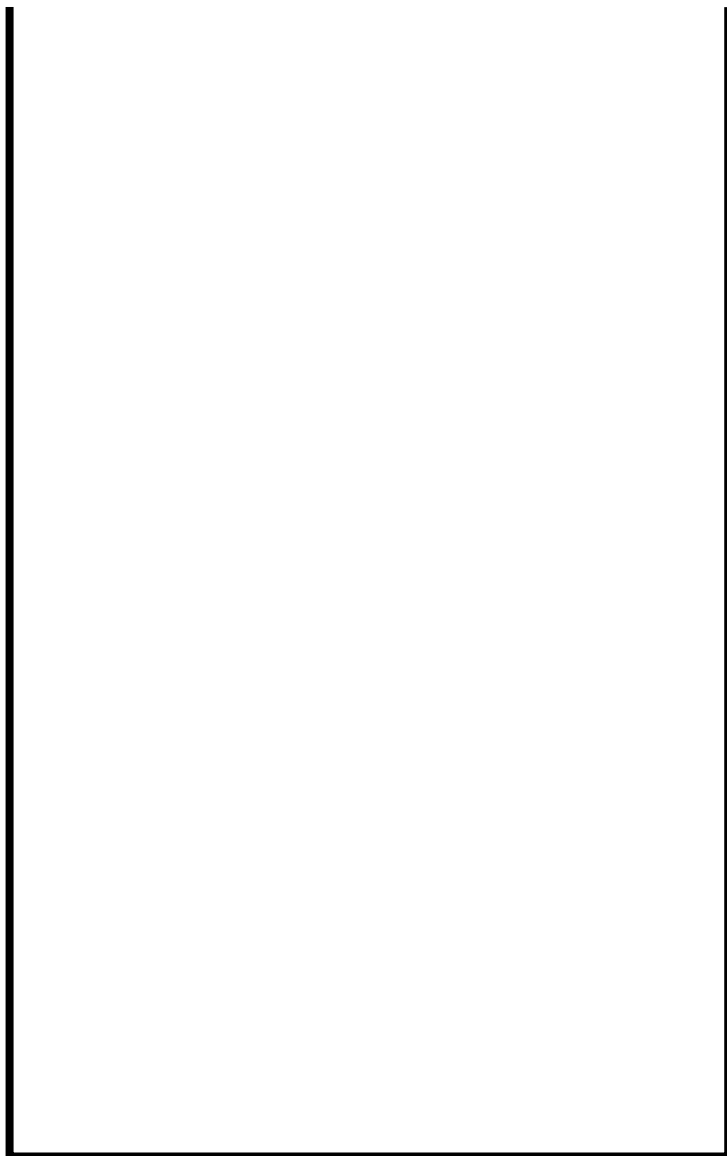


iMagem

REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE



iMagem

REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE

IMAGEM: REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE

Revista internacional sediada no Programa de Pós-Graduação
em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo.
Volume III, Número II – Dezembro/2023/Guarulhos/Brasil

Editor Chefe

Prof. Cássio da Silva Fernandes
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Vice Editor

Prof. José Geraldo da Costa Grillo
Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Assistente Editorial

Lucas Olles
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Secretaria Editorial

Janaina Silva Santana
Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Julia Porto Santos D'Arienzo
Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Comunicação Editorial

Mariany Araujo
Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Divulgação e Eventos

Janaína Simões
Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Júlia Beatriz Fernandes Leite
Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Laura Camila Silva
Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Livia Corigliano
Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Willian Izidio Almeida

Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA

Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Arte

Chai Rodrigues

Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA

Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Diana Oliveira dos Santos

Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA

Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Rachel Midori Sugo Miyagui

Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA

Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Diagramação

Ilário Bortoloso Junior

Tikinet

Normalização

Beatriz dos Santos Valentim

Tikinet

Revisão de Textos

Diana Oliveira dos Santos

Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA

Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Fernanda Bredariol

Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA

Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Luís Fernando Beloto Cabral

Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA

Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Mariana Fujisawa

Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA

Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Rebecca Tavares Nishimura Abreu

Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA

Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Conselho Editorial

Profa. Ada Patrizia Fiorillo

Dipartimento di Studi Umanistici - STUM

Università degli Studi di Ferrara - UNIFE | Italia

Profa. Agustina Rodríguez Romero
Quillca, Programa de Estudios Visuales sobre Arte Colonial Sudamericano
IIAC-UNTREF | Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
CONICET | Argentina

Profa. Alexandra Chavarria Arnau
Dipartimento dei Beni Culturali | Università degli Studi di Padova | Italia

Profa. Alicia Miguélez
Departamento de História da Arte - DHA
Universidade NOVA de Lisboa - NOVA FCSH | Portugal

Profa. Ana Bilbao Yarto
Department of History of Art
University of York | United Kingdom

Profa. Ana Paula Cavalcanti Simioni
Programa de Pós-Graduação Interunidades “Estética e História da Arte” - MAC-USP
Universidade de São Paulo - USP | Brasil

Prof. Arthur Valle
Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade - PPGPACS
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ | Brasil

Profa. Beatriz Mugayar Kühl
Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto
Universidade de São Paulo - USP | Brasil

Profa. Catalina Valdés Echenique
Magíster de Estudios de la Imagen - Departamento de Arte
Universidad Alberto Hurtado - UAH | Chile

Prof. David Chao Castro
Departamento de Historia da Arte
Universidade de Santiago de Compostela | España

Prof. David García Cueto
Grado en Historia del Arte
Universidad de Granada | España

Prof. Diego Vidart
Instituto de Historia, Arte y Patrimonio –
Departamento de Humanidades y Comunicación
Universidad Católica del Uruguay | Uruguay

Prof. Eduardo Ferreira Veras
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS | Brasil

Profa. Fernanda Pitta
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Universidade de São Paulo - USP | Brasil

Profa. Giuliana Tomasella
Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica - DBC
Università di Padova | Italia

Prof. Ignacio J. López Hernández
Departamento de Historia del Arte - DHA
Universidad de Sevilla - US | España

Profa. Joana Brites
Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes - DHEEAA Faculdade de Letras - FLUC | Centro de Estudos Interdisciplinares
Universidade de Coimbra - CEIS2o | Portugal

Prof. Jorge Sala
Facultad De Filosofía Y Letras
Universidad de Buenos Aires | Argentina

Prof. José Manuel Rodríguez Domingo
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Granada - UGR | España

Profa. Laura Mercader Amigó
Departamento de Historia del Arte
Universitat de Barcelona | España

Prof. Luís U. Afonso
Departamento de História
Universidade de Lisboa | Portugal

Profa. Luísa Trindade
Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes
Universidade de Coimbra - UC | Portugal

Prof. Manuel Botero Camacho
Departamento de Estudios Ingleses: Lingüística y Literatura
Universidad Complutense de Madrid | España

Profa. Margarida Brito Alves
Departamento de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa - FCSH/UNL | Portugal

Profa. Maria Berbara
Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ | Brasil

Prof. Maurício de Bragança
Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual - PPGCine
Universidade Federal Fluminense - UFF | Brasil

Profa. Megan A. Sullivan
Department of Art History
University of Chicago | United States of America

Prof. Michael Koortbojian
Department of Art and Archaeology
Princeton University | United States of America

Profa. Noemi de Haro García
Departamento de Historia y Teoría del Arte
Universidad Autónoma de Madrid | España

Profa. Paula Dittborn Orrego
Facultad de Arte
Universidad Católica de Chile | Chile

Prof. Paulo M. Kühl
Departamento de Artes Plásticas – DAP | Programa de Pós-Graduação em Música -
PPGMUS
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP | Brasil

Profa. Raffaella Morselli
Storia dell'Arte
Università di Teramo | Italia

Profa. Renata Senna Garraffoni
Departamento de História - Dehis/Ufpr | Programa de Pós-Graduação em História -
PPGHIS/UFPR
Universidade Federal do Paraná - UFPR | Brasil

Profa. Rocío Robles Tardío
Departamento de Historia del Arte
Universidad Complutense de Madrid - UCM | España

Profa. Silvina Díaz
Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano IHAAL Universidad de
Buenos Aires- UBA
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas -CONICET | Argentina

Profa. Sonia Ríos Moyano
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga | España

Prof. Stephane Laurent
School of Art History and Archeology
University Pantheon-Sorbonne | France

Profa. Suzanne Preston Blier
History of Art and Architecture and African American Studies Departments Harvard
University | United States of America

Profa. Susana Maria Simões Martins
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa | Portugal

Profa. Yvone Dias Avelino
Programa de Pós-Graduação em História - PPGH
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP | Brasil

Conselho Científico Nacional - Brasil

Prof. Afonso Medeiros
Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES
Universidade Federal do Pará – UFPA

Prof. Aldrin Moura de Figueiredo
Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia - PPHIST
Universidade Federal do Pará – UFPA

Prof. Alexandre Ragazzi
Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Prof. Alexandre Santos
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes - PPGAV-IA |
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Profa. Ana Maria Tavares Cavalcanti
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Prof. Anderson Ricardo Trevisan
Departamento de Ciências Sociais na Educação - DECISE
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Profa. Andréia Moassab
Integração Contemporânea da América Latina | ICAL e
Políticas Públicas e Desenvolvimento - PPD
Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA

Prof. Ettore Quaranta
Departamento de História
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP

Profa. Flávia Falleiros
Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL
Universidade Estadual Paulista – UNESP

Prof. Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior
Departamento de História; Programa de Pós-Graduação em História e Espaços;
e Programa de Pós-Graduação em Ensino de História
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Prof. Gabriel Ferreira Zacarias
Programa de Pós-Graduação em História - PPGH
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Prof. Guilherme Wisnik
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU
Universidade de São Paulo – USP

Profa. Helouise Costa
Programa Interunidades em Estética e História da Arte - PGHEA
e Programa Interunidades em Museologia - PPGMus
Universidade de São Paulo - Museu de Arte Contemporânea

Profa. Jane de Almeida
Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura
Universidade Mackenzie

Profa. Maria Cristina Correia Leandro Pereira
Programa de Pós-Graduação em História Social - PPGHS
Universidade de São Paulo – USP

Profa. Maria Inez Turazzi
Programa de Pós-Graduação em História - PPGH
Universidade Federal Fluminense – UFF

Profa. Maria Regina Candido
Programa de Pós-Graduação de História-PPGH e
Programa de Pós-Graduação de História Comparada - PPGHC
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Profa. Marilda Lopes Pinheiro Queluz
Programa de Pós-Graduação em Tecnologia - PPGTE
Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR

Profa. Paula Ferreira Vermeersch
Departamento de Geografia - Faculdade de Ciências e Tecnologia- FCT
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”- UNESP

Profa. Paula Priscila Braga
Programa de Pós-Graduação em Filosofia - PPGFIL
Universidade Federal do ABC – UFABC

Profa. Priscila Rossinetti Rufinoni
Departamento de Filosofia - FIL
Universidade de Brasília – UnB

Profa. Raquel Quinet Pifano
Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens - PPG-ACL
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

Profa. Rita Luciana Berti Bredariolli
Programa de Pós-Graduação em Artes - Instituto de Artes
Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”

Profa. Roseli Maria Martins D’Elboux
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAUUPM
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

Profa. Sheila Cabo Geraldo
Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Prof. Tiago Machado de Jesus
Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de São Paulo – IFSP

Profa. Vera Pugliese
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV
Universidade de Brasília - UnB

