



EXPEDIENTE

EQUIPE EDITORIAL

EDITORA-CHEFE

Daniela Kern | UFRGS

EDITORAS

Caroline Schmidt | UFRGS

Clara Marques | UFRGS

Clarice Sena Panizzon | UFRGS

Cristina Ackermann Barros | UFRGS

Isabel Scheneider | UFRGS

Katiana Ribeiro | UFRGS

CONSELHO EDITORIAL

Alexandre Ricardo dos Santos | UFRGS

Ana Albani de Carvalho | UFRGS

Bianca Knaak | UFRGS

Blanca Luz Brites | UFRGS

Bruna Fetter | UFRGS

Francisco Marshall | UFRGS

Icleia Borsa Cattani | UFRGS

Joana Bosak de Figueiredo | UFRGS

José Augusto Costa Avancini | UFRGS

Luís Edegar Costa | UFRGS

Mônica Zielinsky | UFRGS

Paula Ramos | UFRGS

Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira | UFRGS

Paulo Gomes | UFRGS

Thiago Silva Amorim Jesus | UFPel

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Isabel Schneider



EDITORIAL

NESTA SEGUNDA edição de 2019 da ÍCONE: Revista Brasileira de História da Arte você poderá conferir sete artigos e um ensaio que reiteram nosso objetivo de demonstrar a profusão de pesquisas no campo da História da Arte produzidas no Brasil.

A capa da publicação é uma fotografia da série “Erva daninha tem que arrancar antes que espalhe” (2019) da artista e pesquisadora Carolina Ceccato Luchese. Além disso, em comemoração aos 10 anos do Bacharelado em História da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), também apresentamos na capa um selo comemorativo de aniversário, por reconhecermos a revista como um dos produtos das movimentações advindas do curso criado em agosto de 2009.

As discussões dos artigos são iniciadas por Aline Zimmer, que apresenta uma leitura de imagem da obra “Menino lendo” (1954) da pintora Alice Brueggemann (1917-2001); a seguir, Arthur Valle discute a diversidade das representações de religiões e religiosos afrobrasileiros em folhetos de cordel; enquanto Camila Salvá também nos apresenta uma leitura de imagem, da obra “Não se fazem mais famílias como antigamente” (1976) da gravurista Anico Herskovits (1948); Mariana Wartchow, sob orientação da professora e artista Cláudia Zanatta, apresenta uma reflexão sobre o retorno da utilização de processos artesanais – forno de buraco – para a queima de cerâmica na atualidade; na sequência, Filipe Chaves relaciona as imagens produzidas pelos fotógrafos da *Farm Security Administration* (FSA) com a fotografia do filme “As vinhas da ira” (1940) de John Ford; logo após, Jefferson Mendes discute o “Atlas Mnemosyne” de Aby Warburg através de artistas contemporâneos como Wesley Duke Lee (1931-2010) e Erick Beltrán (1974); finalizando a seção de artigos, temos Tânia Kury Carvalho que, por sua vez, analisa as inovações propostas na pintura de Giorgione (1478-1510) através de uma abordagem do campo da História da Cultura. Na seção de ensaio, por fim, Iriz Medeiros compartilha conosco suas reflexões sobre as novas possibilidades de escrita da história da arte e como as observa no trabalho artístico e teórico da artista, pesquisadora e professora Aline Daka (1979).

Agradecemos novamente a todas e todos que nos confiaram seus originais e ao grupo de dedicados pareceristas que sempre traz à luz de seus conhecimentos e de suas leituras atentas aos textos aqui publicados. Também aproveitamos a oportunidade para nos despedirmos de dois editores muito importantes para a retomada da ÍCONE: Ítalo Alves e Manoela Wilhelms Wolff; ao mesmo tempo em que desejamos boas-vindas às novas editoras: Clara Marques e Katiana Ribeiro.

Com o desejo de uma ótima leitura,

EQUIPE EDITORIAL

SUMÁRIO

10

O duplo intimismo
de Alice Bruggemann:
Menino Lendo (1954)

ALINE ZIMMER

74

“As vinhas da ira” e os
fotógrafos da FSA

FILIFE CHAVES

26

Religiões e religiosos
afrobrasileiros em folheto
de cordel: diversidade
de representações

ARTHUR VALLE

92

Reminiscências:
o regime contemporâneo
das imagens e o legado
warburgiano

JEFFERSON MENDES

48

Não se fazem mais
famílias como antigamente?
Um exercício de leitura
de imagem

CAMILA SALVÁ

116

A relevância dos contextos
para o sugimento das
inovações de Giorgione
na Pintura Veneziana

TÂNIA CARVALHO

58

Experiências de forno
de buraco para queima
de cerâmica: um pouco
da história e atualidade

CLÁUDIA ZANNATA
MARIANA WARTCHOW

144

Contra as negras
amnésias do tempo:
pequeno ensaio sobre
uma História da Arte
em movimento

IRIZ MEDEIROS



ERVA
DANINHA
TEM QUE
ARRANCAR
ANTES QUE
ESPALHE



CAROLINA CECCATTO LUCHESE

Nasceu e vive em Caxias do Sul. Em 2017 se formou no curso de Fotografia pela Universidade de Caxias do Sul, onde agora é estudante de licenciatura em Artes Visuais. Desenvolve pesquisa no campo de história das mulheres na fotografia e em produção autoral com xilogravura, pintura e fotografia.

A CAPA

Acumulo tralha, lixo, roupas, livros, fotos, cartões de aniversário, objetos que não sei sequer se vão ser usados algum dia. Mas eles estão lá, guardados ocupando espaço no meu armário, nas gavetas e em todos os cantos possíveis do meu quarto, esperando pelo momento em que possam ter utilidade.

Provavelmente nunca vão ter.

No meio de tudo isso, inerente a todas essas coisas, existe outro acúmulo. Cada um desses objetos possui sua própria carga emocional, seus acúmulos de memórias. Em 2009, comecei a me interessar por fotografia e a estudar. Em 2011, prestei vestibular para o curso de fotografia e entrei. Me formei em 2017 depois de vários altos e baixos e um percurso confuso que resultou em um “pra que eu fiz tudo isso?”.

Acumulo fotos que faço com câmeras descartáveis na mesma proporção que essas memórias afetivas crescem. Conforme essas lembranças vão se amontoando, perdem o sentido inicial do momento do registro; as pessoas representadas nas fotografias deixam de fazer parte da rotina, da vida; criam-se desafetos. Sentimentos ruins que não existiam antes agora se mesclam à sensação nostálgica dessas memórias. As imagens não evocam mais lembranças agradáveis de “um verão com os amigos” ou “um passeio com o namorado”.

Certo dia, conversando com uma professora, ela comentou como seu jardim estava infestado de ervas-daninhas e de como teria que arrancar uma por uma antes que se espalhassem por tudo e tomassem conta.

Nessa série de pinturas, as pessoas fotografadas se tornaram memórias amargas, azedas. Foram consumidas pela erva-daninha do jardim que não foi cuidado, que foi abandonado e deixado aos caprichos do passar do tempo.

ARTIGOS ÍCONE



O DUPLO INTIMISMO DE ALICE BRUEGGEMANN: **MENINO LENDO** (1954)¹

ALINE ALESSANDRA ZIMMER DA PAZ PEREIRA

Bacharela em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2018). Durante a graduação, foi bolsista de iniciação científica nas seguintes pesquisas: Hanna Levy Deinhard: Sua Teoria, Seus Predecessores (fomento PIBIC CNPq-UFRGS e PROBIC FAPERGS-UFRGS) e Fundamentos Modernos da Arte Contemporânea: arte como experiência, velhas tecnologias e pluralismo artístico (fomento BIC-UFRGS), ambas orientadas pela Prof^a Dr^a Daniela Kern. Seu trabalho de conclusão de curso concentrou-se no estudo da relação entre a artista alemã Käthe Kollwitz (1867 – 1945) e a Gravura Moderna ou Gravura Revolucionária Chinesa, durante a República da China (1912 – 1949).

1

Leitura de imagem produzida para a disciplina de Laboratório de Pesquisa em História da Arte II, ministrada no quinto semestre do curso de Bacharelado em História da Arte (IA/UFRGS).



RESUMO

ESTE TRABALHO é uma leitura de imagem da obra *Menino lendo* (1954), de Alice Brueggemann (1917–2001). Num primeiro momento, busco contextualizar a presença de mulheres no meio artístico do Rio Grande do Sul. A seguir, comento sobre a trajetória artística de Brueggemann e, por fim, analiso a obra *Menino lendo*, que compõe o acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, dialogando-a com outras obras que retratam crianças e as práticas da leitura.

PALAVRAS-CHAVE

Alice Brueggemann (1917–2001). Artistas mulheres. Arte no Rio Grande do Sul. Práticas de leitura.

ABSTRACT

THIS ESSAY is an image reading of *Menino lendo/Boy reading* (1954), of painter Alice Brueggemann (1917–2001). In a first moment, I intend to contextualize the presence of women in the artistic field of Rio Grande do Sul, Brazil. Hereafter, I comment about the artistic trajectory of Brueggemann and, lastly, I analyze the painting *Menino lendo/Boy reading*, part of the collection of Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, creating a dialog between this painting and other works that portray children and reading practices.

KEYWORDS

Alice Brueggemann (1917–2001). Women artists. Art in Rio Grande do Sul. Reading practices.

INSERÇÃO DE MULHERES NO CENÁRIO ARTÍSTICO E TRAJETÓRIA DE ALICE BRUEGGEMANN

PARA PENSAR a obra de Alice Brueggemann (Porto Alegre, Brasil, 1917 – Porto Alegre, Brasil, 2001) é pertinente compreender o contexto histórico-artístico no qual a artista estava inserida. Para isso, recorri à pesquisa de Rosane Vargas, intitulada *Excluídas da memória: mulheres no Salão de Belas Artes no Rio Grande do Sul (1939–1962)*, feita para seu trabalho de conclusão de curso do Bacharelado em História da Arte na UFRGS, na qual analisou a participação de mulheres nos salões promovidos pelo Instituto de Belas Artes², atual Instituto de Artes, vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Comentando a respeito do papel social relegado à mulher, Vargas (2013) menciona Wendy Slatkin (1990), a qual afirma que as inúmeras gravidezes e a responsabilidade de cuidar de uma família numerosa eram fatores que dificultavam a dedicação da mulher a outras atividades, como a pintura. Outro dado é que a morte no parto reduzia a expectativa de vida feminina ainda no início do século XX (SLATKIN, 1990 apud VARGAS, 2013, p. 25). Focando a atividade artística, mesmo quando a mulher vinha de uma família aristocrática, o estudo nessa área não tinha o mesmo embasamento devido ao impedimento, por exemplo, de assistir às aulas com modelo vivo nu. E mesmo que conseguisse prosseguir os estudos em arte, esse aprendizado era visto apenas como uma *prenda* a mais, limitando a prática à decoração de almofadas e bandejas. Impedidas de desenvolver seus talentos, muitas mulheres não ultrapassaram a subscrição de “amadoras”; e mesmo quando seguiam a carreira docente, eram vistas como aquelas que formavam outros amadores. Ao terem seus trabalhos analisados, não era incomum que fossem ressaltadas supostas características “femininas” de suas obras.

2

De acordo com o catálogo geral da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, publicado em 2015, o atual Instituto de Artes da UFRGS foi fundado como “Instituto Livre de Belas Artes”, mas já em seu estatuto, datado de 1908, é nomeado apenas como “Instituto de Belas Artes”. Desse modo, usarei neste artigo o mesmo padrão de nomenclaturas adotado no catálogo geral: Instituto de Belas Artes ou IBA, para referenciar a instituição até 1962, quando se integra definitivamente à universidade; e, dali em diante, Instituto de Artes ou IA.

Sobre o Instituto de Belas Artes (IBA), cabe ressaltar o grande número de alunas que frequentavam as aulas, tanto é que a primeira formatura, em 1916, foi somente de mulheres, na qual se diplomaram Alice Domingos Campos, Isabel Correia Barbosa e Judith Domingos Campos. O curso de artes era visto como um complemento aceitável para as moças que terminavam o colegial. Um dado interessante, também retirado da pesquisa de Rosane Vargas, é que o Instituto de Belas Artes ofertava as mesmas condições de ensino para homens e mulheres, possibilitando, por exemplo, que suas alunas também frequentassem as aulas de modelo vivo – que, em muitas escolas de arte, eram restritas aos homens.

O Instituto de Belas Artes, que no início do século XX ocupava o lugar de instituição pública oficial de formação de artistas, promoveu ao longo de mais de vinte anos oito salões de artes plásticas – dos quais cinco (da quarta à oitava edição) contaram com a participação de Alice Brueggemann. Os Salões, de acordo com Vargas (2013), tinham por finalidade legitimar artistas e o próprio Instituto, em rivalidade à Associação Chico Lisboa, além, é claro, de serem locais de trânsito do poder político. Blanca Brites e Paulo Gomes, em texto para o catálogo geral da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, publicado em 2015, afirmam que os Salões também foram a principal fonte de aquisição de obras para a coleção do atual Instituto de Artes.

Alice Esther Brueggemann, filha de mãe brasileira e pai uruguaio, conta em entrevista a Joaquim Fonseca no ano de 1998, que não recorda ter tido interesse pela arte quando criança. A razão de ter ingressado no Instituto de Belas Artes foi o fato de as duas irmãs terem se casado e os pais considerarem o curso como uma boa ocupação do tempo livre. No IBA, Brueggemann foi aluna de João Fahrion³ (1889–1970), Ângelo Guido⁴ (1893–

3

Natural de Porto Alegre, Fahrion estudou gravura na Alemanha. Foi pintor, gravador e desenhista agraciado com diversos prêmios, além de ilustrador na editora Globo. Foi professor de desenho no então Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul a partir de 1937, onde teve expressiva atuação no período de construção do atual prédio do Instituto. Mais informações: <<http://www.ufrgs.br/acervoartes/artistas/f/fahrion-joao>>. Acesso em: 09 mar. 2019.

1969) e Benito Castañeda⁵ (1885–1955). Ela conta que seu trabalho começou a se modificar após entrar em contato com Ado Malagoli⁶ (1906–1994).

O caminho para as mulheres que se formavam no Belas Artes era o magistério. Na mesma entrevista, Brueggemann revela que foi a artista Christina Balbão⁷ (1907–2007) quem a incentivou a “deixar o barco correr e trabalhar na pintura”, porque o caminho da docência poderia “limitar” sua produção artística. Foi assim que Alice Brueggemann trabalhou no Departamento de Artes Gráficas do

4

Nascido em Cremona, na Itália, Guido foi pintor, escultor, gravador, professor, escritor e historiador da arte. Estudou em São Paulo e em 1925 fixou-se em Porto Alegre, atuando como crítico de arte e professor de História da Arte no Instituto de Belas Artes a partir de 1936, instituição da qual também foi diretor. Mais informações: <<http://www.ufrgs.br/acervoartes/artistas/g/guido-angelo>>. Acesso em: 09 mar. 2019.

5

De origem espanhola, Castañeda veio ao Brasil em 1919. Lecionou pintura no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Também atuou como restaurador no Museu Júlio de Castilhos, em Porto Alegre. Foi tema de pesquisa de Thais Canfil da Silva em *A trajetória de Benito Mazon Castañeda no Instituto de Belas Artes: uma reflexão sobre o ensino das artes* (2015). Mais informações: <<http://www.ufrgs.br/acervoartes/artistas/c/castaneda-benito>>. Acesso em: 09 mar. 2019.

6

Malagoli nasceu em Araraquara, São Paulo. Estudou em São Paulo, na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro e também na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos. Produziu diversos painéis decorativos e foi professor do Instituto de Belas Artes, além de idealizador e primeiro diretor do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), instituição que hoje leva seu nome. Mais informações: <<http://www.ufrgs.br/acervoartes/artistas/m/malagoli-ado>>. Acesso em: 09 mar. 2019.

7

Porto-alegrense, Christina Balbão estudou no Instituto de Belas Artes, onde aprendeu pintura, desenho e escultura – sendo assistente do professor e escultor Fernando Corona (1895–1979). Mais tarde, a partir de 1954, foi professora da mesma instituição, além de assistente técnica no MARGS. Recentemente foi tema de pesquisa de Mélodi Ferrari na monografia intitulada *A trajetória de Christina Balbão (1917-2007) nas instituições artísticas de Porto Alegre* (2018). Mais informações: <<http://www.ufrgs.br/acervoartes/artistas/b/balbao-christina>>. Acesso em: 09 mar. 2019.

Serviço Social da Indústria como desenhista, preparando material didático para diversos cursos, mas também foi professora no Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre e na Escolinha do Instituto de Artes – nesta última, enquanto Alice Soares (1917–2005) era a diretora. Como sabemos, Brueggemann dividiu ateliê com a amiga e artista Alice Soares; juntas, foram as primeiras mulheres no Rio Grande do Sul a comandarem um ateliê, abrindo assim o caminho para outras artistas. Blanca Brites destaca a coerência da trajetória das duas Alices e o quanto a atividade contrastava com as normas da época.

CARACTERÍSTICAS DA OBRA DE ALICE BRUEGGEMANN E FORMAS DE TRABALHO

Ana Albani de Carvalho (2015) destaca o interesse de Alice Brueggemann pela pintura figurativa, observando, contudo, que a artista não trabalhava com modelos, e que suas figuras eram resultado de seu imaginário pessoal. Os rostos são alongados e, ao mesmo tempo, planificados. São figuras de sonho e devaneio, das quais, apesar de serem pintadas em tonalidades baixas, emana uma “estranha claridade”. O mesmo acontece com suas naturezas-mortas, fase desenvolvida entre as décadas de 1970 e 1980, exercícios formais com interesse maior em elementos como luz, sombra, matiz e composição do que a verossimilhança dos objetos representados.

Em entrevista, Brueggemann aponta João Fahrion, Ângelo Guido e Ado Malagoli como influências significativas para seu fazer artístico:

Malagoli estabeleceu o caos, revolucionou a gente, subverteu todos os conceitos, todos os métodos, todas as teorias que tínhamos absorvido, que tinham nos imposto. A nós, amarradas à rigidez do Belas Artes, Malagoli trouxe a deformação, trouxe novas ideias. Ele foi uma espécie de furacão a remover o pó secular do Belas Artes. Fui envolvida nesse turbilhão. Minha primeira reação foi agressiva. Tinha ganas de pegar as telas e quebrá-las na cabeça do Malagoli. Mas reagi positivamente, logo entendi o universo ilimitado que ele abriu à minha arte (BRUEGGEMANN apud MORE, 1998, p. 9).

Importante destacar que Malagoli também foi responsável por influenciar as Alices a seguirem ateliê juntas, ao qual batizou de “aliciano”.

Em entrevista ao também artista Joaquim da Fonseca, em 1998, Brueggemann comenta a respeito do descontentamento com o próprio trabalho: “A insatisfação minha era demais. Quando alguém afirmava: ‘Ah, esse trabalho está bom’, eu respondia: ‘Não, o outro é que vai ser bom’” (BRUEGGEMANN apud MORE, 1998, p. 28). Descrevendo seu processo criativo, ela diz que:

Na minha pintura, o que sempre me interessou foi mais a limpeza, mais limpeza, reduzir a um mínimo todo o processo. A minha questão toda era a simplificação, a suavidade, o colorido. O Fernando Corona dizia, ainda no tempo da escola, que eu era uma pintora de palheta limpa. Isso ele escreveu posteriormente, também dizendo que na nossa turma, quem tinha a palheta limpa era eu. Lembro muito bem quando, nos tempos de estudante, Alice Soares um dia me pediu: “Podes preparar a tua palheta, para eu usar?”. E fiz para ela, por que não? Preparei a palheta como costumava, ordenando as cores a partir do branco. Mas ela não conseguiu pintar com as minhas cores. O que resultou do que fez, foram as cores escuras, próprias da pintura dela, onde predominam marrons, terras. Isso, cada um tem dentro de si, vem do temperamento, de tudo o mais. Minha palheta, na verdade, não é mais de madeira, utilizo uma chapa de vidro para misturar as cores. Começando pela direita, coloco o branco, a seguir o bege, ou ocre, depois vêm os azuis mais intensos, depois os verdes, vermelho de cádmio e os terras, que uso todos. Uso muito o verde, com misturas de azul e ocre. Não posso dizer que as cores que utilizo sejam resultantes de uma determinada tinta com outra determinada tinta, a mistura só sinto quando está combinada na tela (BRUEGGEMANN apud MORE, 1998, p. 29).

Nesta mesma entrevista, Brueggemann diz que trabalha com várias telas ao mesmo tempo: “Quando acabo um, boto de lado,

vai para o canto. [...] me esqueço completamente dos outros quadros e concentro-me naquele que estou pintando. Mas, de uma certa maneira, estou trabalhando em todos ao mesmo tempo” (BRUEGGEMANN apud MORE, 1998, p. 31).

MENINO LENDO, 1954

A obra *Menino lendo* (1954) é uma tela de dimensão média, 65 x 54 cm. Ao visitar a reserva técnica do Instituto de Artes da UFRGS, pude vê-la em sua moldura, que é larga e por isso amplia as dimensões da obra. A tela foi contemplada no 5º Salão Oficial de Belas Artes do Rio Grande do Sul (1954) na categoria pintura com o Prêmio Aquisição Banco Nacional do Comércio. A obra também esteve presente na exposição *4 mulheres, 1 centenário*⁸, realizada na Pinacoteca Ruben Berta entre 2016 e 2017.

A obra retrata um menino branco sentado numa cadeira, levemente virado para a esquerda, segurando um livro aberto e apoiado nos joelhos. Tem os cabelos num tom loiro-escuro, e os olhos estão baixados em direção às páginas. Veste um casaco numa cor escura, marrom e preto, e as calças são num tom de verde-escuro. A parede atrás dele é cinza e quase um terço da mesma parede é num tom de marrom-claro.



FIGURA 1
Alice BRUEGGEMANN
(1917 – 2001)

Menino lendo, 1954
Óleo sobre tela, 65 x 54 cm
Coleção Pinacoteca Barão
de Santo Ângelo, IA/UFRGS,
Porto Alegre, Brasil

8

Com curadoria de Blanca Brites e Paulo Gomes, professores e pesquisadores do Instituto de Artes da UFRGS, a exposição homenageava o centenário de quatro artistas marcantes para a consolidação do circuito artístico no Rio Grande do Sul: Alice Brueggemann, Alice Soares, Christina Balbão e Leda Flores. A mostra, com visitação de 1º de junho de 2016 a 1º de setembro de 2017, foi promovida pela Coordenação de Artes Plásticas da Prefeitura de Porto Alegre, com obras dos acervos das Pinacotecas Ruben Berta e Aldo Locatelli, da Pinacoteca Fundacred, da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS e do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Mais informações: <<http://www.margs.rs.gov.br/midia/4-mulheres-1-centenario/>>. Acesso em 09 mar. 2019.

Diversas leituras de imagem das obras de Alice Brueggemann, contidas no catálogo geral do acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, publicado em 2015, destacam a influência de Ado Malagoli em seus trabalhos. Segundo o catálogo, tanto Malagoli quanto Brueggemann adotam em seus quadros uma fatura tributária de Paul Cézanne (1836–1906), principalmente no que diz respeito à textura da pele, e ao tratamento do fundo, marcado por densas pinceladas. Destacam-se também os tons rebaixados e o emprego da técnica da veladura, proporcionando suavidade às figuras retratadas, quase sempre imersas em uma espécie de névoa.

Icleia Cattani (1990) explica que a técnica da veladura consiste em sobrepor camadas finíssimas de tinta sobre outra camada já seca, o que auxiliava grandemente na representação atmosférica. A técnica surge no Renascimento, fruto das experiências da pintura à óleo.

Sobre a temática da tela, Edison Saturnino (2011) pontua que há poucas obras na história da arte brasileira que retratam a leitura feita por crianças. Quando há, geralmente o foco é no corpo infantil e no livro, objeto de sua leitura, com a criança que fixa sua atenção para o impresso – e temos como exemplo disso a obra *Deveres* (1910), de Eliseu Visconti, na qual uma menina aparece estudando, compenetrada. É possível inferir, na obra de Visconti, uma projeção escolarizada e disciplinada da leitura (PALIARINI, 2015, p. 122). Em outras obras, o corpo infantil é representado interagindo com o impresso de forma mais livre, sem a tutela direta um adulto (SATURNINO, 2011, p. 195). *Interior com menina que lê* (1876–1886), de Henrique Bernardelli, por exemplo, retrata uma menina sentada em uma mesa, com o corpo despojado, aproveitando a luz da janela para ler. Paliarini (2015) coloca que:

Reconstruir a história das práticas de leitura de crianças no Brasil entre o final do século XIX e início do século XX é, assim, enfrentar um trabalho historiográfico de duplo desafio. De uma parte, como destacado antes, a leitura é uma prática múltipla, mas de difícil registro, uma prática marcada pela raridade de suas inscrições e vestígios. De outra parte, por se tratar das práticas de leitura

das crianças, exacerba-se a raridade das evidências, considerando-se o estatuto sociocultural das crianças no período histórico examinado (PALIARINI, 2015, p. 45).



FIGURA 2

Eliseu VISCONTI
(1866 – 1944)

Deveres, 1910

Óleo sobre tela,

59,5 x 79 cm

Coleção particular



FIGURA 3

Henrique BERNARDELLI
(1858 – 1936)

Interior com menina que lê,

1876-1886

Óleo sobre tela,

94 x 63,5 X 2 cm

Coleção Museu de

Arte de São Paulo Assis

Chateaubriand,

São Paulo, Brasil

Dessa forma, obras de arte que retratam a prática da leitura são documentos que nos permitem obter diversas informações a respeito do perfil do público leitor, dos móveis utilizados para a leitura, entre outras informações históricas.

[...] ler silenciosamente permitiu um outro relacionamento com os textos escritos, mais individualizado, privado e íntimo e de certa forma mais livre. A leitura silenciosa é também sinônimo de uma prática mais liberta das censuras e comentários dos ouvintes, pois a relação direta e pessoal com o texto distancia-se aos controles (PALIARINI, 2015, p. 124).

Todo exercício de ler exige uma postura corporal que se modifica de acordo com os suportes, os lugares e as expectativas da leitura. A leitura não é somente um exercício intelectual, é também uma *performance do corpo*. Muito embora não seja possível afirmar o que o menino de Brueggemann lê, não há, no quadro, nenhum indício de que aquela é uma leitura mediada pela escola, como acontece em *Deveres*, por exemplo. No quadro de Visconti, não somente o título da obra sinaliza a relação escolar, mas também os demais objetos que acompanham a leitura, como o tinteiro e o próprio mobiliário, reforçam essa relação. Há uma expectativa de que a leitura seja feita numa determinada postura, sisuda, e de que algo seja escrito ou respondido a partir do que se leu. Em *Menino lendo*, não há outros objetos acompanhando a leitura, que indicassem, talvez, a finalidade dela.

E, além disso, o corpo-leitor acomoda o livro de maneira mais solta, no joelho, tão despojado quanto a menina que senta sobre a mesa em *Interior com menina que lê*. É interessante notar que o gesto de apoiar o livro junto ao corpo não seria possível se o suporte do livro fosse outro que não o *códex*. Este formato, utilizado até hoje, em substituição ao *volumen* (rolo), possibilitou maior liberdade para quem lê, pela facilidade de ser transportado, e também pela maior facilidade de transitar de um trecho a outro, folheando as páginas. O *códex* também permite a inscrição de marcas da leitura na materialidade do suporte, como anotações, destaques do texto, algo impossível de ser feito no formato *volumen*, pela restrição do movimento corporal com a dificuldade do manuseio e também pela limitação do espaço.

Importante ressaltar que a prática da leitura é atravessada por questões de idade, de gênero e de classe social. Em sua dissertação de mestrado intitulada *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre-1875/1995*, Flávio Krawczyk coloca que, na história da arte ocidental, era comum que a figura retratada lendo fosse a mulher “bem situada socialmente” (KRAWCZYK, 1997, p. 172). Um exemplo é a obra *Leitura* (1892), de Almeida Júnior (1850–1899), hoje parte do acervo da Pinacoteca de São Paulo. Nela, uma mulher jovem de longos cabelos castanhos está sentada em uma cadeira na varanda, bem à vontade, e lendo. Podemos perceber nesta pintura certo contraste a paisagem interiorana e a modernidade – modernidade presente, por exemplo, nas grades de ferro da varanda, material difundido pela Revolução Industrial. Poderíamos citar outras obras como *A leitora* (1875), de Renoir, ou *A leitora* (1876), de Fragonard. Assim como a pintura de Almeida Júnior, também retratam mulheres bem vestidas, lendo em ambientes confortáveis, possivelmente burgueses.



FIGURA 4

**José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR
(1850 – 1899)**

Leitura, 1892

Óleo sobre tela

95 x 141 cm

Coleção Pinacoteca Estadual de São Paulo,
São Paulo, Brasil



FIGURA 5
Jean-Honoré FRAGONARD
(1732 – 1806)
A leitora, 1770
Óleo sobre tela
81,1 x 64,8 cm
Coleção National Gallery of Art,
Washington D. C., Estados Unidos



FIGURA 6
Pierre-Auguste RENOIR
(1841 – 1876)
A leitora, 1874-1876
Óleo sobre tela
46,5 x 38,5 cm
Coleção Museu de Orsay,
Paris, França

Em contraste, na obra de Brueggemann não há sinais de luxo: o menino é retratado vestindo roupas simples e, além disso, não há muitas informações sobre o ambiente ao seu redor. Assim, do mesmo modo em que se abre a possibilidade de ser um ambiente austero, igualmente simples como suas roupas, não é possível definir onde, exatamente, ele lê – algo que é bem claro nas pinturas de Almeida Júnior e de Fragonard, ambientadas na varanda da casa e na intimidade aconchegante de um quarto ou de uma sala, respectivamente.

Em função desses referenciais da história da arte, podemos inferir que, na obra *Menino lendo*, Alice Brueggemann comete uma dupla inversão, ao retratar não uma mulher, mas um menino, e conferir a ele características proletárias (KRAWCZYK, 1997, p.

172). Desse modo, é possível observar na obra de Brueggemann um *duplo intimismo*, tanto pelo tratamento formal que confere à tela um aspecto etéreo, quase de sonho, como também por retratar a leitura, uma prática solitária, silenciosa e, por isso, íntima. Também se evidencia o caráter documental, visto que há, na história da arte brasileira, poucas imagens de crianças lendo. Assim, esta obra – como tantas que retratam o ato de ler – é um registro sobre quem tem acesso ao livro e como essa leitura é realizada num certo período.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA JÚNIOR, José Ferraz. **Leitura**, 1892. Óleo sobre tela, 95 x 141 cm. Coleção Pinacoteca Estadual de São Paulo. Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Almeida_J%C3%BAnior_-_Leitura.jpg>. Acesso em: 09 mar. 2019.

BERNARDELLI, Henrique. **Interior com menina que lê**, 1876–1886. Óleo sobre tela, 94 x 63,5 x 2 cm. Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

BRITES, Blanca; GOMES, Paulo. **A Pinacoteca Barão de Santo Ângelo**. In: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral – 1910–2014 / Organização Paulo Gomes; textos Ana Carvalho, Blanca Brites, Eduardo Veras, Paula Ramos, Paulo Gomes e Paulo Silveira – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2015, vol. 1, p. 17 a 37.

BRUEGGEMANN, Alice Esther. **Menino lendo**, 1954. Óleo sobre tela, 65 x 54 cm. Reserva técnica da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CATTANI, Icleia B. **O princípio da realidade na pintura do Renascimento**. In: Porto Alegre: Revista de Artes Visuais. V. 1, n. 1, 1990. p. 31 a 39. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27319>>. Acesso em: 02 jun. 2017.

FRAGONARD, Jean-Honoré. **A leitora**, c. 1770. Óleo sobre tela, 81,1 x 64,8 cm. Coleção National Gallery of Art. Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/A_Young_Girl_Reading#/media/File:Fragonard,_The_Reader.jpg>. Acesso em: 24 mar. 2019.

GEHRKE, Laura. **Cabeça de menino**. In: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral – 1910–2014 / Organização Paulo Gomes; textos Ana Carvalho, Blanca Brites, Eduardo Veras, Paula Ramos, Paulo Gomes e Paulo Silveira. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2015, vol. 2, p. 478.

KRAWCZYK, Flávio. **O espetáculo da legitimidade : os salões de artes plásticas em Porto Alegre-1875/1995**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Artes. 1997.

MORE, Cristina Barth (org.) **Alice Brueggemann & Alice Soares**. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 1998, 64 p.

PALIARINI, Viviane. **Leitura no ateliê: crianças e práticas do ler na pintura artística brasileira (1890-1940)**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Faculdade de Educação. 2015. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/139092/000989399.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 30 mai. 2017.

