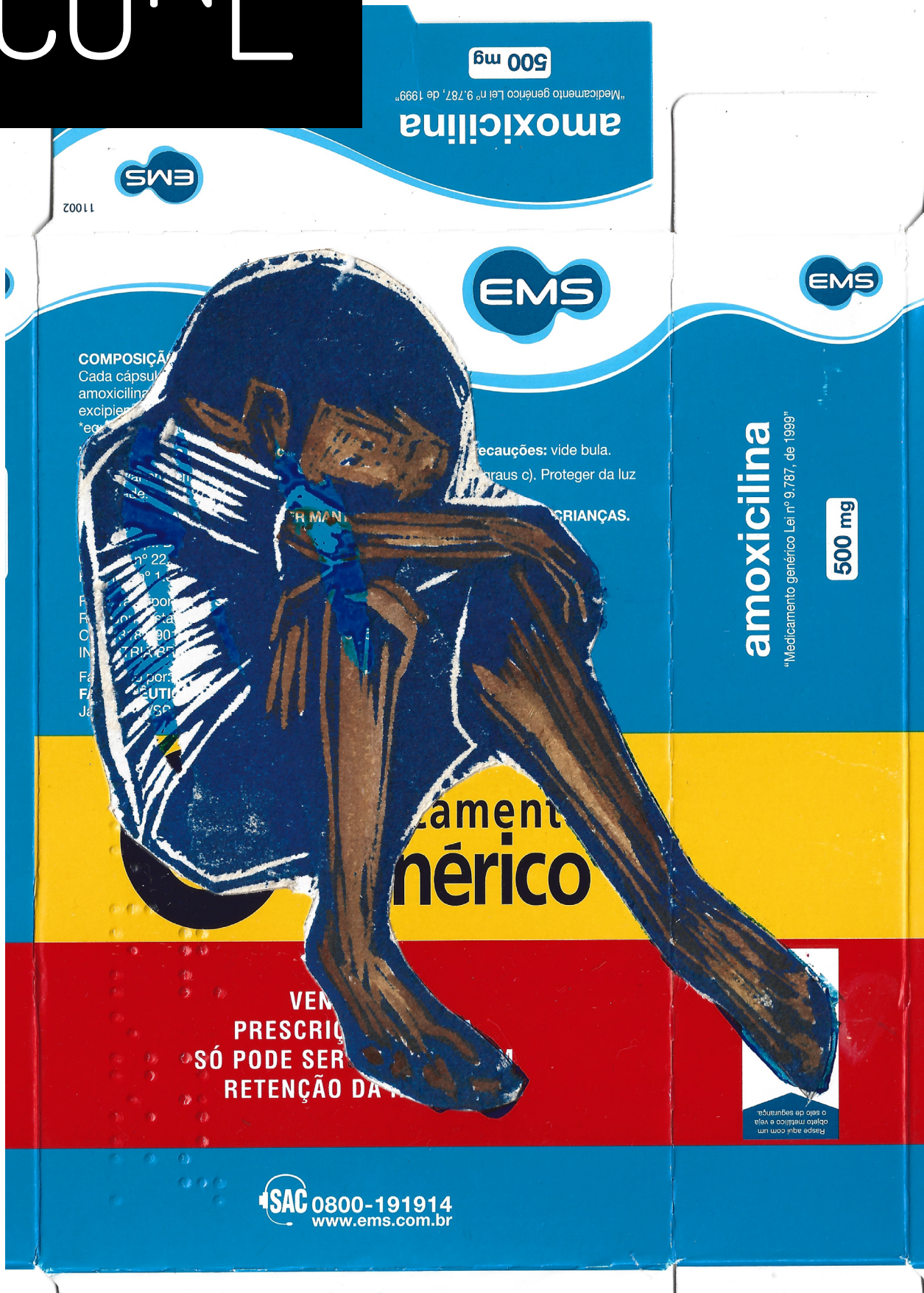


ÍCONE



EXPEDIENTE

EQUIPE EDITORIAL

EDITORA-CHEFE

Daniela Kern | UFRGS

EDITORAS

Laíssa Sardiglia | UFRGS

Daniela Amon | UFRGS

Laura Horst | UFRGS

Isadora Müller UFRGS

Juliana Corrêa | UFRGS

Zuleika Branco | UFRGS

Sofia Mazzini | UFRGS

Letícia Azevedo Xausa | UFRGS

Alexsander C. de Britto | UFRGS

Su Gonçalves | 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

Laíssa Sardiglia

EDITORIAL

INICIAMOS 2022 cheios de pretensões e embalados por centenários. Havia a comemoração dos 100 anos da Independência do Brasil, esse país jovem e ainda hesitante, junto com as festividades da Semana de Arte Moderna de 1922. Momentos em si essenciais para a constituição do nosso ideário de nação assim como para a trajetória da História da Arte Brasileira, os quais convinha e muito com a proposta da revista. Porém, simplesmente aconteceu da realidade cair aos nossos pés e nos depararmos com momentos outros, cheios de conflitos e incertezas. Esse 2022 se mostrou curiosamente um ano ímpar, mesmo sendo par, e nos trouxe desafios diferentes dos de 1922 ou 1822.

A presente edição, como reflexo dessas incertezas e transformações, decide assumir uma postura mais heterogênea e inclusiva, incorporando uma nova diversidade de textos e seções. Pela primeira vez contamos numa edição com Documentos, Resenhas, Entrevistas, Ensaios e Artigos, que estão organizados sistematicamente de acordo com as problemáticas abordadas. De fato, o leitor se deparará com um caminho de leitura preciso, partindo de textos que pensam a relação entre estética e política e terminando em artigos que se dedicam sobretudo a uma análise formal e iconológica de obras canônicas. Compreendendo desde a arte medieval ocidental e o Barroco italiano até a arte contemporânea indígena, abordando também a arte islâmica antiga e contemporânea e a relação entre arte e política na Itália dos anos 1960, nossa revista oferece olhares múltiplos para a História da Arte, compreendendo-a, portanto, enquanto uma disciplina plural e multifacetada.

O primeiro texto que apresentamos em nossa edição trata de uma corrente artística pouco estudada no Brasil mas a qual introduz, ainda nos anos 1960, algumas das questões fundamentais para pensar o contemporâneo na arte. *Uma arte terceiro-mundista? A invenção de Germano Celant da Arte Povera*, de autoria de Jacopo Galimberti, professor do Istituto Universitario di Architettura di Venezia, e traduzido pelas pesquisadoras brasileiras Daniela Barcellos Amon e Marina Câmara, não apenas introduz ao leitor brasileiro uma abordagem que situa a Arte Povera em seu contexto histórico, social e político, como propõe uma distinção terminológica entre a categoria crítica cunhada por Germano Celant e a definição a posteriori, por parte da historiografia, da Arte Povera enquanto um movimento artístico preciso. Ademais, o autor ainda indaga até que ponto é possível identificar, nas produções e discursos poveristi, conotações de cunho político ligadas às ideologias dos movimentos de 1968, que abraçavam referências que incluíam desde Herbert Marcuse ao Guevarismo e ao Maoismo.

Em seguida, o leitor se deparará com dois textos que abordam a arte no Oriente Médio, respectivamente na contemporaneidade e na antiguidade. Em *Arte e diplomacia: The Politics Of Art* de Hanan Toukan, Vitória Paschoal Balbin apresenta resenha do livro intitulado *The Politics of Art*, em que a professora da Bard College de Berlim apresenta uma análise sistêmica da cena de arte contemporânea em três grandes cidades árabes: Beirute (Líbano), Ramala (Palestina) e Amã (Jordânia). Valendo-se de referências que pensam a hegemonia (em termos gramscianos) e os processos decoloniais, a autora focaliza, sobretudo, as produções que têm lugar em espaços alternativos de arte que, externos à estrutura do estado, configuram-se enquanto territórios férteis em que arte, economia e política inter cruzam-se em um diálogo constante com a sociedade.

Por outro lado, *Outras concepções do belo: entrevista com Katia Pozzer*, de Aline Zimmer e Tatiane Lung, apresenta, em entrevista realizada com a professora do Departamento de Artes Visuais da UFRGS Katia Pozzer, um olhar para a produção artística no Oriente Médio desde a Antiguidade Babilônica, problematizando os discursos e processos historiográficos que tendem a encarar a arte oriental enquanto uma arte menor, se comparada à história da arte europeia. Por meio de relatos pessoais, a professora narra sua trajetória enquanto pesquisadora, no Brasil, da arte babilônica, chamando a atenção para as lacunas na abordagem de tal campo de estudo em nosso país. Ademais, propondo uma visão que expande os conceitos de belo para além dos limites da arte ocidental, a pesquisadora chama a atenção para a urgência, porém, de encarmos tal patrimônio cultural enquanto interesse global, pensando o escopo do historiador da arte enquanto o de assegurar o futuro de nosso passado.

Na seção ensaios, um diálogo entre a história da arte e a arte contemporânea a fim de problematizar questões sociais da contemporaneidade se faz presente em *Entre a possibilidade e o real: Artemisia Gentileschi*, de Marlon José Alves Dos Anjos, em que o autor realiza uma análise comparativa da pintura *Suzana e os Anciãos*, da mestre caravaggesca Artemisia Gentileschi, e o raio-X da mesma imagem apresentado pela artista e restauradora Kathleen Gilje, a fim de problematizar questões relacionadas ao assédio e ao machismo estrutural no passado e hoje.

A seção Artigos inicia com uma pertinente análise da pintura *Reantropofagia*, do artista contemporâneo indígena Denilson Baniwa, um dos grandes nomes da arte no Brasil de nossos dias. Em *Reantropofagia: A volta de Makunaimí pela arte indígena contemporânea*, comparando textos e imagens que compreendem desde as narrativas tradicionais dos

povos originários do norte do Brasil até os escritos-chave do Modernismo brasileiro, a pesquisadora Laíssa Sardiglia chama a atenção para a problematização, no trabalho de Baniwa, da apropriação e distorção realizada por Mário de Andrade e a Semana de Arte Moderna de 1922 de personagens e conceitos ligados ao imaginário indígena. De fato, isolando a figura de Macunaíma (Makunaimí ou Makunaimã, nos idiomas tupi e baniwa) da complexidade de seu contexto original, Mário de Andrade acaba por produzir uma figura caricata e estereotipada da personagem, folklorizando-a. Tal fenômeno nada mais seria do que indicativo de um processo de silenciamento da perspectiva dos povos indígenas sobre sua própria história e tradições. Apropriando-se da estética e dos padrões representativos ocidentais e apresentando, ironicamente, a imagem da cabeça decapitada de Mário de Andrade/ Grande Otelo servida em uma bandeja rodeada de alimentos, Denilson Baniwa realiza uma operação simbólica de reapropriação de seu lugar de fala.

Em seguida, nos deparamos com dois artigos dedicados à análise de iluminuras em produções editoriais medievais: *Leitura de imagem: O verso da Morgan Leaf*, de Leandro Silveira, e *Um famoso ateliê parisiense: Jean Pucelle e a ornamentalidade na iconografia da Anunciação em quatro fólios iluminados (Séc. XIV)*, de Gabriel Alves Pereira. O primeiro realiza, valendo-se do método proposto por Erwin Panofsky, uma análise iconológica do verso da Morgan Leaf, da Bíblia de Winchester (sec. XII), que narra, através de imagens, a história do Rei Davi. Já o segundo se dedica à investigação do que caracterizaria o estilo do mestre iluminador Jean Pucelle (Paris, sec. XIV) e o que distinguiria a sua produção daquela dos seus discípulos.

Por fim, o leitor mergulha em uma vertigem n’*O interior do ateliê de Carlos Chambelland e a representação do ambiente de trabalho do artista*, em que a pesquisadora Natália Nicolich, analisando a obra do artista carioca da passagem do século XIX ao século XX Carlos Chambelland, identifica na representação do ateliê um aspecto fundamental da arte oitocentista. De fato, a representação do ambiente de trabalho do artista e a mis-en-abyme ocasionada pela justaposição de imagens de pinturas dentro do espaço pictórico não apenas desloca a atenção do espectador à persona do pintor (seja pela sua presença ou pela sua ausência na pintura), como também evidencia o processo. Achamos simbólico, portanto, concluir nossa edição com este artigo, uma vez que convida o leitor a se aventurar pelo universo simultaneamente íntimo e coletivo da criação artística.

Com o desejo de uma ótima leitura,
EQUIPE EDITORIAL

12

Uma arte terceiro-mundista?

A invenção de Germano Celant da Arte Povera
(**JACOPO** GALIMBERTI)

DANIELA B. AMON
MARINA CÂMARA

TRADUÇÃO

102

Reantropofagia:

A volta de Makunaimí pela arte indígena contemporânea
LAÍSSA SARDIGLIA

ARTIGO

54

Arte e diplomacia:

The Politics of Art de Hanan Toukan

VITÓRIA P. BALDIN

RESENHA

120

Leitura de imagem:

O verso da *Morgan Leaf*

LEANDRO SILVEIRA

ARTIGO

62

Outras concepções do

belo: Entrevista com Kátia Pozzer

ALINE ZIMMER
TATIANE IUNG

ENTREVISTA

140

Um famoso ateliê

parisiense: Jean Pucelle e a ornamentalidade na iconografia da Anunciação em quatro fólios iluminados (Séc. XIV)

GABRIEL A. PEREIRA

ARTIGO

82

Entre a possibilidade

e o real: Artemisia Gentileschi

MARLON JOSÉ ALVES
DOS ANJOS

ENSAIO

158

O interior do ateliê de

Carlos Chambelland e a representação do ambiente de trabalho do artista

NATÁLIA NICOLICH

ARTIGO

A CAPA

JOSÉ LUIS SOARES SALVADOR

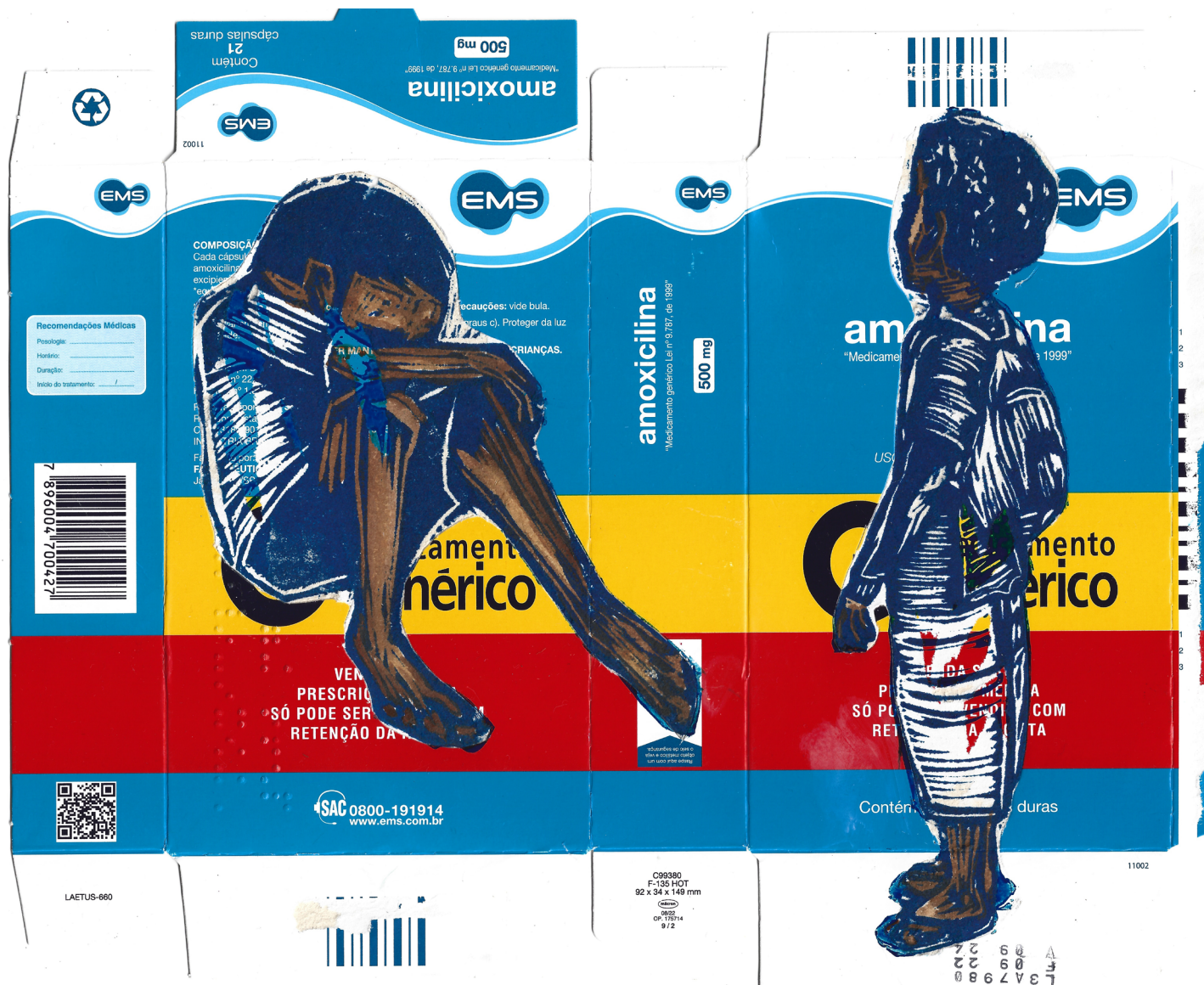
Especialista em artes visuais, professor
arte-educador, gravador e artista visual.

A ARTE para mim hoje é instrumento de autoconhecimento, é ferramenta para descobrir mundos internos e externos, é alimento para a vida, é muitas vezes proteção necessária para fazer frente às injustiças e desigualdades.

Como professor me vejo comprometido a ajudar na construção de experiências através da arte, proporcionando vivências estéticas, debatendo produções junto aos seus contextos e sujeitos, pensando a arte com pessoas em formação, crianças, adolescentes, jovens e adultos. E como artista, se é que é possível dissociar as duas coisas, busco estar constantemente aprendendo.

Arrisco dizer que a minha sobrevivência neste mundo tão doloroso se dá graças ao meu contato com a arte, onde sigo produzindo, pensando gravura, trabalhando a partir da linguagem da arte, aprendendo a olhar a vida.

A minha relação com a técnica, as ferramentas e o aproveitamento de materiais, busca a consciência, a preservação dos recursos materiais, reduzindo, reutilizando e reciclando, além disso busco refletir e expor temáticas de um descontentamento com as injustiças sociais, com o racismo e as múltiplas violências cotidianas, sou contrário a tudo aquilo que nega a vida em qualquer forma, pois eu como homem negro, artista, professor, morador da periferia, aos 44 anos existo e continuo me desviando das estatísticas.



“Sem título”, 2022
 Impressão em relevo
 e acrílica sobre
 embalagem
 Coleção do artista
 Rio Grande, Brasil

TRADUÇÃO ÍCONE

UMA ARTE TERCEIRO- MUNDISTA?

A INVENÇÃO DE
GERMANO CELANT
DA ARTE POVERA¹

JACOPO GALIMBERTI²

TRADUÇÃO

DANIELA BARCELLOS AMON

É pesquisadora e tradutora em história, teoria e crítica de arte, com pesquisa centrada no movimento italiano Arte Povera. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e tendo realizado parte de sua formação na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, é membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Vive e trabalha em Porto Alegre.

MARINA CÂMARA

É professora adjunta do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Pós-doutora pelo Departamento de Letras Modernas da FFLCH da USP; Doutora em Artes pela EBA UFMG, com período sanduíche na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne; Tradutora de textos como “Inobedientia”, de Emanuele Coccia, e “MARINO MARINI: do arcaísmo ao m da forma”, catálogo organizado pela Fundação Ibe rê Camargo e pela Pinacoteca de São Paulo. Atua também como curadora e crítica independente há 10 anos.

1

GALIMBERTI, Jacopo. A Third-worldist art? Germano Celant's invention of Arte Povera. In: Art History, 2013.

EM UMA ENTREVISTA concedida em 1992, o crítico de arte francês Pierre Restany afirmou que, com a Arte Povera, o seu colega italiano Germano Celant havia “proposto uma arte de guerrilha contra o mundo rico representado, segundo ele, por certas correntes da arte contemporânea como o *Nouveau Réalisme*. Mais tarde, ele renunciaria a esta dimensão política a fim de transformar a arte povera em uma espécie de minimalismo conceitual” (RESTANY apud. DE DOMIZIO DURINI, 2005, p.63). Este ensaio examina as duas questões levantadas pelo juízo retrospectivo de Restany: primeiramente, a promoção, por parte de Celant, da ideia de *arte povera* (literalmente, “arte pobre”); e em segundo lugar, o seu advogar por uma técnica de guerrilha e seu subsequente recuo na reivindicação de uma dimensão política da *arte povera*.

Até hoje, nem o percurso teórico e político da defesa de Celant da *arte povera*, nem o impacto que os protestos estudantis de 1967-68 tiveram nos artistas da *arte povera* foram precisamente estudados. Introduzindo esta dupla empreitada, este estudo apresenta uma distinção entre arte povera e *arte povera*. Arte povera enquanto termo consagrado principalmente nos anos 1980 e 1990, designa uma corrente artística; enquanto *arte povera* (em italiano) refere-se à experimental categoria crítica idealizada por Celant no verão de 1967. A maioria dos especialistas dedicou insuficiente atenção à discrepância entre arte povera e *arte povera*, tendendo a focalizar, intencionalmente ou não, a primeira. Uma análise que situa a cambiante noção de *arte povera* no interior de seu enquadramento discursivo e de seu contexto histórico mais imediatos oferece o único meio de compreender a gênese e o sucesso inicial da arte povera. Aqueles que desafiaram a narrativa de Celant concentravam-se nos textos dos anos 1960, que ele republicou e traduziu em seus livros relacionados à arte povera e em catálogos de exposições ao longo das últimas três décadas. Entretanto, não apenas estes textos são o resultado de uma seleção operada por Celant, como as traduções fornecidas não são sempre precisas. Celant parece ter se sentido desconfortável em relação ao contexto ideológico da *arte povera* à luz do clima

2

Jacopo Galimberti é professor do Istituto Universitario di Architettura di Venezia. PhD pelo Courtauld Institute of Art. Seu foco de pesquisa é a relação entre arte e política.

político dos anos 1980. Para a exposição *The Knot. Arte Povera*, de 1985, por exemplo, Celant traduziu do italiano para o inglês um de seus textos de 1968, porém, seja devido a um erro tipográfico ou a uma tentativa de apagar as raízes políticas da *arte povera*, ele omitiu uma crucial frase entre parênteses: “Operários em greve, estudantes incendiando carros e erigindo barricadas, e intelectuais cooperando com ambos.” (CELANT, 1969, p.14)

Em seus textos redigidos entre o fim de 1967 e o início de 1968, Celant conferia conotações terceiro-mundistas³ a obras de arte não-figurativas, inscrevendo-as, de maneira controversa, em um processo de politização da produção cultural então em seu ápice (CHRISTIANSEN; SCARLETT, 2012). O conceito de *arte povera* não teria emergido paralelamente ao radicalismo político, mas em diálogo com ele. Considerar este entrelaçamento como puramente fortuito ou oportunista destrói a importância histórica das declarações de Celant de 1967-68, dado que um exame pormenorizado de suas ideias não poderia ser separado de uma investigação da relação entre a sublevação social e os artistas. Na Itália, a agitação estudantil constituiu a base para um período de revoltas que se prolongaria ao longo dos anos 1970. Os artistas que Celant descreveu através da noção de *arte povera* não eram estranhos à política nesta década, como o caso de Piero Gilardi demonstrará aqui. Entretanto, como indica a retrospectiva de Restany, a partir do fim de 1968, a orientação de Celant sofreria uma rápida mudança, tornando suas ideias sobre *arte povera* internacionalmente reconhecidas e afastando-o, todavia, da luta operária –que viveria um novo estopim em Turim, em julho de 1969 (GIACCHETTI, 1997).

DO POP ÀS ARMAS

Após a publicação do manifesto de Jerzy Grotowski *Em Busca de um Teatro Pobre*, em abril de 1967, o artista Giulio Paolini (amigo próximo de Celant) mencionaria a ideia de um empobrecimento

3

Termo pouco utilizado no Brasil, podemos compreender o terceiro-mundismo como tendência política de esquerda emergida em países da América Latina, Ásia e África ao longo da segunda metade do século XX. Ademais, o Terceiro-Mundo consolidou-se como termo político a partir da Conferência de Bandung, em 1955, surgindo como alternativa para os países não alinhados com nenhuma das duas grandes potências da Guerra Fria: Estados Unidos e União Soviética. [Nota das tradutoras]

da arte, durante uma entrevista com a crítica de arte Carla Lonzi. Entretanto, o artista não levaria suas reflexões adiante (LONZI, 1967, p.44). Antes de retomar e elaborar a ideia de Paolini, Celant meticulosamente desenvolveu alguns conceitos provisórios, tais como *im spazio* ou “arte do objeto”. Podemos resumir este processo da seguinte maneira. Algumas semanas após a observação de Paolini, Celant redigiu um ensaio para uma exposição, *Lo spazio dell’immagine*, inaugurada em princípios do mês de julho. Em seguida, ele expande sua ideia em dois textos publicados pelas revistas *Bit* e *Casabella*. Neste último, particularmente, Celant centrava sua discussão em torno da noção de *im spazio* (“im espaço”, ou seja, “imagem-espaço”), construída em oposição dialética a uma outra categoria, definida por ele como “a arte objetual [*oggettuale*] ou pop.” (CELANT, 1967 a, pp.61 - 63) Celant descrevia o trabalho de um grupo diverso de artistas, desde os italianos Alberto Biasi e Enrico Castellani até os norte-americanos Sol LeWitt, Robert Morris e Carl Andre, que haviam participado tanto da pioneira exposição nova-iorquina *Primary Structures*, quanto de *im spazio*. Sob este termo abrangente, Celant reunia artistas vagamente associados à corrente da *arte programmata*, à qual ele fora inicialmente próximo, aos últimos desenvolvimentos artísticos nova-iorquinos.⁴

De acordo com Celant, os artistas de *im spazio* estruturavam o ambiente do espectador, concebendo-o como fechado e ordenado. Por outro lado, a *arte oggettuale* ou pop encorajava o público a participar na criação de um espaço aberto. Neste segundo grupo, Celant integrou uma igualmente variada gama de artistas, como Claes Oldenburg, Edward Kienholz, Alighiero Boetti, Mario Ceroli, Luciano Fabro, Gilardi, Jannis Kounellis e Paolini. Em julho de 1967, os artistas que Celant via como pop e aqueles que ele logo relacionaria à *arte povera* compartilhavam ainda de uma mesma categoria. Nas narrativas subsequentes de Celant, exposições como *Arte abitabile*, em junho de 1966, e *Lo spazio degli elementi: Fuocoooooco, Immagine, Accqua, Terrrrrra*, de junho de 1967, serão situadas como o começo da arte povera (CELANT, 1976). Contudo, até abril de 1967, artistas

4

Celant estava entre os curadores de *Forme programmate*, Turim, Castello del Valentino, 1965. A noção de *im spazio* visava ir além do conceito de *arte programmata*, proposto pelo historiador da arte Giulio Carlo Argan.

como Pistoletto, Gilardi ou Anselmo eram expostos ao lado de Andy Warhol, Dan Flavin e James Rosenquist (LUMLEY in FLOOD; MORRIS, 2001). Ademais, neste sentido, o ambiente pop da discoteca Turin Piper, onde Gilardi e Pistoletto efetuaram duas performances no início de 1967, sugeria mais uma ligação com os locais da moda e do entretenimento de massa do que um ascetismo e um empobrecimento (TRINI, 1968). Durante o início do verão de 1967, uma nítida distinção entre pop, “estruturas primárias” e *arte povera*, seria dificilmente imaginável.

Em agosto ou setembro de 1967, Celant escrevia um segundo artigo para a revista *Casabella*. Este texto, que será posteriormente negligenciado pelos comentadores, seria a primeira instância em que adota a categoria crítica da *arte povera*. Celant, nele, argumentou que a Bienal de San Marino precedente havia se caracterizado por uma polaridade: arte rica e *arte povera*. Ele considerava ambas ‘atitudes’ aplicáveis à arte, ao cinema, ao teatro e à arquitetura. Celant comparou a *arte povera* à pop e à op art, afirmando que estas últimas aderiam à tecnologia contemporânea e perpetuavam, desta forma, o sonho renascentista de domínio da natureza. Por outro lado, a *arte povera* era simples, “pré-iconográfica”, “a-histórica” e baseada em “estruturas primárias” (CELANT; GUENZI, 1967, pp. 59 – 62). Enquanto a pop art e a op art eram complexas, artificiais e impunham uma mediação cultural sobre o ato do artista, a *arte povera* favorecia a identificação imediata de um “autor-natureza” com suas ações, visando unir a arte à vida. Isso conferia à *arte povera* a faculdade de retornar ao “homem real”, escrevia Celant, implicitamente referindo-se a Karl Marx. Segundo ele, a atitude da *arte povera* era reconhecível nas obras de Anselmo, Boetti, Paolini e Pino Pascali, mas também nos filmes de Warhol e nos mais recentes projetos de Flavin, Tony de Lap e Morris. As categorias de Celant estavam mudando. Os artistas das *estruturas primárias* continuavam aparentados à *arte povera*, mas a pop art era agora repudiada. Para o crítico, um dos poucos exemplos de *arte povera* na Bienal de San Marino foi *Cina* (China), de Ceroli, igualmente reproduzida na capa de *Casabella*. Ele atestou que *La Cina* encarnava:

a imagem do nosso medo ideológico, a realização de um artesanato conceitual produzido em massa,

tendo como mediador um artesanato artístico. As silhuetas são geométricas e planas, diferentes e diferenciadas - elas avançam próximas umas às outras. A homogeneidade ideológica cria uma homogeneidade comportamental. Na China, é o homem; aqui, a máquina; o sistema é o mesmo, mas os objetivos, diferentes. Nós somos a favor do homem. (CELANT; GUENZL, 1967, pp. 59 – 62).

Em plena revolução cultural chinesa e do fascínio por ela gerado nos esquerdistas ocidentais, a evocação de uma espécie de pobreza humanista expressa no texto de Celant derivava parcialmente suas referências de Mao Zedong e da China pré-industrial.

Em fins de setembro, Celant organizou *Arte Povera – IM Spazio*, uma exposição na galeria La Bertesca que sintetizava suas novas teorias. Concebida como um díptico, ela ilustrava a interação dialética entre arte *im spazio* e arte *povera*.⁵ No entanto, nos seus textos subsequentes, a noção de *im spazio* seria abandonada. O catálogo da exposição recapitulava as ideias que ele já havia formulado na *Casabella*. Pela primeira vez, Celant citava Jerzy Grotowski e o Living Theater como pivô para sua elaboração teórica (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2005). Este último colocava em cena uma América⁶ pacifista e libertária, da qual Celant mostrava-se entusiasta (CELANT, 2002). Um texto semelhante àquele da La Bertesca apareceu na *D’Ars Agency* alguns dias mais tarde. Aqui o artigo de Celant era introduzido de uma citação anônima a respeito da mostra *Primary Structures* e sugerindo que a *arte povera* estaria vinculada com o que fora lá exibido. É digno de nota que, na *D’Ars Agency*, Celant alegava que a *arte povera* era remanescente de uma “técnica proletária” medieval (CELANT, 1967 B).

5

Celant estava entre os curadores de *Forme programmate*, Turim, Castello del Valentino, 1965. A noção de *im spazio* visava ir além do conceito de *arte programmata*, proposto pelo historiador da arte Giulio Carlo Argan.

6

Mantivemos na tradução o emprego do termo como utilizado pelo autor, ou seja, América enquanto designativo de Estados Unidos da América, ainda que sejamos contrárias ao apagamento da pluralidade do continente americano operada pela cultura estadunidense. Nossa escolha se dá pela preponderância do termo no vocabulário italiano dos anos 1960. [N.T.]

No final do outono, Celant publicava na nova revista *Flash Art* um texto lido como um manifesto: *Arte Povera: appunti per una guerriglia*. Se, inicialmente, a *arte povera* designava uma atitude aplicável também ao cinema e ao teatro, este texto a identificou como a abordagem de um circunscrito núcleo de artistas (Anselmo, Boetti, Fabro, Gilardi, Kounellis, Mario Merz, Paolini, Pascali, Gianni Piacentino, Pistoletto, Emilio Prini e Zorio), ao qual poderiam ser incluídos outros artistas associados; Celant citava quinze⁷. Até então, a ideia de *arte povera* de Celant era apenas ligeiramente ligada a um vocabulário político, e sua oposição à “arte rica” sugeria apenas vagamente tendências esquerdistas. Além de reafirmar as ideias expostas em suas intervenções precedentes, em *Flash Art* Celant expande seus desdobramentos. Sua frase de abertura cedia à nostalgia, atestando que “o ser humano vem em primeiro lugar, e o sistema, em seguida, ou assim era na Antiguidade. Hoje, entretanto, a sociedade pretende fabricar seres humanos pré-embalados, prontos para consumo”. Celant prossegue condenando a mercantilização da arte, defendendo uma arte na qual a mensagem é “o homem, o homem ‘real’ (Marx)”. Em uma reviravolta significativa, ele posicionava-se a partir de então intransigentemente em oposição às “estruturas primárias”, rejeitando-as enquanto uma variação formalista da “arte rica”. Após haver citado o filósofo e revolucionário francês Régis Debray, ele explica que, com a *arte povera*, o artista, “não figura mais entre as camadas dos explorados, o artista tornou-se um guerrilheiro engajado em uma liberação antissistêmica”. O texto termina com uma declaração profética: “A guerrilha [...] já começou” (CELANT, 1967 C).

Contudo, o paralelo que Celant estabelece entre o ethos da guerrilha e os artistas da *arte povera* era deliberativamente reticente quanto às suas aplicações específicas na arte. Na recepção de Gilardi do texto, alinhar o artista ao guerrilheiro subentendia a necessidade de uma mudança radical na relação entre artista e público. O público deveria perder seu status de observador passivo. A guerrilha requeria uma troca mútua e criativa entre soldados e população, permitindo à última de

7

Giulio Alviani, Bignardi, Agostino Bonalumi, Davide Boriani, Enrico Castellani, Ceroli, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi, Icaro, Gino Marotta, Aldo Mondino, Nespolo, Paolo Scheggi, Gianni Emilio Simonetti, Tacchi.

aderir à luta.⁸ Pistoletto também aprovou a “ideia ousada” de Celant e concordou com Gilardi que a referência à guerrilha ressaltava a primazia da cooperação.⁹

A polêmica de Celant pode ser compreendida como o resultado de um duplo objetivo. Primeiramente, o crítico caracterizava o “seu” movimento artístico como a busca de uma nova ação política, decorrente da assimilação prévia dos artistas aos “explorados”. Em segundo lugar, o uso da terminologia militante por Celant lhe permitiu traçar uma analogia à vanguarda política representada pelos estudantes, e de favorecer com ela um diálogo. Ninguém parece ter notado, porém, que o manifesto de Celant, escrito em torno de 23 de novembro, coincidia com as duas primeiras grandes ocupações de universidades daquele ano letivo: a da Universidade Católica de Milão, em 17 de novembro; e da Universidade de Turim, em 27 de novembro. Esta sincronicidade com o movimento estudantil deve ser considerada com a devida atenção. Após o seu manifesto, a primeira exposição concebida por Celant, *Collage I*, foi organizada em meados de dezembro na Universidade de Gênova, cidade em que havia estudado e onde ele ainda vivia. Aqui, os estudantes, que haviam acompanhado atentamente o desenrolar dos acontecimentos em Turim, acabariam por ocupar, por sua vez, a sua própria universidade antes do fechamento do ano. Nesta ocasião, eles observaram as obras e performances e participaram do debate organizado para a vernissage: nenhuma *contestazione* teve lugar (VIALE, 2008).¹⁰

Alguns dias antes de *Collage I*, Daniela Palazzoli havia inaugurado *Con temp' l'azione* (um trocadilho que significava simultaneamente “contemplação” e “com o tempo, a ação”), uma exposição envolvendo três galerias de Turim e muitos dos artistas que Celant havia agrupado sob a noção de *arte povera*.¹¹

8

Entrevista inédita de Galimberti a Piero Gilardi, 3 de fevereiro de 2010.

9

Entrevista inédita de Galimberti a Michelangelo Pistoletto, 1 de abril de 2010.

10

Collage1, Istituti di Storia dell'Arte, Gênova, dezembro de 1967; Áreação positiva dos estudantes foi apontada nas entrevistas do autor do presente texto com os artistas Pistoletto e Zorio, em primeiro de abril de 2010 e 3 de fevereiro de 2011.

11

Alviani, Anselmo, Boetti, Fabro, Merz, Mondino, Nespolo, Piacentino, Pistoletto, Scheggi, Simonetti e Zorio.

O catálogo da exposição de Palazzoli continha um texto fazendo alusão às ideias de Celant, sem utilizar, porém, o termo recentemente forjado *arte povera*, Palazzoli referiu-se à noção de guerrilha como meio que permite aos artistas repensar de um modo viável a sua ação política. Ela refuta a ideia da arte simplesmente como parte da “superestrutura”, definindo-a como “a dinâmica da estrutura”. Enquanto a guerra representava a “programação de uma política”, a guerrilha seria o “reconhecimento de uma necessidade espiritual, programação da energia necessária para o cumprimento da política (PALAZZOLI in. CELANT, 1985).

A visão de Palazzoli da missão do artista, no limiar entre a ação diferenciada e a guerrilha, era articulada por meio da revista *Bit*. Autoproclamada “a mais agressiva revista de arte italiana”, *Bit* havia sido dirigida por Palazzoli desde o seu lançamento, em março de 1967. Um de seus objetivos era confluir de maneira provocativa arte, política, sexualidade e cultura jovem. Diferentemente da vasta maioria na imprensa, que retratava os estudantes ativistas como vândalos, *Bit* apoiava-os abertamente. Não à toa, Celant escolheu a *Bit* para publicar um artigo intensificando o uso da linguagem política. Neste texto, datado de dezembro de 1967, ele faz um elogio aos múltiplos, expondo, simultaneamente, os seus limites no enquadramento de uma revolução “política, poética e visual”, pois eles refutariam o mito do objeto único sem, porém, destruí-lo completamente (CELANT, 1967 D). Citando Debray, ele conclui com uma declaração inflamada afirmando que *Bit* advogaria por uma “‘revolução cultural permanente, em todas as partes, a todo momento, por todos os meios’. Mas por que falar de armas em casa? Mais vale utilizá-las. O homem ‘real’ (Marx) se faz, não se descreve. Nós somos pela guerrilha!” (CELANT, 1967 D). De acordo com a edição da *Bit* de dezembro, a exposição de Boetti na La Bertesca se intitulava *Guerriglia!*, um título efêmero atestando, talvez, a proposta de Celant. Antes de considerar a primeira mostra intitulada *Arte Povera*, a fim de apreender um melhor entendimento das nuances do termo e de sua recepção, é necessário contextualizar o conceito de guerrilha e explorar suas conexões com o movimento estudantil, particularmente o de Turim.