ÍNDICE

EDITORIAL

Os Editores14

DOSSIÊ

HISTORIOGRAFIA E FONTES PARA A HISTÓRIA DA ARTE NO BRASIL

Apresentação

Elaine Dias, Manoela Rufinoni, Leticia Squeff, André Tavares 16

A FANTASIA COMO EXPERIMENTAÇÃO ARQUITETÔNICA NA PRIMEIRA OBRA DE G. B. PIRANESI

Angela Rosch Rodrigues 19

INÍCIOS DE A ARTE BRASILEIRA, DE GONZAGA DUQUE, EM GUANABARA

Paula Ferreira Vermeersch 42

UM GRANDE NEGÓCIO: TRÊS PINTURAS DE EMILIO ROUÈDE EM TROCA DE UMA CIDADE

Rodrigo Vivas..... 54

HANNA LEVY E OS VELHOS SANTOS

Daniela Pinheiro Machado Kern 92

MULHERES E MODERNIDADE: RESGATE PROJETUAL DE ARQUITETAS EM RECIFE, NOS ANOS 1950

Alcília Afonso de Albuquerque Melo102

HISTÓRIA DIGITAL DA ARTE: UM PANORAMA DAS INVESTIGAÇÕES RECENTES

Arthur Valle..... 120

ARTIGOS

A TRAGÉDIA NO OLHAR: NOTAS SOBRE O SÍMBOLO

Claudio R.O Cavargere 155

CIRCULACIÓN DEL DISCURSO ILUSTRADO ESPAÑOL ACERCA DE LAS IMÁGENES RELIGIOSAS INDIGNAS O GROTESCAS. EL CASO CHILENO

Fernando Guzmán, Susana Gazmuir 171

DE DARWIN, POR CARLYLE, ATÉ À NINFA

Isabela Gaglianone 196

GURUFIM PARA HISTÓRIA DA ARTE. SOBRE REGIMES HISTORIOGRÁFICOS E EXPERIÊNCIAS DO MORRER

Antônio Barros 221

ICONOGRAFIAS E EUGENIA: REFLEXÕES SOBRE A ESTÉTICA DOS CIRCOS DE HORRORES NA BELLE ÉPOQUE

Márcia Barros Valdívia 255

O FIO VERMELHO QUE UNE LENU E LILA: A AMIZADE NA TETRALOGIA NAPOLITANA, DE ELENA FERRANTE

Ana Lectícia Angelotti 287

O LEGADO DA ARTE ESCULTÓRICA MAKONDE MOÇAMBICANA NA CONTEMPORANEIDADE ARTÍSTICA DE REINATA SADIMBA

Evelyn Magalhães de Oliveira 316

PROVINCIALIZAR A *BILDUNG*, ASSOMBRAR A HISTÓRIA

Maya Moldes 348

TRIVIALIZAÇÃO DO *PATHOS*: SOBRE AS RECENTES RUÍNAS DE CARNE DE ADRIANA VAREJÃO

Adriel Dalmolin Zortéa 364

EDITORIAL

Imagem: Revista de História da Arte, periódico científico do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, com a presente edição tem a honra de tornar público o seu terceiro volume.

Com contribuições extremamente importantes, o Dossiê “Historiografia e Fontes para a História da Arte no Brasil” é organizado por Elaine Dias, Manoela Rufinoni, Leticia Squeff e André Tavares, Professores do Departamento de História da Arte da UNIFESP e integrantes do Grupo de Pesquisa CNPq HARPA – História da Arte, Arquitetura e Patrimônio no Brasil e nas Américas. Trata-se de um conjunto de artigos que abordam aspectos disciplinares e metodológicos dos estudos histórico-artísticos no Brasil, cobrindo um amplo arco temporal, desde o século XVIII até o período contemporâneo. Questões relativas à utilização de fontes primárias, discussões a respeito de abordagens e procedimentos investigativos, bem como o debate em torno da historiografia que trata os mais variados temas de história da arte no contexto brasileiro compõem o escopo dos valorosos textos integrantes do Dossiê.

O volume é completado pela seção “Artigos”, que traz nove estimulantes reflexões desenvolvidas por pesquisadores de instituições nacionais e estrangeiras, sobre história e historiografia da arte, além de estudo que coloca no centro da argumentação a temática literária. De um lado, a seção apresenta considerações em torno de teoria e historiografia, em que se fazem presentes reflexões sobre regimes historiográficos e sobre conceitos como “símbolo”, “*pathos*”, “*Bildung*” e sobre a temática da “ninfá”. De outro, desenvolvem-se investigações de caráter marcadamente histórico-artístico, em que são tratados temas de arte hispano-americana nos séculos XVIII e XIX (com foco no contexto chileno), questões de eugenia no âmbito da *Belle Époque*, além discussões sobre arte contemporânea, tendo no centro artistas tão distintas como a brasileira Adriana Varejão, a makonde moçambicana Reinata Sadimba ou a escritora napolitana Elena Ferrante.

Reiterando a honra com que *Imagem: Revista de História da Arte* abre seu terceiro volume, desejamos a todas e todos uma excelente leitura!

Os Editores

DOSSIÊ

“HISTORIOGRAFIA E FONTES PARA A HISTÓRIA DA ARTE NO BRASIL”

Elaine Dias¹

Manoela Rufinoni²

Leticia Squeff³

André Tavares⁴

O dossiê “Historiografia e Fontes para a História da Arte no Brasil” reúne artigos que permitem compreender aspectos da produção historiográfico-artística do campo na história da arte no Brasil e suas intersecções com os debates teóricos internacionais. Organizado como parte das atividades do grupo de pesquisa CNPq HARPA – História da Arte, Arquitetura e Patrimônio no Brasil e nas Américas, o conjunto de escritos reunidos aqui ilumina um amplo espectro disciplinar e metodológico.

As fontes primárias, os aportes historiográficos e mesmo alguns impasses metodológicos são problematizados nos seis artigos que compõem este dossiê. Cobrindo uma extensa periodização, de meados do século XVIII na Itália, com as ideias e o traço de Piranesi, até o século XXI, este dossiê carrega alguns marcos importantes. Dois destacados autores da historiografia da arte no Brasil – Gonzaga Duque e Hanna Levy – recebem cuidadosas reavaliações. Por outro lado, são trazidas à luz as trajetórias de artistas pouco ou nada conhecidos: caso de Emilio Rouède no século XIX e

1 Departamento de História da Arte e Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (PPGHA-UNIFESP). E-mail: elaine.dias@unifesp.br
ORCID: 0000-0002-3735-9610

2 Departamento de História da Arte e Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (PPGHA-UNIFESP). E-mail: rufinoni@unifesp.br
ORCID: 0000-0003-4146-666X

3 Departamento de História da Arte e Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (PPGHA-UNIFESP). E-mail: leticia.squeff@unifesp.br
ORCID: 0000-0002-2704-8819

4 Departamento de História da Arte e Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (PPGHA-UNIFESP). Email: andre.tavares@unifesp.br
ORCID: 0000-0002-6211-1756

das mulheres que tiveram participação ativa na produção arquitetônica na cidade de Recife dos anos 1950. O dossiê termina com uma síntese da história digital da arte, suas fontes, métodos e possibilidades de pesquisa.

A partir da análise de elementos selecionados na obra inaugural de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), *Prima parte di architetture e prospettive inventate, ed incise da Gio. Batta. Piranesi architetto veneziano (1743)*, o artigo de Angela Rosch Rodrigues discute o recurso piranesiano à fantasia arquitetônica para dar vazão à sua inventividade e experimentação formal. Evidenciando textos e gravuras de Piranesi como fontes imprescindíveis para a historiografia da arte e da arquitetura, a autora lança luzes sobre os caminhos da trajetória artística de Piranesi entre 1740 e 1778, no contexto do debate arquitetônico e artístico no século XVIII.

Paula Vermeersch nos oferece uma análise acerca da criação da obra *A Arte Brasileira*, de autoria de Luiz Gonzaga Duque Estrada, editada em 1888. Uma das primeiras publicações sobre crítica de arte no Brasil, a obra de Gonzaga Duque é comentada a partir do viés da participação do autor na revista *Guanabara*, centro de debate sobre arte brasileira e espaço para o delineamento dos elementos fundadores desta publicação fundamental para a historiografia da arte no Brasil do século XIX.

Rodrigo Vivas recupera, em seu texto, a trajetória do pintor, escritor, crítico de arte dileitante e personagem de múltiplos talentos, Emílio Rouède (1848-1908). Tomando como ponto de partida três obras do artista pertencentes ao acervo do Museu Histórico Abílio Barreto (Belo Horizonte-MG), o texto oferece uma significativa revisão de elementos que permitem recompor a trajetória do francês Rouède no Brasil, bem como sua produção crítica sobre as artes, destacando a resultante de uma longa estadia em Minas Gerais na sequência de sua fuga do Rio de Janeiro, em 1893. O autor analisa o conjunto da obra pictórica de Rouède dedicada ao tema da iconografia das cidades históricas mineiras – área em que foi pioneiro – sejam as vistas de Ouro Preto ou as da antiga vila do Curral d’El Rey, futura Belo Horizonte (1897).

Daniela Kern garimpou dois artigos inéditos de Hanna Levy, “Bruno Giorgi” publicado em 1941 na revista *O Cruzeiro* e “Velhos Santos”, que saiu na revista *Rio* (1946). Ao discutir as principais ideias defendidas em ambos os textos, Kern destaca dois aspectos importantes do método e das preocupações de Hanna Levy. Em primeiro lugar, o recurso à análise formal. Além disso, Kern aponta que foi ao apresentar a coleção de obras sacras de Roberto

Burle Marx, que Levy abordaria um tema que marcou suas ideias: a comparação entre o barroco na arte brasileira e o barroco europeu. Com este artigo, Daniela Kern mostra como a dualidade arte moderna e barroco são basilares na busca de Hanna Levy pela definição de arte brasileira.

Ao debruçar-se sobre periódicos que divulgaram a produção arquitetônica realizada no nordeste brasileiro durante a década de 1950, com destaque para a cidade de Recife, Alcília Afonso de Albuquerque Melo evidencia a participação feminina no pensamento projetual, nas soluções arquitetônicas adotadas e na prática profissional do período, mobilizando fontes ainda pouco investigadas para lançar luzes sobre mulheres arquitetas silenciadas pela historiografia da arquitetura brasileira no recorte temporal em análise.

O artigo de Arthur Valle aborda a chamada “História Digital da Arte”, fazendo um histórico do surgimento desta área de discussões e práticas dentro das humanidades e, mais particularmente, da história da arte. O autor destaca as ferramentas, métodos e conceitos que foram sendo elaborados e discutidos, junto com a progressiva disponibilização online de fontes de investigação digitalizadas. Retomando debates e problemas veiculados em publicações principalmente em língua inglesa, Valle destrincha quatro abordagens metodológicas em História Digital da Arte.

Os limites cronológicos abordados nesse dossiê foram amplos, incluindo desde textos produzidos no âmbito da vigência do sistema colonial ou a ele referentes, a tratadística, a produção textual e crítica do século XIX, assim como as contribuições do século XX ou contemporâneas, fundamentais à discussão historiográfica. Da Itália às Minas Gerais e ao Rio de Janeiro, este dossiê evidencia a riqueza e multiplicidade de um campo em constante recriação/reconstrução: a historiografia da arte brasileira.

A FANTASIA COMO EXPERIMENTAÇÃO ARQUITETÔNICA NA PRIMEIRA OBRA DE G. B. PIRANESI

FANTASY AS ARCHITECTURAL EXPERIMENTATION IN THE FIRST WORK OF G. B. PIRANESI

Angela Rosch Rodrigues¹

RESUMO: Giovanni Battista Piranesi chegou em Roma em 1740 num contexto em que emergia, nas academias de belas artes da “cidade eterna”, o desenho da arquitetura imaginária. O objetivo aqui é analisar como Piranesi se valeu da fantasia arquitetônica como um recurso para a experimentação formal, tendo como recorte a sua obra inaugural: *Prima parte di architettura e prospettive* (1743). Ao verificar essa sua primeira obra, conclui-se que as fantasias têm imenso valor para o desenvolvimento da trajetória piranesiana entre 1740 e 1778, além de nutrir o coetâneo debate arquitetônico e artístico. Assim, a *Prima parte* se tornou uma referência no que tange à compreensão da transição entre as preceptivas estabelecidas a partir do *Quattrocento* e uma incipiente modernidade.