RENOIR, Pierre-Auguste. **A leitora**, 1874 – 1876. Óleo sobre tela, 46,5 x 38,5 cm. Coleção Museu de Orsay. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_das_pinturas_de_Renoir#/media/File:Auguste_Renoir_La_Liseuse.jpg>. Acesso em: 24 mar. 2019.

SATURNINO, Edison Luiz. **Representações do corpo leitor na pintura artística brasileira do século XX: contribuições para a história das práticas de leitura**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Faculdade de Educação. 2011. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/37401>>. Acesso em: 15 mai. 2017.

VARGAS, Rosane Teixeira. **Excluídas da memória: mulheres no Salão de Belas Artes no Rio Grande do Sul (1939-1962)**. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Artes. 2013. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/114583>>. Acesso em: 08 abr. 2017.

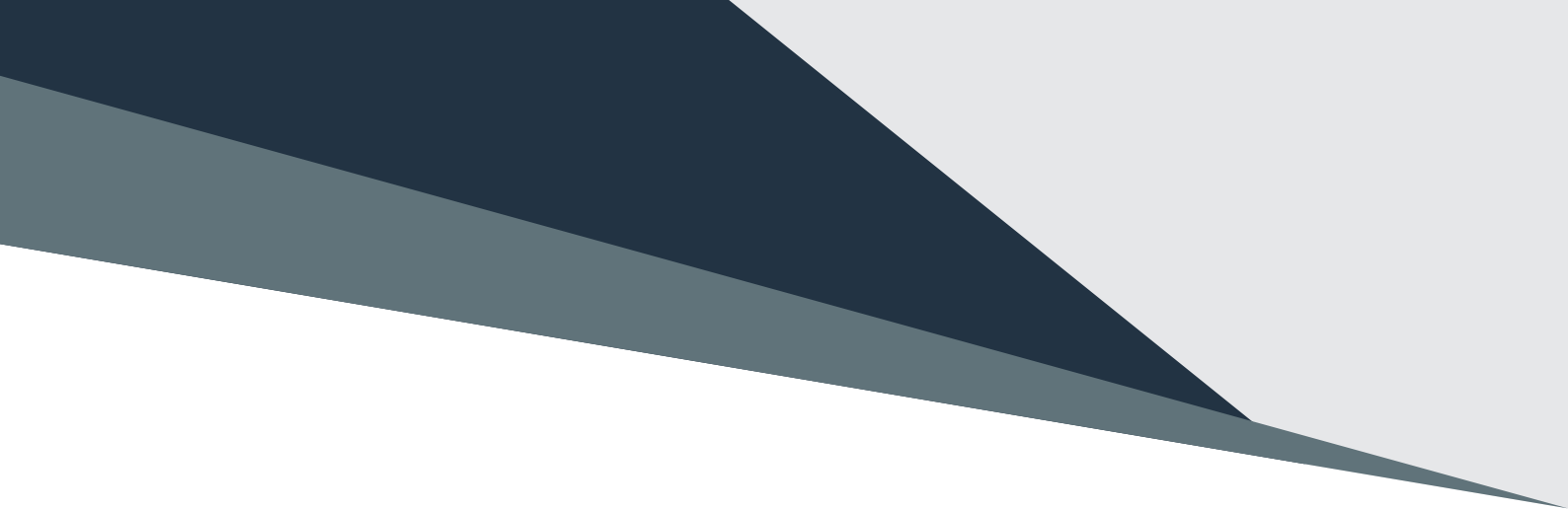
VISCONTI, Eliseu. **Deveres**, c. 1910. Óleo sobre tela, 59,5 x 79 cm. Coleção particular. Fonte: <<https://eliseuvisconti.com.br/obra/p150/>>. Acesso em: 24 mar. 2019.



RELIGIÕES E RELIGIOSOS **AFROBRASILEIROS** EM FOLHETO DE CORDEL: DIVERSIDADE DE REPRESENTAÇÕES

ARTHUR VALLE

Historiador da Arte e Professor no Departamento de Artes da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), no Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade (PPGPACS-UFRRJ) e no Mestrado Profissional em História UFRRJ. Doutorou-se em 2007 pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e realizou estágios pós-doutorais na Universidade Federal Fluminense e no Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa/Portugal. Seus temas de pesquisa principais são: Identidades nas artes visuais; Iconografia política; Culturas visuais afrobrasileiras; Intercâmbios artísticos transnacionais; Arte-Educação.



RESUMO

O TEXTO discute diversos modos como religiões e religiosos afrobrasileiros foram representados na literatura de cordel a partir da análise de um *corpus* de folhetos pertencentes ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e à Fundação Casa de Rui Barbosa. Nos folhetos analisados, observa-se a existência simultânea de representações nas quais as religiosidades afrobrasileiras são entendidas como um valioso patrimônio cultural e de representações racistas, cujas origens remontam a tempos coloniais.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura de cordel. Religiões afrobrasileiras. Candomblé. Umbanda. Identidades nas artes.

ABSTRACT

THE PAPER discusses several ways in which Afro-Brazilian religions and religious were depicted in “Cordel” literature by analysing a corpus of “Cordel” booklets belonging to the Brazilian National Center for Folklore and Popular Culture and to the Casa de Rui Barbosa Foundation. In the analysed booklets, we can find depictions in which Afro-Brazilian religions are understood as a precious cultural heritage, as well as racist depictions, whose origins stretch back to Brazilian Colonial times.

KEYWORDS

“Cordel” Literature. Afro-Brazilian Religions. Candomblé. Umbanda. Identities in Arts.

O PRESENTE texto discute diversos modos como religiões e religiosos afrobrasileiros foram representados – através de palavras e de imagens - na literatura de cordel a partir da análise de um *corpus* de folhetos pertencentes ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e à Fundação Casa de Rui Barbosa. A pesquisa nas “cordeltecas” dessas duas instituições por termos como “candomblé” e “umbanda” revelou mais de uma centena de referências. Embora a maioria destas seja ligeira e pontual, alguns folhetos – com destaque para os produzidos pelo poeta Rodolfo Coelho Cavalcante (1919-1986) – tem como seu tema principal religiões afrobrasileiras e/ou seus praticantes. Nos folhetos que aqui discutiremos, é possível observar a simultaneidade de representações que reiteram estereótipos racistas, cujas origens remontam a tempos coloniais, e de representações nas quais as religiões afrobrasileiras são entendidas como dignas de celebração.

CONCEITOS GERAIS, ACERVOS PESQUISADOS, TERMOS DE BUSCA

Como nosso título adianta, procuraremos aqui refletir sobre a diversidade de representações das chamadas religiões afrobrasileiras em folhetos de cordel. Por religiões afrobrasileiras, entendemos um complexo de diferentes práticas religiosas “desenvolvidas no Brasil [que] compreendem, principalmente, as várias vertentes de culto aos orixás e ancestrais iorubanos e voduns jêjes; o culto a ancestrais bantos e ameríndios; a umbanda; e outras formas sincréticas” (LOPES, 2011, pos.22171-22173).

Já os folhetos da chamada literatura de cordel são um dos aspectos mais notáveis de uma expressão cultural popular plurimidiática que abrange não apenas a poesia escrita, mas também a música e a imagem. Nesse sentido, além de referir as definições de literatura de cordel propostas pelos especialistas e pelos próprios cordelistas (LITERATURA de Cordel, 2018b, p.16-28), vale a pena transcrever a definição proposta pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) justamente quando a manifestação foi inscrita no Livro de Registro das Formas de Expressão como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, em setembro de 2018¹:

Entre versos, rimas e cantoria, a Literatura de Cordel é uma expressão cultural popular que abrange não apenas as letras, mas também a música e a ilustração. [...] Apesar de ter começado no Norte e no Nordeste do país, o cordel hoje é disseminado por todo o Brasil, principalmente por causa do processo de migração de populações. [...]

A literatura de cordel é um gênero poético que resultou da conexão entre as tradições orais e escritas presentes na formação social brasileira e carrega vínculos com as culturas africana, indígena e europeia e árabe. Trata-se de um fenômeno cultural vinculado às narrativas orais (contos e histórias de origem africana, indígena e europeia), à poesia (cantada e declamada) e à adaptação para a poesia dos romances em prosa trazidos pelos colonizadores portugueses. Os poetas brasileiros no século XIX conectaram todas essas influências e difundiram um modo particular de fazer poesia que se transformou numa das formas de expressão mais importantes do Brasil.

O cordel se inseriu na cultura brasileira em fins do século XIX, forjado como a variação escrita da poesia musicada por duplas de cantadores de viola, de improviso, conhecida como *repente*. A expressão literatura de cordel não se refere num sentido estrito a um gênero literário específico, mas ao modo como os livros eram expostos ao público. (LITERATURA de Cordel, 2018a)

1

O requerimento para abertura de processo de registro da literatura de cordel foi feito pela Academia Brasileira de Literatura de Cordel em 2010, tendo o processo recebido o no. 01 450.008598/201 0-20. Os principais documentos relacionados ao registro são: o Dossiê de Registro da Literatura de Cordel, datado de 2018; o Parecer Técnico nº 1/2018/DIPESQ CNFCP/CNFCP/DPI, de 5 jul. 2108; e o Parecer do Conselho Consultivo assinado pelo relator Ulpiano T. Bezerra de Meneses, de 19 set. 2018, que reconhece a literatura de cordel como patrimônio cultural brasileiro e propõe sua inscrição no Livro de Registro das Formas de Expressão.

Abordamos o vastíssimo *corpus* de folhetos de cordel através da pesquisa em duas coleções específicas. A primeira é a Cordelteca do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), que conta com um sítio eletrônico disponibilizando seu acervo. Neste, somos informados de que a Cordelteca do CNFCP é um

acervo digitalizado com recursos da Fundação Vitae, é composto por títulos de folhetos de cordel provenientes, em sua maioria, de pesquisas de campo e doações de cordelistas.

Além da diversidade temática (cantorias, desafios, cangaço, religiosidade popular, fatos políticos, do cotidiano, entre outros), destacam-se autores consagrados e vários títulos raros – alguns datam de 1908. (CORDELTECA, [s.d.])

A segunda coleção que consultamos é o “Acervo de Literatura Popular em Versos” da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), que também disponibiliza para consulta, em sítio eletrônico próprio, versões digitalizadas de seus folhetos. Ali, pode-se ler uma apresentação que informa:

o Acervo de Literatura Popular em Versos da Fundação Casa de Rui Barbosa, o maior da América Latina, atualmente com mais de 9.000 folhetos de cordel foi formado a partir da década de 1960 e, dessa iniciativa resultou uma extensa bibliografia, composta de catálogos, antologias e estudos especializados. (APRESENTAÇÃO, [s.d.])

Juntas, as coleções de folhetos digitalizados e disponibilizados pelo CNFCP e pela FRCB contam com milhares de exemplares. A fim de permitir uma sondagem desse gigantesco *corpus* no que diz respeito às religiões afrobrasileiras, decidimos, em um primeiro momento, usar apenas dois termos de busca: “candomblé” e “umbanda.” Esses termos se referem a duas das mais famosas religiões afrobrasileiras e nossa hipótese era a de que, ao buscarmos por eles, encontraríamos um número de folhetos suficientemente amplo

para uma primeira aproximação que permitisse constatar tendências gerais no que tange à representação de religiões e religiosos afrobrasileiros. Como veremos abaixo, a grande quantidade de títulos encontrados comprova que nossa hipótese estava correta.

Em sua *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*, o artista, sacerdote e investigador de culturas africanas e afrobrasileiras Nei Lopes define “candomblé” como

o nome genérico com que, no Brasil, a partir da Bahia e desde o início do século XIX, se designa o culto aos orixás jejes-nagôs bem como algumas formas dele derivadas, manifestas em diversas “nações.” Por extensão, o nome designa também a celebração, a festa dessa tradição, o xirê e o local onde se realizam essas festas. (LOPES, 2011, pos. 6031-6033)

Já por “umbanda,” Lopes compreende uma

Religião brasileira de base africana, resultante da assimilação de diversos elementos, fundamentando-se em cultos bantos aos ancestrais e na religião dos orixás jejes-iorubanos. Segundo alguns de seus teóricos, sincretizou-se com o hinduísmo, dele aceitando as leis que envolvem carma, evolução e reencarnação; com o cristianismo, seguindo principalmente suas normas de fraternidade e caridade; além de receber influências da religiosidade ameríndia. Em seus templos são realizadas sessões, em geral semanais, nas quais o transe mediúnico é provocado por cânticos e toques de tambor. Incorporados, os espíritos dos pretos velhos, caboclos e crianças, bem como os exus, dão consultas aos fiéis. (LOPES, 2011, pos. 26124-26129)

Os verbetes de Lopes indicam bem como os termos “candomblé” e “umbanda” remetem a religiões muito distintas, que comportam em si muitas subdivisões importantes: “nações,” “linhas,” etc. Vale notar que a consciência de tal distinção não é clara no *corpus* de folhetos de cordel consultado,

nos quais “candomblé” e “umbanda” por vezes se encontram subsumidos a noções estereotipadas de religiosidade afrobrasileira.

As buscas feitas na Cordelteca do CNFCP retornaram 81 ocorrências para o termo “candomblé” e 51 ocorrências para o termo “umbanda.” Já as buscas feitas no acervo da FCRB retornaram 34 ocorrências para o termo “candomblé” e 10 ocorrências para o termo “umbanda.” Como resume a **Tabela 1** abaixo, obtivemos, portanto, um total de 176 ocorrências que serviu como ponto de partida para as considerações que apresentaremos nas seções seguintes.

TABELA 1

Número de ocorrências dos termos “candomblé” e “umbanda” obtidas através da busca direta nos sítios eletrônicos da Cordelteca do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e do “Acervo de Literatura Popular em Versos” da Fundação Casa de Rui Barbosa

	CORDELTECA CNFCP	ACERVO FCRB
“candomblé”	81	34
“umbanda”	51	10
TOTAL	132	44
	176	

Vale notar que esse montante de ocorrências não corresponde ao total de folhetos efetivamente analisados, que é *menor*. Isso se deve ao fato de que cada folheto pode conter mais de uma ocorrência de “candomblé,” de “umbanda” ou mesmo a ocorrência simultânea dos dois termos de busca. Além disso, alguns folhetos encontrados na Cordelteca da CNFCP foram também encontrados no acervo da FCRB. Após essas definições gerais, passaremos a considerar, no que segue abaixo, o conteúdo de alguns folhetos encontrados em nossas buscas.

DIVERSIDADE DE REPRESENTAÇÕES

Uma análise da maneira como as religiões afrobrasileiras são tratadas nesse *corpus* relativamente extenso de folhetos de cordel revela grande heterogeneidade de juízos de valor. Isso

é compreensível se lembrarmos de ao menos três fatores: (1) os autores identificáveis dos folhetos pertencem a diferentes gerações; (2) esses autores nasceram em diferentes localidades brasileiras; (3) o recorte temporal abrangido pelos folhetos encontrados é grande, se estendendo pelo menos dos anos 1960 aos anos 2000². Portanto, não surpreende que preconceitos racistas sobre as religiões afrobrasileiras sejam afirmados lado a lado com representações nas quais estas últimas sejam entendidas como dignas de celebração.

O racismo com relação às religiões afrobrasileiras têm uma longa história. Eles já são explicitamente afirmados em punições e/ou restrições de culto encontradas em legislações dos períodos colonial (como as chamadas *Ordenações Filipinas*) ou imperial (como na *Constituição Política do Imperio do Brazil*, de 1824). Nesse sentido, vale remeter aos estudos que apresentam evidências da violenta repressão que se abateu sobre as religiões afrobrasileiras já nos primeiros séculos posteriores ao encontro colonial (SOUZA, 1986; REIS, 2016). Todavia, foi sobretudo a partir da proclamação da República, em novembro de 1889, que a repressão contra as religiões afrobrasileiras se expressou de modo mais sistemático.

Embora a primeira Constituição republicana, promulgada em fevereiro de 1891, teoricamente assegurasse liberdade de culto (CONSTITUIÇÃO, 1891, Art. 71, § 3º), o primeiro código penal republicano - datado ainda de outubro de 1890 - reiterava valores culturais que embasaram uma constante perseguição policial às religiões afrobrasileiras. Até os anos 1940, estas foram frequentemente enquadradas pelos artigos relativos aos chamados “crimes contra a saúde pública” (DECRETO Nº 847, Capítulo III), em especial o Art. 157, que punia a prática do espiritismo, da magia e dos sortilégios com fins escusos, e o Art. 158, que punia a prática do curandeirismo. Eivada pelo racismo e por preconceitos etnocêntricos, a maior parte da intelectualidade brasileira das pri-

2

Como boa parte dos folhetos não é datada, apenas investigações ulteriores poderão precisar a real extensão desse recorte temporal.

meiras décadas da República só conseguia compreender as religiosidades brasileiras como produtos de uma parcela da população entendida como “inculta,” “primitiva” ou “bárbara – em suma, como produtos merecedores de serem expurgados do tecido social brasileiro.

Expressões literárias precoces de racismo e preconceito podem ser encontradas nos escritos do literato Xavier Marques que desde finais dos anos 1890 abordava, com pioneirismo, a influência das práticas religiosas afrobrasileiras sobre a “classe média” da cidade de Salvador (OLIVEIRA, ROCHA, 2016), um trabalho que culminou em seu clássico romance *O Feiticeiro*, publicado originalmente na forma de folhetim em 1914 (MARQUES, 2017). Racismo e preconceito também constituem a tônica da célebre série de cinco reportagens do escritor João do Rio sobre as práticas religiosas afrobrasileiras, publicada originalmente na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro em março de 1904³. Durante as primeiras décadas do séc. XX, o racismo e o preconceito contra as religiões afrobrasileiras foram amplamente reiterados e podemos re-encontrá-los em parte da produção da literatura de cordel.

Nessa seção, vale a pena citar ao menos um exemplo de interpretação muito negativa das religiões afrobrasileiras, expressa tanto em versos quanto em imagem. Ele se encontra no folheto intitulado *O bode preto foi dançar no candomblé – novas diabruras do bode misterioso*, assinado pelo cordelista Mané Passarinho ([19--]). Esse folheto narra como “paes de santo | Lá nas bandas do coité” invocam um bode preto demoníaco, “misterioso e terrível | Malvado, forte e sagaz,” a fim de sacrificá-lo. O bode preto de fato se manifesta, “dançando todo dengoso | com os quartos remexendo | parecendo mané gostoso” (PASSARINHO, [19--], p.2). Com sua astúcia, porém, o bode escapa da armadilha, não sem

3

Na ordem de publicação, essas reportagens intitulavam-se: *Os feiticeiros* (9 mar. 1904); *As “Yauô”* (12 mar. 1904); *O feitiço* (14 mar. 1904); *A casa das almas* (16 mar. 1904); *Os novos feitiços do Sanin* (29 mar. 1904). Agrupadas sobre a rubrica “No mundo dos feitiços”, essas reportagens faziam parte do célebre “inquérito” *As religiões no Rio*, publicado em forma de livro em dezembro de 1904 (RIO, [1906]).

antes criar um verdadeiro pandemônio entre os membros do “candomblé.”

Embora reprodução que dispomos da ilustração de capa do exemplar pertencente ao CNFCP [Fig. 1a] é de baixa resolução, nela pode-se identificar o bode preto ao centro, dançando sobre suas duas patas traseiras, cercado por figuras de mulheres e homens negros acorados. A ilustração parece reinterpretar o conhecido tema do *sabá* de feitiçarias, muito comum na cultura visual europeia moderna, e que é bem exemplificado por algumas obras do pintor espanhol Francisco de Goya, como a pintura *O sabá das bruxas* (1797-98) [Fig. 1b]. Os estereótipos sobre a feitiçaria e sua suposta inversão de práticas civilizadas – por exemplo, animais são representados eretos e reverenciados, enquanto as posturas e feições dos humanos conotam animalização – se encontram também presentes no folheto de Mané Passarinho. Embora este enfatize os resultados cômicos da intervenção do bode no “candomblé,” ele não esconde uma visão extremamente racista a respeito das práticas religiosas afrobrasileiras.

FIGURA 1A

Capa de: PASSARINHO, Mané. *O bode preto foi dançar no candomblé – novas diabruras do bode misterioso*. Salvador: Tip. Moderna, [19--]. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, C2381

FIGURA 1B

Francisco de GOYA (1746 – 1828)

O sabá das bruxas, 1797-1798
Óleo sobre tela, 43 x 30 cm
Museu Lázaro Galdiano, Madrid



Todavia, como adiantamos, representações positivas das religiões afrobrasileiras são também frequentes nos folhetos de cordel. Nesse sentido, nossa hipótese é de que boa parcela dos cordelistas foi sensível a uma nova e mais positiva postura sobre a problemática do negro e de suas manifestações culturais que se afirmou no Brasil sobretudo a partir dos anos 1940 e 1950 e que, “segundo José Jorge Siqueira, ‘arrolou intelectuais, instituições, projetos, criações artísticas e movimentos culturais capazes de lhe dar dimensão nacional’” (CONDURU, 2007, p.65).

Ainda que de modo ligeiro e pontual, religiões afrobrasileiras aparecem com muita frequência nos folhetos de cordel como, por exemplo, atributos característicos e louváveis de localidades e/ou personalidades que os cordelistas desejam celebrar. Alguns exemplos devem bastar aqui para demonstrar tal afirmação. O cordelista Rafael de Carvalho (1965, estrofe 47), em um folheto que apresenta uma verdadeira viagem em versos por todo o Brasil, dá destaque ao candomblé como manifestação cultural típica da Bahia, de modo análogo ao que fazem Abraão Bezerra Batista (1984, p.7) em seu folheto *Um cearense na Bahia*, ou Hildemar de Araújo Costa ([s.d], p.1) em seu folheto *Bahia de Todos os Santos*. Já Gonçalo Ferreira da Silva ([s.d.], p.6), em folheto intitulado *Meu Grande Rio*, elenca tanto o candomblé quanto a umbanda como alguns dos “muitos costumes” que marcam a riqueza cultural do Estado do Rio de Janeiro.

Ainda mais frequente é a associação do candomblé e/ou da umbanda com importantes personalidades da cultura brasileira. Assim, por exemplo, em um folheto de Raimundo Santa Helena (1983, p. 5) publicado logo após a morte da famosa cantora Clara Nunes, é recordado que ela “[...] era kardecista | Frequentava Candomblé | Respeitava a Umbanda | Em Deus ela tinha fé.” Em um folheto sobre o contista baiano Vasconcelos Maia, Rodolfo Coelho Cavalcante (1981, p.4) afirma que Maia era “[...] Filho de Santo, até, | Falando de Candomblé | É por demais instruído,” e complementa que: “Falando de Candomblé | Com seus deuses africanos | Maia conhece os mistérios | Melhor que muitos baianos” (Ibidem, p.5). Toda uma página do folheto de Cavalcante é, inclusive,

dedicada a um famoso livro de Maia sobre as religiões afro-brasileiras na Bahia. Como canta o cordelista, “Maia desde a Introdução | Oferece um calendário | De melhor orientação | Das festas quem aprecia | O Candomblé da Bahia | De completa Informação” (Ibidem, p.7).

O escritor Jorge Amado e o pintor Carybé – ambos artistas celebrados e ligados ao mesmo Vasconcelos Maia⁴ – são também estreitamente associados às religiões afrobrasileiras em alguns folhetos de cordel. Por exemplo, os “títulos africanos | Da linha do Candomblé” escritos por Jorge Amado são exaltados por um cordelista que assina com as siglas LVPQ ([19--]). Já Carybé, artista de naturalidade argentina, teria se “torn[ado] baiano” através de sua iniciação no candomblé, como defende Rodolfo Coelho Cavalcante em outro de seus cordéis. Fazendo referência explícita a Oxossi (o orixá iorubano da caça e dos caçadores) e a Ogum (orixá guerreiro, mestre do ferro e, por consequência, associado ao desenvolvimento tecnológico), Cavalcante assim canta sobre Carybé: “Oxosse lhe disse: –Meu filho | Você é do Candomblé. | Precisa se batizar | Para aumentar sua fé... | Nisto Ogum lhe respondeu: | –Meu Filho, você é meu, | És baiano, Caribé!” (CAVALCANTE, [19--], p.3)

REPRESENTAÇÕES CONTRADITÓRIAS NA OBRA DE RODOLFO COELHO CAVALCANTE

O fato de que o *corpus* de folhetos de cordel aqui em questão apresenta apreciações muito diversas de religiões e religiosos afrobrasileiras é demonstrado da maneira talvez mais eloquente quando encontramos apreciações contraditórias na obra de um único poeta. É bem esse o caso do já citado Rodolfo Coelho Cavalcante, nascido na cidade de Rio Largo/Alagoas, em 1919, e falecido em Salvador, em 1986 (PINTO, [s.d.]). Cavalcante foi um líder da classe dos poetas populares e uma ativista que lutou pelos seus direitos. Foi sobretudo um dos mais ativos cordelistas brasileiros do séc. XX, cuja exten-

4

Nesse sentido, vale lembrar que uma das edições do *ABC do Candomblé* de Maia ([1977?]) tem apresentação de Jorge Amado e ilustrações de Carybé.

sa produção tem uma importância comparável a de outros mestres como Leandro Gomes de Barros ou João Martins de Athayde. Durante sua longa carreira, Cavalcante parece ter nutrido um interesse perene pelas religiosidades afrobrasileiras, que chegaram a constituir o tema central de alguns de seus folhetos. Esse interesse foi, inclusive, detectado por seus pares, como Hildemar de Araújo Costa que, em um folheto intitulado *A Bahia a Rodolfo Coelho Cavalcante*, destaca como o “belo versar” desse último sobre a cidade de Salvador muito enfatizava os “mitos do Candomblé” (COSTA, 1980, p.6).

Em um bom número de suas obras, Cavalcante reitera os estereótipos racistas sobre as religiões afrobrasileiras comuns desde o começo da República. Um dos folhetos mais explícitos nesse sentido é intitulado *ABC da Macumba*. Encontramos duas edições diferentes desse ABC... nos acervos pesquisados, ambas não datadas⁵. Uma das edições pode ser encontrada tanto no acervo da FCRN quanto na Cordelteca do CNFCP, e é seguida por outro poema bastante preconceituoso intitulado *As proezas de um pai de santo*. Além disso, as duas edições do *ABC da Macumba* têm ilustrações de capa muito diversas, a respeito das quais valerá a pena nos determos.

Em seu *ABC...*, Cavalcante usa o termo “macumba” em uma acepção até hoje usual, i. e., como um “nome genérico, popular e de cunho às vezes pejorativo com que se designam as religiões afro-brasileiras” (LOPES, 2011, pos.15652-15653). Uma equivalência estereotipada entre “macumba” e “candomblé” é afirmada logo na estrofe “A,” quando o poeta diz que “a ‘Macumba’ para mim | É o candomblé na Bahia” (CAVALCANTE, [s.d.], LC 2093, p.1). A lista de orixás exposta na estrofe “D” reforça esse vínculo com o candomblé, ao passo que a referência a caboclos e preto-velhos feita na estrofe “E” remete, antes, a entidades espirituais mais associadas à umbanda.

Ainda na estrofe “A,” o caráter supostamente maléfico das religiões afrobrasileiras é claramente afirmado. Nas palavras de

5

É possível que o folheto pertencente à Casa de Rui Barbosa tenha sido publicado 1949, uma vez que, na página 9, há uma referência ao “4º. Centenário da Bahia.”

Cavalcante, a “macumba” é nada menos do que “A festa dos ‘paes de santo’ | Chefe da Feitiçaria | Faz tudo quanto bem quer | Com seu instinto cruel | Na arte da bruxaria” (CAVALCANTE, [s.d.], LC 2093, p.1). As estrofes seguintes do *ABC...* seguem nessa tônica, atualizando uma série de preconceitos que podem ser encontrados já nas referidas obras de Xavier Marques e João do Rio. Para Cavalcante, por exemplo, o “pae de santo” é descrito como um personagem venal e sem escrúpulos, que se locupleteia com pagamentos em troca de seus trabalhos espirituais.

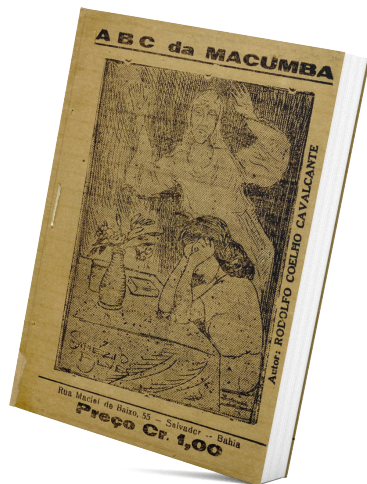
No *ABC da Macumba*, as liturgias afrobrasileiras são caracterizadas pela irracionalidade. Nelas, os fieis se animalizam, como quando, por exemplo, é descrita uma cerimônia durante a qual “As filhas com as mães de santo | Caíram no chão ciscando | Outras se remexendo | Um preto velho gemendo | Saltou na roda pulando” (CAVALCANTE, [s.d.], LC 2093, p.3). As religiões afrobrasileiras, subsumidas ao rótulo “macumba,” pejorativamente empregado, são reiteradamente associadas a potências demoníacas: seus fieis “tem arte com o maldito” e “pratica[m] o mal” (CAVALCANTE, [s.d.], LC 2093, p.7). Esses mesmos fieis correm, por fim, o risco de enlouquecer, como um certo Zé Macário de Arueira referido por Cavalcante, que após “se valer do feitiço | [...] morreu doido no hospício” (CAVALCANTE, [s.d.], LC 2093, p.8).

As ilustrações de capa das duas edições do *ABC da Macumba* que consultamos são mais ambivalentes no que diz respeito à valoração das religiões afrobrasileiras. A primeira delas, pertencente a um folheto encontrado no acervo da FCRB, é uma gravura em metal assinada por Sinézio Alves [**Fig. 2**], que parece ter pouca ou nenhuma relação com a “macumba” como descrita nos versos de Cavalcante. A imagem mostra em primeiro plano uma mulher sentada, vista de perfil, com as mãos na cabeça, aparentemente muito concentrada. Justaposta à essa mulher, vemos ao fundo uma figura espectral, que recorda a de Jesus Cristo. A ilustração de capa parece remeter, de fato, às práticas mediúnicas do chamado “espiritismo de mesa” kardecista. Cremos que o fato de que uma ilustração aparentemente inadequada aos versos de Cavalcante tenha sido usada para ilustrá-los pode ser entendido, em certa me-

dida, como um indício da relativa desconsideração que os editores do folheto nutriam pelas religiões afrobrasileiras.

FIGURA 2

Capa de:
CAVALCANTE,
Rodolfo Coelho.
ABC da Macumba.
Salvador: [s.n.], [s.d.].
Fundação Casa de
Rui Barbosa, LC 2093

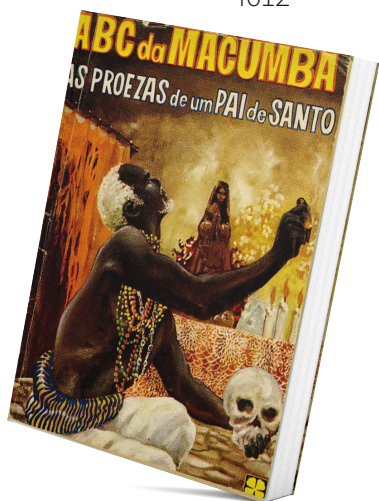


A ilustração da capa da outra edição do *ABC da Macumba* que encontramos é muito diferente da referida gravura de Sinézio Alves. Trata-se de uma ilustração colorida, sem indicação de autoria, que mostra um homem negro de compleição robusta, com barba e cabelos brancos [Fig. 3]. Aparentemente ajoelhado e elevando para os céus o seu olhar, o personagem segura na mão direita um charuto e na esquerda uma caveira; sobre seu atlético dorso nu – não desprovido de uma

carga erótica – pode-se ver muitos fios de conta, de variadas cores. Como já referimos, essa edição do *ABC...* é seguida por um outro poema intitulado *As proezas de um Pai de Santo*, no qual a visão negativa sobre os sacerdotes afrobrasileiros presente no *ABC...* é retomada e detalhada em dezenas de estrofes. A ilustração colorida parece, portanto, se referir ao pai de santo cujas “proezas” são descritas nesse segundo poema – e não ao *ABC da Macumba* propriamente dito.