Se Celant foi o primeiro, na Itália, a transpor a noção de guerrilha para a esfera artística, esta já havia sido utilizada em diversos discursos desde o final do ano de 1967.¹² Reiterando sua apologia a favor da guerrilha, Celant realinha – ou até antecipa – sua retórica em relação àquela dos elementos mais radicais do movimento de contestação. A delegação italiana no Congresso Internacional do Vietnam (que teve lugar em Berlim Ocidental em 17 e 18 de fevereiro de 1968) invocaria a necessidade de uma “crítica armada” capaz de ultrapassar as puramente verbais “armas da crítica” (Internationaler Vietnam-Kongreß, 1968). Não obstante o sucesso das forças norte-vietnamitas, vistas como implementando técnicas de guerrilha similares, tenha contribuído ao seu renome, a popularidade internacional da noção de guerrilha sustentava-se na sua formulação em *Révolution dans la révolution?*, de Debray. Traduzido para o italiano em princípios de 1967, este livro ilustrava a teoria do foco que Debray havia visto posta em prática na América Latina, antes de ser capturado durante a primavera de 1967, alguns meses antes da execução de Ernesto Che Guevara em outubro (DEBRAY, 1967). A teoria do foco diferia ao mesmo tempo do modelo leninista revolucionário, advogando para a sublevação do proletariado urbano, e da experiência chinesa de um movimento de massa campesino. Segundo Fredric Jameson, a ação de foco da guerrilha, o centro de operações de guerrilha, era “em e por si mesma uma figura pela sociedade revolucionária e transformada por vir”; guerrilheiros não eram “nem proletários, nem camponeses (menos ainda intelectuais), mas algo de inteiramente novo” (JAMESON, 1984, p.202). Estudantes de esquerda europeus se apropriaram da estratégia de guerrilha. Em uma declaração conjunta (datada de setembro de 1967), dois proeminentes líderes do movimento estudantil alemão,

12

No verão de 1967, o parisiense Salon de Mai teve lugar em Cuba, com uma exposição intitulada Pintores y Guerrilla. Não se sabe se Celant soube disso na época. Para este evento, ver SCOPETTONE, The Salon de Mai in Cuba and the Mural Colectiva, 1967, tese de mestrado, the Courtauld Institute of Art, 1998. Para o caso italiano, ver ECO, Towards a semiological guerilla warfare, in *Travels in Hypereality. Essays*, tradução inglesa de William Weaver, 1986, pp. 135 – 144; Em fins de 1967, alguns comentaristas notaram que a “guerrilha” estava tornando-se a nova palavra fetiche, como “alienação” o havia sido no início da década. FILIPPINI, Tensioni tedesche, Quindici, n.6, p.1, 15 de nov. – 15 de dez. de 1967. Tentativas subsequentes de ligar a arte à guerrilha partiram de artistas latino-americanos. Ver LE PARC, Guerrilla culturelle, Robho, n.3, primavera de 1968.

Rudi Dutschke e Hans Jürgen Krahl, clamaram pelo advento de um guerrilheiro capaz de subverter as instituições repressivas e de trazer a “guerrilha rural” do terceiro-mundo às metrópoles ocidentais (DRESSEN; KUNZELMANN; SIEPMANN, 1991).

Quase concomitante ao texto de Celant na *Flash Art*, a edição de novembro da revista italiana *Che Fare* fazia eco aos alemães: “A invenção estratégica e tática de hoje é a guerrilha [...] se anteriormente era uma invenção camponesa, hoje é um instrumento de luta nas cidades industrializadas” (CHE FARE, 1967). Os estudantes radicais de Turim estavam a par das iniciativas dos estudantes berlinenses. Entre o fim de novembro de 1967 e janeiro de 1968, os espaços do Palazzo Campana foram ocupados três vezes. Lá, os estudantes ativistas puseram em prática “contra-cursos” forjados de acordo com o modelo instaurado na Freie Universität de Berlim Ocidental. Em janeiro de 1968, o fanzine de tendência situacionista *S*, provisoriamente editado pela revista intelectual de alto nível *Quindici*, definiu as oficinas em Turim como uma forma de guerrilha (S, 1968). Em Paris, Guy Debord reagiu, alegando que, não havendo nenhuma ligação entre a *S*, a *Quindici* e o Situacionismo Internacional, “na Itália, os situacionistas internacionais aprovam apenas [...] a corrente radical que se manifestou durante a ocupação da Universidade de Turim” (DEBORD, 2003, p.268).

O interesse de Debord pelo movimento estudantil italiano estava longe de ser único. Enquanto Celant estava elaborando a noção de *arte povera*, desde o verão de 1967, o movimento estudantil começara a captar o interesse dos intelectuais. Em junho, um dos documentos-chave dos protestos, as *Tesi della Sapienza*, havia sido publicado no principal periódico de ciências sociais, *Il Mulino*. Até o final do ano, as lutas estudantis começaram a ser levadas a sério, como demonstra a escolha de *Quindici* de publicar os documentos procedentes das universidades ocupadas, a começar pela de Turim. Esta iniciativa triplicou o número de cópias vendidas (ECO, 1989). A agitação foi um assunto altamente debatido na cidade no fim do outono, onde artistas e intelectuais buscaram dialogar com os estudantes. Por exemplo, Gilberto Zorio, então estudante, e Piero Gilardi assistiram às assembleias estudantis; uma troca entre estudantes, intelectuais e artistas pode também ter tido lugar

na associação esquerdista nomeada *Unione Culturale* (Turim).¹³ Dirigindo-se ao final de 1967, particularmente em Turim, a ideia de uma arte de guerrilha ressoava as práticas do movimento estudantil. Ademais, tal ideia referenciava diretamente o livro guevarista de Debray e, indiretamente, o anti-colonialismo combativo de *Os Condenados da Terra*, de Frantz Fanon, traduzido para o italiano no ano anterior pela editora Einaudi, radicada em Turim. Nos escritos de Celant, o chamado à violência deve ser lido como metafórico; ele advogava por uma resoluta e impetuosa ação cuja lógica era ligada àquela das guerrilhas, mas cujos meios nunca seguiam o seu exemplo. Não obstante, nada poderia estar mais distanciado da “atitude franciscana” pacifista sob cuja perspectiva foram ocasionalmente interpretadas as teorias de Celant (LISTA, 2006). O termo *arte povera* primeiramente evocava uma espécie de “arte terceiro-mundista” italiana, como indica a recepção da primeira mostra intitulada *Arte Povera*.

Esta exposição foi curada por Celant na galeria De Foscherari (Bolonha), em fevereiro de 1968. Seu novo texto, intitulado *Arte Povera*, foi acompanhado de obras de Anselmo, Boetti, Ceroli, Fabro, Kounellis, Mario Merz, Paolini, Pascali, Piacentino, Pistoletto, Prini e Zorio; Gilardi foi convidado, mas retirou suas obras.¹⁴ Durante os três meses que se seguiram, a exposição e o conceito de *arte povera* foram debatidos por proeminentes críticos de arte, intelectuais e pelo pintor e membro do Partido Comunista Renato Guttuso.¹⁵ Os argumentos de Celant foram objeto de um ardente debate que prefigurava a maioria das reflexões críticas subsequentes a respeito da arte povera, mas também abordavam um assunto que será frequentemente ignorado a partir dos anos 1980: notadamente, as conotações políticas da arte povera. Em Bolonha, Celant não menciona a guerrilha. Não obstante, os comentadores, cientes das

13

Entrevista inédita de Galimberti a Piero Gilardi, 3 de fevereiro de 2010.

14

Segundo carta inédita de Gilardi a Boarini e Bonfiglioli, datada de 25 de janeiro de 1969. Arquivo do artista.

15

N.T.: No momento da publicação do artigo original, *La povertà dell'arte* ainda era inédito. O debate foi posteriormente publicado em BOARINI (org.), *Il Notiziario della Galleria De' Foscherari*, 2019. Optamos por referenciar, na tradução, a recente publicação.

precedentes intervenções de Celant, abordaram a questão da arte de guerrilha. De acordo com Pietro Bonfiglioli, duas filosofias insuficientes, a da “negação” e a das “mídias de massa”, haviam aberto um “vazio no espaço humano” que alguns tentaram preencher com um “voluntarismo anárquico antissistêmico [...] intitulado ‘arte povera’ ou guerrilha, *Brigate rosse*, *black power*, revolta universitária”. Ele expressiu sua estima pelas proposições de Celant, todavia lhe chamando a atenção de que a *arte povera* não estava imune contra o risco de tornar-se um *revival* medievalista à William Morris. Ele alegou que “a arte povera” deveria, “de uma maneira ou de outra, atravessar uma guerra pobre para se tornar vida” (BONFIGLIOLI in CELANT, 1985, pp. 62-65). Os comentários de Bonfiglioli sugeriam que o termo *arte povera* remeteria àquilo que também era chamado de *guerra povera*, ou seja, a guerra do pobre, a guerrilha.

Similarmente a Bonfiglioli, Vittorio Boarini alertou contra o perigo de que a dimensão de auto-apagamento da *arte povera* acabaria por levar a uma forma de primitivismo acrítico. Francesco Arcangeli e Renato Barilli ficaram perplexos, e se perguntaram se os aspectos “primários” e “tautológicos” da *arte povera* não eram puramente redutivos. Em resposta ao tom militante de Celant, Arcangeli enfatizou a necessidade da arte de permanecer indireta e metafórica, particularmente então, em que o movimento estudantil considerava “Che Guevara como o verdadeiro artista” (ARCANGELI in BOARINI, 2019). Guttuso declarou sua admiração pelos artistas de Celant, embora rejeitando sua suposta falta de refinamento e apontando que “pobre” e “proletário” não eram sinônimos. Em réplica a Arcangeli, ele sublinhou a importância do artista dentro do processo revolucionário, mas também a sua especificidade; a arte, ele argumentou, não deveria substituir nem ser substituída pela “organização política, manobras de guerrilha e barricadas” (GUTTUSO apud. CHRISTOV-BAKARGIEV, 2005, pp. 197 - 198). A revista *Cartabianca* publicou uma crítica à exposição na De’ Foscherari. Reconhecendo a heterogeneidade das obras expostas, o autor do texto afirmava que Celant estaria buscando estabelecer “uma ligação precisa com o mundo extra-artístico dos movimentos radicais que lutam contra o sistema capitalista-burguês” (D’AGATA, 1968, pp. 19-21).

Por meio da noção de *arte povera*, Celant estimulou o debate, dado que a ambivalência deliberada de suas modalidades críticas o permitiam pôr em pauta questões extremamente sensíveis, desde o agenciamento político dos artistas até as implicações terceiro-mundistas e proletárias de uma arte não-figurativa. Gerando muita expectativa, este assunto revisitava, também, o passado recente da Itália. Em 1968, Mario Merz efetua *Igloo di Giap*, escrevendo em um de seus iglus uma frase de Võ Nguyên Giáp, o comandante à frente do exército popular do Vietnã. Comentando, vinte anos mais tarde, esta observação de Giáp (“Se o inimigo reúne suas forças, perde terreno; se ele se dispersa, perde a força”), ele qualificou os Vietcong como “partisans” (PERETTA, 1988). O próprio Merz associara-se aos partisans durante a Segunda Guerra Mundial. Sua tradução de uma batalha distante em termos familiares sugere que, além de conjurar estimulantes analogias com Guevara e as lutas estudantis, a noção de guerrilha revelava lembranças intensas da Resistência italiana.

AS OCUPAÇÕES

Ao final do mês de fevereiro de 1968, dezenove das trinta e três universidades públicas italianas estavam ocupadas (HILLWIG, 2009). Em primeiro de março, aconteceu a *Battaglia di Valle Giulia*, que seria encarada como uma reviravolta da agitação estudantil (PORTELLI, 1997). Os estudantes tentaram ocupar a Faculdade de Arquitetura de Roma, por acaso situada nas redondezas da Galleria Nazionale d’Arte Moderna. Eles atacaram a polícia que guardava os edifícios em um cerco que ocasionou centenas de estudantes feridos e quarenta-e-seis policiais hospitalizados (HILLWIG, 2009). Um texto anônimo reportando com entusiasmo os acontecimentos foi publicado na *Bit*. Ele elogiava os estudantes e acusava de mesquinha os artistas:

Os estudantes [...] enfrentaram a polícia [...] a dispersaram, expulsando-a para fora do campus [...], mostrando que a luta de guerrilha é possível. O confronto mais violento ocorreu [...] em frente ao museu de arte contemporânea. Este embate está destinado a entrar para a história da cultura italiana, pois estabeleceu uma clara dicotomia entre aqueles

que lutavam nas ruas, com armas nas mãos, e aqueles que lutam para ter alguns poucos metros de parede nas salas de museus. (BIT, 1968, p.40)

Um mês mais tarde, vários artistas e personalidades do mundo da arte ocuparam a Galeria de Arte Moderna de Milão. Este gesto foi sobretudo simbólico e não durou mais de duas horas. Os ocupantes declararam que “o movimento estudantil como o companheiro ideal no processo de configurar uma plataforma ideológica comum” (BIT, 1968, p.40). A ocupação da Trienal de Milão seria o próximo evento durante o qual alguns artistas se apropriaram dos meios e do vocabulário do movimento estudantil.

O tema da Trienal era o *Il grande numero*, indicando a necessidade de estudar os desafios da sociedade de massa. Ela incluía obras de Anselmo, Boetti, Fabro, Kounellis, Merz, Piacentino, Prini e Zorio. Uma das salas da mostra representava a luta estudantil, expondo uma instalação que consistia em uma barricada fictícia, construída de pedras e entulho. No dia da abertura, a Trienal foi contestada por artistas, arquitetos e estudantes em decorrência de sua abordagem consumista da cultura, a serviço da classe dirigente e de grandes marcas (PASSARELLI in CASERO; DI RADDIO, 2009). A polícia foi chamada, porém, na tentativa de evitar um confronto com os manifestantes, os administradores da Trienal acolheram o diálogo e deixaram os manifestantes entrar. Uma vez no interior, a situação beirou a histeria. Alguns ativistas temeram que a polícia tirasse partido do espaço fechado para lhes “atirar gás” (OBRIST in LATOUR; WEIBEL, 2002). Uma votação organizada às pressas decidiu a ocupação imediata dos locais da Trienal. A instituição permaneceria em suas mãos até 2 de junho, quando a polícia invadiu. Mais cedo, naquele ano, a Trienal havia convidado Pistoletto a expor.¹⁶ Como o comitê possuía uma ideia predeterminada da aparência que seu projeto deveria assumir, Pistoletto declinou o convite. Quando leu que a exposição havia sido ocupada por estudantes e artistas, ele se dirigiu “com entusiasmo” a Milão, perguntando-se sobre “o que poderia surgir de tal encontro” (PISTOLETTO, 1989, pp. 80 - 81). No entanto, uma vez no local, ele sentiu-se decepcionado. Na

realidade, a ocupação da Triennale fora apenas parcialmente inspirada naquela das *Beaux-Arts*, em Paris, que havia começado duas semanas antes e onde estudantes e artistas implementaram o *Atelier Populaire*, um atelier popular onde eles produziram milhares de cartazes políticos serigrafados relacionados aos acontecimentos em curso. Diferentemente do *Atelier Populaire*, onde a dimensão artística havia sido assegurada, os ocupantes milaneses produziam tratados políticos.

Logo após a ocupação da Trienal, a crítica de arte Lonzi apresentou um manifesto co-assinado por Fabro e Paolini, ambos praticantes daquilo que Celant havia definido como *arte povera*. Este texto, que mais tarde seria lido durante a Bienal de Veneza, era uma resposta à figura emergente do artista como ativista político. O artigo exortava os artistas a ultrapassar a fragmentação inerente à sociedade moderna para encarnar um modelo de “não-identificação”: “Enquanto um operário ou um estudante são definidos por seu pertencimento a uma categoria, ser um artista não coincide com a adesão a um sindicato.” Lonzi, Paolini e Fabro afirmavam que tanto as interpretações burguesas quanto as marxistas da figura do artista eram igualmente redutivas, pois “para o artista, não há uma identificação com essa sociedade ou com uma outra, hipotética. A não-identificação com a estrutura social é uma de suas prerrogativas” (LONZI, 1969, pp. 230 - 231). Lonzi aderiu aos protestos dos artistas contra as instituições artísticas, embora julgando que a sua aliança com os estudantes e os operários era apenas circunstancial. O manifesto foi mal-recebido: “Nos trataram como lunáticos” (LONZI, 1969, pp. 230), comentou Lonzi.

Após a ocupação da Trienal, muitos esperavam que a Bienal de Veneza fosse sitiada. Veneza era um dos centros de contestação estudantil. A Escola de Belas-Artes fora ocupada por várias semanas e, nos dias 8 e 9 de junho, a Faculdade de Arquitetura acolheria uma conferência internacional do movimento estudantil que atrairia aproximadamente mil participantes, dos quais 200 eram operários (DORIGO, 1968). Uma carta anônima enviada à Bienal advertiu que os ocupantes da Trienal estavam em vias de organizar uma tomada de controle da Bienal: “Estejam prontos – eles são loucos” (ASAC – Fondo storico, arquivo XXXIV Biennale 1968). A direção tomou medidas drásticas. O controle era tão restrito que alguns artistas que “tinham toda a aparência de ocupantes” encontraram enormes dificuldades ao tentar acessar as áreas previstas para a exposição de suas obras (PALAZZOLI, 1968). Preocupados por estes acontecimentos,

curadores, agentes de seguradoras e colecionadores privados puseram-se a enviar telegramas exigindo a retirada das obras ou perguntando sobre a tomada de medidas de segurança (ASAC – Fondo storico, arquivo XXXIV Biennale 1968). No dia em que a polícia evacuou a Trienal de Milão, um Comitê de Boicote à Bienal composto de “estudantes, operários e intelectuais revolucionários” foi estabelecido, e redigiu dois manifestos (BIT, 1968, pp. 36 - 38). Ele endereçou igualmente uma carta aos artistas italianos que então expunham na Bienal. Combinando lisonja e chantagem, convidava os artistas a redefinirem seus papéis:

Agora, você não poderá expor suas obras sem a ignominiosa proteção da polícia [...], [portanto,] integrando-se no mecanismo de autodefesa desse sistema. Em contrapartida, se você se recusar a expor, definirá o seu papel como aquele de um intelectual, e contribuirá para o nascimento de um diálogo entre as forças da Arte. (ASAC – Fondo storico, arquivo XXXIV Biennale 1968)

Duas vítimas desta situação foram Pistoletto e Pascali. A instituição havia dado ao primeiro uma sala inteira na qual ele planejava realizar uma performance coletiva. Em abril, ele publicara um cartaz manuscrito, evocando um *dazibao* (posters propagandistas utilizados durante a Revolução Chinesa, posteriormente apropriados pelos estudantes europeus de esquerda), convidando o público a cooperar. Durante o dia, os visitantes da exposição teriam encontrado “corpos humanos indefesos” adormecidos em macas.¹⁷ À noite, Pistoletto e os outros participantes “circulariam pela cidade [...] fariam pequenas coisas poéticas, pequenas esculturas ou pinturas, a serem deixadas em frente às portas e janelas das casas, de forma que os venezianos encontrariam pequenos presentes poéticos pela manhã” (PISTOLETTO, 1989, P. 77). Como ele havia pedido à produção da Bienal apenas alguns ganchos para as macas, suspeitaram que ele estava conspirando com os estudantes e privaram-no de sua sala. “Eles devem ter pensado que nós iríamos enforcar alguém!”, relatou, energicamente¹⁸. Pistoletto não compareceu à abertura, para evitar envolvimento nos confrontos com a polícia. A situação suscitou amargas reflexões:

17

Entrevista inédita do autor a Michelangelo Pistoletto, primeiro de abril de 2010;

18

Entrevista inédita do autor a Michelangelo Pistoletto, primeiro de abril de 2010;

É verdade que a arte está morta para nós, mas apenas porque você confunde a arte com as superestruturas ou com a guerra às superestruturas [...] A única coisa política que um artista pode fazer hoje em dia é tentar escapar deste impasse [...] As superestruturas existem [...] mas o artista não tenta atacá-las, ele tenta simplesmente delas se liberar [...]. Sejam mais artistas na sua política e mais políticos na sua arte. Mas, dessa vez, não me entendam mal, não estou falando de partidos políticos, de guerrilha, de poder ou de protesto, estou falando de política em seu sentido profundo. (PISTOLETTO, 1989, pp. 79 - 81)

No dia da abertura, o regimento de Pádua patrulhava as entradas. Nenhuma tentativa de ocupar a exposição foi posta em prática; no entanto, à noite, iniciou-se uma manifestação. Aproximadamente duzentos estudantes desfilaram por Veneza, para enfim deterem-se na Praça São Marco, onde a eles se uniram artistas e alguns operários.¹⁹ O que ocorreu em seguida ainda não está claro. Repentinamente, a polícia disparou contra os manifestantes; o confronto durou horas e também envolveu pintores como Giangiacomo Spadari e o crítico de arte Tommaso Trini, que eram próximos de muitos artistas da *arte povera*.²⁰

Muitas pessoas foram detidas. Como um símbolo de protesto à violência, muitos artistas cobriram as suas obras expostas ou as retiraram temporariamente. Não obstante, a carta do Comitê de Boicote à Bienal exerceu pressão suplementar sobre os artistas italianos que, com frequência, contestavam também as “intimidações estudantis”, como o fez Pascali em um telegrama publicado na *Bit*. A *Bit* também publicou um texto no qual Pascali discorre sobre sua posição, alinhando-se a Fabro, Paolini e Pistoletto: “O artista deve permanecer isolado, pois esta é a única maneira dele tomar plena responsabilidade sobre aquilo que faz sem buscar o apoio coletivo” (PASCALI, in CELANT, 1985, p. 73). Pascali, que defendeu sua posição em uma reunião pública em Veneza, via o ato criativo como detentor de um potencial revolucionário mais consistente que o visto na manifestação que sucedera à abertura:

É claro que a estrutura vigente da Bienal não funciona [...] o que houve na Praça São Marco foi realmente

19

Entrevista inédita do autor a Toni Negri, 29 de março de 2010;

20

Entrevista inédita do autor a Tommaso Trini, 30 de março de 2010;

lamentável [...] os verdadeiros problemas políticos e culturais [...] baseados em fatos, pinturas, objetos, portanto situados em um nível muito preciso e responsável, foram abafados e reduzidos pelo clamor de uma categoria de trabalhadores. (PASCALI, in CELANT, 1985, p. 73)

Celant foi um dos primeiros a repudiar a presença policial, e julgou a Bienal como uma mostra antiquada, um “navio abrindo caminho, indiferentemente, por entre as águas da revolução de Maio, da revolta estudantil, da investigação vital-mental” (CELANT, 1968, pp. 52 - 53). Celant citou o filósofo marxista Herbert Marcuse e argumentou que artistas como Boetti, Merz, Pistoletto e Prini agora aspiravam a passar da “*arte povera* à ação pobre [*azione povera*]” (CELANT, 1968, pp. 52 - 53).

No verão de 1968, a equipe editorial de *Cartabianca* se reuniu para discutir o papel dos críticos de arte em meio à crescente contestação estudantil. Trini gravou esta conversa, que constitui, hoje, uma fonte inestimável de informações para os pesquisadores.²¹ Os apontamentos de Celant apresentam o quadro da maneira menos sutil: os estudantes estavam expondo os limites de um sistema à beira do colapso. Críticos de arte possuíam o dever de acelerar esse processo, questionando o sistema da arte, as galerias e a relação com o público; em suma, disseminar no mundo artístico o que os ativistas estudantis estavam fazendo nas universidades e nas ruas. As manifestações parisienses, Celant enfatiza, ofereciam um modelo de participação pública que os artistas com frequência haviam falhado em atingir. Em setembro, ele ainda apoiava a unificação dos trabalhadores, estudantes e intelectuais:

(Trabalhadores em greve, estudantes ateando fogo em carros e construindo barricadas, e intelectuais colaborando com ambos). Uma osmose está ocorrendo entre as forças crítico-políticas – trabalhadores + estudantes + intelectuais. O claramente e perigosamente reacionário e reativo ‘sistema corporativo’ está sendo suplantado pela simultânea presença de todas as contribuições subversivas [...] [almejando] uma ação eidético-prática que resulta na aceleração dos pontos de crise e atrito entre a ‘classe que destrói’ e a classe

que constrói para destruir a si mesma (CELANT, 1985, pp.88-89).

Contrastando com a sociedade sem classes de Celant, em junho, artistas como Fabro, Paolini, Pistoletto e Pascali já estavam desiludidos a respeito dos protestos dos estudantes e artistas. O que aconteceu na Trienal e na Bienal impeliu-os a acentuar o valor da autonomia e a definir seu papel enquanto um que transcendesse lutas ideológicas.

O interesse inicial nos ideais do movimento foi um fenômeno generalizado, que envolvia não apenas jovens artistas, como também Lucio Fontana, então com 69 anos de idade. (FONTANA, 1968, p.78) Isso foi parcialmente devido às bandeiras dos estudantes que poderiam ser descritas, nos termos de Luc Boltanski e Ève Chiapello, como uma “crítica artística” ao capitalismo (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2007). Embora a influência do movimento operário estivesse presente, os clamores dos estudantes por liberdade, autenticidade e independência estavam mais próximos das tradições artísticas e boêmias dos séculos XIX e XX do que daquelas dos sindicatos. Não obstante esse legado, as tendências mais radicais do movimento tomavam posições intransigentes no que dizia respeito à arte e literatura, exaltando um utilitarismo político direto das produções culturais. Isso remeteu alguns intelectuais às prescrições partidárias do Partido Comunista quanto às políticas culturais do Pós-Guerra. Mesmo críticos de arte simpatizantes pensaram ser inaceitável que os estudantes execrassem os artistas que não compactuavam com o seu modelo de ativismo. Os estudantes deviam a eles, eles argumentavam, pois a ideia deles de uma esfera política expandida não teria sido possível sem as tentativas de redesenhar as fronteiras do estético e do político efetuadas pelas vanguardas dos anos 1910 e 1920.²² A mostra em Amalfi, *Arte povera, azioni povere*, poderia ter sido o fórum ideal para confrontar essas questões.

O galerista Marcello Rumma pediu a Celant que curasse uma mostra na antiga doca de Amalfi, como também nas ruas da cidade e no mar. Esta exposição, tendo lugar no início de outubro, era simultaneamente uma resposta à última Bienal e uma tentativa de considerar alguns dos argumentos levantados pelos manifestantes em Veneza. O público podia interagir com os artistas e experienciar a arte em espaços drasticamente

22

Esta foi, por exemplo, a posição de Alberto Boatto na reunião editorial de *Cartabianca*. Gravação no arquivo de Tommaso Trini.

diferentes daqueles dos museus ou galerias. Objetos e performances teatrais eram postos em pé de igualdade, ilustrando o ideal de Celant de que a desmaterialização e as “ações” poderiam combater a comoditização. Se em Veneza a polícia patrulhava as entradas, em Amalfi nenhuma barreira isolaria as obras. Aos pavilhões nacionais da Bienal foi contraposta uma mistura livre de artistas italianos e estrangeiros: Richard Long, Jan Dibbets e Ger van Elk. Entretanto, o espírito da mostra não foi unanimemente aceito. Em uma chamada geral por colaboração, Boetti opôs a construção de um círculo de cadeiras no qual os participantes estariam de costas uns contra os outros (BENNETT, 2008). Gilardi também foi provocador, organizando uma partida de futebol ao lado das esculturas de Pistoletto. Ao mesmo tempo que as expunha ao risco de danos, ele implicitamente apontava que a preferência de Pistoletto por obras empobrecidas era ofuscantemente contradita pelo seu valor de mercado (TRINI, 1968). Um ano antes, Pistoletto havia aberto o seu ateliê a outros artistas, transformando-o em um espaço público para qualquer um interessado em cooperação. Ele o fez alegando estar buscando pela vida além da “metáfora artística”; mas o que representava a *arte povera* se não uma pobreza metafórica?²³

Durante o debate ocorrido nas docas, Celant atuou como mediador entre artistas como Boetti, o crítico de arte Filiberto Menna, Trini, Achille Bonito Oliva e Gillo Dorfles, e figuras como Gilardi, Boarini e Bonfiglioli. Boarini e Bonfiglioli repreenderam a performance teatral de rua de Pistoletto e do grupo Zoo, atestando que ela alimentava uma “ideologia hippie” que defendia a figura do artista como um pária voluntariamente alienado da sociedade. Embora em fevereiro eles houvessem aderido à *arte povera*, agora eles viam suas falhas, dado que a exposição em Amalfi não escapava totalmente à separação entre arte e vida. Confrontado pelo criticismo marxista de Bonfiglioli e Boarini, Celant mostrou-se contrariado. Ele afirmou: “Não estou interessado em discursos políticos, não estou interessado em estar na política, mas em viver a política” (CELANT, 1968 B, p.53). Através desta declaração, Celant preencheu a lacuna que havia entre a sua fraseologia militante e a posição distintamente apolítica que a maioria dos artistas da *arte povera* havia assumido desde junho de 1968. A única exceção foi Gilardi. No dia da inauguração da mostra, os artistas receberam a notícia

23

Disponível no site: www.pistoletto.it/it/testi/le_ultime_parole_famose.pdf (acessado pelo autor do presente texto em 29 de outubro de 2010)

do massacre de estudantes na Cidade do México.²⁴ Ainda hoje Gilardi lembra do seu profundo desapontamento; em Amalfi, ninguém parecia estar preocupado com esse horrível acontecimento. Tal foco em questões meramente artísticas logo o convenceria de que a *arte povera* não era mais compatível com sua agenda política e ética (GILARDI apud. CELANT, 1985).

No outono de 1968, o movimento estudantil italiano sofreu um contragolpe. Sua “crítica artística” do capitalismo estava gradualmente minguando e outras figuras ascenderam ao primeiro plano, notavelmente os operários fabris do *Autunno caldo*. A reorientação de Celant foi imediata, mesmo que fundamentalmente coerente com o tipo de crítica de arte em que ele acreditava. Partindo do ensaio *Against Interpretation*, de Susan Sontag, em 1968 ele alega que seus textos eram “homólogos” às obras de arte, e que ambos eram “ativos e estratégicos [...]”, a crítica de arte deveria renunciar à sua função de agente ‘juiz’ para produzir valores, tópicos de discussão e tornar-se um trabalho de estratégia” (CELANT in BERTOLUCCI, 1968, p.287). Datada do fim de 1969, a primeira publicação de Celant em inglês, *Art Povera*, constituiu-se, praticamente, em um segundo lançamento para seu projeto crítico, após a matéria na *Flash Art* em novembro de 1967. Como demonstrado no hibridismo linguístico do título, Celant associou artistas internacionais, incluindo Walter de Maria, Joseph Beuys, Hans Haacke e Carl Andre, aos italianos. Ele também obliterou toda e qualquer referência ao movimento estudantil e ao marxismo. Nos anos 1980, Celant consideraria que, aplicada ao contexto artístico, a noção de guerrilha era “surreal”. Todavia, quando a *arte povera* é reinserida no ambiente político de 1967-68, pode-se ver que algumas das suas multifacetadas conotações faziam parte do campo semântico terceiro-mundista, e que a tentativa e contingente fusão entre arte e política de Celant constituía um fator crucial para a afirmação desta categoria crítica.

A OUTRA FACE DA ARTE POVERA

A ocupação da Trienal de Milão ou os protestos contra a Bienal demonstraram a dificuldade de um intercâmbio entre artistas

24

O Massacre de Tlatelolco, acontecido em 2 de outubro de 1968, foi um massacre promovido pelo governo mexicano contra estudantes e outros manifestantes que protestavam na Plaza de las Tres Culturas, na Cidade do México. Estima-se que mais de 1000 pessoas foram mortas na ocasião, embora o número exato de vítimas ainda seja discutido. Ver PONIATOWSKA. Massacre in Mexico, tradução inglesa de Helen R. Lane, 1975;

e militantes no ápice das manifestações. Com isso não se subentende, porém, que a cooperação entre críticos, artistas e ativistas tenha resultado em fracasso. Obras de arte como *Museum of Modern Art* (1968 – 71), de Marcel Broodthaers, ou *Serie Autobiografica* (1969), de Antonio Recalcati, produzidas no período imediatamente subsequente ao 68, deviam muito ao criticismo ao qual artistas e instituições artísticas haviam sido sujeitos (HAIDU, 2010).

A experiência de Gilardi em 1967-8 diferiu daquela de Celant e dos artistas hoje associados à *arte povera*. Em mostras retrospectivas e publicações dedicadas ao movimento, o papel de Gilardi tende a variar significativamente. Enquanto Celant e Christov-Bakargiev relegaram a sua participação a um segundo plano, a retrospectiva da Tate *Zero to Infinity* e a recente exposição *Che fare? Arte Povera – the Historic Years* elencaram seu papel como preeminente. Em um estudo centrado na emergência da *arte povera* como categoria crítica, Gilardi deve ser encarado como crucial. Ele participou de *Arte abitabile* e de *Lo spazio degli elementi*, depois seria mencionado entre os principais exemplos de *arte povera* em *Arte Povera: appunti per una guerriglia*. Subsequentemente, seria convidado à exposição da Arte Povera na galeria De Foscherari, e participaria, por fim, do festival em Amalfi, ao lado de Long, Dibbets e Van Elk. Ademais, enquanto ele esboçava a noção de “arte micro-emotiva”, incorporando nela artistas italianos e estrangeiros, ele encorajou Celant a incluir artistas da Europa Ocidental e americanos na sua publicação de 1969. O crítico posteriormente renunciaria, todavia, a este alcance internacional para melhor insistir na “italianidade” da *arte povera*, o que hoje é amplamente aceito.

A trajetória de Gilardi é aqui interpretada como um dos possíveis itinerários seguidos pela noção de *arte povera* até o fim do verão de 1968. Os primeiros textos de Celant amalgamavam incisivamente o estético ao político, invocando o artista como um guerrilheiro, a ativação do espectador, Debray, uma humanidade mais verdadeira, e até armas. A posição de Celant levanta questões essenciais a respeito do status epistemológico de seu discurso. Que rumos de ação poderiam legitimamente incorporar suas reivindicações? Ele advogara que “o operário em greve, o estudante incendeia carros e erige barricadas, o

intelectual coopera com ambos”, mas as formas e os fins de tal aliança permaneciam controversos (CELANT, 1985, pp. 88 - 89). Em contrapartida, Gilardi enxergava sua mudança perspectiva tomada após 1968 como a única maneira coerente de seguir sua produção artística e fomentar a revolução “política, poética e visual” que Celant saudara em um primeiro momento. Embora corajosas, as empreitadas de Gilardi com frequência viram-se à beira de um colapso da esfera estética em favor da política.

Advindo de uma família modesta, Gilardi havia abandonado a pintura no princípio da década de 1960 para explorar as possibilidades de uma arte utilizável, como *Vestiti-stati d'animo* (roupas-estado de espírito) e tapeçaria. As suas realizações de maior sucesso foi a série *Tappeti-natura* (Tapetes-natureza), efetuada no outono de 1965. Estas obras são calcadas na fé sem ressalvas de Gilardi na tecnologia e da sua inclinação pela pop arte, que ele via como a personificação do *American way of life*, que ele considerava com bons olhos (GILARDI, 1982). Desde o início dos anos 1960, a biblioteca turinense da USIS (United States Information Services, serviços de informação dos Estados Unidos), instituição cultural versada na propaganda ligada à Guerra Fria, havia introduzido a arte americana aos futuros artistas da *arte povera*, abrindo desta forma o caminho para as exposições de pop arte da Sperone de meados dos anos 1960.²⁵ O sucesso crítico e comercial dos *Tappeti-natura* de Gilardi expostos na Sperone, galeria então em alta, em 1966, lhe abriu as portas ao mercado internacional de arte, especialmente aquelas da galeria de Ileana Sonnabend. Graças à sua maestria da técnica da modelagem da espuma de poliuretano, Gilardi havia produzido ambiente high-tech de influência pop e dotados de um forte atrativo mercadológico, como no caso de *Montagna* (montanha). No começo de 1967, entretanto, o artista virou as costas a estas oportunidades. Orientou-se, então, a projetos de cunho político, recorrendo a materiais de recuperação e ao *do-it-yourself*, uma escolha que não agradou a Sonnabend (GILARDI, 1982). O resultado foram objetos humildes, tais quais *Carriola*

25

Tanto Gilberto Zorio quanto Ugo Nespolo confirmaram o papel central desta biblioteca, em entrevistas datadas de 3 de fevereiro de 2011; Lara Conte também menciona Paolini, ver CONTE, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti*, 2010, pp. 243 – 53; TOBIA, *Advertising America: the United States Information Service in Italy (1945 – 1956)*, 2008.

(carrinho de mão) ou *Pettine e sandali* (pente e sandálias), cuja inventividade combinatória evocava a reutilização engenhosa dos *bricoleurs* das periferias urbanas. Em uma certa medida, a carriola de Gilardi prefigurava os *Attrezzi agricoli* (ferramentas agrícolas) de Pascali, instrumentos em madeira bruta que concretizavam a convicção primitivista de Pascali de que “Quando os africanos fabricam objetos, eles criam uma civilização” (LONZI, 1969, p.245).

A hostilidade de Sonabend obrigou Gilardi a enfrentar a *vexata quaestio* da liberdade artística na sociedade capitalista. Suspendendo sua produção de objetos, ele dirigiu-se à América, a Amsterdam e a Estocolmo, e tornou-se uma figura original de artista-crítico-correspondente de arte que poderíamos retrospectivamente associar à arte conceitual.²⁶ Ele familiarizou-se com as obras de nomes como Dennis Oppenheim, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Long, assim como com a dos artistas de Bay Area. As descobertas que fez nestas viagens eram contadas em seus artigos publicados em três línguas nas revistas *Arts Magazine*, *Bit*, *Flash Art*, *Pallone*, *Pianeta Fresco*, *Quindici* e *Robho*. Gilardi recomendou uma viagem à Bay Area, devido às preocupações políticas de seus artistas, que ele considerava próximos aos europeus.²⁷ Explorou, também, a noção de “arte micro-emotiva”, buscando um denominador comum a certos artistas, entre os quais Bruce Nauman, Merz, Long, Morris ou Irving Shaw (GILARDI, 1968).

Em 1968, Gilardi compreendeu que as obras diversamente rotuladas “arte antifoma”, “arte processual”, “*Earth-works*” e “arte povera” eram cada vez mais aceitas pelo *establishment* (GILARDI, 1982, p.36). Ao mesmo tempo, lhe fascinava a emergência de movimentos sociais que ele considerava inspirados pelos mesmos valores que estas obras, mas que rejeitavam de maneira mais convincente os engodos do “sistema”. Sob o modelo do *Atelier Populaire* parisiense, ele pôs a arte a serviço do movimento, realizando cartazes

26

Como notou Gilardi, há similaridades entre as suas atividades e aquilo que Nicolas Bourriaud chamou de ‘arte relacional’; GILARDI, *Not for sale*. Alla ricerca dell’arte relazionale, 2000.

27

Carta inédita de Gilardi à revista *Bit*, datada de novembro de 1968. Arquivo do artista.

políticos em seu ateliê. Em larga medida, em 1968 ele ainda acreditava em um “plano horizontal”, em uma “proximidade entre a arte e a política” distinta da “lógica vertical” que ele havia notado nos escritos de Marcuse.²⁸ Entretanto, até o fim daquele ano, o artista iria atravessar uma série de experiências que radicalizariam a sua posição. Estando dentre os poucos que conheciam diretamente pioneiros europeus e norte-americanos que haviam emergido no mundo da arte desde 1966-67, Gilardi desempenhou um papel-chave na organização de duas exposições memoráveis: *Op Losse Schroeven* e *Live in your head. When attitudes become forms*. Se na primeira Wim Beeren reconheceu seu empenho, publicando no catálogo um texto do artista, na exposição suíça, Harald Szeemann e Gilardi entraram em desacordo. Originalmente, pretendeu-se que os artistas seriam protagonistas da organização do evento, evocando, assim, as reivindicações de autogestão advindas do movimento de contestação. Não obstante, como lembrou Gilardi, “de última hora, tomando como pretexto as pressões do patrocinador (Philip Morris), [Szeemann] traiu sua promessa e negociou a exposição com o dispositivo comercial de Nova York, encabeçado por Leo Castelli” (GILARDI, 1982, p.12).

Isso ocorreu enquanto os artistas e galeristas ligados à *arte povera* estavam atingindo uma crescente posição dominante em Turim. Segundo Gilardi, o “círculo da Sperone” estava tomando conta do *Deposito d'arte presente*, um espaço expositivo que antecipara as propostas de Szeeman e de Beeren, cujo caráter semi-público ele havia lutado para manter.²⁹ Embora Gilardi tivesse sido partidário ferrenho do *Deposito*, em sua origem, em 1969 ele o invade, acompanhado de um grupo de ativistas, danificando o estabelecimento, a fim de manifestar sua insatisfação com as políticas da instituição (THEA in MENEGUZZO, 1989). Entre eles estava Ugo Nespolo, autor de *Molotov*, uma obra provocativamente engajada com a ideia de uma arte a serviço do movimento de protesto.

28

Carta inédita de Gilardi a Bonfiglioli e Boarini (25 de janeiro de 1969), arquivo do artista.