Palavras-chave: arquitetura; Piranesi; perspectiva; fantasia; arte

ABSTRACT: Giovanni Battista Piranesi arrived in Rome in 1740 in a context in which the design of imaginary architecture emerged in the academies of fine arts of the “eternal city”. The aim here is to analyse how Piranesi used architectural fantasy as a resource for formal experimentation, taking the set

1 Pós Doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) junto ao Departamento de História e Teoria da Arquitetura e Urbanismo. Esta publicação faz parte da pesquisa de pós-doutorado intitulada “A lição das *rovine parlanti* e o legado de G. B. Piranesi para a história crítica da arquitetura – uma leitura sobre o *Parere su l'architettura*”, com supervisão do prof. Dr. Mário Henrique Simão D'Agostino e da profa. Dra. Andrea Buchidid Loewen. Apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo N° 2018/04931-2. E-mail: angelarr@alumni.usp.br
ORCID: 0000-0002-8057-1369

of his inaugural work: *Prima parte di architetture e prospettive* (1743). By checking his first work, it is concluded that the fantasies were of immense value for the development of the Piranesian trajectory between 1740 and 1778, in addition to nourishing the contemporaneous architectural and artistic debate. Thus, the *Prima parte* became a reference regarding the understanding of the transition between precepts established from the Quattrocento and an incipient modernity.

Keywords: architecture; Piranesi; perspective; fantasy; art

INTRODUÇÃO

O gravurista, antiquário e arquiteto vêneto Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) direcionou sua trajetória artística à representação das antiguidades romanas produzindo um legado que procurou estabelecer um paralelo entre a arquitetura e a arqueologia.

Entre fins do século XVI e início do XVIII acentua-se na Roma Papal a tendência a coadunar obras impressas às atividades acadêmicas e práticas, de caráter técnico. O desenho arquitetônico assinado era considerado como o primordial componente do projeto para a correta transmissão das ideias, embasado em técnicas de representação e como um instrumento para a correta verificação da execução no canteiro. O arquiteto se distinguia pela competência em traduzir as ideias graças aos conhecimentos do desenho geométrico, considerando sua capacidade que agregava as ciências difundidas por Galileu Galilei (1564-1642), as leis da mecânica, a experiência e o estudo da história, e aplicá-las de modo concreto ao canteiro de obras.

Piranesi tinha anseios em estabelecer uma carreira como arquiteto e fez questão de assinar muitas de suas gravuras em água forte (*acquaforte*) como *architetto veneziano*. Contudo, quando ele chegou em Roma em 1740, o precedente áureo período de atividade edificatória na capital tinha terminado em função de mudanças de Pontificado e do remanejamento da disponibilidade de recursos. Esse cenário explica, parcialmente, porque Gimbattista Piranesi teve poucas oportunidades para efetivamente atuar como arquiteto.

Alguns dos principais concursos com grande impacto e visibilidade urbana em Roma tinham sido finalizados. Em 1703, o novo Porto de *la Ripetta*

teve como vencedor o projeto de Alessandro Specchi (1668-1729); nos anos 1720 para a Escada da *Piazza di Spagna* o vencedor foi o napolitano Francesco De Sanctis (1679-1731); em 1732, o concurso para a *Fontana de Trevi* teve como ganhador o escultor e arquiteto romano Nicola Salvi (1697-1751); no mesmo ano, o concurso para a fachada da Basílica Papal de *San Giovanni in Laterano* teve como vencedor o florentino Alessandro Galilei (1691-1737). A maioria dessas obras de grande vulto em pontos estratégicos da urbe seriam representadas por Piranesi nas suas *Vedute di Roma – disegnatte ed incise da Giambattista Piranesi, architetto veneziano*, uma série de vistas que foi produzida ao longo de toda sua carreira (totalizando 135 gravuras), nas quais ele retratou diversos monumentos da antiga e moderna Roma, não somente apresentando a relação com as ruínas, mas também os marcos urbanos de construção mais recente.

Havia um pluralismo artístico nessa efervescente capital cultural que recebia artistas e diletantes de toda a Europa. Esse influxo pode ser depreendido nos projetos e edificações realizados naquele contexto que mesclava a tradição dos preceitos arquitetônicos e artísticos elucubrados e revistos na produção tratadística desde o *Quattrocento* e a síntese de motivos berninianos e borrominianos que eram transmitidos em círculos como os da *Accademia di San Luca* e da *Accademia di Francia* – Academia Francesa (ambas situadas em Roma) e que refletiam o movimento em curso atrelado à sistematização do conhecimento que buscava reestabelecer as bases da sociedade de um modo mais racional.

Na falta de comissões concretas, as composições gravadas sobre as matrizes de cobre através da técnica da água-forte se tornaram o instrumento ideal para que Piranesi desse vazão à sua engenhosidade embasada no estreito contato com as ruínas da antiguidade. Na versão inicial de sua primeira obra publicada – *Prima parte di architetture e prospettive inventate, ed incise da Gio. Batta. Piranesi architetto veneziano* (1743) –, Giambattista apresentou um conjunto de 12 gravuras denominadas “*invenzioni*”. Segundo Focillon (1918), provavelmente, ele tinha a intenção de publicar uma *Seconda Parte* que nunca veio à luz devido ao escasso êxito da primeira parte.

Porém, quando Piranesi se estabeleceu definitivamente em Roma, a partir de 1747, ele retomou a série inicial na qual acrescentou cinco novas pranchas² e mais outras duas *fantasie architetoniche* para integrar a coletâ-

2 *Vestigij d`antichi edificj, Ara antica, Camera sepolcrale, Gruppo di colonne e Antico Tempio.*

nea *Opere Varie di architettura prospettive grotteschi antichità sul gusto degli antichi romani inventati ed incise da Giambattista Piranesi, architetto veneziano* (1750). Nessa segunda edição foram introduzidas legendas nas pranchas iniciais e, para os desenhos acrescentados, alguns temas foram revisitados como as colunatas e os sistemas interconectados de escadas monumentais.

O objetivo deste trabalho é analisar como Piranesi utilizou a fantasia (ou invenção) arquitetônica para dar vassão à sua inventividade e como um recurso para a experimentação formal, tendo como recorte essa sua primeira obra; mais especificamente, um grupo de algumas pranchas em que há a proposição de novos espaços, numa concepção diversa dos *capricci* com ruínas ou elementos fragmentados (tão característicos de sua produção posterior).

A FANTASIA ARQUITETÔNICA: CONTEXTO E INFLUÊNCIAS

Na dedicatória escrita ao seu então mecenas Nicola Giobbe (1705-1748) que introduz a obra *Prima parte di architetture e prospettive* (1743), há uma série de aspectos apresentados por Piranesi que elucidam os seus propósitos em elaborar essa obra como o impacto do contato com as ruínas, a crítica à produção arquitetônica contemporânea em detrimento à produção da antiguidade e a utilização da perspectiva como o instrumento por excelência que um arquiteto dispunha naquele momento para expressar a inventividade.

Giambattista alega que, assim como outros arquitetos modernos, sem outra alternativa diante das grandezas do passado (mais especificamente da Roma Republicana) cuja arquitetura tinha alcançado seu máximo esplendor, expressaria através de desenhos seus conhecimentos conjugados às noções de perspectiva e que suas invenções (*invenzioni*) seriam gravadas no cobre:

... outra opção não vejo restar a mim, ou a qualquer outro arquiteto moderno, que explicar com desenhos as próprias ideias e subtrair, desse modo à escultura e à pintura a vantagem que, como dizia o grande [Filippo] Juvarra, têm nesse ponto sobre a arquitetura ... Para esse fim, procurei, durante minha estância nessa grande Metrópole, unir aos conhecimentos, quaisquer que sejam, que da arquitetura adquiri a arte de não só desenhar, mas, também gravar em cobre minhas invenções. ... Em todos esses desenhos, verais que grande contribuição me proporcionou a perspectiva, porque algumas partes, queria eu que se observassem mais que

as outras pelo expectador A perspectiva, dizia muito criteriosamente o grande mestre da arquitetura Vitrúvio, é necessária ao arquiteto, e na verdade creio que poderia acrescentar que quem não compreende o uso dessa e sua necessidade para a arquitetura não saberá de onde extrai esta sua maior e mais sólida beleza. (Piranesi, 1743, trad. nossa).

Para a emulação dessas invenções, Piranesi se nutriu basicamente de referências em três âmbitos distintos: os livros de arquitetura (tratados e coleções de imagens) produzidos a partir do *Quattrocento*, a cenografia e as fantasias arquitetônicas – que tinham alcançado notoriedade naquele contexto setecentesco, principalmente na pintura de paisagem para designar composições em que eram dispostos edifícios, ruínas, figuras humanas e outros elementos arquitetônicos em combinações de caráter, muitas vezes fictício. Segundo o verbete “fantasia”³ disposto na *Encyclopedie*, em meados do século XVIII a denominação estava engendrada por uma concepção imaginativa, derivada da invenção do gênio. O uso da perspectiva como um dos principais recursos para as composições remonta ao contato de Giambattista com a cenografia que tinha incorporado a fantasia em princípios do século XVIII através de poderosas imagens arquitetônicas com suntuosos palácios profusamente ornados, praças e masmorras.

Os conhecimentos de Piranesi sobre a cenografia e perspectiva estavam atrelados à sua formação veneziana, iniciada através do contato com o ateliê do gravurista Giuseppe Carlo Zucchi (1721-1805) e também com o pintor Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770)⁴. Notícias históricas indicam que Giambattista teria tido contato com algumas das mais renomadas famílias de cenógrafos da época: teria estudado com os Bibiena de Bolonha e com os irmãos Valeriani (Domenico e Giuseppe) assim que chegou em Roma (Bianconi, 2012); porém, na literatura recente tal afirmação tem sido contestada pela falta de evidências documentais.

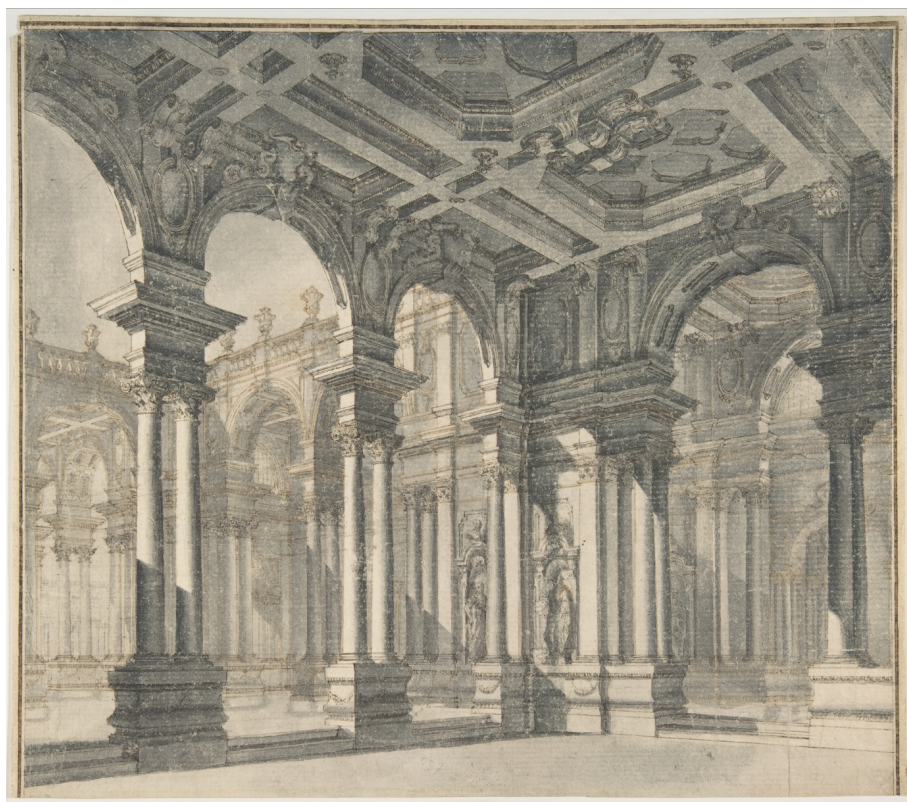
Em contraponto aos austeros desenhos de Andrea Palladio (1508-1580) que compõe *I quattro libri dell'architettura* (1570) e que ainda circulavam profusamente no contexto setecentesco, há que se considerar a forte influência de Giuseppe Galli Bibiena (1696-1757) que tinha recém publicado

3 *L'Encyclopédie*, 1^{re} éd., 1751 (Tomo 6, p.403-404).