FIGURA 3

Capa de:
CAVALCANTE,
Rodolfo Coelho.
ABC da Macumba
* *As proezas de um Pai de Santo*.
São Paulo: Editora
Prelúdio Ltda., [s.d.].
Fundação Casa de
Rui Barbosa, LC
4612



Além de remeter explicitamente às religiões afrobrasileiras, essa imagem dialoga com a iconografia cristã. Os cabelos e barba branca do “pai de santo” lembram os dos Preto Velhos, espíritos de negros escravizados que comumente “baixam” nas liturgias umbandistas. Mas o fato de o personagem segurar um crânio em uma das mãos, interpelar os céus e exibir seu torso nu recorda igualmente representações de santos eremitas como São Jerônimo ou Santo Onofre – que, no panteão umbandista de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, são sincretizados respectivamente com os orixás Xangô e Omulu. A escultura mostrada ao fundo, mais ou menos no centro da ilustração, igualmente contribui para o seu caráter iconograficamente híbrido, sincrético. A figura feminina ali representada, com as mãos em posição de oração diante do peito, certamente lembra imagens de Nossa Senhora Aparecida; todavia, ao menos no nosso entender, os seus traços e a

sua coloração marrom-avermelhada evocam também algumas imagens de Pombagiras, entidades espirituais femininas que se manifestam na umbanda, onde desempenham funções litúrgicas muito diversas. O fato desse folheto de Cavalcante ter sido editado em São Paulo pode explicar em parte a “contaminação” da ilustração de sua capa por elementos da umbanda, uma vez que essa religião tinha uma presença muito forte no Estado já desde ao menos meados do séc. XX (ORTIZ, 1999).

Na contramão de *ABC da Macumba* ou *As proezas de um Pai de Santo*, a análise de outros folhetos assinados por Cavalcante revela visões bem mais positivas das religiões afrobrasileiras. Além das referências pontuais que citamos na seção anterior, há ao menos uma obra de Cavalcante na qual o candomblé é o tema principal e elogiado sem reservas. Trata-se do folheto intitulado *Segredos e Mistérios do Candomblé*, editado pela primeira vez em 2006, em Salvador, na forma de fac-símile do original datilografado pelo próprio Cavalcante. Todavia, como é explicado na *Apresentação* dessa edição (MATOS, 2006), o folheto foi na verdade concebido muito antes, em 1984 – ou seja, apenas dois anos antes da morte do poeta. O original datilografado ostenta o número de série “1.690,” o que nos dá uma ideia do quão extensa foi a produção cordelista do poeta.

O tom de *Segredos e Mistérios do Candomblé* é de tal modo contrário aos dos folhetos que discutimos acima que poder-se-ia pensar que não foram escritos pelo mesmo autor. Certamente, o poeta pode ter mudado suas opiniões e não se deve descartar a possibilidade de que a obra seja fruto de uma eventual encomenda. O fato é que, ao contrário dos juízos negativos anteriores, abundam agora expressões como “ricos,” “ciência,” “tradição,” “linda aquarela,” “bela,” “competente,” etc. Vale a pena reproduzir uma das estrofes em sua íntegra, para termos uma ideia do respeito quase reverencial com o qual Cavalcante descreve, nessa obra tardia, um terreiro e os “mistérios” nele performados: “Naquele ambiente místico | Tudo é com ordem e respeito, | Porque a Sacerdotisa | Quer o seu Culto perfeito. | Dentro da maior decência | Exige a conveniência | De acordo com o preceito” (CAVALCANTE, 2006, p.3).

**FIGURA 4**

Capa de:
CAVALCANTE,
Rodolfo Coelho.
*Segredos e Mistérios
do Candomblé*.
Salvador: Secretaria
da Cultura e
Turismo/Fundação
Cultural do Estado
da Bahia, 2006.
Centro Nacional de
Folclore e Cultura
Popular, C5414

Após falar sobre as liturgias, as sacerdotisas, a música, etc., Cavalcante encerra *Segredos e Mistérios do Candomblé* apresentando algumas das principais divindades do panteão candomblecista. O tom segue muito respeitoso, mas o cordelista acentua uma clara intenção didática. A ilustração de capa da edição do folheto aqui em questão reitera esse didatismo [Fig. 4]. Ela se encontra dividida em doze espaços por uma grade ortogonal, cercada por uma moldura de cor ocre. Cada um dos espaços abriga uma representação muito sintética, quase arquetípica, de um orixá, acompanhada por uma breve legenda escrita.

Os doze orixás figurados – boa parte dos quais são descritos mais demoradamente nos versos de Cavalcante – são assim identificados: Ogum – Orixá da Guerra; Iemanjá – Orixá da Maternidade (Rainha das Águas Salgadas); Omulu – Orixá da Cura; Oxalá – Orixá da Criação; Iansã – Orixá que comanda os Ventos; Xangô – Orixá do Trovão; Oxóssi – Orixá da Caça e dos Caçadores; Oxum – Orixá das Águas Doces; Ossaim – Orixá que conhece os Segredos das Plantas Medicinais; Oxumaré – Orixá que controla a Mobilidade do Cosmos; Nanã – Mãe dos Orixás; Exú – Orixá . Divindade Intermediária entre os Orixás e Homens

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Creemos que nossa discussão de alguns folhetos de cordel levantados demonstra o quão diversas podem ser as representações de religiões e religiosos afrobrasileiros no corpus dessa forma de expressão popular. As razões por trás desses contrastes parecem ser fatores acima adiantamos, como a diversidade de autores e o largo recorte temporal implicado pelos folhetos selecionados. Além disso, a discussão sobre os folhetos de Rodolfo Coelho Cavalcante feita na seção anterior sugere uma explicação adicional. Se considerarmos que *Segredos e Mistérios do Candomblé* é uma obra tardia e que *ABC da Macumba* e *As proezas de um Pai de Santo* plausivelmente foram elaborados bem antes, é possível supor que Cavalcante tenha, com o passar dos anos, mudado suas opiniões sobre as práticas religiosas afrobrasileiras, rumo a uma maior tolerância. Nesse sentido, ele teria acompanhando a tendência,

acima referida, de apreciação francamente positiva dessas práticas que é perceptível entre uma parcela das elites intelectuais brasileiras, sobretudo a partir dos anos 1940.

Seria essa uma tendência geral entre os cordelistas? É impossível afirmar, no estado atual de nossas investigações. Cremos que a discussão dos folhetos de Cavalcante demonstra bem o quanto somente análises individualizadas de cada folheto poderão, eventualmente, precisar as razões para trás da heterogeneidade valorativa que procuramos aqui destacar. Essa é uma tarefa que não cabe nos limites do presente texto, mas que temos a intenção de desenvolver em trabalhos futuros.

Cumpramos lembrar, por fim, que nosso levantamento não teve a pretensão de ser exaustivo. Investigações ulteriores utilizando outros termos de busca ligados às religiões afrobrasileiras – e.g. “macumba,” “batuque,” “xangô” – certamente contribuirão para ampliar a diversidade de representações de religiões e religiosos afrobrasileiras que foi nosso tema no presente texto. De modo análogo, a pesquisa em coleções de folhetos de cordel de outras instituições, como a Academia Brasileira de Literatura de Cordel, é necessária para verificar em que medida as hipóteses que levantamos se sustentam ou necessitam ser reelaboradas. Essa é outra tarefa que pretendemos desenvolver em investigações futuras.

REFERÊNCIAS

APRESENTAÇÃO. **Cordel Literatura Popular em Verso**, [s.d.]. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/apresentacao.html> Acesso em 1 out. 2018.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-Brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CONSTITUIÇÃO da República dos Estados Unidos do Brasil (de 24 de fevereiro de 1891). Disponível em: <http://goo.gl/Dj8kTE> Acesso em 1 out. 2018.

CORDELTECA. **Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular**, [s.d.]. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=65 Acesso em 1 out. 2018.

DECRETO Nº 847, DE 11 DE OUTUBRO DE 1890 Promulga o Código Penal. Disponível em: <http://goo.gl/pOaDu8> Acesso em 1 out. 2018.

LITERATURA de Cordel agora é Patrimônio Cultural do Brasil. **IPHAN**, 13 set. 2018 [2018a]. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4819> Acesso em 1 out. 2018.

LITERATURA de Cordel. Dossiê de Registro. Brasília, 2018 [2018b]. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descritivo\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descritivo(1).pdf) Acesso em 1 abr. 2019.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana** [recurso eletrônico]. 4ª. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.

MARQUES, Xavier. **O feiteiro**. São Paulo: COM-ARTE, EDUSP, 2017.

RIO, João do. **As religiões no Rio**. – 2ª. ed. – Paris; Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro Editor, [1906].

MAIA, Vasconcelos. **ABC do candomblé**. Salvador: Carlito Editor, [1977?]

OLIVEIRA, Marcelo Souza; ROCHA, Rafael Rosa. Boto & Cia nos “domínios da feitiçaria:” Xavier Marques e suas representações sobre candomblé na Bahia (1890-1920). In: DAIBERT JR., Roberto; DAIBERT, Barbara Simões (org.). **Nas bolsas de mandinga: religiosidades afro-brasileiras em narrativas literárias**. Juiz de Fora: Museu de Arte Murilo Mendes, 2016, p.223-248.

ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1999.

PARECER do Relator. Assunto: Solicitação de registro da “Literatura de Cordel” como patrimônio cultural brasileiro. Rio de Janeiro, 19 set. 2018. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/cordel.pdf> Acesso em 1 abr. 2019.

PARECER Técnico nº 1/2018/DIPESQ CNFCP/CNFCP/DPI. Rio de Janeiro, 5 jul. 2018. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Parecer%20T%C3%A9cnico%20DPI\(4\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Parecer%20T%C3%A9cnico%20DPI(4).pdf) Acesso em 1 abr. 2019.

PINTO, Maria Rosário. Biografia. Rodolfo Coelho Cavalcanti. **Cordel Literatura Popular em Verso**, [s.d.]. Disponível em: http://www.casaruiarbosa.gov.br/cordel/RodolfoCoelho/rodolfoCoelho_biografia.html Acesso em 1 abr. 2019.

REIS, João José. Revistando Magia Jeje na Bahia. in: COSTA, Valéria; Gomes, Flávio. (org.) **Religiões Negras no Brasil: da escravidão à pós-emancipação** [recurso digital. Formato: epub]. São Paulo: Selo Negro, 2016.

RIO, João do. **As religiões no Rio**. – 2. ed. – Paris; Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro Editor, [1906].

SOUZA, Laura de Mello e. **O Diabo e a Terra de Santa Cruz: Feitiçaria e Religiosidade Popular no Brasil Colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

FOLHETOS DE CORDEL CONSULTADOS

BATISTA, Abraão Bezerra. **Um cearense na Bahia**. Juazeiro do Norte: [s.n], 1984. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, C0147.

CARVALHO, Rafael de. **Conheça o nosso Brasil**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1965. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, C0515.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. **ABC da Macumba**. Salvador: [s.n.], [s.d.]. Fundação Casa de Rui Barbosa, LC 2093.

_____. **ABC da Macumba * As proezas de uma Pai de Santo**. São Paulo: Editora Prelúdio Ltda., [s.d.]. Fundação Casa de Rui Barbosa, LC 4612.

_____. **Carybé: o artista que se tornou baiano pela lei, pela arte e pelo povo**. Fundação Cultural do Estado da Bahia, Núcleo de Pesquisa e Cultura da Literatura de Cordel, [19--]. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, C1616.

_____. **Segredos e Mistérios do Candomblé**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, C5414.

_____. **Vasconcelos Maia**: o príncipe dos poetas baianos. [S.l.: s.n.], 1981. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, C1682.

COSTA, Hildemar de Araújo. **A Bahia a Rodolfo Coelho Cavalcante**. Salvador: [s.n.], 1980. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, C1685.

_____. **Bahia de Todos os Santos**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, Núcleo de Pesquisa e Cultura da Literatura de Cordel, [s.d.]. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, C1616.

LVPQ. **Venturas e aventuras de Jorge que é muito amado**. [S.l.: s.n.], [19--]

MATOS, Edilene. Apresentação. In: CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. **Segredos e Mistérios do Candomblé**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006, [n.p.]. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, C5414.

PASSARINHO, Mané. **O bode preto foi dançar no candomblé – novas diabruras do bode misterioso**. Salvador: Tip. Moderna, [19--]. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, C2381.

SANTA HELENA, Raimundo. **Clara Nunes**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1983. Fundação Casa de Rui Barbosa, LC 9143. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, C1695.

SILVA, Gonçalo Ferreira da. **Meu Grande Rio**. [S.l.: s.n.], [s.d.]. Fundação Casa de Rui Barbosa, LC 8630.



NÃO SE FAZEM MAIS **FAMÍLIAS COMO** **ANTIGAMENTE?** UM EXERCÍCIO DE LEITURA DE IMAGEM

CAMILA SALVÁ

Graduanda do Bacharelado em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atuou como bolsista de iniciação científica pela mesma IFES, orientada pela Prof. Dra. Paula Viviane Ramos, obtendo o Prêmio Destaque da Sessão do XXX SIC UFRGS 2018 - Indicação ao Prêmio Jovem Pesquisador. Atualmente, trabalha no programa educativo do Instituto Ling. Também é professora de história da arte em um curso pré-vestibular, bem como mediadora voluntária no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS).

RESUMO

O PRESENTE trabalho foi um exercício de leitura de imagem realizado no ano de 2018, no contexto da disciplina de Laboratório de Pesquisa em História da Arte II, em que visitei a reserva técnica da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (PBSA) com alguns de meus colegas. O processo de leitura deu-se, portanto, de duas formas: ora como processo de leitura individual, ora compartilhado, conversando com os colegas. Também tive uma *muy* agradável conversa com a artista na tarde do dia 22 de junho de 2018, o que enriqueceu as possibilidades de interpretação não alcançadas pela minha leitura da obra. O texto aqui apresentado é uma edição do texto original, com alguns deslocamentos¹ e pequenas adições que, no meu entendimento, tornaram mais fluída a sua leitura.

PALAVRAS-CHAVE

Anico Herskovits. Xilogravura. Família. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

ABSTRACT

THIS ARTICLE was an image reading exercise carried out in 2018, in the context of the discipline of Art History Research Laboratory II, where I visited the technical reserve of the Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (PBSA) with some of my colleagues. Therefore, the reading process took place in two ways: sometimes as an individual reading process, sometimes shared, talking with colleagues. I also had a very pleasant conversation with the artist on the afternoon of June 22, 2018, which enriched the possibilities of interpretation not reached by my reading of the work of art. The text presented here is an edition of the original text, with some displacements and minor additions that, in my understanding, made it more fluid to read.

KEYWORDS

Anico Herskovits. Woodcut. Family. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

1

É necessário também expor que preferi manter a interpretação da obra que tive à época da feitura deste exercício, uma interpretação mais sensível, visto que meu pai havia falecido dias antes da entrega do exercício aos professores.



Anico HERSKOVITS (1948)

Não se fazem mais famílias como antigamente, 1976

Xilogravura, 4/25, 47 x 90 cm

Coleção Pinacoteca Barão de Santo Ângelo

IA/UFRGS, Porto Alegre, Brasil

*“Todas as famílias felizes se parecem, mas
cada família infeliz é infeliz à sua maneira.”*

Leon Tolstói em *Anna Karenina*

TÉCNICA

A XILOGRAVURA *Não se fazem mais famílias como antigamente*, de Anico Herskovits (1948), é uma das cinco obras da artista que fazem parte do acervo da PBSA. A xilogravura é a mais antiga técnica de gravura, inventada com intuito de produzir e multiplicar imagens. A origem vem de *xylon*, do grego, que significa madeira. Segundo o livro da própria artista, *Xilogravura: arte e técnica*, gravura é o ato de produzir imagens, por meio de incisões, sobre uma matriz, tendo como resultado a produção destas imagens sobre papel ou outra base. Ou seja, a xilogravura é fazer um

carimbo, a partir de cortes sobre a madeira, e imprimir sua imagem, a estampa. Esses cortes são definidos pela autora como uma luta com o material, “uma luta da mão com a ideia, do ferro com a madeira” (1986, p.8), pois existe todo um esforço do gravador em agredir e ferir seu material, assim como é necessário uma sensibilidade ao tratar este material (como os cuidados com a finalização da obra). Cada etapa exige um tempo e não se pode pular tais etapas sem que se perca algo no resultado final. A xilogravura é, sobretudo, uma escolha do material, porque o artista deve deixar que a vida da madeira se expresse em seu trabalho.

FAMÍLIA

Em outra oportunidade, descobri que Anico Herskovits nunca conhecera seus avós, que ficaram na Europa e foram assassinados em um campo de concentração. Assim sendo, quando entrei em contato com a obra em questão, pensei que ela poderia fazer algum tipo de alusão a esse triste fato. Não tive coragem de tocar neste assunto durante nossa conversa, porém, ao perguntar o que a artista lembrava de quando fez a obra e o porquê da escolha desse tema, me surpreendi ao descobrir que o casamento retratado era o de seus avós. A obra que escolhi também está na sala de estar da artista e trago esse fato porque ele nos será elementar logo mais.

Sua família é de origem judaica – da região da Transilvânia, território que hoje pertence à Romênia – e seus pais chegaram ao Uruguai, país onde a artista nasceu, em 1948, fugindo das atrocidades do regime nazista que ocupava parte da Europa. Herskovits é gravadora e desenhista, formada pelo Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre (ALP). A artista, ao longo de sua carreira, vem reunindo uma notável quantidade de prêmios, incluindo o prêmio aquisição do VI Salão de Verão do Rio de Janeiro, em 1974, e também esteve no pódio do mais importante prêmio literário do país, o Jabuti, com o livro *Cidade Imaginária*, na categoria projeto gráfico, no ano de 2015. Junto com as artistas Marta Loguércio e Maria Tomaselli, fundou o MAM² Atelier de Litografia, importante

2

O MAM durou dez anos e fomentava encontros e debates, bem como promovia cursos de litografia. Foi deste grupo que surgiu a ideia do consórcio de gravura, que ainda hoje é mantida pelo Museu do Trabalho.

ateliê de gravura que surgiu da necessidade de expandir a produção e os estudos sobre gravura no estado, que iniciaram-se no ALP. Herskovits expôs em vários países, entre eles Porto Rico, França, Portugal e Israel.

A xilogravura *Não se fazem mais famílias como antigamente* foi feita em maio de 1975, enquanto Anico recuperava-se de um procedimento cirúrgico, e a artista desenhou o projeto na cama, baseada na foto do casamento dos avós. Apesar de ter feito a obra a partir de um retrato que seu pai tinha do casamento dos pais dele, mudanças foram feitas não só na distribuição dos personagens, como no local em que o casamento ocorre, que, na obra, é inspirado nas casas de arquitetura colonial de Ouro Preto, em homenagem a uma viagem que a artista tinha feito pouco tempo antes de iniciar esse trabalho. Durante a nossa conversa, a artista mencionou, além da já apontada influência fotográfica, que “o desenho é instrumental”, ou seja, ela o usa como ferramenta de estudo. É a partir dele que ela observa minuciosamente a composição, interfere, escreve anotações nas impressões-teste que faz antes de obter a versão BPI (Boa Para Imprimir). A obra foi exposta, pela primeira vez, em 1976, na segunda sede provisória do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), localizada em uma sala do edifício 235, na Av. Senador Salgado Filho. Além disso, a obra faz parte do acervo artístico do MARGS e sempre é motivo de encantamento quando está exposta, principalmente entre as crianças.



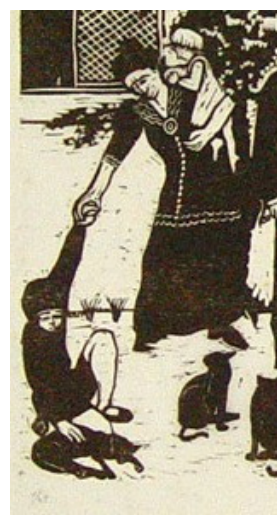
FOTO: SESC Minas Gerais

○ QUE VEMOS, O QUE NOS ESCAPA

Fazer uma leitura de imagem é um exercício não só de interpretação do que vemos, mas também do que deixamos de ver, do que nos escapa. É, mais do que isso, um exercício de resgate das nossas próprias lembranças. Como disse anteriormente, tive uma conversa com meus colegas e, durante o processo de leitura da imagem, cada um trouxe a lembrança de algum familiar ou viu a si mesmo retratado. Seja o primo bonitão, ao fundo, que mexe no bigode ou a prima tímida que foge dos cliques, espiando a cena da janela entreaberta; seja a prima solteira que, sentada na ponta direita, de vestido preto, fica melancólica na festa de casamento por que todos os tios e tias a questionam: quando será o teu? Vemos, na lateral esquerda, até mesmo quem tenta frustradamente trazer uma criança para tirar foto, quando tudo que ela quer é continuar brincando com o gato (ou com qualquer coisa mais interessante do que ficar parada)... Esses apontamentos simples nos fazem questionar o título da obra: como é possível que não se façam mais famílias como antigamente se quase todos nós podemos enxergar algum tio, tia, primo ou até nós mesmos? Muito embora os hábitos e os cenários mudem, cada familiar é identificável. Existe uma espécie de nostalgia melancólica que nos preenche: a família grande, com seus momentos alegres e tristes, é comum a muitos de nós. Foi isso que causou nossa imediata aproximação com a obra. A cena de casamento nos trouxe uma saudade, que, não sendo desoladora, é confortável e gostosa de sentir.

Vemos a mãe orgulhosa, que observa os noivos no lado esquerdo do quadro, vemos até a mulher que serve vinho com a aparência cansada.

O casal, que está no centro da composição, separa as duas famílias e é destacado pela escuridão da porta ao fundo e pelas roupas escuras dos familiares, formando uma moldura dentro do quadro. A foto congela o instante de felicidade do casal, mas a gravura nos permite ver que a vida continua, porque percebemos que as coisas acontecem ao redor (ou apesar) daquele retrato. A parte frontal da imagem contrasta com a casa ao fundo, sendo esta clara, aquela escura. A casa, em estilo colonial, evoca o interior do país, sugerindo que esse tipo de celebração pode acontecer ainda em nossos dias. São muitos os detalhes da gravura e não é difícil



entender o fascínio que causa em cada espectador. Cada vez que olhamos para a gravura, ela se mostra mais um pouco.

Mas ela também se esconde, lembrando-nos de tudo aquilo que não percebemos, todo o *não-saber* fora do nosso alcance. Aquilo que Didi-Huberman tanto vai insistir – deixando-nos amargurados – ao dizer que “a quantidade de coisas que não distinguimos na pintura é desconcertante” (2013, p.297). Nesse sentido, a obra de arte não cansa de nos escapar, alcançar seu significado completo é pura ilusão. Tal qual um Sherlock Holmes, busco uma solução para o meu problema (decifrar a imagem), mas, em vez de uma confissão da obra, o que obtenho é uma sala com o Espelho de Ojesed (*Mirror of Erised*)³. O meu olhar é sempre uma tradução do olhar do artista, nunca o original. Porque ao deparar-me com a imagem, meu corpo busca em si mesmo uma versão, um reconhecimento, um idioma que eu saiba decodificar. Nunca o original. Nessa tentativa quase sempre falha de entender uma obra de arte é difícil não cair nas armadilhas de uma psicobiografia do artista. Seja porque parece mais simples fazer conexões entre as experiências de Herskovits e o que a motivou a gravar essa xilo, seja porque é perturbador encarar a realidade: nós só vemos o que podemos ver. Nunca além. Mas, assim espero, evitei ao máximo usar clichês sobre a artista, uma vez que, sabemos, o historiador da arte está comumente falando dele mesmo e de sua trajetória quando escolhe uma imagem para *ler*.

Se nosso corpo é o lugar das imagens e se esse lugar, segundo Belting, recebe e interpreta imagens a partir das nossas experiências, foi só devido a acontecimentos recentes na minha vida que compreendi o quadro (ou o compreendi em maior profundidade). Foi quando o que eu vi, me olhou de volta. E o que me olhou de volta? A obra fala do *sentimento de perda*. Aquilo que você não pode ter, aquilo que só pode ser imaginado ou acessado pela memória dos outros, mas nunca pela sua. A obra fala da *impossibilidade* de vivenciar aquele momento perdido para sempre, mas que é expurgado, de certa maneira,

3

Referência ao espelho mágico do universo de Harry Potter, escrito por J.K. Rowling. Diz-se que o Espelho de Ojesed (desejo escrito ao contrário) mostra não só o que queremos, mas aquilo que nosso coração deseja mais desesperadamente.

pela arte. É quase como a catarse aristotélica: ao reconstruir o casamento dos avós que a artista só pôde conhecer através do outro (seu pai), ela supera uma espécie de luto, ela participa do casamento dos avós, mesmo que o tempo-espaço real não a tenha permitido fazer. A fotografia é como a posse substituta de algo ou alguém que amamos. E esta posse é carregada de saudade, de uma nostalgia que aprisiona. É como criar um passado perfeito mas que não nos livra de encarar o presente. A fotografia do avós de Herskovits preservou o momento, mas a obra dela o reinventou, adicionou significados a ele. Se a foto protege a memória da passagem do tempo e possibilita que a artista conheça um evento que não a pertence, é sua obra que a transporta no tempo e a defende da irremediável perda.

E se estar no museu significa perder seu espaço devido, perder toda essa gama de informações sobre a obra, é na sala de estar da artista, onde ela expõe sua PA (prova de artista), que entendo o que Belting chama de “caráter sublime do espaço”. O espaço museal, seja a PBSA ou o MARGS, não é só um lugar de arte, é, pois, “um lugar para coisas já sem uso” (BELTING, 2014, p.93). O tempo é outro. Tempo passado. Morto. Tempo esse que só é trazido à vida diante do nosso olhar, carregado de nossas histórias. Enquanto que, na sala da artista, o tempo é sempre presente. O tempo – mesmo melancólico, mesmo que recorde a todo momento a impossibilidade de conhecer seus avós, mesmo que lembre a todo instante uma perda, mesmo que saliente a ausência permanente – ali o tempo está vivo.

Acerta altura é complicado discernir o que é a minha interpretação e o que está na obra de fato. Anico representa essa cena trivial e magnífica com tanta ternura que me move para fora de mim e me faz enxergar o outro. O que vejo/O que me olha⁴ de volta me cativa a tal ponto que fica evidenciada a minha perda, a minha impossibilidade de viver certos momentos que, assim como para Anico, estão perdidos para sempre. Ao reconstruir esse tempo que não é dela, ela me faz superar meu próprio luto, ela me defende da minha irremediável perda. A obra transforma-se, então, em uma deliciosa lembrança de algo que não vivi, mas que vive em

mim. Que não me pertenceu, mas que me acalenta. É como se a xilogravura *Não se fazem mais famílias como antigamente* se transportasse para a minha própria sala, para um lugar que, não sendo um lugar geográfico, é um lugar viajante, que levo comigo onde quer que eu vá. Um lugar que teima em permanecer vivo.

REFERÊNCIAS

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**. Lisboa: KKYM, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

HERSKOVITS, Anico. **Xilogravura: arte e técnica**. Editora Pomar, 1986. *Gráfica gaúcha II: instituições e grupos*. Porto Alegre : Centro Cultural CEEE Érico Veríssimo, 2008.



EXPERIÊNCIAS DE FORNO DE BURACO PARA **QUEIMA DE CERÂMICA** UM POUCO DA HISTÓRIA E ATUALIDADE

CLÁUDIA VICARI ZANATTA

Artista. Professora do Departamento de Artes Visuais/IA/UFRGS, onde atua no Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. É líder do Grupo de Pesquisa CNPq Arte pública participativa: articulação entre poética e cidadania, onde desenvolve a pesquisa Poéticas da Participação.

MARIANA WARTCHOW

Graduanda da Licenciatura em Artes Visuais do Instituto de Artes (IA) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).



RESUMO

O PRESENTE artigo traz uma aproximação ao tema do forno de buraco, seu conceito, os achados arqueológicos relacionados aos processos de queima cerâmica e o retorno à utilização de processos artesanais para a queima cerâmica na atualidade. Reflete-se sobre a utilização desse processo de queima, sua relação com o uso de recursos renováveis, as formas de execução e possibilidades do forno de buraco a partir de uma experiência prática vivenciada por alunos e ceramistas.

PALAVRAS-CHAVE

Cerâmica. Forno de Buraco. Experiência. Arte.

ABSTRACT

THE PRESENT work brings an approximation to the theme of pit firing, it's concept, the archaeological finds related to the process of burning pottery and the return to the use of artisanal processes for burning pottery nowadays. We reflect about the utilization of theese burning process, it's relation to use of renewable resources, the ways of execution and possibilities of the practical experience of pit firing experienced by students and potters.

KEYWORDS

Ceramic. Pit Firing. Experience. Art.

OS ACHADOS arqueológicos referentes à cerâmica consideram questões históricas relacionadas principalmente aos usos e às finalidades dos artefatos. Peças cerâmicas, geralmente, são a maior porcentagem de remanescentes encontrados sob a terra em sítios pré-históricos. A partir dessas peças, pode-se chegar a informações sobre a cultura, os costumes, os rituais, os sistemas de crenças e obter dados sobre as sociedades que as projetaram e as produziram.

A cerâmica é endurecida pelo fogo ou pelo calor, o qual a torna permanente; sem passar pelo fogo ou calor, a cerâmica permanece argila. A própria etimologia da palavra cerâmica indica essa relação intrínseca com a questão da queima: derivada do grego, o termo significa “substância queimada”. O significado grego advém, por sua vez, do sânscrito, o qual relaciona a palavra ao sentido de queimar, cremar. Onde quer que tenhamos peças cerâmicas, necessariamente, há conexão com alguma estrutura de queima, seja ela simples, seja ela sofisticada.

Nesse panorama, um aspecto chama a atenção: observando a literatura a respeito das queimas artesanais, em sua pesquisa de Doutorado, a artista australiana Dawn Whitehand indica que pouca informação é encontrada sobre o processo de produção cerâmica e técnicas de queima ancestrais. (WHITEHAND, 2013, p. 7). O que dificulta a pesquisa referente às estruturas e técnicas desse processo é que os vestígios a respeito dos locais de queima são escassos. “Buracos para queima cerâmica, por exemplo, são efêmeros e deixam poucos indicadores na superfície da terra; com o passar do tempo estas marcas ficam ainda mais difíceis de serem identificadas”. (WHITEHAND, 2013, p. 7).

Owen Rye, arqueólogo australiano que se tornou ceramista especialista em queimas à lenha, corrobora as informações de Whitehand ao afirmar que a natureza efêmera dos fornos de buraco, os quais praticamente não deixam marcas, pode ter feito com que locais de queima não fossem percebidos. Em suas pesquisas, Rye observou diversos casos de queimas artesanais realizadas na atualidade e apresenta alguns exemplos, dentre eles o de um ceramista paquistanês que realizava suas queimas

em um buraco não muito profundo e, ao final do processo, utilizava as cinzas e vestígios do buraco em sua horta, não deixando praticamente nenhuma evidência de sua atividade, o que dificultaria futuros estudos desta prática pelos arqueólogos (RYE *apud* WHITEHAND, 2013, p. 11).

No presente artigo, nos deteremos em relação a uma das técnicas de queimas artesanais ancestrais mais simples e antigas: a queima em buraco na terra. Existem várias teorias sobre a história do forno de buraco ou sobre a origem e descoberta da cerâmica. Antigamente, os pesquisadores e arqueólogos costumavam apresentar uma teoria evolutiva do desenvolvimento tecnológico dos fornos. O artista e pesquisador norte-americano Daniel Rhodes, por exemplo, indicava que “o forno não foi uma invenção, mas sim, o resultado de uma série de melhorias” (RHODES *apud* WHITEHAND, 2013, p. 12).

Conforme essa hipótese, fornos de buraco básicos teriam evoluído para fornos construídos com uma passagem para o movimento de ar ascendente (a chaminé). A sequência evolutiva de desenvolvimento dos fornos apresentada por Rhodes parte inicialmente da fogueira aberta, depois para um buraco raso; posteriormente, vem o buraco com paredes de barro ao seu redor, com o fogo abaixo das peças; após, teríamos a cobertura das peças, o compartimento separado para o fogo; e, por fim, o forno coberto. Tal ordem evolutiva foi adotada e reproduzida por muitos historiadores de arte, arqueólogos e ceramistas, durante várias décadas.

Contraponto ao entendimento dos fornos como uma sequência evolutiva, o ceramista sul africano Lindsay Scott sugere que a existência de fornos mais elaborados não significa que a queima em fogueira aberta ou em forno de buraco tenha parado de ser utilizada. O autor indica como hipótese para essa continuidade da presença de diferentes tipos de fornos os motivos econômicos e a permanência de tradições na produção cerâmica. (SCOTT *apud* WHITEHAND, 2013, p. 12)

A antropóloga Heather Miller, a partir de sua pesquisa sobre cerâmica no vale do rio Indo, também reforça essa permanência

das técnicas ancestrais na atualidade: “Novas tecnologias foram desenvolvidas, porém métodos mais antigos continuaram a ser empregados” (MILLER *apud* WHITEHAND, 2013, p. 13). Da mesma forma, o antropólogo japonês Izumi Shimada observa que, em uma escavação em Moche, na costa peruana, foi encontrado um forno circular escavado na terra, bem como um outro forno retangular acima da terra, ambos construídos no mesmo período. Tais indícios, segundo o autor, indicariam que a forma de queimar estaria mais relacionada ao que estava sendo queimado e ao porquê, do que vinculada a uma sequência tecnológica de desenvolvimento de fornos (SHIMADA *apud* WHITEHAND, 2013, p. 13).