29

Carta de Gilardi a Marcello Levi (26 de dezembro de 1968), arquivo do artista.

A carta de Gilardi a Bonfiglioli e Boarini ilustra seus pensamentos em janeiro de 1969. O artista revisita o próprio trabalho após Celant ter-lhe endereçado “uma espécie de manifesto privado da Arte Povera” em outubro de 1967.³⁰ Ele relata a gradual comercialização da *arte povera*, cuja associação de diversos artistas era, opinou, uma mistificação feita a favor dos interesses de Celant, Sperone e Sonnabend. De sua perspectiva marxista, o chauvinismo americano estava agora consciente do papel da Europa na implementação de um “verdadeiro imperialismo cultural”; a *arte povera* era apenas um fruto desta abertura. Na mesma carta, ele declara seus objetivos: “participar na totalidade revolucionária via trabalho político de base”. Por volta de 1969, enquanto Boetti explorava o tema do duplo, talvez influenciado pelos escritos de Basaglia e o movimento antimanicomial, Gilardi juntou-se ao movimento como voluntário trabalhando nos hospícios (GILARDI, 1982). Um cartaz lançado pelo seu ateliê serve de testemunha para o fato de ele não repudiar seus talentos artísticos. Na primeira parte dos anos 1970, ele adotaria o leninismo, filiando-se à *Avanguardia Operaia*, abraçando a causa dos operários fabris. A sua militância combinava a atividade política estrita à organização de projetos artísticos com amadores, incluindo pinturas murais, quadrinhos políticos, *banners* e peças de teatro inspiradas no *Teatro do Oprimido* de Augusto Boal. Todavia, seu ativismo desenfreado expôs seu trabalho a equívocos de natureza igualmente política e estética. Sua representação de operários como viris e musculosos era, a bem dizer, estereotipada e acabava por acidentalmente remeter à imagética dos cartazes fascistas da década de 1930, calcados no culto ao trabalho e à masculinidade latina. Ademais, a obra de Gilardi tendia a obliterar o trabalho braçal feminino e a subestimar a transformação da classe trabalhadora italiana, que passava por uma fase caracterizada pelo começo do declínio das fábricas fordistas.

Capturado pelo dinamismo da atividade política de base, Gilardi esquecera que, a partir de 1968, ele intencionava “mudar a vida a fim de incluir a arte”. Como argumentou retrospectivamente, a sua identificação com a “criatividade política” do movimento era perigosamente exclusiva. A separação de sua esposa,

“exasperada pelo papel subordinado e dependente ao qual eu a havia relegado” (GILARDI, 1982, p.14), impeliu-o a abandonar o seu ativismo em tempo integral por muitos meses. Sucedendo essa pausa, ele se voltou ao que o sociólogo Erving Goffman definiu como “instituições totais”, estabelecendo uma oficina artística terapêutica em um manicômio (GOFFMAN, 1961). No final da década de 70, Gilardi tentou permanecer no limiar entre arte e articulação cultural internacional, trabalhando como um *operatore culturale* na Nicarágua, onde encontrou-se com as guerrilhas sandinistas, no Quênia e em reservas indígenas nos EUA. No despontar da década seguinte, Gilardi retoma sua cooperação com galerias. Novos *Tappeti-natura* foram então produzidos, mas dessa vez com o intuito de financiar projetos ambientalistas e políticos menos rentáveis, como o junguiano *General Intellect* ou o empreendimento monumental do *Parco d'arte vivente* em Turim (VETTESE, 2006). Estes estão, em contrapartida, estreitamente ligados às suas performances colaborativas, notavelmente àquelas para o Primeiro de Maio, e ao seu constante ativismo, como o seu apoio ao movimento contra os trens de alta velocidade (TAV).

ABORDAGEM POLÍTICA NOS ANOS 1970

Apesar das implicações terceiro-mundistas da *arte povera*, Celant não clamava por uma arte panfletária. No despertar das primeiras ocupações universitárias, ele esperava que os artistas que ele defendia se tornassem propagadores dos ideais antissistema aos moldes das estratégias dos estudantes esquerdistas. Até setembro de 1968, ele sustentava a ideia de que artistas e críticos deveriam ecoar o visivelmente crescente protesto no interior do mundo artístico. A sua posição era similar àquela de Guttuso, um pintor que não poderia estar mais distante da *arte povera*; no entanto, ambos almejavam uma complementaridade entre o engajamento de artistas e ativistas. Esta abordagem colidiu contra as frentes mais politizadas do movimento estudantil, que elegiam a primazia da - ou davam legitimidade unicamente à - arte documental e propagandista. Em 1967- 68, Celant interrogou um conjunto de questionamentos acerca da arte, das instituições artísticas e da crítica de arte, mas o fez por meio das páginas de revistas de arte desprovidas de conexões substanciais com grupos políticos. Ainda assim, em meados dos

anos 1970, cooperou com Massimo D'Alessandro, um dos líderes da organização extraparlamentar *Potere operaio* e responsável pela galeria de arte Arteper (1974- 77).³¹ As afinidades políticas do crítico na década de 70 e como estas reverberaram em seus escritos merecem, ainda, um estudo mais aprofundado.

Diferentemente de Celant, desde o final dos anos 1960, Gilardi abraçou algumas das urgências éticas encapsuladas pela noção de *arte povera* sem limitar a sua ação ao mundo da arte. Colocando-se ao lado dos oprimidos, em cuja categoria Celant havia considerado inicialmente os artistas da *arte povera*, Gilardi desafiou algumas das regras implícitas do mundo da arte, como a necessidade da arte de manter a política a uma distância segura. Em uma tentativa de usar suas habilidades a fim de empoderar um espectador que não mais deveria existir enquanto tal, ele instanciou uma ideia que havia estado no cerne do projeto inicial da *arte povera*. Não obstante, interrompendo a produção dos *Tappeti-natura* ou dos objetos que fizera na década anterior, ele desproveu a si mesmo da possibilidade de levantar questões ou de sugerir soluções que iriam além das contingências políticas mais imediatas. O seu trabalho artístico para coletivos esquerdistas era ocasionalmente mais enfático do que estimulante de uma 'criatividade difusa', diferentemente daquele dos elementos mais midiáticos do movimento *Autonomia* (GRUBER, 1989). Ainda assim, este permaneceu um dos objetivos principais de Gilardi. Após os anos 70, Gilardi tornou-se cada vez mais consciente de que as novas tecnologias poderiam permiti-lo a criar obras muito mais interativas do que os seus experimentos compositivos da década de 1970. Os seus projetos dos anos 90 e 2000 têm, de fato, despertado a atenção crítica na Europa.

Organizações de extrema-esquerda extraparlamentares do início dos anos 70 como *Potere Operaio* e *Lotta Continua* deviam muito ao movimento estudantil, mas, diferentemente deste, desenvolveram uma perspectiva acerca da arte e da cultura que problematizava a postura dos ativistas de 1968.

31

Entrevista de Fabio Belloni com Massimo D'Alessandro. O autor do texto agradece a Belloni por essa informação;

32

Entrevistas inéditas do autor a Pistoletto e Gilberto Zorio, respectivamente datadas de primeiro de abril de 2010 e de 3 de fevereiro de 2011.

33

Entrevista inédita do autor a Michele Guidugli, 22 de outubro de 2011.

Lotta Continua, em particular, acreditava que a luta contra a passividade dos sindicatos, o reformismo do Partido Comunista, e, por último, mas não menos importante, o risco de um golpe direitista, requeria um diálogo com a elite intelectual burguesa “democrática” e com artistas de esquerda. Incluídos nesse novo encadeamento de alianças, artistas como Zorio e Pistoletto doaram obras à *Lotta Continua*, cujos encontros iniciais ocorriam no mesmo edifício que a Galeria Sperone.³² Além disso, entre 1974 e 1976 Merz, Boetti, Anselmo, Fabro, Kounellis e Paolini tiveram exposições individuais na Area, uma das duas galerias de arte inauguradas por *Lotta Continua* (ADDIO LUGANO BELLA, 2006). Michele Guidugli, principal figura responsável pela relação entre a *Lotta Continua* e os artistas, recentemente alegou que foi receptivo às nuances políticas dos textos da *arte povera* de Celant³³. Em meados dos anos 1970, uma parcela significativa da esquerda radical parecia reconhecer que ativismo de base e militância antifascista não eram antitéticos a noções como a *arte povera*. Porém, o que teria ocorrido se os ativistas estudantis tivessem acolhido o diálogo que Celant almejava estabelecer em finais de 1967? O que teria sido da *arte povera* se o radicalismo de Gilardi e a cautela de Celant houvessem chegado a uma síntese dialética ao fim de 1968? Estas questões permanecerão sem respostas, todavia resta o sentimento de que, além de marcar o começo de uma carreira de sucesso a um grupo de artistas italianos, a *arte povera* também encapsula a memória de uma oportunidade perdida.

IMAGENS



FIGURA 1

Mario CEROLI

La Cina, 1968

Esculturas com

madeira de pinho russo

185x875x215 cm

Fonte: <https://marioceroli.com/opere/la-cina/>



FIGURA 2

Luciano FABRO

Italia Rovesciata, 1969

Fonte: https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/10/il-sessantotto-secondo-la-galleria-nazionale-di-roma-un-inizio-mainstream-mostra-arte-politica/attachment/10-fabro-luciano_italia-rovesciata/



FIGURA 3

Germano CELANT

“Arte Povera: Appunti per una guerriglia,” in Flash Art, nov. 1967

Fonte: <https://flash---art.it/2020/04/arte-povera-appunti-per-una-guerriglia/>



FIGURA 4

Ugo MULAS

Biennale Venezia 1968, 1968

Fonte: <https://www.mutualart.com/Artwork/Venice-Biennale/93C736261B30A2CC>

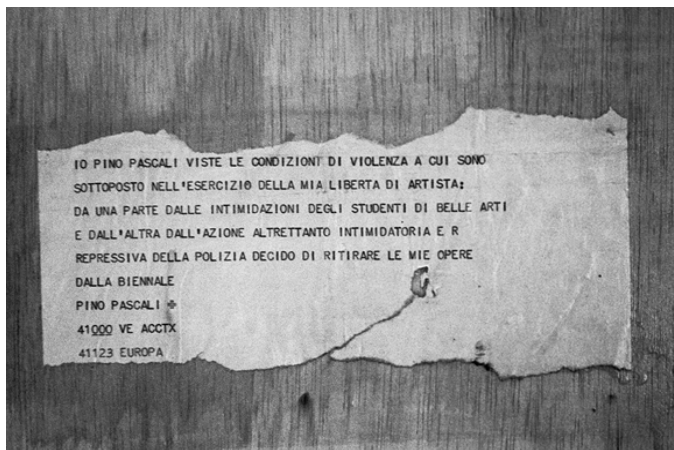


FIGURA 5

Ugo MULAS

Telegramma con cui Pino Pascali dichiara il suo ritiro dalla Biennale, Venezia, 1968
 Fonte: <https://flash---art.it/2022/09/pascali-mulas/>



FIGURA 6

Bruno MANCONI

Fotografia de Arte Povera più Azioni Povere, Amalfi, 1968
 Fonte: <https://flash---art.com/article/germano-celant-krief/>



FIGURA 7

Piero GILARDI

Gretto di fiume, Amalfi, 1967
 Fonte: <https://www.fondazionecentrostudipierogilardi.org/it/gretto-di-fiume-2/>



FIGURA 8

Piero GILARDI

Studenti Lavoratori (manifesto), 1968
 Fonte: <https://www.fondazionecentrostudipierogilardi.org/it/impegno-sociale/>

REFERÊNCIAS

ASAC – Fondo storico, artigo XXXIV Biennale 1968.

BELLINI, A.; FRANSSEN, D. **Piero Gilardi, collaborative effects**, Turim, Eindhoven, Nottingham: 2012 – 13.

BELLONI, Fabio. Entrevista concedida a Massimo D'Alessandro. Cortesia de Fabio Belloni.

BOARINI, V. (org.), **La povertà dell'arte**, Bologna: 2019.

BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, E. **The new spirit of capitalism**. Tradução para o inglês de Gregory Elliott, London: 2007.

BENNETT, C. G. Substantive thoughts? The early works of Alighiero Boetti. In: **October**, n. 124, 2008.

BOVIER, L.; DIRIÉ, C.; PORCHE, B. **Piero Gilardi**. Zurich: 2011.

CAZZULLO, Aldo. **I ragazzi che volevano fare la rivoluzione. 1968 – 1978: storia di Lotta Continua**, Milano: 1998.

CELANT, Germano. **Arte povera azioni povere**. Napoli: 1969.

_____. **Art Povera**, Milano: 1985.

_____. **The Knot: Arte Povera at the P. S. 1, P. S. 1**. Long Island City: 1985.

_____. Sem título. In: idem., **Lo Spazio dell'immagine**. Foligno: Palazzo Trinci, 1967.

_____. Im spazio. Possibili punti di scambio tra ricerca architettonica e ricerca formale. In: **Casabella**, n.318, set. 1967.

_____. **Precronistoria 1966-1969**. Firenze: 1976.

_____. Arte Povera. In: **D'Ars Agency**, n.38-39, out.-nov. 1967.

_____. Appunti per um'arte de guerriglia. In: **Flash Art**, n. 5, nov. -dez. 1967.

_____. Una rivoluzione in serie. In: **Bit**, n.1, dez. 1967.

_____. La giovane scultura italiana. In: **Casabella**, n.322, jan. 1968.

_____. A grey-green Biennale. In: **Casabella**, n. 327, jun. 1968.

_____. Critica come evento. In: **Cartabianca**, nov. 1968.

_____. Per una Biennale apolide, In: **Casabella**, n. 328, set. 1968.

_____. La critica come opera di strategia e di metodologia, In: BERTOLUCCI, Giuseppe. **La scrittura scenica**, Roma: 1968.

_____. **Art Povera: conceptual, actual or impossible art?** London; Nova York: 1969.

_____. exposição **Arte Povera 2011**, Torino; Milano; Bologna; Roma; Napoli; Bari; Bergamo: 2011 – 12.

_____. ; GUENZI, C. Nuove tecniche d'immagine. In: **Casabella**, n. 319, out. 1967.

CHRISTIANSEN, Samantha; SCARLETT, Zachary. **The Third World in the Global 1960s**. Oxford: 2012.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. **Arte Povera**. New York: Phaidon, 2014.

Collage 1. Genova: Istituto di Storia dell'Arte, dez. 1967.

CONTE, Lara. **Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti**, Milano: 2010.

DEBORD, Guy. **Correspondance**, v. 3, Paris: 2003.

DE DOMIZIO DURINI, **Pierre Restany: L'eco del futuro**, Milano: 2005.

D'AGATA, Giuseppe. Arte povera a Bologna. In: **Cartabianca**, mai.1968.

DEBRAY, Régis. **Revolution in the revolution? Armed struggle and political struggle in Latin America**. tradução inglesa de Bobby Ortiz, New York; London: 1967.

_____. , in **Quaderni Piacentini**. jul. 1967.

DORIGO, Wladimiro. La contestazione delle manifestazioni e il problema della trasformazione della Biennale. In: **Questitalia**, n. 34, ago. – set. 1968.

DRESSEN, W.; KUNZELMANN, D.; SIEPMANN, E. **Nilpferd des Höllischen Urwalds**, Berlin: 1991.

ECO, Umberto. **Towards a semiological guerilla warfare, in Travels in Hypereality. Essays**. tradução inglesa de William Weaver, San Diego: 1986.

_____. The death of Gruppo 63, In: idem. **The Open Work**. Tradução inglesa de Anna Cancogni. Cambridge MA: 1989.

FERRANTE, Stefano. **La Cina non era vicina. Servire il popolo e il maoismo all'italiana**. Milano: 2008.

FILIPPINI, Enrico. Tensioni tedesche. In: **Quindici**, n.6, p.1, nov. – dez. 1967.

FONTANA, Lucio. Entrevista. In: **Art et Création**, n. 1, 1968.

GALIMBERTI, Jacopo. Antonio Recalcati e il 1968. Alcune riflessioni intorno a una mostra. In: **L'uomo nero**, set. 2011.

GIACHETTI, Diego. **Il giorno più lungo**. La rivolta di corso Traiano. Pisa: 1997.

GILARDI, Piero. Primary energy and the 'microemotive artists'. In: **Arts Magazine**, n. 43, setembro/ outubro de 1968.

_____. Carta inédita de Gilardi a Marcello Levi (dez. 1968), arquivo do artista.

_____. Carta de Gilardi à revista Bit, datada de novembro de

1968. Arquivo do artista.

_____. Temporary artistic communities. Piero Gilardi in conversation with Francesco Manacorda, In: BASAGLIA, Franco. **L'istituzione negata. Rapporto da un ospedale psichiatrico.** Milano: 1968.

_____. Carta de Gilardi a Bonfiglioli e Boarini (jan. 1969), arquivo do artista.

_____. Le contrôle idéologique de l'avant-garde. In: **Robho**, 1971.

_____. **Dall'arte alla vita, dalla vita all'arte. Il percorso artistico, politico e umano dell'esperienza transculturale cominciata nel '68**, Milano: 1982.

_____. **Not for sale. Alla ricerca dell'arte relazionale**, Milano: 2000.

_____. Entrevista concedida a Jacopo Galimberti, fev. 2010. Inédito.

GOFFMAN, Erving. **Asylum: essays on the social situation of mental patients and other inmates.** New York: 1961.

GOLAN, Romi. Eclissi: arte italiana negli anni sessanta, In: GUERCIO, Gabriele; MATTIROLO, Anna. **Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2000.** Milano: 2010.

GRUBER, Klemens. **Die Zerstreute Avantgarde. Strategische Kommunikation im Italien der 70er Jahre**, Wien; Köln: 1989.

GUIDUGLI, Michele. Entrevista concedida a Jacopo Galimberti, out. 2011. Inédito.

HAIDU, Rachel. **The absence of work: Marcel Broodthaers, 1964 - 1976.** Cambridge: 2010.

HILWIG, J. S. **Italy and 1968: Youthful Unrest and Democratic Culture**, UK: Palgrave MacMillan, 2009.

I colonizzati della terra. In: **Che Fare**, nov.1967.
Internationaler Vietnam-Kongreß, Hamburg: 1968.

JAMESON, Fredric. Periodising the 1960s, In: ARONOWITZ, S. et al. **The Sixties without Apology**, Minneapolis, 1984.

KUGELBERG, J.; VERMÈS, P. **Beauty is in the street**: a visual record of the May '68 Paris uprising. London: 2011.

LE PARC, Julio. Guerrilla culturelle. In: **Robho**, n.3, 1968.

Le tesi della Sapienza. In: **Il Mulino**, n.5 – 6, mai.-jun. 1967.

LISTA, Giovanni. **Arte Povera**, 2006.

LONZI, Carla. Confronto. Cinque pittori torinesi. In: **Collage**, n. 7, mai.1967.

LONZI, Carla. **Autoritratto**. Bari: Donato, 1969.

LUMLEY, Robert. Space of arte povera. In: FLOOD, Richard; MORRIS, Frances. **Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972**, pp.41 – 65, Minneapolis, Londres: Walker Art Centre, Tate Modern, 2001.

_____. Arte povera a Torino: l'intrigante caso del Deposito D'Arte Presente. In:idem. **Marcello Levi. Ritratto di un collezionista**, London: 2005.

MANGINI, Elisabeth. Parallel Revolution: Elisabeth on arte povera. In: **Artforum**, nov. 2007.

MARCUSE, Herbert. Art in the one-dimensional Society. **Arts Magazine**, n. 41, mai. 1967.

Memoria Ribelle. **Addio Lugano bella**, Napoli: 2006.

NEGRI, Toni. Entrevista concedida a Jacopo Galimberti, mar. 2010.

NICOLIN, Paola. **Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano, 1968**. Macerata, 2011.

Note, notizie, lodi e delazioni, In: **Bit**, n. 2, abr. 1968.

OBRIST, Hans-Ulrich. Milano Triennale '68: a case study and beyond. Arata Isozaki's Electronic Labyrinth, a 'Ma' of Images?, In: LATOUR, B.; WEIBEL, P. **Iconoclash**, Karlsruhe, 2002.

PALAZZOLI, Daniela. Diecimila stambecchi del gran paradiso vogliono uscire dalla riserve. In: **Bit**, n. 2, jun. 1968.

PASSARELLI, Leonardo. Intorno al '68. Al servizio del capitale o della rivoluzione? In: CASERO, C.; DI RADDÒ, E. **Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali ideologici e sociali nell'arte italiana**, Milano: 2009.

PERETTA, Gabriele. L'arte, gli artisti e il '68. In: **Flash Art**, n. 147, dez. 1988 – jan. 1989.

PISTOLETTO, Michelangelo. **A Minus Artist**. Firenze: 1989.

_____. Disponível no site: www.pistoletto.it/it/testi/le_ultime_parole_famose.pdf (acessado pelo autor do presente texto em 29 de outubro de 2010).

_____. Entrevista concedida a Jacopo Galimberti, 1 de abril de 2010. Inédito.

PONIATOWSKA, Elena. **Massacre in Mexico**, tradução inglesa de Helen R. Lane, New York: 1975.

PORTELLI, Alessandro. **The battle of Valle Giulia: oral history and the art of dialogue**. Madison: 1997.

RATTEMAYER, Christian. **Exhibiting new art: 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969**, London: 2010.

RUHRBERG, Bettina. Arte Povera. Zur Genese eines Begriffs und zur Rezeption einer "Bewegung". In: GOETZ, Ingvild; MEYER-STOLL, Christiane. **Arbeiten und Dokumenten aus der Sammlung Goetz 1958 bis heute**. München: 1997.

S, In: **Quindici**, n. 7, jan. – fev. 1968.

SCOPPETTONE, Dina. **The Salon de Mai in Cuba and the Mural Colectiva, 1967**. dissertação de mestrado. Londres: the Courtauld Institute of Art, 1998.

SONTAG, Susan. **Against interpretations and other essays**. Nova York, 1966. Publicado em italiano pela editora Mondadori, 1967.

THEA, Paolo. L'arte povera come operazione. In: THEA, P.; MENEGUZZO, **M. Verso l'arte povera**, Milano: 1989.

TOBIA, Simona. **Advertising America: the United States Information Service in Italy (1945 – 1956)**, Milano: 2008.

TRINI, Tommaso. Divertimentifici. In: **Domus**, n. 458, jan. 1968.

_____. Rapporto da Amalfi. In: **Domus**, n. 468, nov. 1968.

_____. Entrevista concedida a Jacopo Galimberti, mar. 2010.

VETTESE, Angela. **Piero Gilardi: Interdipendenze/ Interdependence**. Modena: 2006.

VIALE, Guido. **Il 68. Tra rivoluzione e restaurazione**, Rimini: 2008.

WASSIKOF, Michel. **L'affiche en heritage**. Paris: 2008.

RESENHA

ÍCONE

ARTE E DIPLOMACIA:

THE POLITICS OF ART
DE HANAN TOUKAN

VITÓRIA PASCHOAL BALDIN

Historiadora da Arte (UNIFESP) e mestranda em Ciências da Comunicação (USP). Associada ao grupo de estudos COM+ e ao Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (Obcom), ambos associados à Universidade de São Paulo. Pesquisadora de arte e cultura visual palestina. Atualmente, se dedica a refletir sobre as imbricações entre imagem, plataformas digitais e ativismo transnacional palestino.

NAS ÚLTIMAS DÉCADAS, a arte voltou ao centro dos debates sobre democracia e participação social em relação ao Oriente Médio. Especialmente, no que diz respeito ao crescente fluxo, com significativo incremento a partir de levantes árabes no início de 2010, de apoio financeiro proveniente de organizações norte-americanas e europeias. Hanan Toukan, professora de Política e Estudos do Oriente Médio no Bard College Berlin, se debruça sobre essa questão — principalmente acerca das interligações estabelecidas entre arte e política internacional — em seu livro *The Politics of Art: Dissent and Cultural Diplomacy in Lebanon, Palestine, and Jordan* publicado em 2021 pela Stanford University Press. A partir do estudo do mercado e da cena artística de três grandes cidades — Beirute (Líbano), Ramala (Palestina) e Amã (Jordânia) —, a autora interconecta estética, política e economia, descrevendo as funções sociopolíticas das diferentes organizações e iniciativas artísticas nacionais e internacionais, revelando as relações diretas entre a arte produzida nesses países e as estruturas geopolíticas.

Com ênfase na arte contemporânea operada fora da estrutura do Estado, a autora argumenta que diversos artistas e espaços “alternativos” colocaram em debate questões diversas sobre as suas sociedades, tornando-se um campo aberto em que estética e sociedade se encontram em um movimento de caráter global. Isto é, recentemente, a região se tornou parte imprescindível nos itinerários de viagem de curadores internacionais e, como resultado, diversos artistas locais ganham, sucessivamente, maior destaque nos sistemas de arte ocidental. Há, neste processo, o discurso de que estas ações estariam decolonizando a arte ocidental, recuperando múltiplas modernidades e expressões em que a representação identitária, relativa à cultural local, tem sido fortemente incentivada.

Apesar disso, a ênfase da autora está na dimensão sociopolítica da arte, baseada, principalmente, na interpretação a respeito dos diferentes significados de organizações artísticas sem fins lucrativos, internacionalmente conectadas e financiadas. Assim,

“é imprescindível estudar não só a estética dessa produção material que compõe nossa economia hiper-liberal, mas também o que ela significa e codifica”¹ (p. 4). Teoriza-se a respeito do papel da estética da resistência para além das funções de dissidência, em um movimento que, segundo Toukan, estimula e legitima o sentimento de anti-estabelecimento, centrada principalmente nas formas expressas nos discursos a respeito das práticas contra-hegemônicas produzidas desde o final dos anos 1990 até o início dos Levantes Árabes. Esse recorte foi selecionado tendo em vista que ele

[...] lançou as bases para o cenário da arte contemporânea e sua relação com a economia neoliberal global de cultura e capital que prevalece na região hoje e faz parte de uma dinâmica mais longa de instrumentalização da arte para fins políticos na relação histórica da região com a hegemonia ocidental. (p. 6)

A obra analisa a dinâmica entre a produção artística e a diplomacia cultural em relação ao incentivo, especialmente financeiro, às práticas contra-hegemônicas pelos financiadores da cultura global neoliberal² através de ONGs e outras organizações sem fins lucrativos. Para a autora, a partir do diálogo com Gramsci (1971 apud TOUKAN, 2021), o caráter contra-hegemônico dessas produções, apesar do seu financiamento, tem relação com sua não-articulação com mercados de arte nacionais, estando, então, fortemente dependentes dos sistemas internacionais, impulsionando a troca e a viagem de objetos, ideias e pessoas.

Toukan se afasta conscientemente do binarismo tradicional de hegemonia e contra-hegemonia, considerando as particularidades pelas quais as obras surgem, circulam e são enquadradas em diferentes discursos de acordo com os interesses

1

Todas as traduções são nossas.

2

A autora se utiliza desse termo por acreditar que “[...] ele captura a visão global e a estética global propagada por uma forma especificamente neoliberal de capitalismo como a ideologia de apoio da globalização, que tantos financiadores culturais e praticantes aderem na prática, mesmo se nunca expresso categoricamente” (TOUKAN, 2021, p. 6).

de seus interlocutores. Tendo em vista que, nesse cenário, uma obra pode desempenhar um papel simultaneamente hegemônico e contra-hegemônico, a depender do mercado que está associada. O sistema liberal de arte global tem, sistematicamente, legitimado produções compreendidas como contra-hegemônicas no mercado nacional. A autora mobiliza, ao longo do estudo, uma série de exemplos em que a obra ocupa uma posição periférica no sistema artístico local, mas é posicionada no centro do sistema internacional de arte.

Para Toukan, a arte contemporânea nas cidades árabes analisadas em seu estudo foi estabelecida com base em “[...] um conjunto específico de condições que floresceram na última fase do capitalismo global” (p. 21), dominado pelo neoliberalismo. Assim, esse conjunto de estruturas, como corporações, capital, valores de trabalho e os imaginários relativos a isso, está fortemente investido na criação de um mundo artístico global baseado no livre comércio e no intercâmbio cultural, gestando uma temporalidade específica, bem como novas formas de comercialização que definem o mundo de arte contemporânea. A autora argumenta, ao longo de seu estudo, que as novas concepções sobre a produção artística contemporânea foram estruturadas em paralelo às mudanças neoliberais, experienciadas nesses locais principalmente através das paisagens urbanas e nos contextos sociopolíticos, em que novos empreendedores culturais — jovens, educados e liberais —, bem como curadores e investidores, entendem a arte como ferramenta que possibilita “[...] remodelar as paisagens, as lendas e o futuro de suas cidades sem precisar diretamente intervir na política formal” (p. 27).

A preocupação central é, portanto, investigar como e quais processos se utilizam da “[...] arte em prol da mudança social e política” (p. 7), contribuindo para compreender a função da representação e da expressão contra-hegemônica, a partir da correlação com diferentes formas de hegemonia. Nesse sentido,

[...] a arte contemporânea, apesar de sua suposta marginalidade, também intervém naquele espaço em termos que não podem ser compreendidos dentro dos limites da história da arte tradicional,

mas usando uma abordagem mais abrangente nos moldes de uma nova sociologia da arte ou uma nova história da arte. (p. 19)

A obra não é um trabalho tradicional da História da Arte ou da crítica, mas debruça-se, através de entrevistas e observações, sobre questões relativas à compreensão do papel da arte e do financiamento cultural internacional em diferentes sujeitos, organizações e iniciativas.

Ao longo do livro, o mundo da arte global é cuidadosamente analisado a partir dos centros urbanos focais, demarcando os processos, as forças e as instituições que atuam sobre a arte contemporânea e, principalmente, demarca os diferentes agentes culturais que permanecem invisíveis em um sistema que declara ser seu representante. O foco do estudo está nos modos de produção, representação e circulação dos objetos artísticos produzidos em Amã, Beirute e Ramala, tendo em vista que, para a autora, o significado de uma obra de arte, para além de sua configuração estética, também é construído no curso de sua circulação e produção. As preocupações formais permanecem evidentes na análise, mas com o objetivo final de refletir sobre o contexto geral no qual aquele objeto foi produzido e utilizado como resposta a certas demandas subjetivas e objetivas.

A obra é dividida em duas partes. A primeira centra-se no funcionamento do poder, explorando, ao longo de três capítulos, as transformações discursivas e estruturais nessas sociedades em relação às ONGs da sociedade civil e seu envolvimento financeiro com a produção artística, com ênfase na análise sobre como o significado político na produção cultural é construído e nos fatores que configuram a relação entre arte e política entre as diferentes gerações artísticas desses locais. Já a segunda parte enfatiza respectivamente cada uma das localidades, Beirute, Amã e Ramala, explorando a progressão do neoliberalismo na cena artística e sua conexão internacional.

Desse modo, *The Politics of Art* é um importante estudo sobre a arte contemporânea enquanto sistema global, em que iniciativas e organizações estão conectadas de maneira transnacional, contribuindo, paradoxalmente, para a estruturação de uma

hegemonia discursiva com foco em produções ditas contra-hegemônicas. A autora propõe novas formas de pensar a arte, nas quais as dinâmicas internas de poder político e econômico impelem produções que considerem as perspectivas globais. Ou seja, a obra é um relevante material para estudos, em simultâneo, sobre as produções artísticas do Oriente Médio e, também, sobre as dinâmicas globais de poder econômico e estético. Arte, cultura, diplomacia e política interpelam-se em uma cuidadosa análise sobre desigualdade, diversidade, decolonização, dominação e hegemonia.

REFERÊNCIAS

TOUKAN, Hanan. **The Politics of Art: Dissent and Cultural Diplomacy in Lebanon, Palestine, and Jordan.** Stanford University Press, 2021. ISBN: 9781503627758

ENTREVISTA
ÍCONE

OUTRAS CONCEPÇÕES DO BELO:

ENTREVISTA COM
KÁTIA POZZER

ALINE ZIMMER

Mestranda em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bacharela em História da Arte pela mesma universidade (2018). Atua como mediadora desde 2019.

TATIANE IUNG

Graduada em Design de Interiores pelo Centro Universitário Metodista (2013) e no Bacharelado em História da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2019). Atuou como Bolsista de Iniciação Científica PIBIC CNPq-UFRGS (2018-2019) junto à pesquisa Apagamentos da memória na arte: políticas espaciais e temporais, coordenada pela Profa. Dra. Mônica Zielinsky (PPGAV/UFRGS).

RESUMO

NESTA ENTREVISTA, Katia Pozzer, professora adjunta do curso de História da Arte e do Programa de Pós-graduação em História na UFRGS, apresenta seu contato com a arte durante a infância, bem como seus interesses que convergiram de uma gênese à outra, entre a Química e a História, disciplinas que seu olhar tangencia de maneira sutil. Partindo dos trânsitos entre memória e permanência, destaca o papel social de quem pesquisa História como agente principal na preservação do futuro de nosso passado.

PALAVRAS-CHAVE

Ensino da história; História da arte no mundo árabe; Memória e patrimônio cultural.

ABSTRACT

IN THIS INTERVIEW, Katia Pozzer, assistant professor of the Art History course and the History Postgraduate Program at UFRGS, presents her contact with art during her childhood. She also talks about her interests that converged from one genesis into another, between Chemistry and History, disciplines that her gaze touches on subtly. Starting from the transitions between memory and permanence, she highlights the social role of those who research History as the primary agent in the preservation of the future of our past.

KEYWORDS

Teaching History; Art History in the Arab world; memory and cultural



FIGURA 1

Katia POZZERFotografia
Cortesia da
entrevistada

APRESENTAÇÃO

KATIA MARIA PAIM POZZER é formada em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), doutora em História pela Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne), com pós-doutorado pela Université de Paris X – Nanterre. Coordena o Laboratório de Estudos da Antiguidade Oriental (LEAO) e o projeto de pesquisa *Arte, História e Cultura Material: um estudo de selos-cilindros mesopotâmicos*, com o apoio da FAPERGS e da UFRGS.

Katia é professora adjunta do curso de História da Arte e do Programa de Pós-graduação em História na UFRGS. Atua na área de História da Arte Antiga e Medieval, com ênfase em História da Arte Oriental, em História Antiga Oriental e em Teoria e Metodologia da História. Publicou dezenas de artigos em periódicos especializados, capítulos em livros, trabalhos em anais de eventos e itens de produção técnica, além de cinco livros como autora e/ou organizadora. Participou de diversos eventos no Brasil e no exterior, onde recebeu oito prêmios e/ou homenagens. Entre 2000 e 2017, coordenou dez projetos de pesquisa.

Junto ao Bacharelado em História da Arte, ministra as disciplinas de História da Arte II (período medieval), Seminário de História da Arte do Islã e do Mundo Árabe, Seminário de Projeto de Graduação I, dentre outras, apresentando um novo olhar, “*um olhar estrangeiro*”, como ela mesma descreve, sobre a produção cultural oriental nos períodos antigo e medieval. Marcando sua forte presença desde o início do curso, semeia seu conhecimento a fim de colher novas pessoas interessadas em produzir pesquisas em sua área.

Muito mais do que um extenso currículo, a forma cativante e generosa de conduzir sua fala é o que atrai uma grande quantidade de discentes ao tema. Aspectos fundamentais em sua personalidade apresentam de forma afetuosa um objeto de estudo que, imerso em um ambiente conflituoso, se descola da tragicidade, ganhando autonomia.

Sobre seu percurso, a professora e historiadora destaca um conjunto de grandes mulheres que influenciaram suas escolhas desde a escola. Seu primeiro contato com arte, ladeado pela

infância simples, jamais poderia prever o caminho a ser trilhado. Seus interesses convergiram de uma gênese à outra, o caminho entre a Química e a História parecia dissonante, mas através de seu olhar as disciplinas se tangenciam de maneira sutil. Partindo dos trânsitos entre memória e permanência, Kátia destaca o papel social de quem pesquisa História como agente principal na preservação do futuro de nosso passado.

Esta entrevista foi realizada em 3 de maio de 2017, no contexto da disciplina Historiografia da Arte II, do curso de Bacharelado em História da Arte. Nesta transcrição¹, revisada em abril de 2019, optamos por fazer pequenos ajustes na grafia de alguns termos, a fim de alinhar a linguagem oral e escrita em favor da clareza textual.

ENTREVISTA

Na tua infância e adolescência, como era o contato com a arte?

É bom e é ruim ao mesmo tempo pensar... na minha infância e adolescência, a recordação que eu tenho de arte é da escola. Eu sou do tempo em que as pessoas não iam para a creche, as mães se ocupavam dos filhos. Então eu fiz o pré e depois eu fiz o primeiro ano, eu me lembro de desenhar. É mais isso. Tenho guardados ainda hoje meus primeiros desenhos da escola e a primeira vez que aprendi a escrever. Eu escrevi meu nome. Eu morava em Cachoeirinha, morava longe da escola, e tinha umas lombas grandes para subir e descer, todas de terra, e eu me lembro da última lomba que eu descia correndo para mostrar para minha mãe que eu tinha aprendido a escrever. Essa coisa de colorir é minha primeira lembrança relacionada à arte.

De que cidade tu és?

Eu sou de Porto Alegre, mas morei na minha infância muitos anos em Cachoeirinha. E a minha família era super pobre, nunca tive estímulo. Era pobre e não intelectualizada. Meu pai fez até o Ginásio, vocês sabem o que é isso? E a minha mãe nem completou o Ensino Fundamental. Não eram

1

Optou-se por manter o texto fiel, dentro do possível, ao registro oral. Por este motivo, alguns elementos da norma culta da língua portuguesa foram relativizados, em prol da naturalidade da fala.

pessoas intelectualizadas, não são, existem ainda hoje. Meu pai faz 90 anos² agora e minha mãe 80 daqui a pouco. Acho que a primeira vez que eu entrei num museu foi com a escola também. Isso é fundamental, esse subsídio da escola foi muito importante.

Tua formação acadêmica sempre foi na História, da graduação até o doutorado. O que te fez escolher a História como área de estudo e de trabalho? Por que a História?

Meu primeiro curso universitário foi Química, no qual não cheguei a me formar, mas fiz um tantão. E trabalhei como técnica química durante muitos anos. Mas acho que tinha a ver com o momento histórico de luta contra a ditadura. Eu tive toda uma militância política no movimento sindical e depois partidário. Por exemplo, na época, a greve no funcionalismo público era proibida, e eu era funcionária da universidade, de nível médio, era uma tecnologista, porque sou técnica química, fiz técnico em química durante quatro anos. Eu tive todo um envolvimento, sou fundadora da CUT, fundadora do PT, que hoje fez toda essa merda que está aí [risos], mas a gente sonhava com um outro mundo. Então essas coisas da conjuntura também, e achei um namorado novo, que hoje é meu marido, que me influenciou e era todo militante... Então, acabei perdendo o interesse pela química e querendo ir para a área de humanas, porque era onde se faziam as discussões. Na época, a ideia que tínhamos nas humanidades era trazer um aporte teórico para as discussões políticas, a gente se instrumentalizava, e eu busquei de certa forma isso. Fiquei um tempo perdida, um ano e meio talvez, sem saber qual curso. Na época fazíamos disciplinas em curso 2; na UFRGS tinha-se direito de fazer até duas disciplinas por semestre de um outro curso que não o teu. Então fiz disciplinas na História, na Sociologia, na Letras, fui passeando, e gostei muito da História, achei que era isso. Tive que fazer um novo vestibular, fiz cursinho de novo, e me formei velha, me formei com 30 anos na História. Quando entrei e sabia que era aquilo mesmo que eu queria, de cara me apaixonei pela História Antiga. Porque eu fazia umas disciplinas, mas era do meio para adiante no

2

O pai da professora Katia faleceu alguns anos após esta entrevista.

curso, as do início nunca tinha vaga sobrando. Depois que fiz o vestibular, sou barra 86 na História, eu fiz História Antiga I e eu enlouqueci, me apaixonei e decidi que era aquilo que eu queria fazer.

E teus estudos continuaram na França, depois da graduação. Como foi essa experiência?

