eles passaram a ser temidos instrumentos dessa desordem (idem, 140).

Se não havia tempo de pensar no defunto, o que se dirá de seu traje? Essa é apenas mais uma questão suscitadora de pesquisas sobre o traje funerário.

Nossa proposta inicial, de apontar caminhos para os estudos sobre o traje funerário e a importância deles, passou por vários exemplos. Os trajes de morte usados por negros, índios e brancos, se analisados em profundidade e contextualizados sob vários aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais serão importantes instrumentos de reflexão sobre o Brasil e suas especificidades.

Outra perspectiva foi mostrada: como é possível conservar, manter e usar para fins educacionais e formativos os trajes funerários. No nosso caso, por exemplo, recentemente tivemos a abertura dos caixões imperiais de D. Pedro I, Dona Leopoldina e Dona Amélia de Leuchtemberg, sob muitos cuidados, coordenada pela pesquisadora e arqueóloga Valdirene do Carmo Ambiel. Os trajes das senhoras estavam preservados, o que possibilita uma série de estudos sobre eles. Principalmente o de Dona Amélia, que estava em excelentes condições de conservação, pois o corpo fora embalsamado.

A roupa fúnebre ou Não chore que é para não molhar as asas do anjo
Fausto Viana

Surge daí uma nova possibilidade: os trajes militares e eclesiásticos que são enterrados junto com seus usuários, que podem ser usados para revelar trajes de períodos históricos distintos do país. Ou mesmo os sapatos das freiras do Mosteiro da Luz, que foram mumificadas naturalmente no século XVIII.

Apesar do negativismo dos nossos entrevistados das funerárias, o caminho para o estudo dos trajes funerários, sejam eles históricos ou contemporâneos, permanece aberto e muito disponível para pesquisadores.

Quem se habilita?

Agradecimentos

Funerária Ordine (Itatiba), Funerária Resende (São João Del Rei)

Referências

BURNS, Stanley. *Sleeping Beauty - Memorial Photography in America*. NY: Twelvetrees Press, 1990.

FLURY-LEMBERG, Mechthild. *Textile conservation and research*. Berna: Abegg Stiftung, 1988.

PREZIA, Benedito. *Esta terra tinha dono*. São Paulo: FTD, 2000.

REIS, João Jose. *A morte é uma festa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. Fontes para a história da morte na Bahia do século XIX. *Caderno CRH*, Brasília, DF, 4.15, 20 03 2007. Disponível em: <<http://www.cadernocrh.ufba.br/viewarticle.php?id=377>>. Acesso em: 11 12 2014.

_____. *O cotidiano da morte no Brasil oitocentista*, apud NOVAIS, Fernando (org). *História da Vida privada no Brasil*, Volume dois. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 112.

A roupa fúnebre ou Não chore que é para não molhar as asas do anjo
Fausto Viana

RUGENDAS, Johann Moritz. Viagem pitoresca através do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VAILATI, Luiz Lima. As fotografias de "anjos" no Brasil do século XIX. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 14, n. 2, dez. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000200003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 09 nov. 2009.

Recebido em 18/07/2015

Aprovado em 06/09/2015

Inabitual

Paola Barreto Leblanc¹

Resumo

Neste artigo, analisamos a vídeo instalação interativa *Inabitual* (Paola Barreto e Ana Kfour, 2013-2014), elaborada como resposta artística a conceitos desenvolvidos por Vilém Flusser e Louis Bec, em sua ficção filosófica *Vampyroteuthis infernalis* ([1985], 2011). Apresentamos o trabalho como uma forma *vampyroteuthica* de cinema, nascida da rede de relações que envolve homem, máquina e imagem².

Palavras-Chave: Imagem. Medialidade. Espectralidade.

Uncanny

Abstract

In this article, we analyse the interactive video installation *Uncanny* (Paola Barreto and Ana Kfour, 2013-2014), developed as an artistic response to Vilém Flusser and Louis Bec's concepts discussed in his philosophical fiction *Vampyroteuthis infernalis* ([1985], 2011). We present this work as a *vampyrotheutic* form of cinema, aroused from the network involving man, machine and image.

Keywords: Image. Mediality. Spectrality.

1

Artista e pesquisadora, doutoranda do PPGAV/UFRJ.

2

Uma versão anterior deste artigo foi apresentada no HIPERORGÂNICOS: CONCHA/ RESSONÂNCIAS. Simpósio Internacional e Laboratório Aberto de Pesquisa em Arte, Híbridação e Bio-Telemática – PPGAV/UFRJ – 2014. As imagens que acompanham este artigo são *frames* do vídeo de documentação da exposição do trabalho de vídeo instalação na galeria Vórtice, na EBA/UFRJ, em maio de 2014. *Link* para documentação: <<http://paoleb.wordpress.com/projects/inabitual-uncanny/>>.



Organismos, não são “realidades”, nem o ambiente é “real”:
a “realidade concreta” é o tecido de relações que permite
extrapolarmos organismos e ambiente
(FLUSSER, [1987] 2011:59).

Introdução

U“Uncanny” é uma vídeo instalação desenvolvida como resposta artística à ficção filosófica *Vampyroteuthis infernalis*, publicada por Vilém Flusser e Louis Bec em 1987. Nesse intrigante texto, os autores analisam um molusco peculiar, a “lula vampiro do inferno”, cujo corpo é recoberto por órgãos produtores de feixes luminosos que desorientam predadores e presas no oceano profundo. Partindo de uma perspectiva biológica, o texto ganha uma dimensão de crítica histórica e social, borrando as fronteiras entre cultura e natureza, para criar um ponto de vista não necessariamente humano para o pensamento da arte e da comunicação.

Provocado e inspirado por esse livro, nosso trabalho consiste em uma vídeo projeção em um quarto escuro. Dentro dessa “caixa preta”, imagens

são projetadas continuamente, em *loop*. No entanto, elas só podem ser vistas quando alguém penetra o espaço de projeção e mantém-se em movimento, revelando, através da silhueta de seu corpo capturada por uma câmera oculta, cenas que se encontram escondidas na escuridão. A projeção resulta, assim, em uma síntese entre a imagem do visitante e os *videoloops* gravados, produzindo uma tela híbrida e fantasmagórica, assombrada por uma figura furiosa que eventualmente se dá a ver completamente em um relampejar da projeção.

Desse modo, nesse cinema *vampyroteuthico*, a projeção é concebida como um processo comunicacional, no qual o “eu” e o “outro” fundem-se para produzir as imagens que serão vistas. Uma vez que o diálogo é um conceito fundamental na filosofia flusseriana, propomos a contaminação do trabalho pelo diálogo com outro autor, o dramaturgo francês Valère Novarina. As imagens reproduzidas no interior da “caixa preta” consistem em uma seleção de trechos de seu “Le discours aux animaux”³, tomado aqui como contraponto à fábula flusseriana. Criando um jogo entre palavra, corpo e movimento, a atriz Ana Kfourì interpreta uma edição do texto, conferindo materialidade ao pensamento do autor por meio da intensidade de gestos e voz. A *performance* da atriz, iluminada por um único refletor em um estúdio escuro, foi captada em enquadramentos de plano médio submetidos à exposição prolongada, o que determinou o registro de rastros nas imagens captadas, efeito ótico que condensa reverberações temporais.

O material captado em vídeo foi, então, incorporado a um código de programação computacional, criado a partir do exemplo de *software* livre *Processing Frame Differencing*, desenvolvido pelo artista e programador norte-americano Golan Levin⁴. O código de “Inabitual”, elaborado em parceria com alunos da graduação em Design da EBA-UFRJ, condiciona o aparecimento da imagem de Kfourì na tela de projeção à atividade de outra imagem, captada em tempo real, do visitante da “caixa preta”. Para empregar o vocabulário flusseriano, trata-se de um programa que *desprograma* a situação habitual da sala de cinema, onde se subentendem a imobilidade do espectador e a autonomia do filme em relação à sua presença. No cinema *vampyroteuthico* é, ao contrário, a mobilidade espetatorial a condição de possibilidade de aparição do filme.

3

NOVARINA, Valère. Paris: Editions P.O.L., 1987.

4

Disponível em: <<https://code.google.com/p/processing/source/browse/trunk/processing/java/libraries/video/examples/Capture/FrameDifferencing/FrameDifferencing.pde?r=9732>>.
Acessado em: 16/12/2014.

(O *Vampyroteuthis*) “apalpa a escuridão, a fim de dirigir seus raios sobre uma determinada região do mundo. Concebe objetos para poder fazê-los aparecer. O aparente aparece, porque foi concebido” (FLUSSER, *Ibid.* p. 82). É interessante notar que Flusser coloca a “concepção” em um plano sexual: “todo conceito excita sexualmente”. Há desejo na formulação do conceito, e é esse afeto que produz novas realidades para a percepção.

É assim que, no interior da caixa preta, a projeção torna-se produto da relação entre *afectos*, *perceptos* e *conceptos*⁵, para estabelecermos mais um diálogo entre Flusser e outros pensadores que alimentam nossa reflexão. Em nosso cinema “Inabitual” é o corpo do visitante o que excita o programa, produzindo um filme descontínuo que emerge da escuridão. Aí, o desejo de ver – pulsão escópica ou *Schaulust*, se quisermos ainda dialogar com o conceito freudiano⁶ – confunde-se com a ideia de tornar-se outro e deixar-se deglutir. E é precisamente a digestão o que pode nos levar a pensar este cinema “Inabitual” segundo um modelo antropofágico, para retomar a proposta oswaldiana e produzir nossa própria *fórmula tupi* de abordagem do problema. Nesse sentido, vale lembrar o quanto o próprio Flusser (1998) enaltece as possibilidades de o Brasil apresentar contribuições originais aos problemas enfrentados pela contemporaneidade pós-histórica, por suas riquezas culturais que sintetizam elementos de a-historicidade e historicidade, como veremos adiante.

A subjetividade antropofágica é pensada por Suely Rolnik (1998), a partir da constatação da mobilidade, do mundo e dos sujeitos contemporâneos, que coloca em crise a noção de identidade estável. Para a autora, a perspectiva antropofágica, que vem do Brasil, aponta para a possibilidade da ritualização da relação com o outro, o estrangeiro, cuja potência vital se incorpora na carne.

Como sabemos, no final dos anos 20, Oswald de Andrade traz o conceito de antropofagia para o terreno da cultura⁷, pensando-o como modo de produção cultural que se pratica no Brasil desde a sua fundação. Não há possibilidade de purismo no Brasil; somos hibridizados, mestiçados desde a origem. Essa contaminação inerente ao nosso modo de ser é retomada por Hélio Oiticica, nos anos 60, propondo a antropofagia como modernidade

5

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. ¿Qué es la filosofía? Barcelona: Editorial Anagrama, 1993.

6

FREUD, Sigmund. Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905), Kapitel I, Teile (2), (5), Kapitel II, Teil [5], in: Studienausgabe, Frankfurt/M: Fischer, 1982.

7

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

brasileira, atingindo a todos, erudito e popular: não há hierarquização no caldeirão antropofágico.

Nas operações da estratégia antropofágica enumeradas por Rolnik, vemos o deslocamento da ideia de centro: formam-se “coágulos provisórios de linguagem” (1998:5) combinando intensidades que deglutem qualquer conotação identitária.

É importante frisar que a antropofagia realiza-se segundo estratégias de desejo, que selecionam o que será deglutido e o que será descartado, rastreando o mundo. Enxergar e querer a singularidade do outro é sua característica essencial. Essa característica depende de um estado de arte ou estado de invenção, nos termos propostos por Helio Oiticica e Lygia Clark⁸, o que, mais uma vez, nos traz de volta a questão do afeto e da necessidade do engajamento do espectador-interator-visitante para que a obra apareça.

Esse descentramento da subjetividade (também observado a partir de noções como a morte do autor, ou a morte do sujeito, como apontadas por Roland Barthes⁹, Michel Foucault¹⁰ e os pós-estruturalistas já nos anos 60) – ou empoderamento da objetualidade – nos move a (re)pensar o aparato do cinema. Alguns artistas contemporâneos, como Angela Melitopoulos¹¹, ou pesquisadores de arte e tecnologia, como Laymert Garcia¹², têm sugerido adotar, diante dessa pulverização do sujeito moderno, uma perspectiva que nos aproximaria de um novo animismo, aproximação observada argutamente por Guattari em seu esforço de desvinculação da subjetividade do humano¹³. Um animismo pós-moderno, ou, de acordo com o pensamento de Bruno Latour, que postula que jamais fomos modernos¹⁴, um animismo que manifesta um modo de nos relacionarmos com as coisas que antecipa a dicotomia sujeito-objeto e que considera, nas coisas mesmas, a possibilidade de processos de subjetivação. Uma espécie de subjetividade dos objetos, ou, se quisermos pensar em outros termos, a vida mesma das coisas.

Os bárbaros tecnizados do manifesto antropófago de Oswald celebram uma nova perspectiva, sublinhando a importância de “substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua”¹⁵. No cinema *vampyroteuthico*,

8

CLARK, Lygia. Lygia Clark. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

9

BARTHES, Roland. La mort de l'auteur. In: _____. Œuvres complètes. Tome III (1968-1971). Paris: Éd. du Seuil, p. 40-45, 2002

10

FOUCAULT, Michell. Qu'est-ce qu'un auteur? In: _____. Dits et Écrits: vol. 1, 1954-1975. Paris: Gallimard, p. 817-849.

11

MELITOPOULOS, Angela e LAZZARATO, Maurizio. O animismo maquínico in CADERNOS DE SUBJETIVIDADE Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica Pontifícia Universidade Católica de São Paulo São Paulo. ano 8, n. 13 outubro 2011 - pp 07-27.

12

SANTOS, Laymert Garcia dos. Amazônia Transcultural: xamanismo e tecnociência na ópera. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

13

GUATTARI, Félix. Caosmose. Um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992

14

LATOUR, Bruno. Jamais Fomos Modernos. Editora 34. 1994.

15

ANDRADE, Oswald de. op. cit. p. 4.

há afecção que, como vimos, adquire mesmo uma conotação sexual, na concepção de um meio, o *medium*, o filme, pensado como possível entelúquia, organismo ou sistema, que, ironicamente, *desprograma* a caixa preta, em um gesto que se volta sobre si mesmo, metalinguagem sem perder a leveza e a ingenuidade. Se “a alegria é a prova dos nove”, “Inabitual” é nosso brinquedo, com o qual jogamos, ingenuamente, ironicamente, como em uma atração de feira, aspecto reforçado pela cenografia que alude a parques de diversões e trata a imagem como aparição, coisa de outro mundo, fantasmagoria. Desse modo, em nossa investigação *inabitual*, nos colocamos ao lado de feiticeiros e inventores que, antes da consolidação do cinema como indústria cultural e de qualquer codificação de linguagem fílmica, se lançaram na aventura de invocar espectros

[...] em estranhas salas escuras conhecidas por nomes exóticos como Phantasmagoria, Lampascope, Panorama, Betamiorama, Cyclorama, Cosmorama, Giorama, Pleorama. Kineorama, Eidophusikon, Nausorama, Physiorama, Typorama, Udorama, Uranorama, Octorama, Diaphanorama e a Diorama de Louis Lumière, nas quais se praticavam projeções de sombras chinesas, transparências e até mesmo fotografias, fossem elas animadas ou não (MACHADO, 1997:17).

O desejo de se perder na sala escura, desejo ancestral e mágico, não pelo que aí pode haver de ilusionismo ou idolatria, mas por suas virtualidades e potencialidades de encarnação de mundos, é o traço que assumimos como característico de nosso cinema *vampyroteuthico*, feito com vídeo, computador e imagem assistida tecnologicamente.

Se, ao longo do século XX, o cinema consolidou-se como criador de mitologias, como propôs Barthes, definindo hábitos de consumo, modos de vida e subjetividades, gostaríamos de propor aqui um outro cinema, deflagrador de outras subjetividades, antropofágicas, *cinegáficas*. Imagens que fagocitam, filmes que engolem e são engolidos, cinema *hiperorgânico* que *desprograma* o dispositivo habitual.

Eu é um outro

A intersubjetividade é um conceito chave no pensamento de Flusser sobre a linguagem e a comunicação. Para continuar o exercício de compreensão de suas ideias à luz do diálogo com outros pensadores, gostaríamos de estabelecer mais algumas pontes. Com respeito às relações de reciprocidade observadas entre identidade e alteridade, Georges Didi-Huberman nos traz oportuna contribuição com a citação de Émile Benveniste, retirada de *About the structure of the relations of persons* (1946). No trecho citado, o linguista francês discorre sobre as especificidades da relação entre quem enuncia o discurso (eu) e a quem o discurso se endereça (você). Benveniste analisa a interdependência e a reversibilidade entre primeira e segunda pessoa, mostrando como diferem, em estatuto, da relação que mantêm com a terceira pessoa (ele). Ao refletir sobre a impessoalidade desse terceiro, que se encontra ausente e poderia nem mesmo se constituir como pessoa, Benveniste nos leva a pensá-lo como possibilidade de pessoa, não enumerável, ordinal ou cardinalmente.

"Eu e Você são reversíveis. Aquele que se define por Você pensa sobre si mesmo e pode ser re-vertido em Eu do mesmo modo que Eu pode se tornar Você. Não há relação similar possível entre estas duas pessoas e Ele. A terceira pessoa refere-se especificamente a nada e a ninguém"¹⁶.

A partir dessa reflexão, podemos conceber a ideia de pessoa, além da pessoa humana, quer dizer, a pessoa potencial. Coisa estranhamente familiar, para lembrar um conceito de Freud, mais uma vez – *Das Unheimliche* –, que traduzimos para o português como "Inabitual". Poderia ser a própria linguagem tomada como essa instância? Vale lembrar que um importante aporte de Benveniste ao pensamento francês estruturalista consiste na compreensão da linguagem como uma instância discursiva¹⁷. Desse modo, a linguagem, como um *medium*, passa a ser pensada não apenas como canal para comunicação de conteúdos, mas como produtora de significados. Essa perspectiva nos permite também pensar a linguagem do cinema, como o fizeram Pier Paolo Pasolini, que sugeriu o cinema como a linguagem bruta da realidade¹⁸, ou Jean Luc Godard¹⁹, que o concebeu como forma que pensa. Ainda que tenham atuado nos limites do cinema

16

BENVENISTE, Émile apud DIDI-ÜBERMAN, Georges. Keynote lecture from the 9th of June held at the Symposium on occasion of the opening of the exhibition "Image Counter Image" (10.06 -16.09.12). Acessado em: 13/05/2014, em: <https://www.youtube.com/watch?v=qQq5BOP96TM> – Min. 16. Tradução livre da autora.

17

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, 1. Paris: Gallimard, 1966. *Problèmes de linguistique générale*, 2. Paris: Gallimard, 1974.

18

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

19

GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du Cinéma*. França-Suíça, 1989.

narrativo, as reflexões que empreenderam também dizem respeito ao filme *vampyroteutha*.

Didi-Huberman utiliza a citação de Benveniste como possível chave de leitura do enquadramento pela câmera, em que o campo (eu), o contracampo (você) e o fora de campo (ele) determinam um modo de relação. Um sistema que encarna, na codificação da linguagem fílmica, o paradigma ocidental da relação sujeito – objeto. Essa codificação é colocada em questão também por André Brasil (2013), com o conceito do *antecampo*, campo que não se encontra no espaço diegético, mas fora dele, como um elemento a quebrar a opacidade do sistema cinema. O *antecampo* aponta para o problema do dispositivo evidenciando a performatividade da própria câmera, em um gesto que poderíamos chamar de perspectivista. O perspectivismo “é a retomada da antropofagia oswaldiana em outros termos”, como afirma Viveiros de Castro²⁰: uma forma de engolir, deglutir, processar e fazer aparecer o outro em nós, ou nós nos outros.

Entre filmes e feeds



20

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O perspectivismo é a retomada da antropofagia em outros termos. In: *Encontros*. Apresentação Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

Poderíamos pensar o filme *vampyroteutha* como espécie alternativa de terceira pessoa, que existe na sombra da relação entre eu e você, no rastro da reversibilidade entre eu e você. Uma forma estranhamente familiar... É interessante notar que, nesse deglutir e ser deglutido, não seria possível distinguir quem é primeira e quem é segunda pessoa; quem está atrás de quem está na frente; quem é eu, quem é você. Uma imagem é processada pela outra, em um sistema que se retroalimenta continuamente. Seria mesmo necessário outro vocabulário para lidar com essa imagem: os pares figura e fundo ou superfície e profundidade parecem não dar conta da situação enfrentada aqui. No cinema *vampyroteuthico*, só há filme, se houver processamento entre mim e você: o meio torna-se um nó e o filme, nesse cinema de trevas, cinema abissal, é matéria escura. Caberia ainda chamá-lo de filme? Lívia Flores, ao tensionar os limites do cinema sem filme, afirma que

[...] o cinema sem filme já começa a funcionar, quando você percebe que a obra não preexiste, que ela é constituída pelo olhar. [...] Trabalho aí com a ideia de projeção, não uma projeção física, proporcionada por um aparelho, mas a projeção de cada um [...] Isso começa a provocar muitas projeções coletivas, porque toca em questões sensíveis da nossa vida (FLORES, 2013:129).

A proposta da artista de uma obra que não preexista, mas se constitua no olhar é precisamente do que tratamos aqui. No entanto, o caminho escolhido por Flores conduz a um tipo de trabalho no qual isso não é proporcionado por um aparelho. Ao operar no campo conceitual e entender um estado de ser cinemático que nos atravessa independentemente de uma projeção física estar em ação, Flores toma um caminho distinto do nosso no embate com a caixa preta. Em nosso caso, nos voltamos flusserianamente para a *desprogramação* do aparelho e investimos na projeção física, buscando, materialmente, na mediação, uma imagem capaz de incorporar todos e cada um por meio de projeções coletivas.

Na caixa preta "Inabitual", a obra se constitui não apenas no olhar, mas no mover, sendo menos uma questão de óptica e mais uma questão de háptica, interpenetração de corpos, que se devoram. Para que haja filme no

interior da caixa, deve haver movimento rumo ao outro; esse movimento é a condição de possibilidade para a constituição do filme a ser projetado no cinema *vampyroteuthico*. As projeções às quais parece se referir Flores são projeções mentais, que nascem da experiência e da memória. Mas por que essa memória não poderia ganhar um corpo físico, materializado na projeção pelo aparelho? Não seria isso exatamente o cinema *vampyroteuthico*?



Movimento, fantasmas, videoloop

No programa “Inabitual”, o movimento – a diferença – é o que deflagra a projeção da imagem no interior da caixa preta. A imagem é o resultado do rastro deixado pela passagem do corpo no espaço; é nos rastros dessa passagem que a imagem, fantasmagórica, irá se formar. Dito de outro modo: a imagem que se condensa no intervalo de movimento produzido na zona de interação é um fantasma. O fantasma é uma espécie de interferência no espaço já habitado por potencialidades de imagem; a projeção se torna visível somente por meio dessa interferência. Ou seja, a condição de aparição de imagem é a interferência – o fantasma. Ele não é o que atrapalha ou impede a visualização, mas o que a torna possível. Dessa

forma, inverte-se a noção de ponto de vista ideal; convulsiona-se o lugar do sujeito observador e a estabilidade do objeto observado. *Desprograma-se* a caixa preta. Como nos versos de Carlos Drummond de Andrade: “Meu corpo não é meu corpo. É ilusão de outro ser. Sabe a arte de esconder-me e é de tal modo sagaz que a mim de mim oculta”²¹.

À turbulência que se constitui como imagem projetada chamamos de forma *vampyroteutha* de filme, filme que se alimenta do diferente, ora fugindo, ora atacando, na trama da nuvem de tinta e nos disparos de *flashes* luminosos que confundem e escondem. A diferença da cultura *vampyroteuthica* para a cultura humana repousa, segundo Flusser, no fato de que a memória humana é talhada nos objetos, ao passo que a memória *vampyroteuthica* é marcada no código genético. Para Flusser, os objetos criados pelo homem – a cultura – são como próteses de memória, mas a cultura *vampyroteuthica* é sua própria natureza. “Inabitual”, como obra generativa, isso é, obra que se constitui por meio da geração tecnologicamente assistida, que se encontra sempre em vias de atualização, incorporando o corpo do outro, seu invasor, ou hospedeiro, colapsa essa oposição entre cultura e natureza. Nesse cinema *vampyroteuthico*, a memória se materializa como rastro da passagem do corpo pela imagem, presença capturada pela câmera e incorporada pelo código de programação. No interior da caixa preta, o espectador é uma presa: por meio do movimento de seu corpo é que a projeção pode também ganhar um corpo. E, assim, o programa vampiriza os corpos, para que o filme possa existir; a câmera infravermelha suga a imagem dos corpos que se movem na escuridão e, por meio dessa captura, o que se encontra invisível, latente, em potência, vem à superfície. Antropofagia *cinefágica*.

Podemos dizer que esse tipo de cinema, que acolhe esse tipo de filme, é concebido como um sistema aberto. Para definir sistema aberto e seus componentes espaço-temporais, utilizamos o quadro conceitual proposto por Ilya Prigogine, onde “[...] tais sistemas, devido a suas interações não lineares, podem formar estruturas espaciais e temporais (estruturas dissipativas) que podem existir enquanto o sistema for mantido longe do equilíbrio devido ao fluxo contínuo de energia ou matéria através do sistema”²².

21

ANDRADE, Carlos Drummond. *Corpo: novos poemas*. 15. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

22

PRYGOGINE, Ilya. Tradução da autora para o trecho: “such systems, because of nonlinear interactions, can form spatial and temporal structures (dissipative structures) that can exist as long as the system is held far from equilibrium due to a continual flow of energy or matter through the system”. <http://www.ph.utexas.edu/utphysics/history/UTexas_Physics_History/Ilya_Prigogine_files/prigogine-lecture.pdf>.

No sistema aberto, a ordem é entendida através da flutuação²³, e suas estruturas se encontram em contínuo rearranjo, tendo seu comportamento alterado a cada vez que uma troca de energia é efetuada em seus limites. É assim que o cinema *vampyroteuthico* faz ressoar, na caixa preta, a pós-imagem do movimento do corpo no espaço. Nesse modelo, o filme se apresenta como um das fases do sistema, se quisermos utilizar o modelo adotado por Simondon, para quem o indivíduo não é a única realidade, o único modelo do ser, mas somente uma fase (SIMONDON [1964], 1989:284). Sob esse prisma, na gênese do filme *vampyroteutha*, "as imagens, como os indivíduos, não são um 'resultado', são um meio de individuação. Podemos nos perguntar, frente a determinadas imagens, qual a sua energia potencial e não mais 'o que representam'"²⁴.

Como exposto acima, podemos conceber o filme *vampyroteutha* como interferência, como turbulência. Nesse sentido, o cinema *vampyroteuthico* é todo um campo potencial de imagens. Uma caixa de ressonâncias que cria condições para deflagrar, disparar, acionar, fazer emergir, na projeção, corpos – imagens – que habitam o espaço, em um filme que aparece e desaparece na escuridão, como um espectro.



23

PRYGOGINE, Ilya. Order through fluctuation: self-organization and social system In: Erich Jantsch and CH Waddington (Eds.). Evolution and Consciousness; human systems in transition. Addison-Wesley, 1976.

24

BENTES, Ivana. Entrevista a Sonia Montañó, em 13/03/2013. Online – disponível em: <<http://tecnoculturaaudiovisual.com.br/?p=13035>>. Acesso em: 14/04/2014.

Caixas para pegar fantasmas: Cinema espectral

A possibilidade de superar a barreira entre a vida e a morte e entrar em contato com o além por meio de dispositivos tecnológicos alude a uma crença nas potencialidades mediúnicas das mídias, pensadas como *medium*. Esse tipo de abordagem era bastante comum no século XIX, com o advento de novas tecnologias de comunicação e reprodução, e se proliferava tanto em contextos de espetáculos de diversão, como nos shows de fantasmagorias de Robertson, na Paris pós-revolucionária, quanto como um serviço, como as controversas fotografias espíritas de William Mumler nos EUA. Essa zona ambígua entre mediunidade, medialidade e espectralidade intensifica-se, “segundo alguns, devido à invenção do telégrafo, segundo outros à invenção do telefone ou do fonógrafo, porque eles dissociam o som (ou a mensagem) daquele que produz este som, o que teria suscitado a possibilidade de colocar ‘dois mundos’ em contato”²⁵. Fato é que cientistas, charlatães, inventores e místicos se confundiam em um cenário envolto em crenças e fantasia e é nesse cenário que o cinema surge.