As queimas cerâmicas foram se desenvolvendo e se aperfeiçoando ao longo do tempo, em vários lugares do mundo. A mais simples de ser realizada é a em fogueira aberta, encontrada até hoje na produção cerâmica de muitos povos. Ela é uma queima extremamente eficaz, dependendo dos objetivos do ceramista. Um exemplo do uso dessa tecnologia no contexto brasileiro ocorre no estado do Espírito Santo, onde as famosas mulheres paneleiras da cidade de Vitória usam a fogueira aberta para queimar os vasilhames produzidos para a cocção de alimentos. Já no Rio Grande do Sul, encontramos na produção cerâmica indígena também a presença da queima em fogueira aberta. Nela, são queimados os *petynguás* (cachimbos) e outras peças cerâmicas, tanto para uso cotidiano quanto ritualístico (**Figura 1**).



FIGURA 1

Indígena *mbya-guarani*
preparando e cozinhando
em fogueira aberta. Aldeia
Flor do Campo, Barra
do Ribeiro, RS, 2018
Foto: Desirée Ferreira

○ FORNO DE BURACO

O forno de buraco é considerado uma tecnologia intermediária (não em termos evolutivos, mas em relação aos recursos necessários para sua construção e manejo) entre a fogueira aberta e os fornos fechados para a queima cerâmica, segundo Prudence Rice, antropóloga americana que se dedicou ao estudo do tema (RICE *apud* WHITEHAND, 2013, p. 9). No forno fechado, as peças ficam dentro de um espaço encerrado e não estão em contato direto com o combustível; em alguns casos, existe uma ou várias câmaras para abrigar as peças, para o fogo e abertura (ou aberturas) para passagem de ar e para alimentar o fogo.

Há muitos tipos de fornos de buraco. Nessa técnica, diferentemente da fogueira, a queima é conduzida em um espaço fechado, porém não se encontram as qualidades formais de um forno totalmente fechado, e o combustível está em contato com as peças. Em relação ao tamanho dos fornos de buraco, conforme a ceramista Jane Perryman: “O tamanho e a profundidade de um forno de buraco vão depender da quantidade e do tamanho das peças que vão ser queimadas; ele pode ser cavado na terra ou na areia” (PERRYMAN, 2008, p. 73).

Na atualidade, o forno de buraco continua a ser utilizado em grupos que ainda se valem da cerâmica como fator de conexão da família, comunidade, e produzem peças para usos principalmente ritualísticos e cerimoniais. A inclusão do forno de buraco nas práticas de ceramistas contemporâneos é relativamente nova.

O desenvolvimento de fornos com tecnologias sofisticadas foi afastando o ceramista da prática direta de queima com fogo. Muito do conhecimento ancestral e várias técnicas desapareceram com a chegada de novas tecnologias. Assim, surgiu o forno elétrico, o pirômetro e os controladores de temperatura. Os fornos elétricos são automatizados, fáceis de usar e oferecem resultados previsíveis em relação ao controle da temperatura e aos efeitos produzidos nas peças cerâmicas.

Como observado pela ceramista Sumi Von Dassow: “Estas tecnologias alienam o ceramista da experiência completa de fazer cerâmica, e de seu aspecto de ‘feito por mim mesmo’” (DASSOW,

2009, p. 25). Talvez esse sentimento de distanciamento e de uma espécie de “industrialização” do processo de produção cerâmica seja uma das principais razões do aumento recente pelo interesse em práticas artesanais de queimas, como o forno de buraco, conforme temos observado em nossa prática com estudantes na universidade.

A queima em forno de buraco é muito divertida. Os potes adquirem, em geral, marcas com cores pretas e cinzentas pelo contato com os materiais combustíveis, mas também podem adquirir cores avermelhadas, alaranjadas, amareladas e rosas, a partir de químicos adicionados à queima. Dentre os elementos químicos mais frequentemente utilizados, encontramos o sal, o sulfato de cobre, o cloreto de ferro e outros materiais orgânicos que contenham potássio, como as algas marinhas e os grãos de café.

Quando lidamos com as técnicas ancestrais de queima nos relacionamos diretamente com o entorno, ficando muito atentos a ele. Percebemos desde o som do crepitar do fogo até as variações climáticas, como a presença ou não de chuva, a qual pode impossibilitar a realização da queima, ou as condições de vento, que interferem na forma como ela acontece. Tais fatores são essenciais e nos fazem ficar atentos ao entorno e às mudanças que ocorrem no ambiente. Somos colocados em uma condição na qual lidamos com aquilo que não conseguimos controlar.

Os resultados das queimas também nem sempre são previsíveis. Algumas peças podem rachar ou quebrar, ou não atingir a temperatura desejada, pois a distribuição do calor em uma fogueira não é homogênea, o que causa diferentes impactos e resultados nas peças. As manchas provocadas pelo contato do fogo com as peças e elementos químicos presentes são sempre inéditas. No caso do forno de buraco, a própria ação de cavar a terra nos permite ver as diferenças entre o solo superficial e a terra um pouco mais profunda, as diferenças de coloração, granulação, temperatura e grau de umidade. Conforme Dassow:

Forno de buraco não é uma técnica única, existem tantas maneiras de fazê-lo quanto ceramistas que o fazem. Cada ceramista acaba desenvolvendo

um estilo pessoal de queima em forno de buraco, dependendo de variáveis como tipo de argila utilizada, combustível disponível, os químicos adicionados e a altitude na qual a queima é feita. (DASSOW, 2009, p. 63).

Nas décadas de 70 e 80, a prática do forno de buraco se desenvolveu muito no contexto norte-americano, especialmente na Califórnia, em parte influenciada e inspirada pela exploração de técnicas de queima em baixa temperatura realizadas pelo ceramista e educador Hal Riegger. O forno de buraco passou a ser visto como uma experiência mais imediata do que a queima em um forno convencional. Nesse período, também surgiu grande interesse em se praticar e se ensinar cerâmica como um evento de *happening*, em si mesmo. Como um grande número de peças podem ser queimadas de uma só vez, o forno de buraco é a oportunidade ideal para uma queima coletiva e socialização.

A disseminação das técnicas ancestrais, as quais não utilizam recursos caros, tem uma importância também na democratização da cerâmica, pois ela se torna acessível para quem não tem condições de investir recursos em um forno elétrico, por exemplo. Em relação à conscientização sobre sustentabilidade, na queima de buraco pode ser utilizado como combustível restos de podas de árvores e arbustos, madeiras, serragem, palha, esterco, cascas de frutas, entre outros. Tais recursos, muitas vezes, podem ser facilmente encontrados pelos artistas nas redondezas de onde será realizada a queima.

Recursos renováveis, ecologia e sustentabilidade são palavras que passaram a fazer parte do léxico cotidiano contemporâneo. No contexto de limitação de recursos renováveis e na busca de práticas sustentáveis presentes no século XXI, o interesse pela prática do forno de buraco pode estar associado a uma consciência maior sobre sustentabilidade.

Muitos artistas estão conscientes da finitude dos recursos e várias produções que, em décadas anteriores, tiveram poucos questionamentos a respeito de seus efeitos na coletividade, atualmente são revisitadas por uma abordagem críti-

ca, quando relacionadas ao tema ambiental. Exemplos são alguns dos trabalhos da dupla de artistas Christo e Jeanne Claude, os quais realizaram, em décadas anteriores, obras de grande impacto visual, mas de alterações ambientais consideráveis.

O campo da arte, em alguma medida, passou mais recentemente a ficar atento a questões referentes ao uso dos recursos e a considerar com mais cuidado e consciência o entorno no que se refere ao impacto gerado pelas ações dos artistas. Tais atitudes consideramos fundamentais em qualquer atividade na atualidade, dentre elas as do campo artístico. Nesse sentido, observa-se nos alunos das novas gerações, no contexto em que trabalhamos (o de uma universidade pública), muita curiosidade por práticas alternativas de produção e de queima, quando o assunto é cerâmica. Nesse panorama, a queima em forno de buraco representa uma das práticas que mais desperta interesse por requerer poucos recursos e gastos, quando comparada a outros tipos de queima cerâmica.

UMA EXPERIÊNCIA COM FORNO DE BURACO A PARTIR DE UMA CONSTRUÇÃO COLETIVA

No segundo semestre de 2018 foi realizado um projeto de extensão do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com o título: *Curso de queimas artesanais em cerâmica*¹. Tal curso teve um perfil experimental e foram abordados o forno de buraco, o *saggar* e a queima em lata com serragem².

Para a grande maioria dos alunos, o contato com queimas artesanais ocorre mediante imagens (fotografias, vídeos). Raramente, há um contato vivencial no sentido de se praticar

1

Curso ministrado no Centro Budista Caminho do Meio, Viamão, RS, 2018.

2

Saggar é uma técnica de envolvimento das peças com diferentes materiais para provocar efeitos de queima. Informações sobre a queima em serragem podem ser encontradas em: Site Campo e Arte. <http://www.campoarte2018ufrgs.br>

diretamente as técnicas artesanais de queima. A produção cerâmica dos estudantes, na quase totalidade dos casos, é queimada em fornos elétricos, o que impossibilita o contato com o elemento fogo. Tal fato se relaciona especialmente à praticidade, a questões de segurança e de espaço físico, mas também indica certo distanciamento das práticas ancestrais, as quais são mais trabalhosas e demandam muito mais tempo para sua preparação e realização. Foi principalmente devido a esse afastamento da aprendizagem de uma técnica por meio da experiência direta de relação com o elemento fogo e seu manejo criativo que ocorreu o curso de extensão universitária sobre as queimas artesanais, dentre elas, a queima de buraco. Nessa formação, cada atividade foi conduzida de forma a proporcionar aos alunos a participação na montagem e execução das queimas. Posteriormente, foram observados os resultados dos efeitos do fogo nas peças cerâmicas.

A oficina da construção do forno e queima das peças envolveu as seguintes etapas:

- O primeiro passo foi a preparação do local: cavou-se um buraco em um lugar plano e a céu aberto. As dimensões finais do buraco que cavamos ficaram em cerca de 80cm de diâmetro e 50cm de profundidade. Depois, foi feita uma secagem da cova ateando fogo em jornais e folhas secas colocadas dentro do buraco. (**Figura 2**).



FIGURA 2

Buraco preparado para a realização da queima cerâmica. Centro Budista Caminho do Meio, Viamão, 2018
Fotos: Cláudia Zanatta e Mariana Wartchow

- O segundo passo, visando à produção de efeitos de cor nas peças, foi envolvê-las em papel alumínio (pode ser papel alumínio reutilizado), cascas de banana, cebola, crina de cavalo. Dentro de algumas das peças foram colocados borra de café e cascas de ovos. Tais elementos produzem reações químicas durante a queima, as quais geram nuances, manchas e diversas colorações nas peças.
- Uma próxima etapa anterior à queima se refere à secagem das peças. Embora elas possam aparentar estar secas, um pequeno aquecimento das peças previne muitas perdas devido à quebra por choque térmico durante a queima. Para a secagem foram colocadas algumas telhas cerâmicas na base e nas laterais do forno e, sobre elas, dispostas as peças cerâmicas secas e cruas. Foi ateado um pequeno fogo inicial em um dos cantos do buraco. Tal fogo não pode entrar em contato direto com as peças. É o calor e não o contato direto com o fogo advindo das chamas que fará a secagem completa das peças.
- Depois de uns 30 minutos, retiramos as peças do forno e espalhamos um pequeno braseiro no fundo do buraco.
- Acima do braseiro, colocamos uma pequena camada de serragem de granulação fina. Também pode ser utilizado resíduo para fazer cama de cavalo ou esterco seco, pois ambos são excelentes combustíveis para a queima, produzindo calor. Tanto a serragem quanto o esterco seco vão diminuir muito a quantidade de lenha a ser utilizada. (**Figura 3**).



FIGURA 3
Equipe trabalhando
na montagem
do forno. Centro
Budista Caminho do
Meio, Viamão, 2018

- A seguir, foram dispostas as peças (algumas envoltas nos materiais citados acima e outras sem nenhum invólucro) e, em seguida, mais serragem fina foi colocada sobre as peças. Algumas telhas foram colocadas para separar as peças umas das outras. Tal providência auxilia a prevenir choques ocasionados caso alguma das peças quebre durante a queima. As telhas entre as peças impedem que uma afete a outra, caso se rompa, espalhando estilhaços. (**Figura 4**).

**FIGURA 4**

Preparação com serragem no fundo do buraco, peças envoltas em materiais para efeitos de cor e telhas dispostas para a proteção de peças sensíveis. Centro Budista Caminho do Meio, Viamão, 2018

- Após, colocamos um pouco de madeira seca e alguns papéis para auxiliarem no início da queima. Ateamos o fogo. (**Figura 5**).

**FIGURA 5**

Forno de buraco montado, em processo inicial de queima. Centro Budista Caminho do Meio, Viamão, 2018

- Depois que o fogo pegou bem, o buraco foi coberto por uma telha de metal, para diminuir a intensidade da queima, provocar redução (diminuição da quantidade de oxigênio no interior do buraco) e manter o calor por mais tempo. (**Figura 6**).

FIGURA 6
Queima em
processo com
cobertura metálica.
Centro Budista
Caminho do Meio,
Viamão, 2018



- Após a queima terminar, deixamos arrefecer em torno de umas 8 horas o local. No dia seguinte, retiramos a telha e as peças foram removidas, pois estavam prontas. Limpamos as peças, retirando as cinzas que ficaram aderidas e, por estarem completamente frias, elas puderam ser lavadas. (**Figuras 7 e 8**).



**FIGURAS 7 E 8**

Resultado de algumas peças da queima de buraco. Nota-se as manchas de cor e a irregularidade dos tons causados na argila pela chama da fogueira. Centro Budista Caminho do Meio, Viamão, 2018

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS A PARTIR DA QUEIMA DE BURACO

A queima artesanal pode ser uma excelente ocasião se trabalhar com inter-disciplinariedade (ou com o que chamamos de *in-disciplinas*)³ devido a envolver tantos conhecimentos, muitos dos quais com larga tradição, a partir de bases empíricas. Também oportuniza que se pense, vivencie e fale sobre sustentabilidade e sobre a responsabilidade do artista e dos impactos ambientais de suas práticas. Ao experimentar e testar técnicas ancestrais a partir de problemáticas atuais, podemos perceber que passado, presente e futuro não são divisões estanques e que eles se conectam definindo, limitando ou ampliando nossas práticas na contemporaneidade.

Notamos tanto no processo da construção do forno quanto na realização da queima cerâmica artesanal que ela é um grande elemento aglutinador dos participantes, os quais trabalham coletivamente para que a queima chegue a bom termo. Assim, uma tradição ancestral pode, além de oportunizar a produção de aspectos formais diferenciados (manchas de cor nas peças ocasionadas pelo contato com a chama do fogo, por exemplo), atuar em aspectos emocionais e inte-

3

Sobre o conceito de in-disciplina, ver DUARTE LOZA, Daniel Martín. *Arte Indisciplinario*. Revista Metal Nº1, Julio de 2015. Disponível online em: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/150>.

lectuais dos participantes, os quais precisam estar atentos a todas as etapas do processo de queima, alimentar e cuidar do fogo, bem como lidar com condições climáticas, adaptando-se às mudanças que ocorrem. Também a construção do forno, a queima e o posterior resfriamento das peças exigem que trabalhem com um tempo diferenciado, a partir de relações táteis com a matéria e com o fogo.

Colocando a queima artesanal em uma perspectiva social e histórica, podemos afirmar que esse recurso é um elo de continuidade cultural, aproximando passado e presente e que a renovação da tradição da queima artesanal na contemporaneidade pode ser um elemento que proporcione novos entendimentos em relação à permanência e às condições do fazer cerâmico na atualidade.

REFERÊNCIAS

HARRISON, Robert. **Sustainable Ceramics. A practical approach**. New York: Boomsbury Publisher, 2013.

PERRYMAN, Jane. **Smoke Firing – Contemporary Artists and Approaches**. United States: University of Pennsylvania Press, 2008.

WATKINS, James. C., WANDLESS, Paul. **Alternative Kilns & Firing Techniques**. New York, Lark Books Publishing, 2006.

WHITEHAND, Dawn. **Pit Firing Ceramics Modern Methods, Ancient Traditions**. United States: Schiffer Publishing, Ltd., 2013.

VON DASSOW, Sumi. **Low-firing and Burnishing**. United States: The American Ceramic Society, 2009.

Revista Nupeart [recurso eletrônico] /Universidade do Estado de Santa Catarina. Núcleo Pedagógico de Educação e Arte. v. 18, n. 18, 2017. -- Florianópolis: UDESC/CEART, 2002.

“AS VINHAS DA IRA”

E OS FOTÓGRAFOS DA FSA

FILIPE FREITAS CHAVES

Fotógrafo e documentarista, formado em Ciências Biológicas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, 2013). Mestre em Artes pela Escola de Belas Artes (EBA/UFMG, 2017), é pesquisador e professor nas áreas de fotografia e cinema. Atualmente cursa o doutorado em cinema pela EBA/UFMG.



RESUMO

ESTE TRABALHO pretende contar o contexto histórico que originou o livro *As vinhas da ira*, de John Steinbeck, e determinou a produção do filme homônimo de John Ford. Almeja-se também relacionar as imagens dos fotógrafos da *Farm Security Administration* (FSA) com a fotografia do filme. A FSA foi um órgão do governo norte-americano que fez um esforço durante a Grande Depressão de combate à pobreza rural nos Estados Unidos da América na década de 1930.

PALAVRAS-CHAVE

As vinhas da ira. John Steinbeck. John Ford. Fotógrafos da *Farm Security Administration* (FSA). Grande Depressão dos Estados Unidos da América.

ABSTRACT

THIS WORK intends to tell the historical context that originated John Steinbeck's book *The Grapes of Wrath*, and determined the production of the homonymous film by John Ford. It is also intended to relate the images of *Farm Security Administration* (FSA) photographers with film photography. The FSA was a US government agency that made an effort during the Great Depression to combat rural poverty in the United States in the 1930s.

KEYWORDS

The Grapes of Wrath. John Steinbeck. John Ford. Photographers from the *Farm Security Administration* (FSA). Great Depression of the United States of America.

A GRANDE DEPRESSÃO, AS *DUST BOWL* E O *NEW DEAL*

NO INÍCIO da década de 20 do século XX, com a crise na Europa causada pela Primeira Guerra, os Estados Unidos da América passaram a ser a grande potência mundial e obtiveram uma enorme expansão de sua produção e consumo. Ao final daquela década, no entanto, precisamente no ano de 1929, a economia norte-americana sofreu um drástico declínio, principalmente devido ao crescimento que se deu de forma especulativa, isto é, a natureza do crescimento econômico naquele país foi através da especulação financeira, que estava relacionada com pessoas que compravam ações na bolsa, esperando que estas se valorizassem para logo em seguidas revendê-las. Essa falsa prosperidade fez com que, em outubro daquele ano, ocorresse a Quebra da Bolsa de Nova York. Esse episódio afetou toda a economia mundial. Várias pessoas nos Estados Unidos ficaram desempregadas e adquiriram grandes dívidas com os bancos. Durante toda a década de 30, o país enfrentou sua pior recessão do século XX, o que ficou conhecido como a Grande Depressão (PRADO, 2009, p.11).

Para agravar a crise econômica em que o país se encontrava, as Grandes Planícies do sul, onde estão situados os estados de Oklahoma, Nebraska e partes dos estados do Kansas, do Texas, do Colorado e do Novo México, sofreram uma das piores secas registradas até então, considerada um dos maiores desastres ambientais na história daquele país. As tempestades de areia, que danificavam as plantações e prejudicavam a vida dos agricultores norte-americanos, ficaram conhecidas como as *Dust Bowl*, e foram determinantes para se compreender a onda da migração interna ocorrida nos Estados Unidos da América no início da década de 30 (MELO, 2014, p. 9). As populações de agricultores afetadas pela seca, pela crescente mecanização do campo e pelas dívidas que tinham com os bancos tornaram-se, então, sem terra e migraram por todo o país, principalmente para a Califórnia, considerada a nova Canaã¹.

1

Canaã, atual Israel, conhecida como “a terra que mana leite e mel”, que é farta para se plantar e possui desertos circundantes (LAVRADOR, 2010). Quando referem-se a um lugar como “nova Canaã”, quer dizer que aquele lugar possui terras férteis.

A fim de amenizar os problemas sociais e econômicos provocados pela Grande Depressão, o presidente Franklin Delano Roosevelt, eleito em 1933, aprovou uma série de medidas conhecidas como *New Deal*. Esses programas incluíam principalmente projetos de obras públicas, tinham o objetivo de recuperar e reformar a economia norte-americana e assistir os prejudicados pela crise em que o país se encontrava (LIMONCIC, 2003, p. 123).

A ideia era que o Governo intervisse na economia com o intuito de garantir à população um estado de bem-estar social. Para justificar as políticas públicas que adotava e ganhar apoio popular, o governo do presidente Roosevelt realizou um controle pesado e diário dos meios de comunicação do país, fazendo com que o equilíbrio do poder tendesse para o Executivo (GEHRKE, 2013, p. 2).

Esse cenário de crise econômica, social e ambiental que os Estados Unidos sofriam suscitou a criação de vários trabalhos em diferentes meios de expressão artística, incluindo a música, a literatura, a fotografia, a pintura e o cinema, como veremos em alguns exemplos neste artigo.

AS VINHAS DA IRA DE JOHN STEINBECK

Em 1936, o jornal San Francisco News encomendou ao jornalista e escritor John Steinbeck uma série de artigos sobre os trabalhadores migrantes de Salinas, na Califórnia, que vinham de todas as partes do país, principalmente das Grandes Planícies do sul. Nos sete artigos escritos para o periódico, publicados entre os dias 05 e 12 de outubro de 1936, Steinbeck relata, de forma crua, quem eram, de onde vinham e como viviam os migrantes que chegavam aos milhares na Califórnia. As dificuldades que enfrentavam eram descritas com detalhes, tais como baixos salários, condições insalubres de trabalho e de vida, e o ódio que tinham que encarar de pessoas que chegaram bem antes nas terras californianas e viam suas vagas de empregos ameaçadas pelos novos migrantes. No primeiro artigo já é possível notar que a ideia de Steinbeck é dar voz a esses grupos de migrantes que não detinham poder algum, nem político e muito menos econômico, e sofriam forte preconceito por onde passavam:

“Eles são pequenos agricultores que perderam suas fazendas ou trabalhadores rurais que viveram com a família como os antigos americanos. São homens que trabalharam duro em suas próprias fazendas e sentiram o orgulho de possuir e viver em estreito contato com a terra. Eles são americanos engenhosos e inteligentes, que passaram pelo inferno da seca, viram suas terras murcharem e morrerem e o solo se esgotar; e isso, para um homem que possuía uma terra, é uma dor singular e terrível. (...) E por causa de sua tradição e vivência, eles não são migrantes por natureza. Eles são ciganos por força das circunstâncias” (Tradução livre. STEINBECK, 1936, p. 5)

John Steinbeck era um jornalista que já ganhara certa fama como escritor, tendo escrito um ano antes, *Boêmios Errantes*, livro que conheceu um grande sucesso de público e o fez receber a medalha de ouro do Commonwealth Club de San Francisco, como o melhor livro escrito por um californiano em 1935. Em 1937, Steinbeck publica *Ratos e Homens*, que contribuiu para solidificar a reputação literária do autor, vendendo milhares de cópias. Em 1938, publica *O Grande Vale*. Após este trabalho, recolhe-se em sua casa e, em 1939, publica sua grande obra prima, *As vinhas da ira*, que propiciou ao autor dois importantes prêmios: o Pulitzer e o troféu dos Livreiros Americanos. Esse romance relata o calvário dos pequenos agricultores – representados pela família Joad – que viam a Califórnia como a Terra Prometida, depois que foram expulsos de suas terras no Oklahoma, durante a Grande Depressão. Alguns motivos causaram essa expulsão, como a seca, provocada pelas tempestades de areia *Dust Bowl*; as dificuldades econômicas; mudanças na atividade agrícola, como a mecanização do campo; e a execução de dívidas pelos bancos, forçando o abandono desses pequenos agricultores do seu modo de vida. Devido à situação desesperadora e de fome que se encontravam, os Joads foram embora para a Califórnia. Junto com milhares de outros “Okies” (como os habitantes de Oklahoma são conhecidos), procuraram emprego, terra, dignidade e um futuro (STEINBECK, 1982).

A convivência que Steinbeck teve com esses camponeses, quando, como jornalista, escreveu os artigos para o San Francisco

News, foi decisiva para o escritor compor o livro e contar a epopeia da família *Joad* e as injustiças que viviam.

OS FOTÓGRAFOS DA FSA E O FILME *AS VINHAS DA IRA*, DE JOHN FORD

No âmbito das políticas agrícolas do *New Deal*, em 1935 foi desenvolvida a *Resettlement Administration* (RA), que mais tarde passaria a ser chamada *Farm Security Administration*, ou simplesmente FSA. Esse órgão “visava combater os efeitos sociais e econômicos devastadores da Grande Depressão (1929 – c.1940), administrando empréstimos, criando acampamentos de migrantes e ajudando fazendeiros em apuros a mudarem para regiões economicamente mais prósperas” (HACKING, 2012, p. 304).

Os fotógrafos que trabalharam para o FSA tentaram chamar a atenção para os destituídos da sociedade, principalmente os cidadãos de origem agrícola que estavam sendo afetados pela crise econômica e ambiental. Para José Pedro Souza, o projeto fotográfico realizado pela *Farm Security Administration Photographic Corps* “tornou-se uma arma importante para despertar as consciências sociais, devido a algum sentido crítico e denunciante que, independentemente dos constrangimentos governamentais, alguns fotógrafos, como (Walker) Evans ou (Dorothea) Lange, lhe deram”. (SOUSA, 2004, p. 109-110).

No artigo “You Have Seen Their Pictures”, publicado em abril de 1940 na revista *Survey Graphic*, Hartley E. Howe diz que:

“O que caracteriza a fotografia da FSA são os seus objetivos. O primeiro é dizer às pessoas, através de fotos, sobre o grande problema humano com o qual a *Farm Security Administration* está lidando: o problema de dar uma maior atenção para um pequeno terço de nossa população rural. O outro objetivo básico é igualmente arrebatador: fazer um registro fotográfico de uma América rural, contar visualmente como os agricultores da América vivem, trabalham, brincam, comem e dormem. **(Tradução livre: HOWE, 1940, p. 236)**”.

A FSA empregou 20 fotógrafos, e a Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América, em Washington, conserva uma coleção de cerca de 170 mil negativos obtidos entre 1935 e 1943. Os negativos são em tamanhos diferentes – variando de 35 milímetros e de 8x10 polegadas². Num esforço para instruir o público, o projeto FSA teve uma grande repercussão porque as fotografias foram amplamente divulgadas na imprensa, em livros e em exposições (SOUSA, 2004, p. 116).

Essa ampla divulgação das fotos da América rural nos leva a sugerir que Gregg Toland, diretor de fotografia do filme *As vinhas da ira* (1940), provavelmente tenha tido contato com essas imagens em mídias diversas e se inspirado para fazer a fotografia do filme de John Ford. Um exemplo para ilustrar isso pode ser observado em uma fotografia da FSA (**figura 1**) e um dos frames do filme (**figura 2**).

FIGURA 1

Título: *Vista típica de uma área das Grandes Planícies*.
Cidade de Mills, Novo México.
Fotógrafa: Dorothea Lange.
Data de Criação/Publicação:
Dez. 1935. Fonte: Biblioteca
do Congresso dos EUA



FIGURA 2

Primeira cena do
filme *As vinhas da ira*
(1940). Direção: John
Ford. Distribuidor:
FOX FILMES



2

Transcrição do documentário “*About the FSA Collection*” (Carl Fleischhauer). Documenting America, 1935-1943: *The Farm Security Administration/Office of War Information Photo Collection* Acesso em 19 de março de 2019, no seguinte link: <http://www.loc.gov/rr/program/journey/fsa-about-transcript.html>.

Ambas mostram uma paisagem das Grandes Planícies do sul dos Estados Unidos: uma no Novo México e a outra em Oklahoma. A fotografia de Dorothea Lange, feita no Novo México, nos mostra uma terra árida e nos faz pensar nas pessoas que ali vivem, que não conseguem plantar nada para vender ou mesmo comer. O grande plano geral na primeira cena do filme de John Ford, realizado por Toland, em Oklahoma, foi muito bem escolhido para mostrar a geografia do local, e possivelmente tenha sido inspirado nesta ou em outras fotografias de Lange.

Essa ideia é defendida pelo diretor de fotografia John Bailey. Ele comenta, em entrevista para o filme documentário *Visions of Light: The Art of Cinematography* (1992), que a fotografia de Gregg Toland, em *As vinhas da ira*, “tinha um sentido naturalista, quase um documentário. Se os frames de *As vinhas da ira* são comparados com alguns fotógrafos como Walker Evans, Dorothea Lange ou qualquer um deles, é muito difícil de notar a diferença”³.

Dentre os principais fotógrafos do primeiro grupo da *Farm Security Administration*, destacam-se Dorothea Lange (1895-1965), Walker Evans (1903-1975), Russell Lee (1903-1986), Arthur Rothstein (1915-1985) e Ben Shahn (1898-1969). Eles “desenvolveram uma imagem da identidade americana como forte e resistente em um momento de colapso econômico. Em vez de focar a modernização e a tecnologia, a fotografia da FSA apresenta o agricultor como espinha dorsal da sociedade americana” (HACKING, 2012, p. 305). A fotografia da **figura 3**, realizada por Arthur Rothstein, representa muito bem essa identidade descrita e inclusive ilustra a versão dupla do livro de John Steinbeck, pela Editora Abril (1979), no Brasil.

As duas fotografias mais famosas desse trabalho coletivo fotodocumental apresentam a força das mulheres e a ideia de que elas eram as principais responsáveis pela estabilidade familiar em um contexto tão adverso para essas famílias. Uma



FIGURA 3

Título: *Fazendeiro e filhos andam em face de uma tempestade de poeira (Dust Bowl)*.

Cimarron County, Oklahoma. Fotógrafo: Arthur Rothstein. Data Criação/Publicação: Abril 1936. Fonte: Biblioteca do Congresso dos EUA

3

Visions of Light: The Art of Cinematography (1992): filme documentário dirigido por Arnold Glassman, Todd McCarthy e Stuart Samuels.

delas é a emblemática *Mãe migrante* (**figura 4**), de Dorothea Lange, feita em Nipomo, na Califórnia, em 1936. A outra é a *Mulher de arrendatário de terras do Alabama* (**figura 5**), também de 1936, foto que Walker Evans tinha feito ao documentar a vida de meeiros brancos no Alabama. O fotógrafo a publicou em seu livro *Let us now Praise Famous Men*, produzido com o escritor James Agee, em 1941.



FIGURA 4

Mãe migrante,

Nipomo, Califórnia

Fotógrafa: Dorothea Lange

Data de Criação/Publicação: Fev. ou Mar. 1936

Fonte: Biblioteca do Congresso dos EUA



FIGURA 5

Mulher de arrendatário de terras do Alabama,

Hale County, Alabama

Fotógrafo: Walker Evans

Data de Criação/Publicação: [1936 verão]

Fonte: Biblioteca do Congresso dos EUA

Tanto no livro de John Steinbeck quanto no filme de John Ford, *As vinhas da ira*, percebemos também esse papel da mulher na figura da mãe *Joad*, que vive uma existência de perdas: perde a terra; a avó e o avô falecem; e o filho sai para o mundo. Mas mesmo assim ela se mostra forte e sua fortaleza possui um valor moral significativo para que a família *Joad* continue unida, ao menos com aqueles que ficaram. Jane Darwell (**figura 6**), brilhantemente interpreta a mãe, pelo qual recebeu o Oscar de me-

lhora atriz coadjuvante em 1940. Embora a personagem da mãe sofra tanto, se mantém firme e perseverante em seus princípios.



FIGURA 6

Atriz Jane Darwell
no papel de MaJoad.
Filme: *As vinhas da ira*
(1940). Direção: John
Ford. Distribuidor:
FOX FILMES

No filme, no último diálogo que ela tem com o pai, diz:

“a mulher se adapta melhor que o homem. Um homem vive meio que, bem, aos solavancos. Bebês nascem e alguém morre, isso é um solavanco. Ele compra um sítio ou o perde, isto é um solavanco. Com a mulher é constante, como um riacho. Pequenos redemoinhos e cascatas, mas o rio continua. A mulher encara dessa maneira.” [*As vinhas da ira* (1940). Direção: John Ford. Distribuidor: FOX FILMES.]

A mãe *Joad* possui uma percepção de gênero que imprime uma sabedoria popular, de que a energia e o alento da família estão com a mulher. E o espectador pode sentir isso não só pelas falas da mãe, mas também por meio de suas atitudes perante as misérias que enfrentam, com caráter e os valores familiares da sociedade norte-americana que John Steinbeck e John Ford tentam passar em suas obras.