4 Segundo a biografia de G. G. Legrand (1921), o contato com Tiepolo teria se estabelecido quando Piranesi retornou a Veneza entre 1745 e setembro de 1747.

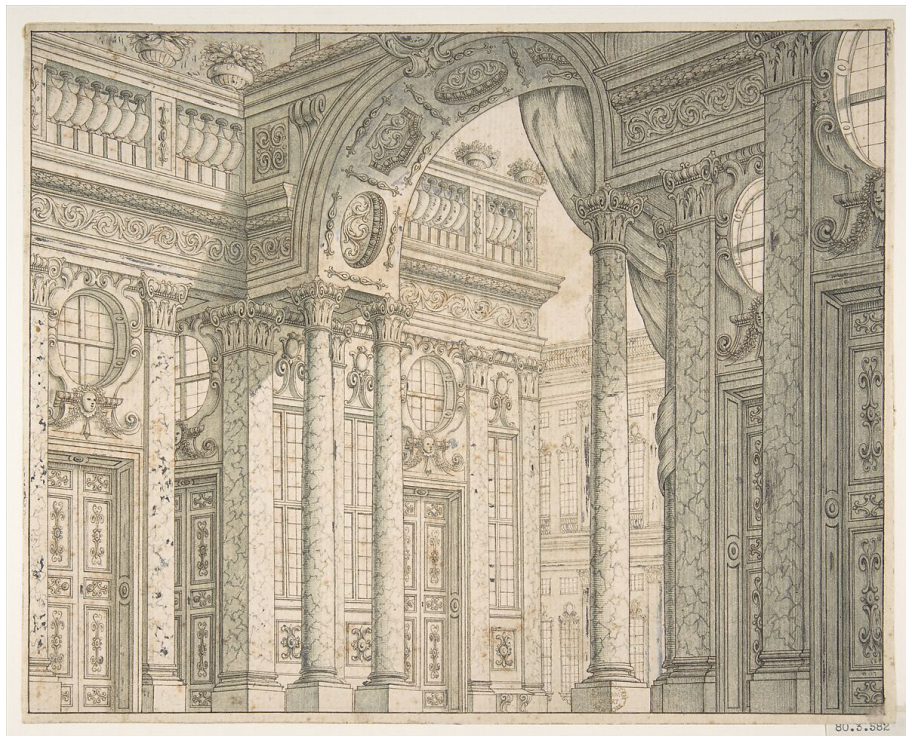
Architettura e Prospettiva (1740) cujas pranchas constituíram influências indeléveis na obra piranesiana. Os Bibiena (fig. 1 e 2) dispunham de uma moderna técnica compositiva que enfatizava a representação da perspectiva e, com a *scena per angolo*, introduziram a possibilidade de ampliar a proposta do espaço mais além do que é visível na imagem.

Figura 1 - Giuseppe Galli Bibiena. *Design for a Stage Set with a Monumental Arcaded Courtyard*, c. 1750.



Fonte: Aquarela. 29,8 cm x 34 cm. Coleção Metropolitan Museum of Art (NY), domínio público, disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/377854>

Figura 2 - Ferdinando Galli Bibiena. *Design of a Perspective for a Stage Set with Courtyard and Triumphal Arch*, c. 1750.



Fonte: Aquarela. 22,3 cm x 27,5 cm. Coleção Metropolitan Museum of Art (NY), domínio público, disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/341372>

Logo nos seus primeiros anos em Roma, Piranesi desenvolveu a técnica da água-forte no ateliê do renomado arquiteto e gravurista Giuseppe Vasi (1710-1782). Nesse contexto, Giambattista estabeleceu vínculos com a *Accademia di San Luca* e, principalmente, com Academia Francesa que na época era dirigida por Jean François de Troy (1679-1752) no *Palazzo Mancini* (Via del Corso). Entre os anos de 1740 e 1750 o gênero da invenção arquitetônica tinha se difundido nesses círculos devido à publicação de coletâneas sobre a perspectiva prática. Dentre essas obras: *La pratica della prospettiva* (Veneza, 1569) de Daniele Barbaro (1514-1570); *La pratica di prospettiva* (Veneza, 1596) de Lorenzo Sirigatti (1557-?); *Perspectiva pictorum et architectorum* (Roma, 1693) do frade Andrea Pozzo (1642-1709) que consistia em um manual com

demonstrações geométricas para projetar os espaços imaginários; o tratado que consistia em fórmulas destinadas aos espaços cenográficos teatrais *L'architettura civile preparata sulla geometria e ridotta alle prospettive* (1711, Parma) e *Direzione a giovani studenti nel disegno dell'architettura civile* (1725) de Ferdinando Galli Bibiena (1656-1743) (Bevilacqua, 2008).

Outra referência fundamental para Giambattista pela teatralidade espacial envolvida foi a notável e precursora coletânea de fantasias arquitetônicas de Filippo Juvarra (1678-1736) (citado por Piranesi na dedicatória da *Prima parte*), para quem a imaginação no desenho não era senão o prelúdio de uma intensa atividade prática como arquiteto. Durante anos, Juvarra se ocupou da cenografia de um pequeno teatro de Roma antes de se converter em arquiteto e, ao longo da sua vida, desenhou várias fantasias em breves esboços livres. É provável que Giambattista conhecesse algumas das obras dessa vasta coleção.

Outra referência crucial para o ainda jovem Giambattista foi a primeira enciclopédia ilustrada da arquitetura universal elaborada pelo austríaco Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) – *Entwurf einer historischen Architektur* (Viena, 1721). Essa obra foi publicada em alemão e em francês e exerceu considerável influência sobre a geração de arquitetos de Roma entre 1740 e 1750, pois oferecia um vasto repertório de vistas que englobava da Babilônia e Egito até a Viena de Joseph I (1678-1711). Piranesi elaborou estudos sobre as pranchas de Fischer von Erlach⁵, cujos desenhos de edifícios colossais o teriam influenciado na forma com que se aproxima e reelabora os monumentos da antiguidade.

CARACTERIZAÇÃO DO RECORTE DE PRANCHAS

A série da *Prima parte di architetture e prospettive* abrange uma temática mista sendo composta pelos *capricci* (caprichos) com os fragmentos e ruínas da antiguidade que estão representadas no frontispício e em um número limitado de pranchas⁶; num segundo grupo – que constitui o recorte deste artigo –, há uma ênfase à experimentação arquitetônica da

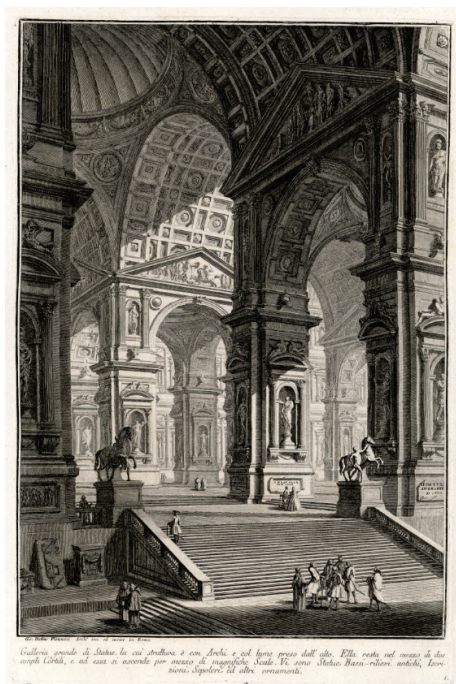
5 Há duas folhas de estudos de Piranesi sobre essa publicação que se encontram na *Morgan Library* (NY), n.17- 41,8 cm x 28,3 cm, c. 1740.

6 *Rovine di edifici antichi, Rovine con sepolcro antico, Ara antica e Camera sepolcrale.*

perspectiva para a composição de ambientes externos⁷ que constituem figurações de uma cidade imaginária e de ambientes internos com estudos de colunatas e escadas⁸.

A primeira lâmina desse segundo grupo é a *Grande galleria ornata di statue* (fig. 3) (Ficacci, 2016, p. 72, n. 3). Piranesi aplica os princípios da *scena per angolo* de um modo atenuado, a legenda (acrescentada *a posteriore*) menciona a disposição do espaço entre os pátios, a ampla escada e os acessórios ornamentais inseridos como estátuas, relevos, inscrições e tumbas. Os pilares elevados sobre os elementos arquitetônicos empilhados procedem à cenografia para apoiar uma empena com uma abóboda.

Figura 3 - Giovanni B. Piranesi. *Gallerie grande di Statue*, 1743.



Fonte: Gravura em água-forte, 36,2 cm x 25,5 cm. Coleção Metropolitan Museum of Art (NY), domínio público, disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365488>

7 Ponte magnifico, Campidoglio antico, Regio cortile, Antico Foro Romano, Mausoleo antico.

8 Grande galleria ornata di statue, Carcere oscura, Sala costruita secondo la tradizione degli antichi romani, Scale, Vestibolo di tempio antico, Atrio dorico.

Outras pranchas denotam uma notável monumentalidade dos volumes o que contribui ao formato vertical e a representação em detalhes da plasticidade dos elementos arquitetônicos como o *Tempio antico* (fig. 4) (Ficacci, 2016, p. 80, n. 16) que conforma um grupo de colunas coríntias situadas sobre um pódio, o que faz referência ao templo circular de Vesta. A legenda descreve uma ideia muito distante da antiguidade e, por outro lado, inédita para a modernidade: a *cella* como um anel de colunas elevado no interior de um imenso edifício circular. No centro da *cella* há um altar ainda mais elevado com o fogo eterno; se acessa o exterior por um sistema biaxial com quatro pórticos (*loggie*) que fluem com suas correspondentes escadas. Em todas essas seções – altar, cela e escadas – a estrutura exterior tem uma forma redonda (como uma possível derivação a partir do *Pantheon*).

Figura 4 - Giovanni B. Piranesi. *Tempio antico*, 1743.



Fonte: Gravura em água-forte, 40,6 cm x 26,1 cm. Coleção Metropolitan Museum of Art (NY), domínio público, disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365466>

Há outras lâminas que correspondem a estreitos critérios arquitetônicos através da proposta de “reconstituição” de espaços antigos. Como a Sala costruita secondo la tradizione degli antichi romani (fig. 5) (Ficacci, 2016, p. 76, n. 8) que corresponde às tipologias dos tratados de Vitruvius ou Palladio. Porém, o espaço de Piranesi apresenta certa complexidade por estar disposto em dois níveis que culminam em uma abside com nichos estatuários, como ocorria nas antigas basílicas.