Segundo a definição da física moderna, um espectro é uma representação das amplitudes ou intensidades – o que geralmente traduz-se por energia – das componentes ondulatórias de um sistema, quando discriminadas uma das outras em função de suas respectivas frequências (ou comprimentos de onda). Foi Isaac Newton o primeiro a utilizar *spectrum* como um conceito científico, em sua *Ótica* (1704), para referir-se à decomposição da cor. Cerca de um século depois, o poeta alemão Goethe publica sua *Doutrina das cores* (1810), em que critica a teoria das cores do físico inglês, apontando para a importância de se considerar a percepção humana como parte da teoria. Goethe emprega o termo *spectrum* para se reportar à imagem residual, a pós-imagem (*Nachbild*), não mais diante da vista, mas ainda latente na retina. Não teremos aqui oportunidade de investigar a fundo esse debate²⁶. Se o citamos é à guisa de exemplo de como os fenômenos da natureza – e da cultura – articulam-se com o modo como os percebemos e definimos, e de como as contribuições entre as ditas ciências da natureza e ciências do espírito foram relevantes para o pensamento da arte, como a noção de sobrevivência das imagens (*Nachleben*), concebida pelo

25

DESPRET, Vinciane. Acabando com o luto, pensando com os mortos. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 23 – n. 1, p. 73-82, jan./abr. 2011. Consultado em: 15/12. <<http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/Fractal/article/view/650/498>>.

26

VIDEIRA, Augusto Passos. Como compreender e o que fazer com as críticas de Goethe à Ciência Newtoniana: os exemplos de Helmholtz e Heisenberg. In: Carlos Fiolhais; Carlota Simões; Décio Ruivo. (Org.). *História da Ciência Luso-Brasileira, Coimbra entre Portugal e o Brasil*. 1. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, v. 1, p. 169-180.

historiador alemão Aby Warburg. Sua monumental “história de fantasmas para gente grande”, *Mnemosyne*, articula forma e memória em um conceito de temporalidade anacrônica²⁷, possibilitando uma ponte interessante com o conceito de memória desenvolvido por Walter Benjamin (2000), e, por que não, com nossa memória vampyroteuthica. Esse entendimento supõe certa independência da memória e seus mecanismos de materialização, distanciando-se do modelo proposto por Henri Bergson²⁸, por exemplo, que aposta em categorias como a intuição para pensar a conexão entre memória, duração e impulso vital. Para Benjamin, assim como para Flusser, poderíamos dizer, a memória não é o resultado de uma operação consciente do sujeito, mas um meio que independe dele e se manifesta de forma involuntária, abruptamente, sem hierarquização.

A luta vital contra o esquecimento, ou a sobrevivência por meio da memória é um elemento central na filosofia flusseriana. Flusser afirma que as imagens são, tradicionalmente, superfícies onde as coisas se relacionam magicamente, e essa mágica concentra-se em suas potencialidades anacrônicas, no sentido de operarem um tempo não linear – fora da história. As imagens tradicionais, que o autor relaciona à pré-história, e as imagens técnicas, ou tecnoimagens, que vincula à pós-história, cumpririam, cada uma à sua maneira, seu destino mágico entre símbolo e sintoma.

Benjamin define *vida* como o que se manifesta em tudo aquilo que tem história, e não por determinação biológica ([1921]1993). Dessa forma, nos convida a repensar a própria noção de vida natural, abrindo caminho para o pensamento de outras formas de vida, não necessariamente naturais e outras histórias, não necessariamente culturais. Importante frisar que, para Benjamin, o conceito de história não está vinculado ao mito do progresso ou da linearidade, que o autor afirma serem insustentáveis como todo historicismo, mas a uma história que remete a uma temporalidade mítica, originária. Nesse sentido, poderíamos traçar um paralelo entre o conceito de história em Benjamin e Flusser, para pensarmos nosso cinema *vampyroteuthico*. Ainda que Benjamin tenha apresentado sua abordagem na década de 1920, em um momento em que o cinema apenas começava a se estabelecer como dispositivo de narração, e Flusser cerca de meio século depois, quando as possibilidades de assistência tecnológica ao aparato

27

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

28

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.

cinematográfico eram ínfimas, se comparadas com o de que dispomos hoje em dia, nos parece salutar e oportuno o retorno a essas origens, a fim de emergir em novos futuros possíveis. É nesse sentido que tomamos como estratégicos o anacronismo de Warburg, assim como a síntese antropofágica de Oswald, a fim de empreendermos nossa pesquisa acerca do cinema como criação artística em um contexto de síntese brasileira, perspectivista.

“O Vampyroteuthis congela, define, delimita os objetos que se precipitam sobre ele, para poder digeri-los mentalmente” (FLUSSER, 2011:89). Essa digestão é a própria concepção de nossa imagem, que se projeta na caixa preta por meio da pressão dos corpos. A projeção do filme *vampyroteutha* é o coeficiente dessa pressão. Como glândulas secretoras de tinta, as variações RGB filtradas pela programação “Inabitual” preenchem a projeção no rastro do movimento capturado por uma câmera. Nos vestígios da passagem do corpo, surge a imagem dentro da imagem, zona de movimento que se condensa em um relampejar, para desaparecer na escuridão.



Cine Vampiro

Inabitual é uma assombração tecnológica, que engendra a virtualidade das imagens que se podem gerar na “barriga da caixa preta”. Como um espaço de captura de espectros, os filmes projetados no seu interior são fluxos de imagens que ganham corpo pela presença do corpo do observador em movimento, engajado e desejando ver. Em um sentido gumbrechtiano, o filme se concebe como presença e não como sentido, uma vez que não existe filme como objeto prévio, mas como algo que se dá no próprio acontecimento da projeção e como resposta cinética ao corpo do observador, corpo desejante, corpo curioso, corpo que percorre o espaço em busca da cópula com a imagem.

Flusser, assim como Simondon, entende a singularização como operação de comunicação: só se pode ser na relação. Dito de outro modo, não há possibilidade de se pensar identidade sem suas implicações na alteridade. “O eu é o nó na rede” vaticina Flusser (1999), reforçando o aspecto dialógico da individuação, necessariamente pensada como instância onde se afeta e é afetado. A produção de imagens, entendidas como próteses de memória da cultura humana e *locus* privilegiado de luta contra a morte, é concebida, assim, como realidade provisória.

O cinema *vampyroteuthico*, por meio de seu código de *desprogramação* da caixa preta, produz filmes *vampyroteuthas* na matéria escura da projeção, criando um sistema aberto de retroalimentação de imagens que põe em xeque não somente os códigos da linguagem fílmica, mas a estrutura mesma do sistema cinema, dissipando-a. Se, como citado acima, a metalinguagem, como forma de perspectivismo, aparece em momentos distintos da história do cinema e da arte, aqui a levamos a novos horizontes, vampirizando, em última instância, o próprio cinema.

Referências

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas Vol 1. : Magia e técnica arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas de Baudelaire. In: BENJAMIN, W. A modernidade e os modernos. 2. edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

FLORES, Livia. Livia Flores - ARTBRA. Rio de Janeiro: Automatica Edições, 2012.

FLUSSER, Vilém, BEC, Louis. *Vampyroteuthis infernalis*. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER Vilém. Fenomenologia do Brasileiro. Em busca de um Novo Homem, Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

FLUSSER, Vilém. Shamans and dancers with masks in *The Shape of things: a philosophy of the design*. Reaktion Books: Londres, 1999.

FELINTO, Erick. Vampyroteuthis: a Segunda Natureza do Cinema. A Matéria do Filme e o Corpo do Espectador. *Flusser Studies*, v. 10, p. 1-22, 2010.

MACHADO, Arlindo. Pré cinemas & Pós cinemas. Campinas: Papyrus, 1997.

ROLNIK, Suely. Subjetividade Antropofágica / Anthropophagic Subjectivity. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Edit.). *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. P. 128-147.

SIMONDON, Gilbert. *L'individu et sa genèse physico-biologique (l'individuation à la lumière des notions de forme et d'information)* (Paris: PUF, 1964; second ed. J.Millon, coll. Krisis, 1995).

Recebido em 06/07/2015

Aprovado em 29/08/2015

Artigos

De *Terra amarela* a *Em busca da vida*: pintura, filosofia e a China pós-socialista

Cecília Mello¹

Resumo

Este artigo procura utilizar um conceito crítico de intermedialidade como ferramenta para uma abordagem histórica, estética e política da obra-prima de Jia Zhangke, *Em busca da vida* (*San Xia Hao Ren* 三峡好人, 2006), partindo de sua relação profícua com a pintura de paisagem chinesa (em chinês, *shanshuihua* - 山水画 – pintura de montanha e água). Como irei demonstrar, a afinidade entre o filme de Jia Zhangke e a pintura de paisagem permite que o cinema se aproxime não apenas da pintura como também de tradições filosóficas, como o taoísmo e o confucionismo. Essa relação entre o cinema e a filosofia chinesa será, então, explorada a partir de um paralelo entre duas sequências cruciais no cinema da era pós-Mao, a primeira extraída de *Terra amarela* (*Huang Tudi* 黄土地, 1984), dirigido por Chen Kaige e fotografado por Zhang Yimou, e a segunda, de *Em busca da vida*. Essas sequências sugerem que as especulações filosóficas acerca da natureza da relação entre a figura humana, a paisagem e a sociedade ainda estão no centro das preocupações das artes visuais chinesas. Por outro lado, ensejam interpretações diferentes, que apontam para o caráter de ruptura contido no cinema de Jia Zhangke, capaz de dialogar com uma tradição e, ao mesmo tempo, subvertê-la.

Palavras-chave: Cinema chinês. Intermedialidade. Pintura. Filosofia.

From Yellow earth to Still life: painting, philosophy and post-socialist China

Abstract

This article employs a critical concept of intermediality in order to propose a historical, aesthetic and political analysis of Jia Zhangke's highly-acclaimed film *Still Life* (*San Xia Hao Ren* 三峡好人, 2006), with a special emphasis on its relation with Chinese traditional landscape painting (in Chinese *shanshuihua* - 山水画 – mountain-water painting). As I will suggest, the affinity between Jia's cinema and landscape painting allows for film and philosophy – namely Taoism and Confucianism – to come together in the director's work. This relationship between Chinese cinema and

1

Cecília Mello realizou estágio de pós-doutorado como Visiting Fellow na Taipei National University of the Arts, Taiwan (2010), no Centre for World Cinemas, Universidade de Leeds, Reino Unido (2011), na Beijing Film Academy, China (2013) e na Universidade de Pequim, China (2015). Doutora em Cinema pela Universidade de Londres e mestre em Cinema pela Universidade de Bristol, é professora de Cinema no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP. E-mail: cicamello@yahoo.co.uk

philosophy is then further explored through a parallel between two central sequences in contemporary Chinese cinema, the first from Chen Kaige's *Yellow Earth* (*Huang Tudi* 黄土地, 1984) and the second from *Still Life*. These sequences suggest that the philosophical speculations about the nature of man's relationship with landscape and society are still at the core of Chinese visual arts. On the other hand, they seem to lead to different conclusions, which highlight the transgressive nature of Jia Zhangke's cinema, able to establish a dialogue with tradition and, at the same time, subvert it.

Keywords: Chinese cinema. Intermediality. Painting. Philosophy.

A intenção deste artigo é empregar um conceito crítico de intermedialidade como ferramenta para uma abordagem histórica, estética e política da obra-prima de Jia Zhangke, *Em busca da vida* (*San Xia Hao Ren* 三峡好人, 2006), partindo de sua relação profícua com a pintura de paisagem chinesa (em chinês, *shanshuihua* - 山水画 – pintura de montanha e água). Conforme irei sugerir, a afinidade entre o filme de Jia Zhangke e a pintura de paisagem, uma forma de arte que ocupa o lugar supremo dentre todas as tradições artísticas da China, permite que o cinema se aproxime não apenas da pintura como também de tradições filosóficas chinesas. Isso porque muitos dos princípios por trás da pintura de paisagem possuem um liame cultural com a Filosofia Taoísta e, em menor grau, com a Filosofia Confucionista. Esses conceitos filosóficos fundamentais encontrados nos alicerces da arte da pintura estão relacionados à cosmologia, ao destino dos seres humanos e à relação entre a figura humana e a paisagem. Creio que um foco nas inter-relações entre cinema, pintura de paisagens e filosofia possa fornecer um entendimento mais amplo das implicações estéticas e políticas na obra de Jia Zhangke, visto que traz ressonância histórica à perspectiva contemporânea. Proponho, assim, um entendimento do conceito de intermedialidade, que procura valorizar a interação entre diferentes mídias e tradições artísticas a partir de seus determinantes culturais e históricos, o que permite um distanciamento em relação à perspectiva eurocêntrica, aliado, na história da arte chinesa, à busca por elementos para uma hibridização conceitual, apta a abordar a intermedialidade em questão.

O cinema e as outras artes

Nos últimos vinte anos, o conceito de intermedialidade vem surgindo, com mais frequência, na teoria do cinema e do audiovisual (PETHÓ, 2010). Seria errôneo, no entanto, falar de uma reabilitação, já que intermedialidade deriva de “intermídia”, palavra cunhada pelo poeta inglês Samuel Taylor Coleridge, em 1812 (1971), mas apenas retomada e definida como termo crítico em meados dos anos 1960, pelo artista Dick Higgins (1966; 1984). Intermedialidade, para Higgins, vinha descrever as atividades que ocorriam no entrecruzamento entre as artes, que poderiam dar origem a novos gêneros artísticos, como a poesia visual ou a arte performática. Gradualmente, o termo passou a designar, grosso modo, as interconexões e interferências que ocorrem entre diferentes mídias (RAJEWSKY, 2010). Ao mesmo tempo, seu sentido tende a alterar-se a partir das múltiplas concepções que envolvem sua raiz, “mídia”, o que faz da intermedialidade um conceito fluido, cuja natureza heterogênea é, hoje, amplamente aceita. Atualmente, mais contenciosa do que a definição de intermedialidade é a existência ou não de fronteiras, implícitas no uso do prefixo “inter”, entre diferentes mídias ou expressões artísticas (MITCHELL, 1994).

Já o número crescente de abordagens da intermedialidade no campo da teoria do cinema e do audiovisual se deve tanto à absorção destes por outras formas de arte quanto à multiplicação de suportes tecnológicos com o advento da tecnologia digital, que se traduziu em uma proliferação de novas relações midiáticas. Deve-se, também, à influência dos Estudos Culturais na teoria cinematográfica e à conseqüente rejeição das noções de pureza e essência, substituídas pelos conceitos de “hibridização”, “transnacionalismo”, “multiculturalismo” e “interdisciplinaridade”. O cinema, notoriamente visto como o ponto de encontro entre diferentes artes e regimes sensoriais, o *Gesamtkunstwerk par excellence*, parece convidar à hibridização cultural, sua intertextualidade contendo, segundo Stam e Shohat (2006), uma natureza multicultural.

A importância da natureza intermediária do cinema vem sendo exaltada ou minimizada desde os primeiros escritos sobre a nova arte no início do século XX. Interessante notar que ambas as posições serviam a um

propósito similar de legitimar o cinema, ou por meio de sua aproximação com tradições artísticas mais antigas e respeitadas, ou por meio da busca por sua especificidade enquanto arte autônoma (PETHÓ, 2010). S. M. Eisenstein (2010) talvez tenha sido a mais prolífica das vozes em defesa do diálogo do cinema com outras artes, nos anos 1920 e 1930, aproximando-o da música e da arquitetura. Nos anos 1950, André Bazin escreve o ensaio “Pour un cinéma impur: défense de l’adaptation”, no qual defende a natureza impura do cinema, em um momento no qual era justamente sua especificidade que a maioria tentava erigir e proteger nas páginas dos *Cahiers du Cinéma* (BAZIN, 1958/2014; De BAECQUE, 2001). Mas, antes mesmo dos ideólogos da *politique des auteurs* e de sua resistência, por exemplo, às adaptações literárias, outros autores já demonstravam uma preocupação com a busca pela essência ou pureza do cinema, por vezes enxergando sua interação com outras artes como uma forma de enfraquecimento (ARNHEIM, 1989).

Mais recentemente, a ênfase proposta por Jacques Rancière na heterogeneidade essencial da arte cinematográfica reacendeu o debate sobre a intermedialidade e inseriu a discussão em um vasto questionamento acerca de critérios estéticos e da periodização da história da arte. Rancière combate a retórica da ruptura que separa a tradição realista da tradição modernista e propõe, no lugar, o que chama de regimes das artes, distinguindo entre o regime representativo e o regime estético. Se o primeiro seria regido por uma série de regras e hierarquias acerca daquilo que deveria ser e de como deveria ser representado, “o regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2009: pp. 33-4). O romance seminal de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, de 1857, é, para Rancière, um dos maiores exemplos da transição para um regime estético na literatura francesa. Na literatura inglesa, a inflexão ocorreu principalmente por meio do poeta William Wordsworth e suas *Lyrical Ballads* de 1798 (MELLO, 2006). Tanto Flaubert quanto Wordsworth deixavam-se mover por um impulso demótico e democrático, ao elegerem figuras aparentemente insignificantes como merecedoras de tratamento artístico, abalando os alicerces e as hierarquias do regime representativo das artes. Mas, no lugar de reinstalar uma lógica

de rupturas, Rancière propõe a coexistência desses regimes, mais viva do que nunca no cinema, uma arte mista em sua essência. E vai além, ao relacionar a coexistência dos regimes representativo e estético com a copresença de temporalidades heterogêneas e a conjunção de diferentes formas de arte no seio da arte cinematográfica. Assim, a transição entre os regimes relativiza as distâncias entre as diferentes artes, permitindo que se opere uma junção de seus efeitos e especificidades.

Partindo dessa premissa, gostaria de sugerir que o cinema de Jia Zhangke promove a junção de efeitos e especificidades de diferentes artes, e aí reside grande parte de sua força política. Para explorar essa hipótese, tomarei como exemplo seu filme *Em busca da vida*, que promove, por meio de sua interação com recursos estéticos da pintura de paisagem e com conceitos derivados da filosofia taoísta e confucionista, uma reflexão acerca da relação entre o homem e as paisagens da China pós-socialista. Primeiramente, discutirei a importância da locação, buscando estabelecer de que forma a paisagem das Três Gargantas parece, por si só, impor uma intermedialidade crítica no filme de Jia. Em seguida, proporei um paralelo entre duas sequências cruciais no cinema chinês da era pós-Mao, a primeira extraída de *Terra amarela* (*Huang Tudi* 黄土地, 1984), dirigido por Chen Kaige e fotografado por Zhang Yimou, e a segunda, de *Em busca da vida*. Essas sequências sugerem que as especulações filosóficas acerca da natureza da relação entre a figura humana, a paisagem e a sociedade ainda estão no centro das preocupações das artes visuais chinesas. Por outro lado, ensejam interpretações diferentes, que apontam para o caráter de ruptura contido no cinema de Jia Zhangke, capaz de dialogar com uma tradição e, ao mesmo tempo, subvertê-la.

Filosofia e pintura em *Em busca da vida*

Oriundo da cidade de Fenyang, na província de Shanxi, República Popular da China, Jia Zhangke realizou 18 filmes entre 1994 e 2013, entre curtas e longas-metragens, em um primeiro momento atuando na

clandestinidade dentro de seu país, com financiamento externo, e, a partir de 2004, ano em que lança seu filme *O mundo* (Shi Jie 世界), com o aval do governo chinês. Jia é considerado o maior expoente da sexta geração do cinema chinês, também conhecida como a “geração urbana”, por seu enfoque na vida e nos espaços urbanos da China pós-socialista, e cujos filmes buscavam propositalmente se distanciar da grandiosidade épica e das paisagens a-históricas do cinema da quinta geração, capitaneada por Chen Kaige e Zhang Yimou. Ao contrário, a obra de Jia Zhangke procura responder à nova conjuntura histórico-social da China, por meio de uma estética original, que nasce de um impulso realista aliado ao problema da intermedialidade. Isso significa que, por um lado, seu cinema se define pela crença, de cunho baziniano, na vocação da arte cinematográfica pelo realismo, o que transforma sua câmera em uma fonte de poder. Por outro lado, esse enlace com o real ocorre por meio de recursos estéticos encontrados em outras tradições artísticas chinesas, como a pintura, a arquitetura e a ópera. Essa mistura, que cria suas próprias regras, afina-se a um regime estético das artes, nos termos de Jacques Rancière, e deriva sua força da criação de um dissenso, que reúne realismo e intermedialidade em um impulso político, produto da interação entre a História e a Poesia.

Em busca da vida, vencedor do Leão de Ouro no Festival de Cinema de Veneza, em 2006, foi inteiramente filmado em locação na região das Três Gargantas, situada em Chongqing, no centro da China. A ação transcorre em uma paisagem urbana em processo de desaparecimento, sob o pano de fundo de uma paisagem natural carregada de significados simbólicos. Feng Jie, localizada às margens do rio Yangtze, é uma cidade de mais de 2000 anos, que está prestes a ser submersa pela construção de uma represa. Será para lá que um homem e uma mulher da província de Shanxi irão viajar em busca de seus cônjuges, de quem estão separados há alguns anos. Ao chegarem, encontram uma cidade já parcialmente demolida, e assim suas buscas ocorrem em um espaço repleto de prédios desabados, muros esburacados e pilhas de entulho.



Em busca da vida e as Três Gargantas: paisagem imortal X cidade efêmera.

Não há dúvidas de que Jia Zhangke optou por situar essas duas histórias na efêmera cidade de Feng Jie, de modo a observar e refletir acerca da atmosfera de transformação intensa que domina não somente a região das Três Gargantas, como também grande parte de seu país desde os anos 1980. Essas mudanças são consequência da chamada Era das Reformas (*Gaige Kaifang*, 1978-1992) de Deng Xiaoping, que levou a China em direção à economia de mercado. Sob a liderança de Deng, que sucedeu a década traumática da Revolução Cultural (1966-1976), o país passou gradualmente a cultivar melhores relações com o resto do mundo e a abrir sua economia para o investimento externo. Internamente, a China reverteu a coletivização da agricultura, privatizou grande parte da indústria e permitiu o aparecimento de negócios privados. Os efeitos das reformas econômicas foram sentidos com intensidade nos espaços urbanos do país que, desde então, vem passando por grandes transformações, com a

demolição extensiva de habitações tradicionais para a construção de novas avenidas, pontes, viadutos, prédios, estações de metrô e grandes *shopping centers*.

A obra de Jia Zhangke, conforme afirma o próprio diretor, em diversas entrevistas nos últimos anos (ver, por exemplo, BERRY, 2009; FIANT, 2009; JIA, 2009; MELLO, 2014a), é, em grande parte, movida por um desejo de filmar o desaparecimento, de registrar e preservar – por meio da ontologia da imagem cinematográfica – uma paisagem urbana efêmera. Jia parece muito consciente da dimensão espacial da memória, geralmente ofuscada por sua dimensão temporal, e de como um espaço em desaparecimento acarreta inevitavelmente sua perda. Daí ele deriva uma urgência em filmar esses espaços e essas memórias, urgência que vem atrelada, de modo aparentemente contraditório, a um estilo lento, que se empenha em observar cuidadosamente aquilo que está prestes a se transformar.

Se esse impulso testemunhal anima a obra do diretor de um modo geral, não há dúvidas de que *Em busca da vida* é o filme mais emblemático desse desejo de registrar e refletir sobre o processo de transformação chinês, no centro do qual está a Hidrelétrica das Três Gargantas. Uma das maiores obras da engenharia moderna, a usina foi, primeiramente, proposta pelo fundador da República chinesa, Sun Yat-Sen, e, mais tarde, nos anos 1950, prospectada por Mao Zedong. A construção finalmente começou em 1994 e foi completada em 2012, inundando mais de 600 quilômetros quadrados de terra – incluindo monumentos arqueológicos e históricos – e deslocando mais de 1 milhão de pessoas. Por trás da grandeza do projeto, estava uma das paisagens mais icônicas da China, formada pelas três gargantas do rio Yangtze, uma combinação harmoniosa de montanhas, cânions e a água esverdeada do rio. Mas a importância e centralidade dessa paisagem para a memória cultural e coletiva chinesa se deve também à sua presença recorrente em poemas e pinturas clássicas das dinastias Tang, Song e Yuan. Hoje essa paisagem, além de tantos outros sítios históricos localizados às margens do rio, foi parcialmente apagada pela construção da represa.

A razão por trás da iconicidade das Três Gargantas na China se deve igualmente a seus principais elementos constituintes, quais sejam, a Montanha e a Água. A expressão, em língua chinesa, “montanha-

água” quer dizer, por meio de uma sinédoque, “paisagem”. A pintura de paisagem é, então, conhecida como “pintura de montanha e água”, ou, em chinês, *shanshuihua* (山水畫). Conforme observa Wing-Tsit Chan, “a pintura de paisagens é a arte mais importante da China, na qual os princípios fundamentais de todas as artes estão presentes, e onde os maiores talentos artísticos foram imortalizados” (1967: p.23). Os exemplos mais antigos da arte do *shanshuihua* podem ser encontrados na dinastia Han (202 a.C. - 220 d.C.), mas foi apenas na dinastia Tang (618 a.C. - 907 d.C.) que a pintura de paisagens se tornou um gênero independente. O Confucionismo e o Taoísmo forneceram sua base filosófica: Confúcio, por exemplo, usa a natureza como uma analogia da virtude humana, como em “Os sábios encontram alegria na água, os bons encontram alegria nas montanhas” (Analectos, 6:21). Já no Taoísmo, as ideias éticas são lições retiradas da Natureza, que é o padrão para o Céu e para a Terra, assim como para o ser humano.

Conforme explica François Cheng, as montanhas e a água correspondem, para o pensamento chinês, aos dois polos da Natureza. De acordo com a tradição taoísta, o Yin feminino é identificado com a receptividade fluida da água, enquanto o Yang masculino é identificado com as montanhas e a dureza das pedras, dentre outros elementos. Já na tradição confucionista, os dois polos da Natureza correspondem aos dois polos da sensibilidade humana, o coração (montanha) e o espírito (água). Daí é possível inferir que pintar uma paisagem também é pintar um retrato do espírito humano. A montanha e a água são, portanto, mais do que termos de comparação ou metáforas, já que encarnam as leis fundamentais do universo macrocósmico e suas relações orgânicas com o microcosmo do Homem (CHENG, 1991: pp. 92-93).

Jia Zhangke esteve, pela primeira vez, em Feng Jie, em 2005, para filmar um documentário sobre o pintor contemporâneo Liu Xiaodong, intitulado *Dong* (2006), que se tornou uma espécie de filme-par para *Em busca da vida*. Ao chegar à cidade, muito se impressionou com a potência icônica da paisagem natural e com a aparência caótica da paisagem urbana: “Chegar a Feng Jie de barco é como fazer uma viagem ao passado da China. A paisagem que inspirou tantos poemas e pinturas parece realmente emergir da dinastia Tang. Mas assim que o barco chega ao porto, você é

jogado de volta em um presente extremamente caótico” (JIA, 2008: p. 7). Não há dúvidas de que a paisagem funcionou como uma fonte de inspiração para a sofisticada superimposição de temporalidades operada por Jia em *Em busca da vida*. Feng Jie e a represa hidrelétrica – a concretização de um sonho tanto republicano quanto comunista – são, afinal, um reflexo e um sintoma da nova China que emergiu das cinzas da Revolução Cultural. Ao mesmo tempo, a região das Três Gargantas pertence à herança cultural da civilização chinesa, encapsulando, assim, não apenas os sonhos e aspirações dos séculos XX e XXI, como também dois mil anos de história da arte chinesa.