Aqui eu fiz a licenciatura, mas fiz o bacharelado também. Meu TCC já foi em História Antiga. Eu trabalhei com textos mesopotâmicos traduzidos pelo Emanuel Bouzon³, professor do Rio [de Janeiro] que foi meu coorientador. Saí direto para fazer o doutorado, não fiz o mestrado. Eu já sabia que era isso e a experiência na França foi incrível, a minha vida é *antes e depois* da França. Eu fiquei cinco anos, foi bem difícil do ponto de vista acadêmico, porque de um lado eu não tinha a experiência do mestrado e como eu fui para essa área, eu tinha que ler os documentos originais. Tive que aprender a ler a escrita cuneiforme e aprender a língua acádica. Era aprender uma língua antiga semita pela gramática francesa. Tive que estudar muito a gramática francesa, voltar para estudar gramática portuguesa. Eu estudava sozinha, minha mãe me mandou um livro e tal para lembrar as coisas de gramática. Eu estudei muito e fiz uma apropriação da língua francesa muito boa, agora estou meio enferrujada, mas eu escrevia tri bem, escrevi minha tese inteirinha em francês, alguém revisou, mas fui eu que escrevi. Mas era bem duro, porque nunca tinha tido experiência. Eu cheguei a começar grego na graduação, mas acabei nem terminando a disciplina. Não tinha experiência em línguas antigas ou línguas mortas, e língua semita menos ainda. E no lugar onde eu tinha aula, no Centro de Pesquisa Gustave Glotz⁴, era o terceiro andar da escada C da Sorbonne. No primeiro andar, ficava o centro de estudos portugueses e brasileiros, e eu dizia “tô louca de vontade de parar no primeiro

3

Emanuel Bouzon ou Manuel Bouzon (1933–2006). Graduado em Filosofia (PUC-RJ, 1954) e Teologia (Pontifícia Universidade Gregoriana, Roma, 1958). Possui especialização em Assiriologia e História Antiga e pós-doutorado no tema. Atuou na área de História com ênfase em História Antiga e Medieval.

4

Grupo de pesquisa ligado ao Institut National d’Histoire de l’Art, ao Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) e à Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne).

andar”, porque era tão difícil, se eu fosse estudar História do Brasil seria tão mais fácil! [risos]. Mas eu perseverei, foi uma experiência que valeu a pena. Do ponto de vista acadêmico, tu tens acesso às melhores bibliotecas, a um monte de gente do mundo inteiro que palestra ali e isso foi sensacional. E depois essa coisa da vida cultural... No meu tempo livre, o meu lazer com meu filho, porque fui com a família, com marido e filho, era ir para dentro do museu. Eu curti muito, foi bem importante.

Quais são tuas referências intelectuais, não só autores, mas talvez professores também, até mesmo da graduação ou da escola para despertar essa paixão?

Da escola, me lembro de uma professora de ciências, acho que da sétima série. E talvez meu interesse pela química tenha sido um pouco daí. Achava uma mulher maravilhosa, era final dos anos 1960, imagina: uma mulher independente, usava calça jeans, cabelo curto, batom e unha vermelha e fumava – era o máximo! Na faculdade, uma primeira grande referência foi a professora Loiva Otero Félix⁵, que é professora aposentada da UFRGS e que foi quem nos deu a disciplina de História Antiga Oriental e a Clássica também. Depois tiveram a professora Margaret Bakos⁶ o professor Sonhy, que dava História da Índia, mas sem dúvida a Loiva foi a cara que despertou um grupo de alunos que se dedicou e virou especialista nessa área. Depois o Emanuel Bouzon, esse que referi, da PUC do Rio [de Janeiro], que já é falecido.

E autores?

Uma pessoa que eu cheguei a conhecer na França, mas que já estava aposentado é o Jean Bottéro⁷, que era ainda talvez da

5

Loiva Otero Félix, doutora em História Social (USP, 1987). Atua na área de História com ênfase em História do Brasil.

6

Margaret Marchiori Bakos possui Pós-doutorado em História do Egito Antigo (University College London, 1988/89). Desenvolve pesquisas na área desde 1995.

7

Jean Bottéro (1914–2007), historiador francês. Assiriólogo e especialista em Antigo Oriente Médio. Vinculado à École Pratique des Hautes Études (EPHE), França.

segunda geração do grupo dos *Annales*⁸. Teve todo um grupo dentro da História Antiga que ele influenciou. Ele escrevia [sobre] história da Mesopotâmia de um jeito interessante e instigante. Ele trabalhava muito com literatura, trabalhava temas que ninguém trabalhava, como discutir o amor e a sexualidade, então rompia aquela coisa tradicional da história economicista ou política, muito árida; ele trazia essas coisas dos humores e do cotidiano. Ele ainda é uma referência para mim. Esses autores da história da arte eu cheguei muito recentemente, eu trabalhei com uma história da arte lá do mundo antigo, com especialistas da história antiga que se dedicam a estudar arte. É bem recente ter historiador da arte com a formação completa se dedicando a estudar a arte antiga. Uma que é referência e que eu uso muito, e que tem livros incríveis é a Zainab Bahrani⁹. Ela é uma historiadora da arte e arqueóloga iraquiana que trabalha nos Estados Unidos. É uma mulher incrível, com essa visão meio de dentro, de entender que o Iraque de hoje é herdeiro da Mesopotâmia. Ela é uma cara que trabalha muito com a semiótica, que eu sou meio avessa, eu acho muito complicado, mas através dela eu estou tendo uma outra aproximação.

Como tu chegas para dar aula? Como escolheste ser professora? Ou essa era uma opção que apareceu, como o professor Paulo Gomes¹⁰ sempre comenta, “que era o jeito que ele tinha para continuar estudando”?

Na verdade, acho que nunca me coloquei outra possibilidade que não essa. Quando eu comecei a trabalhar com pesquisa, com iniciação científica, na monitoria e tal, na graduação,

8

Movimento de renovação historiográfica do final dos anos 1920, encabeçado por Lucien Febvre e Marc Bloch em torno do periódico *Annales d'histoire économique et sociale*.

9

Zainab Bahrani, pesquisadora iraquiana e professora Edith Porada na Columbia University (Nova Iorque, EUA) nas áreas de Arte e Arqueologia do Antigo Oriente Médio e do Mediterrâneo Oriental, Teoria da Arte, Historiografia e filosofias de representação

10

Paulo César Ribeiro Gomes é professor adjunto em regime de dedicação exclusiva junto ao Departamento de Artes Visuais, no Instituto de Artes da UFRGS, trabalhando com os seguintes temas: arte no Rio Grande do Sul, arte contemporânea brasileira, crítica de arte, desenho e acervos artísticos.

já me dei conta que eu queria ser professora universitária. Tanto é que depois de terminar a História nunca fiz outra coisa. Nunca dei aula em escola e nem nada assim. Terminei o doutorado, voltei e fiquei lá na História, no Campus do Vale, com bolsa de recém-doutor, dando aula para a graduação e para a pós; depois fiquei 15 anos na Ulbra¹¹ e depois vim para cá. Era isso que eu queria fazer porque já tinha tido experiência profissional na área da química, e eu já vi o que eu não queria.

Como tu vê a conciliação entre a atividade de ensino e a atividade de produção intelectual? Como é ter a atividade de professora e a de pesquisadora andando juntas?

Isso é fundamental. A gente conseguir fazer a pesquisa na área que a gente se especializou, e nas disciplinas que a gente ministra é um ganho incrível, é um ganho para a gente, mas é um ganho para vocês, para os alunos. Eu tive o privilégio de poder fazer isso, pesquisar na área em que dou aula, sempre fiz isso em [História] Antiga e agora essa experiência desses três anos aqui na UFRGS com a arte islâmica, que era um outro mundo, em que eu tive que fazer todo um investimento intelectual, de estudar e comprar livro, mas eu estava com um projeto de pesquisa na área, as coisas casam. Tu aprendes, as coisas que tu descobres na pesquisa tu trazes para a sala de aula, esse é o ideal. O tipo de ensino que a gente merece, que o nosso país merece, que os nossos alunos merecem, é o melhor dos mundos. Eu acho que é assim que tem que ser, a gente não pode achar que tem que ser diferente disso.

Tu comentaste sobre teu grupo de pesquisa, e no Instituto de Artes tu tens um grupo muito numeroso e participativo também em eventos. Como orientadora, o que tu consideras importante na hora de orientar essas pesquisas da iniciação científica?

Eu tenho uma postura, e isso vocês até podem conversar com meus bolsistas, de dar liberdade intelectual para os alunos, o que para mim é uma coisa super importante. Claro,

11

Katia foi professora adjunta na Universidade Luterana do Brasil (Ulbra) entre 1999 e 2013 e é professora adjunta em regime de dedicação exclusiva na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) desde 2013.

tem o projeto de pesquisa, os alunos vão se integrar nesse projeto, mas eles têm uma liberdade de escolha para escolher subtemas, para fazer o seu recorte espacial ou temporal. Por exemplo, nessa experiência da arte islâmica, em que a gente trabalhava com um território tri vasto, as pessoas escolhiam: “Ah, quero trabalhar só com prédio religioso, com mesquita, no Iraque”. E outros queriam trabalhar com palácios no Afeganistão. Acho isso muito importante. A gente tem que acompanhar, incentivar os alunos a escrever, a apresentar trabalho, a fazer esse exercício, vai lá, monta um PowerPoint, faz um texto, te expõe, vai lá na frente, fica nervoso, dá dor de barriga, mas tu cresces muito, não é? Os alunos fazem, trazem, eu corrijo, sugiro caminhos, mas nunca digo “é assim que tu tens que fazer e não assim”, porque tem várias formas. Eu tento ter esse cuidado de deixar as pessoas livres. Porque eu acho que a gente se constitui enquanto pesquisador, eu fiz essa experiência e foi fundamental. A gente vai ganhando autonomia, segurança, e isso é um longo processo que vai sendo construído. Eu brinco que, quando a gente ganha um diploma, não é uma varinha mágica que nos transforma em pesquisadores ou professores, isso tem que acontecer e é um longo processo.

Como essa escolha pelas civilizações antigas e pelo mundo árabe aconteceu? Tu já tinhas comentado um pouco da professora Loiva da graduação...

Na verdade, era uma prática proposta pela professora Loiva, que é a gente ter contato com a documentação, com a fonte primária. Isso para mim foi a grande descoberta. Uma coisa é tu leres um trabalho historiográfico sobre um tema; outra coisa é ir lá e ler o Código de Hamurabi. E essa foi a primeira experiência da gente com fontes, ela fez um trabalho em aula de ler o Código de Hamurabi. Esses documentos, sejam eles textos ou imagens, revelam, para usar um termo cristão, a “*alma*” da civilização. Tu ires direto, fazer esse contato, te permite entender um monte, fazer ligações... O que me encanta nesse mundo antigo são as permanências. A gente tem muito mais permanências do que rupturas com o passado. E isso eu acho incrível, acho maravilhoso. Certa vez eu fiquei pensando: quando eu fazia Química, quando eu era

adolescente, eu dizia que queria fazer Química porque queria ser famosa e ganhar um Nobel de Química... Marie Curie era minha ídola. Na Química, eu acho que eu estava em busca da origem da matéria e, na História, eu estou em busca da origem da civilização, e acho que por isso eu fui para o mundo antigo, essa busca pelas origens me interessa. Montar uma disciplina e fazer uma pesquisa sobre o mundo islâmico, eu estava transitando no mesmo espaço geográfico, mas em outro período histórico, que seria um período intermediário, a Idade Média, entre o antigo e o contemporâneo. E foi muito revelador. Começa que a gente tem contato, eu estou tendo e os bolsistas também, com toda uma historiografia sobre história da arte islâmica que a gente não tem acesso em geral, que não chega no Brasil, que não tem em outras disciplinas. Estamos ali abrindo a cabeça, tem outras formas. É um papo completamente antigo e ultrapassado dizer que a arte islâmica é pobre, que é uma arte anicônica¹², sem gracinha, geometrizada e mais nada... Isso é quem não entende nada, raso, raso. Estamos tendo outras compreensões, por exemplo, tem um monte de historiadores que fazem a relação de que se não tivesse esse período islâmico, não tinha tido Renascimento. E isso é senso comum na historiografia internacional. Tu só tens o Renascimento italiano por causa dos árabes. E ninguém conta isso para vocês e nunca vão contar. Mas é essa coisa, tu atravessas o Atlântico e tu vais ler o que as pessoas estão fazendo no resto do mundo, isso é uma questão complementada, e aqui a discussão nem chegou ainda.

Porque tu achas importante estudar essa região e como tu vê a repercussão das pesquisas nesse campo no Brasil e fora dele?

A importância de se estudar isso hoje é maior do que nunca. Se a gente pensa todos os conflitos militares que estão acontecendo nessa região, em que tu tens uma tragédia humanitária sem precedentes, em número de mortos e em todas as outras coisas da desgraça de uma guerra. Além disso,

12

Uma arte não icônica, ou seja, sem representações materiais.

13

Organização jihadista islamita criada aem 2003 pós a invasão do Iraque.

tu tens um projeto “político” do chamado Estado Islâmico¹³ que é a destruição sistemática do patrimônio histórico, na verdade a destruição da memória de uma parte do mundo, e isso é uma perda inestimável se a gente pensa na arte e no patrimônio histórico mundial. Várias dessas cidades, desses sítios arqueológicos tombados pela UNESCO¹⁴ e que são patrimônio da humanidade e que foram dinamitados, destruídos. Estudar esses temas, trazer essa discussão, reavivar essa memória, trazer de novo essas imagens é fundamental para a preservação dessa memória. Porque o patrimônio em si já está sendo destruído e a gente aqui tem muito pouco a fazer. Em uma palestra que fiz sobre o que chamo de iconoclasmo contemporâneo, em relação ao Iraque e à Síria, eu terminei dizendo que nós somos responsáveis pelo futuro do nosso passado. A gente tem, enquanto historiadores e historiadoras da arte, uma função social a desempenhar e essa é uma delas: preservar a memória do passado. Porque é fundamental para tu entenderes o mundo de hoje, para pensar o que tu queres para o futuro, tu tens que ter as referências do passado.

O que tu pensas sobre a forma como os museus integram a arte produzida no mundo árabe?

Meu conhecimento sobre museus é, digamos, limitado. Eu nunca consegui ir para o Iraque, para a Síria, para o Irã¹⁵ ou para o Egito... Importantes museus desse mundo ocidental, da Europa, de Nova Iorque, e do lado mais oriental que eu fui, Istambul, eu conheci com a pesquisa que era de fotografar o acervo para criar uma iconoteca. Fiz um trabalho sistemático, de ir, visitar, fazer documentação fotográfica das peças, das etiquetas, alguma coisa eu consegui ir na reserva técnica. No Brasil, a gente praticamente não tem acervo disso, mas está para abrir um museu de arte islâmica em Curitiba, porque tem uma comunidade islâmica bem ativa no Paraná e estão

14

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura).

15

Entre abril e maio de 2018, um ano após esta entrevista, a Profa. Katia realizou uma viagem ao Irã e pôde conhecer in loco muitos sítios arqueológicos, museus, mesquitas e palácios da época aquemênida até o período contemporâneo.

montando. Em Paris, o Museu do Louvre, em 2012, inaugurou um departamento de arte islâmica, fizeram uma reforma e criaram todo um espaço físico incrível, lindo, maravilhoso para expor. São mais de 3 mil peças de arte islâmica expostas hoje só no Museu do Louvre. Tem o Instituto do Mundo Árabe¹⁶. Berlim tem um acervo incrível. Nessa minha experiência, acho que esses museus valorizam e têm consciência do papel de preservação desse acervo. Hoje damos graças aos céus que esse acervo está em um museu europeu e não está *in situ*, e não no Museu de Damasco, por exemplo, que não sabemos o que aconteceu, não sabemos a situação em que está¹⁷. Eles desempenham um papel fundamental de divulgação, algo que temos no Brasil de forma ainda incipiente, da questão de educação patrimonial voltada para crianças e adolescentes... Tu vais ensinando as pessoas a olhar, ensinando essa diversidade da cultura, ou como digo, essas outras concepções do belo. Tu rompes com essa hegemonia eurocentrista da arte, porque toda a tradição historiográfica está baseada na arte europeia, e como se essa fosse “a grande arte”, e o resto não. Esses museus têm um papel fundamental de reverter, de questionar, de virar de perna para cima esse conceito e dizer: “Olha, tem todo um outro mundo que é preciso conhecer, que é diferente, mas que é tão rico quanto o ocidental”.

Sabemos que muitas dessas obras chegam a esses museus de maneira não muito correta. O que tu pensas desse deslocamento das obras da sua região original? Porque isso gera um certo dilema, que não é só histórico e que tem outras questões envolvidas. Ao mesmo tempo em que essas obras foram retiradas/saqueadas, isso ajudou a preservá-las, como a *Porta de Ishtar*, que agora está no Museu do Pérgamo, entre tantos outros exemplos.

16

Institut du Monde Arabe (IMA) é sediado em Paris e foi fundado em 1980 pelos Estados membros da Liga Árabe junto com a França. O Instituto tem como objetivo refletir sobre a dinâmica atual do mundo árabe, a partir da criação de laços culturais e do diálogo constante entre os dois mundos. A instituição abriga museu, biblioteca, auditório, restaurante, escritórios e salas de reuniões.

17

O Museu Nacional de Damasco, na Síria, ficou fechado por sete anos devido ao conflito civil, no contexto da chamada Primavera Árabe. O Museu foi reaberto em 2018.

Eu não tenho uma relação ortodoxa em relação a isso, porque existia uma legislação internacional no século XIX, ainda quando começaram as primeiras escavações arqueológicas de caráter científico, que previa que a metade do acervo encontrado iria para os países que financiaram a escavação arqueológica. Essa era a regra vigente. Na época, isso não era ilegal nem imoral. Porque se não tivessem esses recursos, não teriam sido feitas escavações e não teríamos acessado todas essas obras. E claro que hoje tem toda essa questão de o patrimônio voltar para o seu lugar de origem, para que as populações consigam se apropriar. Eu acho que a gente precisa nuançar isso, não é uma história de mocinhos e bandidos, e esse evento do Estado Islâmico mostrou que foi fundamental que essas obras estivessem em museus fora daquele espaço geográfico porque houve uma política de destruição sistemática, né? A *Porta de Ishtar* mesmo, se estivesse em Babilônia já não existiria mais, então que bom que ela está lá no Pérgamo. Outro dia fiz uma conversa sobre isso com um professor que trabalha com arqueologia indígena. Uma professora disse que tem um manto Tupinambá incrível, e que hoje só existe uma peça preservada em um museu da Dinamarca¹⁸. Aí tu ficas assim: “Ah, então para estudar esse manto tem que ir para a Dinamarca? Ou então conseguir documentação fotográfica?”. Daí eu proponho o outro lado da moeda. Os dinamarqueses pagam impostos e com esses recursos eles mantêm esse manto Tupinambá, eles estão pagando para a conservação desse manto que não tem a ver diretamente com a história deles, mas eles se sentem também herdeiros dessa história mundial. Para mim, é um pouco isso. Esses grandes museus são todos museus públicos – tem que pensar isso –, não são museus privados, são museus mantidos com recursos dos impostos da população. As pessoas acham que é justo que elas paguem para preservar esse acervo que vem de um lugar tão distante, um lugar que muitas vezes ninguém vai colocar os pés, porque eles dizem que isso é patrimônio da humanidade, se a gente pode contribuir para preservar, por que não fazer isso? Eu acho que tem esse outro lado, sabe?

18

O manto Tupinambá encontra-se no Statens Museum for Kunst em Copenhague, Dinamarca.

Comentamos muito agora a respeito dos conflitos que acontecem nessa região do globo, mas a gente sabe que a história não se resume a isso. Ao estudar vemos a riqueza da arte e dessa região geográfica, que não deve se limitar somente a esses conflitos. Assim, queremos te perguntar se tu acompanhas as produções artísticas atuais, e não só nas artes visuais.

Bem pouco. Eu brinco que a arte contemporânea para mim é como álcool, tem que consumir com moderação *[risos]*. Não é sempre que me inspira e interpela, eu acho que algumas coisas são muito legais, artistas que são geniais e alguma coisa que eu vi de arte contemporânea desse mundo árabe e islâmico que é muito interessante, porque as pessoas usam linguagens contemporâneas, mas tratam de temas, e de novo da questão da permanência, que estavam presentes nesta arte desde o princípio. Uma obra que vi exposta no Instituto de Mundo Árabe de uma artista libanesa¹⁹ que não lembro o nome, e ela tinha uma obra que era um livro de artista, exposto do lado de um exemplar do Alcorão, porque a inspiração dela para fazer um livro de artista era o Alcorão, porque tem toda a questão decorativa da página, eles têm um tratamento incrível para fazer uma página: tu tens guache, pintura a ouro, faz toda uma moldura geometrizada com aqueles arabescos vegetais para inserir lá suras, versos corânicos no meio. Isso é tão forte na cultura, que ela que se diz uma artista que não é religiosa, ela está ali dialogando com isso, se exprimindo do jeito dela, com uma técnica contemporânea. Tem umas coisas muito legais, tem todo um grupo que continua trabalhando com a questão da caligrafia como arte mesmo. Para mim, o interessante é esse diálogo do passado com o presente.

Como tu vê tua produção intelectual até aqui? Tu revisas ou manténs os mesmos pontos de vista?

19

Etel Adnan (Beirute, 1925 – Paris, 2021) foi poeta, escritora e artista visual. Graduada em Filosofia pela Sorbonne (Paris, 1949), segue para os Estados Unidos da América em 1955, onde dá continuidade aos estudos de Filosofia na University of California (Berkeley) e em Harvard (Cambridge). Possui livros publicados em árabe, francês e inglês. A obra referida é *Zikr* (invocação de Deus), de 1978, feita com grafite, aquarela e tinta sobre caderno japonês.

Eu sou um pouco crítica, não sou completamente contente. Eu sempre acho que deveria produzir mais. Para fazer essa relação com o Paulo Gomes sobre ser professor, é que estamos sempre aprendendo. Para mim, também tem essa relação: eu gosto de ensinar porque gosto de aprender. Minha postura é essa. Na História e na História da Arte, não existem verdades definitivas. Não tem. A gente tem que estar sempre aberta para críticas, para outros olhares, para trabalhar com outras metodologias, outras perspectivas. Acredito que estamos sempre aprendendo e que podemos aprender mais. Tô aqui e boto um grãozinho de areia. Minha produção é um pouco isso. A ideia de escrever é partilhar o que estamos aprendendo, nossas reflexões, nossos questionamentos.

Com toda tua trajetória até aqui, tu te vêes como uma historiadora da arte?

Não. Me vejo como uma historiadora que trabalha com História da Arte. [...]. Acho que até tem colegas ali, nenhum professor é formado em História da Arte, mas certamente muitos professores são muito mais historiadores da arte do que eu. Eu me aproximo. E hoje isso já não me incomoda, tenho um papel a cumprir dentro do curso que é trazer esse olhar estranho, estrangeiro, de outras temporalidades, desse mundo oriental. Eu estimulo, jogo sementinhas para isso, se eu conseguir fazer isso já está de bom tamanho.

Nossa última pergunta é: que recomendação tu farias a um jovem historiador da arte?

Que difícil, dar conselho é muito difícil. Acho que a recomendação que eu daria é a mesma que daria para qualquer pessoa que está em processo de formação: tentar fazer o melhor sempre, conseguir identificar o que vocês mais gostam e fazer isso. Para mim, é fundamental ter prazer no que se faz, no que se trabalha, sem prazer não vai. Identificar qual a área de interesse e se jogar de cabeça. Acho que a gente consegue ser feliz assim. O trabalho é um aspecto fundamental na vida da gente, a gente cria identidade através dele, então tu teres o reconhecimento do outro, dos pares,

dos alunos, se o que tu estás fazendo está sendo bem feito não há contracheque que pague. Eu sou muito feliz na minha escolha profissional e me acho super privilegiada. Para mim é fundamental estar inteira e feliz no que está fazendo.

REFERÊNCIAS

BAKOS, M. M. **Currículo do sistema de currículos Lattes**. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/7246907329737558>>. Acesso em: 06 maio 2017.

BOUZON, E. **Currículo do sistema de currículos Lattes**. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/0779979932413246>>. Acesso em: 06 maio 2017.

COLUMBIA UNIVERSITY. Department of Art History and Archeology. **Zainab Bahrani**: Edith Porada Professor of Ancient Near Eastern Art and Archaeology. Disponível em: <<http://www.columbia.edu/cu/arhistory/faculty/Bahrani.html>>. Acesso : 06 maio 2017.

ETEL ADNAN. **About**. Disponível em: <<http://www.eteladnan.com/>>. Acesso em: 08 maio 2017.

FÉLIX, L. O. **Currículo do sistema de currículos Lattes**. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/2094635028936944>>. Acesso em: 06 maio 2017.

INSTITUT DU MONDE ARABE. **History**. Disponível em: <<https://www.imarabe.org/en/missions-operations/history>>. Acesso em: 06 maio 2017.

JEAN BOTTÉRO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Jean_Bott%C3%A9ro>. Acesso em: 06 maio 2017.

POZZER, Katia Maria Paim. **Currículo do sistema de currículos Lattes**. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/9408053472324588>>. Acesso em: 06 maio 2017.

ENSAIO
ÍCONE

ENTRE A POSSIBILIDADE E O REAL:

ARTEMISIA GENTILESCHI

MARLON JOSÉ ALVES DOS ANJOS

Doutorando em Artes Visuais pela Escola de
Música e Belas Artes, Universidade Federal de
Minas Gerais (EBA-UFMG), 2021.

RESUMO

ANALISAR A PINTURA e o contexto da representação realizada por Artemisia Gentileschi (1593-1656) da passagem bíblica *Suzana e os Anciãos* (1610), em comparação ao raio-X da mesma imagem divulgado pela restauradora Kathleen Gilje em 1998, constitui o foco deste texto. Comparar as diferentes mídias nos permite revisitar traumas experienciados pela artista, bem como perquirir separando realidade de ficção na intenção de alcançar o caráter documental da pintura e os seus desdobramentos na contemporaneidade. Cumpre informar que o ensaio que se apresenta se vale da descrição densa acompanhado de análise formal da obra em questão, tendo como base a bibliografia especializada na artista. Contudo, mesmo em face do horizonte teórico, não abandonamos a interpretação dos fatos, de maneira a tornar-se fundamental no texto.

PALAVRAS-CHAVE

Arte; Assédio; Ficção; Pintura; Raio-X

ABSTRACT

TO ANALYZE THE PAINTING and the context of the representation made by Artemisia Gentileschi (1593-1656) of the biblical passage *Susanna and the Elder* (1610), in comparison with the X-ray of the same image released by restorer Kathleen Gilje in 1998, consists in the focus of this paper. To compare different media allows us to revisit traumas experienced by the artist, as well as to separate reality from fiction, in order to achieve the documentary character of the painting and its unfolding in contemporary times. It should be noted that the present essay uses a dense description accompanied by a formal analysis of the work in question, based on the bibliography specialized in the artist. However, even in the face of the theoretical horizon, we did not abandon the interpretation of the facts, so as to become fundamental in this text.

KEYWORDS

Art; Harassment; Fiction; Painting; X-ray.



FIGURA 1

Artemisia GENTILESCHI

Suzana e os Anciões, 1610

Pintura

1,7 X 1,21 cm

Palácio de Weissenstein,
Baviera, Alemanha

FIGURA 2

Kathleen GILJE

Susanna and the Elders, Restored,
1998.

Raio-X

Addison Gallery of American Art,
Andover, EUA

O silêncio é o mais dizer, é tudo aquilo que se cala naquilo que se diz.

Eduardo Portella

ADVERTÊNCIAS

A APRESENTAÇÃO E A CONTEXTUALIZAÇÃO dos eventos aqui tratados estão embasadas em livros produzidos pela historiadora Mary Garrard (1989) e pela escritora Susan Vreeland (2002), bem como na tese de Cristine Tedesco (2018). Porém optamos por percorrer, ao longo do texto, uma abordagem ensaística que prioriza a interpretação e está embasada na descrição densa e na comparação entre a obra de Artemisia e o trabalho realizado pela artista e restauradora Kathleen Gilje.

Priorizamos a análise por meio da comparação entre as imagens, visto que acreditamos que as obras de arte possam, em certa medida, funcionar como um corpo de delito, guardando sinais de sua origem e sentido. Assim sendo, a partir de cuidadosa investigação torna-se possível reconstruir evidências dos traumas experienciados pela artista. Neste sentido, a imagem de raio-X oferece condições para suportar tal abordagem, além de

demonstrar-se capaz de revelar uma nova perspectiva sobre o incidente bem como sobre a obra em si.

Os elementos revelados pela imagem de raio-X potencializam na obra de Artemisia a capacidade de suportar o contexto do século XXI, dado que emerge da pintura o discurso que liberta a vítima de sua condição submissa, dotando-a da capacidade de brandir justiça. Contudo, julgamos importante alertar aos leitores que para alcançar esse viés, assim como Penélope, necessitamos tecer o texto alinhando pontos, tramando elos e separando realidade de ficção, já que a verdade pode estar ofuscada e requer ser resgatada.

ITEMA

Em 1610, Artemisia Gentileschi (1593-1656), filha do pintor caravaggesco Orazio Gentileschi (1563-1639), realizou a sua primeira obra inspirada na história de Suzana¹ e os Anciãos² - adição considerada apócrifa por judeus e protestantes, encontra-se no XIII livro de Daniel.

O primeiro trabalho assinado por Artemisia contém em si uma versão ocultada que somente viria a ser revelada séculos depois de sua execução. Em 1998, com auxílio da técnica de raio-X, uma outra imagem foi descoberta, até então aprisionada abaixo das diversas camadas de tintas que compõem a representação conhecida da personagem bíblica³.

1

Optamos em escrever o nome Suzana com a letra “z”, tal como pode ser lido na bíblia católica em que se encontra o livro XIII de Daniel. A descrição da história da personagem Suzana é embasada pelo livro XIII, de Daniel. Adição contida na bíblia católica e na bíblia ortodoxa oriental.

2

Artemisia reproduziu, em diferentes épocas, mais de uma pintura sobre a mesma temática. A exemplo dessa multiplicação, atualmente são atribuídas à autora três pinturas que têm como tema a história de Suzana e os Anciãos. Julgamos necessário informar que será analisada e interpretada apenas a pintura realizada em 1610.

3

Pentimento ou pentirsi: termo italiano que significa arrependimento. Refere-se ao fato das mudanças de escolhas optadas por artistas enquanto realizam pinturas. Essas alterações ficam ocultas pois o trabalho, amiúde, é recoberto, mas guarda a evidência de que a mudança ocorreu e, também, de que a obra era diferente. As alterações realizadas podem ser diversas: composição, cor ou temas.

A orientação em ocultar a primeira versão da pintura feita por uma mulher e a exclusão da história de Suzana pelos protestantes permanecem como incógnitas. Este enigma se apresenta como uma urgência a ser pesquisada na finalidade de não permitir que vozes sejam silenciadas. Compreender a ausência da história de Suzana na Bíblia Protestante ou na Torá está além das nossas capacidades, mas podemos tentar decifrar o que motivou a repintura que se sobrepõe apagando a primeira versão.

II SUZANA

A mulher angustiada entre as figuras de dois homens na pintura de Artemisia representa Suzana, esposa de Joaquim. Eles habitavam uma rica casa na Babilônia, palco de encontro para os compatriotas de seu marido, inclusive dois juízes anciãos que causavam inquietações na cidade.

Desde que os olhos dos velhos encontraram Suzana, não se afastaram dela facilmente. Por vontade própria amarram-se aos seus passos, de modo que onde fosse arrastava junto os seus olhares. Ambos ardiam de desejo por ela, por vergonha, não ousaram confiar mutuamente as suas emoções. Espiaram-na até que estivesse desprotegida, e, aproveitando-se do fato de banhar-se sozinha, atacaram-na.

O sexo com os dois velhos era o preço a ser pago pelo silêncio e por sua própria segurança. Ao negar consentir, abusando do cargo de juiz, valendo-se da mentira como verdade, declararam ao público a sua infidelidade, comunicando a Joaquim – o seu esposo –, e ao povo que ela, no jardim a sós, traiu os votos do matrimônio ao partilhar intimidades com um jovem às escondidas.

No cenário que fosse, de acordo com as leis de Moisés, o julgamento dos homens aplicaria ao “crime” de Suzana a pena capital. Enfrentar ou render-se a impudica proposta dos velhos era inútil para salvar a sua vida e a sua alma. Não restando opções, gritou, e eles gritaram contra ela de volta.

Como consequência do depoimento prestado pelos dois anciãos, Suzana é condenada à morte por adultério. O infortúnio é interrompido e Daniel é misticamente guiado a desconfiar,

identificando assim a dissimulação, podendo, por fim, salvar a inocente e condenar os culpados.

Na superfície da pintura é possível identificar a representação do momento em que Suzana foi surpreendida pela depravada investida dos dois anciões. Essa imagem contém informação que aponta quais foram os versículos do XIII livro de Daniel que serviram como fonte inspiradora para Artemisia criar a sua pintura: Dn. 13, 9-24.

III PINTURA

A composição da pintura obedece a uma organização *claustrofóbica*⁴. A ausência da vegetação e o pouco espaço aproveitado com a representação do céu parece indicar que tal disposição funciona como alusão ao mencionado no livro de Daniel. Em versículo que antecipa o assédio, os anciões desviam os olhos para não ver mais o céu e não ter mais os olhos de Deus sobre seus atos: “perdendo a justa noção das coisas, desviaram os olhos para não ver mais o céu e não ter mais presente no espírito a verdadeira regra de comportamento”. (BÍBLIA, Dn. 13, 9).

Neste sentido, ocupar todo o cenário com figuras humanas alude à ausência de leis naturais mencionadas na bíblia, bem como demonstra a intimidação promovida pelos dois homens. A maneira como foram dispostas as personagens em forma de triângulo invertido reforça uma visão de túnel no qual o ponto de peso da composição concentra-se na figura de Suzana. Assim, tornamo-nos testemunhas da violência.

Ainda sobre a composição, as formas na pintura foram trabalhadas de maneira a serem tectônicas – para usar uma expressão cara

4

Tomamos como liberdade definir a composição como claustrofóbica em referência à representação, onde as formas sólidas comprimem os espaços vazios, e igualmente as áreas, onde poderia existir a representação da natureza. Causando, também, a sensação de que a tela foi cortada e que há ênfase nas figuras, sem obedecer à organização tradicional de um retrato. Não temos ciência de que algum pesquisador se refira da mesma forma para alguma obra que obedeça a mesma configuração. Usamos essa palavra pois acreditamos que corporifica, traduz e facilita a compreensão da estrutura compositiva usada por Artemisia na obra em questão. Esperamos com isso, não causar nenhum dissabor ao leitor.

a Heinrich Wofflin⁵ (1864-1945), ou seja: compactas, sólidas e unificadas.

A figura de Suzana, sólida como o mármore que empresta cor para tingir a sua carnação e sentada como se ali estivesse presa, revela a condição em que se encontram aqueles que não podem assumir ação contrária ao assédio. O mármore que sustenta o seu corpo parece “empurrá-la” para fora da cena, leve distorção na perspectiva⁶ que corrobora para construir a dramaticidade de uma mulher que escuta, imóvel, ameaças. No entanto, pode também aludir à unificação com a rocha que sustenta o seu peso, como que corporificando a sua resistência frente à lasciva dos velhos.

A afinidade cromática entre o mármore frio e a carne quente intensifica o peso das vestes saturadas que cobrem os corpos dos anciões. Soma-se ao exposto o trabalho com a cor realizado de maneira densa, mas não empastada, com camadas finas obedientes ao *grisaille*⁷ que formam áreas coloridas em blocos.

Por meio de contradições, alcança um ritmo que pode ser percebido na sequência de contrastes: o nu e a vestimenta; o claro e o escuro; a jovem e os velhos; o repouso e a tensão; as figuras em pé e a sentada, entre outras. Dessa forma, Artemisia evoca uma espécie de composição em nó – método compositivo associado a Caravaggio.

Afirmamos tratar-se de um nu, pois além de encobrir o seu sexo, o tecido que escorrega de suas pernas não possui função de vestimenta, mas pode sim ser percebido como uma massa de

5

Para Wofflin, a história da arte se apresenta como narrativa de estilos contrapostos, mas não como progressão de períodos ou sequências de épocas. Para mais informações, consultar *Conceitos fundamentais da história da arte*, publicado originalmente na língua alemã em 1915.

6

Método que pressupõe observador na intenção de representar o espaço tridimensional, possibilita, por meio de linhas paralelas e perpendiculares, a ilusão de profundidade das formas.

7

Termo da língua francesa que se refere a pintura monocromática inicial feita para demarcar as áreas de luz e sombra antes de aplicar as cores. Na língua portuguesa é chamado de *camadas mortas*, em referência ao termo na língua inglesa, qual seja: *underpainting*.

cor branca que equilibra o peso cromático das poucas nuvens no pequeno céu azulado, em alinhamento com as pontas claras das camisas ocultas pelos gibões que recobrem os homens.

Estar sem roupa é desvelar-se para si mesma, estar nu é estar sem roupas para os outros. A nudez na história da arte corresponde ao uniforme que vestiam nas representações femininas para satisfazer homens. Todo nu é uma obra para alguém, tal que a perversão parte do observador que despe aos poucos os trajes restantes que recobrem o sexo. Não raras vezes, o olhar da figura feminina direcionado ao observador torna-o cúmplice da cena. A mulher nua e os homens vestidos indicam ainda que ela é consciente de sua condição humilhante: sem disfarce, a sua pele crua indica que não há nada a ser escondido e tudo está revelado. Assim desnudada, torna o observador amante, unindo-o aos anciãos para deflorá-la⁸.

A dramaticidade da cena obedece ainda à narrativa expressa nos gestos das personagens na pintura. Um dos anciões que a surpreende sussurra no ouvido do outro e, por sequência, esse impõe a Suzana o silêncio. Ela, por sua vez, tenta afastar o corpo torcendo-o de modo que tal indiscrição indica distorção na representação anatômica, mas apontá-la como um erro é simplificar a obra.

As deformações escondem sentidos que uma vez interpretados revelam o mote. Não somente o corpo da personagem está em evidente desproporção, mas também o espaço. Como se deformar a perspectiva fosse a maneira encontrada pela artista para revelar as perturbações causadas pelo assédio, contorções indicativas da impossibilidade de manter a aparência natural diante da contrariedade e do abuso.

Um ato contra a vontade deforma a percepção do que é visto ao redor, assim como o trauma perturba a visão que se tem de si mesmo. E nesta distorção, o corpo retorcido e a deformação do espaço anunciam o que está por vir. Não há resiliência.

8

A escrita deste parágrafo foi influenciada pelo livro *Ways of Seeing* (1972), bem como a série televisiva de mesmo nome, de John Berger (1926-2017), especialmente o notocante ao segundo capítulo, em que é abordado a presença da mulher na Arte, sendo observada e traduzida por homens durante centenas de anos.

O corpo da personagem também comunica. Com uma das mãos Suzana tenta afastar os anciãos e com a outra tenta tapar o ouvido de modo a não ouvir a chantagem. Suas pernas, em posição de contraste em relação aos braços, parecem iniciar marcha, como se a fuga fosse a sua próxima ação. Nessa continuidade o rosto da personagem parece distorcer-se ao lamentar a afrontosa proposta que ouviu há pouco dos dois velhos. Sua face expressa repulsa, sentimento contrário ao expresso nos rostos dos dois anciãos que a ameaçam, parecendo ignorar a recusa. Eles, na intenção de aproximação, derrubam os seus corpos sobre o parapeito de mármore e assim avançam até ela.

Essa violenta e cruel cena representada foi descrita na bíblia católica da seguinte maneira:

Apenas saíram, os dois homens precipitaram-se em direção de Suzana.

As portas do jardim estão fechadas, disseram-lhe, ninguém nos vê. Ardemos de amor por ti. Aceita, e entrega-te a nós.

Se recusares, iremos denunciar-te: diremos que havia um jovem contigo, e que foi por isso que fizeste sair tuas servas.

Suzana exclamou tristemente: Que angústias me envolvem por todos os lados! Consentir? Eu seria condenada à morte! Recusar? Nem assim eu escaparia de vossas mãos!

Não! Prefiro cair, sem culpa alguma, em vossas mãos, do que pecar contra o Senhor.