Figura 5 - Giovanni B. Piranesi. *Sala all'uso degli antichi Romani*, 1743.



Fonte: Gravura em água-forte, 25,1 cm x 37,2 cm. Coleção *Metropolitan Museum of Art* (NY), domínio público, disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/416024>

O *Campidoglio antico* (fig. 6) (Ficacci, 2016, p. 77, n. 9) é uma prancha que trata de um espaço externo em que se propõe uma vista dessa área da cidade (*Campidoglio*) com uma praça e diversos elementos monumentais (ora fragmentados) que remetem à ancestral glória de Roma. A grande invenção arquitetônica é o Templo de Júpiter, que se situa na borda inferior da imagem e reconstrói livremente a forma redonda. Essa composição denota claramente a influência da obra de Fisher Von Erlach nessa aspiração de reconstrução de uma antiguidade idealizada.

Figura 6 - Giovanni B. Piranesi. *Campidoglio antico*, 1743.



Fonte: Gravura em água-forte, 24,4 cm x 36,8 cm. Coleção Metropolitan Museum of Art (NY), domínio público, disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365482>

O *Mausoleo antico* (fig.7) (Ficacci, 2016, p. 81, n. 17) é uma composição vertical que representa um grande mole de pedra que ocupa a maior parte da gravura, na qual se mostram objetos de culto funerário. Como no caso do *Campidoglio*, se empregam simultaneamente diversas perspectivas para dar detalhamento e profundidade. O mausoléu em rotunda quadrangular expandida impõe uma plasticidade desbordante; o elemento frontal quadrangular se inspira em uma das estruturas centrais da “moderna” produção romana (leia-se o barroco): a Igreja de *Sant’ Ivo alla Sapienza* de Francesco Borromini (1599-1667), um arquiteto explicitamente admirado por Piranesi (Garms, 2019).

Figura 7 - Giovanni B. Piranesi. Mausoleo antico, 1743.



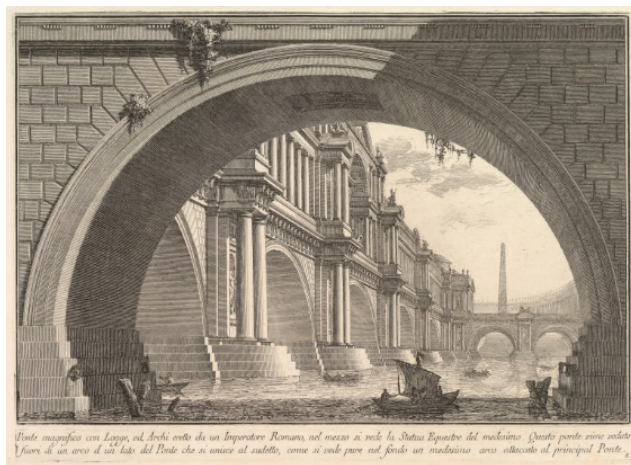
Fonte: Gravura em água-forte, 36,4 cm x 25,6 cm. Coleção *Metropolitan Museum of Art* (NY), domínio público, disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365404>

Outra prancha de grande impacto dessa série é a *Ponte magnifico con Logge* (fig. 8) (Ficacci, 2016, p.76, n. 7). O tema da ponte triunfal tinha despertado interesse desde o Renascimento até Juvarra, mas a inspiração de Piranesi provém, sem dúvida, do famoso projeto de Palladio para a *Ponte di Rialto* (Veneza) que se converteu, anos mais tarde, no tema central do *Capriccio* de Canaletto (1697-1768) – um *Canale Grande* emoldurado por edifícios de A. Palladio⁹ (fig. 9). A ponte de Piranesi supera o emblema de seu modelo veneziano: vários arcos, pórticos, colunas duplas salientes, uma estátua eques-

9 *Capriccio con edifici palladiani*. Óleo sobre tela, 58 cm x 82 cm, c. 1756-1759. Coleção *Galleria nazionale*, Parma.

tre no centro e, nos dois extremos, extensões laterais ramificadas. Na extensão frontal mais próxima, um arco ocupa toda a lâmina e atua como marco da ponte, conferindo um grande efeito perspectivo à composição¹⁰.

Figura 8 - Giovanni B. Piranesi. *Ponte magnifico con Logge*, 1743.



Fonte: Gravura em água-forte, 24,5 cm x 36,4 cm. Coleção Metropolitan Museum of Art (NY), domínio público, disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365485>

¹⁰ Giambattista retoma as grandes pranchas de pontes no quarto volume de sua magnânima obra *Antichità Romane* (1756).

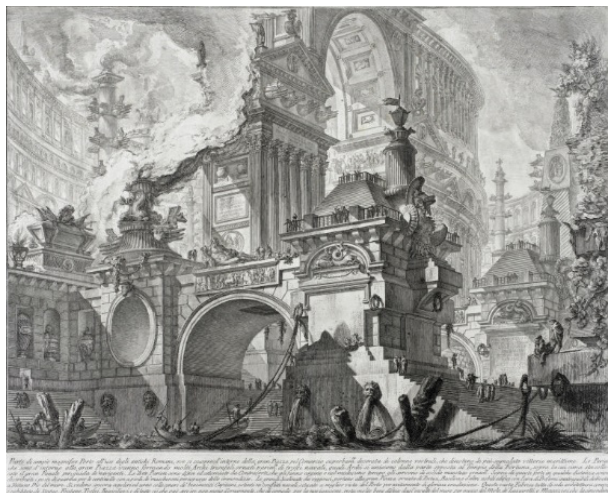
Figura 9 - Canaletto. *Capriccio con edifici palladiani*, c. 1756-1759.



Fonte: Óleo sobre tela, 58 cm x 82 cm, Coleção *Galleria Nazionale*, Parma, domínio público, disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Capriccio_with_Palladian_buildings

Nas duas pranchas que foram acrescentadas para a edição de 1750, a fantasia intitulada *Parte di ampio magnifico Porto* (fig. 10) (Ficacci, 2016, p. 179, n. 117) também revela uma estreita relação com os estudos elaborados sob a influência de Fisher Von Erlach e demonstra a habilidade de Giambattista em extrair e mesclar os diversos motivos clássicos (Bevilacqua, 2008). Piranesi se inspirou no *Concorso Clementino* de 1732 da *Accademia di San Luca* com o tema de uma *città al mezzo del mare*. Nessa imagem acompanhada por uma extensa legenda, os edifícios se elevam da água representada por ripas de madeira e barcos na parte inferior; há numerosas formas e motivos que se relacionam com as outras pranchas da *Prima Parte* e outras novas formas, como os cubos de *contrafforti* com suas abóbodas piramidais.

Figura 10 - Giovanni B. Piranesi. *Parte di ampio magnifico Porto*. 1749-1750.

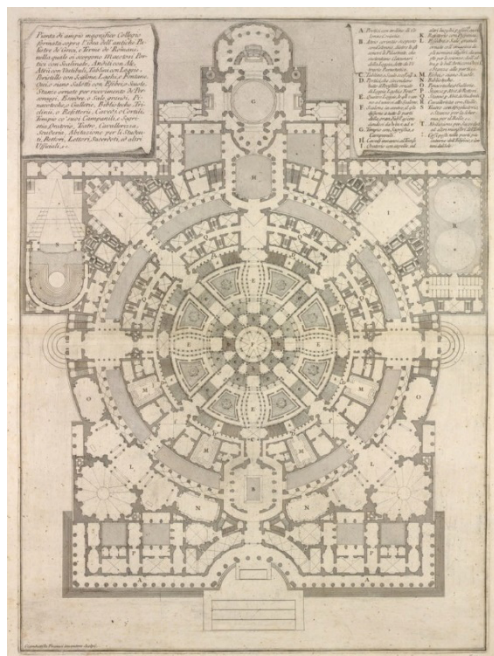


Fonte: Gravura em água-forte, 40,5 cm x 55,9 cm. Coleção Metropolitan Museum of Art (NY), domínio público, disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338737>

A segunda fantasia incorporada à série – *Pianta di ampio magnifico Collegio* (fig. 11) (Ficacci, 2016, p. 179, n. 116) –, se tornou um dos resultados mais emblemáticos dessas experimentações iniciais de Piranesi, embora não haja a utilização da perspectiva. Trata-se de uma planta de grande expansão com descrições de um denso programa que adota um caráter utópico. As notas detalhadas de Piranesi de um de seus cadernos de estudos¹¹ mostram que a planta é o resultado de um intenso exame do tema do Collegio segundo o estabelecido no Concorso Clementino em 1749.

11 Hoje na Biblioteca Estense (Modena) e denominado como *Taccuino A* (Bevilacqua, 2008).

Figura 11 - Giovanni B. Piranesi. *Pianta di ampio magnifico Collegio*, 1749.



Fonte: Gravura em água-forte, 61,7cm x 45,4cm. Coleção *Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Roma – Catalogo Generale dei Beni Culturali*, domínio público, disponível em: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200520677>

Nesse contexto da primeira metade do século XVIII, os temas propostos nesses concursos passaram a abordar programas de utilidade pública como colégios, salas de reunião ou bibliotecas; mas, na realidade, tais comissões arquitetônicas eram raras. A prancha é um exercício espacial derivado do amplo conhecimento de Piranesi sobre as grandes termas da Roma antiga cujas ruínas ele visitava com frequência. Piranesi utilizou a configuração das termas romanas como espaços educativos desenvolvendo seu extenso e visionário plano. No que se refere ao conteúdo, trata-se de uma expressão dos ideais daquele contexto Iluminista.

Essa lâmina tornou-se uma referência para seus contemporâneos, segundo Wilton-Ely (1993), o pensionista francês Marie-Joseph Peyre

(1730-1785) que chegou em Roma em 1753 também desenvolveu o mesmo tema para seu *Project for Academies* (Paris, 1765); o projeto idealizado por Piranesi também poderia ter exercido algum efeito para o vasto esquema do renomado arquiteto Luigi Vanvitelli (1700-1773) para a *Reggia di Caserta* (1752-1845, Nápoles).

Mas a planta do *Magnifico Collegio* também teve repercussões negativas e foi criticada pelo arquiteto inglês William Chambers (1723-1796) – que manteve um contato pessoal com Giambattista durante os anos 1750 quando chegou em Roma. Na terceira edição de seu *Treatise on Decorative part of Civil Architecture* (1791), Chambers evidencia as controvérsias em torno de Piranesi e sua pretensa atividade enquanto arquiteto se referindo às circunstâncias em torno da elaboração dessa prancha:

... um célebre artista italiano cujo gosto e opulência imaginativa eram inusualmente grandes e o efeito de suas composições sobre o papel raras vezes foi igualado. Sabia pouco de construção ou cálculo e menos ainda sobre a invenção de estruturas habitáveis, ou o modo de levar a cabo obras reais, e, no entanto, se fazia chamar de arquiteto. E quando alguns pensionistas da Academia Francesa em Roma, na audiência do autor, o acusaram de desconhecer os planos, compôs um muito complicado, que seria publicado em sua obra mais adiante; o que prova amplamente que a acusação não era de todo infundada. (Chambers como citado em Wilton-Ely, 1993, p.19, trad. nossa).