Diante desse cenário tão exemplar da China pós-socialista, terra das grandes transformações, as escolhas estilísticas do diretor revelam uma afinidade com qualidades estéticas derivadas das tradições da pintura chinesa de paisagem montada em rolos verticais ou horizontais. Como já tive a oportunidade de sugerir (MELLO, 2014b), essa hipótese, que traz uma dimensão histórica à perspectiva contemporânea tão central ao cinema de Jia Zhangke, se relaciona, em primeiro lugar, à noção de perspectiva multifocal característica da pintura chinesa tradicional. Sabe-se que a pintura chinesa montada em rolos não se apoia, de nenhum modo significativo, na noção de perspectiva renascentista. Privilegia, sim, o movimento através da pintura, como se a paisagem fosse observada, ao mesmo tempo, de vários pontos de vista diferentes. Assim como a pintura tradicional chinesa convida o olhar do pintor e do espectador a adotar diferentes pontos de vista, a organização espacial de *Em busca da vida* também privilegia a organização espacial em múltipla perspectiva, fruto de uma decupagem que, com frequência, alterna o ponto de vista do *voyeur* – inspecionando um espaço a partir de um ponto de vista vantajoso – com a perspectiva do *voyageur*, que atravessa espaços e se movimenta pela cidade. Ao mesmo tempo, a noção de múltipla perspectiva também se impõe no filme, por meio do uso prolífico do *travelling* ou plano-rolô², nos termos de Noël Burch (1990), frequentemente associado ao plano-sequência baziniano, uma das marcas do cinema de Jia. O uso dos planos-rolô funciona como um terceiro elemento, ao lado dos planos gerais de paisagem e dos planos à altura de uma pessoa, para a descoberta da paisagem natural e urbana da região

2

Burch cunhou esse termo em relação ao cinema de Kenji Mizoguchi. Ver NAGIB, Lúcia (Org.). Mestre Mizoguchi, uma lição de cinema. São Paulo: Navegar, 1990.

das Três Gargantas. Combinados, os três recursos estéticos propiciam uma investigação sobre a relação entre a figura humana e seu ambiente, trazendo à tona a superimposição de temporalidades que caracteriza a cidade de Feng Jie e, em última análise, a China contemporânea.



O plano-rolô em *Em busca da vida*.

A relação intermediária entre o filme e a pintura chinesa também pode ser investigada a partir da noção de “espaço vazio”, tão central ao sistema de pensamento chinês quanto o “Yin-Yang” (CHENG, 1991: p. 45). Na pintura chinesa, o “espaço vazio” significa áreas da composição visual que existem entre os principais elementos da pintura, ou seja, a montanha e a água. François Cheng nota que, em algumas pinturas das dinastias Song e Yuan, o “espaço vazio” chegava até mesmo a ocupar dois terços do espaço pictórico. Mas, apesar do nome, o “espaço vazio” não pode ser considerado inerte, já que, na realidade, ele é ocupado por “sopros” que conectam o mundo visível ao mundo invisível. Isso significa que uma nuvem, por exemplo, deve ser vista como um elemento que opera uma conexão entre a montanha e a água, ocupando grande parte da pintura. O “espaço vazio” é, assim, essencial para evitar uma oposição rígida entre esses elementos, que se comunicam e, por fim, se transformam um no outro, em uma encarnação das leis dinâmicas do real dentro da tradição do pensamento chinês (CHENG, 1991: p. 47). Em *Em busca da vida*, o “espaço vazio” parece subsistir no estilo narrativo “lento”, “atrasado” ou “demorado” do filme, nos termos de Laura Mulvey (2006)³. Assim, o que poderia ser visto como uma “pausa narrativa” serve, na realidade, para que os personagens tenham tempo para pensar, contemplar e sentir. Esses “momentos vazios” também permitem ao espectador uma atitude mais reflexiva, diferente da adotada diante de uma narrativa mais rígida de causa e efeito.

3

Mulvey emprega o termo “delayed cinema” para falar do cinema de Abbas Kiarostami.



Espaço vazio em *Em busca da vida*.

Essa combinação de planos e movimentos de câmera, interligados por espaços vazios, também evidencia a presença aparentemente eterna de uma paisagem natural em contraposição à velocidade da mudança promovida pelo homem, em uma espécie de lamento cinematográfico pela perda da lentidão e da história. O desaparecimento de cidades e sítios históricos, portanto, parece também sugerir o desaparecimento de uma memória cultural e coletiva conectada a essa paisagem, e isso confere ao uso dos planos-rolô e das perspectivas múltiplas uma postura política. Em última análise, o que Jia parece sugerir é que a velocidade das mudanças em Feng Jie – e na China como um todo – é tamanha, que a história e a memória estão sendo inexoravelmente apagadas, destruídas. E que, diante desse cenário, suas escolhas estéticas deveriam necessariamente criar uma ponte entre a contemporaneidade e a história.

A figura humana na paisagem: Em busca da vida e Terra amarela

Além de promover a união entre um presente de transformações e um passado de tradições, as escolhas estéticas de Jia Zhangke parecem igualmente sugerir uma mudança importante na relação que o cinema chinês vem estabelecendo com essas tradições. Isso porque, como aponta Fabienne Costa, *Em busca da vida* evidencia de que modo a construção da represa das Três Gargantas teria impactado ou violentado não apenas a vida dos habitantes da região, como também a noção ancestral chinesa de paisagem ou *shanshui* (COSTA, 2007: p. 46). Assim, Jia constrói no centro de sua reflexão sobre a figura humana na paisagem real uma breve sequência que, a meu ver, resume magistralmente a relação do filme com a noção ancestral de paisagem na China. Essa sequência, por sua vez, se relaciona com outra sequência de outro filme crucial para a história do cinema chinês, filme esse que também deriva de um impulso intermediário. Trata-se de *Terra amarela*, obra fundadora da Quinta Geração, dirigida por Chen Kaige em 1984. Creio que um paralelo profícuo possa ser estabelecido entre esses dois filmes, de forma a elucidar de que modo o cinema é capaz de emprestar recursos estéticos da pintura e, ao mesmo tempo, atualizá-los, reforçando-os ou questionando-os.

Como é sabido, a questão central para a filosofia chinesa é o humanismo. A relação do ser humano com a paisagem natural e com a sociedade está no cerne do pensamento filosófico chinês, no qual as discussões éticas e políticas parecem sempre ter obscurecido quaisquer especulações metafísicas. O clímax do humanismo no pensamento chinês pode ser resumido na famosa frase de Confúcio: "É o homem que pode engrandecer o Caminho, e não o Caminho que pode engrandecer o homem" (Analectos, 15:28). No entanto, na pintura de paisagens chinesa, a primeira impressão leva a crer que a figura humana ocupa um lugar um tanto insignificante dentro do pensamento filosófico e estético chinês, sempre inferior à paisagem e aos motivos de flores e pássaros. Como explica Wing-tsit Chan (1967), a figura humana parece estar subordinada à Natureza por uma questão de escala, já que, em geral, são muito pequenas, incidentais ou, por vezes, até mesmo totalmente ausentes da pintura de paisagens.

Contudo, Chan adverte que, para entender o verdadeiro significado dessa forma de arte, deve-se, primeiramente, entender sua relação com a poesia. Para isso, é possível evocar o pintor da dinastia Song Guo Xi (郭熙) e sua crença na falta de rigidez das fronteiras entre as formas de arte tradicionais chinesas: “Poesia é pintura sem forma, e a pintura é a poesia na forma visual” (ca. 1085). Isso significa que na pintura chinesa, há poesia, e que na poesia chinesa, há pintura. Conforme explica Chan:

As duas artes não são apenas aparentadas, mas sim idênticas no que se refere às suas funções principais, que são nada além do que a expressão de sentimentos humanos de felicidade e tristeza, alegria e raiva, e sentimentos de paz, mobilidade, solidão, e assim por diante. Os artistas chineses pintam uma paisagem pela mesma razão que os poetas descrevem uma paisagem em seus poemas. Seu objetivo é apurar os sentimentos, estimular a mente, e criar uma atmosfera para que, quando o leitor ou o espectador emergem dessa atmosfera, eles possam se tornar pessoas melhores (CHAN, 1967: p. 23).

Diante dessas observações, é possível inferir que não há subordinação do homem à natureza na pintura de paisagens chinesa, já que a paisagem conteria nela própria o sentimento do artista e o espírito humano. Ainda assim, é difícil não levar em conta a importância da escala, da proporção, que está relacionada à vastidão da paisagem e crença em sua permanência, sua imortalidade. Essa questão está no cerne das duas sequências que comentarei em seguida.

Terra amarela é o filme que inaugurou, juntamente com *One and Eight* (*Yi Ge He Ba Ge* 一个和八个, Zhang Junzhao, 1983), a chamada Quinta Geração do cinema chinês, nos anos 1980. Há dois fatores que contribuíram para o aparecimento de uma geração de diretores nos anos 1980. Em primeiro lugar, em 1978, dois anos após a morte de Mao Zedong, em 1976, a 11ª Sessão Plenária do 3º Comitê Central do Partido Comunista Chinês inaugura uma nova fase de abertura, que será liderada por Deng Xiaoping até o início dos anos 1990. Isso também inaugura um novo período de liberalização para as artes, e o cinema se enriquecerá

não apenas do relaxamento da censura, como também do acesso à teoria, crítica e produção internacionais, aliado a um desejo pela modernização da linguagem do cinema chinês. Em segundo lugar, há uma nova relação entre o Partido/Estado Chinês e a produção de filmes, com a gradual privatização dos estúdios, que agora ficariam quase totalmente responsáveis por seu próprio orçamento e balanço anual. Com isso, e diferentemente das produções da era comunista, há pressão por lucro e, por conseguinte, um aumento na produção de filmes de entretenimento em detrimento dos filmes políticos didáticos. Nesse cenário, surge a primeira geração de diretores chineses a fazer filmes depois da Revolução Cultural, e a primeira geração a trazer popularidade ao cinema chinês no exterior. Os principais nomes da chamada Quinta Geração são Zhang Yimou, Tian Zhuangzhuang, Huang Jianxin, Zhang Junzhao e Chen Kaige. Todos haviam ingressado na Academia de Cinema de Beijing em 1978, e lá tiveram acesso aos filmes da *nouvelle vague*, ao neorealismo italiano, ao cinema japonês, que se transformaram em importantes referências estéticas.

Terra amarela conta uma história simples: um artista do governo comunista vai para uma vila pobre coletar músicas folclóricas nos anos 1930. O filme, apesar de seu conteúdo nacionalista, se distingue completamente dos filmes de propaganda comunista que eram, até aquele momento, a norma no país. Confunde, por exemplo, as distinções entre heróis e vilões, lançando mão de um enredo e diálogos minimalistas, filmando com luz natural no interior da China, e sem grande preocupação com seu valor de entretenimento. Por essas razões, *Terra amarela* não foi imediatamente bem visto pelo governo chinês, mas após sua exibição no festival de cinema de Hong Kong, em 1985, e devido à sua grande repercussão internacional, acabou recebendo distribuição na China. Inaugura, assim, uma fase marcada por um interesse renovado nessa cinematografia por parte de estudiosos e do público especializado ao redor do mundo, lançando o importante debate acerca de questões estéticas no cinema chinês.

Em *Terra amarela*, a paisagem da província de Shaanxi⁴ parece se impor antes mesmo da própria ficção, e uma das principais razões da importância do filme é, sem dúvida, a fotografia de Zhang Yimou, como explica Esther Yau:

4

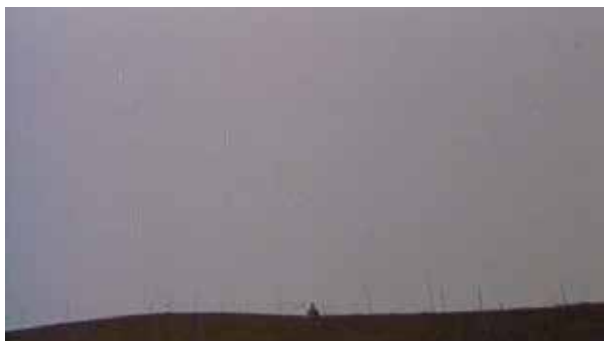
A província de Shaanxi fica a oeste da província de Shanxi (山西).

Sob o ponto de vista estético, *Terra amarela* é um exemplo significativo de uma alternativa não ocidental no cinema de ficção recente. As vistas estáticas dos vales longínquos do planalto de Loess lembram uma pintura em rolo chinesa da escola de Chang'an. Em consonância com a arte chinesa, a fotografia de Zhang Yimou trabalha com uma gama limitada de cores, com a luz natural e um uso do espaço fílmico sem perspectiva, que aspira ao pensamento Taoísta: "O silêncio é o som estrondoso, a imagem grande é sem forma". As configurações espaciais centrífugas se abrem para uma consciência que não é movida por um desejo, mas, sim, pela ausência de um desejo – os momentos "reveladores" são geralmente apresentados em planos-sequência extremos com pouca profundidade e nos quais o céu e o horizonte são proporcionados ao extremo, deixando muitos "espaços vazios" em quadro (YAU, 1991: pp. 64-65).

A fotografia de Zhang Yimou para Chen Kaige, portanto, representou uma ruptura radical em relação a experiências prévias no cinema chinês, já que estava diretamente relacionada ao uso de preceitos clássicos da estética chinesa e, particularmente, da tradição da pintura de paisagens. De acordo com Chris Berry e Mary Ann Farquhar, "assim como a pintura de paisagens, *Terra amarela* enfatiza o mundo natural em detrimento do mundo humano, a imagem em detrimento da narrativa, e o simbolismo em detrimento do 'realismo socialista'" (1994: p. 85).

Para essa análise, interessa especialmente a sequência de abertura do filme, que parece resumir seu estilo ousado, herdeiro direto de tradições artísticas e filosóficas chinesas. *Terra amarela* abre com um plano geral extremamente amplo e estático das montanhas e vales do norte da província de Shaanxi. Em seguida, a câmera assume um movimento da esquerda para a direita, lento e horizontal, como se estivesse abrindo uma pintura montada em um rolo. O espaço parece enevoado, empoeirado, remetendo a técnicas de pintores da dinastia Song, que tinham o hábito de obscurecer detalhes de suas obras para enfatizar sua abstração. Em seguida, uma figura humana minúscula emerge do meio do fundo do quadro, e a câmera sobe para o céu azul, a lua surgindo para indicar a passagem do tempo.

De *Terra amarela* a *Em busca da vida*: pintura, filosofia e a China pós-socialista
Cecília Mello



Planos de abertura de *Terra amarela*.



Planos de abertura de *Terra amarela*.

O fotógrafo e futuro diretor Zhang Yimou comentou, diversas vezes, sobre a importância simbólica da região na qual o filme foi realizado: trata-se do berço da civilização chinesa, remetendo, assim, aos tempos pré-históricos, atravessada por uma metáfora natural que é o Rio Amarelo, conhecido pelos chineses como o “rio mãe” (BERRY e FARQUHAR, 1994). Foi, portanto, de modo a transmitir toda a força e o significado dessa região, que Zhang e Chen escolheram lançar mão de técnicas normalmente associadas à tradição *shanshuihua*, como a proporção entre a natureza e a figura humana observada não apenas na sequência de abertura, como também em outros momentos no filme. No primeiro plano de *Terra amarela*, o homem parece, de fato, ser engolido pela magnitude da paisagem, e, desse modo, ele só poderá ser considerado em relação a essa paisagem.

Terra amarela é, com frequência, citado por Jia Zhangke como um dos filmes mais importantes da história do cinema chinês, e foi após ter assistido à obra-prima de Chen Kaige em um cinema em Taiyuan, capital de Shanxi, sua província natal, que Jia decidiu que queria estudar cinema

e fazer filmes. Assim como *Terra amarela*, o ponto central de *Em busca da vida* parece ser a relação entre a figura humana e a paisagem, urbana ou natural. No entanto, todas as associações entre a paisagem e a ideia de imortalidade na cultura chinesa, presentes em inúmeros ditados populares que exaltam, por exemplo, a montanha como algo eterno, permanente, imutável, um recipiente da memória cultural, parecem, no filme, ameaçadas de desaparecimento pela construção da barragem das Três Gargantas, o que abala não somente a paisagem real, como também os preceitos filosóficos que residem no âmago da relação entre o homem e o real. Jia articula essa sensação de transformação irremediável em uma das sequências mais fortes e carregadas de significado dentro do filme. Nela, o personagem Sanming segura uma nota de dinheiro diante de um local chamado "Kuimen", o ponto de entrada para Qutangxia, a primeira das três gargantas, e também a mais estreita. Qutangxia, que se estende por oito quilômetros, é considerada a mais bonita das gargantas do rio Yangtze, e isso lhe rendeu um lugar na nota de 10 Yuan. A sequência se divide em três planos: o primeiro mostrando Sanming diante do panorama da paisagem real, seguido de dois primeiríssimos planos da nota de Yuan em suas mãos. No primeiro deles, é possível ver a figura do Presidente Mao, que adorna todas as notas bancárias na China. Já o segundo mostra a representação pictórica da paisagem real de Kuimen. Como pode ser observado, Kuimen se transforma da paisagem real, imponente e imortal, em uma paisagem em miniatura, contida nas mãos de um homem, como em um reverso da abertura de *Terra amarela*, na qual o homem era a miniatura engolfada pela paisagem. *Em busca da vida*, portanto, responde a um real instável com, nos termos de Lúcia Nagib (2013), uma inversão de escala, que transforma a paisagem majestosa das Três Gargantas em uma nota de dinheiro: pequena, manipulável, levíssima, um pedaço de papel feito para circulação, no qual o homem não pode mais se inscrever, como manda a tradição da pintura de paisagens. Da grandeza épica da quinta geração para a sexta geração das cidades efêmeras, a noção milenar de paisagem parece ter sido abalada.

De Terra amarela a *Em busca da vida*: pintura, filosofia e a China pós-socialista
Cecília Mello



Kuimen, a nota de dinheiro e a figura humana em *Em busca da vida*.



Homem-miniatura X Paisagem-miniatura.

Conclusão

Como os exemplos acima demonstram, a quinta geração do cinema chinês, inaugurada por *Terra amarela*, dá o primeiro passo em direção a um cinema de ruptura, e isso ocorre por meio de uma reconexão com tradições artísticas e com o passado, sufocado, até então, por um regime empenhado em ignorar a história da China antes de 1949, principalmente durante os anos traumáticos da Revolução Cultural. Ao mesmo tempo, esse gesto permanece, de certo modo, ainda preso a essa tradição, o que não permite que esse cinema estabeleça um diálogo direto com a contemporaneidade. Já a "sexta geração", dos anos 1990, vinda do trauma do Massacre da Praça da Paz Celestial, em 1989, e cuja figura principal é Jia Zhangke, empreende uma redescoberta do real que almeja, por meio da criação de um dissenso, interferir na hierarquia de discursos e de gêneros e construir outro sentido da realidade (RANCIÈRE, 2009). No caso específico de *Em busca da vida*, isso se traduz em um olhar para o presente e em uma reconexão com o passado. Mas se o redescobrimto de tradições artísticas e filosóficas chinesas relacionadas à pintura se torna arma poderosa para a criação da heterogeneidade na obra do diretor, é justamente por poderem ser imitadas, manipuladas, abaladas e, por fim, revertidas. Assim, ao decidir transformar a paisagem icônica das Três Gargantas em uma nota de 10 Yuan, virando do avesso a regra da proporcionalidade e da escala nas pinturas de paisagem chinesas, Jia Zhangke parece, enfim, sugerir que algo vem sendo – ou talvez já tenha sido – irremediavelmente perdido.

Referências

- ARNHEIM, Rudolf. *A arte do cinema*. Lisboa : Edições 70, 1989.
- BAZIL, André. *O que é o cinema ?* São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- BERRY, Michael. *Xiao Wu/Platform/Unknown Pleasures: Jia Zhangke's 'Hometown Trilogy'*. London: Palgrave Macmillan on behalf of the BFI, 2009.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. London: J. M. Dent & Sons, 1971.
- BERRY, Chris e FARQUHAR, Mary Ann. "Post-Socialist Strategies: An Analysis of *Yellow Earth* and *Black Cannon Incident*". In: EHRLICH, Linda e DESSER, David (orgs). *Cinematic Landscapes: observations on the visual arts and cinema of China and Japan*. Austin: University of Texas Press, 1994, 81-116.
- CHAN, Wing-Tsit. "Chinese Theory and Practice, with Special Reference to Humanism". In: Charles Alexander Moore (org.). *The Chinese Mind*. Honolulu, East-West Center Press, 1967, 11-30.
- CHENG, François. *Vide et plein: Le langage pictural chinois*. Paris: Editions du Seuil, 1991.
- CONFÚCIO. *Os analectos*. Disponível em 21 idiomas em: <http://www.confucius.org/>. Acessado em: 14 de setembro de 2014.
- COSTA, Fabienne. "Faire Violence au Shanshui: Still Life, Jia ZhangKe, 2006". *Vertigo*, v. 31, 2007, 46-51.
- De BAECQUE, Antoine (org.). *La politique des auteurs: Les textes – IV. Petite anthologie des Cahiers du Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001.
- EISENSTEIN, Sergei. "Montage and Architecture". In: GLENNY, Michael e TAYLOR, Richard (orgs). *Eisenstein Volume 2: Towards a Theory of Montage*. Londres: BFI, 2010.
- FIANT, Antony. *Le cinéma de Jia Zhang-ke: No future (made) in China*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.

HIGGINS, Dick. "Intermedia". In: *the something else Newsletter*, 1.1, 1966, 1-3.

_____. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1984.

JIA, Zhangke. *Jia Xiang 1996-2008*. Beijing: Peking University Press, 2009.

_____. "Jia Zhang-ke on Still Life", Still Life DVD. London: BFI, 2008. p. 7-16. (Encarte).

MELLO, Cecília. *Everyday Voices: The Demotic Impulse in English Post-war Film and Television*. Tese de doutorado, University of London, 2006.

_____. "Interview with Jia Zhang-ke". In: *Aniki: Portuguese Journal of the Moving Image*, vol. 1, number 2. [Online], 2014a.

_____. "Space and Intermediality in Jia Zhang-ke's Still Life". In: *Aniki: Portuguese Journal of the Moving Image*, vol. 1, number 2. [Online], 2014b.

MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago & Londres: The University of Chicago Press, 1994.

MULVEY, Laura. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books, 2006.

NAGIB, Lúcia (org.). *Mestre Mizoguchi, uma lição de cinema*. São Paulo: Navegar, 1990.

_____. "Tempo, magnitude e o mito do cinema moderno". In: DENNISON, S. (org.). *World Cinema: As novas cartografias do cinema mundial*. Papyrus, Campinas, 2013, 219-233.

PETHÓ, Ágnes. "Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies". In: *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 2, 2010, 39-72.

RAJEWSKY, Irina. "Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the current Debate about Intermediality". In: ELLESTRÖM, Lars (org.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, 51-69.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo: EXO e Editora 34, 2009.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

YAU, Esther. "Yellow Earth: Western Analysis and a Non-Western Text". In: BERRY, Chris (org.). *Perspective on Chinese Cinema*. London: BFI, 1991, 64-65.

ZHANG, Yingjin. *Cinema, Space, and Polylocality in A Globalizing China*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2010.4

ZHANG, Zhen (org.). *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*. Durham e Londres: Duke University Press, 2007.

Recebido em 09/07/2015

Aprovado em 25/08/2015

Tarsila: modernismo e moda nos anos 1920

Maria Izabel Branco Ribeiro¹

Resumo

O presente artigo aborda as experiências de Tarsila do Amaral durante os anos 1920 em Paris, com foco em seu processo de busca de reconhecimento. Foi o período em que conheceu a arte moderna, adotou estilo cosmopolita de vida, desenvolveu sua linguagem pictórica mesclando aspectos das vanguardas com tradições populares brasileiras e buscou afirmação enquanto artista vinculada à arte moderna. Conhecedora do prestígio da cultura francesa em seu ambiente de origem, Tarsila adotou a moda francesa do momento e o estilo de vida como meio de reconhecimento de sua proposta artística em Paris e de legitimação em sua terra natal.

Palavras-chave: Tarsila do Amaral. Modernismo brasileiro. Moda. Paris, década de 1920.

Tarsila: modernism and fashion in the 1920's

Abstract

The article focuses on how fashion became a key element in the pursuit of artistic recognition for the Brazilian modernist painter Tarsila do Amaral. In the 1920s Tarsila do Amaral split her time between São Paulo, Paris and Rio de Janeiro. During that period she discovered modern art and formulated her pictorial language by combining vanguard European ideas with the traditions of Brazilian culture. Understanding the prestige that French culture enjoyed among the Brazilian upper classes, Tarsila adopted innovative fashion designs and the modern Parisian life style as a way of legitimizing her artistic approach in her native land.

Keywords: Tarsila do Amaral. Brazilian modernism. Fashion. Paris, 1920's.

1

Graduada em Artes Plásticas pela FAAP, tem mestrado e doutorado em História da Arte pela ECA-USP. É professora de História da Arte na Faculdade de Artes Plásticas da FAAP desde 1989 e diretora do Museu de Arte Brasileira da FAAP desde 1994. E-mail: <museu.diretoria@faap.br>.

Nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do século XX, a produção de café para exportação provocou significativa dinamização na economia do estado de São Paulo e alterações na vida de seus habitantes. Promoveu a imigração do campo para a cidade, e transformou a antes provinciana São Paulo na então aclamada "capital do ouro verde".

O progresso acelerado envaidecia os habitantes da capital do café e a pujança recente propiciava à cidade e a seus habitantes acesso a novos padrões de consumo e estilos de vida. A elite enriquecida tinha, principalmente na cultura francesa e no consumo de artigos importados da França, suas referências de erudição, elegância e prestígio.

As mudanças sociais e a prosperidade incentivaram o aumento da produção artística e o consumo cultural na cidade, a partir da segunda década do século XX, lançando as bases de um movimento para modernização das artes.

O Movimento Modernista no Brasil teve seu grande marco no festival organizado no Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922, conhecido por Semana de Arte Moderna de 22, composto por exposição de arte, concertos e conferências literárias. Idealizada como celebração do Centenário da Independência política do país, a Semana de 22 visava liberar a produção artística de tradições consideradas pouco adequadas aos novos tempos de progresso. O grupo era composto por escritores (como Mário de Andrade e Oswald de Andrade), artistas (Anita Malfatti), músicos (Heitor Villa Lobos). Não tinham proposta estética única, mas em comum manifestavam insatisfação com as tradições acadêmicas e indagavam as feições da arte brasileira.

Tarsila do Amaral (Capivari/SP, 1886 – São Paulo/SP, 1973) aderiu ao grupo Modernista logo após a Semana de 22 e só após esse contato se interessou pela arte moderna. Educada de acordo com os padrões tradicionais da elite de sua terra, Tarsila estava habituada com o repertório rural das plantações de café de sua família e com as referências europeias tão prezadas pelos refinados. Em Paris, as lições aprendidas nos *ateliers* de Lhote, Léger e Gleizes chamaram sua atenção para a importância da composição bem estruturada, para as formas sintéticas e o modelado das cores. Nos anos 1920, Tarsila somou a pesquisa plástica desenvolvida no

que chamava ter sido o seu “serviço militar do cubismo” à sua vivência da cultura brasileira para realizar nas artes visuais as propostas dos modernistas brasileiros.

Embora Anita Malfatti a precedesse cronologicamente na adesão à arte moderna, Tarsila rompeu outras barreiras ao realizar a pintura do modernismo brasileiro, adicionando aspectos da cultura e do repertório popular à nova linguagem. Tarsila do Amaral introduziu em pintura os amarelos, rosas, azuis e verdes, as cores que amara na infância e depois fora ensinada a rejeitar, por serem consideradas de mau gosto. Em 1924, depois de viagem ao Rio de Janeiro durante o Carnaval e às cidades coloniais do estado de Minas Gerais junto com outros Modernistas, a pintora redescobriu seu país. A partir de então, reitera processo que começara paulatinamente, de elaboração de pinturas em que busca a essência de sua terra natal, nomeando o período de Pau Brasil, em alusão à madeira de mesmo nome, ao primeiro produto extraído do território recém-descoberto pelo colonizador português.