Suzana soltou grandes gritos, e os dois anciãos gritavam também contra ela. (BÍBLIA, Dn. 13, 19-24).

A descrição bíblica traduz o sofrimento da personagem e a tecnologia permitiu vislumbrar o sofrimento da criadora.

IV JULGAMENTO

A técnica de raio-X possibilita a percepção de um outro plano, antes invisível. Ao aprofundarmos nas camadas pictóricas por meio da imagem produzida de raio-X, podemos vislumbrar as alterações que foram realizadas pela artista na pintura.

Segundo o romance escrito por Susan Vreeland, *The Passion of Artemisia: A Novel* (2002), Artemisia foi violentada aos 17 anos pelo assistente do ateliê de seu pai. Agostino Tassi (1578-1644) pintava algumas obras em parceria com Orazio Gentileschi e foi por ele orientado a ensinar técnicas de perspectiva à Artemisia.

Agostino aproveitou o fato de estarem sozinhos para empurrá-la para dentro de um quarto, sem ninguém para impedi-lo de violá-la. Artemisia usou uma adaga para se defender. Não apenas a força bruta serviu para satisfazer sua lascívia, Agostino chantageou-a afirmando que se casaria com ela, caso mantivesse em segredo a relação sexual imposta. Em 1611, Tassi foi acusado não somente de ter roubado uma das pinturas de Orazio Gentileschi, mas também de ter violado a virgindade de Artemisia (VREELAND, 2002).

O casamento como forma de reparação pelo estupro é algo brutal, porém histórico. Por exemplo, no Brasil o estupro era tido como um crime contra os costumes e a extinção da punibilidade do estuprador pelo casamento foi prevista em nosso Código Penal até ser revogado pela Lei nº 11.106, de 2005. Essa prática abjeta era tida como instrumento reparador da honra da mulher. Dado o exposto, é de se imaginar a pressão suportada pela vítima de estupro no século XVII.

O julgamento que seguiu teve como defesa de Tassi várias testemunhas. Os depoimentos em sua defesa foram tão eloquentes ao ponto de o Juiz que presidia a corte precisar advertir diversas vezes os participantes. Malgrado a violação de Artemisia, Tassi alegou que as relações foram consensuais e que ela já havia mantido relações com outros homens⁹.

Por fim, Agostino Tassi foi condenado e mantido na prisão por mais de oito meses após julgamento, mas em seguida, foi liberado

9

Cumpramos informar que, prezando o foco deste texto, a peça de julgamento não será analisada, quem possuir interesse em ler na íntegra o caso, aconselhamos que consulte o livro da historiadora norte-americana Mary Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, de 1989. O livro apresenta o caso detalhado e com notas explicativas, baseando-se em fontes primárias.

prematuramente pelo juiz que, aparentemente, o perdoou. Tassi foi condenado, mas não há evidências que atestem que tenha sido sentenciado. Orazio, pai de Artemisia, entrou com ação contra seis testemunhas por falso testemunho. Ao que tudo indica, o peso da sentença recaiu sobre ela (GARRARD, 1989).

Quando julgaram o fato ocorrido, procuraram testar a veracidade da versão de Artemisia. Todo maquinário inquisitório foi aplicado em seu corpo na intenção de com isso extrair a verdade. A corte não economizou em instrumentos físicos para verificar a sua virgindade, bem como de interrogatórios que a levassem a confessar a sua secreta vida promíscua, na esperança de que com a tortura confidenciasse relações sexuais anteriores ao ato julgado, pois na doente mente de quem julgou o caso, o fato de que pudesse ter consumado relações sexuais anteriores tornaria leviano o estupro.

Estigmatizada, Artemisia não pôde ficar em Roma, sendo arranjado a ela um casamento de conveniência com o artista Pietro Antonio di Vincenzo Stiattesi (s/data) em 29 de novembro de 1612. Em Florença, tornou-se a primeira mulher a entrar para a *Accademia del Disegno*.

Conhecer a extensão da violação suportada por Artemisia é crucial para compreender a magnitude da obra *Suzana e os Anciãos*. Na história da bíblia católica, Suzana repele os avanços sexuais de dois homens mais velhos em sua comunidade, homens que lhe surpreendem durante o banho. Envergonhados por sua recusa, a chantageiam para que se submeta sexualmente aos dois idosos ameaçando arruinar a sua reputação, ameaça que levam a cabo e quase termina por conseguir a morte de Suzana por um falso adultério. O caso é levado a julgamento que acaba em discordantes depoimentos, mas que provam a inocência de Suzana.

Artemisia manteve-se na esteira do realismo *caravaggesco* ao representar o conto. No entanto, parece ver-se refletida na personagem Suzana bíblica e dessa forma ir além, pois uma espécie de autorrepresentação de sua condição quando jovem, diariamente assolada por homens lascivos, é posta diante de nossos olhos.

A semelhança não é mero dissabor. Vale lembrar que, mesmo de maneira diferente, tanto Suzana como Artemisia foram chantageadas para se calarem e consentirem ao sexo. E foi talvez por identificação que ela tenha pintado essa personagem bíblica, já que não há indício de que esta obra tenha sido encomendada. O mais provável é que tenha escolhido representar esta passagem tal como fez, o que reafirma a interpretação do abuso.

A pintura como prova produz rastro que ao seguirmos nos permite identificar que o homem com cabelos escuros, demasiadamente jovem para corresponder a um ancião, pode ser identificado como Agostino Tassi, ou, para dizer o mínimo, aludir a tal persona. Se considerarmos que o infame deveria ensinar a Artemisia perspectiva, as distorções assumem maior peso.

Assim, o fato da perspectiva no quadro de Artemisia estar feita de maneira “errada”, ligeiramente torta, talvez não corresponda à falta de habilidades da artista, mas sim a elementos que se circunscrevem e corporificam a prova cabal da violência ocorrida. Na tentativa de denunciar o seu agressor, ou ao menos memorar fragmentos do episódio ocorrido, distorce a perspectiva cônica como se dessa forma apontasse para o responsável por alterar a sua realidade. Neste sentido, a pintura funciona como corpo de delito, no qual Gentileschi imprime, como que com ferro em brasa, a marca indelével de seu próprio sofrimento.

V RAIO-X

Ao comparar a pintura com o raio-X, poderíamos dizer que Suzana e os anciões é um retrato de uma jovem indefesa diante de seus agressores, o que contrasta com a imagem revelada. Se a pintura por si só causa angústia, o raio-X revela agonia e terror em nível mais intenso, situando o real como um caminho que aponta os sofrimentos do corpo na textura imaginária do mito. A personagem desafiante, ali, empunha uma adaga contra seus agressores. A adaga, arma relatada pelo tribunal como autodefesa usada por Artemisia contra Tassi, transforma Suzana de vítima a vingadora, e não mais como persona conivente à situação.

A análise da imagem extraída por meio do raio-X apresenta o que estava escondido na pintura: uma corporeidade que revela uma

terceira possibilidade de compreensão. Essa terceira possibilidade se soma à relação biográfica, conectando a personagem à vida da artista, mas também, além da marca biográfica, o raio-X revela resistência ao abuso e o desejo de vingança de alguém que um dia foi violentada.

O “grito”, descrito no livro de Daniel, aparece agora corporificado na expressão de cor azul na chapa de raio-X. O rosto não lânguido, mas potente e irado funciona como uma exclamação. O ponto de atração do nosso olhar torna-se a face tempestuosa condutora desse grito de revolta, não como o *Grito* de Munch (1863-1944) – estático –, mas ressonante, oriundo da voz de alguém com coragem. É o som da decisão, e esse grito decidido, em alto e bom tom, diz: NÃO!! Como máxima, este som se desdobra e reverbera, demonstrando não apenas que a artista ou a personagem bíblica são dotadas de poder e de força para mover justiça, mas sim qualquer pessoa que tenha sido submetida à mesma violência.

A pintura de Artemisia apenas pode ser analisada depois de olharmos o raio-X. A exposição dos fantasmas escondidos durante séculos funciona como ferramenta capaz de exorcizar o trauma sofrido e ocultá-lo constitui parte da violação imposta por poderes seculares e ranços culturais, onde o desejo do opressor ainda encontra eco e proteção, já que a voz da vítima é silenciada, omitida ou deturpada.

Cumprir informar que ao longo de sua carreira, Artemisia tratou as mulheres descritas na bíblia em tom heróico, não apenas como inocentes, indefesas ou mesmo lânguidas e coniventes. As mulheres representadas em suas pinturas, a grosso modo, assumem protagonismo, no qual seres resistentes e vingativos ganham foco¹⁰.

VI FICÇÃO

Em 1998 o raio-X da pintura *Suzana e os Anciãos* de Artemisia

10

Destaca-se as seguintes pinturas inspiradas na bíblia: *Ester diante de Assuero* (Livro de Ester), *Yael e Sísera*, bem como *Sansão e Dalila* (Livro dos Juízes), *Davi e Betsabá* (Livro de Samuel), *Salomé e João Batista* (livro de Mateus e Livro de Marcos), *Judite e Holofernes* (Livro de Judite).

Gentileschi revelou uma imagem em que Suzana, em vez de vítima dos velhos lascivos que a assediam, portava uma adaga e torna-se protagonista de sua própria justiça. Dessa forma, a imagem corrobora com a versão expressa por Artemisia em julgamento contra o seu agressor.

No entanto, a imagem em questão não foi obtida por meio da técnica de raio-X, em vista de ser uma ficção: é uma pintura produzida na intenção de simular uma placa de raio-X feita pela pintora e restauradora Kathleen Gilje (1945), em 1998, sendo apresentada por meio de projeção para assim fortalecer as capacidades enganadoras de sua obra.

Gilje é conhecida por seus trabalhos de apropriação que não se reduzem a imitação, tal que captura a aparência de obras de antigos mestres e retifica as imagens dando a elas um outro sentido. Neste sentido, os seus atos propositivos impedem que a sua obra se realize na mera cópia, posto que em si possibilitam, como uma ferramenta analítica, a reinterpretação de obras antigas. Dessa forma demonstra que as coisas poderiam ser diferentes, não como simples exercício mental, mas exaltando a versão documental das pinturas¹¹.

Ao mesclar a história de obras artísticas com a perspectiva contemporânea, este é um modo de, por intermédio da pintura, analisar obras e episódios históricos, como de possibilitar abordagens alternativas de obras originais. Assim, a sua obra funciona como um convite para o público refletir sobre a história material e as possíveis narrativas que uma obra pode guardar.

Por outro lado, o seu domínio técnico garante a eficácia do engano. A representação da placa de raio-X de Suzana foi pintada com branco de chumbo, de modo a simular o *pentimento* quando fotografada. É notório na arte que tintas derivadas do chumbo se comportam de modo autêntico quando fotografadas pela incidência da luz ultravioleta. Em ciência deste fato, com tons azulados Gilje manipula a aparência na finalidade de

11

Para mais informações, sugerimos o site da artista, disponível em: <https://kathleengilje.com/home.html>, bem como o livro *Art in America*, em *Seeing Beneath the Surface*, nas páginas 119-121, em que Linda Nochlin comenta a obra de Gilje

formular o seu discurso. Ao apresentar por meio da projeção o raio-X, concretiza a sua obra revelando a intenção em conduzir o observador ao engano, já que ela mesma surge em sua função como restauradora ao lado da projeção explicando a falsa restauração¹².

Neste sentido, em sua obra *Susanna and the Elders, Restored - X-Ray* (1998) é necessário ser enganado, já que enquanto a dissimulação não for descoberta, a ficção se apresenta como real. Assim, a pintura torna-se um dispositivo que funciona como se a verdade estivesse vindo à tona, resultado de um objeto verídico que reconstrói a sua própria história nos entregando uma nova versão do que aparentemente estava ocultado.

Dessa maneira, a obra de Gilje reafirma os laços com o desconhecido pois confirma que não há certeza do que agora é passado. E nesta clareza, manipula a dúvida do que poderia ter realmente ocorrido, redesenhando a interpretação.

Além disso, a obra é eficaz em prever o engano pois em seu ato propositivo acolhe a demanda do observador, visto que qualquer pessoa ética almeja reparação para a vítima. Portanto, a artista nos concede a satisfação – a justiça – na fantasia, posto que altera a condição de vítima para protagonista de sua autodefesa, nos permitindo imaginar um outro desfecho que não seja o abuso. Assim, na tessitura do contemporâneo revisita o crime e empodera a vítima na esperança de um passado diferente.

Neste sentido, a intercessão contra a violação não se dá pela lei – que não amparou as jovens –, nem tampouco se entrega aos caprichos religiosos – que condenariam Suzana à pena capital –, mas sim por meio da arte. Em sua potência projetiva, Artemisia parece ter denunciado o seu algoz na fase do velho patife que usou o seu poder legal para satisfazer a sua lasciva. Gilje, de outro modo, se vale de narrativas para exorcizar o trauma e potencializar as mulheres vitimadas. E como um tributo à artista italiana que se vingava da figura masculina abusadora em suas pinturas, produz uma imagem vingativa.

12

Em vídeo divulgado no Youtube, Gilje pode ser vista ao lado da projeção explicando a restauração. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jq2bmbPL7rA&ab_channel=KathleenGilje

Não raras vezes somos enganados ao olhar a obra de Kathleen Gilje, tanto visualmente como conceitualmente. E neste caso em específico, as suas sutis alterações parecem possíveis, parecem de fato mostrar que um dia a pintura foi dessa maneira. No fim, quando descobrimos a real natureza, sabemos que Gilje revela reais implicações intrínsecas na obra, por isso suas ficções são credíveis.

A finalidade do anacronismo explorado no falso por Gilje apresenta a função cultural do engano. Ao criar uma imagem que sustenta a versão de Artemisia e sendo essa visão compatível com valores admirados atualmente, tais como a tenacidade da mulher que, mesmo violada, brande injustiça vivida e consegue ultrapassar anos de escuridão para lançar sua versão à luz do contemporâneo, permite com sua manipulação revisitar obras criadas pelo gênio humano. No fio da lâmina a sua obra materializa a crença de que as coisas poderiam ter sido diferentes, de que o trauma poderia ter sido evitado, e como uma máquina do tempo, o raio-X torna-se dispositivo capaz de frear a tragédia e nos reconfortar.

Por fim, julgamos necessário ser enganado por Gilje, somente assim podemos aproveitar ao máximo a sua obra. Por este motivo, nos desculpamos com o (a) leitor (a) já que rompemos com a sinceridade ao omitir o engano. Porém, esperamos que sejam compreensivos com a nossa escolha, já que acreditamos que apenas assim a obra seria abordada da maneira correta e o seu discurso preservado. Neste sentido optamos em sermos fiéis à artista e ao seu trabalho, tal como Penélope valendo-se de enganos para proteger a integridade.

Mesmo que tenhamos deixado para o fim a revelação de que o raio-X se tratava de uma pintura contemporânea, informamos que no início do ensaio foram deixados sinais que poderiam revelar a intenção de enganar. Ademais, essa foi a forma que encontramos para abordar de modo adequado a sua obra, nos esforçando para propiciar aos leitores o clímax da experiência em serem enganado(as), assim como nos dedicando para manter cristalizado o teor da obra de Gilje num texto arriscado devido à sua própria estrutura ensaística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU DÚVIDA

Segundo Judith Mann (2009) mesmo que a pintura contenha assinatura – sendo atualmente identificadas apenas 18 obras com a assinatura de Artemisia –, a autoria de *Suzana o e os Anciões* foi questionada por Raymond Ward Bissel, entre outros pesquisadores que indagaram se a pintura não havia sido realizada por Orazio Gentileschi e exibida como se tivesse sido feita por sua filha. Leonardo Sola, em *Eterno Femminino: Artemisia Gentileschi*, argumenta que esse ato tem como motivação a promoção de Artemisia como pintora, pois dessa forma demonstraria domínio técnico alcançado por uma jovem, e assim conquistaria um círculo de fiéis compradores.

De antemão, poderíamos adiantar que tal prerrogativa parece ter como finalidade questionar o talento da pintora, no qual encontra eco o ressentimento opressivo e o revisionismo histórico, sendo mais uma vez capaz de silenciar. No entanto, acrescentamos que esse argumento não é pacífico entre pesquisadores e ainda carece de pesquisa acurada. Também informamos que tal apontamento não foi apresentado como nota antes – no corpo do texto –, pois julgamos que causaria ruído à narrativa e tornaria problemática a sequência que optamos por seguir no decorrer do texto. Por fim, não temos gabarito capaz de decifrar a autoria questionada, nem tão pouco para firmá-la. Descobrir ou enganar-se são possibilidades de novos caminhos agora deixados para que outras pessoas sigam, e, caso julguem justo, remontem os rastros que nos conduzam à real assinatura da obra.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA, Português. **A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

GARRARD, Mary D. **Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art**. Princeton University Press, 1989.

GILJE, Kathleen. **Susanna and the Elders, Restored by artist Kathleen Gilje**. Youtube, 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jq2bmbPL7rA&ab_channel=KathleenGilje acesso em 03/10/2022.

MANN, Judith W. **Identity Signs: Meaning and Methods in Artemisia Gentileschi Signatures**. Wiley, pp. 71–107, 2009.

NOCHLIN, Linda. **Women artists: the Linda Nochlin reader**. New York, New York: Thames & Hudson, 2015.

TEDESCO, CRISTINE. **Artemisia Gentileschi: trajetória, gênero e representações do feminino (1610-1654)**. Tese (doutorado em história). Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

VREELAND, Susan. **The Passion of Artemisia: A Novel**. First Edition. London: Publish Penguin Books, 2002.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ARTIGOS

ÍCONE

REANTROPOFAGIA:

A VOLTA DE MAKUNAIMÍ PELA ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

LAÍSSA SARDIGLIA

Natural de Porto Alegre/RS, é formada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria. Atualmente é funcionária pública e graduanda do curso Bacharelado em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

RESUMO

O PRESENTE TRABALHO propõe uma leitura da pintura *Reantropofagia* (2018) do artista indígena contemporâneo Denilson Baniwa, revelando seu contexto histórico e as críticas que expõe, como ao Movimento Antropofágico e ao livro *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade. Também busca evidenciar as narrativas e as visualidades indígenas, então silenciadas e apropriadas, que emergem artisticamente da obra a partir da figura de *Makunaimí/Makunaimã*.

PALAVRAS-CHAVE

Denilson Baniwa; Reantropofagia; Macunaíma; Modernismo; Arte indígena contemporânea.

ABSTRACT

THIS WORK proposes a reading of the painting *Reantropofagia* (2018) by the contemporary indigenous artist Denilson Baniwa, revealing the historical context and the criticism that it makes to the Anthropophagic Movement and the book *Macunaíma* (1928) by Mário de Andrade. Also it aims to show the indigenous narratives and visualities, silenced and appropriated, that emerge artistically from the work by *Makunaimí/Makunaimã* figure.

KEYWORDS

Denilson Baniwa; Reantropofagia; Macunaíma; Modernism; Contemporary indigenous art.

INTRODUÇÃO

LÁ VOLTAMOS NÓS a revirar esse emaranhado que se convencionou chamar de cultura nacional, tudo porque, passados tantos séculos, ainda não compreendemos nossa própria identidade. Tudo porque, nascidos em uma colônia, distantes do que significa ser europeu ou africano, passamos a assimilar nossas supostas descendências a uma cultura que aqui existia, completamente indiferentes ao impacto sobre a cultura do outro. E assim, avidamente vamos solucionando nossos complexos de nação emergente, recém independente, numa ânsia de jovem afobado e descompromissado.

Quando abordo tais questões quero evidenciar o meu próprio espaço de fala, como estudante brasileira branca, e prestes a analisar o trabalho de um artista indígena que muito me impactou, porque questiona o que acreditei ser o Brasil. A obra em questão é eloquente e provocadora, por isso muito se tem debatido a respeito dela – principalmente neste ano de 2022 quando completam cem anos da Semana de Arte Moderna de São Paulo.

Trata-se de uma pintura de Denilson Baniwa, artista indígena natural da cidade de Barcelos, no interior do Amazonas, que nasceu em 1984 em uma comunidade à beira do Rio Negro e que, após adquirir certa visibilidade com seus trabalhos, principalmente pela intervenção como *Pajé-Onça* na 33ª Bienal de São Paulo¹ e pelo recebimento do Prêmio Pipa², tornou-se um dos expoentes do que atualmente tem se nomeado Arte Indígena Contemporânea: categoria que engloba artistas indígenas cujo repertório aproxima temáticas indígenas de conceitos, práticas e sistemas contemporâneos da arte. Seu trabalho aqui em questão

1

Performance realizada em 17 de novembro de 2018 em exposição curada por Sofia Borges no Pavilhão do Ibirapuera, durante a 33ª Bienal de São Paulo, e diante de fotografias feitas por Martin Gusinde do povo Selk'nam (habitantes do extremo sul do continente exterminados pelos colonizadores). Denilson Baniwa, vestido com máscara de onça, leu e rasgou um exemplar de *Uma Breve História da Arte* de Susie Hodge. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgl>.

2

Denilson Baniwa foi vencedor em 2019 do Prêmio Pipa na categoria online, por votação do público. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pipa-online-2019/>

chama-se *ReAntropofagia* e foi exibido à entrada da exposição de mesmo nome, curada pelo próprio Denilson Baniwa, junto do pesquisador e curador Pedro Gradella, e realizada entre os dias 24 de abril e 26 de maio de 2019 no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense, no Rio de Janeiro.

A exposição, que contava com a participação exclusiva de artistas indígenas³ da atualidade, foi, segundo define Daniel Dinato (2019), *uma retomada territorial da arte*, pois tratou da ocupação de um museu, então espaço institucional e por excelência das artes, buscando questionar a presença, ou melhor, o silenciamento dos indígenas nesses locais. Conforme detalha o próprio Denilson Baniwa:

estamos ocupando um território simbólico e hegemônico que historicamente construiu um imaginário da identidade nacional de forma excludente e discriminatória. Essa ocupação se verifica justamente pelo não reconhecimento que indígenas possam ser produtores de arte e conhecimento além do que está preestabelecido pelo imaginário da Academia e da sociedade. Os povos nativos sempre foram representados, expostos e estudados por meio do seu silenciamento. (BANIWA, 2018, p. 46).

Nesse contexto, é significativo que a pintura *ReAntropofagia* inaugure a exposição, principalmente porque ela inverte esse papel secundário e referencial ocupado até então pelos indígenas em meio à produção cultural nacional. Com ela percebemos o protagonismo indígena em debater sobre sua incorporação a uma identidade brasileira que, enfatizando a mestiçagem, se apropriou de e silenciou as particularidades e histórias de outros povos. Para esses artistas, o momento agora é de retomada tanto de seu espaço quanto de seu passado. Dessa forma, como define Denilson Baniwa sobre a exposição: “[...] é um manifesto.

3

Participaram da exposição os artistas Jaider Esbell, Daiara Tukano, Denilson Baniwa, Sueli Maxakali, Aredze Xukurú, Salissa Rosa, Edgar Kanaykõ, Graça Graúna, Naná Kaigang, Moara Brasil, João Nyn, Gustavo Caboco, We'e'ena Tikuna, Larici Moraes e os coletivos Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU) e Associação Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI).

Quem tem que falar sobre antropofagia somos nós! Foi preciso cortar a cabeça do Mário de Andrade e servi-la na bandeja com temperos locais e pimenta para abrir espaço para *Macunaíma*” (GOLDSTEIN, 2019, p. 86).



FIGURA 1

Denilson BANIWA

Re-Antropofagia, 2018

Acrílica, argila, óleo, pussanga
e urucum sobre tela

Coleção do artista

REANTROPOFAGIA E APROPRIAÇÃO NAS ARTES

Como antecipa Denilson Baniwa, em *ReAntropofagia* [Figura 1] nos deparamos com a cabeça de Mário de Andrade servida em uma cesta que está preenchida com sangue ou vinho, mais uma versão da primeira edição do livro *Macunaíma* [Figura 2], de 1928, e um pequeno bilhete, em folha destacada de caderno, onde se lê: *Aqui jaz o simulacro Macunaíma, jazem juntos a ideia de povo brasileiro e a antropofagia temperada com bordeaux e pax mongolica. Que desta longa digestão renasça Makunaimê e a antropofagia originária que pertence a nós, indígenas.* Acompanha-os também alguns alimentos associados à cultura indígena, como urucum e pimenta amarela, várias raízes de mandioca em uma cesta e espigas de milho⁴ suspensas por um cordão. No geral, todos os elementos dentro da pintura estão bem distribuídos

e ordenados, além de serem facilmente reconhecíveis, visto que o artista preza pelo realismo e não há qualquer abstração nas formas. Porém, isso não torna a imagem menos impactante.

A cabeça que vemos está morta, os olhos fechados e a boca aberta nos evidenciam ainda mais isso, mas ela também está entre alimentos, como uma refeição servida ou ofertada. A respeito disso, podemos partir do conceito de *antropofagia*, como retomado pelo título ou citado no bilhete, para lembrar dos relatos feitos por colonizadores, e que tanto se difundiram no continente europeu, a respeito de tribos no “Novo Mundo” que praticavam o canibalismo, como no caso dos tupinambás, que particularmente adquiriram tal reputação após o relato de Hans Staden em *Duas viagens ao Brasil* (1557). Dessa forma, no seio da moralidade cristã e racional, a qual devemos aqui ignorar, muito

4

Trata-se de uma variedade não domesticada do milho e que possui semelhança com o milho Guarani, alimento tradicional e sagrado nessa cultura.

se debateu a respeito dos pecados ou da selvageria envolvida nesta prática, que basicamente consistia numa assimilação da carne e dos atributos do outro. Como comenta Tzvetan Todorov (2010, p. 208), esse outro não podia ser “nem semelhante nem totalmente diferente”, pois “o sacrificado é também avaliado segundo suas qualidades pessoais”. Por outro lado, Michel de Montaigne (2016, p. 242), que em seu ensaio *Dos canibais* manifesta suas impressões sobre o canibalismo, propõe que a prática visava abalar o ânimo do adversário e provocar covardia, já que “A vitória verdadeira é a que constrange o inimigo a confessar-se vencido”.

Porém, o conceito de *antropofagia* irá reverberar séculos depois no país, a partir da concepção de uma identidade brasileira pelo prisma de uma elite intelectual paulistana, ou o chamado Movimento Modernista. Esse grupo, encabeçado por nomes como Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Tarsila do Amaral, despontou na realização em São Paulo da *Semana de Arte Moderna de 1922*⁵ que, acompanhando as celebrações do centenário de independência do país e inspirado nas vanguardas artísticas europeias, propagou a ideia de uma modernidade no Brasil associada à promoção de uma cultura nacional. Nesse impulso ufanista, os modernistas retomarão algumas intenções já presentes no movimento Indianista⁶ do século XIX, que defendia um retorno às origens do país alçando a figura do “índio” como símbolo de nação, com a diferença de que um visava uma romantização do passado e outro sua modernização. O desfecho é a publicação por Oswald de Andrade, em 1928, do *Manifesto Antropofágico*⁷ e sua assimilação do conceito de *antropofagia* a uma característica cultural tipicamente

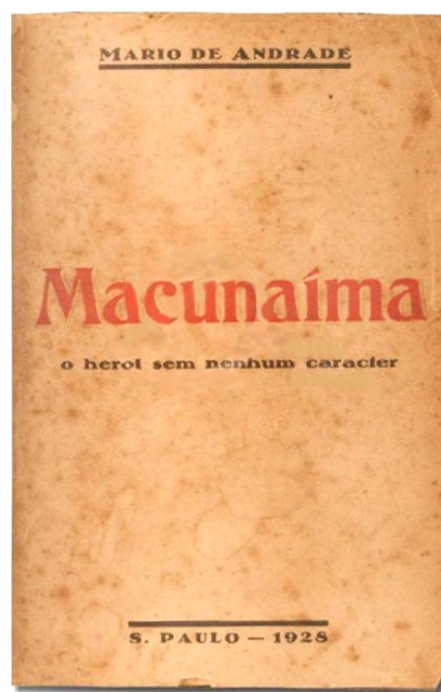


FIGURA 2

Mário de ANDRADE

*Macunaíma: o herói sem
nenhum caráter*
São Paulo, 1928,
1ª edição
Reprodução da Internet

5

Foi realizada entre os dias 13 a 18 de fevereiro de 1922 no Theatro Municipal de São Paulo, reunindo debates, apresentações de dança, música e poesia, além de exposições artísticas visuais. Cabe ressaltar que Tarsila do Amaral se encontrava na França no momento, se juntando ao movimento apenas depois.

6

Vertente do Romantismo no país que, se desdobrando na literatura, artes plásticas e música, irá exaltar o “índio” como símbolo patriótico. Destaque para o livro *Iracema* (1865) de José de Alencar, a pintura *Moema* (1866) de Vitor Meireles e a ópera *O Guarani* (1870) de Carlos Gomes.

7

O manifesto foi publicado em maio de 1928 na Revista de Antropofagia (1928 - 1929).

brasileira, que consistiria na apropriação de estéticas e ideias estrangeiras a fim de adaptá-las a uma realidade local. Como ostenta já na primeira frase do texto: “Só A ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE, 1970, p.13).

O impacto do *Manifesto Antropofágico* será perceptível no mesmo ano, com a publicação do livro de Mario de Andrade *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (1928), texto curto, porém multifacetado, que, resumindo bastante, traça as peripécias no país de um protagonista que nasce negro e indígena, mas que no desenrolar se torna branco. Conforme propõe Mário de Andrade, esse herói seria a personificação das características do brasileiro, por vezes preguiçoso e luxurioso, até malandro ou ignorante. Isto é, uma síntese do que seria a mestiçagem e é por essa razão que, embasado pelo conceito de *antropofagia*, o autor faz uso de um compilado de histórias indígenas com elementos populares e estrangeiros, além de palavras diversas, a fim de criar uma linguagem brasileira.

Consequentemente, *Macunaíma* se torna um expoente da literatura nacional, representando um marco do Movimento Modernista e Antropofágico, como também do discurso de construção de uma identidade tipicamente brasileira, de caráter miscigenado e tropical, que será continuamente retomada em meio ao cenário cultural do país. Veremos esses ideais ressurgirem com os Tropicalistas⁸ na década de 60, como também junto ao Cinema Novo⁹, onde teremos em 1969 uma adaptação cinematográfica do livro pelo diretor Joaquim Pedro de Andrade. Esta versão da história será, segundo Laurent Desbois, o “primeiro e único sucesso popular verdadeiro ligado ao Cinema Novo, sem dúvida pela opção cômica e farsesca

8

O Tropicalismo foi um movimento cultural encabeçado por pelos músicos Gilberto Gil e Caetano Veloso, pelo poeta Torquato Neto e pelo compositor Rogério Duprat. Seu nome origina do disco *Tropicália* de 1967, que por sua vez referência uma obra do artista Hélio Oiticica. Mesmo com destaque na música, o movimento irá também se desdobrar na literatura, no teatro e no cinema.

9

O Cinema Novo foi um movimento cinematográfico nacional que despontou entre as décadas de 60 e 70 como resposta ao panorama social e político do país e à predominância de produções de caráter hollywoodiano.

de uma adaptação original e pela presença do ator mais popular do cinema brasileiro, Grande Otelo” (DESBOIS, 2016, p. 198) [Figura 3].

Entretanto, tendo conhecido esse panorama, compete questionar o quanto tal assimilação deliberada de culturas feita em *Macunaíma*, e pelo viés do *Manifesto Antropofágico*, pode ser extremamente problemática se observarmos pela perspectiva do outro supostamente ali representado mas que na realidade do país está silenciado e excluído. Além disso, essa incorporação e unificação de variadas práticas e cosmogonias, para fortalecer uma ideia de nação, acarreta numa desconfiguração do passado dessas comunidades, cada vez mais sintetizados como mitologias. Vale aqui retomar a fala de uma das personagens da peça *Makunaimã: o mito através do tempo*:

quando se extrai uma pequena parte da cultura de um povo de seu contexto, seja um canto ou uma dança ou um ritual ou um personagem mítico, você folcloriza um sistema total de vida. Nós hoje desgostamos da ideia de folclore e lendas. Isso não existe. Não a ser louvado. São resquícios de culturas que já foram plenas e se perderam no processo histórico. (TAUREPANG, 2019, p. 41).

Dessa forma, o que percebemos em *ReAntropofagia* é a perspectiva indígena impondo-se através da retomada de práticas e conceitos próprios que estiveram em uso por um discurso artístico excludente em vista de forjar uma identidade nacional, mas que agora estão sendo criticamente reapropriados. Como esclarece Denilson Baniwa:

Meu ponto de vista em primeiro lugar é entender os contextos históricos, eu não posso deixar de lado o entendimento desses contextos históricos, por exemplo a semana de arte moderna e o modernismo [...], eu preciso fazer um recorte temporal sobre isso. Talvez, naquela época, não existissem indígenas ou existiam, mas não tinham o poder que temos hoje,



FIGURA 3

Joaquim Pedro de ANDRADE

Grande Otelo em cena
do filme *Macunaíma*, 1969
Reprodução da internet

o de intervir ou de dizer algo em relação ao que era arte. A maior preocupação das populações indígenas talvez, até agora inclusive, é mais em sobreviver ao genocídio e as violências cotidianas do que se preocupar sobre o que é arte ou sobre terminologias da arte. Eu compreendo esse período em que a cultura indígena serviu de escada ou base para a construção de discursos artísticos e depois essa coisa da colaboração e tudo dos interlocutores indígenas até chegar onde estamos hoje, ter nossa própria voz e definir o que queremos ou não e buscarmos inclusive mecanismos de aproximação ou de repelir certos discursos e parceiros. Entendo que hoje enquanto indígenas temos o papel de entender o passado e reconstruir a partir das ruínas, não dá pra fazer arte indígena contemporânea hoje, sem revisitar o passado tanto quando fomos o produto explorado, colaborativo até hoje em que somos o produto de ação própria em tudo. (ROCHA, 2021, p. 65)

Dito isso, é por essa razão que vemos na pintura a cabeça de Mário de Andrade, referência dos ideais do Movimento Modernista e Antropofágico, sendo servida em uma cesta, pois, como reforça o bilhete, *jazem juntos a ideia de povo brasileiro e a antropofagia*. Entretanto, Denilson Baniwa não se limita a fazer apenas essa crítica: ele vai além e simbolicamente, também, assimila e transforma a imagem de Mário para que este torne-se a personificação do citado *simulacro Macunaíma*. Por isso que a face que vemos, com os característicos óculos, não é realmente aquela que conhecemos por fotografias do escritor, mas a face de Grande Otelo (DINATO, 2009, p.278), ator que para a cultura e memória popular incorporou as características do protagonista do livro.

Essa estratégia utilizada, de fazer, como comenta Ilana Goldstein (2019, p.86), “uma antropofagia ao avesso no sistema das artes”, conversa com as aspirações da arte indígena contemporânea em se apropriar de uma linguagem artística ocidental para abordar e dar visibilidade ao seu discurso. Por isso que em *ReAntropofagia* nos deparamos com uma obra de aspecto mais realista e que gera associações com outras produções da história da arte europeia, trazendo semelhanças, por exemplo, com gêneros de pintura como as naturezas mortas¹⁰ e as vanitas¹¹. Também, por

10

É um gênero que retrata objetos estáticos e inanimados, geralmente vinculados ao cotidiano como objetos, flores e alimentos.

um viés iconográfico, podemos relacionar a cabeça de Mário de Andrade / Grande Otelo com a cena da decapitação de São João Batista [Figura 4], tema bíblico recorrente nas artes e cujas representações reforçam sempre essa imagem da “cabeça numa bandeja”. Dessa forma, mesmo difícil de afirmar objetivamente tais referências, é fato que as correlações entre arte indígena e não indígena são, em muitos casos, intencionalmente estimuladas, pois como esclarece Denilson Baniwa (2020, p. 47) o “que os artistas indígenas têm feito nesse momento é conversar em código que seja entendível pela maioria das pessoas, indígenas ou não”.

Contudo, não devemos associar essas intenções a uma adesão dos valores e convenções da arte institucionalizada, pois a proposta desses artistas é exatamente assimilar para transformar os padrões, dando assim visibilidade às suas próprias pautas e temáticas. Por isso que em *ReAntropofagia* há o uso de tela e tinta acrílica junto de materiais tipicamente indígenas, como urucum e argila. Porém, mais reveladora é a relação que o artista faz entre técnica artística e *pussanga*, que, no idioma Baniwa, significa algo entre feitiço ou enfeitiçamento e, no idioma Tupi, algo como remédio (ALMEIDA, 2021). Para Denilson Baniwa, a arte indígena contemporânea extrapola sua experiência estética ou simbólica, adquirindo também um significado cultural particular que exerce um poder novo sobre o observador. Como ele esclarece:

[...] o fato da antropofagia no meu trabalho, talvez utilizar símbolos ou ícones ocidentais nesse primeiro caminho que estou fazendo é uma armadilha ou como dizem no Rio Negro, uma *pussanga*, um feitiço para atrair os olhos da sociedade não indígena para meu trabalho e nessa atração acabar enfeitiçando com pensamentos Baniwa ou indígenas. (ROCHA, 2021, p. 67)



FIGURA 4

Andrea SOLARIO

*Cabeça de São João Batista
numa bandeja*, 1502
Óleo sobre tela.
Museu do Louvre,
Paris, França

11

Gênero assemelhado as naturezas mortas, mas alusivo ao tema da morte e da efemeridade da vida. Geralmente são representando crânios, bolhas e ampolhetas, além de frutas e flores em decomposição.

Dessa forma, atrelada ao conceito de arte e *pussanga*, concordo com o artista de que, diante de tais obras, devemos ser enfeitiçados e atraídos pelo pensamento indígena, buscando fazer associações visuais que ultrapassem nossos conceitos ocidentais e encontrem referenciais novos na perspectiva do outro. E é exatamente isso que proponho na sequência, pensando, como Denilson Baniwa, que podemos não “acabar com a história da arte construída até agora, mas talvez possamos nos movimentar para que uma outra história seja construída” (ROCHA, 2021, p. 71).

MACUNAÍMA, MACUNAIMÍ E MAKUNAIMÃ

Indo além das provocações e reflexões presentes em *ReAntropofagia*, existe uma outra presença incorporada à obra e que nos compete também relembrar, pois a intenção de Denilson Baniwa é de que ela renasça: a figura de *Macunaimí*, ou de *Makunaimã*. Neste ponto, se torna importante contar o passado dessa entidade indígena, parte da cultura de várias comunidades do norte do país, a fim de melhor conhecê-la, e não apenas os estereótipos agregados por Mário de Andrade. Por outro lado, também é pertinente refletir sobre esse processo de retomada de *Macunaimí* em meio à arte indígena contemporânea, assim como a influência que esse personagem tem exercido sobre alguns artistas.

Primeiramente, é fato que Mário de Andrade não inventou seu protagonista nem suas peripécias, mas se apropriou das histórias indígenas contadas no livro *Do Roraima ao Orinoco: Resultados de uma viagem no norte do Brasil e Venezuela nos anos 1911-1913* (1917), do etnógrafo e explorador alemão Koch-Grünberg. Como ele admite: “resolvi escrever porque fiquei desesperado de comoção lírica quando lendo o Koch-Grünberg percebi que Macunaíma era um herói sem nenhum caráter nem moral nem psicológico, achei isso enormemente comovente” (MESQUITA, 2018, p. 120). Além disso, Mário de Andrade não se contenta em apenas referenciar essas histórias indígenas, mas chega a transcrever trechos inteiros delas em seu livro, como podemos perceber na comparação:

Fez um anzol com cera de mandaguari mas bagre mordida, levava anzol e tudo. Porém tinha ali perto

um inglês pescando aimarás com anzol de verdade.

Macunaíma voltou pra casa e falou pra Maanape:

– Que que havemos de fazer! carecemos de tomar anzol de inglês. Vou virar aimará de mentira pra enganar o bife. Quando ele me pescar e der a batida na minha cabeça então faço “juque!” enganando que morri. Ele me atira no samburá, você pede o peixe mais grande pra comer e sou eu. (ANDRADE, 1997, p. 75)

Em seguida, Macunaíma fez anzóis de cera de abelha, mas não pegou nada, pois, quando os peixes mordiam a isca, quebravam, ao mesmo tempo, o anzol. Então ele encontrou um homem que pescava aimará. Macunaíma disse a seu irmão: “O que vamos fazer? Vamos roubar o anzol dele! Eu vou me transformar em um aimará e roubar o anzol dele! Quando ele me pegar e me jogar à terra, eu o enganarei. Quando ele me bater na cabeça, eu faço um ‘aaah’ e finjo que estou morrendo. No momento em que ele me levar para a terra, irmão, você pede que ele coma esse peixe. (MESQUITA, 2018, p. 124).