○ ROTEIRO D’AS VINHAS DA IRA

Até aqui já tecemos algumas palavras sobre o filme, mas não é possível falar d’*As vinhas da ira*, de John Ford, sem comentar como o roteiro foi originado e em qual contexto. Em 1934, os Estados Unidos da América estavam em plena depressão, como já comentamos. O presidente Roosevelt estava no primeiro período presidencial e já havia implantado o *New Deal* para lutar contra a pobreza e o desemprego, mas a indústria cinematográfica

fica já havia ultrapassado a crise e o *sistema de estúdio* atingia o seu auge, que perdurou até os anos 40. A estrutura da indústria nessa época assumia a forma de um oligopólio formado por cinco grandes estúdios: MGM (Metro-Goldwyn-Mayer), Paramount, Warner Bros., RKO e a Fox (20th Century-Fox após 1935). Cada estúdio possuía um estilo específico. Na 20th Century-Fox, Darryl F. Zanuck, produtor considerado “gênio”, herdou a tradição – resumindo em uma palavra – americana. “O estúdio tinha uma paixão pelo passado do país, pela pintura das pequenas cidades, das vilas, do campo cuja quietude é frequentemente oposta às grandes cidades turbulentas e corruptoras” (MATTOS, 2006, p. 232). Zanuck era um dos produtores que tinham talento genuíno para conceber histórias de filmes eficazes ou populares e para mobilizar os recursos – o escritor, o diretor e os intérpretes mais indicados – capazes de realizar a concepção (SKLAR, 1978).

Após ler *As vinhas da ira* e ter ficado fascinado com a história de John Steinbeck, Darryl F. Zanuck reuniu o trabalho de adaptação do livro feito pelo escritor Nunnally Johnson; convidou o já prestigiado John Ford para a direção do filme, além de lhe garantir total liberdade criadora. Ford, por sua vez, indicou o amigo Henry Fonda, com quem já havia trabalhado em *A Mocidade de Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, 1939), para representar o protagonista Tom Joad (**figura 7**).



FIGURA 7

Ator Henry Fonda no papel de Tom Joad. Filme: *As vinhas da ira* (1940). Direção: John Ford. Distribuidor: FOX FILMES

Nas palavras de Luís de Pina, Fonda “parece representar um tipo americano de homem do povo, simultaneamente rude e delicado, austero e brincalhão, trabalhador e sonhador” (PINA, 1980, p. 50). Pina ainda irá contar uma entrevista que John Ford deu a Peter Bogdanovich, em que o diretor comenta o porquê de a história d’*As vinhas da ira* tê-lo atraído:

“ (...) porque tratava de pessoas simples e o enredo lembrava-me as épocas de fome na Irlanda, quando despediam os trabalhadores rurais e os deixavam a morrer de fome pelas estradas. Isso tinha algo a ver com o tema do livro – como parte da minha tradição irlandesa – mas gostei da ideia desta família deslocada e procurando o seu próprio caminho no mundo. Era uma história intemporal” (FORD apud PINA, 1980, p. 62).

John Ford também convidou, para o filme, o diretor de fotografia, Gregg Toland, que, segundo o diretor, “revelou-se um operador verdadeiramente cinematográfico, síncrono com o estilo da história, cuja fotografia direta, despida, contrastada, recusa o brilho da imagem em função da força imperiosa do objeto focado” (PINA, 1980, p. 62). André Reis Martins nos ensina que “a iluminação determina o tom emocional e dá a atores, cenários, acessórios e trajes um caráter adequado às cenas” (MARTINS, 2004, p. 35). Toland compreendia isso muito bem. Ele sabia o efeito dramático que uma iluminação natural, com filme preto e branco e de alto contraste, poderia contribuir para passar a ideia do filme, de uma vida dura dos *Joad* e de todos os outros migrantes que buscavam um pedaço de terra para viver. Sua fotografia, como dito no início deste trabalho, lembra muito a de um filme documentário, como podemos ver no frame da **figura 8**.



FIGURA 8

Cena do filme *As vinhas da ira* (1940)

Direção: John Ford. Distribuidor: FOX FILMES

No primeiro plano dessa cena, vemos um casal olhando para a câmera, que representa a subjetiva do olhar da família *Joad*, chegando no acampamento dos sem terra. No segundo plano, uma mulher lava a roupa em uma bacia. No terceiro plano da cena, há várias moradias improvisadas que foram erguidas, feitas com pedaços de madeira e lona, evidenciando um problema social de difícil solução. Realidade mais comumente vista em filmes documentários do que em filmes de ficção.

John Ford, segundo Pina (1980, p. 62), diz que Gregg Toland fez “um grande trabalho de fotografia. Nada, mas mesmo nada para fotografar, nem uma só coisa bonita, mas apenas uma boa e pura fotografia”. Toland, por sua vez, ao revelar como quebrou as regras ao filmar *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, escreverá sobre a arte cinematográfica em um artigo, cujas ideias também se aplicam para *As vinhas da ira*:

(...) “o dia da cinematografia estilizada está passando, e está sendo substituída por uma técnica realista sincera e com uma abordagem individual para cada novo assunto tratado no cinema. Você vai conseguir muito mais ao ajustar sua fotografia para a história em vez de limitar a história para os estreitos limites da prática fotográfica convencional. E como você faz isso você vai aprender que a câmara de vídeo é um instrumento flexível, com muitas das suas possibilidades ainda inexploradas. Novos domínios continuam a ser descobertos por amadores e profissionais que estão dispostos a pensar sobre isso e tomar o tempo necessário para fazer do pensamento uma realidade (**Tradução livre:** TOLAND *apud* GOTTESMAN, 1996, p. 572)

A impressão de realidade que o filme passava era tamanha que o cantor Woody Guthie, que reescreveu a história do livro na forma de canção, resumiu sua importância: “Vá assistir *As vinhas da ira*, parceiro... você é o astro daquele filme. Vá ver a si mesmo, ouvir suas próprias palavras e sua própria canção” (KEMP, 2011, p. 104).

Nas palavras de Leif Furhammar, em seu livro *Cinema e Política*, “até *As vinhas da ira* (1940) a depressão não havia sido mostrada diretamente numa fita de Hollywood. Na tradição do envolvi-

mento social no cinema americano, o filme de John Ford foi um dos pontos altos que conseguiu sobreviver, apesar de condições desfavoráveis” (FURHAMMAR, 1976, p. 55). Mas ao contrário do que disse Furhammar, *As vinhas da ira* não foi o único filme a retratar a depressão que os EUA enfrentavam nos anos 1930.

OUTROS FILMES SOBRE A GRANDE DEPRESSÃO

É certo que *As vinhas da ira* mostrou de forma mais detalhada o que se passava na Grande Depressão, mas outros filmes já haviam exibido essa realidade dos pequenos agricultores dos EUA. Em *O pão nosso* (1934), de King Vidor, um grupo de trabalhadores sem terra, sem teto e sem emprego, se juntam para combinar suas habilidades para fazer uma comunidade rural, onde plantam seus próprios alimentos e onde todos possam exercer o que melhor sabem fazer para o bem comum. Em uma entrevista para David Shepard, em 1983, Vidor conta que a MGM não queria bancar o filme por medo do que o filme tratava. Segundo o realizador, “a história era realista demais para um grande estúdio” (Prólogo de *Our Daily Bread*, 1983, por David Shepard). O diretor, então, pagou o filme de seu próprio bolso, ao hipotecar sua casa e pedir empréstimos. O filme chegou a ser censurado nos Estados Unidos por causa das mensagens ditas socialistas que representava. Outro filme que trata desse período, mas de forma mais sutil, é *O Galante Mr. Deeds*, de 1936, do diretor Frank Capra. Em uma cena do filme, centenas de desempregados fazem fila para tentar um emprego, que está escasso. Em outra cena, um homem desempregado invade a casa do protagonista, que havia se tornado milionário após receber uma herança, e pede emprego, dizendo que não tem o que comer e que sua família passa fome.

Embora não tendo sido o primeiro a retratar a Grande Depressão do país, *As vinhas da ira* segue sendo o que melhor representou esse período em um filme, mostrando o desânimo, o medo e o fracasso que tomaram a nação americana pela crise do capitalismo. Luís de Pina irá concluir que mesmo alterando a mensagem crítica de Steinbeck, o filme *As vinhas da ira*:

“(...) aparece ainda hoje como um dos filmes americanos de maior atenção social, uma daquelas fitas em

que as imagens, ultrapassam opções ideológicas concretas, constituem um marco de denúncia, um protesto universal, sobretudo porque a encenação de Ford, acentuando os aspectos humanos do drama e atribuindo-lhes um fundo significado moral, transforma a violência social da história numa agressão contra o próprio sentido da vida em comunidade: o homem não pode ser lobo do homem” (PINA, 1980, p. 59).

É certo que muito se perde da obra de Steinbeck no roteiro de Nunnally Johnson para o filme de Ford. O Código de Hollywood⁴, que já era aplicado, se juntou com a política liberal dos cineastas para anular ou alterar algumas partes do livro. No entanto, pode-se dizer que a essência do livro está no filme. Nas próprias palavras de John Steinbeck, ao assistir ao filme adaptado de sua obra, o escritor fala:

“Descemos à tarde e naquela noite vimos (*As vinhas da ira*) (...) Zanuck mais do que manteve sua palavra. Ele fez uma imagem rígida e direta, na qual os atores foram submersos tão completamente que parece um filme documentário e certamente tem um toque duro e verdadeiro. De fato, com o material descritivo removido, é uma coisa mais dura do que o livro, de longe (**Tradução livre.** GOSSAGE, 1990, p. 101)”

É curioso notar a figura central do produtor em Hollywood naquela época. Steinbeck se refere aqui ao filme, não como do diretor John Ford, mas sim como se o principal responsável para que o filme acontecesse fosse o produtor, Darryl F. Zanuck, como de fato parece ter sido.

CONCLUSÃO

A grande maioria dos comentários contemporâneos continuam favoráveis ao livro e ao filme *As vinhas da ira*. Principalmente

4

The Motion Picture Production Code: conhecido como Código Hays, que obrigava os filmes de Hollywood a obedecer a uma cartilha de condutas – eufemismo para a censura dos estúdios entre os anos de 1930 e 1968.

porque muitos dos nossos problemas sociais, econômicos e ambientais tratados em ambas produções – não apenas nos Estados Unidos da América, onde a história se passa – são ainda ignorados na atualidade: falta de moradia de famílias inteiras; o corte de programas sociais; o afluxo de imigrantes e migração de nativos às áreas que não vão acomodá-los; pequenas empresas que são devoradas por grandes empresas; e um sistema agrícola que mais uma vez necessita de novas tecnologias ou simplesmente outras formas de tratar a terra para não danificá-la. Além do mais, as imagens da FSA continuam influenciando fotógrafos e fotógrafas do mundo inteiro, no que tange à fotografia como instrumento de denúncias sociais.

Por tudo isso, podemos concluir que *As vinhas da ira*, tanto o romance quanto o filme, bem como as fotografias da FSA, produzidos há mais de 80 anos, continuam atuais para contribuir com a reflexão de pensarmos como as artes podem nos auxiliar a amplificar as vozes daqueles que mais necessitam, visando criarmos um mundo socialmente mais justo e ambientalmente viável.

REFERÊNCIAS

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Hollywood e o Mundo**. In: Cinema e política. Trad. Júlio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GEHRKE, Megan. **Preservation or Propaganda?: New Deal Media of the United States during the 1930s**. Disponível em: <http://megangehrke.weebly.com/uploads/2/8/7/1/28716785/hist_290_research_paper_final_draft.pdf>.

GOSSAGE, Leslie. **The Artful Propaganda of Ford's The Grapes of Wrath**. In: New essays on The grapes of wrath. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1990.

HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. In: Documentário social nos EUA. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2012.

HOWE, Hartley E. **"You Have Seen Their Pictures"**. Survey Graphic, Nova Iorque, Vol. 29, No. 4., Abril 1940.

KEMP, Philip. **A sociedade nas telas**. In: Tudo sobre cinema. Tradução de Fabiano Morais... et al; Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

Os imortais da literatura universal. São Paulo: Abril Cultural, 1971-1972. 3 v. Volume II.

LAVRADOR, José Luís Pimentel. **Ao Sabor da Bíblia**. Faculdade de Letras. Universidade de Coimbra. Dissertação de Mestrado em Alimentação – Fontes, Culturas e Sociedade. Outubro de 2010. Portugal.

LIMONCIC, Flávio. **Os inventores do New Deal**. Estado e sindicato nos Estados Unidos dos anos 1930. Rio de Janeiro: UFF, 2003. 289 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

MARTINS, André Reis. **A luz no cinema**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. 2004.

MATTOS, A. C. Gomes de. **Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MELO, Flávia da Rosa. **Família norte americana e miséria: análise das representações da pobreza e da instituição familiar em As vinhas da ira, de 1940**. Monografia apresentada para a conclusão do Curso de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2014.

PINA, Luis de. **John Ford**. Lisboa: Editorial Vega, 1980.

PRADO, Luiz Carlos Delorme. **A economia política da grande depressão da década de 1930 nos EUA: visões da crise e política econômica, semelhanças e diferenças com a crise atual**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

SKLAR, Robert. **História social do cinema americano**. São Paulo: Cultrix, 1978.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma historia critica do fotojornalismo ocidental**. Chapeco: Argos; Florianópolis, SC: Letras Contemporaneas, 2004.

STEINBECK, John. **As vinhas da ira** (The Grapes of Wrath, 1939). Tradução de Ernesto Vinhaes e Herbert Caro. Abril S. A 1979.

STEINBECK, John. **The Harvest Gypsies**. Seven articles originally published in the San Francisco News, October 5-12, 1936.

TOLAND, Gregg. **“How I Broke the Rules in Citizen Kane,” (June 1941) in Perspectives on Citizen Kane**, ed. Ronald Gottesman (New York: Hall, 1996), p. 569–73.

FILMOGRAFIA

As vinhas da ira (The Grapes of Wrath, 1940). Direção: John Ford. FOX FILMES.

Visions of Light: The Art of Cinematography (1992): filme documentário dirigido por Arnold Glassman, Todd McCarthy and Stuart Samuels. American Film Institute (AFI).

O pão nosso (Our Daily Bread, 1934), Direção: King Vidor. Viking Productions.

O Galante Mr. Deeds (Mr. Deeds Goes to Town, 1936). Direção: Frank Capra. Columbia Pictures.

REMINISCÊNCIAS: O REGIME CONTEMPORÂNEO DAS IMAGENS E O **LEGADO WARBURGUIANO**

JEFFERSON DE ALBUQUERQUE MENDES

Doutorando em História e Crítica da Arte (PPGARTES-UERJ). Mestre em Artes, na linha de pesquisa História e Crítica da Arte, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES – UERJ). Possui graduação em História da Arte pela Escola de Belas Artes (EBA – UFRJ). Concentra estudos na Primeira Época Moderna, dedicando-se em pesquisar, a partir da recepção da tradição clássica e da migração das imagens astrológicas, seus desdobramentos nos processos de produção de conhecimento e transmissão da cultura astrológica tardo antiga do século XV ao XVII, tendo como base a ideia de orientação cósmica.

RESUMO

O PRESENTE artigo pretende, a partir do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, pensar a ideia de reminiscência como uma forma particular e heterogênea de construção do pensamento artístico. Para isso, estabelece relações entre o legado do *Atlas Mnemosyne* com produções artísticas contemporâneas permitindo assim uma análise distinta das imagens e da ideia de reminiscência proposta por Aby Warburg. Assim, este artigo analisa as obras *Fragmento Amarelo III* e *Cartografia Anímica*, do artista brasileiro Wesley Duke Lee (1931–2010) e o projeto intitulado *Atlas Eidolon*, do artista espanhol Erick Beltrán (1974).

PALAVRAS-CHAVE

Atlas Mnemosyne. Aby Warburg. Wesley Duke Lee. Erick Beltrán.

ABSTRACT

THE PRESENT article intends, from *Atlas Mnemosyne*, by Aby Warburg, to think the idea of reminiscence as a particular and heterogeneous form of construction of the artistic thought. To this end, relations between the legacy of the *Atlas Mnemosyne* with contemporary artistic productions will be established, thus allowing a distinct analysis of the images and the idea of reminiscence proposed by Warburg. Thus, this article analyzes the works, *Fragmento Amarelo III* and *Cartografia Anímica*, by Brazilian artist Wesley Duke Lee (1931–2010) and the project entitled *Atlas Eidolon* by Spanish artist Erick Beltrán (1974).

KEYWORDS

Atlas Mnemosyne. Aby Warburg. Wesley Duke Lee. Erick Beltrán.

DIALÉTICA ARTE-DOCUMENTO

EVIDENTE NA prática conceitualista, que teve seu desenvolvimento a partir das experiências do *protoarquivo* e nas práticas literárias, historiográficas e, principalmente, artísticas nos anos 20, essa produção culminou na recuperação a dialética entre arte-documento. Procedimento comum entre diversos artistas, a montagem que associa fotografia, texto, mapa e outros vestígios pressupõe um espectador autônomo capaz de organizar os sentidos sobre o tempo e a história. Tendo como base a ideia de reativação e reificação de uma memória social já esquecida, através das imagens, esses artistas utilizam-se do caráter mnemônico que a fotografia comporta para abordar assuntos diversos. Tendo, na maioria das vezes, sua ligação intrínseca entre o mnemônico e o traumático como mote epistemológico.

Gerhard RICHTER (1932)

Atlas Sheet 19, 1967

Fotografias retiradas de livros, 66,7 x 51,7 cm
Städtische Galerie im
Lenbachhaus und
Kunstbau München,
Munique, Alemanha



Benjamin Buchloh, em seu ensaio sobre o *Atlas* de Gerhard Richter, instaura a fotografia como elemento de problematização partindo de sua multiplicidade e heterogeneidade. Buchloh refere-se aos termos “colagem” e “fotomontagem” atribuídos à certa produção artística que se utilizava do suporte fotográfico aliado à montagem como procedimento. No entanto, o autor não consegue se desvincular do paradigma entre pós-modernismo e modernismo e acaba caindo num tipo de reducionismo e polarização vazia. Buchloh, em outra parte do texto, elege o *Atlas Mnemosyne*, produzindo pelo historiador da arte Aby War-

burg, entre os anos de 1924-1929, como exemplo central para se pensar essas relações estabelecidas entre imagens. Partindo da estrutura oferecida pelo *Atlas*¹, Buchloh disserta.

Ao derrubar as fronteiras entre as convenções e os estudos da arte erudita e da cultura de massa, o *Atlas* também questionou se a experiência mnemônica poderia continuar a ser construída mesmo sob o reinado universal da reprodução fotográfica, estabelecendo a base conceitual e representativa para a investigação da competência do mnemônico. (BUCHLOH, 2009, p. 38)

Porém, ele deixa claro a problemática em construir uma relação forçada de gênese e causa-efeito partindo da obra de Aby Warburg com as experiências de fotomontagem e colagem dos anos 20. Antes de tudo, ele trata de criar consonâncias entre esses projetos, e essa consonância diz mais sobre um paradigma (por exemplo, o debate sobre o *protoarquivo*) e suas rupturas e alterações que surgem no primeira pós-guerra. Devemos apreendê-la – essa problemática – através de desdobramentos e descontinuidades desse paradigma. Em primeiro lugar, o caráter múltiplo do objeto, tanto artístico ou não, revela sua reversibilidade que exterioriza suas disparidades e fissuras. E, por outro lado, o entendimento da obra e sua ruptura formal que surge a partir do efeito de choque, ou seja, dos procedimentos de montagens.

Dentro desse escopo, surge uma série de propostas cujos procedimentos se aliam conceitualmente e artisticamente: o arquivo do fotógrafo alemão August Sander (1876 – 1964), o *Album* de Hannah Höch (1889 – 1978), a *Caixa de 1914* de Marcel Duchamp (1887 – 1968). Ainda, os painéis didáticos, dentre eles a *Carta analítica*, produzida por Kasimir Malevich (1879 – 1935), entre outros. Evidentemente, cada trabalho possui suas particularidades nos seus procedimentos de construção artística. Porém o que é válido aqui são as conexões que podemos estabelecer partindo da incidência de determinados mecanismos utilizados – como a fotomontagem – num determinado momento, ou época.

1

Quando, no texto, aparece a palavra *Atlas*, refere-se ao *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Assim a palavra estará formatada em itálico.

Nesses trabalhos iniciativos, os procedimentos de montagem, partindo do choque e ruptura formal do quadro para operar em outras instâncias e suporte – aliados ao ato fotográfico – são o viés *crítico-epistemológico* pela qual esses artistas guiam suas obras. Essa abordagem epistemológico-crítica, estabelecida pela montagem literária de Walter Benjamin², deve trazer à tona procedimentos e paradigmas para além dos processos de criação. O próprio Benjamin aplicava esse procedimento em sua escrita, o que o permitia construir um arcabouço de procedimentos heterogêneos onde a montagem era utilizada para além do seu meio processual. Apesar de contemporâneo de Aby Warburg, não houve um diálogo que corrobore a relação entre ambos³.

Após a Segunda Grande Guerra Mundial, mais desastrosa e mais catastrófica tanto político, quanto fisicamente, seu impacto atingiu de forma contundente os processos mnemônicos e traumáticos da memória social do indivíduo. Esses processos de deslocamento partiram de um ato de reificação e, a *posteriori*, reanimação contínua dos dinamismos sociais e artísticos. Hal Foster em seus artigos *Arquivos da Artes Moderna e An Archive Impulse*⁴, compromete-se em analisar como certas manifestações artísticas baseavam-se em procedimentos que criavam novas configurações a partir da montagem de imagens heterogêneas, utilizando-se de imagens já criadas. Então o que entra em

2

Walter Bendix Schönflies Benjamin, filósofo e crítico literário, nasceu em Berlim em 1892 e se suicidou em 1940, na fronteira da França com a Espanha, durante uma tentativa de fuga dos nazistas. Sobre sua concepção de montagem literária, pode-se vê-la, principalmente em sua obra “Passagens”.

3

Walter Benjamin tentara se aproximar do grupo formado por Aby Warburg em Hamburgo, chegara a enviar sua tese para Warburg, porém não houve retorno por parte deste.

4

Publicados, respectivamente, nas revistas *Ensaíos* (versão traduzida para o português, PPGAV-UFRJ) e na revista *October* (número 110, Outono, 2004, MIT Press, pp. 3-22).

jogo são os procedimentos de dinamizar e criar, dialeticamente, sentido para a montagem dessas imagens.

Os artistas, partindo das modificações das formas e conteúdos expressivos, começaram a repensar as diversas modalidades de apresentação das obras, utilizando os procedimentos de remontagem e compilação de imagens. Quebraram, além disso, com a noção de quadro único ao estabelecer sua relação com as visualidades das imagens a partir de operações de choque imagético. Assim, atuavam numa espécie de “mesa operatória” na qual uma montagem heterogênea se encarregava de dar sentido às imagens ali dispostas. Nesse contexto a estrutura do *Atlas*, tal como pensada por Aby Warburg, é vista por alguns artistas como uma proposta metodológica para lidar com a complexidade das imagens e sua carga histórica, temporal e emocional.

Não apenas a estrutura do Atlas warbuguiano é apreendida, mas também o legado deixado pelo historiador da arte torna-se campo fértil para artistas – como Christian Boltanski (1944)⁵ ou Gerhard Richter (1932)⁶. A sobrevivência das formas expressivas e sua *pós-vida*⁷, através dos processos de transmissão cultural, interessa aos artistas que buscam compreender os processos mnemônicos e traumáticos do pós-guerra (1945). É a própria complexidade dos fatos produzidos pela cultura que o *Atlas*, em sua estrutura, procura relatar.

5

Christian Boltanski é um pintor, artista plástico, escultor e fotógrafo francês, cujas obras se têm centrado na sua vida pessoal, mas também nas questões da memória, identidade, ausência, perda ou morte.

6

Gerhard Richter, artista alemão, produziu o seu *Atlas*, uma coleção de imagens fotográficas por ele recolhidas, sendo que muitas delas serviram de base para as suas pinturas foto-realistas.

7

Geralmente traduzida como sobrevivência, verter o conceito de *Nachleben* de Aby Warburg, ainda hoje, é uma tarefa difícil. Porém aqui, adotamos o termo *pós-vida*, por acreditar que esta expressão chega mais perto da noção do conceito warburguiano.

Entretanto, faz-se necessário estabelecer algumas nuances entre essa produção contemporânea e o próprio *Atlas Mnemosyne* warburguiano e, para isso, utilizo algumas palavras escritas por Didi-Huberman:

Constatamos, porém, que essa intensa produção de *compilações* tem sido interpretada, até ao momento, em termos de *arquivos*, segundo um esquema conceptual pós-moderno, no qual, de resto, o atlas *Mnemosyne* tem sido convocado com grade frequência. Ora bem, algumas diferenças essenciais separam o atlas de imagens de uma economia como a do arquivo (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 257).

Ou seja, Didi-Huberman alia o discurso da produção contemporânea em termos formais e pictóricos para estabelecer essas diferenças, e argumenta:

O atlas escolhe determinado ponto, ao passo que o arquivo se nega a escolher durante a muito tempo. O atlas visa um argumento e procede por meio de *cortes* violentos, ao passo que o arquivo renuncia ao argumento e impõe om inabráçável da sua *massa* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 258).

Partindo da montagem de campos heterogêneos, alicerçados pelo suporte fotográfico, no intuito de reativar uma memória social particular Didi-Huberman, aponta para a presença de um novo paradigma na arte contemporânea, uma *pulsão do arquivo* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 243). E, por fim, conclui:

Em suma, o atlas oferece-nos uma *Übersicht* das descontinuidades, uma exposição das diferenças, ao passo que o arquivo afoga as diferenças num volume não apresentável à vista, na massa contínua da sua multiplicidade compactada. O atlas propõe-nos mesas de orientação, ao passo que o arquivo nos obriga a perder-nos entre suas caixas. O atlas dá-nos a ver os trajectos da sobrevivência no intervalo das imagens, ao passo que o arquivo não constitui ainda tais intervalos na espessura dos seus volumes pilhas ou maços.

Evidentemente, não haveria altas sem o arquivo que o procede: nesse sentido, o atlas representa o *devoir-ver* e o *devoir-saber* do arquivo (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 259).

De fato, Didi-Huberman, deixa claro, logo de início, que as questões primárias são as formas de problematizar e, principalmente, as formas de abordar tanto a crítica quanto os artistas que a empregavam. Não se deve polarizar esta questão. Em diversos trabalhos contemporâneos “o procedimento atlas” se mesclam com o “processo arquivo” gerando obras diversas. Da mesma forma, há artistas comprometidos com essa questão e outros que não levam para si esta problemática lidando de forma distinta com o próprio binômio *processo-arquivo* e o que ele lhes possa oferecer.

A questão aqui, na verdade, é perceber como se processa, partindo do legado do *Atlas Mnemosyne*, a produção e circulação de determinadas obras pelo regime estético da arte (RANCIÉRE, 2012, p.15) na contemporaneidade. Para isso, analisa-se dois processos artísticos que pressupõem e reverberam as questões levantadas por Aby Warburg. Erick Beltrán, um espanhol, radicado no México e Wesley Duke Lee, brasileiro. O primeiro com conhecimento de todo o arcabouço conceitual warburguiano e o utiliza como fonte originária para sua produção. O outro – até onde se sabe – não tinha conhecimento da existência do historiador da arte hamburguês, porém pode-se estabelecer pontos centrais entre os procedimentos adotados por ambos. Assim, será apresentado a obra do espanhol Erick Beltrán, que estabelece uma relação direta com a obra de Aby Warburg; e em seguida do artista brasileiro Wesley Duke Lee partindo dos seus painéis construídos a partir do seu contato com as experiências da *pop art* estadunidense. Criando assim um repertório que se aproxima da transmissão dos valores mnemônicos no regime contemporâneo das imagens.

ATLAS EIDOLON, ERICK BELTRÁN

Erick Beltrán é um artista investigador, cujos projetos descrevem visualmente teorias científicas, históricas e sociais para compreensão dos processos de formação e transmissão dos saberes

através da memória coletiva. Seu trabalho é centrado nos sistemas de combinação de símbolos, no qual ele inscreve como se constituem na realidade. Através das imagens, parte da incidência e relação com a percepção do sujeito em apreender essa realidade que o circunscreve. Para isso, ele investiga as relações de subjetividade, afeção e produção de imagens mentais que o sujeito apreende e transmite.



Erick BELTRÁN (1974)

Atlas Eidolon, 2014

Museo Tamayo, México

O projeto *Atlas Eidolon* de Erick Béltran consiste em uma escultura e uma série de diagramas com imagens e animações, cujo objetivo é despertar a memória coletiva mexicana⁸. Num campo ampliado, sua obra pode ser considerado com uma espécie de “máquina de leitura” onde o processamento – realizado através das relações existentes entre as imagens produzidas – leva a uma percepção ampliada das ordens e do mundo à sua volta. Trata-se mais de um procedimento de tentar “ler” o mundo, as ações nela produzidas (como a cultura, por exemplo) e os efeitos produzidos (memória, imagem, etc), do que uma revisão dos modos de acumulação através da imagem.

Segundo a cultura grega, *Eidolon* [plural: *eidola* ou *eidolons*. Grego: εἶδωλον] significa um fantasma que retorna para o mundo dos vivos, mas também pode ser entendido com uma imagem, um duplo da imagem. Assim, torna-se evidente, a intenção do artista em estabelecer uma relação com a ideia da imagem como algo que nos perscruta, nos assombra. Essa imagem-fantasma, que está sempre a ver, remonta para tempos passados, vindo de convulsões mnemônicas profundas e antigas. Ela chega até nós, nos fazendo confrontá-la. O *Atlas Eidolon* de Erick Beltrán é um sistema que mapeia algumas imagens persistentes na história política do México. Trata-se de figu-

8

Com motivo de sua reabertura em 2012, o Museu Tamayo comissionou ao curador do museu, Willy Kautz, o projeto “O museu como experiência crítica” com o fim de impulsionar as reflexões relacionadas com os conceitos de memória e crítica. O projeto de Erick Béltran encerra a série da análise museal, na qual ainda incluem as exposições *Hay má rutas que la nuestra* y *Matt Mullican: That World/Esse Mundo*, assim como o seminário acadêmico com Boris Groys. Ver em: <http://www.museotamayo.org/>. Acesso em: 25/03/2019 10:05.

ras fantasmiais e desencarnadas que, de acordo com sua ordem de aparição e projeção, ativam a psique coletiva.



Erick BELTRÁN (1974)

Esboços do Atlas Eidolon (detalhe), 2014

Museo Tamayo, México

Para isso, Erick Beltrán se apoia no conceito de *Pathosformeln*⁹ de Warburg para explicar a transmissão das emoções por meio de símbolos e de estruturas figurativas pré-cunhadas que viajam pelos *engramas*¹⁰ (*psique*). Com isso, ele cria um dispositivo para a visualização da memória social, tal qual Warburg criara em seu *Atlas* no intuito de empreender uma grande genealogia dos processos formadores da cultura ocidental e suas relações de transmissão dos *engramas* pela imagem.

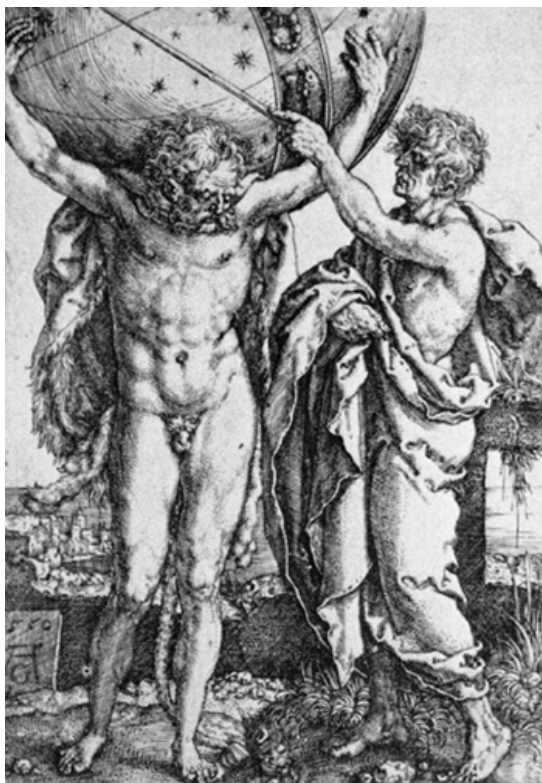
Erick Beltrán elege as imagens como agentes pontencializadores para compreendermos os meandros dos processos de formação da cultura, partindo das incidências que se estabelecem pelas imagens. São elas que agenciam os procedimentos pela qual a memória se atualiza. A estrutura espacial adotada pelo artista remete às operações engendradas em *Mnemosyne*: choque de imagens gerando

9

Conceito elaborado por Aby Warburg para explicar e, principalmente, entender como as estruturas formais que sobrevivem ao longo dos tempos, reificam-se no presente.