Em 1928, Tarsila marcou outro momento de relevo na cultura brasileira com a pintura “Apaboru” que, em tupi-guarani, significa “homem que come gente”. Presente de aniversário para Oswald de Andrade, então seu marido, a obra é representativa do universo fantástico das pinturas de Tarsila do período. Deu origem ao Movimento Antropófago criado por Oswald, ironizando o fascínio das elites pela cultura estrangeira e a proposição da deglutição de fórmulas culturais importadas para sua elaboração.

Tarsila do Amaral é uma das referências indiscutíveis da pintura brasileira do século XX e seu legado à cultura brasileira em sentido amplo vem sendo estudado por especialistas de diferentes áreas.

Tarsila tornou-se artista na idade adulta e sua conversão ao modernismo aconteceu em um meio que não era favorável àquelas propostas. O processo correu em paralelo à composição de imagem pessoal e estilo de vida, que colaboraram para afirmação de sua atuação no mundo da arte da cidade de São Paulo e validação de sua proposta como pintora modernista. Conhecedora do valor simbólico da moda e dos aspectos prezados como distinção por seu grupo social, Tarsila adotou a moda francesa e, em especial, as criações de Paul Poiret. O presente artigo tem

como objeto a articulação desses aspectos com os passos empreendidos na década de 1920 para sua afirmação profissional.

A menina da fazenda São Bernardo

Nascida e criada em fazenda de café no interior do estado de São Paulo, pertencente à sua família há gerações, Tarsila convivia desde a infância com o imaginário de lendas e costumes populares dos trabalhadores rurais e as referências à cultura francesa tão caras à elite cafeeira.

Se, em criança, brincava com bonecas de capim e ouvia histórias de assombração contadas por antigas escravas, também escutava de seu pai poemas franceses, era alfabetizada em português e francês pela jovem governanta belga². Como outras jovens de seu tempo e classe social, estudou piano, se interessou por poesia e, na adolescência, seguiu para Barcelona, para estudar em colégio interno. Retornou ao Brasil em 1906 e casou-se, muito jovem, com um primo. Em 1913, separada do marido, passou a frequentar aulas de escultura. Somente aos 30 anos começou a ter aulas de desenho e pintura com o pintor acadêmico Pedro Alexandrino.

Embora educada, culta, bela e com atitudes independentes, a jovem Tarsila não se destacava em seu ambiente. O maestro João de Souza Lima a descreve, então, como moça simples, vestida com modéstia e discrição, mas já desenhista aplicada, com o costume de sair para desenhar cenas ao ar livre (AMARAL, 1975, p. 46).

Em junho de 1920, Tarsila seguiu para a Europa com dois objetivos: internar sua filha Dulce em colégio em Londres e se estabelecer em Paris para estudar pintura. Lá ficou dois anos e, apesar do clima efervescente da cidade, via a arte moderna à distância, por cumprir rigoroso programa de estudos de desenho na Academia Julian, no *atelier* de Émile Renard e em cursos livres (AMARAL, 1975, p. 46).

Tarsila afirmava que sua conversão à Arte Moderna se deu após o retorno ao Brasil, em 1922, mas havia sido exposta à visualidade moderna e contaminada por ela, embora não a compreendesse plenamente. Sentia

2

Tarsila do Amaral. França, Eterna França. In: *Revista Acadêmica*. Rio de Janeiro, pp. 74-75, nov. 1946 apud AMARAL, 1975, p. 20. A pintora narra sua familiaridade com a cultura e produtos franceses em criança, quando, na fazenda de café, a família, além de vinhos, produtos de toucador, medicamentos, fitas e tecidos, consumia água mineral Vichy, sopa *Julienne* de legumes secos e outros produtos importados da França.

curiosidade pelo Cubismo e pelo Futurismo, frequentava exposições, lia sobre arte moderna e se equivocava, sentia no ar a ruptura das propostas de vanguarda e se inquietava, conforme escrevia à pintora Anita Malfatti:

[...] depois de ter visto muito esta pintura cheia de imaginação, não suporto mais as coisas baseadas no bom senso e muito ponderadas. Os quadros dessa natureza ficaram pobres no salão. Também não estou de acordo com o cubismo exagerado e o futurismo. O público em geral aqui ainda não aceita essas coisas. [...] Mas como estás vendo, a arte nova está vencendo [...] (Carta de 26 de outubro de 1920. AMARAL, 1975, p. 36).

Ao voltar, Tarsila ainda não era uma artista moderna, mas já havia adotado a moda francesa, dizia ter trazido “uma caixa de pintura, com muitas tintas bonitas, muitos vestidos elegantes e pouca informação artística” (AMARAL, 1975, p. 98).

Em junho daquele ano, aproximou-se dos modernistas. Quase vinte anos depois, o escritor Menotti Del Picchia descrevia sua reação ao conhecê-la: “Pintora? Tinha eu na frente uma das criaturas mais belas e mais harmoniosas e mais elegantes que me fora dado ver” (AMARAL, 1975, p. 46).

A convivência com os novos amigos rendeu bons frutos, as impressões do ambiente parisiense sedimentaram e seus projetos ganharam novo ímpeto, embora ainda a pintora não estivesse convencida do rumo a tomar.

A época das descobertas

Em dezembro de 1922, Tarsila retornou à Europa, para uma nova fase. Corria o processo de anulação de seu casamento e vivia um romance secreto com o poeta modernista Oswald de Andrade. Em Paris, conhecera um grupo mais amplo de brasileiros, entre eles, o historiador Paulo Prado³, que a apresentou ao poeta Blaise Cendrars e sua esposa.

Uma amizade sincera se estabeleceu entre os dois casais. Poeta respeitado e bem relacionado, Cendrars introduziu Tarsila e Oswald

3

Paulo Prado (São Paulo, 1869 - Rio de Janeiro, 1943), advogado, cafeicultor, investidor, industrial, historiador, incentivador das letras e artes. Entusiasta do modernismo e um dos idealizadores da Semana de 1922

aos famosos da arte e da cultura. Aconselhada por Cendrars, Tarsila se aproximou de artistas destacados, cujo trabalho apontava em direções que pudessem lhe abrir novos horizontes.

Buscou suas referências com os cubistas, interessada nas relações entre a estrutura da composição e a cor. Por três meses, frequentou a academia de Lhote, onde exercitou a linha e descobriu a força das ortogonais. Com Léger, se concentrou nas cores planas e nas formas sintéticas. Sob a orientação de Gleizes, estudou as relações entre os diversos planos da pintura (AMARAL, 1975, p. 98).

Tarsila dizia que conheceu a verdadeira Paris em 1923 (AMARAL, 1975, p. 75), quando, em companhia de Oswald, descobriu a cidade dos intelectuais, dos artistas, da vida elegante, das exposições, dos balés, das apresentações teatrais, das corridas de cavalos e de automóveis, das recepções oficiais, da vida boêmia e da prática de esporte. Frequentavam círculos de prestígio e grupos de artistas de sucesso. Situações em que Tarsila não apenas apresentava-se condignamente, mas despertava admiração, como escreveu à sua mãe:

[...] Há oito dias tivemos o almoço com o embaixador. A elite dos artistas franceses e uma elite brasileira. ... Fui lindamente vestida por Patou, com um chapéu de 350 francos. Muito lindo... – Estive um dia antes num jantar dos artistas do Salão das Tulherias. Muita gente. Artistas de valor e outros medíocres. Estreei o meu vestido amarelo de *chez Patou*. Parecia uma rainha. Todos os olhares convergiram para mim... Ontem, outra vez com o mesmo vestido, tomei parte num jantar em homenagem a um escritor do Canadá (Carta de 3 de julho de 1923. AMARAL, 1975, p. 377).

Mulher madura, Tarsila vivia na Europa com os recursos que os pais lhe enviavam. Sua correspondência com a família era copiosa, com relatos dos progressos nos estudos de pintura, dos passos profissionais e do sucesso social. Já tinha a fama de ser muito elegante. Sua aparência era a de uma mulher decidida e era facilmente notada, com cabelos presos na nuca, brincos às vezes pendentes, lábios pintados em vermelho e olhos

delineados em preto. Equilibrava exagero e simplicidade, conforme a descrição dela deixada pelo crítico Sergio Milliet:

Estudava com André Lhote e a todos encantava, não só pelo talento como pela beleza. Porque era uma das mulheres mais bonitas de Paris, essa caipirinha de Mont Serrat. Lembro-me de certa noite em que, no *Ballet des Champs Elysées*, toda a plateia se voltou para vê-la entrar em seu camarote, com a negra cabeleira lisa descobrindo e valorizando o rosto e os brincos extravagantes quase tocando-lhes os ombros suavemente amorenados (AMARAL, 1975, p. 84).

Deixara para trás a aparência de jovem romântica, com vestidos soltos e cabelos cacheados sobre a testa, das fotografias e autorretratos de anos anteriores⁴. É daquele ano a pintura *Manteau Rouge*⁵, em que se retratou usando capa vermelha larga de Jean Patou, de gola alta com florões nos ombros e mangas justas, traje também usado em recepção, quando deixou recordações marcantes⁶.

Na Paris moderna e cosmopolita, Tarsila nostalgicamente voltava seu olhar para o Brasil, chegando a considerar imprescindível voltar para redescobrir sua própria terra. Presumia que talvez o sentimento de identidade com suas raízes fosse a razão de seus amigos europeus se interessarem por sua presença:

Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero na arte, ser a caipirinha de São Bernardo⁷, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando. Não pensem que essa tendência brasileira na arte é mal vista aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense (Carta à família, 19 de abril de 1923. AMARAL, 1975, p. 84).

4

Sua mãe, D. Lydia, em carta de 10/2/1924 para Dulce, filha de Tarsila, reclamava da nova aparência da filha: "Até hoje não me acostumei com o penteado esticado de Tarsila [...]. Tarsila também está linda, de cara e de corpo, porém o penteado só ela pode aguentar" (AMARAL, 1975, p. 115).

5

Coleção Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

6

O maestro Souza Lima descreve o impacto que causou usando a capa em jantar oferecido ao inventor e aviador brasileiro, Santos Dumont, em 1923, pelo embaixador brasileiro (AMARAL, 1975, p. 85).

7

Tarsila nasceu na Fazenda São Bernardo, no município de Capivari, então chamado de Mont Serrat, e passou a infância na Fazenda Santa Tereza do Alto, de propriedade de seu pai, José Estanislau do Amaral Filho, de família de cafeicultores. Houve época em que seu pai teve 22 fazendas de café simultaneamente.

Aracy Amaral lembra a afirmação de Harold Rosemberg sobre o gosto parisiense pelas peculiaridades nos anos 1920 e o acolhimento dado pela cidade às diferentes nacionalidades. Ressalta, também, a importância de Blaise Cendrars pelo novo olhar de Tarsila sobre suas raízes (AMARAL, 1997).

A poesia do cotidiano de Cendrars e seu gosto exótico e, em especial, pela arte e pela cultura negra, levaram sua atenção à cultura popular brasileira. Sua aproximação dos modernistas brasileiros colocou em marcha um processo de redescoberta do Brasil pelos brasileiros. Sua proximidade de Tarsila a resgatar lembranças da infância que lhe eram caras e a valorizar aspectos negligenciados pela da cultura erudita.

O estilo de vida que o casal levava em Paris era permitido pelas posses das famílias de origem de ambos e investimento para reinserção em meios sociais privilegiados, quando retornassem ao Brasil. Apesar de viverem com fausto, de acordo com os padrões da elite cafeeira, havia a necessidade de certo toque de excentricidade, para se destacarem no ambiente e – como observara Tarsila – despertarem o interesse dos parisienses. Excentricidade, no caso, provida pelas próprias raízes culturais. Porém, para que a integração se efetivasse e conseguissem o aval de sucesso requerido, era necessário que ser diverso não ultrapassasse determinado grau, a ponto de configurar bizarria. Era necessário que dominassem repertórios e códigos, manifestando concordância com os grupos frequentados. A familiaridade de Tarsila, desde a infância, com a cultura e hábitos franceses ajudava. As relações sociais abriam portas. Sua competência artística também. As *maisons* parisienses de moda ofereciam o caminho não só da elegância, mas também a tessitura de elementos simbólicos de diferentes ordens, que, bem utilizados, reverteriam favoravelmente. Aspectos que Tarsila, além de manejar com desenvoltura, fazia prazerosamente.

À medida que seguia essa via, Tarsila trabalhava com afinco e fazia progressos na elaboração de linguagem plástica e poética própria. Tinha claro que realização de exposição em Paris afirmaria sua posição como artista e que a posição favorável da crítica francesa consolidaria suas propostas e granjearia o respeito de seus conterrâneos.

Tarsila chegou ao Brasil no final do ano de 1923, com o objetivo de preparar sua exposição. Em entrevista publicada no Rio de Janeiro pelo

jornal *Correio da Manhã*, em 23 de dezembro de 1923, apresentava-se como pintora cubista e brasileira:

Sou profundamente brasileira e vou estudar o gosto e a arte dos nossos caipiras. Espero no interior, aprender com os que ainda não foram corrompidos pelas academias. Pintar paisagens e caboclos do Brasil não é ser artista brasileira, como não é artista moderno aquele que realistamente pinta máquinas e deforma figuras.

Confiava no cubismo como ruptura com antigas fórmulas e proposição de leis gerais aos artistas, permitindo-lhes seguirem caminhos próprios. Concluía: “O cubismo é exercício militar. Todo o artista para ser forte, deve passar por ele” (AMARAL, 1975, p. 441-443).

Declaração ousada, principalmente em um meio em que, apesar dos clamores dos modernistas, a maioria dos intelectuais brasileiros ainda se pautava pelas tradições acadêmicas e pelas referências francesas⁸.

Vestida por Poiret

De família de grandes posses, *enfant terrible* no meio cultural e intelectual, disposto a chocar, Oswald de Andrade tinha também ambições de ascensão social. Sua convivência com Tarsila era um grande passo para a escalada. A amizade com o casal Raymonne e Blaise Cendrars franqueou a Tarsila e Oswald o mundo francês dos intelectuais e artistas de prestígio. A frequência ao círculo das famílias brasileiras de projeção social em Paris coincidia com suas aspirações sociais e pretendia dar continuidade ao mesmo estilo de vida, quando de seu retorno a São Paulo. Para tanto, contava com a colaboração de Tarsila e o encantamento que ela causava em todos.

As cartas que lhe enviava do Brasil incentivavam-na a pintar e a cultivar a imagem de mulher fascinante, orgulho de qualquer marido e garantia de portas abertas em vários meios sociais. Escrevia-lhe, em 16 de outubro de 1924: “Vorte [sic]! Visite antes Poiret e Patou. Traga deslumbramentos para o noivado social” (AMARAL, 1975, p. 156).

8

Cendrars visitou o Brasil em 1924, a convite de Paulo Prado; chegou entusiasmado, em busca de exotismo. Declarou sua decepção ao encontrar o afrancesamento e o tradicionalismo dos meios eruditos e das elites brasileiras (AMARAL, 1975, p. 1997).

Não foi por acaso o fato de Oswald mencionar os dois costureiros em quatro cartas seguidas escritas para Tarsila em 1924. Além de a pintora comprovadamente já usar Patou anteriormente, ambos já eram conhecidos e reverenciados na cidade de São Paulo. Significativo também era o pedido para que trouxesse trajes para a oficialização de um noivado que, durante dois anos, fora romance clandestino.

A partir de 1924, Tarsila cruzou o Atlântico nos dois sentidos diversas vezes, alternando longas temporadas em Paris e no Brasil. Em 1925, Tarsila e Oswald de Andrade levavam vida social intensa em Paris. Tarsila recebia amiúde em seu novo *atelier* no Boulevard Berthier, servindo com requinte e muita elegância a cachaça, a feijoada, a farinha de mandioca e o café do Brasil. Além de Cendrars, frequentavam suas reuniões Satie, Jules Romain, Jules Supervielle, Giraudoux, John dos Passos, Vollard, Cocteau, Brancusi, Léger. Naquele período, passou a ser cliente assídua de Poiret.

Os regionalismos e referências não europeias eram bem recebidos na Paris dos anos 1920 e faziam parte de seu perfil moderno. Os modernistas brasileiros estavam em Paris em busca do ambiente cosmopolita e da modernidade. A busca de suas próprias raízes não só favorecia sua integração ao ambiente internacional, como lhes permitia o exercício das linguagens de seu tempo.

De acordo com Simmel, a adoção das mudanças propostas pela moda possibilita ao indivíduo movimentos de ajuste em dois sentidos, de acordo com suas necessidades e com as escolhas feitas. Permite que se destaque do grupo ou que a ele se identifique, chegando a se entender por ele acolhido (SIMMEL, 1957), cabendo ao indivíduo a escolha dos elementos que preencham os requisitos que satisfaçam, de modo apropriado, suas necessidades.

Para Bourdieu, os aspectos simbólicos da moda estão integrados aos sistemas de culturas de classe, sendo eles mesmos parte dos estilos de vida e conjuntos de gostos culturais. Dessa forma, a busca por distinção é dependente de capacidade de julgamento de acordo padrões de gosto, conformados de acordo com a classe social.

O *atelier* de Poiret, já naquele momento, não era mais o local de onde vinham as rupturas para o vestuário feminino, mas também não era

mal visto. Sua fama de inovador estava consolidada, embora enfrentasse crise financeira. Segundo Tarsila, era bem conceituado entre os artistas modernos de sucesso de seu círculo de amizades. A pintora o descrevia como “genial”.

A predileção de Tarsila pelos trajes de Poiret parece ter sido movida pela adequação ao seu tipo físico, ao seu estilo de vida e por ser muito apreciado no ambiente que frequentava. Tarsila narra:

[...] Numa reunião de artistas estava eu com um vestido de Poiret, o genial criador de modas femininas que evocam a Grécia antiga, ora claustros silenciosos ou tribos selvagens da Oceania. O vestido era todo preto, na frente um finíssimo bordado chinês sobre fundo com mangas brancas, compridas e justas recobertas de rendinhas franzidas superpostas. Léger, que tem parentesco em arte com Paul Poiret, não se cansava de admirar a criação do célebre costureiro e disse a Cendrars que se achava a seu lado: ‘Dá às vezes vontade da gente fazer um retrato bem parecido, como os antigos, e desenhar essas rendinhas uma por uma, com toda a graça desse franzido minucioso’ (AMARAL, 2001, p. 53-54).

Tarsila, nessas linhas, resume os possíveis aspectos que a levaram a se identificar com a produção de Poiret: a feminilidade dos vestidos, seu caráter clássico, com toques de exotismo, seu prestígio indiscutível, sua aceitação no meio que frequentava e a aproximação do costureiro aos procedimentos de pesquisa empregados pelos artistas. Em diversas ocasiões, a pintora mencionou o interesse do costureiro em estudar estampas e empreender viagens ao Marrocos e Argélia para recolher elementos destinados ao desenvolvimento de suas criações.

Tarsila considerava a existência de amizade pessoal entre Léger e Poiret e reconhecia afinidade entre ambos quanto ao uso das cores e valorizava a atuação do costureiro enquanto trabalho criador, referindo-se a ele como “um artista, uma personalidade” (AMARAL, 1975, p. 160).

A relação entre o nome de Poiret e o mito da Tarsila deslumbrante dos anos 1920 foi imortalizada nos primeiros versos do poema “Atelier”, de Oswald de Andrade, de 1925:

Caipirinha vestida de Poiret / A preguiça paulista reside
nos teus olhos / Que não viram Paris nem Piccadilly /
Nem as exclamações dos homens / Em Sevilha / À tua
passagem entre brincos / [...].

Ao vestir Poiret, compôs uma persona para apresentar seu domínio de diversos códigos: daqueles aprendidos no tempo de menina do interior educada à francesa em fazenda de café, mas ao sabor da vida rural, e os da pintora moderna que frequentava círculos elegantes e intelectuais em Paris.

Poiret era o propositor de inovações na moda, que alcançara sucesso. As lembranças de seus contemporâneos evocam a beleza de Tarsila e sua elegância, discreta ou extravagante, dependendo da necessidade.

Tarsila admitia que, por vezes, fosse extravagante. Georgina, irmã da pintora Anita Malfatti, se lembra da atenção que Tarsila vestida por Poiret despertara, em duas situações, nas pessoas ao seu redor: “no teatro, no Trocadero, com uma capa escarlate, forrada de cetim branco, um chapéu de vidrilhos, grande e negro” e com “um vestido preto com friso de espelinhos quadrados na barra drapeada”. O pintor Flávio de Carvalho, anos mais tarde, lembrou sua excentricidade, ao comentar um vestido, também de Poiret, com uma grande paisagem bordada na frente (AMARAL, 1975, p. 161).

E conversa entabulada entre a pintora e o escritor Paulo Mendes de Almeida atesta a importância de sua opção pelo costureiro para a construção de sua imagem. Mendes de Almeida comentou a recordação marcante que tinha dela trajando jaqueta verde e dourada, semelhante à de toureiro. Tarsila respondeu: “era Paul Poiret quem fazia meus vestidos. Tudo nele era muito pessoal. Tive, por exemplo, um vestido verde e roxo, roxo bem vivo, que fez muito sucesso. Não se usava nada assim naquele tempo” (AMARAL, 1975, p. 105).

Os trajes desenhados por Poiret desempenharam papel importante na construção do mito da Tarsila deslumbrante dos anos 1920. Há, nos arquivos da família, duas notas de compras feitas por Tarsila, em 1928, na Maison Poiret⁹, com indicações de que era realmente uma cliente regular, da diversidade de suas compras e que gastava com largueza.

9

Com registros de serviços de limpeza e manutenção de vestido, 7 chapéus, 1 serviço de mesa, 8 vestidos, 1 flor, 2 pijamas, 1 jaqueta, 19 pares de meias com valores entre 90 e 200 francos, 3 manteaux, costume, costume de banho, *peignoir*, 3 bolsas. O total da fatura é 47.602 francos.

Vale notar que, naqueles anos, recorreu aos modelos de Poiret em dois tipos de situações em que sua imagem foi exposta a público, em eventos em que desejava reconhecimento e aprovação: seu casamento com Oswald e suas próprias exposições de pintura.

A primeira exposição individual de Tarsila aconteceu em junho de 1926, em Paris, e seu casamento foi realizado no Brasil em outubro do mesmo ano. Dulce, filha de Tarsila, escreveu à família no Brasil, relatando a visita ao *atelier* de Poiret para encomendar os vestidos para as duas ocasiões, no princípio daquele ano¹⁰.

Tarsila e Oswald dedicaram cuidados e gastos ao casamento, que era visto com muitas ressalvas pela sociedade de São Paulo.

Oswald, desde o tempo do noivado, já tinha preocupação em impressionar e apresentar elementos simbólicos de aprovação e para a cerimônia não poupou esforços¹¹. O casamento aconteceu em São Paulo, em 30 de outubro de 1926, contando com Washington Luís Pereira de Souza, o presidente da República eleito, entre os padrinhos do noivo. O vestido de noiva foi feito por Poiret, com o tecido da cauda do vestido de noiva da mãe de Oswald. Era em brocado e chamalote em cor creme, em listras de texturas, com capa branca forrada de veludo, gola alta “à moda medieval” e um toucado (AMARAL, 1975, p. 193)¹². Maneira simbólica de a sogra acolher sua nora perante toda a sociedade, por meio do bom gosto e da autoridade inquestionável que emanava do nome de Poiret.

Até 1928, a pintora viveu com fartura e glamour entre São Paulo, a fazenda de café e Paris, usufruindo das peculiaridades de cada um desses locais. A crise financeira de 1929 afetou sobremaneira a economia brasileira, então quase só dependente da exportação do café. Depois daquele ano, dificuldades financeiras enfrentadas por Tarsila determinaram a mudança de seu estilo de vida.

Exposição

As relações entre a imagem pessoal de Tarsila, sua pintura e seu empenho na afirmação profissional integram um conjunto homogêneo de

10

Carta de Dulce, filha de Tarsila, à família, de 27 de fevereiro de 1926 (AMARAL, 1975, p. 189).

11

Os preparativos para o casamento incluíam equipar a casa em São Paulo com o que Oswald achava necessário para o tipo de vida e com a vida social que desejava ter depois de regressassem. Incluía mobília e demais peças assinadas por Poiret e outros nomes famosos, vinhos para a adega etc. (AMARAL, 1975).

12

Atualmente, parte desse traje pertence ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo e parte ao Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

atitudes e aparecem, de modo exemplar, em sua primeira exposição em Paris em 1926.

Imersa, desde 1923, na intenção de ser pintora de sua terra¹³ e artista moderna, Tarsila entendia que expor em Paris significava prestígio pessoal, profissional e o reconhecimento do Modernismo Brasileiro no exterior e em território nacional¹⁴. Contribuiria não só para a divulgação da cultura brasileira no exterior, mas, principalmente, para a validação das novas propostas do movimento junto aos seus conterrâneos que olhavam com reservas as rupturas formais e o uso de temas considerados corriqueiros.

Esse sentimento de urgência é apreendido quando esboçou a intenção de atender convite, feito em 1925, para expor no saguão de um jornal, e Blaise Cendrars afirmou que sua atitude parecia precipitada. O poeta lhe aconselhou cautela, que assumisse sua face brasileira e trabalhasse com afinco. Insistiu para que recusasse espaços alternativos, sugerindo galerias da rue de La Boetie, onde se encontrava o mercado de arte: *"Allez-y carrément em plein marché, en pleine rue La Boetie. Tout le monde s'occuperá de vous, vous n'avez pas besoin de protecteur, vous serez entourée d'amis"* (AMARAL, 2003, p. 161).

Tarsila acatou a orientação e preparou as pinturas no Brasil, em 1925, retornando em dezembro daquele ano.

A oportunidade para expor na Galeria Percier surgiu em 1926, quando Cendrars a apresentou ao proprietário que, a princípio, hesitou em apostar em uma artista desconhecida. Mas o exotismo cromático e do tema associado ao do rigor da construção das obras levaram-no a aceitar a proposta.

A exposição aconteceu em junho e foi preparada segundo recomendações do poeta suíço, que reiterava: *"Faites une exposition FRANÇAISE, PARISIENNE et non une manifestation sud-américaine"* (Carta de 1 de abril de 1926. AMARAL, 1975, p. 195-196).

Cendrars não se contradizia. O sucesso deveria resultar do exotismo apresentado à maneira dos parisienses. Para tanto, Oswald se encarregou de providências que tornassem acessível ao público parisiense o resgate das raízes populares brasileiras da obra de Tarsila, a partir de seu domínio de códigos eruditos e de seu repertório elegante.

13

É necessário lembrar que sua pintura "A negra", emblemática de tais aspectos, é de 1923.

14

Aracy Amaral lembra a tendência tradicionalista de grande parte das elites paulistas de então de preferir obras de artistas franceses secundários vinculados a padrões acadêmicos, ao invés de obras de brasileiros, principalmente se os brasileiros fossem vinculados às propostas da arte moderna.

Preparou um pequeno catálogo, com o necessário para informar o público sobre a obra e artista. Continha informações básicas em imagens e textos para informação do público. As cinco reproduções escolhidas forneciam um panorama da produção da artista: na capa, fora publicado um autorretrato frontal de Tarsila, com longos brincos pendentes, sintético como uma máscara de Brancusi; na quarta capa, havia um saci, pequeno ser do folclore brasileiro, esquematicamente desenhado em preto e vermelho; no interior, estavam inseridas reproduções de *Les anges*, de São Paulo e de uma paisagem rural. A escolha das reproduções indica o parentesco artístico da artista com Léger, a convivência em seu universo artístico de referências da arte moderna, da cultura popular de sua terra natal, do mundo urbano e do rural.

Como texto de apresentação, traz, sob o título SÃO PAULO, seis poemas de Cendrars, que, à maneira de uma colagem cubista repleta de referências às cores e ao sol, revelam a heterogeneidade do mundo de origem da artista. Em DEBOUT, estão os primeiros momentos de um homem ao amanhecer; em LA VILLE SE REVEILLE, enfatiza os sons entrecortados ouvidos pelos trabalhadores pela manhã, produzidos pelos automóveis, vendedores de jornais e trens; em KLAXONS ELECTRIQUES, atenta para a modernidade e a velocidade dos automóveis da cidade; MENU FRETIN mostra fragmentos de imagens de paulistanos fazendo, talvez, a primeira refeição do dia; PAYSAGE traz letreiros, árvores e a agitação das ruas e, finalmente, em SAINT-PAUL, o poeta declara seu amor por uma cidade de contradições, "ni ancien ni moderne", "de tous les peuples", onde "les deux trois vieilles maisons portugaises qui restent sont des faïences bleues".