Em *Do Roraima ao Orinoco*, que se divide em três volumes, há o registro de informações etnográficas e linguísticas sobre vários povos da região amazônica, além, também, da transcrição de diversas narrativas pertencentes a essas culturas. A história de Makunaimã está descrita no segundo volume do livro, do capítulo 4 ao 12, e foi contada à Koch-Grünberg por dois indígenas: Akúli, do povo Arekuná, e Mayuluaípu, do povo Taulipang. Através de seus relatos descobrimos que Makunaimã é uma divindade amazônica que habita o Monte Roraima, no norte do país, e que possui a capacidade de transformar, muitas vezes por mero capricho, tanto a sua própria forma quanto a das coisas que estão ao seu entorno. Como narra Taulipang Mayuluaípu no quarto capítulo, Makunaimã “foi para o outro lado de Roraima e vive lá provavelmente até os dias de hoje. Lá ele transformou homens e mulheres em rochedos, e também em saúvas, antas e javalis” (MESQUITA, 2018, p. 123). O mesmo percebemos na narração de Arekuná Akúli no capítulo cinco: “Macunaíma, no entanto, ia transformando tudo o que ele encontrava no caminho – pessoas, animais, mutum, veados, javalis, garças etc. – em pedras, árvores e floresta. E isso permanece assim até hoje” (MESQUITA, 2018, p. 125).

Partindo desses relatos, constatamos então que Makunaimã possui um caráter inconstante, transformador ao extremo da palavra e que intercala criação com destruição, porém, na ampla literatura a seu respeito, nem sempre é essa a interpretação. No livro de Mário de Andrade, Macunaíma é retratado como um herói cheio de defeitos, essencialmente egoísta, preguiçoso e mau-caráter, e o mesmo percebemos em textos que se debruçam sobre a obra, onde é reforçado seu aspecto tradicionalmente negativo e maligno. Entretanto, esse entendimento se deve à tradução equivocada, mas amplamente difundida, feita por Koch-Grünberg, de que Macunaíma “significaria o *grande mau*”, pois seu nome “parece conter a palavra *macu* (mau) e o sufixo aumentativo *ima*” (DESBOIS, 2016, p. 502). Contribui problematicamente para isso a combinação que Mário de Andrade faz das histórias de Makunaimã com as de outra entidade indígena, Kalawunseg, também citado no livro de Koch-Grünberg e que possui esse lado mentiroso mais em evidência (MESQUITA, 2018). Resultado disso é o Macunaíma desfigurado, cooptado por uma perspectiva folclórica e por um discurso estereotipado que almejam refletir o Brasil, mas que obscurecem a importância originária de Makunaimã / Macunaimí. Como relembra o artista macuxi Jaider Esbell (2018, p. 13), “um sentido para a existência da Pan-Amazônia e seus povos passa nas mãos de Makunaima. (...) um pleno sentido para além dos factoides sobre a preguiça e a falta de caráter”.

Dessa forma, devemos entender que o significado de Makunaimã para as comunidades indígenas não pode ser esquematizado por um pensamento colonizador, nem reduzido a uma lógica racional e maniqueísta, como bom ou ruim. Sua plenitude é enérgica, incerta e transformadora, tornando assim qualquer conceitualização inexata e superficial. Nem sua própria história podemos claramente delimitar, visto que pertence a várias cosmogonias diferentes, como os Macuxi, os Arekuná e os Taulipang, razão pela qual o encontramos por tantos nomes. O que podemos realmente intuir de Makunaimã é sua inefabilidade criadora, capaz de mudar o mundo, e por isso, arrisco dizer, muito semelhante à ação artística, pois “ele cria as coisas com suas decisões. Tudo o que ele vê, tudo que toca, passa a receber um outro tipo de ação, um outro tipo de energia, algo que desencadeia um mover em seu ser, no ser que foi tocado” (ESBELL, 2018, p. 13). Ou seja, a existência de Makunaimã é um completo estado de arte, ela converge a perspectiva indígena com as ideias da arte contemporânea, e por isso que ascende como um tema de discussão e de identificação para esses novos artistas. Segundo reforça Jaider Esbell (2018, p. 15), “essa é a nossa linguagem, um ato contínuo em si mesmo, a transformação”.

Por fim, retornando à *ReAntropofagia* e tendo acompanhado toda a digestão que Denilson Baniwa faz do *simulacro Macunaíma*, cabe questionar: como *Makunaimê* renascerá dessa antropofagia originária? Podemos dizer que retornará através da memória desses povos indígenas, pela recuperação do seu passado e sua reapropriação pelos artistas contemporâneos, assim como é possível que a volta seja só mais um ciclo, entre tantos, em sua existência transcendente. Entretanto, pela pintura, entendo que *Makunaimê* renascerá através da *pussanga*, por meio desse ato de enfeitiçamento e de cura incorporado pelo artista à própria técnica da obra, e que possui um correlato com as narrativas de *Do Roraima ao Orinoco* e com o livro de Mário de Andrade. Em ambas as obras há a mesma cena, com algumas variações, e que retratam a seguinte morte do personagem:

Macunaíma já estava cortado em pedaços e dentro da panela sobre o fogo. Maanape o afastou para longe do fogo e o colocou num cesto raso. Ele teceu todos os pedaços com folhas de Kumi – dedos, braços, pernas, tudo. Então ele derramou o sangue, que Cambigique havia coletado, sobre ele. Em seguida, Maanape soprou sobre ele com Kumi, cobriu o cesto e saiu da casa. Depois de pouco tempo, Macunaíma se levantou, muito suado. Ele perguntou a Maanape o que ele tinha feito com ele. Maanape respondeu: “Eu não tinha dito a você para não responder a nenhum animal!” (MESQUITA, 2018, p. 132).

O herói picado em vinte vezes trinta torresminhos bubuiava na polenta fervendo. Maanape catou os pedacinhos e os ossos e estendeu tudo no cimento pra refrescar. Quando esfriaram a sarara Cambigique derramou por cima o sangue sugado. Então Maanape embrulhou todos os pedacinhos sangrando em folhas de bananeira, jogou o embrulho num sapiquá e tocou pra pensão.

Lá chegando botou o cesto de pé assoprou fumo nele e Macunaíma veio saindo meio pamonha ainda, muito desmerecido, do meio das folhas. Maanape deu guaraná promano e ele ficou taludo outra vez. Espantou os mosquitos e perguntou:

— O que foi que sucedeu pra mim? (ANDRADE, 1997, p. 34).

Comparando essas duas narrativas, percebemos que o renascimento de *Makunaimê* transita basicamente pelos

mesmos símbolos visuais, os quais também são encontrados em *ReAntropofagia*. Tanto nos textos, como na pintura, *Makunaimi* é morto, tem sua forma desfigurada e aparece na iminência de ser devorado, sendo no contexto de *Do Roraima ao Orinoco* pela entidade indígena *Piai'mã*¹², na história de Mário de Andrade por *Venceslau Pietro Pietra* ou *Piaimã* e no âmbito da obra de Denilson Baniwa pelo processo de assimilação cultural resultante. Dessa maneira, para revivê-lo, nos três casos percebemos ser necessário recolher seus fragmentos em uma cesta, algo que, segundo o próprio artista, para os Baniwa “é um objeto que ativa conexões entre vários mundos” (BANIWA, 2020), e, nesse espaço de encadeamento, cobri-lo então com seu próprio sangue, ou seja, com aquilo que o conecta à sua origem. Ao fim, é sobre essa massa informe, sobre esse simulacro, que se deve insuflar novamente a transformação e a cura, seja através das folhas de Kumi, do fumo ou da técnica da *pussanga*. O resultado em ambas as histórias é o mesmo, e podemos antevê-lo em *ReAntropofagia*, pois o que essa pintura de Denilson Baniwa anuncia é a volta de *Makunaimi*, agora por meio da arte indígena contemporânea. Relembrando seu parentesco com *Makunaimã*, Jaider Esbell evoca: “Então, sou artista assim como meu avô; sou meio como o meu avô” (2018, p. 15) [Figura 5].



FIGURA 5
Jaider ESBELL
Makunaima – I, 2017
Acrílica e pincel
posca sobre tela
Reprodução da internet

12

Entidade que pertence a algumas cosmogonias indígenas ao norte do país. É as vezes conhecido como “comedor de gente”, mas também por estar associado aos pássaros, ao fumo e aos xamãs.

CONCLUSÃO

Completando seis meses da partida de Jaider Esbell (1979 - 2021) e acentuada a violência aos povos originários por conivência do Estado brasileiro, cabe por fim retomar uma reflexão de Ilana Goldstein (2019, p.90): “como falar em arte indígena, se a própria sobrevivência do artista não está garantida?”. É perceptível que a arte contemporânea se tornou um lugar de embate e discussão para os artistas indígenas, que buscam por uma maior representatividade nos espaços artísticos, porém não devemos alienar esse processo e nossa interpretação ao contexto histórico e político em que vivemos.

A falta de representatividade em museus e em academias é resultado de uma política estimulada há gerações e que está diretamente associada ao silenciamento e aniquilação dos indígenas e de suas tradições. No Brasil, o projeto sempre foi de assimilação desses povos à “cultura brasileira”, a fim de, sob uma justificativa de “progresso do país”, sistematicamente incorporá-los à “sociedade civilizada” e à massa produtiva. Para isso, muitas políticas foram implementadas para extirpar qualquer diversidade cultural, assim como para afastar os indígenas de suas comunidades e terras, desde aldeamentos forçados e catecismos até incentivo a perseguições e genocídios.

Dessa forma, quando tratamos de Arte Indígena não devemos encarar como uma mera nomenclatura ou classificação epistêmica, mas como um movimento de cunho artístico que congrega todo um passado de luta e resistência em prol da sobrevivência dos povos indígenas e de suas terras. Nesse contexto, a arte não está dissociada da vida dos indígenas, mas englobada por ela, a qual é a fonte de toda tradição, história e cultura. Recordando uma frase de Jaider Esbell: “Estamos em constante passagem e nossa origem comum é desconhecida para muitos, mas há o caminho vivo a que se quer chegar” (2018, p.15).¹³

13

O que busquei neste trabalho foi me aproximar da pintura *ReAntropofagia* de Denilson Baniwa, traçar o complexo panorama social e cultural no qual a obra se insere e propor uma leitura de imagem menos colonizada, que incorpore novas e diversificadas visões de mundo. Tenho consciência das limitações desse projeto, pela superficialidade do meu conhecimento sobre outras culturas e o quanto isso acarreta em generalizações e traduções equivocadas, pois muito da minha aproximação é resultado somente de leituras, tendo feito apenas duas entrevistas: uma com um artista indígena Mbya-Guarani e outra com uma professora universitária. Entretanto, foi em virtude dos relatos que estruturei minha interpretação, através das pessoas com quem conversei, das entrevistas com Denilson Baniwa que li e das histórias contadas por Akúli Arekuná, e Mayulua-ípu Taulipang. Sobre tudo, pelo empenho de Jaider Esbell em debater e instigar tais questões, assim como pelo comovente texto *Makunaima, o meu avô em mim!* (2018) que nos legou, pois é sua visão particular, extremamente transformadora e transcendente, que ilumina os futuros caminhos da arte indígena contemporânea.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Débora Caroline Viana; QUEIROZ, Elisa Vieira. Entre vistas, mundos e rios: arte e tecnologia digital na pussanga de Denilson Baniwa. **Palíndromo**, Florianópolis, v.13, n.29, p. 250-267, jan-abr 2021. Disponível em < <https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/19247/12608> >. Acesso em: 21 abr. 2022.

ANDRADE, Mário. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte: Vila Rica Editoras Reunidas Ltda, 1997.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1970, p. 11-20.

BANIWA, Denilson. O ser humano como veneno do mundo. [Entrevista concedida a] Julie Dorrico e Ricardo Machado. **IHU Online**, São Leopoldo, n. 527, p. 45-47, 27 ago. 2018. Disponível em < <https://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao527.pdf> >. Acesso em: 21 abr. 2022.

BANIWA, Denilson. A arte não se desliga da vida. [Entrevista concedida a] Jamyle Rkain. **ARTE!Brasileiros**, São Paulo, s.p., 31 mar. 2020. Disponível em < <https://artebrasileiros.com.br/arte/entrevista/a-arte-nao-se-desliga-da-vida-baniwa/> >. Acesso em: 21 abr. 2022.

DESBOIS, Laurent. O complexo de Macunaíma: Em busca do homo brasilis. In: _____. **A odisseia do cinema brasileiro**: da Atlântida a Cidade de Deus. São Paulo: Cia das Letras, 2016, p. 197-215.

DINATO, Daniel. ReAntropofagia: a retomada territorial da arte. **Modos**. Revista de História da Arte. Campinas: v.3, n.3, p. 276-284, set. 2009. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/%20mod/article/view/4224>> Acesso em: 16 abr. 2022.

ESBELL, Jaider. Makunaima, o meu avô em mim! **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan-jul 2018. Disponível em < <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/85241> >. Acesso em: 28 abr. 2022.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. **Modos**: Revista de História da Arte. Campinas, v.3, n.3, p. 68-96, set. 2019. Disponível em < <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663183> >. Acesso em: 22 abr. 2022.

MACUNAÍMA. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Difilm e Filmes do Sêro Ltda, 1969. 1 vídeo (108 min). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=XoyYFumkOqU> >. Acesso em: 27 mar. 2022

MESQUITA, Clélio Kramer de. Tradução dos capítulos da obra Vom Roroima zum Orinoco, de Theodor Koch-Grünberg (1924), em que são narradas lendas do mito indígena Makunaima. **Rónai**: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios, Juiz de Fora, v. 6, n. 8, p. 119-135, 17 dez. 2018. Disponível em < <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ronai/article/view/23257> >. Acesso em: 29 abr. 2022.

MONTAIGNE, Michel de. Dos canibais. In:_____. **Ensaaios**. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 234-245.

ROCHA, Marcelo Garcia. Arte Indígena Contemporânea: entrevista a Denilson Baniwa. **Revista CARTEMA**, Recife, n.9, p. 62-71, ago. 2021. Disponível em < <https://periodicos.ufpe.br/revistas/CARTEMA/article/download/250172/39727> >. Acesso em: 21 abr. 2022.

TAUREPANG. et al. **Makunaimã**: o mito através do tempo. São Paulo: Elefante, 2019.

TODOROV, Tzvetan. **A Conquista da América**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

SOUZA, Roberto Acízelo de. O indianismo e a busca da identidade brasileira: influxos europeus e raízes nacionais. **Revista Versalete**, Curitiba, v. 7, n. 13, p. 63-71, jul./dez. 2019. Disponível em: <<http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol7-13/17SOUZA.RobertoAcízelo.de.Oindianismoeabusca.PROFESSORCONVIDADO.pdf>> Acesso em: 14 abr. 2022.

LEITURA DE IMAGEM:

O VERSO DA MORGAN LEAF

LEANDRO SILVEIRA

Graduando no bacharelado em História da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no qual ingressou como 1º colocado do ingresso de diplomados de 2017/1. Desenvolve pesquisas principalmente nas áreas de histórias em quadrinhos e livros ilustrados. É também bacharel e pós-graduado em Direito e atua como servidor público concursado do Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul desde 2015.

RESUMO

O PRESENTE TRABALHO tem como objetivo a realização de uma análise descritiva e interpretativa da iluminura produzida no verso da *Morgan Leaf*, extraída da Bíblia de Winchester. Para tal tarefa, serão utilizados os métodos iconológicos desenvolvidos pelo historiador da arte Erwin Panofsky. Pretende-se, com isto, pôr em evidência este exemplar pouco conhecido da arte medieval e demonstrar a validade e pertinência de tal abordagem metodológica.

PALAVRAS-CHAVE

Morgan Leaf; Iconologia; Leitura de imagem.

ABSTRACT

THE PRESENT WORK intends to perform a descriptive and interpretative analysis of the illuminated manuscript presented in the verso of the Morgan Leaf, extracted from the Winchester Bible. For the task, the iconological methods developed by art historian Erwin Panofsky will be used. The objective, in doing so, is to put in evidencethislesserknownexampleofmedievalartanddemonstrate the validity and pertinence of such methodological approach.

KEYWORDS

Morgan Leaf; Iconology; Image reading.

VÁRIOS SÃO os antecedentes históricos das assim chamadas histórias em quadrinhos. Há exemplos de narrativas em imagem ainda na Antiguidade, como a Coluna de Trajano, e na Idade Média, como a Tapeçaria de Bayeux. Estas já foram objetos de extensos comentários. Há, no entanto, um exemplar pouco lembrado, também da Idade Média. Falarei, neste artigo, da *Morgan Leaf* da Bíblia de Winchester, obra que até hoje teve pouca fortuna crítica. Trata-se de uma folha iluminada do século XII que narra momentos da vida de Davi em vários pequenos quadros. Esta divisão em quadros é, em termos formais, uma espécie de protótipo das histórias em quadrinhos modernas. Porém, o artigo não se propõe especificamente a relacionar, de modo minucioso e pormenorizado, a relação entre os dois meios; trata-se, antes, de uma leitura de imagem. E esta leitura de imagem está amparada, tanto em estrutura quanto em escopo, na teoria iconológica de Erwin Panofsky. É importante destacar, também, que a leitura será apenas do *verso*¹, uma vez que a parte frontal (ou *recto*) da folha apresenta cenas distintas, que não possuem uma sequência narrativa tão logicamente construída quanto a de sua contraparte.

Antes de adentrarmos na imagem propriamente dita, contudo, faz-se necessário esclarecer, de modo bastante breve, o que foi a arte românica – da qual a *Morgan Leaf* é representativa –, esclarecer o que são iluminuras e, em seguida, pormenorizar outros detalhes sobre a Bíblia de Winchester. Chamo esta etapa de contextualização extrínseca.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO EXTRÍNSECA

1.1 A ARTE ROMÂNICA

O historiador da arte Giulio Carlo Argan esboçou uma conceituação bastante completa e sintética do que seria a arte românica:

1

Optei por grafar a palavra verso em itálico ao longo de todo o texto para diferenciá-la do vocábulo em português e por entender que, desta maneira, parece mais evidente o seu uso no contexto medieval europeu, quando os livros eram, de modo geral, manuscritos em latim e cada folha possuía o *recto* (a frente da folha, mais nobre) e o *verso* (a parte de trás).

Geograficamente, a arte que se chama românica desenvolve-se num arco que vai da Espanha à Polónia, compreendendo desde o sul da Itália até a Grã-Bretanha e os países escandinavos. Historicamente, corresponde à idade feudal e comunal. É também a época dos grandes contrastes entre Igreja e império, mas a disputa não incide tanto sobre a origem carismática da autoridade quanto sobre a justificativa histórica do poder, sobre a aspiração à herança política, jurídica e cultural de Roma. O fundamento histórico e a finalidade comum explicam como a arte românica, mesmo conservando uma unidade própria, desenvolve-se em diversos níveis, ora distinguindo, ora entrelaçando os elementos áulico e popular. (ARGAN, 2003, p. 283)

Dissecando o enunciado acima, podemos chegar a algumas conclusões: a arte românica desenvolveu-se primordialmente na Europa ocidental; a arte românica pretendia resgatar os valores estéticos do período de glória do Império Romano do Ocidente (daí deriva sua designação), e, ao mesmo tempo, pretendia também consolidar o poder cristão, fortalecido de modo inédito na Idade Média; por fim, a arte românica não era única e mantinha variações estilísticas, regionais e teleológicas.

No português, dizemos arte “românica” para caracterizá-la como êmula da arte produzida no apogeu do Império Romano. Diz-se, para fins didáticos, que, no medievo, tudo que antecedeu o gótico (ou seja, da Alta Idade Média até o século XIV) pode ser considerado parte da arte românica. Era um período em que ainda não estavam constituídos os Estados em sua atual configuração, mas vários territórios mais ou menos autônomos. E, dentro deste imenso recorte temporal, deve-se ressaltar, conforme já comentado, que a vasta gama de influências culturais e artísticas decorrentes das diferenças regionais contribuíram para que a arte românica fosse rica em diversidade. Houve contribuições carolíngias, otônianas, bizantinas, islâmicas, influência paleocristã e uma herança céltico-germânica, até que, no fim do século XI, as Cruzadas, a cristianização dos povos escandinavos e o crescimento da Igreja acabaram conferindo certa padronização ao estilo românico.

Quanto à produção artística em si, cabe mencionar que

A revolução tecnológica não nasce da descoberta de novas matérias, de novos instrumentos, de novos processos operacionais; estes transformam-se, certamente, mas no âmbito e como consequência de uma transformação mais profunda da cultura e da vida social. Quanto às matérias, a renovação consiste, sobretudo, no emprego de materiais não necessariamente preciosos: se o valor é dado pelo procedimento ou pelo trabalho, ele é tão maior e tão mais meritório quanto mais se parte de baixo, da matéria que não tem um valor em si. Na arquitetura, a parede nua prevalece sobre a incrustação marmórea; na escultura, a pedra substitui os mármore preciosos, raros; na pintura, o afresco concorre com o mosaico. O artesão românico é responsável pela própria produção, deve vencer a emulação, a concorrência, inventar novos tipos para atrair o interesse; sua técnica não é perfeita, mas progressiva. A partir de então, o conceito de progresso e de renovação liga-se ao da técnica. (ARGAN, 2003, p. 284-285)

No românico, portanto, está em evidência o valor do trabalho. É um dos motivos pelos quais as catedrais, prédios imensos construídos do zero, são alguns dos principais exemplares artísticos do período. Contudo, para os propósitos deste trabalho, analisaremos principalmente a pintura e a escrita, que, combinadas, formavam outro dos principais exemplares artísticos do período românico: as iluminuras.

1.2 AS ILUMINURAS

A partir do século IX, começaram a se multiplicar nas bíblias os apoios à leitura e à interpretação (LOBRICHON, 2017, p. 122). Tratam-se dos comentários, das glosas, dos prólogos, dos índices, dos cânones, das imagens. Tudo isto terá a função de ilustrar ou elucidar passagens, simplificando (ou, de certo modo, até potencializando) significados e simbolismos.

Convencionou-se denominar iluminura um manuscrito no qual o texto é complementado com decoração como iniciais estilizadas, bordas e margens ornamentadas e/ou imagens em miniatura, com aplicações de ouro, prata e/ou tintas brilhantes, que “iluminavam” o trabalho. As iluminuras foram bastante populares na Europa medieval, por onde proliferaram principalmente bíblias (mas não apenas bíblias) produzidas dessa forma. Contudo, as influências são mais antigas: séculos antes o Islã já havia adotado esta forma de produção artística, que chegou ao Ocidente através de Bizâncio.

Uma característica da pintura medieval (e, por consequência, das iluminuras) é a de ignorar a construção do espaço segundo as regras da perspectiva e privilegiar, ao contrário, figuras que se superpõem sobre uma superfície de inscrição (SCHMITT, 2017, p. 662). Assim, ainda não havia grande preocupação com aspectos físicos e geométricos, nem tampouco em retratar o belo – lembremos que a estética sequer existia enquanto disciplina; o principal objetivo das iluminuras, como da arte pictórica medieval em geral, era mesmo o de transmitir uma mensagem.

Além disso, as imagens eram parte indissociável do texto nos manuscritos, seja em alternância um com o outro ou integrantes de um mesmo meio – como no caso das letras iniciais estilizadas. Deste modo, os textos (escrito e imagético) jamais devem ser lidos de maneira individual. Também não se pode ler a obra pura e simplesmente: deve-se compreender a mensagem que ela objetivava transmitir, a fim de que seja criada, na consciência do espectador, principalmente dos iletrados da época, uma imagem mental, onírica, ou *imago* (SCHMITT, 2002, p. 661).

Com o domínio do cristianismo, as imagens mentais que se queria transmitir com as iluminuras eram geralmente passagens da bíblia que serviam para exaltar as virtudes e os sacramentos cristãos. As iluminuras foram produzidas por praticamente toda a Europa Ocidental, tendo atingido seu ápice neste continente no fim do período românico e início do gótico.

1.3 A BÍBLIA DE WINCHESTER

A Bíblia de Winchester é um manuscrito de iluminuras produzido

em Winchester, na região sul da Inglaterra, entre os anos de 1160 e 1175. Os fólhos têm dimensões de 583 x 396 mm, o que a tornam uma das maiores (em tamanho) bíblias inglesas do século XII. São 468 folhas feitas com pele de novilho, um dos principais materiais utilizados neste tipo de obra por unir atributos como maciez e resistência. A parte escrita foi feita por um único copista, enquanto que as iluminuras em si foram produzidas por seis diferentes mestres. Metais preciosos e fino tratamento artístico constituem uma obra de arte de raro valor (tanto técnico quanto propriamente monetário). Como informa Jean-Claude Schmitt (2017, p. 669), a respeito de tais iluminuras,

Era preciso que a obra fosse bela, ou seja, rica e de grande preço, coerente com sua finalidade religiosa, digna de Deus, a quem ela se destinava, instalada num local adequado. Assim, certas obras não eram mesmo destinadas a ser vistas [...]. As mais finas miniaturas dormiam escondidas em manuscritos que raramente eram abertos, a não ser ao sabor de uma liturgia que não deixava a ninguém, nem mesmo o padre, tempo de contemplá-las.

A Bíblia de Winchester, como o próprio nome denuncia, repousa na Catedral de Winchester (uma catedral inicialmente românica, depois convertida em gótica) há mais de 800 anos. Pela falta de segurança do local, algumas de suas folhas acabaram sendo furtadas e/ou extraviadas ao longo do tempo.

Uma dessas folhas apareceu nos Estados Unidos, quando, em 1912, foi comprada pela Morgan Library, instituição fundada pelo banqueiro John Pierpont Morgan especializada em peças antigas, sobretudo manuscritos. E foi assim que ganhou o nome de Morgan Leaf [Folha da Morgan].

2 O VERSO DA MORGAN LEAF

Passemos, agora, à leitura da imagem selecionada. Como já foi comentado na introdução, a *Morgan Leaf* possui os dois lados: o *recto* (frente) e o *verso* (parte de trás). O *recto* é composto por texto escrito e ilustrações e contém passagens da vida de Ana, a mãe do profeta Samuel, da nomeação do próprio Samuel

como profeta de Deus e da coroação de Saul como primeiro rei de Israel. Já o verso é inteiro ilustrado – isto é, sem inscrições textuais – e dedicado a remontar passagens da vida de Davi, o segundo rei de Israel. É esta página que examinaremos.

Erwin Panofsky (1892-1968) foi um autor que se debruçou sobre a questão da imagem nas artes visuais. Para ele, uma imagem artística possui três camadas principais de leitura: a primeira, anterior à iconografia e à iconologia, é basicamente uma interpretação direta da forma, ou seja, do que se vê e do que se sente (trata-se de uma percepção fenomênica). Depois, há a camada iconográfica, que compreende a significação das formas e dos ícones visualizados (trata-se de uma percepção semântica). Por fim, a terceira camada é a iconológica, que relaciona a interpretação direta e a essência dos ícones presentes na imagem a um conjunto de fatores e significações do contexto social, histórico, artístico e cultural no qual a obra foi produzida e de seu espectador (trata-se de uma percepção voltada ao conhecimento histórico). Assim, as três camadas podem ser categorizadas, respectivamente, em conteúdo temático natural ou primário (que pode ser, ainda, fático ou expressivo); conteúdo temático secundário ou convencional (no sentido de seguir convenções) e conteúdo intrínseco ou iconológico (PANOFSKY, 2005, p. 108).

O autor reabilitou o sentido da palavra *iconologia*² que já existia, pelo menos, desde o Renascimento, e tomou-a emprestada para tentar estabelecer uma metodologia de análise. Esta metodologia tinha como objetivo dar profundidade não apenas ao objeto, mas, também, a todo o contexto no qual ele estava inserido. Deste modo, buscava superar os precedentes puramente formais postulados desde Heinrich Wölfflin. Em suas palavras,

Concebo a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar. [...] Iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. (PANOFSKY, 2017, p. 54)

2

Cesare Ripa escreveu um livro de mesmo nome, dedicado a catalogar alegorias artísticas.

Atualmente, em um mundo que contém obras de arte abstratas e conceituais, a tese de Panofsky já não é mais tão adequada. Por outro lado, ela, que foi desenvolvida para o estudo de obras do passado, figurativas, únicas, repletas de simbolismo e significado, mostra-se perfeita para a análise da *Morgan Leaf* que ora proponho.

Além das três frentes acima enunciadas, relembro que o verso da *Morgan Leaf* é um precedente medieval das histórias em quadrinhos contemporâneas, de modo que as passagens da vida de Davi, que seguem uma sequência lógica, estão formalmente separadas (mesmo que por linhas invisíveis) em três zonas verticais, sendo que cada zona possui duas seções. No final deste artigo consta a imagem completa, como também as três zonas devidamente separadas, para privilegiar os detalhes. Na abertura de cada zona, ao lado de cada subtítulo, consta o respectivo capítulo do Livro de Samuel (que, na verdade, são dois) em que transcorre a narrativa, a qual, normalmente, percorre vários versículos.

2.2 ZONA 01 (1SM, CAPÍTULO XVII)

2.2.1 DESCRIÇÃO IMEDIATA OU CONTEÚDO TEMÁTICO PRIMÁRIO

Na primeira seção, um rei, acompanhado de um grupo de soldados, à esquerda, observa um jovem arremessando uma pedra em direção a outro guerreiro, muito maior. Na segunda seção, o mesmo jovem carrega uma espada e a cabeça decepada do guerreiro gigante, enquanto que outro grupo de soldados, à direita, parece estar empreendendo fuga.

2.2.2 ANÁLISE ICONOGRÁFICA OU CONTEÚDO TEMÁTICO CONVENCIONAL

Esclareço, primeiramente, que a *Morgan Leaf* retrata cenas do Antigo Testamento (e, mais especificamente, dos Livros de Samuel). Isto posto, Saul já é o primeiro rei de Israel, cujo povo está em guerra com os filisteus. É um rei que não agrada muito a Deus, que, em certo momento, adverte Saul de que este deve encontrar um musicista para acalmar sua ira. Ele localiza Davi, um pastor de ovelhas e famoso tangenciador de harpa, que passa, então, a fazer parte da corte.

Na primeira seção, durante uma batalha entre israelitas e filisteus, o pastor Davi, que resolvera participar, arremessa a pedra fatal em direção ao gigante Golias, campeão dos filisteus. À esquerda, há um grupo de treze soldados israelitas, vestindo elmos e armaduras, armados com lanças e escudos, atrás de Saul, este com coroa e em trajes reais, hiperdimensionado como toda figura de poder. O jovem Davi está sobre uma pilha de pedras e, na mão esquerda, tem uma bolsinha e, possivelmente, mais uma pedra. A diferença de tamanho entre Golias e Davi ressalta o impacto dramático que terá a vitória de Davi. As dimensões, a coroa e as vestes destacam também Saul, que, afinal, é um monarca poderoso. Só é possível contar o número de soldados através das cabeças, uma vez que o artista, provavelmente para simplificar, não desenhou a parte inferior de todos eles.

Na segunda seção, Davi, sobre o corpo de Golias, corta a cabeça do gigante. À direita, dezesseis filisteus, alguns montados em cavalos, estão fugindo da derrota anunciada. Embora os soldados filisteus estejam pintados quase que exatamente iguais aos israelitas (algumas pequenas diferenças seriam a cor dos elmos e dos escudos e a ponta dos saíotes de malha), pode-se diferenciá-los porque os filisteus estão à direita (como se do outro lado do campo de batalha) e em posição de fuga (o que se verifica pelo sentido dos pés). Assim como na primeira seção, só é possível contar o número de soldados pelas cabeças, já que nem todos têm a parte inferior – o mesmo vale para os cavalos.

Com a vitória fácil, Davi se destaca e fica muito popular em Israel. Tanto que Saul começa a se preocupar em perder o trono.

2.2.3 ANÁLISE ICONOLÓGICA OU CONTEÚDO TEMÁTICO INTRÍNSECO

O Antigo Testamento é a parte da Bíblia Sagrada que conta episódios anteriores à vida de Jesus Cristo. A presença de Deus é importante, seja em atos, conselhos ou determinações. Trata-se de um personagem que intervém e manipula outros personagens, tal como os deuses gregos nas epopeias de Homero.

Alguns dos temas abordados no Antigo Testamento incluem salvação, redenção, julgamento divino, obediência e

desobediência e fé. Muitos desses temas eram caros à Igreja do século XII – quando foi produzida a Bíblia de Winchester – uma vez que ela se consolidava mais e mais no poder. A significação vai ainda mais longe: graças ao apoio de Deus, o exército israelita é vitorioso; graças ao apoio de Deus, até um jovem e frágil pastor é capaz de derrotar um terrível gigante como Golias; com o apoio de Deus, um exército foge com medo de um simples pastor. Com isso se quer dizer que o Deus cristão é maior que tudo. A este respeito, Guy Lobrichon (2017, p. 120) diz o seguinte:

A história da Bíblia não é só a de um livro ou de sua recepção, de sua leitura e de seus leitores, nem mesmo de suas funções e usos, mas também a das peregrinações de seu texto e de seus conteúdos pelos códigos sociais. O historiador das culturas medievais detecta aí, em especial, as aventuras do poder simbólico e de seus detentores.

Já foi mencionado que, no período românico, dava-se muito valor ao trabalho. Isso vale também para as iluminuras, em que se pode ver o cuidado e o capricho extremo com que os copistas e artistas imprimiam suas marcas. Mas também é verdade que, nas iluminuras, tal como nas catedrais, era frequente a demonstração de opulência. Entre os séculos X e XV, estes manuscritos influenciados pelo Islã estiveram em seu apogeu europeu. No caso da *Morgan Leaf*, que contém cores fortes e primárias por influência da arte bizantina, a opulência aparece sob a forma da cor azul (cujo pigmento, extraído do mineral lápis lazúli, era raro e valioso) e aplicações de ouro, que contribuíam para sua “iluminação”. Nesta primeira zona, é possível notar o ouro reluzindo no contorno do escudo de Golias. Este tipo de aplicação de ouro influenciará, séculos depois, o trabalho de Gustav Klimt (1862-1918), cuja família tinha tradição na ourivesaria.

2.3 ZONA 02 (1SM, CAPÍTULO XVIII E 2SM, CAPÍTULO V)

2.3.1 DESCRIÇÃO IMEDIATA OU CONTEÚDO TEMÁTICO PRIMÁRIO

Na primeira seção, um rei segura uma lança apontada em direção ao pequeno jovem que carrega uma harpa. À esquerda do rei está um velho, que parece lhe falar algo. Na segunda seção, um velho

despeja algo sobre a cabeça do jovem, enquanto outros homens observam. Permanecem as cores fortes da zona anterior, assim como os semicírculos simétricos nas molduras exteriores, já presentes na primeira zona.

2.3.2 ANÁLISE ICONOGRÁFICA OU CONTEÚDO TEMÁTICO CONVENCIONAL

As duas cenas desta zona se passam em ambientes fechados, o que se pode verificar pela arquitetura na moldura superior da zona.

Na primeira seção, o rei Saul, entronado, aponta a lança em direção a Davi. Diz-se no Livro de Samuel que, irritado por inveja e ciúmes, por duas vezes ele arremessou lanças enquanto Davi tangenciava a harpa, mas errou por intervenção divina. Também segura um cetro, ícone que desde a Antiguidade sugere poder e voz. À esquerda, o profeta Samuel aconselha Saul a não atacar Davi, o que pode aumentar ainda mais o desgosto de Deus. Davi tangenciando harpa para uma figura entronada lembra inevitavelmente Orfeu tangenciando sua lira para Hades, num episódio clássico da mitologia grega presente, por exemplo, nas *Metamorfoses* de Ovídio (43 a.C.).

Já depois da morte de Saul, que se matou para não tombar em outra batalha contra filisteus, Davi se torna efetivamente rei de Israel e Judá. Na segunda seção, Samuel derrama óleo sobre sua testa, evento que é testemunhado por Jessé (pai de Davi) e seus outros filhos, irmãos do novo monarca. A mão levantada indica que o personagem à direita de Davi sabe que está diante de algo sagrado. Samuel, por ser um profeta, possui a auréola circular, própria de Jesus Cristo, da Virgem Maria, de santos e também de profetas. O hierocírculo é recorrente na iconografia medieval e difere de acordo com a categoria do personagem no qual é apostado. Jessé já é bastante velho, o que se verifica, além do cabelo e da barba grisalhos, pelo fato de se apoiar em uma bengala.

2.3.3 ANÁLISE ICONOLÓGICA OU CONTEÚDO TEMÁTICO INTRÍNSECO

Nesta segunda zona, Samuel aparece, na primeira seção, aconselhando Saul, que, não obstante, aponta sua lança

obstinada em direção a Davi. Mais uma vez, o poder supremo de Deus aparece nas duas oportunidades em que o rei Saul erra seu disparo fatal. Davi, um jovem virtuoso, caiu nas graças de Deus, enquanto que Saul, desobediente no passado, encontrará sua morte (entre as seções 01 e 02, em um momento oculto, que não aparece nas imagens). Cabe mencionar que

Os idealizadores dos programas iconográficos também exprimem a tipologia do Antigo e do Novo Testamento, que eles levam a um alto nível de refinamento, associando-a à representação do conjunto da história universal. Os criadores das bíblias de luxo também mandam pintar ciclos de determinados livros (Ezequiel, Apocalipse), de histórias dos patriarcas (José) ou de Cristo. [...] No Pentateuco, procuravam nos livros históricos (Reis e Juízes, Esdras) e nos Profetas (Daniel) os grandes ideais de toda reforma religiosa, política e administrativa. (LOBRICHON, 2017, p. 132).

Conforme já foi comentado, esta segunda zona difere-se das demais porque possui uma moldura superior: trata-se de um telhado, que significa que as cenas das duas seções ocorrem em ambientes internos. A pequena arquitetura parece apresentar traços orientais, o que de fato coaduna com o estilo românico, para o qual convergiram influências bizantinas e islâmicas.

Outro detalhe característico do período românico eram os ornamentos elaborados, tanto nas catedrais (como nos tímpanos e capitéis de colunas) quanto nas iluminuras. Em toda a moldura externa da *Morgan Leaf* há semicírculos simétricos com detalhes bastante sofisticados, sendo, ao total, cinco na parte superior, cinco na parte inferior e nove em cada uma das laterais.

Com efeito, Jean-Claude Schmitt (2017, p. 666) nos lembra que

É preciso [...] insistir na importância da dimensão ornamental das imagens medievais. Ela consiste na infinita variedade de motivos geométricos ou vegetais, de ecos formais ou cromáticos sem valor semântico, mas que não são menos essenciais à dinâmica, ao

ritmo, ao simbolismo, à função da imagem. [...] A primazia do ornamental sobre o figurativo manifestava-se também na ourivesaria pela profusão de metais preciosos e pedras que não figuram nada e, contudo, “fazem imagem”, são o indício da “corporalidade” sagrada das relíquias [...].

Já na segunda seção temos o famoso ato da unção de óleo. Trata-se de um ritual presente na época do Antigo Testamento, difere do batizado e representa a consagração do ser perante Deus. Seria o momento no qual o ungido seria designado como escolhido para se diferenciar das demais pessoas da Terra; o responsável seria em geral um profeta, emissário e representante do ser supremo. Neste caso, tratava-se do profeta Samuel, aqui representado com a auréola circular dourada. Como já mencionado, muitas foram as diferentes auréolas utilizadas como fonte iconográfica na Idade Média: além da circular dourada, reservada aos entes mais sagrados, havia também, por exemplo, a auréola circular azul, que representava pessoas vivas no momento da concretização da pintura. No período românico, o uso das auréolas ainda era lugar-comum. Logo depois, no entanto, com o Renascimento e o aumento do realismo formal pictórico, principalmente com artistas como Jan van Eyck, o *halo* foi gradativamente caindo em desuso.