A NOTORIEDADE DA OBRA

Apesar do escasso êxito entre o público, as primevas fantasias piranesianas exerceram notável influência na geração mais jovem de artistas, diletantes e arquitetos que frequentavam Roma, tendo um efeito imediato na *práxis* projetual de seus contemporâneos. Alguns interpretaram essas composições como uma recomendação e um repertório, como o arquiteto e gravador francês Pierre Patte (1723-1814) que analisou essa obra no influente *Journal de Trevoux* (1754, p. 2106-2007)¹²:

Estas peças [gravuras] reúnem tudo que a arquitetura antiga teve de mais nobre e de mais magnífico. Piranesi afirmava dar, através de grandes ideias,

12 *Mémoires pour l'Histoire des Sciences et Beaux-Arts, Commencés d'être imprimés l'an 1701 à Trévoux, e dédiés à son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince Souverain de Dombes*, Aoust. Paris, 1754.

origem a belas concepções, recordar aos arquitetos as formas elegantes e majestosas dos antigos. (In: *Journal de Trevoux*, 1754, p. 2106-2007)

Há também incidências dessas invenções piranesianas em projetos de arquitetura efêmera promovidos nos setecentos. Os pensionistas da Academia Francesa eram frequentemente solicitados com comissões para arquiteturas festivas como as cenografias para a *Festa della Chinea*¹³. Essas celebrações consistiam em tributos oferecidos pelos Reis de Espanha e Nápoles ao Papa em que grandes carros alegóricos (*macchine* – ou *la Chinea*) eram elaborados para realizar um percurso que seria finalizado com fogos de artifício. Essas máquinas eram grandes estruturas em madeira, gesso e tecido, em uma escala que, geralmente, superava as edificações construídas. As construções provisórias e fugazes eram obras de alto vulto e projeção, objetos de elaborados projetos de alto valor experimental. A execução das *macchine* consumia boa parte dos fundos dedicados ao patronato arquitetônico na Roma de começos do século XVIII, com pródigas ofertas para essas festas que envolviam renomados arquitetos e artistas.

A partir de 1738, os arquitetos estrangeiros ligados à Academia Francesa começaram a trabalhar nesses projetos, dentre os quais se destaca o francês Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1759) que as projetou para os anos de 1745, 1746, 1747. De acordo com Wilton-Ely (1993, p. 18), a estrutura desenhada por Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1760) em 1746 – *Tempio di Minerva* (fig. 12) – introduziu uma nova austeridade na expressão estrutural embasada em questões funcionais, o que certamente estaria em débito com as invenções arquitetônicas apresentadas por Piranesi na *Prima parte*, especialmente para o *Mausoleo antico*. Nos anos de 1749 e 1750, as pranchas gravadas por Ennemond Alexandre Petitot (1727-1801)¹⁴ e Jérôme Charles Bellicard (1726-1786) para as *Chinea* também denotam uma influência das pranchas da *Prima parte*, principalmente, no que diz respeito ao gosto pela experimentação com colunatas.

13 A oferta era transportada em uma estrutura (*la Chinea*) no dia da festa de São Pedro e São Paulo. As máquinas projetadas eram levantadas na praça SS. *Apostoli* em frente ao *Palazzo Colonna*, ou na *Piazza Farnese*.

14 Petitot também apresenta pranchas como *Design for a Stage Curtain: the interior of an elaborate Temple dedicated to Illustrious men* (c. 1780), visivelmente influenciadas pelo *Tempio antico* de Piranesi.

Figura 12 - Louis-Joseph Le Lorrain, *Tempio di Minerva, Festa della Chineia*, 1746.



Fonte: 40,0cm x 47,7cm. National Gallery of Art, Washington D.C. Domínio público, disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/the-temple-of-minerva-for-the-chinea-festival-louis-joseph-le-lorrain/VgGCjf6YvekRMg>

O jovem arquiteto britânico Robert Adam (1728-1792) também esteve sob forte influência das fantasias piranesianas, ele chegou em Roma em 1755 e manteve um contato direto com Giambattista. Em correspondência à família em 1755 constata-se o impacto da obra de Piranesi para Robert que menciona as engenhosas fantasias em diferentes planos de templos, termas e outros edifícios. Os desenhos de Adam daquele período refletem diretamente essa influência¹⁵, que será fundamental para o desenvolvimento de sua carreira como um dos mais proeminentes arquitetos neoclássicos britânicos.

15 *Imaginary architectural composition* (1755), *Imaginary palace composition* (1757) e *Imaginary interior based on Roman Baths* (1755-57) elaborada com o francês Charles-Louis Clérissieu (1721-1820), também conhecido de Piranesi (Wilton-Ely, 1993).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na historiografia da arte e da arquitetura, o conjunto das imagens elaborados por Piranesi para a *Prima Parte* foi interpretado de várias maneiras: como propostas e sugestões de uma linguagem derivada de uma livre inventividade com vocação à antiguidade e, também, como uma suspensão dos princípios da racionalidade, questionando os fundamentos da arquitetura, o que converte a série numa percussora, em última instância, a arquitetos como Étienne-Louis Boullée (1728-1799) e Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), no horizonte da incipiente arquitetura moderna.

A interpretação construída por parte da historiografia do século XX que coloca Piranesi como um “transgressor” constitui um tema que não encontra espaço neste artigo para um maior desenvolvimento. O fato é que Giambattista tinha uma ampla formação e conhecia em profundidade as preceptivas arquitetônicas dispostas nos tratados, a literatura da antiguidade e as técnicas da cenografia, perspectiva e da gravura em água-forte; adiciona-se, ainda, o impacto das impressões de seu contato *in loco* com as ruínas quando chega a Roma em 1740.

Através de seu talento individual, ele combinou esse repertório de modo engenhoso. A transcendência histórica dessa sua primeira obra – *Prima Parte* – se deve à articulação de conceitos artísticos e arquitetônicos por parte de um jovem Piranesi num prenúncio do que ele desenvolveria em outros momentos de sua profícua carreira, que conta com a produção de mais de mil gravuras organizadas em publicações com textos de ampla discussão teórica e poucas comissões arquitetônicas concretas (com exceção do projeto para o novo grande altar da Basílica de *San Giovanni in Laterano* – não executado – e a remodelação da Igreja de *Santa Maria del Priorato* – sua única obra realizada).

A partir da análise do recorte aqui proposto, pode-se constatar que, desde o início de sua carreira, Piranesi se valeu da invenção arquitetônica como um exercício experimental se tornando um dos expoentes na utilização da fantasia em larga escala como meio para explorar as potencialidades do desenho para expressar as ideias do artífice. O amplo uso da fantasia para o desenvolvimento de elocubrações críticas sobre preceitos preestabelecidos combinados a um vasto repertório de referências é, portanto, relevante e se torna um instrumento recorrente no âmbito das artes e da arquitetura.

Com a *Prima Parte*, depreendem-se duas principais chaves relevantes para a futura obra piranesiana. Um delas se refere ao pleno domínio da técnica (perspectiva e gravura) que Giambattista desenvolveria em séries como as *Vedute di Roma* e, principalmente, nos *Carceri d'invenzione*. Numa segunda chave, a proposição dos novos espaços está condicionada pelas referências das estruturas da antiguidade, numa abordagem perpassada pela concepção da magnificência da arquitetura do passado romano – um tema caro à Piranesi, e que também será desenvolvido em outras de suas obras como *Le Antichità romane* (1756), *Della magnificenza ed architettura de 'romani* (1761) e *Campo Marzio dell 'antica Roma* (1762).

No sentido em que é apresentada na *Prima Parte*, a fantasia arquitetônica é concebida, portanto, como uma sugestão de possíveis espaços, sustentada por uma intenção propositiva, embasada numa nova concepção da antiguidade elaborada por Giambattista e plasmada por uma engenhosa visão inventiva, que utiliza esses vestígios como uma força ativa para o futuro. Assim, a obra aqui em tela (que pode ser interpretada como uma síntese da produção de Piranesi) se torna um ponto referencial para a historiografia da arte e da arquitetura no que tange à compreensão desse momento de transição entre uma tradição preceptiva que remonta ao *Quattrocento* e uma nova linguagem que embasou o neoclassicismo. A fantasia como um instrumento para a experimentação formal também seria retomada pelos incipientes debates no prelúdio do modernismo.

REFERÊNCIAS

Bevilacqua, M. (2008). *Piranesi – Taccuini di Modena*. Artemide.

Bianconi, G. L. (2012). Elogio Storico del Cavaliere Giovanni Battista Piranesi: celebre antiquario ed incisore di Roma (1779). *Horti Hesperidum*, 2. <https://art.torvergata.it/handle/2108/110389#.XhL8JUdKjIV>

Bottari, G. G. (1822) *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura: scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII* (Vol. 7). G. Silvestri. <https://archive.org/details/diletteresullao7bott/page/n8>

Calvesi, M. (1980). *Giovan Battista Piranesi*: dispensa per il corso monografico del prof. Maurizio Calvesi. Red.: Stefania Macioce. Bagatto.

Garms, J. (2019). La prima parte di architetture e prospettive. In Biblioteca Nacional de España. *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España* (pp. 61-71). Biblioteca Nacional de España.

Ficacci, L. (2016). *Piranesi – catálogo completo das águas-fortes*. Taschen.

Focillon, H. (1918). *Giovanni-Battista Piranesi 1720-1778* [Thèse de Doctorat, Université de Paris].

Journal de Trevoux. (1754). Mémoires pour l'Histoire des Sciences et Beaux-Arts, Commencés d'être imprimés l'an 1701 à Trévoux, e dédiés à son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince Souverain de Dombes, Aoust. Paris.

Legrand, G. G. (1921). Notice Historique sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi – architecte, peintre et graveur, 1821. In: Morazzoni, G. *Giovan Battista Piranesi: architetto ed incisore; (1720-1758)*. Alfieri & Lacroix.

Morazzoni, G. (1720-1758). *Giovan Battista Piranesi: architetto ed incisore*. Alfieri & Lacroix.

Patte, P. (1754). *Mémoires pour l'Histoire des Sciences et Beaux-Arts, Commencés d'être imprimés l'an 1701 à Trévoux, e dédiés à son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince Souverain de Dombes, Aoust*.

Piranesi, G. B. (1743). *Prima parte di architetture e prospettive*. [Gravura].

Piranesi, G. B. (1750). *Opere Varie di Architettura, Prospettive Grotteschi Antichità sul gusto degli antichi romani. Inventate, ed Incise da Gio. Batista Piranesi, Architetto Veneziano*. [Gravura].

Wilton-Ely, J. (1993). *Piranesi: as architect and desinger*. The Pierpont Morgan Library.

INÍCIOS DE A ARTE BRASILEIRA, DE GONZAGA DUQUE, EM GUANABARA

THE BEGINNINGS OF A ARTE BRASILEIRA, BY GONZAGA DUQUE, IN GUANABARA

Paula Ferreira Vermeersch¹

RESUMO: Em 1888, o crítico de Arte carioca Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911) publicou seu livro de estreia, *A Arte Brasileira*, em que buscava compreender aspectos da pintura e da escultura no país, desde os tempos coloniais. Objeto de estudo e comentário ao longo de décadas, *A Arte Brasileira* ainda suscita muitas questões para o atual debate historiográfico sobre artistas, obras, temas e técnicas, notadamente nos temas relativos às Artes do Segundo Império. Neste texto, a intenção é buscar elementos para a compreensão da formação deste livro fundamental, a partir do exame de algumas das primeiras participações de Gonzaga Duque na imprensa do Rio de Janeiro, que se dão a partir de 1883, quando o jovem crítico funda, junto com Olímpio de Niemeyer (1859-1931), o jornal *Guanabara*. No *Guanabara*, Gonzaga Duque comenta exposições, efemérides e talvez neste processo estejam as bases para o pensamento que moldará *A Arte Brasileira*.