Por indicação do proprietário da galeria, M. Level, Tarsila procurou Pierre Legrain para a execução de molduras *art déco* para suas pinturas. Então famoso como designer de móveis e apreciado autor de projetos de encadernações de livros¹⁵, Legrain usou materiais requintados, como pergaminho, metal, pele de cobra, papelão. O resultado final foram *tableau-objets* congregando de vanguarda e regionalismo, luxo e arcaísmo, que provocaram certo estranhamento, mas cumpriram sua função de intermediar a linguagem bastante particular da artista ao repertório e padrões do público.

15

Legrain executou a encadernação de volumes da biblioteca do colecionador e costureiro Jacques Doucet.

Tarsila apresentou dezessete pinturas e aquarelas e desenhos, a maioria feita a partir de anotações realizadas durante a viagem ao interior do Brasil, em 1924, com um grupo de intelectuais, acompanhados por Cendrars. A exposição, inaugurada no dia 7 de junho de 1926, não passou despercebida da crítica parisiense. Aracy Amaral analisa os comentários publicados pela imprensa da época, reconhece, em seu trabalho, a vibração cromática da franqueza das paisagens e do colorido do Brasil e do exotismo, em contraste com uma “vontade ordenadora” dos ensinamentos de Léger¹⁶ (AMARAL, 1975, pp. 207-213).

A crítica publicada na revista Vogue (1 de setembro de 1926) fala de pinturas com visões plenas de ingenuidade e frescor, ressaltando o exotismo e a luz de terras longínquas, mas, principalmente, tem um tom literário e vincula a pintura de Tarsila ao ambiente evocado pelos poemas de Cendrars¹⁷. Descreve as paisagens, ressalta a vegetação luxuriante, as cores contrastantes, as tonalidades marcantes, os arcaísmos em oposição às máquinas e reconhece ambientes oníricos, estabelecendo relações com poemas surrealistas do uruguaio Supervielle.

A ênfase dada por Cendrars em fazer uma exposição FRANCESA parece ter sido necessária e eficaz. Necessária, em razão da evidente estranheza provocada pelas pinturas já do que Tarsila chamava sua fase Pau-Brasil e pelos desenhos e aquarelas feitos a partir de esboços tomados em viagem com amigos pelo interior de Minas Gerais. O historiador Paulo Prado deixou seu depoimento sobre a intensidade das cores brasileiras de Tarsila. Conta que, ao caminhar pela rue de La Boétie, percebeu, em uma vitrine, algo muito colorido, que lhe lembrou o Brasil. Ao atravessar a rua, constatou ser a exposição de Tarsila¹⁸. Eficaz, porque não só a crítica mostrou-se generosa (AMARAL, 1975, pp. 213), como M. André Level a recebeu dois anos mais tarde, em sua galeria, para outra exposição.

A revista “Para Todos” publicou, em 21 de agosto de 1926¹⁹, notícia da exposição de Tarsila, com sua fotografia vestida por Poiret.

Em imagem construída cuidadosamente, Tarsila está de pé diante da pintura “O Morro da Favela” e da *boiserie* da parede da galeria. As ortogonais do conjunto são bem marcadas e a pintora estrutura a composição da cena, em continuidade aos eixos da pintura às suas costas.

16

É significativo o comentário que transcreve do Journal des Débats, de 02/6/1926: “Tarsila (Galerie Percier) volta do Brasil com seu amigo Blaise Cendrars e, resistindo às seduções do exotismo barato, evoca, com uma inventividade que se acomoda com certo rigor, locais sem sombra, radiosas geometrias de cores vibrantes. É manifesta aqui a influência de Fernand Léger, mas, nas estranhas molduras de Pierre Legrain, as pinturas de Tarsila parecem quase desprovidas de artifício e testemunham um frescor de sentimento que uma suficiente dose de inteligência ordenadora não sufoca” (AMARAL, 1972:207).

17

O conteúdo das críticas publicadas indica que os poemas de Cendrars no catálogo foram guias importantes para a leitura da obra de Tarsila, por apresentarem o cenário urbano brasileiro.

18

FERRAZ, Geraldo. “Retrospectivamente, Tarsila do Amaral”. In: *Jornal de Notícias*, 17 de dezembro de 1950.

19

Para Todos. Rio de Janeiro, Ano VIII, 21 de agosto de 1926, n. 401, pag. 42, Publicação semanal dedicada às artes, principalmente ao cinema, com circulação nacional. Observa-se diferença entre a foto dessa página e as demais, pelo rigor de construção e a postura de Tarsila, recatada, se comparada às atrizes, e formal, se comparada à postura de outras personagens femininas de fotografias de crônicas sociais. *Para Todos* <http://www.jotacarlos.org/revista/index.html>, consultado em: 20 de agosto de 2012, às 18h15min.

Os vários retângulos áureos nas pregas do vestido seguem em escala ampliada na parede, de acordo com o novo classicismo aprendido com os mestres cubistas, tornando visual o ensinamento que conservou de Gleizes: "Pour quoi une chose est belle? Les rapport des parties avec le tout – proportions – tendons sans nous en rendre compte à l'équilibre" (AMARAL, 1975, p. 99).

Embora depois de 1929 a situação de Tarsila tenha mudado bastante, as viagens luxuosas tenham terminado e sua vida pessoal tenha tomado outros rumos, ainda durante algum tempo ela manteve a mesma imagem pessoal dos anos anteriores, inclusive vestindo Poiret.

Outro momento importante na carreira de Tarsila foi a realização de sua primeira exposição individual no Brasil, ocorrida em 1929, no Palace Hotel, no Rio de Janeiro. Nas fotografias de inauguração, usa o vestido e a jaqueta *Flûte*, adquiridos em 1928 (*Para Todos*, 27 de julho de 1929, p. 18).

Já separada de Oswald de Andrade, Tarsila viajou à União Soviética em 1930, com seu novo companheiro, o médico Osório César. Passou alguns meses em Paris, em temporada muito diversa das anteriores, antes de retornar ao Brasil no final daquele ano. Em 1933, Tarsila proferiu palestra no Clube dos Artistas Modernos, em São Paulo, sobre a arte do cartaz na União Soviética. A foto mostra a pintora com o vestido xadrez da exposição de 1926. Havia, na escolha do traje, algo além da assinatura de Poiret, a estrutura do xadrez parece ter sido adequada ao tema.

Considerações finais

Embora se aproximasse do grupo após a Semana de 22, Tarsila do Amaral desempenhou papel fundamental para os rumos tomados pelo modernismo. Desenhista de traço seguro, Tarsila escreveu palavras claras em cartas e crônicas, deixando material rico sobre os anos vividos em Paris na década de 1920. Esse material permite o resgate de sua descoberta da arte moderna e transformação em pintora modernista, desejosa de pintar cores e narrativas de sua terra natal, com a linguagem de seu tempo.

Possibilita, também, a análise da participação de Blaise Cendrars nesse processo.

A poesia do cotidiano de Cendrars e seu gosto pelo exotismo se apresentavam como nova vinculada às novas propostas e permitiam aos brasileiros olhar para sua cultura popular e pesquisar suas próprias raízes, aspectos, muitas vezes, condenados pela tradição erudita.

Tarsila do Amaral, filha e neta de fazendeiros de café, nascida e criada em universo híbrido de cultura europeia e tradições populares, convivera, na infância, com o luxo dos produtos importados e com os costumes rurais. Tarsila dominava o universo simbólico de seu grupo social, valorizando o estilo de vida importado e o entusiasmo pelo progresso. Entendia também o desprestígio dos costumes populares, mesmo que fortemente vinculados às raízes, como as cores vibrantes das flores de papel de sua infância, que lhe ensinaram ser de mau gosto e que, mais tarde, na fase modernista, adotou em sua paleta. Os modernistas brasileiros seguiam para Paris não só para viverem a cidade moderna, seu grande estilo, se atualizarem, mas também para, ao voltarem, ganharem prestígio em sua própria terra.

Na Paris cosmopolita e aberta ao exotismo dos anos 1920, Tarsila, bela por natureza, combinou seu domínio do repertório da cultura brasileira popular e de aspectos simbólicos prezados como indicadores de distinção. A fortuna familiar trazida pelo café lhe possibilitou frequentar ambientes favoráveis para o desenvolvimento de suas inquietações artísticas e que a projetassem socialmente. Tornou-se cliente habitual de Patou e, principalmente, da *Maison Poiret*, destacando-se como mulher elegante entre personagens ilustres, intelectuais e artistas.

O mito da artista elegante, vestida por Poiret, foi confirmado no ano seguinte, por ocasião de sua primeira exposição em Paris, na Galeria Percier. Preparado cuidadosamente, sob orientação do amigo Cendrars, o evento foi bem recebido pela crítica, contou favoravelmente para a aceitação da artista entre seus conterrâneos e para a implantação da proposta modernista no Brasil.

Referências

- AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo, Editora 34, 1997.
- _____. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. Vol I. São Paulo, Perspectiva, EDUSP, 1975.
- AMARAL, Aracy. *Tarsila cronista*. São Paulo, EDUSP, 2001.
- AMARAL, Tarsila do. *Tarsila por Tarsila*. São Paulo, Celebris, 2004
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre, EDUSP/ Zouk, 2007.
- CLARK, David, B. et. alii. (org) *The consumption reader*. London: Routledge, 2003.
- CRANE, Diane. *A moda e seu papel social. Classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo, SENAC, 2006.
- EULÁLIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo, EDUSP/ FAPESP, 2001.
- FERRAZ, Geraldo. "Retrospectivamente, Tarsila do Amaral". *Jornal de Notícias*, 17 de Dezembro de 1950.
- MILLIET, Maria Alice. *TARSILA*. São Paulo: M10, 2011.
- POIRET, Paul. *The king of fashion. The autobiography of Paul Poiret*. London: The V & A Publications, 2009.
- Para Todos*, Rio de Janeiro. 27, de julho de 1929. N. 554.
- Para Todos*, Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1926. N. 402.
- SCHWARTZ, Jorge. *Caixa Modernista*. EDUSP, Editora UFMG, Imprensa Oficial São Paulo, 2003.

SIMMEL, Georg. "Fashion". SIMMEL, Georg. "Fashion". *The American Journal of Sociology*. Vol. 6 (May, 1957, pp 541-558. <http://www.jstor.org/stable/pdf/2773129.pdf>. consultado em 13 de setembro de 2012, 14hs.

TROY, Nancy. *Couture Culture. A Study in Modern Art and Fashion*. Cambridge, MIT Press, 2004.

Vogue, Paris, 1 de setembro de 1926.

Recebido em 14/07/2015

Aprovado em 01/08/2015

Histórias do design: narrativas patrimoniais no MUDE¹

Rafaela Norogrande²

Resumo

Este artigo apresenta o MUDE – Museu do Design e da Moda. Para a pesquisa, utilizou-se de metodologia etnográfica, entrevistas, análise qualitativa e referenciais bibliográficos. Como resultado, coloca-se em destaque a formação de sua coleção, a sua missão, a sua proposta de exposição permanente – na qual conjuga o design de produto ao design de moda – e algumas ações temporárias. Por esse contexto, propõe-se uma reflexão quanto à mediação expositiva do design de moda e à relevância da instituição museológica como plataforma de comunicação para além de narrativas históricas.

Palavras-chave: Exposições museológicas. Cultura material. Comunicação. Construção cultural.

Design history: patrimonial narratives at MUDE

Abstract

This paper presents the MUDE – Museum of Design and Fashion. Its a qualitative research by an ethnographic methodology, interviews, qualitative analysis and bibliographic references. As a result it puts emphasis on origin of the museum collection, the mission, and the proposal for a permanent exhibition - in which combines product design to fashion design – and some temporary exhibitions. For this context we propose a reflection about the expository mediation of fashion design and the relevance of the museum as a communication platform beyond historical narratives.

Keywords: Museum exhibitions. Material culture. Communication. Cultural construction.

1

Este trabalho é parte da tese de doutorado em Design da autora, a qual foi realizada com a orientação de João A. Mota e Nuno Porto, pela Universidade de Aveiro, Portugal. Recebeu o apoio do ID+ Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura, da Fundação para Ciência e Tecnologia (FTC), do Fundo Social Europeu e do Programa Operacional Potencial Humano (POPH).

O MUDE é um dos quatro estudos de caso centrais abordados na pesquisa sobre museus de moda e sobre as narrativas feitas dos objetos da cultura material indumentária e as conexões acerca do universo em que esses objetos estão inseridos.

2

Doutora em Design pela Universidade de Aveiro. Docente na Universidade da Beira Interior (UBI) e Instituto Politécnico de Viseu (IPV) e pesquisadora associada do ID+ Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura.

Introdução e Metodologia

Neste artigo, apresenta-se a instituição portuguesa MUDE – Museu do Design e da Moda, que foi inaugurada em maio de 2009 e está vinculada à Câmara Municipal de Lisboa.

Foram feitas diversas visitas ao museu, sendo que a coleta de informações e verificação de dados ocorreu, principalmente, em julho de 2010, dezembro de 2011, março de 2013 e março e novembro de 2014. Na primeira data, realizou-se entrevista com a diretora do museu, Bárbara Coutinho (Norogrande 2011, Anexo 5) e, em 2013, fez-se, também, incursão às reservas e entrevista com Anabela Becho, responsável pela coleção de moda do museu. Nas outras visitas, o foco foi exclusivamente para as exposições.

Como metodologia ao espaço expositivo, adotou-se um processo etnográfico, primeiramente de maneira intuitiva, com o investigador a ser conduzido pela própria narrativa do espaço e, na sequência, a retomada analítica para recolha de material e elaboração de notas de campo. Como orientação, seguiram-se as indicações de Falk e Dierking (1992), Plowman (2003), Flick (2005, 2009), Stake (2005) e Clifford (2007). As entrevistas seguiram por método semiestruturado (Manzini 2004, Flick 2005) e, por uma questão metodológica, foram feitas depois das visitas aos espaços expositivos.

Também foram realizadas pesquisas ao *website* do museu e vinculação por parte desta autora à página social da instituição no Facebook e à lista de cadastros para contatos por *e-mail*. Considera-se que a ação do museu no espaço *web* sempre esteve voltada para a rede social, porque somente em 2014 (segundo semestre) passou a proporcionar mais informações e registro de suas ações no seu *website*. Sobre suas coleções e o acesso a estas, o MUDE atua vinculado à plataforma do *Europeana Fashion*³, na qual disponibiliza na *web* as imagens e informações de sua coleção de moda. Neste artigo, não será realizada uma exploração analítica sobre essas atuações no universo *web*, somente são consideradas como uma informação geral sobre a instituição.

3

Existe a plataforma “Europeana”, que faz a vinculação de catálogos de museus europeus e proporciona uma investigação alargada sobre um determinado tema, não limitando a informação patrimonial a um ponto geográfico/político. O “Europeana Fashion” surgiu com os mesmos objetivos práticos. O projeto se iniciou em março de 2012 e contou com a participação de 22 parceiros de 12 países, como instituições promotoras de conteúdo para a plataforma: MoMu (BE), V&A (UK), Royal Museums for Arts and History (BE), Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid (NL), Stiftung Preussischer Kulturbesitz (DE), Catwalk Pictures (BE), Stockholm University (SE), Belgrade Museum of Applied Arts (RS), Les Arts Décoratifs (FR), MUDE (PT), Peloponnesian Folklore Foundation (GR), Emilio Pucci Archive (IT), Pitti Immagine (IT), Centraal Museum Utrecht (NL), Nordiska Museet (SE), Rossimoda Shoe Museum (IT), MT-CIPE (ES), Wien Museum (AT) e Archivio Missoni (IT). Está prevista para o início de 2015 a versão final da plataforma, que promete apresentar mais de 700 mil objetos digitalizados, desde vestidos históricos, acessórios, desenhos, fotografias, catálogos de moda, vídeos e o que mais estiver relacionado à temática.

Museu do Design e da Moda

O museu está instalado no prédio do antigo Banco Nacional Ultramarino⁴ na capital portuguesa. A escolha desse lugar fez parte de linhas de ação para a valorização e revitalização da capital, conforme declarou o presidente da Câmara Municipal de Lisboa, António Costa (2009). Atualmente pode-se considerar que o objetivo da Câmara foi realizado.

A inauguração do espaço museológico deu-se antes mesmo da conclusão de reestruturação arquitetônica – ainda inacabada –, a incluir, em seu contexto e “objetos patrimoniais”, a própria arquitetura desconstruída. Em outubro de 2011, abriu ao público, pela primeira vez, todos os seus andares/salas de exposição de maneira ativa, além de sediar o MUSCON⁵ e receber os participantes do CIPED⁶. Essas atuações, junto de eventos correlacionados às temáticas abordadas pela instituição, mostram um pouco do posicionamento estratégico e vinculação de parcerias.

A designação MUDE não é formada como sigla, mas como palavra de ação, “mudar” pelo verbo imperativo: “mude”.

Coleção Patrimonial

O MUDE teve sua formação com base em uma coleção privada, agrupada por critérios de seleção feitos por Francisco Capelo⁷. Por esse motivo, junto do nome institucional, segue o nome do colecionador:



Figura 1 :: Logotipo do museu. Desenvolvido por RM/D (Ricardo Mealhada/Design).

Toda essa coleção, com peças emblemáticas dos principais nomes da moda internacional e peças icônicas da história do design de produto dos

4

Esse prédio histórico ocupa um quarteirão inteiro da Baixa Pombalina em Lisboa e foi concebido por três grandes intervenções arquitetônicas, a considerar a ampliação de seu espaço. A mudança do Banco Nacional Ultramarino para essa região foi em 1866 e as alterações realizadas na década de 1920 foram com tecnologia de construção pioneira na época. Quando o museu assume o prédio, o seu interior estava completamente delapidado, havendo poucos vestígios do antigo banco - tal como os cofres de particulares.

5

European Museum Network Conference | MUSCON 2011. Realizada entre 19 e 22 de outubro de 2011.

6

6º Congresso Internacional de Pesquisa em Design, organizado pela ANPENDesign e o Centro de Investigação de Arquitetura, Urbanismo e Design da Universidade Técnica de Lisboa.

7

O colecionador português Francisco Capelo possui outras coleções além das temáticas de *design* e moda. Ao que consta na mídia, o colecionador negocia com instituições portuguesas a venda ou depósito de suas obras, possibilitando sua conservação e destaque.

últimos 50 anos, foi adquirida pela Câmara Municipal de Lisboa, em 2002, por 6.666.667,00 euros (Cardoso 2013). Deve-se registrar que a Coleção de Design (produto e não a de moda) foi anteriormente vinculada ao Centro de Exposições do CCB - Cultural de Belém, quando da abertura do Museu do Design, em maio de 1999, sob a direção de Margarida Veiga. Segundo o Anuário de Design de 2000, realizado pelo Centro Português de Design, em um ano da existência do museu, foram mais de 50000 entradas, o que fez deste o museu mais visitado de Lisboa.

O MUDE dispõe de um acervo de mais de 2.500 objetos, sendo mais de 1.300 coordenados somente da coleção de moda (Norogrande 2011, Anexo 5). Essa coleção era composta, no início, por 600 coordenados⁸. Nesse sentido, conforme os planos do processo de inventário (seja por doação, aquisição ou depósito), o crescimento da coleção é uma consequência óbvia e, até 31 de dezembro de 2012, já se somavam mais 589 peças incorporadas (Torres 2013) – conforme a última informação oficial.

Conforme a diretora do MUDE especificou em entrevista (Norogrande 2011, Anexo 5), a instituição faz uso de três critérios norteadores como linha de atuação para a aquisição de objetos ou coleções, os quais pretendem:

- 1f. Alargar o período de abrangência da coleção, a incluir peças do início do século XX (década de 10) e algumas do final do século XIX, dos primeiros estilistas⁹.
- 2f. “Apanhar a contemporaneidade” pelas grandes questões da moda na atualidade. Não incide somente aos grandes estilistas, mas também aos jovens criadores, às questões de sustentabilidade (seja somente ecológica, no campo social, ou no alargamento geral do conceito), às questões de técnica e ciência e, por fim, às questões do mundo global e novas filosofias do sistema de moda.
- 3f. Privilegiar o design feito em português. Ou seja, o design feito por países que estão em ligação culturalmente, a ter como referência a língua.

O componente autoral é muito importante e evidente na coleção patrimonial do MUDE, tanto que a catalogação interna e a consequente

8

Quando a diretora menciona coordenados da coleção de moda, está a considerar alguns objetos agrupados e não individualmente. Por exemplo, um biquíni é um coordenado de duas peças, o que também ocorre com outros objetos; cada parte pode ser considerada individualmente, mas foram concebidas para estarem juntas.

9

“Primeiros estilistas” foi o termo utilizado por Bárbara Coutinho. No Brasil, conforme o período histórico em questão, muito provavelmente seria empregado o termo “costureiros”. Essas terminologias podem ser exaustivamente discutidas por enfoque histórico contextual e linguístico, principalmente quando são percebidas alterações no entendimento e emprego de termos que designam o profissional de moda que está ligado ao processo de criação do produto. Por exemplo, ao consultar o texto (em inglês) de Constantino (1977), nota-se que a autora define Charles Frederick Worth como o primeiro “designer” de moda; dessa maneira, para o mesmo profissional, já são três termos empregados para classificar sua atuação: estilista, costureiro e designer.

disposição das peças em reserva são feitas por essa relação – conforme esclareceu Becho sobre a coleção de moda (Norogrande 2013). Em outros casos museológicos, o mais comum, para a organização do acervo, é uma relação cronológica ou por tipologia.

Também pode ser considerado, à temática da moda, o acervo documental do museu com um vasto conjunto de fotografias, desenhos, bibliografia, convites das passagens de modelos que Capelo assistiu e colecionou, e ainda, as doações do antigo ICEP e o depósito do acervo documental do Centro Português de Design (Torres, 2013). Para além disso, há um conjunto de livros especializados que vão sendo adquiridos pelo museu para seu trabalho de pesquisa e que depois formarão sua biblioteca de acesso ao público. Atualmente, conforme comentou Anabela Becho, essa possibilidade só é dada a investigadores que comprovem seu interesse e necessidade.

Missão | Posicionamento estratégico

O MUDE não se fecha sobre o design de produto e moda. Equaciona o conceito de design nas suas várias expressões durante o século XX, entendendo a sua evolução como uma realidade inserida num contexto histórico e acompanha a contemporaneidade, mostrando as novas tendências e caminhos do design do séc. XXI. Pretende ser um espaço para o debate entre a criação experimental e a produção industrial, a discussão sobre a relação design/arte/artesanato ou a reflexão sobre os desafios urbanos, sócio-económicos, ambientais e tecnológicos da actualidade. Um lugar onde se sublinha a transversalidade da criação contemporânea, e para o qual se convidam as outras expressões artísticas e áreas do pensamento a dialogar com o design (Disponível em <http://www.mude.pt>, acesso em: 28/03/2012 e 18/04/2014. Grifo do museu).

Na segunda metade de 2014, a declaração da missão institucional deixa de ser apresentada de maneira objetiva e somente ao meio de um texto é possível recolher os pontos-chaves do posicionamento estratégico. Esses são mais enfáticos, pois se pautam nos processos de consolidação da instituição desde sua inauguração:

[...] o MUDE é hoje um museu dedicado a todas as expressões do design, com áreas de exposição, criação, convívio, educação e debate.

[...] Um museu que gera uma rede de sinergias com escolas e universidades, empresas, museus, instituições culturais e criativos. Multigeracional e transversal. Um lugar onde as outras expressões artísticas e áreas do pensamento encontram espaço para dialogar com o design e um espaço para o debate sobre a criação experimental e a produção industrial, a relação design/arte/artesanato ou os desafios urbanos, socioeconômicos, ambientais e tecnológicos da atualidade.

[...] uma das suas missões – contribuir para a formação de utilizadores mais informados, conscientes, críticos e criativos de modo a provocar a mudança de atitude perante a cultura material e a própria vida (Disponível em <http://www.mude.pt>, acesso em: 10/011/2014).

Além disso, o museu declara dirigir-se a um público alargado, o qual definia da seguinte maneira: turistas, público jovem, professores e educadores, famílias, públicos com necessidades educativas especiais, públicos especializados e comunidade cibernauta. Atualmente resumiu isso ao declarar-se “inclusivo e de todos” (Disponível em <http://www.mude.pt>, acesso em: 10/11/2014). Parte dessa perspectiva está relacionada à própria localização do museu, ao crescente interesse pelo Design e à singularidade da coleção/posicionamento, o que também direciona naturalmente a público da área de design, arquitetura e artes.

Em 2010, recebeu prêmio de distinção em “Inovação e Qualidade” pela APOM – Associação Portuguesa de Museologia (A.M.R. 2010) e, em 2011, na categoria de Arte & Cultura pela Revista Marketeer (Marketeer-online 2011).

Pelas declarações institucionais ou mesmo entrevistas com a diretora (Norogrande 2011, Anexo 5; Torres 2013), percebe-se a preocupação com o trabalho educativo oferecido pelo museu, e isso não somente por atividades, mas pela intenção e realização de parcerias com instituições de ensino superior e voltadas à temática do museu. Isso não deixa de ser reflexo do *background* de sua diretora que, entre 1998 e 2006, foi coordenadora do Serviço Educativo da Fundação Centro Cultural de Belém (CCB) como também coordenadora e programadora de alguns dos cursos de formação oferecidos por essa instituição. Também pode-se dizer que, com uma certa frequência, o museu promove discussões sobre áreas de sua temática a trazer profissionais com diferentes atuações para debates, palestras e outras dinâmicas de encontros intelectuais. Outra forte ação tem sido a parceria com empresas (Torres 2013) do mercado português e empresas internacionais que tenham relação com o design em suas ações estratégicas ou táticas, tal como a IKEA¹⁰ ou a Renova¹¹, somente para citar algumas. E ainda, como melhor defende António Costa, o museu forma-se como plataforma de articulação entre as indústrias e as universidades (Freitas 2013).

O MUDE é uma instituição muito recente e, por esse motivo, boa parte de suas atividades estão a ser implementadas. Conforme se pode averiguar com os profissionais do museu, ainda há muitos projetos que não tiveram a oportunidade de seguir em frente, seja por questões estruturais arquitetônicas, consolidação de parcerias, ou mesmo pela necessidade de traçar prioridades à equipe.

Espaço expositivo

Com um espaço expositivo inacabado, ou pouco adaptado às novas funções museológicas, o museu encara o desafio de mudar mais rapidamente os artefatos em apresentação – de 3 a 4 meses (têxteis) – para que seja possível sua preservação, pois também preferiu não adotar vitrines ou uma luminosidade recomendada, conforme padrões reconhecidos internacionalmente pelos profissionais e instituições da área¹².

10

Empresa fundada em 1943, na Suíça, é atualmente a maior rede de lojas de mobiliário do mundo formada por um grupo multinacional de empresas que projeta e vende móveis (pré-montados), aparelhos e acessórios para casa. IKEA: <<http://www.ikea.com>>.

11

Renova é o nome da marca mais conhecida (nacional e internacionalmente) da empresa portuguesa produtora de bens de consumo de papel (como tecidos e papel higiênico): *Renova - Fábrica de Papel do Almonda, SA*. Seus produtos são vendidos e anunciados em países como Japão, França, Reino Unido, Estados Unidos, Bélgica e Espanha. O seu grande diferencial pontua-se na mudança estratégica por valorização simbólica de seu produto. Ver site da RENOVA: <<http://www.myrenova.com>>.

12

Há regras para o armazenamento de objetos patrimoniais, bem como para a sua exposição. Essas normas são traçadas para que seja possível uma salvaguarda dos objetos, conforme a sua natureza. No caso de trajes, sendo feitos de têxtil, um dos materiais mais frágeis, é orientado um cuidado com a luminosidade, com a umidade do ar, entre outras coisas. O uso de vitrines permite um maior controle desse ambiente interno para a exposição e uma baixa luminosidade exerce um desgaste menor às cores e fibras têxteis.