Em relação às aplicações de ouro, podem ser visualizadas principalmente na harpa de Davi.

2.4 ZONA 03 (2SM, CAPÍTULO XVIII)

2.4.1 DESCRIÇÃO IMEDIATA OU CONTEÚDO TEMÁTICO PRIMÁRIO

Na primeira zona, um cavaleiro com o cabelo enrolado em uma árvore é trespassado pela lança de outro guerreiro, que está acompanhado, por sua vez, de outros dois soldados. Na segunda zona, um rei (na extrema direita) chora, acompanhado por uma comitiva.

2.4.2 ANÁLISE ICONOGRÁFICA OU CONTEÚDO TEMÁTICO CONVENCIONAL

Depois de se tornar o segundo rei de Israel, Davi teve muitos filhos. Absalão foi o terceiro. Era ambicioso e tentou tomar o trono do próprio pai. Durante a rebelião, seu pequeno exército foi perseguido pelo exército de Joabe, o general de Israel, e obrigado a fugir para a floresta. Galopando no bosque em alta velocidade, Absalão ficou preso em uma árvore. Davi ainda amava o filho apesar de tudo, e, sabendo de todo o ocorrido, ordenou que não o matassem.

Na primeira seção, há dois soldados com elmos e armaduras, montados. Na sua frente, Joabe, também paramentado e portando um escudo heráldico e uma lança, contraria a determinação de Davi e mata Absalão, que estava com o cabelo preso à árvore. O escudo de Joabe demonstra que ele é diferente, em termos de hierarquia, dos outros dois cavaleiros que o acompanham. A parte inferior dos demais cavalos não aparece, como já ocorreu na zona anterior.

Na segunda seção, Davi chora pela morte de Absalão. Um dos homens indica o ocorrido, à esquerda, e Davi é facilmente identificado não apenas porque chora, mas também pela coroa e pelas vestes reais.

2.4.3 ANÁLISE ICONOLÓGICA OU CONTEÚDO TEMÁTICO INTRÍNSECO

O ato de Joabe, ao matar Absalão contra as ordens de Davi, não é bem visto, uma vez que Deus ainda se mantém ao lado de Davi. Tanto que os dois outros soldados não parecem muito satisfeitos com o ocorrido. Mas, independentemente disso, Absalão é morto. Trata-se, possivelmente, de uma mensagem de que os filhos devem tomar os pais como exemplo da virtude cristã e encarnações de sabedoria e jamais contrariá-los, algo que, acredito, era comum numa época tão determinista quanto a medieval. Outro motivo comum em diversas correntes culturais e artísticas é a árvore, geralmente um ícone associado ao equilíbrio. Aqui, como Yggdrasil, a árvore do mundo da mitologia nórdica, a árvore aparece no centro da zona, com longos e emaranhados galhos. Pode-se dizer que a árvore, ao capturar Absalão pelos cabelos, restaurou o equilíbrio de Israel, cujo destino estava incerto após o levante. Pode também ser uma referência à Árvore de Jessé, que contém a genealogia dos descendentes de Davi.

Na segunda seção, a última da obra, vemos o rei Davi chorando a morte do filho. Algo interessante de se notar é que, neste momento, ele já é um grande rei bem estabelecido, mas sua estatura é igual à dos demais que o acompanham. Não está presente o hiperdimensionamento ocasionalmente utilizado para evidenciar e destacar uma figura de poder. Por fim, esta é a zona que mais contém aplicações de ouro: no escudo de Joabe e no elmo de um dos soldados, e nos contornos das vestimentas de Absalão, de Davi e da comitiva real.

Como se viu, ricos são os significados e possibilidades interpretativas de uma obra como a *Morgan Leaf*, apenas um dos exemplares do que foram as iluminuras bíblicas. Conforme pretendi apresentar, os “fatos e desafios mostram claramente a característica singular da Bíblia: ela é um monumento” (LOBRICHON, 2017, p. 124)

IMAGENS



FIGURA 1

Autor desconhecido

Bíblia MS G 31, folio 163, recto.

Aprox. 1.250 d. C

Paris, França

Pintura sobre papel velino

The Morgan Library & Museum, EUA.

<http://corsair.morganlibrary.or>

FIGURA 2

Autor desconhecido

Bíblia MS G 12, Novo Testamento, folio 113, recto

Aprox. 1.200 d. C

Possivelmente Lombardia, Itália

Pintura sobre papel velino

The Morgan Library & Museum, EUA.

<http://corsair.morganlibrary.org>



FIGURA 3

Autor desconhecido

Bíblia de Winchester, folio 169, recto

Aprox. 1.170 d. C

Winchester, Inglaterra

Pintura sobre papel velino

Winchester Cathedral, Inglaterra

<https://www.winchester-cathedral.org.uk/>



FIGURA 4

Autor desconhecido

Bíblia de Winchester, folio não identificado

Aprox. 1.170 d. C

Winchester, Inglaterra

Pintura sobre papel velino

Winchester Cathedral, Inglaterra

<https://www.winchester-cathedral.org.uk/>

FIGURA 5

Autor desconhecido

Folha de número não identificado da Bíblia de Winchester, dita Morgan Leaf, verso
Aprox. 1.170 d. C.
Winchester, Inglaterra
Pintura sobre papel velino
580 x 390 mm
The Morgan Library & Museum, EUA
<http://corsair.morganlibrary.or>



FIGURA 6

Detalhes da Morgan Leaf por zonas



ZONA 1



ZONA 2



ZONA 3

SEÇÃO 1

SEÇÃO 2

REFERÊNCIAS

BÍBLIA DE JERUSALÉM. 1 ed. São Paulo: Paulus, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana**, vol. 1. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, v. 1.

GUENÉE, Bernard. História. In: LE GOFF, Jacques. SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora Unesp, 2017, v. 1.

LOBRICHON, Guy. Bíblia. In: LE GOFF, Jacques. SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora Unesp, 2017, v. 1.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. Sobre o problema da descrição e interpretação do conteúdo das obras das artes plásticas. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura** – Vol. 8: Descrição e interpretação. São Paulo: Editora 34, 2005.

SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. In: LE GOFF, Jacques. SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora Unesp, 2017, v. 1.

UM FAMOSO ATELIÊ PARISIENSE:

JEAN PUCELLE E A ORNAMENTALIDADE NA ICONOGRAFIA DA ANUNCIAÇÃO EM QUATRO FÓLIOS ILUMINADOS (SÉC. XIV)

GABRIEL ALVES PEREIRA

Mestre em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ. Bacharel em Biblioteconomia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de História Medieval focando suas pesquisas nos seguintes temas: história da arte medieval, história das imagens, manuscritos iluminados do ocidente medieval.

RESUMO

O PRESENTE ARTIGO trata de quatro manuscritos medievais produzidos durante a primeira metade do século XIV. Teriam sido iluminados por Jean Pucelle e seus supostos discípulos. Jean Pucelle foi um importante iluminador parisiense que atuou por volta da primeira metade do século XIV na região de Paris, França. Ficou conhecido como um artista revolucionário, que teria criado um estilo próprio de decoração. O objetivo aqui é investigar, à luz da codicologia, as características de decoração desse importante artista e comparar com manuscritos produzidos por seus possíveis seguidores, a fim de compreender o seu próprio estilo, buscando por semelhanças e, principalmente, antagonismos.

PALAVRAS-CHAVE

Manuscritos iluminados; Ateliê livresco; Codicologia; Ornamentalidade.

ABSTRACT

THIS ARTICLE deals with four medieval manuscripts produced during the first half of the 14th century. They would have been illuminated by Jean Pucelle and his supposed disciples. Jean Pucelle was an important Parisian illuminator who worked around the first half of the 14th century in the Paris region, France. He became known as a revolutionary artist, who would have created his own style of decoration. The objective is to investigate, in the light of the codicology, the decoration characteristics of this important artist and compare it with manuscripts produced by his possible followers, in order to understand his own style, looking for similarities and, mainly, antagonisms.

KEYWORDS

Illuminated manuscripts; Book Workshop; Codicology; Ornamentality.

INTRODUÇÃO

NOS ÚLTIMOS ANOS, no campo da história do livro, sobretudo a respeito das imagens, as pesquisas sobre artistas, suas pinturas e seus destinatários têm sido dominantes. Os interesses têm se deslocado para os trabalhos de ornamentação de manuscritos; sobre as representações e os modos de pensamento visual mais difundidos; sobre as condições de trabalho e as colaborações entre os artistas etc. (RABEL, 2015, p. 54).

Este artigo tem por objetivo contribuir para as pesquisas no campo dos manuscritos iluminados, coleções especiais e livros raros a fim de incentivar novas pesquisas no campo da codicologia. A codicologia é uma área em que, em especial na Europa, resultam vários estudos, dentre os quais o tema ‘imagens em manuscritos’ apresenta contribuições importantes para compreender o desenvolvimento da comunicação escrita ao longo dos séculos. Podemos observar esses estudos em autores como Jean-Claude Schmitt (2007), Jean-Claude Bonne (1996), Erikk Kawkel (2015), Michael Johnston e Michal van Dussen (2015) etc.

Logo, propomos apresentar neste artigo uma reflexão sobre o iluminador parisiense Jean Pucelle, que viveu durante o século XIV, de modo a contribuir para o olhar do nosso passado intelectual.

Nessa possibilidade, os objetivos do estudo são:

- 1) Analisar o “estilo Pucelle” de iluminação;
- 2) Examinar a relação entre Jean Pucelle, seu ateliê e seus possíveis discípulos.

Para atingir as reflexões propostas, emprega-se como metodologia para a análise material dos manuscritos decorados por Jean Pucelle e seus possíveis discípulos um exame codicológico cuja análise dos dados se baseia em uma revisão historiográfica, tanto no campo da história do livro quanto na história da arte medieval.

A codicologia é a ciência que estuda e analisa, de forma material, os códices. Segundo Michelle P. Brown (2018), a codicologia é o

estudo da estrutura física dos manuscritos para que seja possível entendermos a sua produção e sua história. Os avanços na área permitiram a formulação de diretrizes para a reconstrução do seu desenvolvimento histórico. Por meio da análise da estrutura física dos manuscritos é possível identificar os métodos de sua produção, seus usos, seu lugar de origem e sua datação.

As fontes utilizadas para este estudo foram: as *Horas de Jeanne d'Évreux* (*The Closter* 54.1.2); o *Belleville Breviary* (BnF Ms lat. 1083-84); as *Horas de Jeanne II de Navarra* (BnF Ms NAL 3145; e o breviário de Jeanne de Bourbon (BnF Ms lat. 1288), manuscritos digitalizados e disponibilizados nos Catálogos online das bibliotecas do Met Museum e da Biblioteca Nacional da França.

Nessa perspectiva, a presente comunicação introduz, a partir da revisão historiográfica e de uma análise material das fontes, questões para estudo da codicologia e sua relação com manuscritos e as imagens medievais.

O ATELIÊ DE JEAN PUCELLE

De acordo com Kathleen Morand (1961), Jean Pucelle, considerado um dos mais notáveis iluminadores parisienses do século XIV, teria sido mestre de um ateliê laico de produção de livros na cidade de Paris. Ele está registrado em documentos parisienses datados entre os anos 1319 e 1334 (ano de sua morte). Além disso, seu nome também aparece nas contas da Confraria de Saint-Jacques-aux-Pelerins, datado entre 1319 e 1324. Foi o primeiro artista nomeado para o projeto de Grande Selo da Confraria¹.

Segundo Jonathan Alexander (1992), o nome dos iluminadores aparecia em diversos documentos da realeza e da aristocracia, como por exemplo: registros civis e religiosos; testamentos; documentos de transferência de propriedade etc. Essas evidências apareciam também nos próprios manuscritos, como em notas de pagamento, assinatura dos artistas ou instruções referentes ao tipo de decoração. Podemos observar esse tipo

1

Ver DESLISLE, L. Les livres d'Heures du Duc de Berry. *Gazette des Beaux-Arts*, xxxix, 1884, p. 284.

de registro no fólio 33 do *Belleville breviary*², um manuscrito iluminado no ateliê de Jean Pucelle em colaboração com outros artistas. Neste fólio é possível observar uma nota de pagamento a Mahiet, um de seus discípulos.

Como destaca Morand (1961), a redescoberta de Jean Pucelle ocorreu em um trabalho de Léopold Deslisle sobre a paleografia da *Bíblia de Billing*, produzida em 1327. Escrita por Robert de Billing, esta teria sido iluminada por Jean Pucelle e por outros dois de seus colaboradores.

Como argumenta Karen Gould, as três principais características do trabalho de iluminação de manuscritos de Jean Pucelle seriam (GOULD, 1992, p. 51):

- Figuras esculpidas e modeladas;
- O tratamento tridimensional do espaço;
- Uma nova forma de expressão psicológica.

Portanto, nosso objetivo nesse artigo é analisar a “ornamentalidade” presente na iconografia da Anunciação nas *Horas de Jeanne d'Évreux*, comparando-a com outras imagens produzidas por seguidores do ateliê de Jean Pucelle, a fim de destacar semelhanças, antagonismos, complementaridades etc., buscando compreender o próprio estilo de decoração do famoso artista. Esses manuscritos são: as *Horas de Jeanne d'Évreux*³, manuscrito iluminado pelo próprio Jean Pucelle e que pertenceu a Jeanne d'Évreux, rainha da França no primeiro quarto do século XIV; As *Horas de Jeanne II de Navarre*⁴, manuscrito iluminado por Jean Le Noir, o principal discípulo de Jean Pucelle, e que pertenceu a Jeanne II de Navarre, rainha de Navarra em 1329; o *Belleville Breviary*⁵, manuscrito de uso dominicano, que pertenceu a Carlos V da França e que teria sido iluminado por Jean Pucelle em colaboração com os artistas Mahiet, Ancelot e Jean Chevrier; e

2

Ver Paris, BnF, ms Lat. 10483-84 fólio 33r.

3

Horas de Jeanne d'Évreux. The Cloister MS 54.1.2

4

BnF ms Lat. NAL 3145

5

BnF ms Lat. 10843-84

o *Breviário de Jeanne de Bourbon*⁶, de uso franciscano e que teria sido iluminado por Mahiet. Todos os artistas citados aqui teriam feito parte do ateliê de Jean Pucelle.

A ornamentalidade, conceito cunhado pelo historiador da arte francês Jean-Claude Bonne, em vez de focalizar o objeto, se volta para o modo. Em outras palavras, para o *modus operandi* do ornamental em uma determinada série de imagens. Segundo Bonne (1996), a ornamentalidade traz a modulação, a intensificação, a diferenciação ao objeto – ou à imagem – sobre o qual adere.

Esse papel de modulador está ligado à dimensão estética do ornamental, porém não no sentido de obedecer a determinado critério de beleza, mas de produzir determinados efeitos sobre a sensibilidade do possível espectador, dentro dos quais o maravilhamento. Além disso, conforme Jean-Claude Bonne (1996), a ornamentalidade pode cumprir outros tipos de funções, como por exemplo: funções simbólicas, emblemáticas, ritualísticas, mágicas, teológicas, políticas e mesmo iconográficas.

Logo, por meio dessa análise pretendemos, de forma inicial, compreender o “estilo Pucelle” e buscar refletir se, de fato, seu estilo é devidamente adotado por seus principais seguidores.

OS MANUSCRITOS: BREVIÁRIOS E LIVROS DE HORAS

Como dito no tópico anterior, analisaremos aqui quatro manuscritos, isto é, dois breviários e dois livros de Horas. Mas quais seriam as diferenças e semelhanças dessas duas tipologias de livros?

De acordo com E. J. Quigley (1922), breviário vem do latim *breviarium*, ou seja, abreviação, compêndio. O breviário é um livro que teria surgido por volta do século XI e que reúne os escritos canônicos. Foi utilizado pela primeira vez dessa forma por volta do ano 1080 pelo papa Gregório VII.

Um breviário é dividido em quatro porções: a porção do inverno; a primavera; o verão e a porção do outono. Cada uma dessas porções irá corresponder a pontos chave na vida do Cristo: o primeiro vai do Advento até a Septuagésima, segundo da Septuagésima até a Páscoa, o terceiro vai da Páscoa a Pentecostes e, por fim, a quarta vai do Pentecostes ao Advento. Os breviários costumavam ser compostos por dois volumes: um volume traria as partes do inverno e da primavera; o outro conteria o verão e o outono. Segundo Lucy Freeman Sandler (1976), um breviário possui calendário, saltério, temporal e vidas de santos.

Sendo um dos gêneros mais populares de manuscritos durante a Baixa Idade Média, os livros de Horas são manuscritos destinados, na maioria das vezes, aos leigos. De acordo com Christopher Hamel (2006), houve um *boom* na produção desses livros entre os séculos XIII e XV, tornando-os a tipologia de manuscritos que mais sobreviveu do período medieval aos dias de hoje. São considerados como os *best-sellers* medievais. Todavia, vale destacar que, apesar de sua popularidade, a produção desses manuscritos possuía um alto custo, de forma que esses livros eram destinados geralmente a membros da aristocracia feudal ou burgueses mais prósperos.

Como destaca Christopher de Hamel (2006), por serem originários dos breviários, os livros de Horas eram compostos pelo calendário anual da Igreja que lista os dias dos santos, as Horas da Santíssima Trindade, as Horas da Virgem Maria, os salmos, as antífonas e os hinos que deveriam ser recitados em momentos específicos do dia que respeitavam as oito horas canônicas. São elas: Matinas (00:00); Laudes (03:00); Primas (06:00); Tercias (09:00); Sextas (12:00); Nonas (15:00); Vésperas (18:00) e as Completas (21:00).

O maior e principal ofício dos livros de Horas são as Horas da Virgem Maria⁷, tanto devido a quantidade de orações e antífonas quanto de imagens. As Horas da Virgem destacam as principais

7

Para um estudo sobre Livros de Horas e o Ofício da Virgem ver SOUZA, Maria Izabel Escano Duarte. Orações Pintadas: iconografia mariana, práticas devocionais e funções das iluminuras dos livros de horas da Real Biblioteca Portuguesa. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

festas litúrgicas da vida mariana e da infância de Cristo. Um ofício completo apresenta a seguinte ordem: Anunciação (Matinas); Visitação (Laudes); Natividade (Primas); Anúncio aos Pastores (Tercias); Adoração dos Magos (Sextas); Apresentação do Templo (Nonas); Fuga para o Egito (Vésperas) e a Coroação da Virgem (Completras).

Um livro de Horas que pertencesse a um rico aristocrata geralmente viria com todos esses ofícios iluminados. Contudo, um manuscrito mais modesto poderia apresentar apenas um fólio decorado, normalmente sendo o da principal cena da vida mariana e que iremos analisar a seguir: a Anunciação (CLARK, 2003, p. 5-7).

O “ESTILO PUCELLE” DE ORNAMENTAÇÃO: AS CENAS DA ANUNCIAÇÃO

A importância do tema da Anunciação na arte cristã se justifica pela sua importância teológica, pois é o momento da Encarnação de Jesus Cristo, conforme narrado no Evangelho de Lucas. De acordo com o Evangelho (Lc 1, 26-38), os personagens principais que compõem a cena da Anunciação nos quatro manuscritos em “estilo Pucelle” aqui analisados são: o anjo Gabriel (mensageiro de Deus) e a Virgem Maria, representada em todas as imagens como uma jovem mulher que vestia uma túnica ou um longo manto e carregava em sua cabeça uma auréola. O cenário onde o anúncio de Gabriel ocorreu não é representado de forma unânime nas iluminuras, pois a única fonte canônica que narra esse acontecimento não menciona o local que teria ocorrido a cena, apenas especifica que teria ocorrido em Nazaré, uma cidade da Galileia.

Destacamos aqui o fólio 16r do *Livro de Horas de Jeanne d'Évreux* onde se encontra a representação imagética da cena da Anunciação [Figura 1], manuscrito iluminado pelo próprio Jean Pucelle entre os anos 1324 e 1328. Na cena, as figuras são envolvidas com

FIGURA 1

Jean PUCELLE

(Anunciação)

Horas de Jeanne

d'Évreux. The Closters

54.1.2, f. 16r. Aprox.

1324–1328

Paris, França

Grisalha, têmpera, tinta

sobre pergaminho

9,2 x 6,2 cm

Metropolitan

Museum of Art, EUA



FIGURA 2

Jean PUCELLE

(Anunciação)

*Horas de Jeanne II de**Navarre. MS n.a. lat. 3145,**f. 39*

Aprox. 1330-1340

Paris, França

Tinta sobre pergaminho

18 × 13,5 mm

Bibliothèque nationale de

France, França



um rico drapeado, com um destaque para as suas posturas corporais: a Virgem está de pé com a sua cabeça respondendo à curvatura do corpo. Os braços são esguios e as mãos têm dedos longos e finos. Os pescoços são grossos e salientes que deslizam para os ombros estreitos e inclinados. O rosto é amplo, com olhos profundos, lábios proeminentes, queixos pequenos, mas quadrados e salientes. A Virgem está de pé enquanto o anjo Gabriel está de joelhos fazendo o anúncio da vinda do filho de Deus. O Espírito Santo vem ao seu encontro, do teto do local, chegando à cabeça da Virgem. O uso da cor grisaille⁸ deve ser destacado na decoração dos personagens. Já a auréola da Virgem é decorada em vermelho. Nas imagens dos quatro manuscritos a Virgem não está utilizando vestimentas tradicionais dos povos judaicos do século I, mas roupas que poderiam ser utilizadas por leigas aristocratas do século XIV.

Alguns especialistas, como Stanley Ferber (1984), atribuem algumas características de Jean Pucelle nas *Horas de Jeanne d'Évreux* à influência vinda da arte italiana do período. Não somente a técnica de pintura ou modelagem ilusionista italiana, mas muitos dos detalhes particulares das miniaturas – os tipos faciais, os padrões de drapejamento e, acima de tudo, a arquitetura e o mobiliário – são extraídos de fontes italianas. Características como o mobiliário e a explicitação do cenário espacial da Anunciação do *Livro de Horas de Jeanne d'Évreux* teria inspirações na pintura da mesma cena de Duccio; já os tons de grisaille teriam inspiração nas esculturas de Giotto.

De fato, Pucelle teria assimilado tão bem os desenvolvimentos italianos que ele e seus discípulos foram capazes de criar cenários ilusionistas. Podemos examinar isso

8

Pintura monocromática também chamada de camaïeu, era pintada com sombras de cinza, do francês gris que significa “cinza”. Ver BROWN, Michelle P. **Understanding illuminated manuscripts: a guide to technical terms**. Los Angeles: the J. Paul Getty Museum, 2018.

comparando algumas características de ornamentação da cena da Anunciação do *Livro de Horas de Jeanne d'Évreux* à mesma cena das *Horas de Jeanne II de Navarre* [Figura 2], manuscrito iluminado pelo principal discípulo de Jean Pucelle, Jean Le Noir, entre os anos 1330 e 1340.

Como argumenta Christopher de Hamel (2016), Jeanne d'Évreux era irmã mais nova do marido de Jeanne de Navarre, logo, os membros da família real francesa, possivelmente, conheciam os manuscritos uns dos outros e os emprestavam aos artistas para que servissem de modelo a ser seguido. O *Livro de Horas de Jeanne de Navarre* possui detalhes que muito provavelmente foram copiados das *Horas de Jeanne d'Évreux*, como a composição em estilo italiano da cena da Anunciação, a noção de tridimensionalidade nas imagens, os mesmos anjos músicos no sótão do mobiliário onde se encontram a Virgem e o anjo e o detalhe na imagem “marginal”, onde é possível identificar leigos realizando os mesmos gestos (HAMEL, 2017, p. 439).

Entretanto, há também antagonismos entre as iluminuras de Pucelle e de seus seguidores. Por exemplo, o simbolismo do uso das cores deve ser destacado, pois a cor não é apenas um detalhe estético, mas também uma construção social complexa. A escolha da cor poderia representar um caráter ideológico, político, social e simbólico (PASTOUREAU, 2003). No *Livro de Horas de Jeanne d'Évreux*, Jean Pucelle opta pelo grisaille para decorar os personagens em si, tanto corpo quanto vestimentas. Já no *Livro de Horas de Jeanne II de Navarre*, iluminado por Jean Le Noir, e no *Belleville Breviary* [Figura 3], iluminado por Jean Pucelle e quatro de seus seguidores, a cor escolhida para a vestimenta da Virgem é o azul. No breviário de Jeanne de Bourbon [Figura 4], Mahiet opta pelas cores rosa e azul para decorar a vestimenta da Virgem.

O azul figurava com preferência nas imagens da Virgem e isto demonstra que a cor também apresentava problemas teológicos (SOUZA, 2016, p. 8). Segundo Michel Pastoureau (2000), o azul era considerado uma cor quente, senão a mais quente do período medieval. Por ser uma cor densa e luminosa, o azul estava mais próximo de outras cores com estas mesmas características, como o vermelho, o amarelo ou o verde. Foi a partir do século



FIGURA 3

Jean PUCELLE

(Anunciação)

Belleville Breviary. MS

lat. 10483-84, fol. 163v.

Aprox. 1323-1326

Paris, França

Tinta sobre pergaminho

24 × 17 cm

Bibliothèque nationale
de France, França



FIGURA 3

Maitre de la Vie de SAINT LOUIS

(Anunciação)

*Breviário de Jeane de Bourbon.**MS lat. 1288, fol. 398v.*

Aprox. 1343-1350

Paris, França

Tinta sobre pergaminho

18 × 13,5 mm

Bibliothèque nationale de France,

França.

XIII, principalmente no meio eclesiástico, que a cor passa a ter uma função indumentária, ou seja, a escolha da tonalidade indicava a importância da pessoa que vestia naquela sociedade. Porém, foi já a partir do século XII que os tons de azul começaram por todas as camadas da sociedade medieval, além de converterem-se nas cores da Virgem. Daí a escolha do azul nessas imagens cristãs: essa cor era entendida como mais viva e luminosa (PASTOUREAU, 2000, p. 25).

Analisando outras características nas imagens podemos observar que nas *Horas de Jeanne II de Navarre* o anjo Gabriel utiliza uma roupa branca e dourada com as asas vermelhas, enquanto no

Belleville Breviary ele veste vermelho com asas azuis e no breviário de Jeanne de Bourbon o anjo está utilizando vestimentas vermelha e azul (com maior presença da cor vermelha). Conforme Pastoureau (2013), o vermelho, com efeito, é quase sempre associado ao fogo ou ao sangue; ora, existe um bom e um mau fogo, assim como existe um bom e um mau sangue. O vermelho fogo, tomado pelo lado bom, é o do Pentecostes e do Espírito Santo; é purificador. Da mesma maneira, o vermelho sangue é salvador e redentor da Paixão. Logo, na simbologia medieval, como em qualquer outro sistema de valores ou correspondências, nada funciona fora do contexto.

Outro ponto que podemos destacar nessas iluminuras é o tamanho da Virgem em relação ao anjo Gabriel. Em todas as imagens a Virgem é representada ligeiramente maior do que o anjo. Em duas das quatro imagens Maria está inclinada e possui gestos suaves. Há três formas de se representar a Virgem Maria imagetivamente: de joelhos, sentada e em pé. Entre quatro iluminuras a Virgem é apresentada de duas formas: em pé e sentada. No *Livro de Horas de Jeanne II de Navarre* a Virgem está sentada em um trono dourado (mais uma vez a simbólica das cores). Durante os primeiros séculos da era cristã, a Virgem da Anunciação era representada sentada em um trono, seguindo o modelo das imagens bizantinas. Era comum as figuras socialmente mais importantes serem apresentadas nesta posição durante a chegada de um mensageiro (SOUZA, 2016, p. 11). Essa é uma hipótese tentadora para as iluminuras das *Horas de Jeanne II de Navarre* [Figura 2] e para o *Belleville Breviary* [Figura 3] se levarmos em conta que grande parte dos breviários

e Livros de Horas encomendados no século XIV eram destinados as mulheres da aristocracia (rainhas, condessas, duquesas etc.). Já nas *Horas de Jeanne d'Évreux* [Figura 1] e no breviário de Jeanne de Bourbon [Figura 4] a Virgem se encontra em pé. Podemos interpretar essa atitude de estar em pé como uma forma de respeito à chegada do mensageiro de Deus e, dessa forma, ela teria se levantado em respeito à presença do anjo Gabriel. Além disso, esse gesto seria um contraponto a Eva que foi seduzida e enganada pela serpente. Portanto, destaca-se aqui a observância da fé e o decoro de Maria (CASIMIRO, 2004, p. 493).

Além do gesto da Virgem, devemos destacar também os gestos de Gabriel. Nas *Horas de Jeanne II de Navarre* e nos dois breviários o anjo se encontra em pé. Na miniatura do breviário de Jeanne de Bourbon [Figura 4], o anjo Gabriel se encontra em pé na mesma estatura e de frente para a Virgem. Isso poderia representar uma tentativa de humanizar os personagens e aproximar as figuras bíblicas aos fiéis, ou seja, demonstrando uma posição de igualdade entre o divino e o humano (SOUZA, 2016, p. 11).

Mas nas *Horas de Jeanne d'Évreux* [Figura 1] Gabriel está ajoelhado. Não era comum haver representação de anjos ajoelhados perante uma figura humana. Em seu sermão sobre a oração a Virgem Maria, Tomás de Aquino afirmou que o anjo seria uma criatura hierarquicamente superior, pois ele possuía um contato direto com Deus. Contudo, foi necessário que um anjo se ajoelhasse perante uma mulher especial. No escrito de Tomás de Aquino (1225-1274, p. 55-56): “[...] não convinha ao Anjo inclinar-se diante do homem, até o dia em que apareceu uma criatura humana que sobrepujava os anjos por sua plenitude de graças, por sua familiaridade com Deus e por sua dignidade. Essa criatura humana foi a bem-aventurada Virgem Maria”.

Além do mais, esse gesto também poderia ser uma analogia vinda de inspirações nos dramas litúrgicos, nos quais o anjo adota uma postura de cavaleiro, como nos romances de cavalaria e nas trovas (SOUZA, 2016, p. 109).

Sobre o gesto do anjo Gabriel: em três das quatro iluminuras ele aponta com o dedo indicador para o céu, demonstrando que traz uma mensagem de Deus para a Virgem (exceto na imagem do breviário de Jeanne de Bourbon em que o anjo aponta para a própria Virgem, porém a ideia de mensagem trazida é a mesma). Nas *Horas de Jeanne d'Évreux* e no breviário de Jeanne de Bourbon, o anjo segura um filactério, um recurso utilizado pelos

iluminadores para representar as palavras iniciais de saudação, no caso das imagens aqui apresentadas, “Ave Maria”.

Por fim, o último ponto a se destacar é a presença da Pomba em duas das quatro imagens (ela aparece apenas nas *Horas de Jeanne d'Évreux* e nas *Horas de Jeanne II de Navarre*). A pomba como o símbolo da terceira pessoa da Santíssima Trindade aparece, pela primeira vez, segundo Anna Paola Baptista, nos mosaicos de Santa Maria Maggiore, em Roma no século V. Foi incorporada na iconografia da Anunciação como forma de destacar a seguinte passagem do Evangelho de Lucas (1, 35): “o Espírito Santo virá sobre ti e o poder do Altíssimo vai te cobrir com a sua sombra; por isso o Santo que nascer será chamado Filho de Deus”. Já a associação da pomba com o Espírito Santo tem referências nas palavras de João Batista durante a realização do Batismo de Cristo descrito nos quatro Evangelhos canônicos: Mateus (3, 16); Marcos (1, 10); Lucas 3 (21-22); e João (1, 32). A passagem diz: “E, logo ao subir da água, ele viu os céus se rasgando e o Espírito, como uma pomba, descer até ele”.

A pomba é o único, dentro de todos os animais citados, que aparece tanto no Antigo quanto no Novo Testamento de forma positiva. Em Gênesis, ela foi o animal escolhido por Noé para descobrir se as águas tinham baixado após o Dilúvio (Gen. 8, 8-12). Na passagem, a pomba retorna com um galho de oliveira, demonstrando sua obediência e valor para a cultura judaico-cristã.

Como destaca Michel Pastoureau (2013), o retorno da pomba pode ser revestido de uma forte carga simbólica, pois para o cristianismo, a história do Dilúvio pode ser compreendida como uma segunda Criação, ou seja, um segundo começo para a humanidade. Além disso, alguns teólogos encontraram um paralelismo entre o retorno da pomba à Arca e sua descida, como Espírito Santo, sobre os apóstolos no dia do Pentecostes. Contudo, foi só a partir dos séculos XII e XIII que ela se tornou obrigatória em todas as iconografias da Anunciação. Aparentemente, essa obrigatoriedade não foi seguida por Mahiet na iluminação do breviário de Jeanne de Bourbon e nem por Jean Pucelle e seus colaboradores na ornamentação do *Belleville Breviary*.

É possível destacarmos outras duas características na iconografia da Anunciação presentes nas imagens aqui apresentadas: a presença do vaso de flores e o livro. Segundo Casimiro (2004), nas cenas da Anunciação é comum aparecerem vasos com flores brancas, geralmente lírios. Essa característica está presente nas

Horas de Jeanne II de Navarre, nas *Horas de Jeanne d'Évreux* e no breviário de Jeanne de Bourbon. A presença do lírio pode nos trazer três significados: 1º as flores fazem uma alusão a data da Encarnação (25 de março), pois corresponde ao período da primavera no hemisfério norte; 2º esse vaso com flores remete ao nome da própria cidade de Nazaré; e 3º representa a virgindade perpétua da Virgem.

Já o livro pode ser considerado a representação de um próprio Livro de Horas dentro do Livro de Horas, quanto de um breviário dentro de um breviário. Ele está presente nas quatro imagens analisadas aqui. Apesar de parecer um tanto quanto anacrônico, as representações de livros dentro de livros surgem a partir dos séculos XIV e XV.

A presença do livro dentro dos próprios livros serve para simbolizar uma maior aproximação dos mandatários com a mãe de Deus. Sendo assim, da mesma forma com que as leigas letradas estariam focadas na leitura e meditação, a Virgem também estaria em um momento de estudos, folheando as páginas das Horas no momento da chegada do anjo Gabriel. Podemos reforçar esse argumento analisando os fólios do *Livro de Horas de Jeanne d'Évreux* e as *Horas de Jeanne II de Navarre*. Em ambos os fólios [Figuras 1 e 2] há uma letra historiada⁹ com a presença da proprietária do manuscrito, segurando um livro aberto, provavelmente em seu momento de oração à Virgem. A presença de todos os detalhes ornamentais aqui levantados, do simbolismo das cores, da presença do vaso, do livro e das próprias mandatárias em seus manuscritos demonstram que essas imagens seriam imagens de devoção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de reflexões acerca da codicologia e do estudo de manuscritos medievais, podemos dizer que há alguns problemas em relacionar Jean Le Noir e Mahiet a Jean Pucelle.

De fato, há algumas semelhanças no modo de decoração de manuscritos entre os três artistas, contudo, há também muitos

9

Iniciais historiadas ou letras historiadas: cujo campo é ocupado por uma cena ou um personagem relacionado ao texto. Apareceram pela primeira vez a partir do século VIII ver RABEL, Claudia. *L'enluminure: l'image dans le livre*. In: BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier. **Les images dans l'occident médiéval**. Turnhout: Brepols, 2015, p. 51-64.

antagonismos em seus trabalhos. O tipo da ornamentação, a decoração dos locais em que se encontram as imagens, o tamanho, os tipos de cores utilizadas, as diferentes representações de gestos etc. Todos esses fatores nos fazem pensar que Mahiet e Jean Le Noir foram artistas independentes, mas que, possivelmente, tiveram contato com o trabalho de Jean Pucelle ao longo de suas vidas.

Examinando o fato de os três iluminadores trabalharem para membros da aristocracia francesa, é possível que seus manuscritos tenham circulado entre eles, gerando influências entre os seus trabalhos.

Como uma hipótese inicial nesse início de pesquisa, pensamos que, possivelmente, haveria uma rede de intercâmbios entre esses iluminadores e a corte real francesa. Porém, é uma hipótese que necessita ainda de outras reflexões e trabalhos.

Portanto, concluímos que a codicologia pode ser uma ótima ferramenta para nos aprofundarmos nos estudos dos manuscritos iluminados do ocidente medieval. Por meio dessa ciência, foi possível analisar pequenos detalhes materiais nesses documentos, possibilitando alcançarmos bons resultados iniciais, porém longe de fecharmos um objeto que possui ainda muitos desdobramentos futuros.

Podemos dizer que há alguns problemas nas afirmações de Kathleen Morand (1961), Karen Gould (1992), Richard Rouse (2007), entre outros, acerca do que seria o “estilo Pucelle”. Após esse exame inicial, não há tantas evidências que provem que Jean Pucelle possuía um grande ateliê e tinha grande importância entre outros iluminadores parisienses. Além disso, foi possível identificar mais diferenças do que semelhanças entre as decorações dos diferentes artistas. Contudo, essa pesquisa inicial deixará, nesse momento, mais perguntas do que respostas acerca de Jean Pucelle e seu possível ateliê livresco.

REFERÊNCIAS

ALEXANDER, Jonathan J. G. Illuminators at work: the fourteenth and fifteenth centuries. In: _____. **Medieval illuminators and their methods of work**. New Heaven: Yale University Press, 1992.

BONNE, Jean-Claude. De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe – XIIe siècle): le modèle insulaire. In: SCHMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme. **L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident Médiéval**. Paris: Le Léopard d'Or, 1996.

BROWN, Michelle P. **Understanding illuminated manuscripts: a guide to technical terms**. Los Angeles: the J. Paul Getty Museum, 2018.

CLARK, Gregory T. **The Spitz Master: a parisian book of hours**. Getty Museum: Los Angeles, 2003.

FERBER, Stanley H. Jean Pucelle and Giovanni Pisano. **The Art Bulletin**, v. 66, n. 1, 1984, p. 65-72. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3050393>. Acesso em: 25 jun. 2016.

GOULD, Karen. Jean Pucelle and Northern Gothic Art: new evidence from Strasbourg Cathedral. **The Art Bulletin**, v. 74, 1992, p. 51-74

HAMEL, Christopher de. **Making medieval manuscripts**. Oxford: Bodleian Library, 2018.

_____. **A history of illuminated manuscripts**. New York: Phaidon, 2006.

_____. **Manuscritos notáveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MORAND, Kathleen. Jean Pucelle: re-examination of the evidence. **The Burlington Magazine**, v. 103, n. 699, 1961, p. 206-211. Disponível em : <http://www.jstor.org/stable/873322>. Acesso em : 26 abr. 2017.

PASTOUREAU, Michel. **Uma historia simbólica de la Edad Media Occidental**. Madri: Katz Editores, 2013.

_____. **Bleu**: histoire d'une couleur. Édition Seuil, 2000.

QUIGLEY, E. J. **The Divine Office**: a study of Roman Breviary. Dublin: M. H. Gill and Son, 1922.

RABEL, Claudia. L'enluminure: l'image dans le livre. In: BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier. **Les images dans l'occident médiéval**. Turnhout: Brepols, 2015, p. 51-64.

ROUSE, Richard. Mahiet, the illuminator of Cambridge University Library MS Dd. 5.5. In: PANAYOTOVA, Stella. **The Cambridge Illuminations**: conference papers. London: Harvey Miller, 2007, p. 164-177.

SANDLER, Lucy Freeman. Jean Pucelle and the Lost Miniatures of the Belleville Breviary. **The Art Bulletin**, v. 66, n. 1, mar.1984, p. 73-96. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3050394>. Acesso em: 19 set. 2017.

_____. A follower of Jean Pucelle in England. **The Art Bulletin**, v. 52, n. 4, 1970, p. 363-372. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3048763>. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. An early fourteenth-century English Breviary at Longleat. **The Warburg Institute**. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, v. 39, 1976, p. 1-20.

SOUZA, Maria Izabel Escano Duarte. **Orações Pintadas**: iconografia mariana, práticas devocionais e funções das iluminuras dos livros de horas da Real Biblioteca Portuguesa. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

O INTERIOR DE ATELIÊ DE CARLOS CHAMBELLAND

E A REPRESENTAÇÃO DO AMBIENTE DE TRABALHO DO ARTISTA

NATÁLIA NICOLICH

É mestre em História e Teoria da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e atualmente cursa doutorado na mesma instituição. É professora licenciada em Artes Visuais e tutora EaD.