Palavras-chave: Gonzaga Duque, Crítica de Arte, Imprensa Fluminense

ABSTRACT: In 1888, the Brazilian art critic Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911) published his debut book, *A Arte Brasileira*, in which he sought to understand aspects of painting and sculpture in the country, since colonial times. Object of study and comment for decades, *A Arte Brasileira* still raises many questions for the current historiographical debate on artists, works,

1 Professora da Faculdade de Ciências e Tecnologia. Campus Presidente Prudente. Departamento de Geografia. UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. E-mail: p.vermeersch@unesp.br ORCID: 0000-0001-5887-4593

themes and techniques, notably in themes related to the Arts of the Brazilian Second Empire. In this text, the intention is to seek elements for understanding the formation of this fundamental book, from the examination of some of the first participations of Gonzaga Duque in the Rio de Janeiro press, which take place from 1883, when the young critic founded, together with Olímpio de Niemeyer (1859-1931), the Guanabara newspaper. In Guanabara, Gonzaga Duque comments on exhibitions, ephemeris and perhaps in this process lie the bases for the thought that will shape *A Arte Brasileira*.

Keywords: Gonzaga Duque, Art Criticism, Fluminense Press

À afetuosa memória de Antônio Arnoni Prado (1943-2022).

No Natal de 1901, o crítico e escritor carioca Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911) foi chamado pela Casa Buchmann & Guimarães, especializada na venda de partituras e pianos, situada à antiga rua dos Ourives (uma das vias públicas que viriam a desaparecer ou mudar de nome no Rio de Janeiro, nas décadas seguintes). Sem saber do que se tratava, teve a surpresa de constatar que era uma conta a receber: em 1888, um amigo entregara dez volumes do seu livro *A Arte Brasileira*, para serem vendidos no estabelecimento. O gerente da loja informou ao autor do livro que ainda restavam cinco exemplares, e uma quantia irrisória a acertar.

Nas linhas de seu diário (Lins, 1991), Gonzaga Duque espanta-se com o fato de terem sido vendidos apenas cinco volumes da primeira edição de sua obra de estreia, num local muito frequentado “por senhoras e amadores de belas artes”. Treze anos haviam se passado, e *A Arte Brasileira* era citada e reconhecida por sua importância em certos círculos artísticos – mas não muito além destes. A importância do livro de estreia de Gonzaga Duque, a extensão de suas contribuições à historiografia artística brasileira, se tornariam temas centrais para as gerações posteriores. Hoje, não se pode pensar a História da Arte Brasileira sem esta obra e suas complexidades. Algo que sempre fascinou os leitores das décadas seguintes seria a pertinência das discussões, levantadas por alguém com tão pouca idade – Gonzaga Duque completou o livro em 1887, com apenas 24 anos.

Pois realmente muito jovem Gonzaga Duque iniciou sua vida de homem da imprensa fluminense, em 1883, quando fundou, juntamente com Olímpio de Niemeyer (1859-1931), um jornal chamado *Guanabara: Hebdomadário Crítico, Litterário e Noticioso*². O próprio título do periódico já trazia uma intenção: homenagear outra publicação, a revista *Guanabara*, iniciada em 1849 por Antônio Gonçalves Dias (1823-1864), Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) e Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879). Isso é dito expressamente no texto que encabeça a primeira edição do *Guanabara* de 21 de maio de 1883. A ideia é que a publicação seja “puramente literária e artística”, sem adentrar nas polêmicas da política partidária. O grupo se identifica como jovens do bairro de Botafogo, mas que curiosamente buscam o apoio de letrados já consagrados e com carreiras na política imperial, como José Alexandre Teixeira de Mello (1833-1907), médico campista que, em 1876, foi nomeado por decreto imperial chefe da Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional, autor de textos em vários órgãos da imprensa fluminense e sócio de várias entidades acadêmico-científicas, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (Blake, 1898). Uma pequena mensagem de Teixeira de Mello, saudando a iniciativa do grupo de Botafogo, foi publicada nesta primeira edição do *Guanabara*.

Assim como no caso do grupo de escritores dos quais fazia parte Porto-Alegre, unidos em torno do projeto de estabelecer um “programa de literatura nacional” (Bosi, 2015), os jovens de Botafogo que, em 1883, começaram a escrever no *Guanabara*, desejavam construir um lugar como intelectuais, e resistir o que denominavam de “intempéries financeiras que rondavam as redações” dos pequenos periódicos.

No segundo número do *Guanabara*, datado de 29 de maio, aparece o primeiro texto assinado por “L. Gonzaga Duque Estrada”. Intitulado apenas “Édouard Manet”, é uma homenagem ao pintor francês, falecido em 30 de abril de 1883. Gonzaga Duque identifica Manet como um herói, como o Hércules Farnese; fala da estadia do artista no Rio de Janeiro, entre 1848 e 1849, das telas recusadas no *Salon* de 1863, e da liderança numa “nova escola artística”, a impressionista. Tudo concorre, segundo o jovem crítico, para colocar Manet num pedestal “que será mais alto que o colosso de Rodes”. É interes-

2 Tanto *Guanabara*, quanto *Gazeta da Tarde* e *Gazetinha*, periódicos do início da carreira de Gonzaga Duque, estão digitalizados na íntegra na Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional. Foram assim consultados e pede-se ao leitor para manter isto em mente. A Hemeroteca Digital Brasileira encontra-se no link <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.

sante que Gonzaga Duque inicie sua trajetória como crítico de Arte, fazendo um obituário de Manet, como se a vida do mestre de *Le déjeuner sur l'herbe* se tornasse um paradigma a ser seguido pelo artista moderno. Prova disso é que, em *A Arte Brasileira*, Manet aparece no trecho dedicado a Henrique Bernardelli (1858-1936), da seguinte forma:

(Bernardelli) E ele não é um fraco. Pertence à espécie de artistas que produziu em 1830 Delacroix, em 1860 Édouard Manet. É o artista para ser combatido em sua época e para ser glorificado depois de morto. Há trabalhos que não podem ser compreendidos em seu tempo. Ernani (Manet), na sua première, foi vaiado: *Le déjeuner sur l'herbe*, recusado pelo júri do Salon e Mme. de Bovary foi considerada uma escrúfula na literatura. (Gonzaga Duque, 1995, p. 202).

Em 1888, Manet permanece, para Gonzaga Duque, como sinônimo de artista moderno; um modelo que se repete nas gerações de pintores e escultores. É curioso que esse papel tenha sido dado, em *A Arte Brasileira*, para Henrique Bernardelli, um dos nomes que, nos anos seguintes, o crítico identificará como ligados ao ensino acadêmico e a algumas polêmicas na Escola Nacional de Belas Artes. No livro, o artista ainda está na Itália, estudando, e retornará no mesmo ano de 1888. Gonzaga Duque examina as obras do pintor expostas nos anos anteriores, dando destaque, por exemplo, à *Tarantella*.

Figura 1 - *Tarantella*. Henrique Bernardelli, c.1886. Óleo sobre tela, 98,2 x 98,7 cm. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes.



Fonte: WikiCommons.

Manet como modelo para os jovens artistas brasileiros é a proposta de Gonzaga Duque no início de sua carreira. Os desdobramentos disso, em *A Arte Brasileira*, são vários, e é necessário remontar a aspectos da obra e recepção do artista francês, e como se compreendia alguns projetos de modernidade, na década de 1880, no Brasil (Vermeersch, 2002).

Em *A Arte Brasileira*, Gonzaga Duque dá preferência ao que se convencionou chamar pintura de gênero, ou seja, temas do cotidiano, da sociabilidade, do que se vive no momento. A dança e a música na *Tarantella* de Bernardelli traduzem bem, para o jovem crítico, esse desejo por uma pintura que se ocupe de outros terrenos da vida, além da religião e dos assuntos oficiais de Estado, como cenas de guerras ou de cerimônias oficiais (Gonzaga Duque, 1995, p. 204). Mesmo que as técnicas ainda sejam as mesmas das ensinadas na Academia, as temáticas precisam mudar, avalia Gonzaga Duque.

Essa vontade por novos temas se estende ao retrato, um tipo de pintura que tantas vezes é visto apenas como “utilitário”, por assim dizer.

O retrato cumpre uma função, e basta. Porém, para Gonzaga Duque em *A Arte Brasileira*, tanto o vestuário quanto o gestual fazem parte do conjunto da *toilette*, indispensável ao homem que se quer verdadeiramente moderno. Gonzaga Duque identifica em Belmiro de Almeida (1858-1935) o artista que personifica esse ideal.

O vestuário é para Belmiro o que foi para Honoré de Balzac e para Alphonse Karr, o que é para Daudet e para Carolus Durand, o que é para Leon Bonnat e Rochegrosse, uma feição artística, um sintoma do bom gosto e do asseio, ou como lhe chama o mestre Ramalho Ortigão, a expressão gráfica, pessoal, de uma filosofia. Ter *toilette*, ter saúde e ter dignidade são necessidades de um homem que se preza e possui talento. Um peralta, sumamente estúpido, e profundamente canalha, canalha desde a medula até os poros da pele, pode vestir-se bem, trajar-se ao rigor da moda, mas nunca terá *toilette*, porque não tem individualidade, porque não tem sentimento artístico. (Gonzaga Duque, 1995, p. 210)

Muito se tem a discutir nesse passo, desde a galeria de artistas e escritores, selecionados para ligar Belmiro de Almeida ao que acontecia em Paris, e o leitor brasileiro à crítica de Ramalho Ortigão (1836-1915), ao conceito de *toilette*, ao fato de que Gonzaga posou para uma importante tela de Belmiro, *Arrufos*, exposta em 1887 na Galeria De Wilde do Rio de Janeiro, e que até hoje causa discussões, tanto pela composição quanto pela cena, um interior com um casal jovem, que teria brigado – a moça toda descomposta, aos prantos, e o homem encostado numa poltrona olhando a fumaça de um charuto. Muito já se especulou e se escreveu sobre as relações entre gêneros na pintura e na literatura do período, mas gostaria de destacar, neste ponto, a presença de Gonzaga Duque como esta figura masculina elegante, um espelho da descrição que faz do pintor Belmiro.

Figura 2 - Arrufos. Belmiro de Almeida, 1887. Óleo sobre tela, 89,1 x 116,1 cm. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes.



Fonte: WikiCommons.

No *Guanabara* de 21 de junho de 1883, número 5 do jornal, há menção que naquele dia era aniversário de Gonzaga Duque e de um escritor já bastante ilustre, Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908). O jovem crítico convidava pelo jornal seus amigos para um *champagne* e uma conversa animada, às oito horas da noite. Mas o que mais interessa está na próxima página. Na seção denominada *Passe-Partout*, alguém que assina como Carlos Santos – e que não se pôde identificar até o momento (não consta em nenhuma lista de pseudônimos nem nos índices de Sacramento Blake) (Fischer, 1937), mas que se pode imaginar que se trate do amigo Olímpio de Niemeyer – escreve uma descrição preciosa de Gonzaga Duque, um retrato em palavras.

É uma verdadeira alma artista.

Ninguém ama com mais paixão, nem ninguém interpreta mais conscientemente uma obra de arte do que ele.

Tem apenas vinte anos de idade; pois bem, eu não vacilo em afirmar que atualmente é o crítico de pintura mais competente que possuímos. Será mais tarde o nosso Taine. (Santos, 1883, p. 4)³.

Não é à toa que o nome do crítico e historiador francês Hippolyte Taine (1828-1893), autor de vários livros de História da Arte, em que busca compreender obras através do estudo de seus meios sociais, é citado. O projeto de Gonzaga Duque, em se tornar um crítico capaz de construir uma visão mais ampla das Artes no Brasil, e levado a cabo em *A Arte Brasileira*, aparece nas palavras dos companheiros de redação do *Guanabara*. Mas a descrição não para por aí: “Ele é artista desde a raiz dos pés até às pontas do cabelo. Ama o belo em tudo, na arte, na indústria, na natureza- e julgo que até em si, porque ele é um guapo rapaz”. (Santos, 1883, p. 4).