É com esse espírito de urgência e convergência de conceitos (design, moda, arquitetura, comunicação) que o museu inicia seu processo de instalação, consolidação e planos diversificados para a implementação de exposições e outras atividades culturais. Ao público especializado tem proporcionado diversos eventos e, até o final de 2012, realizou 23 exposições temporárias e conseguiu atrair ao seu ambiente expositivo cerca de 849 mil visitantes, uma média de 850 visitantes por dia nos seus primeiros quatro anos (Torres 2013). Ao fim de 2014, somam-se mais 23 exposições temporárias e a renovação da exposição permanente.

Por meio dos objetos da coleção patrimonial, principalmente em sua exposição permanente, o museu faz paralelo narrativo da história estética e contextual da moda com a do design de produto (em destaque para móveis e utensílios domésticos). Ou seja, conforme informado em catálogo (Norogrande, 2011, Anexo 8), traz em seu discurso “todas as expressões de design do século XX e XXI [...] da produção em série ao design de autor”. Como se pode perceber nessa declaração, os objetos que constituem a coleção não abrangem um largo contexto histórico, estando centrados em dois séculos, sendo que um aponta para a cronologia contemporânea e em formação. Esse fato também propicia uma maior flexibilidade expositiva, pois são peças que ainda não sofreram com a passagem do tempo, a ter em consideração cada caso.



Figura 2 :: Perspectiva da atual exposição permanente “Único e Múltiplo”, núcleo 1960/1970.
Fonte :: Notas de Campo | Arquivos desta Investigação (NC|A), em 31/10/2014.

Exposição permanente

Com algumas interrupções ou intervenções, o museu apresenta em permanência e em narrativa cronológica tópicos de suas coleções de moda e design de maneira conjugada (ver Figuras 2 e 4), sendo que, por mais de uma vez, esteve a alterar sua composição (troca de peças) e mesmo a narrativa museográfica.

Dessa maneira, em menos de cinco anos de atuação, o museu remodelou sua exposição permanente 3 vezes, uma frequência pouco habitual para essa designação nos museus em geral, mas, conforme apresentou-se anteriormente, está de acordo com seu posicionamento institucional.

A primeira ação feita pelo MUDE por uma concepção de exposição permanente foi a "Ante-estreia – Flashes da Coleção" (2009-2011), a qual, como diz o nome, trazia objetos pontuais da coleção, relevantes no contexto histórico do design de produto e do design de moda.

A "nova exposição permanente", assim denominada pelo museu, foi inaugurada em maio de 2011, pelo nome "Único e Múltiplo". Conforme foi verificado, em março de 2013, alguns objetos expostos, principalmente os têxteis, haviam sido trocados por motivos de conservação, no entanto, a estrutura narrativa foi mantida. Assim, a ação denominada permanente apresenta-se dinâmica. Entretanto, diferente da primeira exibição das peças da coleção, foi dado mais espaço para autores portugueses. Esse posicionamento de valorização do nacional não visto na abertura do museu cada vez mais faz parte de suas ações museológicas e institucionais.

Em 14 de março de 2014, essa exposição permanente também foi encerrada para uma nova remodelação, e pelo mesmo nome foi reinaugurada em 3 de abril de 2014. Conforme os painéis de informação e delimitação cronológica/temática – compilados em 1º de novembro de 2014, e pelo catálogo (MUDE, 2011) – a narrativa da atual exposição permanente é assim estruturada:

1851/1914 – De meados do século XIX à primeira grande guerra.

Histórias do design: narrativas patrimoniais no MUDE
Rafaela Norogrande

1914/1945 – Da 1ª grande guerra ao pós-segunda guerra mundial.

1945/1960 – Do pós-guerra à sociedade de consumo.
Milagre económico, bom design e boa forma (♫).

1960/1970 – Época que revolucionou o mundo.
Contestação, Design Radical e anti-design (♫).

1980/1990 – Os anos do pós-modernismo.
Ecletismo e pluralidades.

1990/2000¹³ – Design Global.



Figura 3 :: Detalhe do *display* (caixa acrílica), na seção 1851/1914, na primeira versão da exposição “Único e Múltiplo”: “Aqui nasceu... cliques, alfinete, bola de futebol, Levi’s, abre-latas, palhinha de beber [canudo], canivete Suíço, lâmina Gillete, piões, mola de metal, T-shirt, fecho-ecláir, sutiã”.

Fonte :: NC|AI.



Figura 4 :: Perspectiva da exposição permanente “Único e múltiplo” em sua primeira versão (05/2011-03/2014).

Fonte :: NC|AI. Todas as imagens foram registradas com a autorização da instituição.

13

Embora no mapa da exposição (primeira versão) aparecesse a seção 6 como sendo de 1990/2010, nos painéis sobre o período, o que estava identificado era 1990/2000. Já os objetos patrimoniais em exposição expandiam mais 11 anos dessa cronologia.

Com relação à primeira e à segunda versão da exposição “Único e Múltiplo”, as diferenças mais marcantes na museografia foram: a inclusão de objeto sonoro em dois núcleos (1945/60 e 1960/1970) e a eliminação das caixas “Aqui nasceu...”. Nestas eram apresentados objetos “vulgares” do design, assim discriminados por sua total inclusão nos hábitos do dia a dia e de seus contextos industriais e comerciais, muitos deles por uma produção de massa, baixo custo e relativo valor simbólico. Em alguns núcleos, a escolha de objetos deu-se pela cor, o que fortaleceu a ideia de um conjunto. Apesar disso, uma das características mais fortes dessas exposições é a relação de objetos ícones por uma exposição contemplativa, alusiva a obras de arte – conforme conceitos de percepção traçados por Lord e Lord (2002).

Apesar do curto período de existência do museu, as ações que tem apresentado em seu espaço discursivo “permanente” são dinâmicas, mas seguem uma lógica constante e mostram-se bastante distintas, ao considerarmos outras instituições que também possuem coleções de design por diferentes áreas, tal como o Design Museum (UK), Victoria and Albert Museum (V&A, UK) ou o Metropolitan Museum of Art (MET, US). Em todos – com exceção de algumas exposições temporárias, como a “British Design 1948-2012” (pelo V&A em 2012) – as exposições não vinculam os objetos de design por diferentes áreas em uma mesma narrativa como discurso institucional. Portanto, esse modelo agregador é bastante próprio dessas exposições e também é uma forma de apresentar um diferencial – em acordo com o posicionamento institucional do MUDE – frente a instituições mais antigas e com coleções mais completas e representativas.

Exposições temporárias

A atuação do MUDE está muito centrada em sua rotatividade expositiva, a qual é baseada em seu acervo e temáticas abordadas pela instituição, mas também por temáticas relacionadas a essas e, nos últimos anos, por abordagens nacionalistas.

Nota-se que a estrutura narrativa da exposição permanente é transposta também para algumas exposições temporárias já realizadas pelo

museu, por exemplo, “Lá vai ela, formosa e segura. Scooters da coleção de João Seixas (1945-1970)”, realizada entre julho e outubro de 2010, e “Morte ao Design! Viva o Design!”, realizada entre outubro de 2011 e janeiro de 2012, onde, respectivamente, lambretas, móveis e outros artefatos estavam dispostos em comunhão com objetos de moda do mesmo período cronológico ou por relação conceitual e outras abordagens.

Aqui não detalharemos as dezenas de exposições realizadas, já que apresentam, cada qual, um conceito diferente e, para esta investigação, o que conta mais é o fato de a instituição ter essa dinâmica expositiva como posicionamento estratégico. Pois é por meio da exposição permanente que é possível fazer uma análise mais específica sobre a narrativa institucional, já que esta é constante e, por regra, costuma adotar, de maneira mais conservadora, a imagem da instituição e a maneira como ela se comunica com o público.

O museu também pode fazer uso da cave onde estão os antigos cofres de particulares do banco; assim proporciona uma museografia já contextualizada e própria para alguns temas expositivos, tal como foi a exposição “Kukas – Uma nuvem que desaba em chuva” (14/10/2011-19/02/2012), com joias desenvolvida pela designer portuguesa de mesmo nome (Figura 6), ou para a exposição “Sementes. Valor capital” (12/2010-03/2011), que apresentou 500 variedades de sementes agrícolas plantadas em Portugal.



Figura 5 :: Entrada da caixa-forte (cobre).
Fonte :: NC|AI, 08/12/2011.

Histórias do design: narrativas patrimoniais no MUDE
Rafaela Norogrande



Figura 6 :: Exposição em visitação no interior do cofre:
"Kukas - Uma nuvem que desaba em chuva".
Fonte :: NC|AI, 08/12/2011.

Outro espaço expositivo, assim transformado pelo museu, é a própria fachada do edifício, a qual é sempre transformada por intervenções temporárias, conforme se pode ver nas Figuras 7a e 7b:



Figura 7a :: Fachadas do MUDE: março/2010 (painel e Beatles).
Fonte :: NC|AI.



Figura 7b :: Fachadas do MUDE: outubro/2014 (pranchas de surf à frente do mesmo painel).

Fonte :: NC|AI.

Na Figura 8, apresenta-se em visitação parte da exposição “Morte ao Design! Viva o Design!”. Aqui é interessante ressaltar a utilização das fichas de identificação dos objetos e textos explicativos como estruturas relevantes ao conjunto museográfico, o que é defendido por Schaffner (2011) como uma boa estratégia de comunicação pela ruptura de paradigmas, por exemplo, onde o objeto é o destaque e a informação sobre este deve ser o mais discreta possível, ainda que legível. Nessa exposição, as fichas de identificação e textos explicativos inserem-se no contexto expositivo de maneira ativa, a delimitar espaços, gerar uma dinâmica e mesmo definem o conceito do design expositivo, passando, algumas vezes, também a ser o objeto exposto.

Algumas ações expositivas do MUDE também devem ser referidas, por seu posicionamento institucional. Uma delas seria a exposição “22 anos de Design na FAUL” (24/01-23/03/2014), a qual celebrava a atuação da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa com trabalhos de alunos. A segunda exposição também foi marcada por celebração, mas a outro parceiro da instituição, a Ikea: “A Vida em Casa: 10 anos da Ikea em Portugal” (30/10-30/11/2014). Embora bastante questionável a musealização de objetos ou marcas atuantes no mercado econômico, essa iniciativa condiz com a atuação do MUDE frente à sua temática.



Figura 8 :: Exposição "Morte ao Design! Viva o Design!" no primeiro andar do museu.
Fonte :: NCIAI, 08/12/2011.

Considerações analíticas

O fato de o museu ser temático em consideração ao contexto histórico e socioeconômico contemporâneo, unindo objetos e expressões por seus processos de criação, desenvolvimento e consumo (objetos identitários), faz dele uma instituição que foi inicialmente concebida como reflexo da atualidade. Isso abre diversas possibilidades e conexões a serem feitas com diferentes setores de maneira mais direta, o que alarga a atuação do museu a uma perspectiva mais ativa e interativa. Pelas ações do MUDE, parcerias e eventos, nota-se que é uma constante essa incursão do museu na atualidade como um agente ativo do cenário do design português e, aos poucos, no cenário museológico internacional.

Com exceção aos museus de arte e artes decorativas que se formaram por uma diversidade de objetos e tipologias – os quais permanecem em acervo, como o caso do Metropolitan Museum of Art (USA), Victoria and Albert Museum (UK), ou deram origem a outros museus, como o Museu de Arte Antiga (PT), quando cedeu sua coleção de indumentária para

a formação do Museu Nacional do Traje (PT) – de modo geral, o que se encontra são museus de traje/moda e museus de design como narrativas totalmente desligadas. Essa distinção é bastante possível, pois ambos os direcionamentos possuem suas especificidades e aprofundamentos. Por exemplo, o Design Museum (UK) possui uma coleção de moda, mas sua posição institucional é mais alargada. Já o Museo del Traje (ES) está direcionado à temática da moda, apesar de também possuir uma vasta coleção de objetos para além do vestuário, já que resguarda, em suas reservas, o que antes era o Museu de Antropologia (com uma coleta contemporânea do design de produto).

Como é possível perceber, esses exemplos não traçam a mesma narrativa apresentada pelo MUDE, pois a constituição deste como museu de design e de moda é bastante singular no contexto internacional. Também se deve considerar que, por ele possuir uma coleção pouco alargada em período histórico, ou mesmo bastante contemporânea, acaba por inevitavelmente flertar com as tendências e manifestações da atualidade. Nesse sentido, a escolha é de uma curadoria que se distancia do imaginário museográfico, como exemplo a opção em excluir vitrines e barras de segurança e localizar os objetos em plataformas (pouco acima do nível do chão) ou, ainda, a opção de iluminar bem os objetos. Essas escolhas fazem com que a experiência no ambiente expositivo do museu seja mais próxima à de uma exposição em feira comercial, onde os objetos são apresentados com destaque por sua particularidade (estética/técnica), mas próximos ao toque, à utilização e comercialização. Porém esse vínculo termina antes do limite da mão e a experiência na exposição é orientada à contemplação e não a processos interativos, em uma forte ligação com a herança expositiva de obra de arte.

Conforme se apresentou em evidência na Figura 3, o museu trouxe à narrativa patrimonial objetos não autorais. Repetiu essa forma de contar história em sua exposição “Tesouros da Feira da Ladra¹⁴. A beleza do design anônimo” (24/05-30/09/2012) totalmente dedicada a esses objetos sem “marca”. Essa valorização da história do design por uma vertente desvinculada ao estrelato autoral e fundamentada na criação e apropriação de objetos por seu uso e integração ao dia a dia é bastante discutida e

14

A Feira da Ladra é o maior mercado de rua da cidade de Lisboa e, desde 1882, localiza-se no Campo de Santa Clara.

defendida por diversos autores (Bassi, Papanek, Bonsiep, entre outros) e muito comum aos museus de etnografia, onde a lógica de mercado/consumo não faz parte da história narrativa dos objetos como foco de sua razão de existir. Tanto no design de produto como no design de moda, a questão autoral representa um forte apelo ao seu processo de valorização; ao serem patrimonializados, os objetos carregam esse valor recebido em sua atuação no contexto econômico. Objetos de autores anônimos, para serem inseridos em narrativa museológica, precisam justificar-se de outra maneira; na moda, é por sua iconização diante do mercado de massa (Rothstein, 2010). No design de produto, como se verificou nas “caixas acrílicas”, também é por sua massificação, ou mesmo total submersão na vida cotidiana.

Ao considerar os conceitos de espaço e discurso elaborados por Dernie (2006), nota-se que, apesar das narrativas aqui já discutidas, o MUDE atua com um modelo de percepção pautado pela contemplação dos objetos. Na exposição “Viva o Design! Morte ao Design!”, percebeu-se a inevitabilidade que alguns objetos impunham a essa narrativa, e assim, o modelo expositivo precisou ser contextualizado e vídeos com o processo de produção da obra foram apresentados. Do contrário, grande parte da história desses seria perdida. Nesse sentido, Fallan (2010) defende que, se for considerada somente a herança de um estudo e narrativa pela história da arte, a história do design é amputada, pois, segundo o autor, ela exige outras análises, outra forma de ser pesquisada e narrada. De encontro com isso, Riello (2011) pontua três maneiras de estudar a história de moda, já que esta inclui objetos materiais e conceitos abstratos. Dessa maneira, o autor expõe (1) a importância dos objetos em si, (2) os conceitos a eles relacionados e, principalmente, (3) os significados a eles atribuídos na sua relação com a vida humana.

São essas relações e conexões do objeto com a sua imaterialidade, teorias, conceitos e humanidade que acabam por ser eclipsadas em algumas narrativas patrimoniais. Esses objetos acabam por ser apresentados muito mais próximos à herança museológica de arte do que por outras disciplinas, devido ao forte apelo visual que carregam, pois, apesar de fazerem parte de uma cultura material, também são testemunhos da cultura visual. Um

claro exemplo disso é a própria ficha de identificação dos objetos que discrimina autor/objeto/ano/material/produção-coleção/nº inventário. São informações importantes, mas limitam-se ao essencial, não instigam questionamentos ou, como Schaffner (2011) também defende, poderiam ser mais significativas. No entanto, esse é o senso comum e, em uma exposição permanente, raramente transporiam essa normativa padrão e correta.

Por fim, é importante também considerar o fato de o MUDE, abarcado pela Câmara Municipal de Lisboa, partilhar o espaço urbano com o Museu Nacional do Traje¹⁵. Ambos possuem, com especificações, a mesma tipologia de coleção: roupa. O MNT assume um conceito histórico e etnográfico centrado no traje, enquanto o MUDE atua por contexto socioeconômico e industrial por uma abordagem mais contemporânea, em uma perspectiva alargada do design de produto a partir do século XX. No entanto, inevitavelmente, por alguns fatores eles se cruzam e mesmo poderiam conversar em diálogos visuais e patrimoniais. Apesar disso, ainda não é perceptível a nível público esse tipo de parceria¹⁶, em que o municipal e o nacional produzam projetos correlacionados para suprir lacunas e estimular um circuito patrimonial mais intenso, seja na cidade ou no país.

Conclusão

O MUDE como instituição museológica é um importante agente ativo para a promoção do design português – ou em português – no contexto nacional e internacional. Suas práticas expositivas procuram estar mais próximas à percepção do público por um modelo de contemplação dos objetos, recusando-se ao uso de anteparos nessa relação. A promoção de eventos vinculados a áreas de sua temática também é uma forma de promover narrativas, discussões e reflexões acerca do patrimônio e do contexto em que ele está inserido, não só por enfoque histórico, mas também por enquadramento à atualidade.

Considera-se que ainda prevalece o desafio para a exposição dos objetos da cultura material de moda (design de produto) por outras

15

O Museu Nacional do Traje – Parque do Monteiro-Mor (MNT) é uma instituição portuguesa com quase quarenta anos de atuação. Possui relevantes coleções históricas, inclusive objetos da corte portuguesa antes da partida para o Brasil. Localiza-se na região do Lumiar em um palácio tombado e rodeado de um parque botânico, onde também está localizado o Museu Nacional do Teatro. Essa região, apesar de ser atendida por linhas de ônibus e a linha amarela do metrô, fica fora do circuito turístico do centro da cidade. Mais informações sobre o museu consultar o site: <http://www.museudotraje.pt>, a publicação “Norogrande (2011)”, indicada nas referências deste texto, ou outros artigos disponíveis no blog i-material, em: <http://www.norogrande.wordpress.com>.

16

As parcerias aqui discutidas não são referentes a empréstimos patrimoniais, como aconteceu para a exposição “Com esta Voz me Visto. O Fado e a Moda” (23/11/2012-28/04/2013), na qual eram expostos objetos do Museu Nacional do Traje, Museu Nacional do Teatro, Museu do Fado e outras coleções.

narrativas, ou seja, pela compreensão ou interação de seu universo pré e pós-usuário. Assim sendo, o objeto não somente por sua materialidade, mas por sua relação material e imaterial com o ser humano.

Em países onde a cultura de design e design de moda já é intrínseca ao cotidiano em uma natural valorização de suas atuações, a escolha de uma narrativa e outra pode ter pouco efeito. No entanto, acredita-se que, em situações em que ainda existe a necessidade de consolidação de atividades ligadas ao design, é de grande valia a presença da instituição museológica como um agente comunicativo do setor a um público alargado. Os objetos de design não são somente fruto da criatividade humana, também representam contextos e intervenções no meio social e físico. Dessa maneira, somente a narrativa estética, em uma dinâmica de valorização patrimonial/comercial, deixa de apresentar todo um contexto de concepção, produção, uso e descarte que muito poderia contribuir para uma consciência mais ampla da cultura material na atualidade e da herança que isso representa.

Referências

A.M.R. "MUDE distinguido com o Prémio Inovação e Qualidade". *Correio da Manhã*, Lisboa, 16/12/2010. Disponível em <http://www.cmjornal.xl.pt/cultura/detalhe/mude-distinguido-com-o-premio-inovacao-e-qualidade.html>.

CARDOSO, Filipa. "Bilhete de Lisboa. O Mude". *LusoPresse*. XVII, 2013.

COSTA, António O MUDE em Lisboa. In *MUDE – Museu do Design e da Moda Coleção Francisco Capelo*. Lisboa: CML/MUDE, 2009.

CENTRO PORTUGUÊS DE DESIGN. *O tempo do Design. Cadernos de Design Anuário 2000*. Ano 8, n. 21/22, Lisboa, 2000. ISBN: 972-9445-10-9.

CLIFFORD, James. Quai Branly in Process. *October*. 2007. P: 3-23.

DERNIE, David. (2006). *Exhibition design*. London: Laurence King, 2006.

FALK, John H.; DIERKING, Lynn D. *The Museum Experience*. Washington, DC: Whalesback Books, 1992.

FALLAN, Kjetil. *Design history. Understanding theory and method*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2010.

FLICK, Uwe. *Métodos Qualitativos Na Investigação Científica*. Parreira. Lisboa: Monitor, 2005.

FLICK, Uwe. *Introdução À Pesquisa Qualitativa*. 3 ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FREITAS, Ana de. "Reabilitação do MUDE deve custar cerca de dez milhões". *Público*, Lisboa, 2013.

LORD, Barry; LORD, Gail Dexter. *The manual of museum exhibitions*. Walnut Creek: Altamira Press, 2002

MANZINI, Eduardo José. Entrevista Semi-Estruturada: Análise de Objetivos e de Roteiros. *Anais do Seminário Internacional sobre Pesquisa e Estudos Qualitativos, 2, A Pesquisa qualitativa em debate*. CD-ROOM. ISBN: 85-98623-01-6 (2004). HYPERLINK "<http://wp.ufpel.edu.br/consagro/files/2012/03/MANZINI-Jos%8E-Eduardo-Entevista-semi-estruturada-An%87lise-de-objetivos-e-de-roteiros.pdf>." <http://wp.ufpel.edu.br/consagro/files/2012/03/MANZINI-José-Eduardo-Entevista-semi-estruturada-Análise-de-objetivos-e-de-roteiros.pdf>.

MARKETEER-online. "Revelados vencedores dos Prémios Marketeer". *Marketeer online*, 13/05/2011. Disponível em <http://marketeer.pt/2011/05/13/revelados-vencedores-dos-premios-marketeer/>. Acesso em 13/03/2013.

MUDE. Exposição permanente. Único e Múltiplo. 2 séculos de design. MUDE. Lisboa: CML/MUDE, 2011.

NOROGRANDO, Rafaela. *Como é formado o património cultural. Estudo museológico em Portugal na temática Traje/Moda*. 2011. Dissertação de mestrado em Antropologia Social e Cultural, Universidade de Coimbra, Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social e Cultural.

NOROGRANDO, Rafaela. *Entrevista concedida por Anebela Becho do MUDE*, 2013. Não publicado.

PLOWMAN, Tim. *Ethnography and Critical Design Practice*. In: LAUREL, Brenda. *Design Research. Methods and perspectives*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2003. P: 30-38.

RIELLO, Giorgio. "The object of fashion: methodological approaches to the history of fashion". *Aesthetics & Culture*, v.3, n.11, 2011.

ROTHSTEIN, Natalie. *400 Years of Fashion*. London: V&A Publishing, 2010.

SCHAFFNER, Ingrid. Wall text. In: P. MARINCOLA, *What makes a great exhibition?*, Philadelphia Exhibitions Initiative: Philadelphia, 2011. P: 154-167.

STAKE, Robert E. *Investigación Con Estudio De Casos*. 3 ed. Madrid: Morata, 2005.

TORRES, Laura Luzes. "A paixão do design". *Revista Máxima*. Queluz de Baixo: EDIREVISTAS Sociedade Editorial e Grupo COFINA MEDIA – SGPS. Ano 24. 2013. p. 80-82.

Recebido em 20/07/2015

Aprovado em 01/09/2015

Resenhas



Os poderes e os prazeres da elegância e da beleza

Ivana Guilherme Simili¹

Resenha do livro

SANT'ANNA, Mara Rúbia. *Elegância, beleza e poder na sociedade da moda dos anos 50 e 60*. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2014.

1

Doutora em História pela Unesp e docente da Universidade Estadual de Maringá. E-mail: ivanasimili@ig.com.br

Ao final da leitura de determinados livros, pensamos: gostaria de ser a autora desse trabalho. Essa foi a sensação experimentada após o contato com o livro de Mara Rúbia de Sant'Anna. Escrito com elegância, sem perder de vista o rigor acadêmico, somos levados, pelas páginas da obra, a acompanhar o que pode ser denominado de "História do parecer e do prazer estético" em suas interfaces com as relações de poder mediatizadas pelo consumo de moda no século XX.

Na escrita dessa História, o caminho percorrido foi a explicação dos processos de modernização na moda, por meio da análise das concepções de beleza reformuladas entre os anos 1950 e 1960 na França e no Brasil. Nesse contexto, revela-se que, no compasso das transformações tecnológicas, das inovações nos mecanismos de produção e consumo de produtos de moda tanto no contexto internacional quanto no nacional, emergem novos padrões estéticos e estilísticos que dinamizam as relações sociais e de poder que gravitam em torno do "parecer" belo/a e elegante.

O livro carrega muito mais do que uma história da moda, da elegância e da beleza. Ele expõe o percurso de uma historiadora da moda, cujo envolvimento com temáticas relativas ao vestir e às aparências iniciou-se no doutorado e se estendeu no pós-doutorado na França. De certa forma, a bagagem acumulada no Brasil e no contato com a França fez que os olhos da pesquisadora fossem estimulados a exercitar a arte de explorar os documentos primários, com novos recortes temáticos e manuseio das teorias.

De Wolfgang Iser e Jauss, em específico, as categorias "*poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*" instrumentalizam a análise empírica. Documentos de diferentes estilos e origens (bibliográficos, escritos, imagens, filmes) formam o rol do material que permite o estabelecimento dos "parâmetros de análise da *aisthesis*, da consciência receptora, da dinâmica cultural mediatizada pela tecnologia e pelo acesso aos bens de consumo" (p. 12).

A literatura histórica nacional e internacional – as revistas, jornais e filmes, entre os quais se incluem os brasileiros *O Cruzeiro*, *Globo* e *Manchete*; os periódicos franceses *Marie Claire*, *Life*, *Elle*, *Adam Tailler*, *Jardins des Modes* e *Vogue*; os programas da televisão francesa e filmes disponíveis na Bibliothèque du Film (BIFI), bem como os jornais de circulação regional,

em específico em Florianópolis, casos de *O Estado* e a *Gazeta* – viabiliza o projeto de análise orientada pela teoria de recepção de Iser e Jauss. São as aproximações, as interações entre as realidades, os fluxos comunicativos entre internacional, nacional e regional que o estudo permite conhecer.

É o ofício da historiadora que se expõe na definição das fontes e na concepção que norteia a prática da pesquisa. Os documentos, como artefatos histórico-culturais, continham as gramáticas de invenção e reinvenção da modernização na sociedade da moda. Para desenvolver a narrativa, o estudo foi dividido em três seções.

Na primeira parte de “Elegância na sociedade da moda” (p. 22- 91), o poder francês na estética mundial das camadas da elite é escrutinado para revelar as estratégias desenvolvidas pela alta-costura francesa, com o propósito de manter a imagem de representante do luxo, do glamour e da sofisticação. Trocando em miúdos, a pergunta norteadora que compõe os tópicos abordados na primeira parte considerou as assimilações e as produções de sentido desenvolvidas pela moda francesa para renovar-se esteticamente, para acompanhar os fluxos das dinâmicas modernizadoras e modernizantes com suas demandas por mudanças nos padrões das condutas individuais e de consumo coletivo. São os mecanismos desenvolvidos pela moda francesa para preservar o *status quo*, para manter-se como referência mundial, para deter o poder de ser e de representar a máxima expressão do bom gosto, isso é, a imagem tradicional construída durante séculos, com múltiplas ressonâncias no Brasil e entre as brasileiras.