10

Podemos explicar o conceito de *engrama* como marca, definitiva e permanente, impressa por estímulo muito forte, impressa na psique por uma experiência física.



**Heinrich ALDEGREVER
(1502 – 1538)**

Os feitos de Hércules:

Hercules segurando

os céus, no lugar

de Atlas, 1550

Gravura, Achenbach

Foundation for Graphic

Arts, Fine Arts Museums

of San Francisco,

São Francisco, EUA

novos significados partindo de um tema central catalizador. O *Atlas Eidolon*, também carrega em seu escopo, o nome do titã mitológico que desafiou os deuses no intuito de trazer conhecimento ao mundo dos humanos. Seu apogeu também fora sua derrota: destinado pelos deuses a suportar eternamente o firmamento entre o céu e terra, sua tarefa é aguentar, suportar, carregar o “mundo” em suas costas.

As relações que podem se estabelecer entre ambos projetos vão além do nome que carregam: Erick Beltrán consegue redimensionar a proposta teórica de Aby Warburg para um estudo de caso particular: a *pós-vida* das imagens da política contemporânea no México. E para o artista, a estrutura espacial composta no *Atlas* torna-se o meio pela qual ele possa construir seu próprio aparato visual, podendo desenvolver suas ideias partindo dessa estrutura. Essas imagens estariam, para o artista espanhol, tal como as migrações das imagens entre a antiguidade e o renascimento estaria

para Aby Warburg: são *lócus* que condensam uma carga emotiva e as carregam, através dos tempos, e sempre se atualizam.

Para tanto, Erick Beltrán busca referências no pensamento dos sistemas da arte da memória medievais e renascentistas, via Ramón Llull (1232–1316) e Giordano Bruno (1548–1600). A arte da memória na Idade Média culmina numa arte com novas sínteses, de maneiras a alcançar camadas mnemônicas e das capacidades em apreender, pela ação da memória, (YATES, 2008, p. 200). Essa era a arte da memória que foi desenvolvida, por Ramon Llull.

Contemporâneo de Tomás de Aquino (1225–1274), Ramon Llull propagava sua arte ao mesmo tempo que as formas medievais da memória eram disseminadas. O erudito catalão introduziu o conceito de movimento na memória, ou seja, compreendendo o cosmos como derivações de características divinas. Para isso, representou esses conceitos através de notificações alfabéticas. Assim, constituídas na forma de círculos concêntricos e assinaladas com as notações alfabéticas representavam os conceitos criados

e que nos convidam à reflexão acerca do comportamento da *psique* do imaginário contemporâneo. Quando as rodas giravam, se obtinha as combinações de imagens. Com isso, introduzia-se, através do movimento, na memória um sistema cosmológico que ele intitulava *Ars combinandis*¹¹. De acordo com Frances Yates, “eram dispositivos simples, mas revolucionários em seu intento de representar o movimento da *psique*” (YATES, 2008, p. 200).

A diferença da mnemotecnica de Ramon Llull vem da suposição de movimentos de ascenso e descenso, por meio da qual a alma (poderíamos colocar aqui, o homem) podia compreender a constituição do universo, de onde refletia-se as qualidades divinas. Posterior a Ramon Llull, Giordano Bruno idealizou um esquema de rodas, conhecidas como *rodas da memória*, para produzir combinações na qual funcionavam com base em giros que recordam o sistema luliano¹². Nesses discos, letras de A à Z estavam inscritas seguidas de alguns caracteres, em grego e hebraico, que constavam num total de trinta letras. As imagens inscritas se separaram em trinta divisões que, por sua conta, são marcadas por essas letras, que no total somam 150 selos ou imagens astrais. Cada divisão conta com cinco subdivisões assinaladas com cinco vogais. De acordo com Frances Yates:

Partindo dessa formação maquínica de rotações concêntricas para a leitura do universo, Giordano buscou transladar as imagens celestes para o interior da mente, como se reproduzisse na *psique* os movimentos astrais e cósmicos, ao ponto de desvendar a divindade da mente em sua concordância com os fluxos que regem o universo. Nesse sentido, o interesse de Giordano se concentrou no universo interior do indivíduo, através da demonstração das leis mágico-mecânicas que se reproduzem na *psique* (YATES, 2008, p. 222).

11

Modelos de transmissão de saber, através de textos ou imagens. Para mais veja: ESQUERRA, Amador. **La máquina de pensar. Ramon Llull y el Ars combinatoria**. Barcelona: Diputació, 2016.

12

Refiro-me a Ramón Llull.

Para o pátio central do museu onde expos sua obra, Erick Beltrán idealizou uma escultura cujo sistema de anéis giratórios é uma mescla entre os discos concêntricos renascentistas e a estrutura esférica que remonta ao globo *Atlas Farnesio*¹³. Partindo de movimentos giratórios e concêntricos, a escultura gera efeitos visuais repetitivos e hipnóticos, na qual reinscreve as imagens da história política recente do México, sempre com o intuito de pôr em operação os diversos fluxos da memória coletiva.

Com isso, Erick Beltrán coloca as imagens em confronto, partindo de seus agenciamentos, para retirar delas aquilo que Aby Warburg idealizou em seu *Atlas*: fazer uma espécie de arqueologia dos movimentos das imagens na cultura ocidental, de suas migrações. No *Atlas Eidolon*, as imagens dos anéis giratórios se circunscrevem a uma delimitação espacial – o México – e o movimento é duplo. Provém do próprio mecanismo giratório da escultura, mas também do movimento imagético, ou seja, dos processos dos *engramas* condensados pelas imagens.

Numa outra sala da exposição, Erick Beltrán expõe diagramas com imagens e animações que conformam uma estrutura que se diferencia dos modelos antigos da memória. O artista substitui os signos mágicos e astrológicos por figuras públicas do imaginário mexicano, no intuito de situar o espectador no cerne das discussões sobre a imagem e a memória coletiva.

O *Atlas Eidolon* inscreve-se num modelo de máquinas de leitura que servem para mostrar os conteúdos emocionais das imagens. Na medida em que o espectador possa reconhecer as formas constituídas para a combinação de símbolos e de personagens que se repetem. Partindo de fórmulas pré-estabelecidas, essas figuras históricas e suas cargas emotivas migram na *psique*. A repetição de gestos e sua carga dramática os envolvem em aparições espectrais que ressurgem em movimentos concêntricos que se intensificam, criando ramificações.

13

Refiro-me a escultura romana de mármore descoberta e restaurada no século XVI, e esculpida por volta dos anos 50-25 a.C. a partir de uma modelo grego de, em torno, dois séculos antes. Hoje se encontra no Museu Nacional de Nápoles na Itália.

tuais, hibridizando diferentes meios, materiais e léxicos. Antecipou linguagens e tendências artísticas na qual teve contato em suas viagens pelos Estados Unidos (onde teria contato com as recentes produções da *pop art*) e na Europa (onde se inteirou das novas propostas em torno dos novos processos da figuração na arte contemporânea). Sem, no entanto, se fixar em nenhuma delas, o que talvez explique porque foi chamado por alguns de “atravessador de estilos” (COSTA, 1971, p. 4).

Despontava na década de 1960 como artista de vocação experimental sem, no entanto, abdicar do fazer artístico ou transformá-lo numa experiência fortuita, pois articulava em seu projeto poético imagens e processos criativos heterogêneos. O ateliê era para o artista um laboratório de autoconhecimento e o local onde exercia plenamente a sua capacidade reflexiva e intelectual. Sempre reordenando e recodificando diferentes aspectos históricos da vida cotidiana, num singular e instigante repertório artístico, para explicar a transmissão das emoções por meio de símbolos que viajam na pisque (os *engramas*).

Num processo labiríntico, que remete em vários sentidos à atitude duchampiana, Duke Lee engendraria, desde o início de sua trajetória, obras, imagens e processos diferenciados ou mesmo antagônicos, num mesmo contexto. Duke Lee tornou-se um dos mentores da fundação do polêmico e efêmero Grupo Rex¹⁴ (criado em junho de 1966), que combatia a supremacia e a acomodação da crítica formalista, do mercado de arte, dos salões e bienais. Para o artista esses locais eram redutos, considerados por ele e pelos seus companheiros como lugares conservadores em relação aos novos paradigmas visuais.

A obra de Duke Lee atingirá novos rumos a partir do final da década de 60, quando tem contato com as teorias do inconsciente do psiquiatra Carl Gustav Jung (1875–1961). Então, passou a se interessar pelas diversas camadas presentes entre o sujeito – ou seja, uma psicologia individual – e a memória coletiva. Essa concepção é expressa por uma cultura e é descarregada no indivíduo através de elementos diversos e do retorno contínuo e cíclico de determinadas prerrogativas, temas e imagens. Com isso, cresce o interesse de Duke Lee pela antiguidade clássica e seu impacto na contemporaneidade. Sua curiosidade era descobrir

como certos elementos permanecem até hoje entre nós – sejam eles reativados pela memória coletiva ou não.

O interesse do artista pela civilização clássica surge como matriz fundamental do arquivo visual que constitui a cultura ocidental. Ou seja, tal como Aby Warburg, seu interesse estaria centrado na questão do impacto da antiguidade sobre a cultura como um todo na época do Renascimento até a contemporaneidade. Dentro dessas novas pesquisas que se inscrevem em sua produção, um painel realizado pelo artista entre 1962 e 1976, intitulado *Fragmento amarelo III*, apresenta uma coleção de imagens, afixadas sobre um painel de madeira, que guarda uma semelhança inusitada com os painéis que compõem o *Atlas Mnemosyne* warburguiano.

Nesse painel, imagens de diversas épocas e origens distribuem-se em torno de uma obra clássica (no primeiro, a cabeça da figura mitológica da Medusa; o torso de uma escultura retirada do Parthenon, em Atenas). Aqui, o artista parte de um mote, de uma imagem central que será o ponto de diálogo e intersecção com as outras que a circundam. No Atlas do historiador da arte alemão,

14

As origens do grupo remetem às críticas e polêmicas que cercam as exposições de Wesley Duke Lee, na Galeria Atrium (1964), a de Waldemar Cordeiro (1925-1973) e Augusto de Campos (1931) e a mostra de Geraldo de Barros e Nelson Leirner (1965), todas em São Paulo. Ao lado disso, a retirada de um quadro (considerado subversivo) de Décio Bar da exposição Propostas 65, realizada na Fundação Armando Álvares Penteado – Faap, em São Paulo, dá lugar à saída de vários artistas da exposição (entre eles, Wesley, Leirner e Geraldo de Barros). Desses acontecimentos, resulta a aproximação de Nelson Leirner e Geraldo de Barros com Wesley Duke Lee e a ideia de criação da cooperativa, batizada como “Rex”, termo utilizado pelo poeta Carlos Felipe Saldanha (1933) no texto de apresentação da exposição de Wesley de 1964. A consideração da produção do grupo permite entrever a diversidade de estilos, ainda que os trabalhos produzidos se liguem às novas figurações e ao novo realismo em pauta nos Estados Unidos e na Europa, sobretudo às experiências da arte pop. Além disso, todos eles dialogam com a realidade urbana, em obras de franco caráter experimental. As palavras de Wesley Duke Lee à imprensa, por ocasião da abertura da Rex Gallery, são emblemáticas: “Fazemos parte de uma tendência de experimentação, que podíamos dizer ser nascidas nos Estados Unidos (...). O espírito de nossa galeria (e do jornal), consequentemente, é mostrar essa arte à medida que ela vai sendo processada e desenvolvida”. In: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo434025/grupo-rex>. Acesso em 18/02/2019 15:17:12.

cada prancha possui um tema central, que, digamos, torna-se o lugar de entrada para a leitura imagética da prancha. Em ambos, esse mote central não diminui a inter-relação das imagens e suas possíveis imbricações. Ao contrário, age como um modo de apreender como os possíveis agenciamentos se dão, a partir de choques, enfrentamentos e colisões das próprias imagens entre si. Desta forma, se constrói uma cadeia de ideias sobre o funcionamento das migrações e sobrevivências dos processos culturais.

Assim, em *Fragmento amarelo III*, em diferentes expressões da imagem, Duke Lee modifica os sistemas tradicionais de representação. Vivenciando, assim, intensamente cada meio disponível, da têmpera à fotocópia. Para o artista brasileiro, tudo está dentro de um contexto no qual se relacionam os diversos procedimentos necessários para a criação artística. Duke Lee monta, partindo de diversos suportes, uma série de imagens que, num primeiro olhar não atento, não estabeleceriam uma relação intrínseca entre elas. Porém, é essa heterogeneidade das imagens que torna a obra unívoca e capaz de ativar e estabelecer relações distintas. Seja operando choques pelas imagens, produzindo efeitos que mostram as similitudes e contrastes que as imagens enfrentam em suas migrações e sobrevivências pelo tempo e espaço.

Wesley DUKE LEE
(1931 – 2010)

Fragmento Amarelo III,
as Sombra Ações,
1962-1976

Colagem, desenhos,
gravuras, estampas,
reprografia e têmpera,
123 x 123 cm,
Wesley Duke
Lee Art Institute,
São Paulo, Brasil



Nesse ponto, tanto a obra de Duke Lee e quanto o *Atlas* de Aby Warburg convergem num ponto central: realizar um mapeamento dos impactos de determinadas imagens na cultura na qual ambos estão inseridos, cada uma em seu tempo. Ambos sistematizam seus projetos de forma a colocá-los como catalizadores sobre as tensões causadas pelos agenciamentos imagéticos. Ou seja, operacionam temporalidades distintas para empreender uma verdadeira genealogia de como cada imagem tem sua própria narrativa e por isso as imagens podem migrar de cultura em cul-

tura. Partindo de suas sobrevivências, sintomas oriundos do espaço gerado através do enfrentamento entre o indivíduo o objeto.

Encontramos, em *Fragmento amarelo III* uma têmpera na parte central e inferior da prancha, com sua palheta cromática variada, que retrata as pinturas de gênero dos séculos XVIII e XIX. Em ambos os lados da têmpera, há dois desenhos feitos em guache sobre papel da série *Africanas*. Do lado direito, pode-se observar a figura de uma jovem com um vestido vermelho e, ao lado esquerdo uma figura abstrata. Acima dessas figuras um desenho da obra *Das Shloss*, de um esboço que o artista não terminara. Na parte superior a direita pode-se observar uma série de três reproduções da gravura – em metal – denominadas *Aparição do Touro*. Os demais desenhos e esboços inserem-se no âmbito das experimentações da qual Duke Lee apenas nomeou *Sem Título* (dentre elas, esboços de esculturas da antiguidade, gravura de espaços de convivência na contemporaneidade, como a rua, a indústria, os computadores etc).

Os novos meios de reprodução da imagem – como a invenção da reprodução de imagens fotocopiadas e a reprodução fotográfica – atuara como ato potencializador no intuito de quebrar as fronteiras impostas pelos processos de circulação de obras e imagens. Esses novos meios também exerceram um grande impacto na formulação do *Atlas Mnemosyne*. Aby Warburg, desde a Primeira Guerra, montou um acervo considerável de reproduções fotográficas que lhe auxiliaria na montagem do seu *Atlas*. Ou seja, aqui o avanço tecnológico é visto como algo que dá liberdade às imagens para circularem através de tempos e espaços distintos e heterogêneos.

Outra série de Duke Lee que apresenta paridades importantes com o arcabouço conceitual warburguiano, sobre o funcionamento das imagens, é a da *Cartografia Anímica*. Realizada em 1980, Duke Lee investiga como o universo da mitologia pessoal se organiza em relação às imagens coletivas. A serie transformou-se a seguir em uma coleção de gravuras, ao todo são 48 pranchas pertencentes ao álbum *Cartografia Anímica*. Foram impressos 2.200 exemplares, numerados e assinados pelo artista.

Wesley DUKE LEE (1931 – 2010)

Cartografia Anímica,

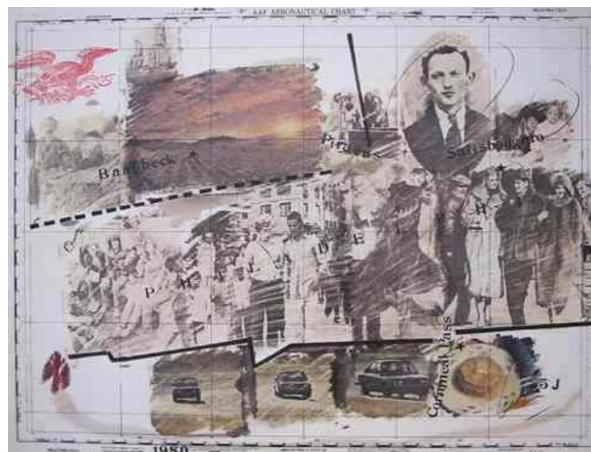
Sem numeração, 1980

Litografia off-set, 37 x 50 cm,

Wesley Duke Lee

Art Institute,

São Paulo, Brasil



O artista retorna à tradição do mapear como síntese visual de fenômenos físicos e humanos, relacionados sobre uma folha de papel, para expressar uma visão de mundo e rever uma série de conceitos históricos, mitológicos, religiosos, políticos e sociais. Jorge Andrade a descreve poeticamente em um artigo publicado na revista Vogue, em março de 1980.

Partindo do conceito de mapa – relações ou representação, em superfície plana e em escala menor, de um terreno, país, território etc –, Wesley Duke Lee concebeu uma belíssima cartografia da alma. Em seu mapa-múndi anímico correm rios de sentimentos, cordilheiras de esperanças, fluem lavas incandescentes de ódios fronteiriços, erguem-se vulcões de intolerância religiosa e política, surgem lagos mansos de fé, estendem-se florestas de superstições, projetam-se penínsulas de preconceitos, espalham-se arquipélagos de desenganos, desenham-se continentes de amor. À medida que as pranchas cartográficas-anímicas vão passando diante de meus olhos, um sentimento de beleza toma conta de mim. (ANDRADE, 1980: p.52)

Visualmente, *Cartografia Anímica* lembra as colagens de televisão que fazemos com controle remoto que, em segundos, relacionamos mentalmente imagens de lugares distantes, personagens, telenovelas, desastres e comerciais. Duke Lee toma fotos da avalanche de acontecimentos registrados nas mídias depois dos reféns do Irã, ocorrido em 1979 e, acompanhado pelas revistas, vai decompondo as imagens, procurando o lugar de permanência dos *engramas* no processo mnemônico.

Enquanto mapas, cada uma das imagens da série representa uma possibilidade de organização da informação visual que nos rodeia em uma configuração particular e individual. Ainda que as imagens sejam coletivas, sua composição no interior do sujeito é única, resultando em mapas afetivos da alma. Os novos meios de multiplicação da imagem (jornais, revistas televisão etc.) potencializam esse jogo ao infinito, rompendo fronteiras impostas anteriormente pela própria cultura. Encontramos aqui o tom otimista do artista com relação às potencialidades da cul-

tura contemporânea. A liberdade de circulação através de tantos universos é vista como um privilégio inigualável do homem de hoje.



Wesley DUKE LEE
(1931 – 2010)

Cartografia Anímica,
Prancha 778, 1980
Litografia *off-set*, 37x 50 cm,
Wesley Duke Lee
Art Institute,
São Paulo, Brasil

Na mesma época, Wesley Duke Lee compõe uma caixa-arquivo intitulada “*A História da Arte*”¹⁵, onde deposita uma série de gravuras barrocas do século XVIII francês, baseadas em obras renascentistas, demonstrando claramente sua preocupação com a herança das imagens dentro da civilização ocidental. Demonstrando, portanto, sua preocupação com a questão da herança das imagens dentro da cultura ocidental. Para o artista tratava-se de uma recuperação da memória coletiva, de uma viagem no tempo fundindo várias temporalidades: o panteão grego, o helicóptero de Leonardo¹⁶, os símbolos atuais. Contudo essas temporalidades estão “longe de constituírem uma barreira pa-

15

Não há registro imagético desta caixa-arquivo, pois de fato, ela fora desfeita.

16

Refiro-me a obra “*O Helicóptero*” (1968), Instalação/polimatérico, diâmetro 400 cm, MASP. Onde o artista parte dos desenhos e trabalhos de Leonardo da Vinci para compor uma instalação que conjuga diversas imagens de temporalidades diferentes.

ralisadora são, ao contrário, a afirmação da possibilidade constante de transformação da realidade” (FABRIS, 1981, p. 37).

Com isso, vale dimensionar a importância para Wesley Duke Lee nessa herança através das imagens legadas a nós, e como se comportam perante a contemporaneidade. Aqui, a preocupação do artista emparelha-se com às investigações de Warburg. Saber quais os efeitos causados pelo impacto das imagens, provindas de outros tempos, na cultura, na qual estão inseridos, era o ponto nevrálgico para ambos. Tentar compreender esses processos imagéticos que se utilizavam de uma espacialização visual para operar processos mnemônicos, era uma tarefa importante para ambos. Essas questões tinham a montagem como meio de construir um arcabouço onde colocavam-se as imagens como ponto central da investigação. Assim configurariam formas e modelos de operar embates onde, da profusão heterogênea das imagens, conseguia-se criar formas distintas de sentido.

Indagado certa vez se tinha conhecimento da obra de Aby Warburg, Wesley Duke Lee respondeu negativamente. Assim, devemos supor que esta semelhança seja fruto de reflexões parecidas a respeito do funcionamento da imagem no contexto da cultura contemporânea. O pensamento de Duke Lee sempre foi impactado pelo conceito de arquétipo de Carl Jung, que por sua vez guarda pequenas semelhanças com o pensamento de warburguiano¹⁷.

Partindo dessas premissas, aqui elaboradas, pretendeu-se analisar a relação que se estabelece entre a montagem e o *Atlas* de imagens confeccionado por Aby Warburg. Mostrando como a montagem caracteriza-se enquanto método para produzir possíveis relações entre as imagens ali dispostas. Com isso constrói

17

Não devemos pensar num Warburg junguiano, pelo contrário, após uma análise mais detalhada, vemos que Warburg, em seus estudos sobre a herança das impressões fóbicas no modelo mnemônico, se aproxima muito de Freud e seu conceito de sintoma. Para compreender essa problematização de um Warburg junguiano veja: DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente**. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg, trad. V. Ribeiro, Rio de Janeiro, Contraponto, 2013, p. 241-270.

uma ponte entre o pensamento warburguiano com certa produção artística na contemporaneidade que elege a dialética do arquivo para si, de modo a produzir leituras diversas do mundo que o circunscreve. Assim, as imagens coletivas que interessaram tanto a Erick Beltrán quanto para Wesley Duke Lee, apresentam-se como a matéria-prima para a criação na arte, impulsionada pela relação mnemônica que o homem estabelece com o mundo. As obras mantêm diálogo contínuo com o legado warburguiano.

Warburg concebia a imagem como um espaço de embricamento de valores psicológicos, políticos, sociais, religiosos. Essa visão complexa do fenômeno artístico é essencial para compreendermos muitas das manifestações da arte contemporânea (MATTOS, 2007: p.134). Na montagem das imagens executada por Erick Béltran e Wesley Duke Lee cada símbolo registrado funciona como um arquivo da memória coletiva, posto numa relação com todos os outros, formando grandes constelações que cruzam conceitos espaciais e temporais na história ocidental do sujeito.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Jorge. **Revista Vogue**, edição 60, 1980.

BUCHLOH, Benjamin. Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico. **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro, n.19, 2009.

COSTA, Cacilda Teixeira da. (Org.). **Antologia Crítica sobre Wesley Duke Lee**. São Paulo: Galeria Paulo Figueiredo, 1981.

DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente**. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg, trad. V. Ribeiro, Rio de Janeiro, Contraponto, 2013, p. 241-270.

_____. **Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta**, trad. R. C. Botelho e R. P. Cabral, Lisboa, KKYM+EAUM, 2013.

DUCHAMP, Marcel. **A Caixa de 1914**, 1913-1914. Fac-símiles fotográficos. Filadélfia, Philadelphia Museum of Arte, The Louise and Walter Arenberg Collection.

ESQUERRA, Amador. **La máquina de pensar**. Ramon Llull y el Ars combinatoria. Barcelona: Diputació, 2016.

FABRIS, Annateresa. O Espaço do Mito. São Paulo: 1978. In: COSTA, Cacilda Teixeira da. (org.). **Antologia Crítica sobre Wesley Duke Lee**. São Paulo: Galeria Paulo Figueiredo, 1981.p. 37.

FOSTER, Hal. Arquivos da arte moderna. In: **Revista Arte e Ensaios**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.

_____. An Archival Impulse. **October 110** (Fall 2004). Princeton: MIT Press, 2004. p-3-22.

HÖCH, Hannah. **Colagens 1889-1978**. Ostfildern: Instituto de Relações Culturais com o Exterior, VG Bild-Kunst e Autores, 1984.

MATTOS, Claudia. **Entre Quadros e Esculturas, Wesley Duke Lee e a Escola Brasil**. São Paulo: Discurso Editorial, 1997.

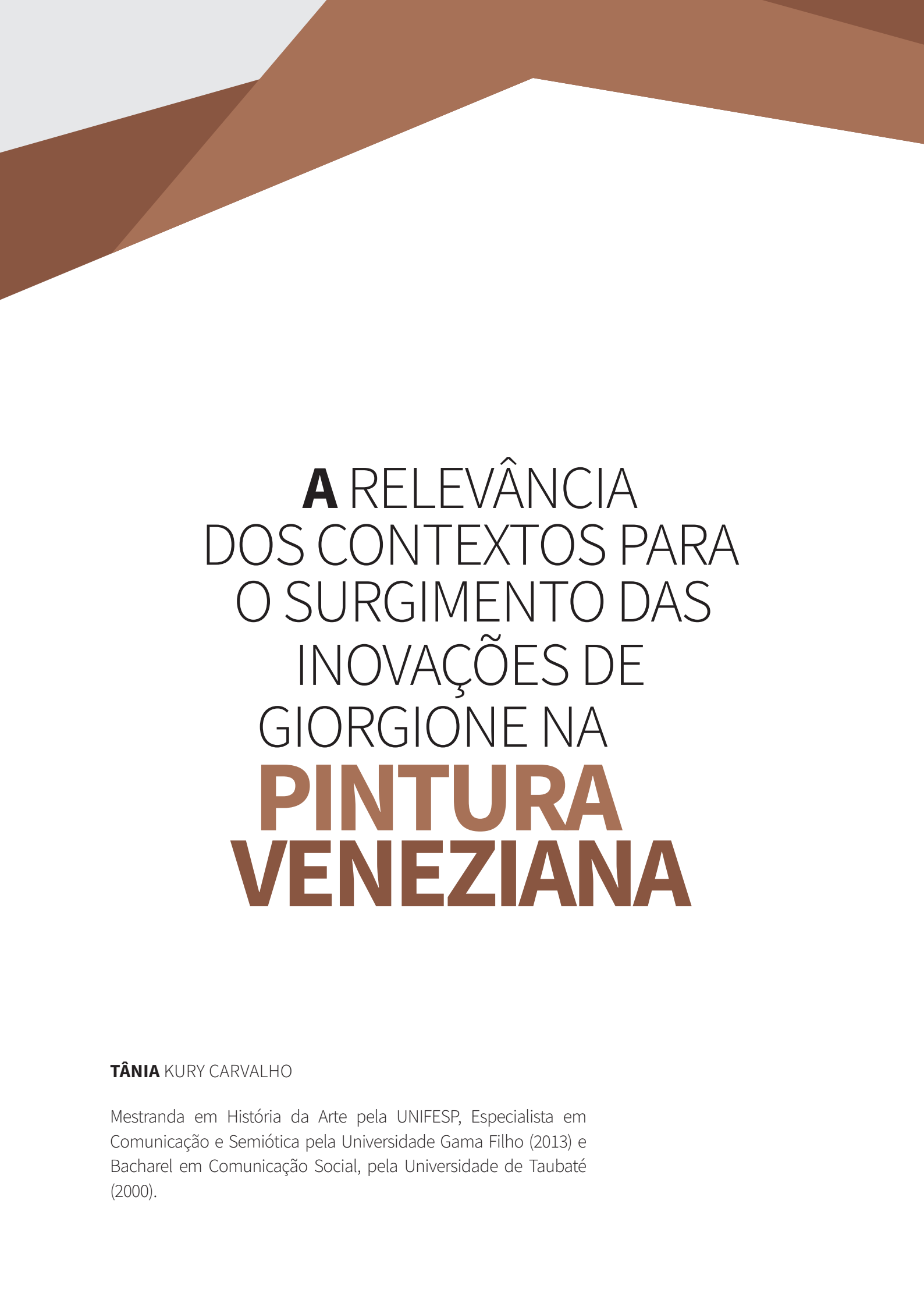
MALEVITCH, Kasimir. **Carta analítica**, c.1925. Montagem de fotografias, documentos fotomecânicos, desenhos a lápis e tinta sobre papel, 63,5 x 82,6 cm. Nova Iorque, The Museum of Modern Art.

OWENS, Craig, The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. In: **October 12** (primavera 1980), p. 67-86, e **October 13** (verão 1980), p. 58-80.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
p. 15.

SANDER, August. **Antlitz der Zeit**. Berlin: Schimer/Mosel, 2003.

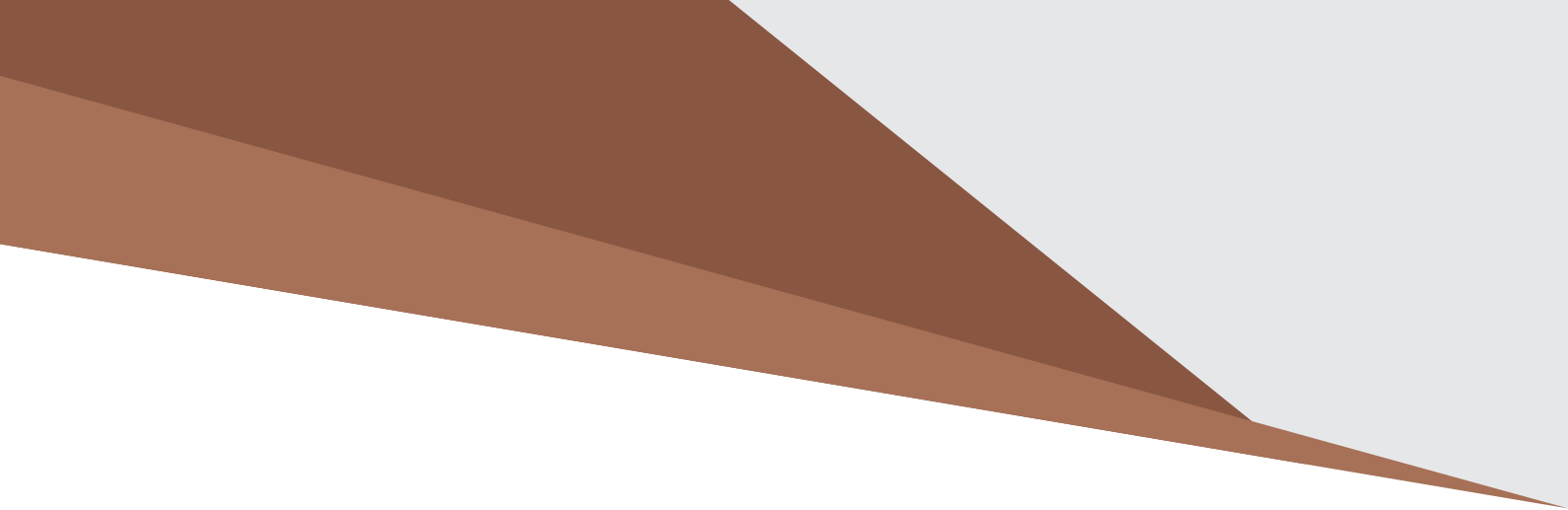
YATES, Frances. **A Arte da Memória**. Campinas: Editora Unicamp. 2008, p. 200.



A RELEVÂNCIA DOS CONTEXTOS PARA O SURGIMENTO DAS INOVAÇÕES DE GIORGIONE NA **PINTURA VENEZIANA**

TÂNIA KURY CARVALHO

Mestranda em História da Arte pela UNIFESP, Especialista em Comunicação e Semiótica pela Universidade Gama Filho (2013) e Bacharel em Comunicação Social, pela Universidade de Taubaté (2000).



RESUMO

ESTE ARTIGO visa analisar as inovações na pintura de Giorgione a partir da abordagem da história da cultura, a fim de compreender a relevância dos contextos históricos políticos e culturais/literários na Veneza do século XVI para o surgimento e o amadurecimento das inovações. Parte da premissa que os contextos foram fundamentais não apenas para a consolidação das novas técnicas, mas também para a sua assimilação como principal característica da “pintura moderna veneziana”.

PALAVRAS-CHAVE

Arte renascentista. Pintura tonal. Giorgione. História da cultura. Veneza.