RESUMO

TOMANDO COMO OBJETO de estudo o quadro Interior de ateliê, pintado por Carlos Chambelland em 1909, o presente artigo investiga a representação do ateliê enquanto lança um olhar aproximado para o artista e sua obra. Considerando aspectos biográficos de Chambelland, a questão do ateliê como motivo de pintura e as informações que reunimos sobre o quadro, buscamos compreender a inserção da obra no contexto em que foi realizada.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura; Ateliê sem mestre; Carlos Chambelland; Interior de ateliê.

ABSTRACT

TAKING AS AN OBJECT of study the painting Studio interior, painted by Carlos Chambelland in 1909, this article investigates the representation of the studio while taking a closer look at the artist and his work. Considering Chambelland's biographical aspects, the issue of the studio as a motif for painting and the information we gathered about the painting, we sought to understand the insertion of the work in the context in which it was carried out.

KEYWORDS

Painting; Studio without a master; Carlos Chambelland; Studio interior.



FIGURA 1

Carlos CHAMBELLAND*Interior de ateliê. 1909*

Óleo sobre tela,

112,1 x 65,5 cm

Museu Nacional de Belas Artes,

Rio de Janeiro

O QUADRO INTERIOR DE ATELÊ: CARACTERÍSTICAS, REPERCUSSÃO E ICONOGRAFIA

O ASPECTO GERAL do *Interior de ateliê* [Figura 1] é uma cena iluminada e bem delineada, representando o interior de um ambiente privado. Atentando para os objetos que compõem esse local descobrimos ser o ateliê de um artista, mais precisamente de um pintor – o cavalete, os esboços, a caixa de tintas e os quadros na parede são as evidências disso. O desleixo na posição dos instrumentos do ofício sugere uma pausa breve no trabalho. Ao fundo, a mobília, os livros e outras pequenezas estão organizados de modo que podemos concluir que esta seja uma área para descanso ou para uma atividade introspectiva. A janela coberta por cortinas azul claro é alta, provavelmente de grandes vidraças, como era usual nos ateliês dos pintores¹. A decoração desse canto do ateliê não é muito abundante, mas demonstra certo requinte. Uma estante de livros, uma mesa coberta com uma toalha de veludo verde com detalhes dourados, uma cadeira de madeira, azulejos geométricos no piso sob o aquecedor, dois tapetes em diferentes cores e tamanhos. Os demais itens “decorativos” são objetos artísticos de confecção e utilidade para o artista, a saber, os quadros e as esculturas, espalhados pelas paredes, sobre as prateleiras e a mesa.

No centro da tela está a personagem principal para onde o cavalete, a caixa e o aquecedor se direcionam, como para emoldurá-la, sem deixar dúvida sobre o seu protagonismo. *Ela*, uma mulher, está sentada numa cadeira de madeira talhada no canto do ateliê trajando uma longa saia azul escuro, uma blusa

1

Exemplos de ateliês com grandes janelas: Ary Johannes Lamme (1812-1900). Ary Scheffer at work in the large studio at his house, Rue Chaptal in Paris 16, 1851. Óleos/tela, 73,4x60,1cm. Dordrechts Museum, Países Baixos. Disponível em: <https://g.co/arts/k5mTjsPRgfYZjw7M8> Acesso em 17 dez. 2021; e Max Liebermann (1847-1935). The Studio of the artist, 1902. Óleo s/ tela, 68,5x81cm. Stiftung Brandenburger Tor im Max Liebermannn Haus, Berlin, Alemanha. Disponível em: <https://g.co/arts/x2C7uh2ZXgWBSpEC8> Acesso em 17 dez. 2021.

branca de mangas longas e sapatinhos marrons. Os cabelos castanhos presos dão a ela um ar de senhora, embora o rosto pareça jovem. Tem as pernas relaxadamente cruzadas, apoiando o cotovelo direito sobre a mesa para repousar o rosto na mão direita; enquanto isso, a mão esquerda segura de leve uma ilustração – seria um desenho, um livro, um álbum? – para a qual ela parece ter toda a atenção. A sua expressão é tranquila, mas compenetrada, distraída enquanto espera... Talvez pelo artista. Mas ele não está lá? De todo modo, a presença dessa mulher no ateliê sugere alguma relação com o pintor: uma modelo aguardando a hora de posar, alguém da família, uma cliente, uma amiga íntima. Pelas pinturas e esboços de nus femininos presentes na cena, não seria difícil concluir que ela é a modelo. Entretanto, ela não está posando para o artista numa concepção tradicional de modelo vivo, mas sim no sentido figurado, assumindo uma pose indolente. O que podemos entender é que o pintor a representou como se ela não soubesse que estava sendo retratada, o flagrante de uma cena corriqueira reforçado pelo tratamento realista da composição.

O autor do quadro é o pintor fluminense Carlos Chambelland (1884-1950), então aluno da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), que recebeu como prêmio uma viagem à Europa em 1907. No ano de 1909, quando realizou a pintura *Interior de ateliê*, o artista se encontrava em Paris, como ele mesmo assinalou no canto inferior direito da tela, próximo da data e da assinatura “C. Chambelland”. Hoje, o quadro está entre as 26 obras relacionadas ao termo “ateliê” que pertencem ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA). De acordo com a ficha de registro da obra no acervo do museu, o *Interior de ateliê* foi transferido da ENBA para o MNBA em 1937².

Essa coleção de quadros de ateliê é uma pequena amostra da expressiva produção pictórica com esse tema na arte do período. Artistas de gerações anteriores e contemporâneos a Carlos Chambelland também representaram seus ateliês: Almeida Junior (1850-1899), Rodolpho Amoedo (1857-1941), Henrique Bernardelli

2

As informações sobre a quantidade de obras ligadas ao termo “ateliê” no acervo e a ficha do quadro de Chambelland foram coletadas em nossa pesquisa na base de dados da Biblioteca Araújo Porto-Alegre, do MNBA, em 2019.

(1857-1936), Abigail de Andrade (1864-1890), Arthur Timótheo da Costa (1882-1922), João Timótheo da Costa (1879-1932) e assim por diante. Entre os europeus, podemos destacar Frédéric Bazille (1841-1870), Paul Cézanne (1839-1906), Gustave Caillebotte (1848-1894), Alfred Stevens (1823-1906); e o norte-americano William Merritt Chase (1849-1916). Portanto, representações do ateliê do artista não são incomuns de serem encontradas na arte realizada entre o final do século XIX e o início do século XX no Brasil ou internacionalmente. Sobre o assunto já foram publicados um bom número de estudos, entre trabalhos acadêmicos, anais de eventos, coletâneas, catálogos e revistas nos últimos anos³. Em resumo, podemos dizer que o século XIX foi um período bastante produtivo no que se refere às representações de ambientes e objetos de trabalho, cenas de modelos em ateliês, retratos e autorretratos de artistas, encenações do ofício da pintura e da escultura, relações sociais e profissionais tendo como cenário o ateliê. Há inclusive autores que referenciam o binômio ateliê-artista como o tema *par excellence* dos Oitocentos (GEORGEL, 1987; JUNOD, 1998) porque a questão foi fundamental para a concepção e a crítica da arte nessa época. Ao lado dessas representações pictóricas, houve também o uso da fotografia, as entrevistas em periódicos, os álbuns e as coletâneas com perfis de artistas e um sem-número de obras literárias com ao menos um personagem artista. No Brasil, esse interesse exacerbado na imagem dos artistas e seus ateliês teve lugar a partir da década de 1880 e se estende para o século XX (NICOLICH, 2020).

Nesse sentido, Carlos Chambelland no *Interior de ateliê* aborda um assunto em voga, bem recebido pela crítica e pelo público ávido por essas pequenas curiosidades sobre o cosmos da arte. E ao fazê-lo, parece ter intencionado exibir o quadro, tendo em vista o acabamento refinado da pintura, o realismo com que retratou a cena e as consideráveis dimensões para uma obra de gênero: 112,1 x 65,5 cm. O historiador da arte Quirino

3

Ver: BONNET, Alain. L'énigme de l'artiste. La construction imagée d'une identité sociale. *Modos Revista de História da Arte*, Campinas, v. 3, n. 2, mai/ago. 2019, p. 258-281; CHILLÓN, Alberto Martín et al (orgs.). O artista em representação: coleções de artistas. *Anais Eletrônicos X SMDJVI*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2020; PITTA, Fernanda e BONNET, Alain. (orgs.). *Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018; VALLE e outros (orgs.). *Oitocentos: tomo IV. O ateliê do artista*. Rio de Janeiro: CEFET, 2017, entre outras publicações sobre o assunto.

Campofiorito comenta que o quadro foi realizado em Paris e “[...] apesar de ótimas qualidades de desenho e pintura, demonstra uma disciplina visual decidida a fixar em toda sua nitidez de efeitos um cenário característico.” (1983, p. 260). Como dissemos, esse “cenário característico” já tinha sido bastante representado por artistas brasileiros desde o final do século XIX, sendo o *Descanso de modelo* [Figura 2] de Almeida Junior (1850-1899) o exemplo de maior repercussão. Como o *Descanso*, o *Interior* se compara no realismo da representação e na espontaneidade da modelo surpreendida no ambiente de trabalho do artista. É interessante observar que, mesmo em décadas tão distintas – 1880 e 1900 – o interesse dos artistas pelo tema continua ativo.

De todo modo, ainda que não tenhamos encontrado críticas da época sobre o quadro de Chambelland, o *Interior de ateliê* foi reproduzido ao menos uma vez em periódicos entre outras obras que estavam presentes no Pavilhão do Brasil na *Exposição do Mundo Português*⁴ de 1940. No que podemos observar, entre elas não havia outros exemplares de pinturas de ateliê, sendo mais representados os gêneros históricos, os nus, as paisagens e outras cenas de cotidiano. O quadro também esteve em uma exposição póstuma em homenagem a Carlos Chambelland, desta vez entre janeiro e agosto de 1950 no MNBA. A exibição contemplou obras do acervo do museu, da coleção da família Chambelland e de terceiros, conforme

FIGURA 2

**José Ferraz de
ALMEIDA JUNIOR**

Descanso do modelo. 1882

Óleo s/ tela

131x98cm.

Museu Nacional de

Belas Artes,

Rio de Janeiro



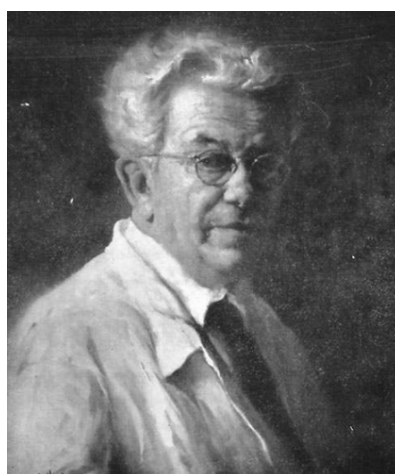
4

Realizada em Lisboa, entre julho e dezembro de 1940, a *Exposição do Mundo Português* foi concebida para resumir oito séculos da história portuguesa e consolidar a arte com a política do Estado Novo. Um júri composto por artistas, professores e pelo então diretor do MNBA Oswaldo Teixeira, foi responsável por selecionar as obras que integraram o Pavilhão do Brasil nesta exposição. Além do quadro de Chambelland, também participaram obras de Antonio Parreiras, Candido Portinari, Pedro Alexandrino, Baptista da Costa, Navarro da Costa, entre outros. Sobre a reprodução da tela de Chambelland e outras obras da mostra, ver: *Quadros brasileiros na Exposição do Mundo Português*. Excelsior. Rio de Janeiro, ed. 151, 15 jul. 1940, p. 38.

FIGURA 3

Carlos CHAMBELLAND

Autorretrato
(Catálogo de Exposição
Póstuma de Carlos
Chambelland, 1950, p.2
Museu Nacional de
Belas Artes, RJ)
Biblioteca de Obras
Raras da UFRJ, Rio de Janeiro



apontado no Catálogo (Exposição Póstuma, 1950). Através das reproduções e pela listagem de obras nessa publicação podemos concluir que não há outros ateliês entre elas, sendo em sua maioria retratos, nus, paisagens, religiosos, naturezas-mortas e pinturas de gênero. Somente o *Autorretrato* e o *Retrato de Malisa* [Figuras 3 e 4] se aproximam da temática, na medida em que retratam artistas.

Contudo, Carlos Chambelland pintou pelo menos mais um quadro com o tema em *Leitura no ateliê* de 1935⁵. Enquanto no *Interior de ateliê* é uma mulher quem se distrai com um material impresso, neste é uma criança que aproveita o aspecto silencioso do ambiente para folhear um livro ou uma revista. As diferenças entre as duas pinturas são inúmeras, desde a composição à pincelada; não obstante, interessa-nos assinalar a distinção nos quadros dentro do quadro: no primeiro há nus e retratos, no segundo há paisagens e uma cena de gênero. A menina e a mulher no ambiente do ateliê recebem cada uma um significado distinto, conforme a idade e o tipo de relacionamento que elas possuem com o artista.



FIGURA 4

Carlos CHAMBELLAND

Retrato de Malisa
(Catálogo de Exposição
Póstuma de Carlos
Chambelland, 1950, p.14
Museu Nacional de
Belas Artes, RJ)
Biblioteca de Obras
Raras da UFRJ, Rio de Janeiro

Há outros quadros em que as mulheres aparecem numa atitude semelhante àquela do *Interior de ateliê*, além da referida pintura de Almeida Junior. Em *No ateliê* de Rodolpho Amoedo [Figura 5], a mulher elegantemente vestida observa ilustrações que podem ser esboços do próprio artista, o que indicaria que ela é uma cliente em potencial. Com o mesmo título do quadro de Chambelland, o *Interior de ateliê* de Abigail de Andrade [Figura 6] tem uma proposta parecida, incluindo, contudo, o artista durante o seu trabalho. Aqui a mulher que lê – com vestimentas muito semelhantes às da mulher no ateliê de Chambelland – seria a própria Abigail de Andrade, ao passo que o homem de costas para nós e de frente para o cavalete seria Angelo Agostini (1843-1910). Se nas obras de Amoedo e Chambelland o artista está oculto, fora do campo da representação, Andrade inseriu tanto Agostini durante o trabalho quanto a si mesma, ainda que não esteja utilizando instrumentos de profissão nem posando

5

Carlos Chambelland. *Leitura no ateliê*, 1935. Óleo s/ tela, 45x54cm. Disponível em: <https://peregrinacultural.wordpress.com/2014/05/15/imagem-de-leitura-carlos-chambelland/> Acesso em 15 dez. 2021.

diante do cavalete. De tal modo, ela não figura simplesmente como modelo posando para o artista, mas coloca-se como alvo da atenção de Agostini, do espectador e de si mesma, ao se autorretratar.

Como dissemos, o ateliê do artista também foi tratado por artistas europeus e americanos em numerosos quadros, em muitos dos quais encontramos figuras femininas, como no *Studio interior* de William Merritt Chase [Figura 7]. Mais uma vez, os trajés refinados da mulher indicam que sua posição social a coloca como uma cliente em potencial, retratada ao folhear um grande álbum de ilustrações. Porém, ignoramos a sua identidade e as suas intenções nos são sugeridas apenas por aspectos externos, conferindo a essa mulher um papel “decorativo” no ateliê. O “vazio” do primeiro plano se contrasta com a profusão de objetos e adornos da parede ao fundo, apresentando um ambiente rico em materiais e texturas primorosamente retratados pelo pincel do artista.

Todavia é *Femme dans un atelier* do pintor e gravador francês Jules-Benoit Lévy (1866-1952) [Figura 8] que impressiona pelas semelhanças visuais com a tela de Chambelland. Seja pela clareza da cena – na iluminação uniforme tanto quanto no desenho – seja pela posição da mulher no ambiente, envolta por cavaletes, tapetes, quadros e mobiliário, as duas pinturas correspondem a essa criação de um aspecto espontâneo e realista do ateliê. Lévy, assim como outros dezenas de artistas, expôs trabalhos de pintura e desenho representando cenas de ateliê nos salões franceses, o que corrobora com o interesse oitocentista sobre o tema⁶. Assim, vale a pena tecermos algumas notas sobre o artista brasileiro que concebeu o *Interior de ateliê*, para compreendermos o contexto da obra.

6

P. ex. Salon de 1890. Catalogue Illustré Peinture et sculpture. Exposition des Beaux-Arts. Paris: Librairie d'Art Ludovic Baschet éditeur, 1890.



FIGURA 5

Rodolpho AMOEDO

No ateliê, s.d.

Óleo s/ tela

64,5x48cm

Reprodução da internet

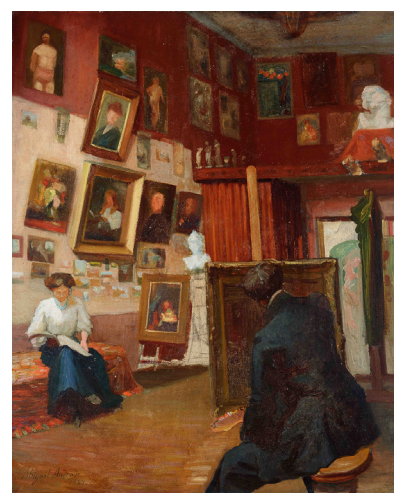


FIGURA 6

Abigail de ANDRADE

Interior de ateliê, 1889

Óleo s/ tela

80,5x64,5cm

Reprodução da internet

FIGURA 7

William Merritt CHASE

Studio interior, ca. 1882

Óleo s/ tela

71,2x101,9cm

Brooklyn Museum, EUA



CARLOS CHAMBELLAND: A SUA TRAJETÓRIA E O SEU TEMPO

Nascido no Rio de Janeiro em 1884, Carlos Chambelland foi pintor, decorador e professor. Irmão mais moço de Rodolpho Chambelland (1879-1967), ingressou com ele na Escola Nacional de Belas Artes em 1901, permanecendo como aluno dessa instituição até 1907, quando recebeu o já mencionado prêmio de viagem à Europa. Na ENBA, Carlos Chambelland foi discípulo de Rodolpho Amoedo, Zeferino da Costa (1840-1915) e Henrique Bernardelli (1857-1936). A vocação para as artes não era novidade na família Chambelland: o tio, Paulo Chambelland, era músico e professor de piano (*Gazeta de Notícias*, 1903, p.1). A morte do pai Henrique Carlos Chambelland (*Jornal do Commercio*, 1890, p. 6) e do irmão Raul Chambelland (*Correio da Manhã*, 1903, p. 3) deve ter aproximado ainda mais os irmãos restantes Carlos e Rodolpho, que eram muito jovens na época, além da atividade artística para a qual ambos se dedicaram.

Antes de ser nomeado para o prêmio da viagem, Carlos Chambelland já havia participado das Exposições Gerais da ENBA outras vezes, sendo notado pelos articulistas e pelo júri, recebendo inclusive medalha de 2ª classe em 1903 e menção honrosa em 1905. No ano de 1906, o crítico Gonzaga Duque publicou na revista *Kosmos* um pequeno diálogo fictício no qual comenta o quadro *Olhos Curiosos*:

-E este snr. Carlos Chambelland?... – perguntou-me Polycarpo, diante dos *Olhos Curiosos*.

-É um rapaz de grande talento, um bello artista que vem chegando. No Salão de 1905 expôz um bom retratinho, mais do que isso, um excellente retratinho.

-Mas... estas duas figurinhas, que lá estão na praia... Com franqueza, não te parecem desageitadas?

Sim, não me agradam... sobre tudo, a do homem. Em todo o caso, Polycarpo amigo, ha muito ar neste quadro, e tudo é frescura, tem o ambiente maritimo, o horisonte é vasto... Repara bem nestas tres figurinhas femininas. São *d'après nature*. E se queres conhecer mais o valor desse moço, que muito promette, olha este retratinho. Póde-se-lhe dizer timido na pintura da cabecita, falta-lhe acabamento, vigor, mas repara estes olhinhos, como vivem, como elles fictam. Attende á este corpo, á este vistidinho branco... Hein? Aqui ha desenho, ha pintura...

-Davas-lhe tambem uma medalha?

-Certamente, até a medalha de ouro! (GONZAGA DUQUE, 1906, p. 52-53)⁷

FIGURA 8

Jules-Benoit LÉVY

Femme dans un atelier, 1890

Óleo s/ tela

57x46cm

Reprodução da internet

O “retratinho” ao qual Gonzaga Duque se refere pode ser o mesmo reproduzido na Revista da Semana, onde também se encontra a fotografia do artista e outra reprodução de *Olhos Curiosos* (Revista da Semana, 1906, p. 5, 6 e 8). No primeiro, vemos o retrato de corpo inteiro de uma mulher sentada, que ocupa toda a tela olhando seriamente em nossa direção. Seu vestido de tecido fluido e claro, a mobília e a decoração do ambiente em que ela se encontra mostram sua posição abastada. No segundo quadro, vemos três mulheres de pé na areia de uma praia, em seus vestidos compridos, segurando suas sombrinhas e observando a figura de um homem de costas que caminha ao fundo, mais próximo do mar. Elas parecem conversar entre si, talvez sobre o homem. Portanto, em ambos os quadros expostos por Carlos



7

Grifos do autor. Neste artigo, optamos por manter a grafia original em todas as citações diretas.

Chambelland em 1906 observamos figuras femininas trajando longos vestidos e com os cabelos bem arranjados, ao ar livre ou no ambiente doméstico, ora concentradas em uma figura noutro ponto do quadro, ora fitando o espectador. No último ano em que participa do Salão enquanto aluno, Chambelland expôs novamente mais de um quadro: o premiado *Final de jogo*⁸ e um retrato. No *Jornal do Brasil*, a crítica assinada por Bueno Amador analisa:

Carlos Chambelland, discipulo de Rodolpho Amoedo, é um dos novos de palheta promissora, que vae progredindo sensivelmente em sua arte com predilecção especial pelo cultivo da figura. Já conquistou varios premios por seus trabalhos que revelam tendencia completa para a arte ingrata.

No salão actual apresenta dous trabalhos de execução expressiva. “Final do jogo” e “Retrato de José Mariano Filho”. No primeiro, inspirado no assumpto que celebrizou uma das mais brilhantes télas de Meissonier, “La rize”, o artista apresenta-nos uma sala de triste apparencia onde os viciados das cartas liquidam a punhal as contas finaes da jogatina. Um dos meliantes tombou ensanguentado, o outro contido por um companheiro ainda quer avançar, acceso em ira. No primeiro plano destaca-se um bello e expressivo perfil de um jogador, olhos injectados, bocca em escancaro de pasmo e de surpresa, e todo curvado sobre a mesa. O assumpto está relativamente bem tratado.

Agradá-nos muito mais o “Retrato”, feito com largueza pouco commum nesse genero, largas marcas de pincel seguro, naturalidade de “pose”, e propriedade de colorido que se esbate em artistico abandono, nas partes secundarias.

Por essa téla, de execução característica, Chambelland indica com segurança que já está senhor da difficil technica. (AMADOR, 1907, p. 8)

8

Carlos Chambelland. Final de jogo, 1907. Óleo s/ tela, 150x102cm, MNBA. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3398/final-de-jogo> Acesso em 22 dez. 2021.

Vemos com essa análise que o *Retrato* agradou mais ao crítico do que o *Final de jogo*, opinião compartilhada por outros articulistas da época. Mesmo no quadro *Amuada*, apresentado numa exposição de pintura e fotografia noticiada na *Gazeta de Notícias* em 1907 (p. 1), é o gênero do retrato que mereceu a atenção do público. De todo modo, Chambelland partiu para Paris no ano seguinte, juntamente com Arthur Timótheo da Costa, que também fora contemplado com o prêmio. Aliás, a frequente reunião desses artistas e seus familiares merece uma breve consideração de nossa parte. Assim como Carlos e Rodolpho Chambelland iniciaram seus estudos na ENBA juntos, isso também ocorreu com Arthur e João Timótheo da Costa, em meados dos anos 1890, pelo incentivo do diretor da Casa da Moeda Ennes de Souza (1848-1920), que recomendou a formação na ENBA depois de observar o talento para o desenho dos seus jovens aprendizes (COSTA, 1927). Após a viagem de estudos de Carlos Chambelland e Arthur Timótheo da Costa⁹, ambos retornaram ao Velho Mundo em 1911 para colaborar com seus respectivos irmãos nos trabalhos de decoração do Pavilhão de Turim, na Itália. Frequentando juntos os ateliês na Europa e no Brasil, todos continuaram atuando como pintores de edifícios públicos ou particulares, em duplas ou isoladamente. E como Carlos Chambelland, Arthur Timótheo da Costa realizou várias composições de ateliês, entre as quais podemos citar *Modelo em repouso*¹⁰.

Uma vez na Europa, sabe-se que Chambelland frequentou ateliês livres e teve aulas com o pintor simbolista Eugène Carrière (1849-1906). Além disso, teria conhecido a obra de Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), talvez aconselhado por seu professor na ENBA Rodolpho Amoedo que, em seu período de estudos na Europa, procurara aprender com o mestre francês

9

Os artistas partiram juntos, mas retornaram em momentos diferentes, o primeiro em 1909 e o segundo em 1910. Rodolpho Chambelland já havia trilhado o mesmo caminho anteriormente, tendo recebido o prêmio de viagem à Europa em 1905. João Timótheo da Costa por outro lado, jamais concorreu ao prêmio, embora tenha participado com frequência das exposições e recebido medalhas e menções honrosas.

10

Arthur Timótheo da Costa. *Modelo em repouso*, 19?? Óleo s/ tela, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://g.co/arts/xSW5awmLp36tsAhFA> Acesso em 16 dez. 2021.

das artes decorativas e das cores translúcidas. Em entrevista ao crítico Angyone Costa (1927), Chambelland afirma também ter ido à Bélgica durante o seu pensionato.

De volta ao Brasil em 1909, Carlos Chambelland preparou uma exibição no salão da Associação dos Empregados no Comércio com os seus quadros realizados na Europa. A pequena nota do jornal *A Notícia* sobre a exposição não menciona obras, mas podemos compreender que, sendo o *Interior de ateliê* uma pintura realizada em Paris, é provável que estivesse presente nessa ocasião. Vejamos um trecho:

Carlos Chambelland foi um dos alumnos mais distintos de nossa academia de pintura e um dos novos artistas que mais promettem. Na Europa as suas excellentes qualidades tomaram novo impulso e as télas que traz mostram que elle é já um vencedor. (A notícia, 1909a, p. 1).

Considerando que a exposição estaria aberta ao público apenas no dia seguinte, o comentário foi gerado por uma visita privilegiada do crítico à montagem da exposição, onde teria acesso às obras antes dos seus leitores. Em edição posterior, com a mostra já aberta ao público, outra nota lembra o prêmio de viagem à Europa e comenta o movimento dos visitantes:

Sabia-se aqui que Carlos Chambelland por lá andava trabalhando assiduamente, estudando, pintando, imbuindo-se bem das novas correntes da pintura. A sua exposição despertou por isso intensa curiosidade e hontem às 2 horas da tarde, quando ella inaugurou no edificio da Associação dos Empregados no Commercio era toda uma multidão de amadores de arte, de artistas, de entendidos a percorrer o salão, a admirar as cincoenta e seis telas expostas. A impressão foi a mais encantadora. Carlos Chambelland não trabalhou apenas, augmentando o seu tributo artistico; elle tambem progredio e muito, confirmando as esperanças que inspirara na Escola. Nos seus estudos ha retratos magnificos, quadros de figura, e <<nús>> muito bem tratados. Os assistentes sahiram encantados da bella exposição que merece ser vista, pois é de um artista com que se ha de contar bem breve e que ahi evidencia, que a sua permanencia na Europa e o seu

contacto com os centros artistas [sic] do Velho Mundo foram summamente proficuos. (*A notícia*, 1909b, p.1)

Após esse período de afirmação do seu desenvolvimento artístico, Carlos Chambelland realizou viagem ao nordeste brasileiro no ano de 1912, de onde obteve inspiração para muitos outros trabalhos de paisagem, de retrato e de gênero. Ao longo da década de 1920, a revista *Ilustração Brasileira* publicou diversas reproduções de seus quadros acompanhadas de breves análises¹¹, recordando o *Interior de ateliê* entre as obras realizadas por Chambelland. Além de pinturas de cavalete, ilustrações literárias e pinturas decorativas, a carreira docente apresentou-se como uma alternativa interessante após Carlos Chambelland experimentar certa decepção com a vida de artista (Exposição Póstuma, 1950). A sua atuação como professor de pintura e desenho se deu tanto em cursos particulares quanto em instituições públicas, como a Escola Nacional de Belas Artes. Faleceu repentinamente em 1950, aos 66 anos.

AS REPRESENTAÇÕES DO ATELIÊ E O PERÍODO ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX

Ao representar o ateliê parisiense, Carlos Chambelland seguiu a tendência que começou no século XIX para a representação dos espaços de criação do artista, os seus instrumentos de trabalho e a sua própria imagem. Isso ocorre, como citamos anteriormente, devido ao aumento do interesse do público e da crítica pelos indivíduos criadores da arte, acrescido do processo de autoconhecimento dos próprios artistas (NICOLICH, 2020). A crença oitocentista no papel fundamental da individualidade na concepção e compreensão da pintura ao lado dos frequentes questionamentos sobre a função dos artistas na sociedade impulsionou muitos debates (BONNET, 2019). Entretanto, no caso do *Interior de ateliê* não há retrato de artista, mas sim de uma mulher da qual desconhecemos a identidade e intenção. Sua presença anônima no quadro – pela falta de características que a personalizem – carrega um aspecto alegórico sobre a

11

Exemplos: em 1921, a *Ilustração Brasileira* publicou um artigo sobre uma exposição do artista, com reproduções de suas obras. Ver: CEDRO, Luis. Carlos Chambelland. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 10, jun. 1921, p. 23-24. E no ano de 1923, o periódico traz uma reprodução do quadro *Volta do oito além* de destacar obras, entre as quais é mencionado o *Interior de ateliê*. Ver: As nos-sa trichromias. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 34, jun. 1923, p. 59 e 177.

natureza do ambiente retratado, ao mesmo tempo em que pode ser entendida como um indício do feitiço realista da pintura. Vejamos cada uma dessas questões separadamente.

O historiador da arte Pierre Georgel cunhou a expressão *atelier sans maître* ou “ateliê sem mestre” para designar pinturas, desenhos e gravuras em que o local de trabalho é representado na ausência do artista desde o século XVII até o século XX. Refletindo sobre o aspecto autobiográfico dessas obras, o autor contempla os ateliês de Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) em que aparecem jovens mulheres¹². Georgel analisa esses quadros como

[...] páginas líricas onde ele recapitula, numa iluminação crepuscular, seus sucessivos horizontes e as propriedades da sua arte. Corot contempla enfim como espectador o teatro do qual ele tem sido o ator. *As únicas presenças humanas, as jovens mulheres que meditam na penumbra parecem saídas de suas pinturas: elas são a imagem dos seus sonhos no meio de suas memórias*. As pinturas penduradas na parede, colocadas em um cavalete ou sobre as prateleiras, flutuam vagamente na sombra. Suas formas indistintas se comunicam entre si e com os outros objetos, parecem vazar para além dos limites de cada tela. Fisicamente ausente do ateliê, Corot imagina as pessoas para transformar todo o espaço em seu próprio trabalho pessoal. (1987, p. 195)¹³

12

Jean-Baptiste Camille Corot. *L'atelier*, c. 1865-66. Óleo s/ tela, 56x46cm. Musée d'Orsay. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atelier_-_Jean_Baptiste_Camille_Corot.png Acesso em 18 dez. 2021; e *L'atelier de Corot*, c. 1865-68. Óleo s/ tela, 61,8x40cm. National Gallery of Art, Washington. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/570> Acesso em 18 dez. 2021.

13

Grifo e tradução nossa, do original “[...] pages lyriques où il récapitule, dans un éclairage crépusculaire, ses horizons successifs et les propriétés de son art. Corot contemple enfin en spectateur le théâtre dont il a longtemps été l'acteur. Seules présences humaines, les jeunes femmes qui méditent dans la pénombre paraissent sorties de ses toiles: elles sont l'image de ses rêves au milieu de ses souvenirs. Les tableaux accrochés au mur, posés sur un chevalet ou sur des rayons, flottent vaguement dans l'ombre. Leurs formes indistinctes communiquent entre elles et avec les autres objets, paraissent s'épancher hors des limites de chaque toile. Physiquement absent de l'atelier, Corot le peuple en imagination jusqu'à transformer l'espace entier en son oeuvre personnelle.”

Desse modo, é possível compreender a presença dessas jovens mulheres nos ateliês dos artistas, representadas sem identificação e numa postura indiferente, como figuras alegóricas. No entanto, devemos ressaltar uma diferença substancial nos ateliês de Corot e de Chambelland: enquanto o primeiro lançou o olhar para uma carreira plena e num sentido retrospectivo, o segundo estava em início de sua atividade e só poderia estar contemplando o seu presente ou o seu futuro. Chambelland, há pouco saído da ENBA e concluindo estudos na Europa, não detinha um passado para contemplar, mas sim a promessa de uma carreira artística começando a se concretizar.

Se considerarmos os ateliês pintados com seus numerosos objetos decorativos, instrumentos de trabalho e materiais impressos – livros, catálogos e álbuns – enquanto retratos do ofício do artista, no seu aspecto material tanto quanto no intelectual, temos a chave para uma das abordagens possíveis. Nesse sentido, as figuras femininas distraídas representariam a reflexão, o tempo e a inspiração necessários à concepção de obras de arte, como personificações do “gênio criativo” que habita o ateliê.

Ao lado dessas formulações teóricas, encontramos um aspecto “formal” que não necessariamente se opõe ao outro, mas antes o complementa e se torna relevante neste estudo sobre o quadro de Chambelland. Como dissemos, a composição da pintura sugere que este é o retrato de uma cena espontânea capturado no cotidiano do ateliê. Para isso contribui a distribuição dos objetos, a postura relaxada e indiferente da mulher e um fator que ainda não mencionamos, mas que está implícito: a ausência do artista no espaço da representação. Essa ausência suspende a identificação direta do pintor com o ambiente retratado e coloca o artista como uma espécie de *voyeur*, ao passo que evidencia a pintura “instantânea”. Do contrário, ou seja, estivesse autorretratado no ateliê, o artista destacaria o artifício na construção da cena que seria retomada posteriormente para a inclusão da sua própria figura. Desse modo, o pintor ausente da representação é um espectador tanto quanto nós que observamos o quadro. E como tal, captura a cena em apenas um instante.

Um espectador atento e sensível, podemos acrescentar. Como uma obra que se classificaria como “acadêmica” – no sentido do desenho, do acabamento liso e da clareza da cena – o *Interior de ateliê* revela o apego à figura na concepção do quadro. Mas também indica uma tendência do artista para a análise dos seus temas, imprimindo nos seus personagens atitudes ou emoções particulares. Apesar de sua indiferença para com o observador, a mulher no quadro de ateliê expressa uma existência em si mesma, absorvida no seu próprio mundo interior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em sua trajetória artística, Carlos Chambelland se destacou como “pintor de figuras” em retratos, pinturas de gênero e paisagens. Em obras como o *Interior de ateliê*, as figuras humanas estão inseridas em espaços domésticos, e em outros quadros são retratadas ao ar livre, buscando quase sempre o tratamento realista em retratos pretensamente espontâneos. A figura feminina se destaca nesse contexto, simbolizando aspectos da situação em que se encontra ou aparentando indiferença em cenas triviais, mas que, na verdade, estão repletas de intencionalidade artística. Esse realismo parece antecipar o que o artista viria a fazer nas obras do período em que viveu no Nordeste.

É interessante observar que a mulher no ateliê de Chambelland carrega certo potencial alegórico, remetendo a uma tradição pictórica de muitos séculos – o que é visível também nas obras de outros artistas. Presente no imaginário comum como símbolo para diversas ideias e sentimentos, as figuras femininas despertam esse conteúdo abstrato da pintura, ainda que talvez essa não fosse essa a primeira intenção. Na medida em que as mulheres pintoras são representadas, por si mesmas ou por terceiros, a sua presença no ateliê adquire outros significados. Como exemplo podemos destacar a reivindicação do reconhecimento profissional, algo em comum com os artistas masculinos.

No que se refere ao *Interior de ateliê* e à representação do ambiente de trabalho do artista, podemos inferir que Carlos Chambelland seguiu a tendência presente em obras de seus contemporâneos

para o desenho bem trabalhado, o enquadramento que busca linhas diagonais, a sobreposição de planos que tornam a composição mais dinâmica para quem olha o quadro. Isso também contribui para a ideia de que o observador tem um lugar privilegiado de visão, de onde se revelam aos poucos a intimidade do ateliê. Combinadas com a postura introversa da mulher, alheia a essa invasão, essas características marcam boa parte das representações do ateliê entre o final do século XIX e o início do século XX.

REFERÊNCIAS

A notícia. Pequenos Echos. Rio de Janeiro, 8-9 dez. 1909, n. 285, p. 1. (a)

A notícia. Echos. Rio de Janeiro, 10-11 dez. 1909, n. 287, p. 1. (b)

AMADOR, Bueno. Bellas Artes. O Salão de 1907: A pintura. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, n. 258, 15 set. 1907, p. 8.

BONNET, A. L'énigme de l'artiste. La construction imagée d'une identité sociale. **Modos** Revista de História da Arte, Campinas, v. 3, n. 2, mai/ago. 2019, p. 258-281.

CAMPOFIORITO, Quirino. **História da Pintura Brasileira no Século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1983.

CEDRO, Luis. Carlos Chambelland. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 10, jun. 1921, p. 23-24.

CHILLÓN, A. M. et al. (orgs.). O artista em representação: coleções de artistas. **Anais Eletrônicos** X SMDJVI. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2020.

Correio da manhã. Actos Funebres., Rio de Janeiro, n. 700, 12 maio 1903, p. 3.

COSTA, A. **A inquietação das abelhas**. O que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plasticas no Brasil. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1927.

Excelsior. Quadros brasileiros na Exposição do Mundo Portuguez. Rio de Janeiro, ed. 151, 15 jul. 1940, p. 38.

Exposição Póstuma de Carlos Chambelland. Catálogo de Exposição. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1950. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/catalogos/cc_catalogo_1950.pdf Acesso em 16 dez. 2021.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, n. 88, 29 mar. 1903, p. 1.

Gazeta de Notícias. Os nossos artistas. Rio de Janeiro, 13 ago. 1907, n. 225, p. 1.

GEORGEL, P. L'atelier sans maître. In: _____ e LECOQ, A-M. **La peinture dans la peinture.** Paris: A. Biro, 1987, pp. 194-195.

GONZAGADUQUE, Salão de 1906. **Kosmos.** Rio de Janeiro, n. 9, 1906, p. 50-55.

Ilustração Brasileira. As nossas trichromias. Rio de Janeiro, n. 34, jun. 1923, p. 59 e 177.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, n. 214, 1890, p. 6.

JUNOD, P. L'atelier comme autoportrait. In: GRIENER, P.; SCHNEEMANN, P. J. **Künstlerbilder** – Images de l'artiste. Colloque Du Comité International d'Histoire de l'Art (Berne, 1994). Lausanne: P. Lang Editor, 1998, pp. 83-98.

NICOLICH, Natália dos Santos. Dissertação de Mestrado: **A representação do ateliê “vazio” na pintura brasileira entre o final do século XIX e início do século XX.** Rio de Janeiro: UFRJ. Ano de Obtenção: 2020

PITTA, F.; BONNET, A. (orgs.). **Trabalho de artista:** imagem e autoimagem (1826-1929). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

Revista da Semana, Rio de Janeiro, n. 334, 7 out. 1906, p. 5, 6 e 8.

Salon de 1890. **Catalogue Illustré Peinture et sculpture.** Exposition des Beaux-Arts. Paris: Librairie d'Art Ludovic Baschet éditeur, 1890.

VALLE et al. (orgs.). **Oitocentos:** tomo IV. O ateliê do artista. Rio de Janeiro: CEFET, 2017.

íCONE

WWW.SEER.UFRGS.BR/ICONE