No campo de confrontos entre o tradicional e a inovação exigida pelos novos tempos, a alta-costura e o comércio de roupas redefinem as elegâncias. Nesse sentido, as revistas difundem novos adestramentos que formatam a noção de elegância, a qual deixa de ser um elemento do “ser” para se tornar uma necessidade e exigência do “parecer”. Na alta-costura, de Dior a Givenchi, entre outros costureiros, as transformações estilísticas são notáveis. Da mulher de elite e estilizada por Dior, as novas camadas encontram nas roupas de Givenchi os suportes visuais para comunicar a existência de novos segmentos, valores estéticos e poder da alta-costura.

A esse aspecto soma-se outro que se transforma em marcador do período: a emergência de novos métodos de operar desenvolvidos pelo

sistema da moda francesa, os quais definem e caracterizam o *prêt-à-porter*. A abertura da alta-costura para as experimentações de materiais, a projeção de novos estilistas, a criação de novos estilos são práticas e representações que modificam a noção de elegância que transita da sofisticação e glamour para a discricção, a praticidade e originalidade.

Um dos pontos altos do estudo de Sant'Anna diz respeito à conexão estabelecida entre a alta-costura e o *prêt-à-porter*. A advertência que ela faz é a de que o sistema não surge nos anos 1950, como afirmado por vários estudos. Em sua interpretação, o que ocorre é uma adaptação da alta-costura a uma imagem mais moderna, aos interesses econômicos de suas empresas. Em 20 anos, temporalidade do estudo, o sistema do *prêt-à-porter* contribui para preservar e criar a imagem de Paris como berço das elegantes do mundo, em sintonia com novos poderes e prazeres estéticos que se multiplicam no mesmo compasso da modernização na moda.

Na segunda parte, "Beleza na sociedade da moda" (94-131), a poética da aparência moderna fabricada naqueles anos é examinada, considerando-se os desdobramentos dos valores estéticos nas reformulações das noções de gênero e juventude. São os novos parâmetros para pensar e conceber a bela e o belo, as influências e as apropriações de modelos de beleza que circularam no Brasil, além das construções de padrões estéticos para definir a juventude como expressão da beleza.

Nessa visita ao passado estético francês e brasileiro, é explicada a emergência de símbolos de beleza femininos e masculinos "à francesa", como Brigitte Bardot e Jean-Paul Belmondo. Na interpretação de Mara Rúbia, Bardot, "mais do que expressar uma imagem de beleza e sensualidade à francesa, representou a beleza feminina moderna mais do que qualquer outra atriz de seu período" (p. 126). Logo, a atriz conseguiu fixar no imaginário nacional e internacional "a aparência idealizada do moderno, a imagem de uma Paris jovem e aberta à modernidade" (p. 126).

Belmondo, como contraponto da beleza masculina, representará a masculinidade do belo francês, "feio, porém, sensual, como um grande conquistador, como filho de Paris" (p. 127). Abertura estética e visual que amplia a noção de beleza masculina para incorporar a sensualidade e significar outros elementos da aparência com os símbolos de distinção

e poder para representar o belo. Nessas representações simbólicas, os efeitos estéticos traduzem a cultura do “parecer”. Elas imprimem as marcas das peculiaridades como significantes de sucesso, de prosperidade e de superioridade estética, que são constituintes das subjetividades centradas no parecer.

O consumo de imagens e de produtos cosméticos que prometiam a reprodução dos modelos idealizados de feminilidades e masculinidades é aspecto central na abordagem da última parte que estrutura a obra, “Práticas de beleza e relações de poder na sociedade da moda” (p. 134-228). Em uma análise densa e minuciosa, são exploradas as mutações nos conceitos e práticas de embelezamento promovidas pela imprensa, notadamente, a brasileira, para incutir novos valores e comportamentos estéticos. Por meio de orientações sobre os cuidados com o corpo, com o rosto, com os gestos preconizados pelas revistas e pelas porta-vozes da beleza ou seus agentes comunicacionais, tais como Elza Marzulo, nos anos 1950, e pelos colunistas sociais dos anos 1960 – por exemplo, Jacintho de Thormes e Ibrahim Sued –, somos conduzidos ao universo das belezas e elegâncias da elite cultural – de artistas, de personalidades da vida pública e política.

As políticas das aparências desenvolvidas pela imprensa em consonância com a modernização das condutas e dos visuais colocam em cena determinados personagens, transformando-os em personalidades-vitrines da moda, ressignificando os mecanismos de distinção e de poder de consumo da elite que, como categoria sociocultural, multiplica-se e segmenta-se.

“Da torre da virtude de ser elite à personalização para se tornar vitrine. Esse foi o percurso que os colunistas indicavam para a elite ‘bem’ seguir” (p. 212), assevera Mara Rúbia. Mecanismos de exposição dos estilos de vida, de exibição dos gostos e dos prazeres proporcionados pelo consumo de bens, produtos e espaços de sociabilidades timbrados como apropriados aos ricos viabilizam os processos da constituição de vitrines. A publicidade dos fatos expostos nas vitrines das revistas incutem nos/as leitores/as o desejo de ser igual, de viver como as personalidades apreciadas nos meios de comunicação. Isso caracteriza o processo de modelização do parecer construído nas relações e práticas sociais do ver, ser visto e se

tornar parecido/a, por conseguinte, apreciado como elegante, bonita/o, moderno/a; modelização esta que formata os conceitos de masculinidade e de feminilidade do que era ser bom e belo homem; boa e bela mulher, pelas lentes sociais e culturais.

Na poética do parecer, ampliam-se, também, os recursos para as pessoas fazerem as escolhas estéticas que, por sua vez, incorporam sujeitos, discursos e representações para as personalidades. O diferente, o esquisito, o autêntico são construções da sociedade da moda que definem novos padrões de masculinidades e feminilidades, de juventudes, traduzindo múltiplas *performances* visuais e comportamentos de consumo.

Como é próprio de livros bons e prazerosos de ler, a sensação, ao final da leitura, é a de quero mais. As portas entreabertas pelas reflexões são muitas. Para os/as estudiosos/as de moda no Brasil dos anos 1950 e 1960, a contribuição das reflexões proporcionadas pelo livro faz que ele seja considerado nos trabalhos ulteriores sobre temáticas relativas à beleza em suas construções estéticas e conceituais. De certa forma, a história daqueles conceitos é instrumentalizada pelo livro, revelando, assim, que a história da moda é, também, a história conceitual forjada nas práticas socioculturais cotidianas.

Se concordarmos com uma das premissas dos teóricos da história cultural, segundo a qual um dos conceitos mais difíceis de ser definido é o de cultura, o estudo da moda como instrumento de análise cultural exige que se percebam os mecanismos de apropriação, de significação e ressignificação que marcam as relações das pessoas com a cultura material e simbólica das roupas, do consumo e do parecer. Nesse sentido, o estudo oferecido pelo livro é exemplar para ajudar os/as historiadores/as a avançarem no campo empírico, teórico e metodológico das pesquisas em moda, cultura e poder.

O estudo avança também para pensar sobre o uso de determinadas categorias de análise nos estudos de moda, tais como de poder/prazer, fazendo lembrar as semânticas foucaultianas na compreensão das visualidades e das subjetividades. Nesse aspecto, ao focalizar a realidade brasileira dos anos 1950 e 1960, o estudo ilumina temáticas instigantes, como as relações de poder/prazer na instituição de personagens como ícones e representantes da beleza e da elegância que, difundidos pelas

mídias, educaram as sensibilidades e subjetividades de homens e mulheres para a moda.

De certa forma, o livro abre as portas para reflexões acerca da educação da aparência promovida pela moda, na qual o parecer se transforma em valor social e em mecanismo de adestramento do gosto e do estilo. No miolo dessa educação, os aprendizados sobre beleza e elegância agenciando o consumo e a pedagogia do exemplo, vigas mestras nas transformações nas subjetividades e sensibilidades das pessoas, em particular os jovens (homens e mulheres; masculinos e femininos), como "*seres de parecer*".

Portanto, a "história do parecer e do prazer estético" narrada no livro é a "história da educação das subjetividades e sensibilidades", com os significantes e as redes de significados das culturas da moda e das aparências do período.

Recebido em 24/07/2015

Aprovado em 15/09/2015



Aos olhos de uma criança: o imaginário *Menino para o Mundo*

Giuliano Jorge Magalhães da Silva¹

Resenha do filme

O menino e o mundo. Dir.: Alê Abreu, animação, Brasil, 80', 2014.

1

Mestre em Comunicação pela
Universidade Federal Fluminense.
E-mail: <giujorge@gmail.com>.

Aos olhos de uma criança: o imaginário *Menino para o Mundo*
Giuliano Jorge Magalhães da Silva

Ao narrar a história de um menino em busca pelo pai, *O menino e o mundo* (2014), longa-metragem dirigido por Alê Abreu, nos transporta a um mundo de cores pinceladas numa tela branca, quase nos indicando a arte de realizar uma animação – um processo íntimo, no caso particular do filme, que se desenrola pela relação entre autor e obra e que, logo, será apropriado por crianças e adultos de diferentes idades.

Não se trata unicamente de atrelar a obra a uma audiência específica infantil ou infanto-juvenil, assim como acomodar produções como *O menino e o mundo* na categoria de cinema de arte, contudo de investigar propriedades de linguagem divergentes do cinema e audiovisual hegemônico e de “padrões comerciais”. As divergências com o *mainstream* ainda se propagam em diversos planos: no ato de animar, na criação da história, na concepção e na recepção da obra, na sua distribuição, dentre outros fatores.

Em entrevista, o diretor Alê Abreu afirma que o próprio método de trabalho utilizado para criar *O menino e o mundo* implica em uma dificuldade de situá-lo para um público ou nicho específico, como o caso do público infantil.

Embora eu tenha feito trabalhos, assumidamente, pra criança, eu nunca me imagino fazendo pra criança. Eu me imagino embarcando numa viagem como criança. Não é feito de forma pragmática assim “Ah! O público de sete a doze anos, ele gosta de aventura então eu preciso ter aventura e cada momento precisa de ter uma guerra porque isso vai facilitar ou então eu preciso deixar muito claro o entendimento de certas coisas”. Com *O menino e o mundo*, eu só fui descobrir pra quem era no final... e descobrimos que é pra todo mundo. A gente fez um teste e tanto adulto quanto o jovem quanto a criança gostaram. Claro que tem um nicho lá específico quando se volta pras teorias – o resultado da pesquisa é que *O menino e o mundo* tem um público muito importante de nicho que é de seis a doze anos (ABREU, 2013: s/n).

É válido pontuar que, por mais que exista um conjunto de variáveis que a torna divergente do processo hegemônico, a obra se arma de artifícios da indústria para inserção nas salas de cinema e demais janelas, como a pesquisa encomendada pela equipe de *O menino e o mundo*, feita por questionário, em duas sessões exclusivas realizadas no Cinema Itaú do Shopping Bourbon em São Paulo.

O próprio movimento de manter o filme nas salas de cinema encontra características que permutam a linha “artesanal” e industrial cinematográfica. Depois de nove semanas em cartaz, principalmente nos cinemas Itaú das grandes cidades e metrópoles, a equipe da Filmes de Papel – produtora do longa-metragem – decidiu vender os originais desenhados por Alê Abreu e que deram origem à animação *O menino e o mundo*. Numa espécie de *crowd-funding*, a iniciativa realizada nas redes sociais visava à continuidade de exibição da obra. A cada desenho vendido, 50 ingressos seriam liberados para exibição.

Distribuído pela Espaço Filmes, o filme teve um orçamento de R\$ 1,5 milhão para a produção, com aporte do BNDES, Petrobrás, Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), FINEP e o apoio da Sabesp e da ProAc para a finalização. Foi concluído em agosto de 2013, estreando no Festival Internacional de Animação de Ottawa, no Canadá, sendo premiado com Menção Especial do Júri. *O menino e o mundo* nasceu enquanto Alê Abreu ainda desenvolvia a pesquisa do longa-metragem *Canto latino*, um *anima-doc* que pretendia lançar um olhar sobre a história da América Latina, culminando no período das ditaduras, a partir de um viés das músicas de protestos dos anos 1960. A atmosfera gerada por *Canto latino* influenciou diretamente a construção do longa:

Fui descobrindo Violetta Parra, Victor Jara, Silvio Rodríguez e um monte de autor de música e fui me apaixonando pelas músicas, fui entendendo as músicas e fui construindo um filme assim. E era um documentário. Só que aí no momento surgiu a figura do menino, do rabisco do menino que eu chamei de Cuca – personagem de *O menino e o mundo*. E aí eu falei: “Cara, esse menino, essa garatuja tão urgente, tão suja e que diz tanto. Olha isso é a contramão do que a gente

Aos olhos de uma criança: o imaginário *Menino para o Mundo*
Giuliano Jorge Magalhães da Silva

estava fazendo. E tudo o que eu tô querendo dizer é na contramão” (ABREU, 2013: s/n).

A emergência desse personagem, por meio de um ímpeto artístico, acompanhou o processo de realização, no sentido em que a história se formaria enquanto Abreu animava o filme. O roteiro era inexistente, com um argumento realizado apenas como guia para a finalização do filme – um processo defendido pelo autor que estaria muito mais próximo da pintura do que da literatura.

Uma apropriação de diversos movimentos artísticos proporcionaria forma ao cinema de animação. Nesse sentido, entendemos a forma, os traços, as cores como catalisadores dessa apropriação, muito mais do que o próprio texto, mensagem ou conteúdo por trás da imagem.

Eu acho que, de certa forma, meu trabalho tem caminhado pro código prevalecer à mensagem. Ou seja, a maneira com que eu estou dizendo é mais importante do que eu estou dizendo. É quase uma poesia concreta. A forma de que algo está sendo construído é mais importante do que a moral ou mensagem do tipo “Ah! Temos que ser bonzinhos porque senão a vida castigará” (ABREU, 2013: s/n).

Esse viés de produção de *O menino e o mundo*, no qual o código se coloca acima da mensagem, acompanha todo o acabamento de uma obra. Sua finalização, sua trilha sonora atuam contrariamente à esfera hegemônica, principalmente quando observamos que a animação, quase que em sua totalidade, não possui diálogos. Os diálogos e canções – como *Airgela*, a música dos manifestantes do filme – são ditos e cantadas ao contrário, funcionando muito mais como marcações poéticas do que rítmicas. A própria técnica da animação exigiu um cuidado a favor desse universo de *O menino e o mundo*, para não cair no “mais do mesmo”:

Uma coisa que eu tento evitar a todo custo são esses maneirismos de interpretação de animação. Se você pega um dos filmes da Disney parece que todos os personagens são o mesmo ator com outra roupa. Eles atuam do mesmo jeito. Sabe aquele sorriso da

Aos olhos de uma criança: o imaginário *Menino para o Mundo*
Giuliano Jorge Magalhães da Silva

Pequena Sereia? É igual o sorriso da Cinderela. Todas viram no mesmo timing, no mesmo tempo, com o mesmo movimento de olhar, de pálpebra, de vibração. Como criador, este estilo de desenho não me interessa mais. Tive que fazer um esforço imenso, buscar outras referências pra devagarinho, sair fora (ABREU, 2013).

Por mais que conteste o padrão clássico e hegemônico de criação, essa preocupação se desprende de uma ordem de cunho educativo. O intuito não é promover uma mensagem ou qualquer proposta didática, mas deixar o território livre de troca para a criança. A ética se estabelece a partir do momento em que o autor entrega a obra ao apreciador e este, ao reconstruir, evoca um novo diálogo, uma nova representação.

Essa interlocução, na qual se apoia o diretor, determina o estado de constituição de *O menino e o mundo*, num processo sensorial que se assemelha à reflexão que Benjamin faz sobre as gravuras dos livros infantis. Ao passo que essas obras de arte se elaboram pelas cores e tons que apresentam.

Só aos poucos o seu sentido vai se constituindo no exterior, e isso apenas na medida em que se estabelece uma correspondência adequada com o seu interior. A interioridade dessa contemplação reside na cor, e em seu meio desenrola-se a vida sonhadora que as coisas levam no espírito das crianças. Elas aprendem no colorido. Pois na cor, como em nenhum outro lugar, a contemplação sensual e não nostálgica está em casa (BENJAMIN, 2009:62).

A cor convida a criança a participar, construir e adentrar esse novo mundo, despertando seu universo interior e capacitando seu poder imaginativo e de compreensão.

Todavia, como vimos, não se trata apenas de se comunicar com um núcleo específico, e sim de apresentar a uma plateia variante uma infância menos pragmática ou infantilizada, ou seja, imagens que confrontam “a criança com as realidades da existência humana. Tomando a criança como protagonista de um perpétuo desafio lançado ao mundo, o cinema busca

recuperar o lugar da infância ante a indiferença e o desprezo do mundo adulto" (SOUZA, 2012:14).

Nesse sentido, *O menino e o mundo* aparece como uma ode às representações "duras" da infância e da sociedade. A cinematografia mundial envereda por esse caminho, mesmo escondida nas cores, alegorias e propriedades de gêneros que atravessam o aspecto lúdico, como podemos ver, por exemplo, em *O labirinto do fauno*, de Guillermo del Toro, *Cría Cuervos*, de Carlos Saura, e *O ano em que meus pais saíram de férias*, dirigido por Cao Hamburger.

Geralmente, as classificações, ligadas ao senso comum, apontam algumas diferenças na relação entre imaginário e realidade. Como se o programa adulto enfatizasse a realidade e o infantil, o imaginário. Mas e o imaginário adulto e a realidade da criança como cidadã e construtora de história, onde ficam? (LEITE, 2009:103).

O exercício de colocar a criança diante de diferentes realidades, manifestações e linguagens encontra o desejo de encontro da própria autonomia da infância, na criança que precisa questionar, descobrir o mundo e refletir sobre ele. "Falta à escola e à TV o exercício da crítica. É necessário cultivar a desconfiança, porque só desconfiando é possível confiar em algo" (DÜRST, 2009:122). Ao cinema, seja profetizando estratégias de difusão e/ou *status* de arte ou entretenimento, cabe essa ação.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Editora 34, 2009.

DÜRST, Walter. "Especialização da TV/Espacialização do Sentido." IN: PACHECO, Elza. *Televisão, criança, imaginário e educação*. Campinas, Papyrus, 1998.

LEITE, Márcia. "TV e realidade: produção social e apropriação pedagógica."
IN: PACHECO, Elza. *Televisão, criança, imaginário e educação*. Campinas,
Papirus, 1998.

SOUZA, Solange J. *Infância e Linguagem – Bakhtin, Vygotsky e Benjamin*.
Campinas: Papirus, 2012.

Recebido em 16/07/2015

Aprovado em 30/08/2015

Entrevista

José de Almeida Mauro, fotógrafo do cinema brasileiro

Sheila Schvarzman¹

Entrevista com o fotógrafo José de Almeida Mauro, realizada pela autora em 1997. Trata de sua carreira no Instituto Nacional de Cinema Educativo junto com seu pai, o diretor Humberto Mauro.

Cinema Brasileiro. Instituto Nacional de Cinema Educativo. Diretor de Fotografia. José de Almeida Mauro.

1

Pós-doutora em Multimeios e doutora em História Social pela Unicamp, é professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, de História do Cinema Brasileiro I e II, no Curso de Cinema da Universidade Anhembi Morumbi e no Bacharelado em Audiovisual do Centro Universitário Senac. E-mail: <sheilas@uol.com.br>.

José de Almeida Mauro, fotógrafo do cinema brasileiro
Sheila Schwarzman

Conversei com José de Almeida Mauro, o fotógrafo Zequinha Mauro, por conta da pesquisa sobre Humberto Mauro, em 1997, ano da comemoração do centenário de nascimento do diretor. Parte da entrevista que tinha por foco o próprio Mauro foi publicada na revista *Cinemas* n. 7 naquele ano. No entanto, volto à entrevista para republicá-la, agora na íntegra, de forma a ressaltar não apenas o que diz sobre o diretor de Cataguases, mas para resgatar o fotógrafo que foi Zequinha Mauro, de quem tão pouco se falou e estudou, embora tenha sido responsável por aspectos fundamentais de filmes marcantes do pai. E gostaria, por meio desta entrevista, de documentar facetas de profissões envolvidas nos fazeres do cinema brasileiro ainda tão pouco exploradas, como a fotografia, assim como suas práticas históricas: a formação técnica e as condições de trabalho marcadas pela improvisação, a pobreza de recursos, a inventividade, a intuição e as artimanhas do acaso, em filmes tirados quase que do nada, feitos de forma independente ou mesmo no Instituto Nacional de Cinema Educativo e, a partir de 1966, no Instituto Nacional de Cinema.

José de Almeida Mauro (22/03/1921 – 24/12/2002), o filho mais velho de Humberto Mauro, começou cedo a trabalhar com o pai. Mal terminou o Tiro de Guerra, já acompanhava o cineasta em filmagens. Foi assim que aprendeu o ofício de fotógrafo, que exerceu até 1991, quando se aposentou. Da lista de filmes significativos de que participou, estão, entre outros, *Casinha Pequeninha* (1945), *Azulão* (1948) e outros que compõem a série *Brasilianas*, o longa-metragem *Canto da Saudade* (1952) e, sobretudo, *A Velha Fiar* (1964), filmes de precisão, beleza e inventividade, que terminam por identificar Mauro como o grande cineasta brasileiro do período clássico. Zequinha tem grande parte nisso.

Falando do pai, não há histórias de longas conversas. Mauro era um pai às antigas, sério e que se ausentava muito devido ao trabalho. Na memória de menino, lembra-se, sem tristeza, do período de extrema penúria da família, quando o pai saiu da *Cinédia* (1933) e as crianças dormiam em esteiras, pois não havia dinheiro para camas. Só lembra que “as esteiras eram ótimas. Brincávamos, dormíamos e de manhã era só enrolar”. Peripécias de quem tinha a ousadia de fazer e, sobretudo, viver de cinema no Brasil dos anos 1930. Do trabalho com o pai, o que sobressai é, antes, uma sintonia de olhares, o modo de enquadrar o mundo, sem lições ou pedagogia.

José de Almeida Mauro, fotógrafo do cinema brasileiro
Sheila Schwarzman

Na memória, as datas são fluidas, assim chegamos a algumas delas por aproximações.

Como foi o começo?

Zequinha Mauro: Eu cresci aqui no Rio, em São Cristóvão, jogando futebol na rua. Andando de tamanco. Eu sou o filho mais velho. Depois vêm o Luís, o Vicente, a Maria de Lourdes – que nasceu na época em que a Dona Carmem Santos estava hospedada lá em casa, fazendo *Sangue Mineiro* (1929)², porque a mamãe teve todos nós em casa, depois vêm o Humberto e a Marta. Todos nascemos em Cataguases, menos a Marta, a menor, que nasceu na Rua da Liberdade, no Rio.

Você e o Luís foram para o cinema?

Zequinha Mauro: Eu fiquei com o papai desde que comecei a tentar ir para a faculdade de Engenharia. Eu tinha acabado de fazer o vestibular e o Tiro de Guerra, então eu estava cansado, porque misturou uma coisa com a outra. Nesse meio tempo, o papai estava filmando e eu saía com ele. Então eu fiquei com ele e trabalhei a vida inteira com ele. O Luís ficou um tempo e depois foi trabalhar com o Herbert Richers.

Ele ensinou o ofício?

Zequinha Mauro: É. Eu fui aprendendo, olhando e vendo, porque antigamente era mais gostoso. Hoje em dia não tem sabor. Tudo anda muito cheio de bobagem. Quando eu era jovem, ele me dizia o que fazer e me mandava filmar. Foi assim que eu aprendi. Depois, quando a gente trabalhava junto, ele explicava o que ele queria e eu fazia. Não tinha muito papo. Era um entendimento entre a gente.

Mas o senhor queria ser engenheiro, como o seu pai e o seu avô.

Zequinha Mauro: Se eu fosse, não ia ser bom, porque não sou bom em matemática, não sei desenhar. O meu pai largou engenharia, mas depois ele se formou em eletricidade, porque trabalhou na Light, no Lloyd Brasileiro, mas tudo o que aprenderam, o meu pai e o meu avô, foi mais de olhar e fazer.

José de Almeida Mauro, fotógrafo do cinema brasileiro
Sheila Schwarzman

Paulo Emílio Salles Gomes considera que seu pai teve três mestres na carreira: Pedro Comello, em Cataguases, Adhemar Gonzaga, na Cinédia, e Roquette Pinto.

Zequinha Mauro: Todo mundo tem: o Adhemar foi mais de técnica. Ele frequentava Hollywood. Deve ter trazido muito ensinamento que o papai deve ter aprendido. Depois vem aquilo que tá dentro da pessoa, entendeu? Assim que nasce o diretor. Agora, quando você vai dirigir, você tem o filme na cabeça. O diretor é como um maestro que organiza a orquestra dele. Se está desafinado, ele ouve.

Humberto Mauro não reclamava de interferências de Adhemar Gonzaga, no tempo da *Cinédia*?

Zequinha Mauro: Não sei ao certo. Eu só tive contato com papai em documentário e no *Canto da Saudade* (1952). Antes, quando eu era mais jovem, ele nem falava com a gente, nem trocava ideia, porque ele não tinha tempo, nem nada o que falar.

Por quê? Ele trabalhava muito?

Zequinha Mauro: Papai trabalhava. Eu me lembro quando a gente era pequeno, lá na Rua da Liberdade (início dos anos 1930), ele trabalhava na Cinédia. Acho que ele só trabalhava à noite, porque a gente não via o papai. De manhã, quando a gente ia para o colégio, ele estava dormindo. Quando a gente voltava, ele já tinha ido. Eu não sei se era porque os artistas trabalhavam em rádio e no teatro, e só podiam filmar depois. O que eu sei é que a gente não o via em casa de noite.

D. Beatriz Bojunga conta que Mauro conheceu Roquette Pinto, seu pai, vendendo enceradeiras no Museu Nacional, em 1935 ou 36. Será que foi assim mesmo³?

Zequinha Mauro: Eu acho que sim, porque ele conheceu o Roquette no Museu Nacional e tava naquela época que não se ganhava dinheiro e ninguém fazia nada, e ele tinha que se virar. Como o vovô (Caetano) tinha muita ligação com a General Electric, com certeza arrumou pra ele vender

3

Essa foi uma informação oral que as pesquisas mostraram equivocada. A presença de Edgard Roquette Pinto no incipiente meio cinematográfico do Rio de Janeiro onde havia sido, inclusive, censor cinematográfico, entre 1934 a 1936, e Humberto Mauro que gozava de algum reconhecimento o habilitariam para o convite. Conservei a resposta pela percepção de Zequinha sobre a segurança de um trabalho fixo para o cineasta pai de sete filhos como funcionário público.

José de Almeida Mauro, fotógrafo do cinema brasileiro
Sheila Schwarzman

essas coisas que, para o Museu, eram ótimas. Ali ele se encontrou com Roquette e dali por diante melhorou tudo, porque ele começou a trabalhar fixo, recebia via governo, passou a ser um funcionário público. Você recebendo fixo estabiliza a sua vida naquele fixo. Agora, se você quer ter um automóvel, tem que trabalhar em outro horário, sábado, domingo, mas papai nunca teve essa ambição. Ele trabalhava, mas não visava o dinheiro.

Mas mesmo que quisesse, havia o que fazer?

Zequinha Mauro: Depois que ele estava no INCE, eu ajudei muito ele a fazer muitas filmagens para a Cinédia, sábado, domingo. Era um bico, uma coisa boa. Eram filmagens para a Revista⁴ da Cinédia, paisagens do Rio, coisas assim.

E ele gostava do Getúlio?

Zequinha Mauro: Eu nunca vi o papai falar mal do Getúlio ou de nenhum presidente, porque a gente trabalhava ali, os presidentes entravam, saíam, e a gente continuava.

Mas ele nem reclamava?

Zequinha Mauro: Quem reclama dessas coisas é mulher...

Mauro e Roquette Pinto estabeleceram uma colaboração e uma grande amizade no Instituto.

Zequinha Mauro: Papai fez amizade com muita gente. Ele era amigo do Roquette, do Villa Lobos, do Taunay [o historiador Affonso de Taunay]. Com eles, ia ao sambaqui do Roquette, lá na Barra⁵, falavam em tupi. *Argila*⁶, por exemplo, foi todo bolado pelo papai e pelo dr. Roquette. A maioria do filme foi copiada no INCE, foi revelada no INCE, eu via o copião lá. Não era só isso. Revelava de todo mundo que pedisse. O Roquette foi generoso com o cinema brasileiro. Muitas vezes, a dona Carmem Santos estava sem filme, o Instituto emprestava e depois ela pagava. Para nós era até bom, porque daí vinha filme novo. Tinha essa harmonia. Um auxiliava o outro, eu achava isso muito bonito.