ABSTRACT

THIS ARTICLE aims to analyze the innovations in Giorgione's painting from the approach of the history of culture, in order to understand the significance of the historical, political and cultural/literary contexts in 16th-Century Venice for the emergence and maturation of innovations. Assumes that contexts were key issues not only for the consolidation of the new techniques, but also to their assimilation as the main feature for the “modern venetian painting”.

KEYWORDS

Renaissance art. Tonal painting. Giorgione. History of culture. Venice.

1- INTRODUÇÃO

ZORZI (ou Zorzo) Barbarelli da Castelfranco, conhecido como Giorgione (Castelfranco c.1477 – Veneza 1510) inovou no uso da cor – por meio de sua apropriação do *sfumato* – e na escolha e tratamento dos temas, que passam a fornecer as “linhas gerais” – e não mais a descrição precisa da referência –, para a composição de suas evocativas poesias visuais. Não assinou nem datou suas obras. Não deixou esboços, diários ou cartas. Conseguiu, no entanto, estabelecer, a partir de suas inovações, a base do que seria reconhecido como “pintura moderna”. Estas inovações, no entanto, não são apresentadas na bibliografia sobre o artista de forma a descrever e a explicar seu progresso técnico, o que cria uma lacuna.

O objetivo deste artigo é, a partir de uma seleção bibliográfica que incluiu obras de várias épocas, elencar: as pesquisas e inovações técnicas que mais mobilizaram o pintor; suas possíveis fontes; e o contexto que as provocou e permitiu sua consolidação.

A pesquisa será apresentada em três etapas sendo: a **Etapa I**, referente a uma síntese biográfica e crítica, seguida pela apresentação do problema; a **Etapa II**, referente aos desenvolvimentos e inovações mais mencionados, como uso da cor; a influência de Leonardo da Vinci; a pintura tonal, as veladuras e a conquista do naturalismo; a importância da paisagem e a nova representação da natureza; e a incorporação dos sentimentos e estados de alma nos retratos – todas apresentadas com as explicações e justificativas fornecidas pelos autores pesquisados; e a **Etapa III**, que abordará os contextos histórico, cultural e político da época que teriam impulsionado o desenvolvimento das inovações elencadas. Entre eles destacam-se: a ausência da influência da monumentalidade e da expressão plástica que domina a arte florentina; a consolidação do artista autoconsciente; a influência da cultura literária e o “gosto da época”.

A pesquisa foi realizada a partir de dois conjuntos bibliográficos distintos.

Grupo 1 – Autores considerados fundamentais para a aproximação da obra de Giorgione. Grupo definido a partir das obras

mais referenciadas pelos autores recentes e composto por: Giorgio Vasari (2008); Joseph Archer Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle (1912); Bernard Berenson (1894); Walter Pater (1888); Anônimo [Marcantonio Michiel] (1903); Herbert Cook (1904) e Giovanni Morelli (1886). Foi feito um levantamento inicial nestas obras, a fim de localizar menções a desenvolvimentos ou inovações empreendidas pelo artista. Procurou-se também por suas motivações e consequências. Uma vez que o grupo acima, com exceção de Walter Pater, estava mais focado em questões de atribuição, não forneceu informações suficientes sobre a evolução técnica do artista. Foi definido um segundo grupo de autores.

Grupo 2 – Composto por autores com interesses mais ecléticos e que publicaram em períodos mais recentes. Foram eles: Frank Preston Sterns (1901); Maria Luisa Gengaro (1941); Lionello Venturi (1960), Elena Petrobelli (1966); Jay Williams (1972); Terisio Pignatti (1979); Flavio Caroli e Stefano Zuffi (1990); Stefano Zuffi, 1991; Giulio Carlo Argan (2003; 2005 e 2011); Jonathan Unglaub (1997); Stephen Campbell (2003), entre outros. A partir destes dois grupos foi possível identificar algumas menções sobre desenvolvimentos e/ou inovações que mais se sobressaem, assim como os contextos nos quais se desenvolveram.

Na sequência, foi realizado um levantamento específico sobre cada um dos tópicos elencados a fim de entender: o interesse, a necessidade e a viabilidade do desenvolvimento de aspectos já existentes, mas aprimorados por Giorgione; a fonte de suas inovações – quando inéditas –; e a relevância dos contextos para seu desenvolvimento e consolidação.

A demonstração dos resultados corresponde às etapas II e III da pesquisa.

2 – ETAPA I – SÍNTESE BIOGRÁFICA E CRÍTICA COM APRESENTAÇÃO DO PROBLEMA

Há pouca unanimidade no que se refere a Giorgione: a vida curta, o fato de não ter assinado suas obras e de não ter deixado documentos escritos sobre seu processo de pesquisa formal e a elaboração e o tratamento de seus temas propiciou o surgimento de inúmeras especulações.

A enorme popularidade de suas obras fez com que muitos “falsos Giorgiones” espalhassem-se por Veneza. Crowe e Cavalcaselle foram os primeiros a examinar cientificamente a questão das atribuições e separar, tanto quanto possível em 1871, o Giorgione *real* do *tradicional*. Giovanni Morelli, que os seguiu em 1887, acrescentou outras obras à lista. Dr. Gronau, Herr Wickhoff, Signor Venturi e Sr. Berenson também contribuíram para a elucidação dos pontos mais conflitantes (COOK, 1904).

O trabalho de atribuição baseia-se em princípios que não se ocupam de *como* o artista obteve seus resultados, mas sim se aqueles resultados são, de fato, daquele artista. Os textos, portanto, não ofereceram respostas para várias perguntas feitas neste artigo. As interpretações das obras também não, uma vez que não há registros deixados pelo artista que corroborem a maior parte delas. As interpretações, no entanto, fornecem elementos para uma reconstrução parcial do contexto cultural da época (UNGLAUB, 1997).

Se existem consensos, estes referem-se: ao fato de Giorgione ser considerado um grande inovador e ao fato de “ser o artista que mais representa o espírito da escola veneziana de pintura” (PATER, 1888, p. 110, com adaptações – tradução da autora)¹.

Estas afirmações, no entanto, ainda não esclarecem: em que consistiram estas inovações; por quais meios foram obtidas; com quais objetivos, e qual foi o contexto histórico-cultural daquele momento, em Veneza, que permitiu o surgimento e a consolidação destas soluções como elementos característicos da “pintura veneziana moderna”.

Entender o máximo possível de aspectos envolvidos nesta questão foi o objetivo deste artigo, uma vez que os temas foram tratados de forma independente e, frequentemente, desarticulada pelos autores.

3 – ETAPA II – EXPLICAÇÃO E JUSTIFICATIVA SOBRE OS DESENVOLVIMENTOS E INOVAÇÕES MAIS MENCIONADOS

A seguir serão destacados e explicados os desenvolvimentos e as inovações mais citadas, segundo os autores selecionados.

1

“[...] more entirely than any other painter, sums up, in what we know of himself and his art, the spirit of the Venetian School”.

3.1 – A INOVAÇÃO NO USO DA COR, AINDA RELACIONADA AO ASPECTO “DECORATIVO DA PINTURA VENEZIANA”

A escola de Veneza desenvolveu-se relativamente isolada da Florentina. Herdeira dos esplendores da arte bizantina, demorou a libertar-se desta influência: “[...] isolada e não perplexa pelo naturalismo, pelo misticismo religioso, pelas teorias filosóficas, [...]. Manteve-se livre da disputa entre pensamento e sentimento [...] (PATER, 1888, p. 110 – tradução da autora)².

Giorgione se apropria das heranças de Giovanni Bellini (c.1430-1516) e de Vittore Carpaccio (1465- c.1525), combinando os sentimentos refinados e a poesia, de Bellini, com a alegria e o amor pela beleza e pela cor, de Carpaccio (BERENSON, 1894).

Venturi (1960) complementa explicando que Giorgione desenvolveu a tradição de Bellini em um sentido mais humano: conservou o sentimento religioso, mas o transferiu do Deus cristão para a totalidade da natureza. Aproveitou sua experiência com as cores, explorando ao máximo sua beleza e qualidade expressiva. Modificou a tradição enfatizando as qualidades da luz e ocupou-se com as questões trazidas por este novo elemento. Assim interpretou o homem e a natureza, e combinou a figura humana com a paisagem. Para Pater (1888), Giorgione atinge este grau de idealização e refinamento no tratamento por meio da subordinação da seleção do assunto ao projeto pictórico.

3.2 – A INFLUÊNCIA DE LEONARDO DA VINCI (1425-1519)

Nas *Vidas dos Artistas*, Vasari (1511-1574) observou que uma mudança significativa ocorreu na arte veneziana por volta da virada do século XV para o XVI. Defendeu que Giorgione havia inaugurado uma nova *idade moderna* que poderia fazer frente aos desenvolvimentos artísticos que ocorriam nas demais regiões da Itália. O autor/pintor era cético com relação aos pintores Venezianos, devido a sua *suposta falta de domínio sobre o desenho*, o que o levou a creditar as inovações de Giorgione

2

“Unassisted, and therefore unperplexed, by naturalism, religious mysticism, philosophical theories, [...]. Exempt from the stress of thought and sentiment [...].

à influência de um compatriota: Leonardo da Vinci (NICHOLS, 2016).

Esta influência de Leonardo da Vinci sobre a pintura tonal de Giorgione, e um possível contato entre os dois artistas enquanto o segundo esteve em Veneza, em 1500, são mencionados com frequência. Williams diz que “[...] os dois podem ter comparado anotações sobre suas técnicas quando Leonardo esteve em Veneza, em 1500” (WILLIAMS, 1968, p.54 – com adaptações – tradução da autora)³.

Crowe e Cavalcaselle também mencionam o encontro como certo:

Não há a menor dúvida de que Giorgione tenha visto da Vinci no início de século XVI [...]. Leonardo esteve Veneza por um curto período em 1500, e Giorgione deve ter aprendido, do grande e imperecível mestre, o dom supremo da seleção elegante, os métodos técnicos para separar e fundir tons, e para os contornos suavemente acabados... É igualmente certo que Giorgione já não mostra mais qualquer inclinação para os tons metálicos de Antonello da Messina (CROWE E CAVALCASELLE, 1912, p.21 – tradução da autora)⁴.

Argan comenta:

Giorgione [...] manifesta-se na ordem inversa da operação pela qual pinta-se antes de se ter desenhado. Evoca Leonardo não apenas para pôr logo de lado a questão do antigo, mas porque Giorgione devia ter

3

“[...] the two great painters may have compared notes on their techniques when the great Florentine artist visited the lagoon city in 1500”.

4

There is not the slightest doubt that Giorgione might have seen da Vinci in the early part of the sixteenth century [...]. Leonardo was at Venice for a short time in 1500, and Giorgione might have learnt from the great and imperishable master the supreme gift of elegant selection, the technical methods of breaking and blending tones, and pure finished contours. It is equally certain that Giorgione now no longer betrays any leaning of the metallic finish of Antonello da Messina.

visto algumas coisas ‘muito esfumadas e ocultas... terrivelmente escuras’, portanto desprovidas da nitidez de desenho (ARGAN, 2005, p.149-150).

Gengaro (1941), que fez uma análise da *qualidade da forma* nas pinturas toscana e veneziana nos séculos XV e XVI, explica que, com Leonardo, combinam-se finalmente aqueles dois fatores da arte: a sua física identificação com os dados formais e cromáticos elementares, e o seu significado abstrato, ideal e fantástico.

Com Leonardo,

[...] da nítida distinção de forma e cor se passa, de fato, a uma relação recíproca que determina o efeito de movimento e de visão fantástica combinando, a um só tempo, as formas e as cores, segundo a indagação científica sobre a ação da luz no espaço (GENGARO, 1941, p.31 – tradução da autora)⁵.

Um efeito que Giorgione também procurará em seu tratamento da cor. Venturi complementa:

Leonardo da Vinci havia assinalado teoricamente a necessidade de uma pintura universal, quer dizer, de uma pintura que permitisse ao pintor representar não apenas o homem, mas também as paisagens, a chuva e as estrelas. Por meio do sentimento e da imaginação, Giorgione levou à prática os conceitos teóricos de Leonardo (VENTURI, 1960, p. 17-18 – tradução da autora)⁶.

Outra teorização de Leonardo que Giorgione colocou em prática foi a *teoria de uma forma pictórica aberta*.

Leonardo da Vinci enunciou a teoria de uma forma pictórica aberta, mas não pôde levá-la à prática em suas obras, por causa da sua preferência pela forma plástica e pelo *sfumato*. Mas Giorgione tinha suas raízes em uma tradição colorista, e esta atuava em sua mente, antes mesmo que ele usasse os pigmentos (VENTURI, 1960, p. 23 – tradução da autora)⁷.

Sobre a criação da perspectiva por meios não matemáticos e plásticos, mas também diferentes dos de Leonardo, embora derivados do método dele, Gengaro (1941) explica que a perspectiva do séc XV está ligada a valores racionais, que dizem respeito à universalidade da idealização, e não à multiplicidade da fantasia. O questionamento científico naturalista característico da tendência do século XVI e de Leonardo, em particular, pode, diferentemente do método do século XV, coexistir com as aspirações fantásticas porque leva em consideração uma pluralidade de motivos que o cálculo matemático do racionalismo do séc XV não podia prever.

“Se para o clássico, a realidade é um ideal, para o moderno, o ideal é a realidade na sua existência multiforme que por vezes se manifesta, justamente por esta multiplicidade, como abstração fantástica, embora tenha sua base, também, no exame científico” (GENGARO, 1941, p. 45 – tradução da autora)⁸.

5

[...] dalla netta distinzione di forme e di colori si passa infatti al reciproco rapporto che determina l'effetto di movimento e di visione fantastica compenetrando reciprocamente le forme e i colori secondo l'indagine scientifica dell'azione della luce nello spazio.

6

Leonardo da Vinci había señalado teóricamente la necesidad de una pintura universal, es decir, de una pintura que permitiera al pintor representar no sólo al hombre, sino también los paisajes, la lluvia y las estrellas. A través del sentimiento y la imaginación, Giorgione llevó a la práctica los conceptos teóricos de Leonardo.

7

Leonardo da Vinci enunció la teoría de una forma pictórica abierta, pero no pudo llevarla a la práctica en sus obras, a causa de su preferencia por la forma plástica y el *sfumato*. Pero Giorgione tenía sus raíces en una tradición colorista y esta tradición actuaba en su mente aún antes de que utilizara pigmentos.

8

Se per il classico, la realtà è un ideale, per il moderno l'ideal è la realtà nella sua vita multiforme che talora si manifesta, proprio per questa molteplicità come astrazione fantastica, mentre há le sue basi anche nell'indagine scientifica.

Diferentemente da pesquisa de Leonardo, porém, a arte de Giorgione não é uma criação científica, nem se volta para a exibição de seu conhecimento. Seu objetivo é deixar fluir a fantasia, privilegiando os sentidos e a imaginação. “Eram novos horizontes, os horizontes de um novo realismo, mais amplo que o do Renascimento, porque não estava mais limitado ao homem, nem o abstraía da realidade, mas o submergia nela [...]” (VENTURI, 1960, p.19 – tradução da autora)⁹.

3.3 – A QUALIDADE DA FORMA E A QUALIDADE ATMOSFÉRICA NAS PINTURAS

A *qualidade atmosférica* é uma constante entre as inovações apontadas pelos autores. Foi um dos fatores que fizeram com que Giorgione fosse percebido como um dos mais poéticos dos artistas. Gengaro (1941) parte de uma releitura das obras teóricas e críticas de da Vinci para analisar as diferenças entre os conceitos e os critérios por trás da noção de *qualidade da forma* em Florença e em Veneza, nos séculos XV e XVI, que contribui para o entendimento da *pintura tonal* de Giorgione.

[...] o valor de ‘forma’, com absoluta unanimidade entre a crítica, corresponde à afirmação da arte florentina, de arquitetura, escultura, pintura do sec XV, e é determinado pela síntese de massa e de luz resolvida na estabilidade arquitetônica, na monumentalidade plástica, na espacialidade pictórica. Da qual deriva a estrita correspondência com a tradição clássica, durante a época do *quattrocento* humanista. (GENGARO, 1941, p. 59 – tradução da autora)¹⁰.

9

“Eran nuevos horizontes, los horizontes de un nuevo realismo, más amplio que el del Renacimiento, pues ya no se limitaba al ombre ni se lo abstraía de la realidad, sino que se lo submergia en ella [...]”.

10

[...] il valore di “forma” per assoluta concordia di critica è corrispondente alle affermazioni d’arte fiorentina, di architettura, scultura, pittura, del Quattrocento, ed è determinato dalla sintesi di massa e di luce risolte nella stabilità architettonica, nella monumentalità plastica, nella spazialità pittorica. Di qui deriva la reciproca rispondenza, di classica tradizione, di architettura, scultura e pittura nell’età umanistica quattrocentesca.

No século XVI, há o predomínio absoluto da pintura, e o *gosto pictórico* se afirma em toda a Itália. O *pictoricismo* veneziano, ao invés de ser essencial e indissolivelmente ligado à forma, se impõe por um caráter decorativo. Este *pictoricismo* alcançará sua solução mais característica, enquanto arquitetura, escultura e pintura, exprimindo-se em puros valores atmosféricos. “A atmosfera é a ‘forma’ da arquitetura e da escultura veneziana do Quinhentos [...]” (GENGARO, 1941, p.115 – tradução da autora)¹¹.

Mesmo as formas escultóricas, na pintura, se projetam no espaço e são permeadas por luz e modeladas pela sombra que a atmosfera espacial suscita. O *sfumato*, ao atenuar os contornos nítidos entre as formas e os planos, e ao suscitar um ritmo de compenetração entre os elementos da pintura, cria um movimento mais significativo do que aquele que resulta exclusivamente da forma plástica, uma vez que se propaga, em relações recíprocas de forma e espaço (GENGARO, 1941).

Com Giorgione surge, na pintura veneziana do Quinhentos, o tema da *pintura pura*: uma proposição que visa destacar o conteúdo pictórico da imagem, a *forma da forma*, ou seja, a essência da criação artística, na qual os valores expressivos e decorativos coincidem em absoluta unidade. Esta concepção da *arte pura* se baseia em uma pesquisa iniciada por Leonardo da Vinci, vinculada a relações cromáticas e não às cores em sua realidade física. Menos ainda no suporte físico da composição. É por meio da *pura pintura* que Giorgione alcança a idade moderna na pintura (GENGARO, 1941).

De acordo com Argan (2003), Vasari descreve a reforma giorgioniana em termos técnicos, defendendo que, a partir de 1507 ele:

[...] começou a trabalhar diretamente a partir do real, representando as coisas com manchas de ‘tintas cruas e doces, conforme o que o vivo mostrava, sem fazer desenho...coloria sem primeiro ter desenhado e sombreado as figuras. Giorgione, portanto, reúne os

11

“Atmosfera à “la forma” dell’architettura e della scultura veneziana del Cinquecento [...]”.

dois tempos, o da idealização, ou do projeto, e o da execução. A pintura não é uma ação primeiro projetada e depois realizada, mas uma experiência vivida (ARGAN, 2003, p. 78).

Ainda na opinião de Argan (2003), o quadro executado à maneira moderna é, de acordo com o conteúdo revelado por radiografias, a *Tempestade*, no qual o artista renuncia a um projeto anterior preciso, e vai construindo e alterando a composição, durante o ato de pintá-la.



A Tempestade, 1508
Óleo sobre tela, 82 x 73 cm,
Gallerie dell'Accademia
Veneza, Itália

3.4 – A PINTURA TONAL, AS VELADURAS E A CONQUISTA DO NATURALISMO

A técnica a óleo permitiu a Giorgione criar uma atmosfera poética, cheia de luzes douradas e de sombras profundas. As cores do pintor eram ricas, quentes e suas formas perfeitamente esfumadas na atmosfera, tão suaves quanto as de da Vinci (WILLIAMS, 1968).

A superfície flexível da tela, diferente da do painel de madeira, somada à tinta a óleo também colaboram na criação da atmosfera evanescente das pinturas de Giorgione. De acordo com Zuffi (1991), outra inovação do pintor foi o uso de sombras coloridas.

Argan (2011), relaciona o surgimento do *tom* na pintura também à elaboração e à difusão da *língua vulgar* por autores como Pietro Bembo. Para ele, “na pintura de Giorgione, se elabora e se esclarece, inclusive ideologicamente, a ‘vulgar língua pictórica’, conhecida sob o nome de ‘*tom*’” (ARGAN, 2011, p. 361). Enfatiza, porém, que “[...] não entende a criação do tom em sentido naturalista, remetendo ao desejo de representação visual da emoção dos efeitos naturais, à dissolução da cor na luz [...]” (ARGAN, 2011, p. 361). Este “tom” remete a algo sem “substância concreta”, aproxima-se do conceito de imagem, em oposição ao de objeto.

É...

[...] forma que não é coisa, que não contém a coisa, é imagem... mesmo as notas de cor, as ênfases luminosas, nada têm a ver com os raios do sol: são signos de uma energia contida, incubada, de um desejo de definir aquela imagem [...] essa, acreditamos, é a origem da pintura tonal, a qual talvez fosse mais correto chamar de pintura de imagem, porque é a forma separada da coisa [...] (ARGAN, 2011, p. 362-363).

3.5 – A ESTREITA RELAÇÃO COM A MÚSICA

Pater (1888) defende que todas as artes aspiram àquela realização artística que apenas a música é capaz de atingir plenamente: uma completa integração entre forma e matéria. Para este autor,

A arte está constantemente buscando ser independente da inteligência pura para tornar-se uma questão de *percepção pura*, para livrar-se das responsabilidades com o assunto ou a matéria; os exemplos ideais de poesia e pintura são aqueles nos quais os elementos estão tão intimamente combinados, que a matéria ou o assunto não mais impressionam apenas o intelecto; nem as formas,

apenas os olhos ou os ouvidos, mas forma e matéria, em sua unidade ou identidade, apresentam um único resultado [estímulo] para a *razão imaginativa* (PATER, 1888, p. 108-109, acréscimo e itálicos meus – tradução da autora)¹².

Na opinião de Pater (1888), em nenhuma escola, o núcleo do que é essencialmente pictórico em uma pintura foi tão justamente concebido como na escola de Veneza, especialmente representada por Giorgione o artista que, pra ele, mais do que qualquer um, representa o espírito da escola de veneziana de pintura¹³.

Sobre este último comentário, é importante acrescentar que, na sua época, Giorgione foi percebido como um inovador, e não como um representante máximo de uma escola já consolidada. Serão suas inovações, somadas às realizações anteriores dos Bellini e de Vittore Carpaccio que, posteriormente, caracterizarão a escola veneziana de pintura.

Venturi (1960) também menciona a relação do pintor com a música, a fim de justificar os diferenciais de sua técnica pictórica. Ele diz:

Duas das características que mais se sobressaem em Giorgione são sua sensualidade e sua musicalidade. O enfoque sensual, de natureza evidente em suas obras, se expressa não apenas nos nus, mas também nas árvores, nas rochas e nos horizontes crepusculares. Mas esta sensualidade não se detém

12

Art then is always striving to be independent of mere intelligence, to become a matter of pure perception, to get rid of its responsibilities to its subject or material; the ideal examples of poetry and painting being those in which the constituent elements of the composition are so welded together, that the material or subject no longer strikes the intellect only; nor the form, the eye or the ear only; but form and matter, in their union or identity, present one single effect to the 'imaginative reason'.

13

Ver a citação na nota nº 1.

na imagem: abarca toda a harmonia da natureza. Torna-se imaterial, indeterminada e vai mais além de toda a imagem ou objeto, se funde à atmosfera e se transforma em recordação de uma emoção, com um toque de melancolia. É este o nível musical da arte, sempre concreto na sensação e, no entanto, sem chegar nunca a realizá-la com a precisão de uma imagem ou de uma palavra (VENTURI, 1960, p. 27-28 – tradução da autora)¹⁴.

3.6 – A IMPORTÂNCIA DA PAISAGEM E A NOVA REPRESENTAÇÃO DA NATUREZA

Quando Giorgione pintou uma *paisagem com figuras* e não uma *figura sobre um fundo de paisagem*, percebeu-se que uma nova voz pressagiava o pensamento e o sentimento modernos. Sua paisagem é percebida como *ente espiritual*, e está intimamente relacionada à sua forma de sentir a vida como um todo, como uma unidade e um extravasamento do pensamento na forma, numa difusão que vai além da percepção lógica (VENTURI, 1960).

E nota-se também que o descobrimento de uma natureza que inclui figuras humanas como coisas naturais está imbuído de uma qualidade de devaneio. É um sonho de coisas experimentadas sensorialmente, mas assim como a música, à medida que se desenvolve o sonho, a experiência sensorial desaparece e ocupa seu lugar a contemplação da mesma experiência, a recordação algo melancólica, de um interlúdio do passado (VENTURI, 1960, p. 28 – tradução da autora)¹⁵.

14

Dos de las características más sobressalientes de Giorgione son la sensualidad y la musicalidad. El enfoque sensual de la sua naturaleza es evidente en sus obras; se expresa no sólo en los desnudos, sino también en los árboles, las rocas y los horizontes crepusculares. Pero esta sensualidad no se detiene en la imagen: abarca toda la armonía de la naturaleza. Se torna imaterial, indeterminada y va más allá de toda imagen u objeto, se funde a la atmósfera y se transforma en el recuerdo de una emoción, con un dejo de melancolia. Éste es el nivel musical del arte, siempre concreto en la sensación y, sin embargo, sin llegar nunca a realizarla con la precisión de una imagen o una palabra.

3.7 – INCORPORAÇÃO DOS SENTIMENTOS E ESTADOS DE ALMA AOS RETRATOS

Giorgione foi o primeiro a dar a seus retratos uma singular vibração da personalidade dos retratados. Seus retratos não refletiam apenas o espírito do retratado, mas também projetavam um aspecto que ia além “do presente” do modelo, remetendo também ao passado ou ao futuro, representando-os condensados, fundidos em um momento único (NICHOLS, 2016).

Seus retratos eram caracterizados ainda, por uma qualidade ambígua essencial, na qual seus elementos poéticos e eróticos indicavam que, acima de tudo, a imagem deveria ser entendida como uma obra de arte sugestiva e original. Por meio, especialmente, dos retratos femininos, Giorgione oferece um lampejo de um mundo extremamente privativo, no qual sexo e desejo predominam sobre patriotismo e devoção. Este universo feminino poderia também estabelecer uma ligação com valores poéticos ou com a antiguidade clássica.

Embora os retratos mais inovadores de Giorgione tenham sido de mulheres, ele também retratou homens, sugerindo a mesma atmosfera mais privativa e sensual (NICHOLS, 2016).

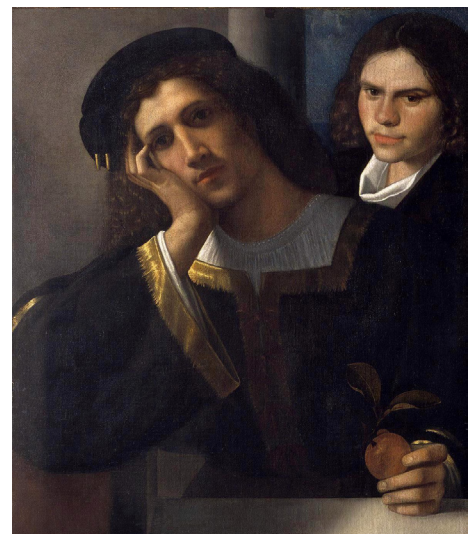
4 – ETAPA III – CONTEXTOS

A seguir, a análise dos contextos apontados como os mais relevantes para a viabilidade do desenvolvimento e para o sucesso das inovações técnicas e estilísticas propostas por Giorgione, enumeradas e explicadas na etapa II.

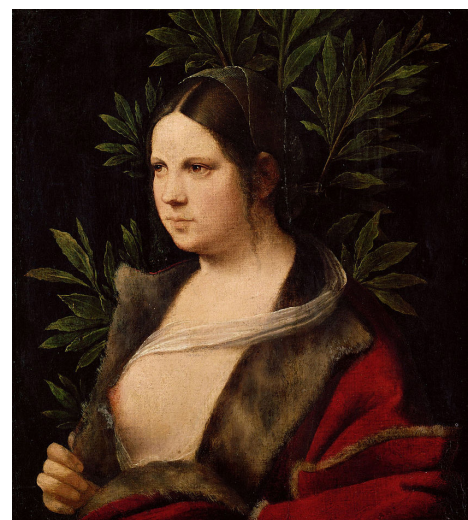
4.1 – AUSÊNCIA DA INFLUÊNCIA DA MONUMENTALIDADE E DA EXPRESSÃO PLÁSTICA QUE DOMINA A ARTE FLORENTINA

15

Y se nota además que el descubrimiento de una naturaleza que incluye figuras humanas como cosas naturales está imbuído de una calidad de ensoñación. És un sueño de cosas experimentadas sensorialmente; pero, tal como en la música, a medida que se desarrolla el sueño, la experiencia sensorial desaparece y ocupa su lugar la contemplación de la misma experiencia, el recuerdo algo melancólico de un interludio pasado.



*Doppio ritratto
(Retrato Ludovisi)*, 1505
Óleo sobre tela,
76,3 cm x 63,4 cm
Museo Nazionale del
Palazzo Venezia,
Roma, Itália



*Retrato de uma jovem
mulher ("Laura")*, 1506
Óleo sobre tela em madeira
de abeto, 43,6 x 36,5 cm,
Kunst Historisches
Museum Wien,
Viena, Áustria

Em função da inexistência, em Veneza, de uma tradição que determinasse a configuração da forma a partir de sua concretude traduzida em termos plásticos, luminosos e espaciais, como ocorreu em Florença e em outras regiões, foi possível pesquisar e desenvolver soluções novas, mais de acordo com a relação local com a cor e com a luz. Sobre a pouca influência clássica e humanista em Veneza, no século XV, Berenson (1894) comenta: “Muita arqueologia e muita ciência teriam terminado por tornar a arte de Veneza acadêmica, ao invés de deixá-la florescer como produto do amadurecimento natural do interesse pela vida, e do amor pelo prazer” (BERENSON, 1894 p.11 – tradução da autora)¹⁶.

Os mestres venezianos, livres da influência arqueológica, inspiraram-se em pessoas bonitas, saudáveis como eles mesmos, que achavam a vida digna de ser vivida por si mesma e não buscavam bases metafísicas pra isso. As pinturas venezianas não se destinavam à devoção, ou à admiração cívica, mas ao deleite do olhar, o que estimulou o aperfeiçoamento do naturalismo (BERENSON, 1894).

4.2 – O ARTISTA AUTOCONSCIENTE

Para Nichols (2016) o trabalho artístico do século XVI foi, frequentemente, autoconsciente e inovador. Cada vez mais, os artistas iam além da estrita tradução visual da referência literária que havia norteado a arte até 1500.

Berenson (1894) também menciona um aumento da autoconsciência, da crescente liberdade criativa e do senso de importância do artista. Para ele, no entanto, esta foi uma mudança que chegou à Veneza pela mentalidade humanista, de valorização da grandeza do homem. Os venezianos voltaram-se, sedentos, para o estudo da literatura clássica porque acreditavam que estes dariam acesso a um imenso reservatório de conhecimento esquecido.

A primeira consequência do retorno à literatura clássica foi a admiração da grandeza humana; o que levou à admiração da ge-

16

“Too much archaeology and too much Science might have ended in making Venetian art academic, instead of letting it become what it did, the product of a natural ripening of interest in life and love of pleasure”.

nialidade humana. Outra consequência foi o *amor à glória* e o desejo, por parte dos cidadãos mais proeminentes, de financiar as artes que pudessem conferir glória aos nomes dos comitentes para a posteridade.

Por último, as pessoas deram-se conta que o que estava ao alcance delas, em seu dia a dia, era infinitamente mais belo e interessante do que estavam acostumadas a acreditar. “Surgiu um novo sentimento que *viver, por si só*, era uma grande parte da vida e, com isso, veio uma nova paixão, a paixão pela beleza, pela graça e pelo encanto” (BERENSON, 1894, p.11 – tradução da autora)¹⁷.

4.3 – O CONTEXTO POLÍTICO E O “GOSTO DA ÉPOCA”

Para Nichols (2016), a Renascença foi rapidamente incorporada ao fluido espectro de estilos presentes em Veneza, com os objetivos de apoiar e intensificar os valores políticos, religiosos e sociais da cidade. Entre 1500 e 1510 – os anos de mais intensa atividade artística de Giorgione, Veneza era um dos mais florescentes centros humanísticos. A cultura foi reavivada e adequada às *novas exigências do espírito*. Para isso, foi de máxima importância a atividade como filólogo de Ermolao Barbaro, o jovem (1454-1491), que, segundo Petrobelli (1966), foi o maior dos humanistas venezianos.

Na escola para onde seguiam os jovens patrícios venezianos, Aristóteles era apresentado em seu texto genuíno, sem os prejuízos causados pelas mutilações ou superestrutura escolástica, e nos ensinamentos, estavam incluídas a retórica e a poesia, isto é aquela parte que a Universidade de Pádua havia repudiado. Estava amadurecendo o grande ideal ansiado por Barbaro: a harmonia da verdade com a beleza; da ciência e da filosofia com os estudos de humanidades (PETROBELLI, 1966, p. 7-8 – tradução da autora)¹⁸.

Em paralelo à dialética e à filosofia natural, ressurgiam os estudos literários; floresceram as artes, e a música se afirmava em sua

17

“A new feeling arouse that mere living was a big part of life, and with it came a new passion, the passion for beauty, for grace, and for comeliness”.

nova expressão melódica. Uma cultura que foi difundida não apenas pelos escritos, mas também pelo vigor e pela arte da palavra, nas escolas, nos debates, nos *discursos*, nas festas e nos banquetes: como aquele ocorrido em Asolo, na corte de Caterina Cornaro, ex-rainha do Chipre¹⁹.

Na época de Giorgione essa incorporação, nas artes, das novas filosofias e das novas inspirações literárias, começa a acontecer de forma mais individualista – respondendo mais a anseios particulares, de comitentes e artistas. Os comitentes de Giorgione tinham menos interesse que os de épocas anteriores em assuntos religiosos ou políticos. Seus interesses estavam focados em obras que pudessem estimular o debate, ou que estabelecesse uma re-

*Vênus
Adormecida,*
1508-1510
Óleo sobre tela,
105 x 175 cm,
Gemäldegalerie
Alte Meister,
Dresden,
Alemanha



18

Nelle scuole a cui affluivano i giovani patrizi, Aristotele era presentato nel suo testo genuino, indenne da ogni mutilazione o soprastruttura scolastica, e nell'insegnamento erano incluse la retorica e la poesia, cioè quelle partiche lo Studio di Padova aveva ripudiate. Si veniva attuando il grande ideale vagheggiato da Barbaro: l'armonia della verità con la bellezza, della filosofia con gli studi di umanità.

19

Um banquete em comemoração ao casamento de uma das damas da corte, ocorrido nesta propriedade, teria inspirado os *Assolanos*, de Pietro Bembo. Caterina Cornaro teria estabelecido uma “corte” em sua propriedade em Asolo, cercando-se de artistas e literatos num ambiente sereno e bucólico, cercado de natureza, onde floresceram os ideais da vida arcádica.

lação pessoal com obras da antiguidade. Um comitente letrado, como Girolamo Marcello teria certamente se empolgado, com uma alusão a uma gravura da *Hipnerotomachia Poliphili* na sua *Vênus Adormecida* (c. 1508-1510) (NICHOLS, 2016).

Ainda para Nichols (2016), a emergência do estilo e dos temas trabalhados por Giorgione, pode estar relacionada à situação da República. Naquele momento, Veneza estava em guerra com a chamada *Liga de Cambrai*. A Liga foi fundada em dezembro de 1508, e incluía a França, a Espanha, o Sagado Império Romano, os Estados Papais e os principados aliados destes poderes – um grupo de inimigos poderosos determinados a reverter as perigosas vantagens usufruídas por Veneza no século anterior (UNGLAUB, 1997).

Para Nichols (2016), esta guerra pode, dado o interesse político e as pressões financeiras sobre os cidadãos mais proeminentes, ter aumentado o interesse dos comitentes pelas representações nostálgicas das paisagens idílicas de Giorgione, iluminadas pelo entardecer, com suas promessas de prazer e regozijo.

4.4 – INFLUÊNCIA DA CULTURA LITERÁRIA DA ÉPOCA

Uma antologia de écloas²⁰, incluindo Virgílio (c.70 a.C. – c.19 a.C), Petrarca (1304 – 1374) e Boccaccio (1313 – 1375) foi publicada em Veneza, em 1504, atestando a grande popularidade da poesia pastoral latina no tempo de Giorgione.

[...] a cultura antiga que a leva a compreender o sentido da vida não é mais a lógica dos gramáticos e dos filólogos, e sim a poesia, especialmente de Virgílio e de Lucrécio, isto é a poesia como intuição direta e profunda do verdadeiro, contraposta à lógica, como dedução de princípios abstratos (ARGAN, 2003, p. 77-78).

20

Écloas: poemas em forma de diálogo ou de monólogo sobre temas rústicos, cujos intérpretes são, via de regra, pastores. O termo foi aplicado aos poemas bucólicos de Virgílio. A partir daí, foi aplicado às pastorais e aos idílios tradicionais que Teócrito e outros poetas sicilianos escreveram. Poetas italianos como Dante, Petrarca e Boccaccio recuperaram o gênero, que acabaria por tornar-se um dos preferidos dos poetas renascentistas e maneiristas europeus. Fonte: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecloga-ou-egloga/>

A composição de éclogas com alegorias de conteúdos políticos, porém, começa a aparecer com mais frequência apenas nas escritas em vernáculo, como a *Pastoral* de Boiardo, e a *Arcádia* (1504) de Sannazaro; ambas após a publicação da tradução comentada por Bernardo Pulci, da “*Bucolique elegantissime*” (1481), de Virgílio (UNGLAUB, 1997). A pintura também é vista como um meio para expressar as metáforas presentes nas éclogas.

Por volta de 1500, na época em que Giorgione estava trabalhando na *Tempestade*, os debates sobre o status da poesia enquanto arte já se arrastavam por dois séculos, e chegavam a um ponto marcado por tentativas, cada vez mais elaboradas, para defender a moralidade, os benefícios civilizatórios e reivindicar a verdade da poesia. Estes debates estavam centrados, neste momento, na leitura e na imitação de um dos mais polêmicos e controversos textos poéticos: o *De rerum natura* de Lucrécio (CAMPBELL, 2003).

Lucrécio (c.99 a.C. – c.55 a.C), juntamente com Virgílio estava, por volta de 1500, se tornando central para o conceito humanista que incluía a leitura de poesia como parte da formação moral do self, centrado na reflexão particular e na contemplação desinteressada. Em Veneza, esta noção ética e pedagógica, da importância e da utilidade da poesia, ocorre como resposta a um longo desdém pela mesma, por parte dos intelectuais da cidade (CAMPBELL, 2003). Nesta época havia também um pensamento dominante contra o hábito de colecionar livros e antiguidades. Esta tendência começa a se enfraquecer quando Paolo Manuzio escreve, em uma carta de 1522 para Andrea Loredan, que

“[...] suas coleções de antiguidades ‘não eram bens materiais’ [...], uma gema [pedra preciosa] que pode ser obtida por um preço, mas sim ‘riquezas virtuosas’ as quais serviriam como testemunhas de sua boa qualidade mental e de seus nobres pensamentos para os séculos futuros (CAMPBELL, 2003, p. 6, acréscimos meus, tradução minha)²¹.

21

[...] Loredan's collections of antiquities were 'not material goods [...] a gem which one may obtain at a price' but 'virtuous riches' which 'will bear witness to your fine mind, and to your very noble thoughts, in future centuries'.

Embora o humanismo literário tenha demorado para se estabelecer em Veneza, ele foi impulsionado pelo estabelecimento da casa de impressão de Aldo Manuzio (1449-1515), em 1594, e que havia publicado textos da literatura clássica secular, como o *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), de Francesco Colonna, que narra a busca de um jovem pelo amor; e o *Gli Asolani* (1505), de Pietro Bembo, um conjunto de diálogos sobre o mesmo tema, vivenciado por um dos associados dos encomendantes de Giorgione, e que se desenrola no cenário idílico contemporâneo da terra firme (NICHOLS, 2016). A *Arcádia*, de Sannazaro, também foi publicada por Aldo Manuzio, na mesma época.

O *Hypnerotomachia Poliphili* tem como temas dois assuntos de interesse para a época: o amor e as relíquias do passado clássico. Ambos se fundem em Polia, objeto de afeto de Polifilo: em um cenário idílico, um jardim dos prazeres com orquídeas e fontes, onde Polifilo encontra cinco ninfas, que prometem ajudá-lo na conquista de sua amada (NORDENFALK, 1985).

Em uma de suas ilustrações aparece uma ninfa dormindo na base de uma fonte clássica. Fritz Saxl viu nesta gravura a referência iconográfica para a *Vênus Adormecida*, de Giorgione (MEISS, 1966).



Hypnerotomachia Poliphili, de Francesco Colonna
Publicado em 1499, por Aldo Manuzio
Xilogravuras atribuídas a Benedetto Bordone,
Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA

Veneza era, certamente, o *local clássico* para uma imagem como essa. A figura feminina adormecida estava, para Veneza, assim como a figura que aspira e se distorce em escorços de esforço, estava para Florença (MEISS, 1966).

Os investimentos dos patrícios no vêneto para a agricultura transformaram a *terra firme* em um espaço arcádico por volta da primeira metade de 1500. Nobres e humanistas construíram Villas em áreas recentemente drenadas (UNGLAUB, 1997).

A propriedade de Caterina, que inspirou o “Gli Asolani” de Pietro Bembo, torna-se um dos centros mais proeminentes da nova corrente pastoral que influi sobre a poesia e também sobre a pintura do renascimento veneziano. Não se pode excluir a hipótese que Giorgione tenha frequentado esta propriedade. As suas relações com o patriciado veneziano e com a cultura de seu tempo, e com a própria Caterina, nos induzem a admitir a possibilidade como mais do que uma hipótese. Sobretudo nos autoriza a creditar ao pintor a realização pictórica do ideal arcádico - evidente não apenas nas figuras -, mas também no novíssimo tipo de paisagem que surge em seus quadros (PETROBELLI, 1966, p. 9-10)²².

Pignatti (1979) corrobora essa possibilidade comentando que as vozes da nova geração de intelectuais, literatos, músicos, filósofos e poetas podiam ser *ouvidas* ressoando nas pinturas de Giorgione. *O indivíduo*, como mencionado no item anterior, estava ficando cada vez mais evidente na vida criativa de Veneza, e, especialmente, nas obras de Giorgione, seja em seus retratos serenos ou

22

Il cenacolo di Caterina, che ispirò a Pietro Bembo gli Asolani, divenne uno dei centri più cospicui della nuova corrente pastorale che influi tanto sulla poesia, e presto anche sulla pittura del Rinascimento. Non si può escludere che Giorgione abbia frequentato questo cenacolo. I suoi rapporti col patriziato e con la cultura del tempo, e con la stessa Cornaro, c'inducono ad ammetterlo come più che un'ipotesi. Ma soprattutto ci autorizza a crederlo la realizzazione dell'ideale arcadico, evidente non solo nelle figure di Giorgione, ma nel nuovissimo tipo di paesaggio che appare nei suoi quadri.

alegóricos; em seus temas pastorais, ou fábulas mitológicas. Com Giorgione as pinturas

“[...] não são mais uma expressão anônima de classe ou posição social, mas permitem que a mais individual e penetrante poesia lírica permeie sua estrutura: sentimentos de amor e sofrimento entre os seres humanos; mensagens encantadas da natureza expressas pelas luzes do amanhecer e do anoitecer; contemplação melancólica do cosmos [...]” (PIGNATTI, 1979, p.18 – tradução da autora)²³.

Todos estes elementos fizeram parte da extraordinária mensagem poética de Giorgione.

5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível vislumbrar um concatenamento muito oportuno de circunstâncias que colaboraram para o desenvolvimento e a aceitação das inovações na pintura de Giorgione, permitindo ao pintor realizar seu ideal de pintura, com consistência e de forma indelével, a despeito de sua existência tão breve. Suas habilidades, sua sensibilidade e sua visão não poderiam ter sido mais adequadas e oportunas para a época e o local onde viveu.

A nova forma de expressão por ele recém-elaborada (pintura tonal); a relativa independência aos temas literários, que acentuaram a atmosfera de mistério de seus quadros; seu lirismo e seu tratamento inédito da natureza, que estimularam uma apreciação ainda mais apaixonada; e sua concepção do retrato, que foi além da mera semelhança física e além do tempo presente; responderam com perfeição às aspirações das personalidades venezianas para as quais trabalhou.

A reformulação que desencadeia na pintura veneziana, e que conduz ao estabelecimento de sua forma de pintar como o *parâ-*

23

“[...] are no longer an anonymous expression of class or social status, but allow the most individual and penetrating lyric poetry to filter through: sentiments of love and pain among human beings, enchanted messages of nature from the lights of dawn and dusk, a melancholic contemplation of the cosmos [...]”.

metro para “a pintura veneziana moderna” não teria sido possível sem este conjunto tão perfeitamente articulado de: novas possibilidades técnicas (tinta a óleo); uma autoconsciência do artista com relação ao seu valor e ao valor da sua criação (que pode agora ter primazia sobre as referências que escolhe); novos clientes ávidos por novidades que explorassem a beleza da vida “real” e das pessoas (círculo particular, independente da Igreja ou do Estado); e de uma nova cultura literária que trouxesse novos temas, além dos religiosos e cívicos (exaltação da natureza e novos textos sobre o amor).

REFERÊNCIAS

ANONIMO, the [Marcantonio Michiel]. **Notes on pictures and Works of art in Italy made by na anonymous writer in the sixteenth century**. Londres: George Bell and sons, 1903.

ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico Anticlássico**. Tradução Lorezo Mammí. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **História da Arte Italiana: de Michelangelo ao futurismo.V.3**. Tradução Vilma de Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **História da Arte como História da Cidade**. Tradução Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERENSON, Bernhard. **The Venetian Painters of the Renaissance with an index to their work**. New York: G. P. Putnam’s sons, 1894.

CAMPBELL, Stephen and GIORGIONE. **Giorgione’s “Tempest”, “Studiolo” Culture, and the Reanissance Lucretius**. – Renaissance Quarterly, [s.l.]: v.56, n.2, pp.299-332, Summer. 2003.

CAROLI, Flavio e ZUFFI, Stefano. **Titien**. Paris: Librairie Arthème Fayard,1990.

CAVALCASELLE, G.B and CROWE, J.A. **A History of Painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, From the fourteenth to the sixteenth century. V.3**. London: John Murray, Albemarle Street,W, 1912.

COOK, M. A. Herbert. **Giorgione**. [s.l.]: Barrister-at-Law, 1904.

GENGARO, Maria Luisa. **Orientamenti della critica d'arte nem Rinascimento conquetentesco**. Milano: Università de Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1941.

MEISS, Millard. Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities. **Proceedings in American Philosophical Society**. [s.l]: v.110, no.5, Oct. 27. 1966.

MORELLI, Giovanni. **Le Opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino**. Bologna: Nicola Zanchelli, 1886.

NICHOLS, Tom. **Renaissance Art in Venice. From Tradition to Individualism**. China: Laurence King Publishing, 2016.

NORDENFALK, Carl. The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**. [s.l]: v.48, pp. 1-22, 1985.

PATER, Walter. **The Renaissance. Studies in art and poetry**. London and New York: MacMillan and Co, 2016.

PETROBELLI, Elena Lombardo. **Giorgione**. Firenze: Sadea Editore, 1966.

PIGNATTI, Terisio. **The Golden Century of Venetian Painting**. Los Angeles: Los Angeles Country Museum of Art, 1979.

STEARNS, Frank Preston. **Four Great Venetians. An account of the lives and Works os Giorgione, Titian, Tintoretto and Il Veronese**. New York & London: The Knickerboker Press, 1901.

UNGLAUB, Jonathan. The "Concert Champêtre": The Crises of History and the Limits of Pastoral. **A Journal of Humanities and the Classics** – Third Series. [s.l]: v.5, n.1, pp. 46-91, 93-96, Spring – Summer. 1997.

VASARI, Giorgio. **The Lives of the Artists**. Tradução, introdução e notas: Julia Conaway Bondanella e Peter Bondanella. Nova Iorque: Oxford University Press, 2008.

VENTURI, Lionello. **Cuatro passos hacia el arte moderno**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1960.

WILLIAMS, Jay. **The World of Titian**. Nederland: Time-Life International, 1972.

ZUFFI, Stefano. **Giorgione**. Milano: L'Unita, 1991.

ENSAIO ÍCONE





CONTRA AS NEGRAS **AMNÉSIAS** **DO TEMPO**

PEQUENO ENSAIO SOBRE UMA HISTÓRIA DA ARTE EM MOVIMENTO

IRIZ MEDEIROS

Graduanda em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Possui especialização em Fotografia pelo Centro Universitário Senac São Paulo. Atua no mercado editorial e, desde 2015, divide a coordenação das atividades da Galeria Hipotética, espaço autônomo de arte em Porto Alegre dedicado especialmente aos universos do desenho, da ilustração, da fotografia e das histórias em quadrinhos.





Dissertação

EU NÃO sabia muito bem como iniciar este ensaio até chegar à floresta. “Em uma floresta escura como o breu, acendeu-se a menor das fagulhas, germinou em chamas, como eu, como eu...”; li essa frase assim, em português, pela primeira vez em 2018, quando cheguei à página de número 38 de *Mulheres caídas: cacografias na educação*, uma narrativa em quadrinhos experimental, impressa numa edição independente e também a dissertação de mestrado da artista visual Aline Daka da Rosa Deorristt¹. Ao revisitar o trabalho recentemente, percebi que a frase é a tradução de um trecho da música *Isobel*, da cantora islandesa Björk (1965), uma faixa lançada em 1995, no álbum *Post*.

Ainda não cheguei à conclusão se acredito ou não em acaso, mas neste exato momento me parece que a escrita da história da arte – ou de qualquer outro exercício de escrita – depende de certos acasos ou felizes encontros que só acontecem quando estamos intelectualmente em movimento. O videoclipe da música *Isobel* – dirigido pelo cineasta Michel Gondry (França, 1963) – começa com uma imagem em preto e branco na qual raios de sol iluminam o interior de uma floresta escura. Dessa primeira cena das árvores vistas de baixo para cima, o videoclipe segue para a imagem de um riacho também iluminado pelo sol, mas a questão das águas correntes e do conceito de fonte é algo para ser tratado mais adiante no texto, ao voltar ao tema dos felizes acasos. Sobre o videoclipe, agora, paro por aqui. Está disponível por inteiro no Youtube² para aqueles mais curiosos ou, como eu, fãs de música pop, em especial nesse momento de nostalgia em relação à produção dos anos de 1990. Mas continuo com o pensamento na

1

Aline Daka da Rosa Deorristt (Viamão, 1979) é pesquisadora, ilustradora, quadrinista e tem experiência no ensino de artes. A versão impressa da HQ foi lançada como edição independente em novembro de 2018 e com tiragem de 100 exemplares. A versão digital e completa, com anexo teórico, da dissertação de mestrado encontra-se disponível para *download* no Repositório Digital da UFRGS, no endereço: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/188194>. Há diferença de paginação entre as duas versões.

2

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S1QtZqCiP7s>. Acesso em 23/06/2019.

floresta de Björk, Michel Gondry e Aline Daka. E então volto para a leitura de algum tempo atrás, quando encontrei na escritura de Georges Didi-Huberman (1953) a “floresta de símbolos” de Paul Valéry: “O homem passa através da floresta de símbolos / Que o observam com olhares familiares...”³ A frase foi citada pelo professor e historiador da arte francês no livro *O que vemos, o que nos olha* (2010), referência nos estudos contemporâneos das imagens, nos quais a interdisciplinaridade é um caminho possível (para muitos o único) tanto para a sobrevivência da arte quanto da história da arte em si.

No anexo que a artista visual Aline Daka escreveu para acompanhar sua dissertação de mestrado em quadrinhos – defendida em novembro de 2018 no Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) –, ela considerou importante acrescentar uma nota de rodapé na qual explica que sua posição como criadora da pesquisa não é a posição de uma historiadora da arte: “Minha licença poética dá-se totalmente no jogo da arte, pois me situo num lugar de uma artista que se apropria de sua herança para dela fazer uso, nem que para isso seja preciso subvertê-la”. (DE-ORRISTT, 2018, p. 122)

De qualquer forma, e apesar de o trabalho ser recente e de não se furtar ao uso de ficções em meio a fatos reais, decidi partir da licença poética de Aline Daka para refletir sobre questões da história da arte. *Mulheres caídas: cacografias na educação* é uma das ainda raras dissertações de mestrado no Brasil (e no mundo) desenvolvida na linguagem das HQs, numa linguagem considerada experimental, mesmo para os padrões das chamadas *graphic novels*. Como a própria autora faz questão de ressaltar, não se trata de um trabalho de pesquisa de uma historiadora da arte nos padrões formais e acadêmicos, mas suas 104 páginas desenhadas originalmente em nanquim sobre papel e editadas numa narrativa não linear trazem em si questões caras à realidade contemporânea da história da arte como disciplina, levando em consideração a discussão em torno do fim da história da arte iniciada nos anos de 1980 por Hans Belting (1935), historiador da arte alemão, e Arthur Danto (1924), filósofo nascido nos Estados

Unidos, para os quais, diante das complexidades contemporâneas, eram necessários à disciplina certos questionamentos⁴.

Logo nas primeiras páginas de *Mulheres caídas* pode-se ler: “Nesta noite farei com os cacos um grande inventário... Senhoras e senhores, este é o primeiro desenho da famosa coleção”⁵. Uma coleção de histórias de mulheres que lutaram e lutam contra as “negras amnésias do tempo”⁶. Histórias de personagens femininas periféricas, marginalizadas, malditas, algumas anônimas, outras nem tanto, artistas e criadoras consideradas fora dos padrões sociais e comportamentais de sua época.

Aline DAKA (1979)

*Mulheres caídas:
cacografias na
educação, 2018*
Página 11



Entre essas mulheres que voltam a reviver nos traços marcantes de Aline Daka estão as primeiras mulheres livres e liberadas da Europa do século XIX; anarquistas que se viram presas pelo Estado, também na Europa; o grupo *Mujeres caídas*, formado por figuras que perambulavam sem destino durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939); anarcofeministas espanholas do movimento *Mujeres Libres*, também nos anos de 1930; figuras do tango na Argentina *Las Milonguitas*; escritoras surrealistas, dadaístas, *beats*; mulheres anônimas do movimento *punk*, incluindo a própria Aline Daka, que nos anos de 1990 viveu numa comunidade *punk* de Porto Alegre, capital do extremo sul do Brasil. Além disso, entre as brasileiras malditas, há referências, por exemplo, às primeiras vedetes da televisão, como Dercy Gonçalves, e também às escritoras Ana Cristina Cesar e Hilda Hilst.



Aline DAKA (1979)

Mulheres caídas:

*cacografias na
educação, 2018*

Página 12

4

Hans Belting publicou *Das Ende der Kunstgeschichte? (O fim da história da arte?)* em 1983. Um ano depois, Arthur Danto publicou o ensaio *The End of Art (O fim da arte)* no livro *The Death of Art (A morte da arte)*.

5

DEORRISTT, 2018, p. 11.

6

Ibid, p. 10.

Aline DAKA (1979)

Mulheres caídas:
cacografias na
educação, 2018
Página 18

\$ 2.00





Aline DAKA (1979)

Mulheres caídas: cacografias na educação, 2018

Página 69



Aline DAKA (1979)

Mulheres caídas: cacografias na educação, 2018

Página 72

VOCÊ NÃO SE CANSA DE CONTAR SEMPRE A MESMA HISTÓRIA?

Ao recuperar e se apropriar da história dessas mulheres – muitas delas figuras quase apagadas dos registros históricos e dos livros – Aline Daka aponta, com essa narrativa que integra textos e imagens de forma não hierárquica, para a resposta que Belting elaborou na publicação original de *O fim da história da arte*: é preciso uma mudança no discurso.

A mudança no discurso inclui dar visibilidade às histórias periféricas, tratar de temas e figuras históricas a partir de novos pontos de vista, revendo posições e fazendo novas associações, assim como também defende Didi-Huberman, para quem a imagem é o ponto central da história e da política. E, se a imagem é o ponto central da história e da política, então essa releitura da imagem da mulher rebelde por Aline Daka e a releitura de tan-

tos outros grupos marginalizados que vêm sendo resgatados e trabalhados por artistas e pesquisadores do campo visual contribuem para o enriquecimento da cultura em geral e da história da arte em particular – em especial no cruzamento com outras áreas do conhecimento.

Para evitar o possível esgotamento de possibilidades da disciplina e, portanto, seu apocalíptico fim diante da múltipla realidade contemporânea, pensadores e pesquisadores da história da arte, de certa maneira, a partir daquela discussão iniciada nos anos de 1980 por Belting e Danto, fizeram-se a mesma pergunta que a figura feminina do fim da página 46 de *Mulheres caídas*: “Você não se cansa de contar sempre a mesma história?”.

Aline DAKA (1979)

Mulheres caídas:
cacografias na
educação, 2018
Página 46



E parece que também chegaram à mesma indagação da personagem sentada em frente a uma máquina de escrever no topo da página 28: “Uma tradição termina e outra se forma?”. Penso que tudo está relacionado na fluidez da linguagem e da floresta de símbolos.

Aline DAKA (1979)

Mulheres caídas:
cacografias na
educação, 2018
Página 28



Como dito brevemente antes, por isso é importante reforçar, a construção poética em *Mulheres caídas* se dá a partir de um jogo de combinações entre palavra e imagem, com ferramentas da linguagem da escrita, da ilustração e dos quadrinhos. É uma pesquisa e uma criação artística que têm como resultado final uma peça gráfica facilmente reproduzível na qual as ilustrações aparecem em maior quantidade e volume, numa experiência visual que percorre as páginas. Vou me utilizar desse exemplo para trazer outra questão cara à história da arte: a divisão hierárquica entre arte erudita e popular.

Em pesquisas mais recentes da história da arte, num diálogo com os emergentes estudos da cultura visual – que em especial a partir dos anos de 1990 buscam justamente analisar a produção e a circulação de uma gama maior de imagens e a partir de um ponto de vista menos hierárquico e restrito –, trabalhos de desenho e ilustração, assim como de fotografia, vêm ganhando espaço, deixando de ser rotuladas de modo pejorativo como artes menores frente à tradição erudita. Não vista mais com uma função simplesmente utilitária e subserviente ao texto, a ilustração ganha autonomia como processo de pensamento e de criação.

James Elkins, crítico e historiador da arte estadunidense, é uma referência nos estudos da cultura visual. Elkins⁷ defende a necessidade de leituras e interpretações, dentro do campo da arte, das mais variadas imagens, pois as imagens que não se encontram nos limites dos cânones eruditos formam a maior parte do infindável número de imagens às quais estamos hoje submetidos, e isso, segundo ele, deveria nos fazer pensar. A historiadora da arte brasileira Paula Ramos é um exemplo próximo dentro do curso de História da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul aberta a esse pensamento mais amplo. Há anos dedica-se em especial à pesquisa sobre o trabalho de ilustradores da *Revista do Globo*, publicada na primeira metade do século XX na capital gaúcha. Com essas pesquisas e a partir da publicação de *A modernidade impressa: artistas ilustradores da Livraria do Globo – Porto Alegre* (2016), a arte historiadora vem contribuindo

7

ELKINS, James. História da arte e imagens que não são arte. Em *Revista Porto Alegre*: Porto Alegre, V. 18, N. 30, maio/2011.

com o reconhecimento da ilustração dentro do campo artístico brasileiro. Não por acaso, a extensa pesquisa de Paula Ramos é citada como referência por Aline Daka no arquivo anexo de *Mulheres caídas*.

A artista, por sua vez, refere-se à ilustração como um “desafio de invenção”⁸; está preocupada em discutir a imagem como pensamento, não como acessório textual. Para a construção desse pensamento, Daka vale-se de um repertório criado a partir de múltiplas referências como fios que se entrelaçam para tecer algo novo. Imagens do passado agora reconstruídas reverberam no presente e, quem sabe, no futuro, quando talvez sirvam de fonte para outras pesquisas e reflexões, assim como a escrita de Sylvia Plath, as fotografias de Diane Arbus e os quadrinhos de Guido Crepax e Lourenço Mutarelli, que, emaranhados no processo criativo de Daka, foram fontes que a levaram até as mulheres malditas que povoam as páginas de seu trabalho.

Diários, cartas, romances, poemas, fotografias, letras de tango assinadas com pseudônimos masculinos, fanzines, filmes, documentários, HQs e mais, tudo assimilado como fonte de pesquisa e retrabalhado em forma de imagem a partir de conceitos como apropriação, interpretação, memória, memória visual, arquivo, conceitos então alinhados com a “Filosofia da Diferença” em Roland Barthes, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault e Friedrich Nietzsche.

Filósofos à parte (ou nem tanto), e já que falei da multiplicidade das fontes de pesquisa, cheguei ao momento em que preciso dedicar algumas linhas àquela questão do acaso, do riacho do videoclipe de Björk e das fontes mencionadas no já distante segundo parágrafo. A título de curiosidade (e talvez seja algo digno destas linhas apenas para esta divagante), a coincidência foi perceber que o tema da origem das águas correntes, das fontes, assim como da floresta, se repetiu de forma inesperada no percurso de minhas pesquisas para este ensaio. As águas fluíram da segunda cena do videoclipe da música *Isobel* e de repente invadiram a entrevista concedida por Didi-Huberman em abril

de 2018 ao filósofo mexicano Gerardo de la Fuente Lora ao programa *Pensadores contemporâneos em síntese*, da TV UNAM, entrevista esta disponível no Youtube⁹. Em determinado momento da conversa, permeada por referências na história da criação e do pensamento, o assunto tornou-se a questão da fluidez, da dinâmica, das múltiplas fontes de água, assim como das diversas fontes de pesquisa. Para o pensador francês, as imagens têm fontes múltiplas e dinâmicas: históricas, psíquicas, do desejo, da angústia, da morte, da urgência política, de tudo... Para Aline Daka também. E, ao seguir daquela primeira cena das árvores para a cena do riacho no interior da floresta, parece que – numa associação totalmente livre de minha parte – Michel Gondry, um construtor de narrativas imagéticas, também estava sintonizado com isso tudo lá em 1995.

Novo parágrafo, nova cena. As imagens da HQ de Aline Daka são criações, mas são também repetições de imagens do passado – e aqui me refiro a um conceito bastante amplo de imagem, alinhado ao pensamento de Didi-Huberman – reorganizadas dentro de uma lógica de luta contra o esquecimento, contra as “negras amnésias do tempo”. Histórias que se encontram e não se querem apagadas. Imagens que sobrevivem e cuja existência pode superar a nós mesmos. O distante, em termos temporais e espaciais, ganha proximidade nas páginas de traços negros em papel branco, o nanquim dá visualidade para essas histórias, faz com que as personagens transitem no tempo, ganhem um novo lugar, a partir do traço da mão e do branco do papel. De novo, a escolha da artista pela não linearidade, pela não hierarquia, dá ainda mais movimento a essas mulheres. É um trabalho de criação, de retorno, de rememoração, de transversalidade, e que se dá de forma muito relacionada com a atual visão dos estudos visuais, que defende que a multiplicidade de ferramentas utilizadas na criação e na pesquisa é fundamental para a renovação da arte e da disciplina da História da Arte.

A meu ver, o processo criativo de Aline Daka não difere do pensamento de muitos dos estudiosos do campo amplificado da

9

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m4hLqgrxXdg>. Acesso em 23/06/2019.

arte hoje. No prefácio brasileiro do já citado livro de Didi-Huberman *O que vemos, o que nos olha* (2010), o pesquisador francês, e atual professor da Universidade Federal de Minas Gerais, Stéphane Huchet faz uma ousada afirmação: “Mas torna-se claro que a tarefa da História da Arte, ao enriquecer-se num molde epistemológico aproximando o trabalho do historiador e do filósofo do trabalho do artista, submete a História a uma implosão fascinante”¹⁰. Quando li tal frase, ficou ainda mais possível, para mim, fazer a aproximação livre do trabalho criativo de Aline Daka com uma produção nos limites da história da arte, embora a discussão de fato interessante não seja definir o que são ou não as coisas, mas descobrir aonde elas podem nos levar nesse movimento contínuo entre tempos e pensamentos. Afinal, talvez a única certeza seja a de que o destino das imagens está em constante migração à espera de olhares atentos e novas versões da história, pois, como seres imaginativos mas mortais, “nós retornamos com o mar, com as marés, na lua azul”¹¹.

10

DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 23.

11

DEORRISTT, op. cit., p. 23.

REFERÊNCIAS

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: CosacNaify, 2012.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: EDUSP, 2006.

DEORRISTT, Aline Daka da Rosa. **Mulheres caídas: cacografias na educação**. Dissertação de mestrado em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/188194>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

ELKINS, James. **História da arte e imagens que não são arte**. Em Revista Porto Arte: Porto Alegre, V. 18, N. 30, maio/2011.

RAMOS, Paula. **A modernidade impressa: artistas ilustradores da Livraria do Globo – Porto Alegre**. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2016.

Entrevista de Georges Didi-Huberman a Gerardo de la Fuente Lora para o programa **Pensadores contemporâneos em síntese**, TV UNAM, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m4hLqgrxXdg>. Acesso em 23/06/2019.

Videoclipe da música **Isobel**, de Björk, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S1QtZqCiP7s>. Acesso em 23/06/2019.



ÍCONE

WWW.SEER.UFRGS.BR/ICONE