O cinejornal da Cinédia.

O antropólogo Edgard Roquette Pinto dirigia o Instituto Nacional de Cinema Educativo onde Humberto Mauro foi trabalhar, a partir de 1936, na direção técnica dos filmes. Estabeleceram uma sólida amizade. Mauro frequentava reuniões promovidas pelo antropólogo em um terreno que possuía na desabitada Barra da Tijuca. Construiu ali um sambaqui – na verdade, um caramanchão – onde reunia amigos, como o historiador Affonso de Taunay e Mauro e praticavam hábitos indígenas, como comer comidas dos índios em cuias e conversar em tupi-guarani. Cada um dos participantes tinha, inclusive, um nome indígena e Humberto Mauro chegou a publicar uma tradução que fez do texto *O Selvagem*, escrito em tupi pelo General José Vieira Couto de Magalhães, em 1876. <<http://www.brasiliana.com.br/brasiliana/colecao/obras/11/O-Selvagem>>. O sambaqui serviu de locação para as filmagens de *Ponteio* em 1941.

Argila, filme de 1940, era uma produção da Brasil Vita Filmes, mas, na realidade, Mauro se utilizou muito dos equipamentos, da infraestrutura de laboratórios e até mesmo película do INCE. <<https://www.youtube.com/watch?v=bSTchEAzDal>>. Essa é uma prática que marcou muitas realizações brasileiras nesse e em outros momentos. *O Canto da Saudade*, tentativa de produção independente feita por Mauro, em 1952, quando constrói o seu estúdio em Volta Grande, também estava inteiramente baseado na estrutura técnica e, até mesmo, nos profissionais do INCE, como Manoel Ribeiro, que já havia trabalhado em *Argila*, ou Zequinha Mauro. Além disso, Nelson Pereira dos Santos, em *Rio 40 graus* (1954), ou Linduarte Noronha, em *Aruanda* (1960), se utilizaram dos mesmos equipamentos e estruturas, prática que a transformação do INCE, em INC e, depois, em CTAV, nos anos 1970, só vão reiterar de forma explícita.

O que Mauro mais gostava de fazer?

Zequinha Mauro: Ele gostava mais de filme da natureza. Você trabalha melhor, não tem amolação. Ele fez reportagens como *Pedra Fundamental do Edifício do Ministério da Educação (1937)*⁷ ou *7 de setembro de 1936 – Dia da Pátria*⁸. Mas ele não gostava. Tem que ser ousado e sem vergonha. Tem que fazer coisas que não pode, ele não gostava disso.

Mauro praticamente não mexia a câmera.

Zequinha Mauro: A gente achava horrível quando a gente percebia que o público sentia que tinha alguém fazendo o filme. Quando você anda na rua atrás de um sujeito, você não vê balançar. Como diz o americano, a máquina, quando está em movimento, tem que ter asas, você não pode sentir o movimento. Você nem lembra que esse troço é uma mecânica, você aceita aquilo. Mas se você sente a imperfeição, o sujeito diz que a máquina dele tá ruim.

Vocês iam ao cinema para ver o que os outros estavam fazendo?

Zequinha Mauro: Não. Papai não ia ao cinema. Não gostava. Era muito caseiro. Gostava de fazer.

E você de quem gostava?

Zequinha Mauro: Às vezes, eu via um filme em preto e branco só por causa da limpeza, da beleza da imagem. Eu vi *Pérola (La Perla, Emílio Fernandez, 1947, fotografia de Gabriel Figueiroa*⁹) três vezes, com o Lima Barreto, num cinema da Lapa. Ele era muito meu amigo. O Lima tinha grandes ideias. Ele contando um filme ia ser o maior do mundo, você criava as imagens na cabeça. O *Cangaceiro (1953)* ele leu pra mim umas quatro vezes, e saiu uma beleza. Papai achava que o Lima devia fazer o roteiro e deixar outro filmar, porque ele se entusiasmava tanto, que acabava... sabe como é...

Você não trabalhou com ele?

Zequinha Mauro: Ele gostaria que eu filmasse com ele, me pediu que fosse para a Vera Cruz. Eu dizia: "Lima, ali não dá, é um lugar que ninguém

7

Ver: <<http://www.bcc.org.br/filme/detalhe/006129>>.

8

Ver: <<http://www.bcc.org.br/filme/detalhe/008373>>.

9

Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=P6iPo6lK9jl>>. O gosto pelo cinema mexicano diz muito sobre a fotografia de Zequinha nesse filme fortemente contrastado.

José de Almeida Mauro, fotógrafo do cinema brasileiro
Sheila Schwarzman

ri. Esse lugar não pode ir pra frente". Eu estive lá, todo mundo sério, de cachimbo. Depois entrei num cenário onde o cara estava repetindo a cena oitenta e tantas vezes. E, geralmente, eles usam a primeira [tomada], porque é quando todo mundo está descansado...

E o Mauro não quis ir também?

Zequinha Mauro: Ele foi lá visitar, foi convidado, e diz ele, não sei se é piada, ou se ele disse isso realmente ao Zampari. "Zampari, aqui está tudo muito bonito, mas você caiu num erro muito grande, porque antes de fazer a Vera Cruz, você devia ter feito uma cadeia de cinemas lançadores. Depois dela pronta, aí você podia fazer o seu filme, dentro da sua casa, na cozinha, que ia dar dinheiro, mas do jeito que tá aí, você vai acabar vendendo bilhete na rua São Bento."

É nesse período que Mauro retorna a Volta Grande. Como foi isso?

Zequinha Mauro: O seu Medeiros, produtor de curtas de Volta Grande, pediu para projetar um filme no auditório do INCE. Vieram as autoridades da cidade, o Bernardinho Rocha, que era o prefeito. Papai assistiu à exibição, achou as imagens uma beleza e reviu o pessoal. Daí teve a ideia de filmar lá. Ele fez a casa e depois o estúdio "Rancho Alegre", comprando o terreno do dr. Roquette e com a ajuda dos amigos. E lá filmamos *O Canto da Saudade*.

Havia grandes planos para o estúdio?

Zequinha Mauro: Coitado do papai, naquela ilusão daquele estúdio ali, fazer aqueles filmes tipo de caubói, coisa rural, como o Mazzaropi e muitos outros fizeram. Ali é uma região rica de fazendas, de paisagens, mas eles [produtores como Adhemar Gonzaga ou o diretor Luís de Barros] não se interessaram.

E a história de que cinema é cachoeira?

Zequinha Mauro: É cachoeira, porque não para. Mas lá para as nossas bandas não tinha cachoeira. O que a gente filmava eram umas corredeiras. Não havia necessidade de ir muito longe.

Vocês estavam sempre no mesmo lugar, mas de ângulos diferentes?

Zequinha Mauro: São aquelas fazendas que íamos filmando. Não tinha aquela história de filmar demais e depois jogar tudo no lixo. Muitas vezes, a gente rodava um pouco mais lento, 16 quadros, porque um carro de boi andando era muito monótono, então a gente acelerava um pouco, quando a gente sentia que dava. Quando íamos pra Volta Grande, fazíamos, em geral, dois filmes. Papai falava pra gente fazer tudo rápido, assim depois ficava de folga. Mas, no final, ele fazia e voltava logo pra revelar, porque ele ficava louco pra saber como tinha saído tudo aquilo.

Como era o trabalho no Instituto Nacional de Cinema Educativo?

Zequinha Mauro: Papai sugeria, outros sugeriam. O *João de Barro* (1956)¹⁰, por exemplo, foi feito por acaso, porque um João-de-Barro estava fazendo um ninho dentro da nossa casa, no nosso quintal. Então a gente tinha um praticável que nós usamos e o passarinho deixava chegar até um palmo perto dele, porque eu não tinha teleobjetiva. Tinha que puxar a lente, enquadrar, prender ela com um pedaço de fósforo, para aproximar mais. E ele (o João-de-Barro) deixava trabalhar. Nós filmávamos todo dia, acompanhando ele a fazer o ninho. Na hora de montar, nós montamos linearmente e ficou enorme. Depois chamamos os técnicos no assunto e eles pediram pra deixar como estava. Isso não era pra ver no cine Metro ou no Roxy. Tinha outras finalidades. Muitos filmes nossos, que a gente sentia que estavam longos, os professores achavam que não. Já *Casinha Pequeninha* (1945)¹¹ veio da cabeça do papai. O dr. Roquette gostou, os professores gostaram. Ele fez tudo sozinho. Ele mesmo fotografou.

A série *Brasilianas* começou com este filme?

Zequinha Mauro: A menina do filme é minha irmã Marta, e o menino, meu primo Serginho. Aquilo foi feito com uma maquinazinha com um tripezinho fino e uma lente só, de 50mm. Se você quer fazer um *long shot* (plano geral), tem que ir até o raio que os parta pra fazer. *Engenhos e Usinas* (1955)¹² já tinha mais três lentes. Meu tio José Mauro ajudou a escolher as músicas. Ele usou essas músicas, porque não precisava pagar direitos.

10

Ver: <<http://www.bcc.org.br/filme/detalhe/018443>>.

11

Ver: <<http://www.bcc.org.br/filme/detalhe/011901>>.

12

Ver: <<http://www.bcc.org.br/filme/detalhe/014646>>.

José de Almeida Mauro, fotógrafo do cinema brasileiro
Sheila Schwarzman

Em 1951, o Getúlio chama Alberto Cavalcanti, que passou a maior parte da vida na Inglaterra, para cuidar do desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira. O Mauro não ficou chateado com isso?

Zequinha Mauro: Eu não sei, só sei que, quando passou tudo isso e o Cavalcanti voltou aqui pela segunda vez, eu fiz muita coisa pra ele. Uma pessoa belíssima. Quando ele falava do papai, ele falava bem, e o papai nunca demonstrou nenhuma mágoa. Ele não era contra fazer um Instituto Nacional de Cinema que devia se ligar a algum ministério, e o INCE devia ficar na Cultura, pequenininho, fazendo as coisas dele, e isso vingou, porque quando o cunhado do Roberto Campos [Flávio Tambellini] arranhou pra transformar o INCE em INC (1967), o INCE não foi extinto, mas agregado como Departamento Cultural, que é hoje o CTAV (Centro Técnico Audiovisual) da Funarte¹³.

Você fotografou *O Canto da Saudade*. Como foi?

Zequinha Mauro: A gente trabalhava tudo naquela base do “não tem lâmpada”. Tinha que escolher o ambiente mais claro. Trabalhava com luz natural e na base de rebatedor e muito pouco material. Ele queria fazer uma homenagem a Volta Grande. Papai era sonhador, né? Ele não fez filme pra ganhar dinheiro nem nada. Em *Canto da Saudade*, a gente usou rebatedor no interior. Era chato, porque, quando começava a filmar, o sol ficava detrás de uma nuvem e aí tinha que cortar. Aí tinha que repetir, para guardar uma unidade fotográfica. E o problema do rebatedor no exterior é nuvem. Nuvem só é bom quando se filma o céu.

E a cena do sanfoneiro tocando com toda aquela gente fazendo o papel de nota musical?

Zequinha Mauro: Filmamos eu e o papai. Era tudo na base da camaradagem. Naquela cena que tem não sei quantas pessoas, papai não gastou um tostão. Os fazendeiros eram todos amigos. Um levou comida, outro deu condução, foi uma farrá. A música, ele foi comprando conforme tinha dinheiro. E eu tenho a impressão que o Villa Lobos também não cobrava. Ele falou com o Villa Lobos: – “Quero botar o Canto do Pajé.

13

Na época da entrevista, o CTAV, hoje órgão da Secretaria do Audiovisual, era parte da Funarte.

Quanto tem aí? [Mauro se referia à extensão do trecho que queria utilizar.] Duzentos réis? Então dá. Para aí a música, que daqui pra diante eu não posso pagar mais”.

Como surgiram os filmes da Campanha de Educação Rural (1954 a 1959)?

Zequinha Mauro: O Chicrala Haidar [técnico brasileiro em cinema ligado ao Ponto IV, parte da equipe de apoio americano à Campanha de Educação Rural] mostrou pra gente uns filmes de educação rural americanos, mas que era tudo mecanizado. Era preciso adaptar o que nós temos pra fazer isso. Por exemplo, *Captação de Água*. Então nós fizemos aquele do bambuzão.

Mas de quem eram as soluções?

Zequinha Mauro: *Captação da Água* (1954)¹⁴, a gente estava na fazenda do Chico Alvim, lá em Cataguases. Daí ele contou que transportava a água com o bambu, que bem enterrado na terra, podia durar uns 10 anos. *Higiene Rural - Fossa Seca* (1954)¹⁵ também foi concebida pelo papai, que ainda fez aquela coisa poética com os patinhos, esperando o menino sair. Nós fizemos um pra provar que o sujeito pode ser pobre, mas pode ser aseado. Não lembro o nome [*Higiene Doméstica*, 1955]. Tudo limpinho, arrumadinho, simples. Ferver a água e arejar, fazer o café. Ia fazendo um por ano, como os outros como *Ruy Barbosa* (1949)¹⁶, *Castro Alves* (1949)¹⁷, com os adiantamentos.

Mauro foi aposentado na compulsória, em 1967, e só saiu do INCE nessa época.

Zequinha Mauro: O último filme foi *A velha a fiar* (1964)¹⁸, que nós fizemos de brincadeira. Vamos ver como é que fica. Era um tema bom, folclórico. Feito em qualquer cantinho. No início, era pra mostrar várias cenas. A ideia foi do velho. Ele, às vezes, sugeria, e concordavam, porque não tinha problema, não gastava nada. O filme [a película] já tinha, a máquina já tinha, nós estávamos lá, revelava lá, copiava lá, transcrevia o som lá. A gente tava lá pra isso e, se não fizesse, acabava perdendo filme.

14

Ver: <<http://www.bcc.org.br/filme/detalhe/018633>>.

15

Ver: <http://www.bcc.org.br/filmes/ince?title=Higiene+rural&field_ano_value=>>.

16

Ver: <http://www.bcc.org.br/filmes/ince?title=Ruy+Barbosa&field_ano_value=>>.

17

Ver: <<http://www.bcc.org.br/filme/detalhe/013012>>.

18

Ver: <<http://www.bcc.org.br/filme/detalhe/019761>>.

Naquele momento, com a entrada do Flávio Tambellini¹⁹ e a transformação do INCE em INC, havia muita circulação de gente por lá. Eles pediam muito filme e diafilme pra passar. O diafilme era fotografado, desenhado. Essa produção foi a mais importante da época do Tambellini, cresceu muito e tinha dinheiro às pampas²⁰.

E por que não tinha verba antes?

Zequinha Mauro: Porque não tinha.

Com a transformação do Instituto Nacional de Cinema Educativo em Instituto Nacional de Cinema, a partir de 1966, a estrutura de produção do antigo instituto desaparece. O que aconteceu?

Zequinha Mauro: Tambellini desmanchou tudo! É que era tudo preto e branco e estava entrando o colorido. Nós achávamos que pelo menos alguns equipamentos serviriam pra fazer recuperação de filmes. A Matipo era uma maravilha, copiava 12 quadros por segundo, mas foi embora. Esse equipamento dava uma grande firmeza de fotografia. Uma copiadora 16 mm que nós queríamos segurar. Esse foi pra um depósito na praça da Bandeira, onde os carros do MEC eram abastecidos. Ele foi enferrujando. Dava um troço no coração quando o Tambellini descia e pedia certas coisas, em geral na sexta feira: "Da segunda-feira em diante, vai acabar o laboratório." A gente dizia que ele tava falando isso pra gente passar o final de semana mal.

Então o que havia para fazer nessa época?

Zequinha Mauro: Fazíamos filmagens, reproduções fotográficas. Depois compramos uma câmera com motor quadro a quadro para fazer o diafilme, e fazíamos filmes pra fora. Os diafilmes eram dados. Era uma ideia boa e barata. A coisa mais gostosa que acontecia no colégio, eu me lembro, era quando vinha um caboclo que ia passar *slide Bayer*. Via o Rio Amazonas, o maior rio. A gente só ouvia falar e assim podia ver. Eu não me lembro qual dos títulos que saíam mais, mas eu me lembro que teve uns que a gente mandou até para a África, e filmes como o *Fossa seca* (série Educação Rural)

19

Flávio Tambellini foi produtor (*Ravina*, do crítico Rubem Biáfora, 1958) e cineasta em São Paulo, nos anos 1960. Em 1961, tornou-se o presidente do GEINCINE - Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica e a partir disso, integra-se ao INCE para transformá-lo em INC.

20

Com a mudança do INCE para o INC, a partir de 1966, a produção interna de filmes foi abandonada. Eram feitos ali diafilmes, espécie de rolinhos de imagens que eram projetadas em série, como os antigos *slides*. Essa produção já existia antes e, segundo alguns, o diafilme e o seu projetor, espécie de engenhoca de metal, teriam sido inventados por Roquette Pinto. Os diafilmes tinham temas educativos e de aplicação escolar. Quanto aos filmes, passaram a ser feitos fora do Instituto, que perdia o perfil de produtor que vinha desenvolvendo desde 1936 e tornava-se órgão gestor do cinema brasileiro. A modernização e o uso da cor, mas, sobretudo, a tomada do Instituto por um novo grupo político com o golpe militar de 1964 ordenam as transformações do órgão sentidas, então, por Zequinha e muitos dos seus colegas como um desmanche. Todos os antigos funcionários se referiam a Tambellini como o cunhado de Roberto Campos, sugerindo a influência que o então poderoso Ministro da Fazenda teve na escolha do novo diretor e na transformação do INCE.

José de Almeida Mauro, fotógrafo do cinema brasileiro
Sheila Schwarzman

para eles fazerem lá. Dávamos um apoio terrível a todos²¹, e também na reprodução fotográfica. Havia muito trabalho, [finalização] do filme cultural. Mas a nossa máquina de revelação era muito lenta. Só revelava 300 metros (8 minutos). Depois Tambellini passou a enviar para a Líder. Era mais rápido. Rendia mais.

A gente sabia fazer de tudo²². Projetava, filmava, fotografava, montava. Antigamente não ficava bem colocar os créditos todos pra mesma pessoa. Então se colocava outros nomes. Meu pai fez mais filmes, enquanto outros que não fizeram nada constam como se tivessem feito a fotografia. Em *A Sêda* (1963)²³, tudo a gente tinha que bolar na hora, mas nos créditos aparece diferente²⁴.

Walter Lima convidou você pra trabalhar com ele.

Zequinha Mauro: Mas eu não quis. Eu não me adaptaria.

Recebido em 26/07/2015

Aprovado em 12/09/2015

21

Havia uma prática que vinha desde o surgimento do Instituto de servir aos vários serviços fotográficos ou cinematográficos necessários a diferentes departamentos da máquina estatal instalada no Rio de Janeiro. E havia também até mesmo pequenos serviços a particulares feitos para burocratas. Isso aparece nos arquivos de Edgard Roquette Pinto, na Academia Brasileira de Letras, ou de Gustavo Capanema, ministro da Educação durante o governo Vargas, no CPDOC-FGV.

22

Refere-se à equipe técnica: Manoel Ribeiro, Eric Walder, Mateus Collaço, o Alaíde, o Dickson e o Fernando.

23

Desenho animado e documentário. Ver: <<http://www.bcc.org.br/filme/detalhe/019478>>.

24

Na *Filmografia da Cinemateca Brasileira*, a direção do filme é atribuída a Bandeira Duarte e Zequinha é o responsável pela fotografia. Conferir: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=-FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=019478&-format=detailed.pft#1>>.

Ensaio fotográfico

“Cante Hare Krishna e seja feliz”: devoção, pregação e prática musical entre os Hare Krishnas de Lisboa¹

Debora Baldelli²

As fotos apresentadas neste ensaio fotográfico integram o trabalho de campo realizado, entre 2011 e 2014, para minha tese de doutorado em elaboração, em que procuro tratar de como os devotos Hare Krishna³ desenvolvem uma identidade religiosa coletiva em contexto de mobilidade através da sua experiência musical. Entre as práticas espirituais dos devotos, a música, através do canto de mantras, é perspectivada como catalisadora da experiência religiosa e comunitária. Entre atividades organizadas pelo templo Hare Krishna de Lisboa, em que o canto é central, estão a festa de domingo e o Harinama, apresentados nestas fotografias.

Os devotos Hare Krishna em Portugal integram uma comunidade transnacional, com predominância de brasileiros, russos, ucranianos, nepaleses e indianos, bem como portugueses de ex-colônias africanas que retornaram a Portugal após a Revolução dos Cravos, em 1974, que estabeleceu a democracia e aboliu a proibição de práticas religiosas não católicas.

As práticas Hare Krishnas pelo mundo acontecem de forma semelhante. As cerimônias e programações são sempre as mesmas e todas as escrituras e mantras praticados são em sânscrito, o que facilita o estilo internacional do movimento, já que é fácil um membro se adaptar ou ser útil às atividades de outro templo, mesmo sem falar o idioma.

O Harinama (Figuras 1, 2, 3 e 4) consiste no canto do mantra Hare Krishna pelas ruas da cidade, como forma de divulgação e propagação de sua prática espiritual. No Harinama, um grupo de devotos toca e canta, enquanto outro vende livros sobre a sua prática espiritual e distribui convites para a festa de domingo ou o seu restaurante. O trajeto em Lisboa é realizado no centro da cidade, geralmente a partir da Rua de São Paulo,

1

Esta pesquisa de doutorado está a ser realizada com recursos do programa de bolsas de doutorado pleno no exterior da Capes, processo 1187-12-0. Agradeço à Iñigo Sánchez e Claudia Rita Oliveira pela colaboração.

2

Mestre em Etnografia das Práticas Musicais pela UFRJ (2006). Doutoranda em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa.

3

O “movimento” Hare Krishna surge em 1966, em Nova York, através de um guru chamado Bhaktivedanta Swami Prabhupada, fundador da ISKCON (Sociedade Internacional para a Consciência de Krishna), que objetivava levar a fé de Krishna ao ocidente. Desde então, o movimento cresceu, passando a ter mais de 100 templos em diferentes continentes.

*"Cante Hare Krishna e seja feliz":
devoção, pregação e prática musical entre os Hare Krishnas de Lisboa*
Debora Baldelli

passando pelo Rossio, Largo de Camões e retornando até a Praça do Comércio, trechos de grande concentração de pessoas.

A festa de domingo (Figuras 5, 6, 7 e 8) acontece dentro do templo e consiste em canto de mantras coletivos em modo meditativo, uma aula a partir da literatura védica, dança coletiva de mantras e uma refeição gratuita. É a principal atividade focada na conquista de novos devotos.

O Harinama é uma experiência muito distinta da festa de domingo. Os que chegam até o templo vão por vontade própria. No Harinama, são os devotos que vão ao encontro do outro, ou seja, de qualquer pessoa que esteja pelo caminho. É no Harinama que os devotos reafirmam a sua devoção, ao irem de encontro com as mais variadas reações das pessoas pelas ruas e, fora do ambiente "protegido" do templo, dessa forma reafirmando características centrais de sua identidade. Nesse sentido, é no Harinama que os devotos entram em contato com o estranhamento do olhar do outro, reforçando as diferenças entre uma escolha de vida "alternativa" a partir de uma prática espiritual de linha oriental e o cotidiano "ocidental" no qual vivem.

Figura 1



"Cante Hare Krishna e seja feliz":
devoção, pregação e prática musical entre os Hare Krishnas de Lisboa
Debora Baldelli

Figura 2



Figura 3



"Cante Hare Krishna e seja feliz":
devoção, pregação e prática musical entre os Hare Krishnas de Lisboa
Debora Baldelli

Figura 4



Figura 5



"Cante Hare Krishna e seja feliz":
devoção, pregação e prática musical entre os Hare Krishnas de Lisboa
Debora Baldelli

Figura 6



Figura 7



"Cante Hare Krishna e seja feliz":
devoção, pregação e prática musical entre os Hare Krishnas de Lisboa
Debora Baldelli

Figura 8

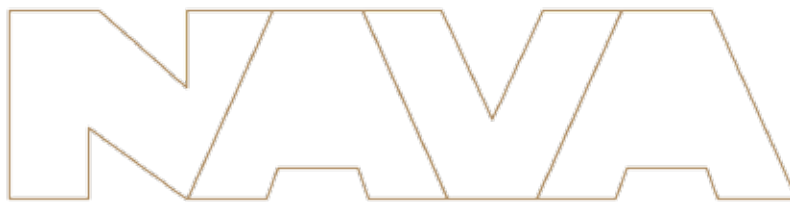


Recebido em 25/07/2015

Aprovado em 28/08/2015

Nominata dos pareceristas

Nome	Instituição	Titulação
Alexandre Ragazzi	Universidade Estadual do Rio de Janeiro	Professor Doutor
Alfredo Suppia	Universidade Estadual de Campinas	Professor Doutor
Cyntia Tavares Marques	Universidade Federal do Ceará	Professora Doutora
Debora Baldelli	UNL	Doutoranda em Ciências Musicais
Denise Tavares	Universidade Federal Fluminense	Professora Doutora
Elisa Mariana Nóbrega	Universidade Estadual da Paraíba	Professora Doutora
Gilberto Sobrinho	Universidade Estadual de Campinas	Professor Doutor
Lílian Campesato	Universidade de São Paulo	Pós-doutoranda em musicologia.
Luciana Gandelman	Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro	Professora Doutora
Luz Garcia Neira	Universidade Anhembi Morumbi	Professora Doutora
Maria Claudia Bonadio	Universidade Federal de Juiz de Fora	Professora Doutora
Maria Cristina Volpi Nacif	Universidade Federal do Rio de Janeiro	Professora Doutora
Maria do Carmo Teixeira Rainho	Arquivo Nacional	Professora Doutora
Maria Henriqueta Satt	PUC - Rio Grande do Sul	Professora Doutora
Patrícia Dalcanale Meneses	Universidade Estadual de Campinas	Professora Doutora
Sabrina Parracho Sant'anna	Universidade Federal do Rio de Janeiro	Professora Doutora



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 Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), que publica artigos sobre temáticas específicas (dossiês), artigos de temáticas livres, resenhas (livros, filmes, discos) e entrevistas de autores doutores ou doutorandos nas áreas ligadas às artes em geral, como artes visuais, música, cinema, audiovisual e moda.

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. Casos de plágio ou quaisquer outras ilegalidades nos textos apresentados são de exclusiva responsabilidade dos autores.

Não serão aceitas submissões de artigos de professores e alunos do PPG em Artes, Cultura e Linguagens, da UFJF. Alunos egressos poderão submeter artigos se já estiverem desligados do programa há, pelo menos, dois anos.

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. O arquivo a ser enviado com o texto deve ser salvo em DOC ou RTF e não deve ultrapassar 2MB.

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 ‘apóstrofos’ 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>>). Acesso 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. 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.

Dossiê: Representações da Morte

A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo,
juízo final e triunfo da morte no fim da Idade Média
Tamara Quirico

A morte e os mortos nas danças macabras
Juliana Schmitt

A roupa fúnebre ou Não chore que é para não molhar as asas do anjo
Fausto Viana

Inabitual
Paola Barreto Leblanc

Artigos

De *Terra amarela* a *Em busca da vida*: pintura, filosofia e a China pós-socialista
Cecília Mello

Tarsila: modernismo e moda nos anos 1920
Maria Izabel Branco Ribeiro

Histórias do design: narrativas patrimoniais no MUDE
Rafaela Noroagrande

Resenhas

Os poderes e os prazeres da elegância e da beleza
Ivana Guilherme Simili

Aos olhos de uma criança: o imaginário *Menino para o Mundo*
Giuliano Jorge Magalhães da Silva

Entrevista

José de Almeida Mauro, fotógrafo do cinema brasileiro
Sheila Schvarzman

Ensaio fotográfico

"Cante Hare Krishna e seja feliz":
devoção, pregação e prática musical entre os Hare Krishnas de Lisboa
Debora Baldelli