Há dois retratos que ficaram famosos de Gonzaga Duque. Um, de autoria de Eliseu Visconti (1866-1944), pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes⁴, em que o crítico, mais velho, aparece de perfil, segurando um cigarro, assim como o personagem de *Arrufos*, e usando óculos com uma lente azul. Sobre este retrato, há correspondência entre Visconti e Gonzaga Duque; o artista envia ao crítico o retrato, “sem estar envernizado”, em 23 de setembro de 1908, e avisa que irá para a Europa nos próximos meses. É de se supor que no retorno de Visconti, a tela tenha sido terminada, e algumas visitas de parte a parte se seguiram⁵. Mas o que ficou ligado aos anos de *A Arte Brasileira*, foi exposto ao grande público em 2000, quando estive na seção das Artes do século XIX, na grande Mostra do Redescobrimento (Migliaccio, 2000), é aquele de autoria de Rodolfo Amoedo (1857-1941).

3 A ortografia das citações foi atualizada pela autora, para facilitar a leitura.

4 Datado em 1910 no Projeto Eliseu Visconti, que contém todo o catálogo do artista (www.eliseuvisconti.com.br), e que foi objeto de admiração desde que surgiu ao público, numa exposição do pintor em janeiro do mesmo ano. Abaixo da assinatura do artista, existia a dedicatória “A Gonzaga Duque”. Não é possível ver a inscrição ao se examinar a obra no MNBA, mas na ampliação da fotografia do catálogo on-line.

5 As cartas estão no Arquivo Gonzaga Duque, do acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, e se encontram digitalizadas na parte relativa à Fundação no portal gov.br.

Figura 3 - *Retrato de Gonzaga Duque*. Rodolfo Amoedo, 1888. Óleo sobre tela, 50 x 40 cm. Coleção Jones Bergamin.



Fonte: WikiCommons.

Apesar de não ser citado em *A Arte Brasileira*, o retrato de Gonzaga Duque por Amoedo, evidentemente, faz parte da galeria de imagens do livro (Vermeersch, 2002). A autora destas linhas tem uma hipótese, a de que o retrato tenha sido feito nos meses seguintes da publicação de *A Arte Brasileira* (a primeira edição do livro não tem um selo comemorativo à Abolição da Escravatura, que publicações pós-13 de maio daquele ano de 1888 possuem). De qualquer forma, o retrato de Amoedo expressa o personagem constru-

ido não só por Gonzaga Duque, mas pelos colegas de redação e leitores do *Guanabara*, e que será reconhecido pelos posteriores: o do nosso primeiro e grande crítico especializado em Artes Plásticas (Bosi, 2015).

Nos números 5, 6 e 7 do *Guanabara*, chamam a atenção um longo ensaio biográfico sobre o poeta baiano Gregório de Matos, de autoria de Tristão de Alencar Araripe Júnior (1848-1911), crítico cearense que foi deputado provincial, magistrado e advogado, e Consultor Geral da República, e cuja longa e extensa contribuição na imprensa lhe garantiu lugar de destaque na História e Crítica literárias brasileiras, e um folhetim, “Recordações”, de autoria do maranhense Antônio Ennes de Souza (1848-1901), comerciante que estudou Engenharia de Minas e Geologia na Suíça e que, de volta ao Brasil, em 1873, dedicou-se a várias causas da instrução pública, como as bibliotecas, e se tornou professor da Faculdade de Engenharia. Ennes de Souza foi autor de vários volumes, e mais tarde, deputado federal no Congresso Nacional Constituinte de 1891 (Blake, 1883).

No número 8, de 14 de julho de 1883, uma pequena nota, sem assinatura, sobre uma tela de Émile Rouède (1848-1908), francês que desempenhou no Brasil várias funções, como as de pintor, jornalista, teatrólogo e um dos pioneiros da fotografia no país. A tela seria sobre o naufrágio de um navio, Montserrat, e faz parte de um conjunto de marinhas realizadas pelo artista, algumas expostas na Exposição Geral de Belas Artes de 1884 (Gianetti, n.d.). No mesmo julho de 1883, Angelo Agostini (1843-1910) em sua *Revista Illustrada* comenta o quadro, dizendo que companhias de seguro poderiam ofertá-lo ao ministro da Marinha, a fim de evitar novos acidentes (Silva, 2016). O autor do *Guanabara*, muito provavelmente Gonzaga Duque, diz que o quadro parece à primeira vista “descuidado”, porém preocupado em reproduzir o acontecimento, que se deu na praia de Fora, em Botafogo. As marinhas de Rouède foram reproduzidas em órgãos da imprensa e lhe deram notoriedade nos meios artísticos do Rio (Nunes, 2022).

Gonzaga Duque encerra suas participações no *Guanabara* como escritor da seção Folhetim: a série, intitulada “Confidências”, traz pequenos contos sobre um viúvo que se apaixona de novo, uma mulher casada que escreve uma carta a uma amiga... esses dramas do cotidiano, quase crônicas, o interessarão por toda a sua carreira, e aparecem também em *A Arte Brasileira*, nas descrições e diálogos com os artistas, e serão o mote de *Mocidade Morta*, seu romance publicado em 1899. De novo, aspectos de suas atuações

posteriores aparecem nas linhas do *Guanabara*. O “órgão do bairro do Botafogo” não teve uma longa vida, encerrando suas atividades no mesmo 1883, ao que tudo indica. Mas marcou o começo de uma iniciativa intelectual de monta, de um jovem crítico, o de falar sobre aspectos das Artes no país, inéditos ou sob novos pontos de vista: “Gonzaga Duque vai preencher essas lacunas, ao trazer imagens esquecidas e contar uma história da arte e da política brasileiras, apenas esboçada ou deixada de lado pela historiografia oficial” (Lins, 1996, p. 8).

Nos anos entre *Guanabara* e *A Arte Brasileira*, Gonzaga Duque se firmará como o principal crítico de Artes Plásticas no Rio; sua participação nos periódicos *A Semana*, de Valentim Magalhães (1859-1903), na *Gazetinha*, presidida por Arthur Azevedo (1855-1908), e depois na *Gazeta da Tarde*, de José do Patrocínio (1853-1905), consolidará sua presença em meio aos grandes debates políticos e culturais daquele tempo. Nestes periódicos, dedicados às causas republicana e abolicionista, Gonzaga Duque dará destaque às produções de pintores e escultores, tanto ligados à Academia Imperial quanto independentes, demonstrando a relevância destes na vida nacional, em momentos históricos decisivos. O jovem colaborador de *Guanabara* marcaria a vida de sua cidade e do Brasil, de forma definitiva.

REFERÊNCIAS

Blake, A. V. A. S. (1883). *Diccionario bibliographico brasileiro. Primeiro volume*. Typographia Nacional.

Blake, A. V. A. S. (1898). *Diccionario bibliographico brasileiro. Quarto volume*. Imprensa Nacional.

Bosi, A. (2015). *História concisa da literatura brasileira*. Cultrix.

Giannetti, R. (n.d.). Biografia de Emílio Rouède. *DezenoveVinte*. dezenovevinte.net/bios/bio_eRouède.htm.

Gonzaga, D. (1883). Édouard Manet. *Guanabara*, 2.

Gonzaga, D. (1995). *A arte brasileira*. Mercado de Letras.

Fischer, J. (1937). *Índice alfabético do Dicionário bibliográfico brasileiro de Sacramento Blake*. Imprensa Nacional.

Lins, V. (1991). *Gonzaga Duque: A estratégia do franco-atirador*. Tempo Brasileiro.

Lins, V. (1996). *Gonzaga Duque: crítica e utopia na virada do século*. Fundação Casa de Rui Barbosa.

Migliaccio, L. (2000). *O século XIX: Catálogo da Mostra do Redescobrimento*. Associação 500 Anos Artes Visuais.

Nunes, L. A. B. (2022). *As pinturas de marinha de Émile Rouède no Brasil Ilustrado (1887)* [Tese de Doutorado, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”].

Santos, C, Passe-Partout. L, Gonzaga D. E. (1883). *Guanabara*, 5.

Silva, R. J. (Org.). (2016). Notas e artigos sobre crítica de arte na Revista *Ilustrada*. 19&20, XI(2). <https://www.doi.org/10.52913/19e20.XI2.04>

Souza, G. M. (1974). Pintura brasileira contemporânea: os precursores. *Discurso*, 5(5), 119-130. <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.1974.37767>.

Vermeersch, P. (2002). *Notas de um estudo crítico sobre a arte brasileira, de Luiz Gonzaga Duque Estrada* [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas].

UM GRANDE NEGÓCIO: TRÊS PINTURAS DE EMILIO ROUÈDE EM TROCA DE UMA CIDADE

A BIG DEAL: THREE PAINTINGS BY EMILIO ROUÈDE IN EXCHANGE FOR A CITY

Rodrigo Vivas¹

RESUMO: No acervo do Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB), encontramos três obras de Emilio Rouède: duas paisagens e uma representação de uma Igreja. Nada parece incomum nas obras, nem pela técnica e muito menos pelas dimensões. A assinatura do artista parece não atrair maiores interesses, razões talvez da ausência de destaque oferecido pelo museu tanto pelas obras como ao artista. Por qual razão essas obras pertencem à coleção do MHAB? Teria sido uma doação de um artista sem maiores significados? As informações sobre Rouède eram incompletas e dispersas, o que nos levou a acompanhar jornais brasileiros que circularam a partir de 1890, data em que o artista se transfere para o Rio de Janeiro, passando a ser reconhecido em diversas atividades. Seus dados biográficos já seriam dignos de interesse, mas surpreende que o artista ainda tenha produzido nas obras consideradas “sem interesse” um dos poucos registros pictóricos que sobreviveram do antigo Curral Del Rey, antes de ser destruído para ocupar a nova capital de Minas Gerais. No presente artigo, resgatamos a trajetória do pintor desde sua chegada ao Brasil, passando pelo Rio de Janeiro, Ouro Preto, até a elaboração de suas obras que se encontram no MHAB. O caminho percorrido visa lançar um olhar sobre essas obras e busca recuperar parte do contexto de sua produção.

Palavras-chave: Emilio Rouède; trajetória; obras de arte; Museu; Curral Del Rey.

1 Professor na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: rodvivas@gmail.com ORCID: 0000-0002-2449-6771

ABSTRACT: In the collection of the Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB), we find three works by Emilio Rouède: two landscapes and a representation of a Church. Nothing seems unusual in the works, neither because of the technique nor because of the dimensions. The artist's signature does not seem to attract greater interest, perhaps reasons for the lack of prominence offered by the museum both for the works and for the artist. Why do these works belong to the MHAB collection? Would it have been a donation from an artist with no greater meanings? Information about Rouède was incomplete and scattered, which led us to follow Brazilian newspapers that circulated from 1890 onwards, the date on which the artist moved to Rio de Janeiro, starting to be recognized in various activities. His biographical data would already be worthy of interest, but it is surprising that the artist still produced in works considered "of no interest" one of the few pictorial records that survived from the old Curral Del Rey, before it was destroyed to occupy the new capital of Minas Gerais. In this article, we rescue the painter's trajectory since his arrival in Brazil, passing through Rio de Janeiro, Ouro Preto, until the elaboration of his works that are in the MHAB. The path taken aims to look at these works and seeks to recover part of the context of their production.

Keywords: Emilio Rouède; trajectory; artworks; Museum; Curral Del Rey.

ATORES EM CENA

No ano de 1885, assistimos uma cena memorável que atraiu um grande público. Uma apresentação no Teatro Lucinda, no Rio de Janeiro, reuniria atores, um artista plástico e uma cantora num mesmo palco para apresentar *Venenos que curam*², peça teatral³ do gênero comédia, escrita por Aluísio Azevedo (1857-1913) e Emílio Rouède⁴ (1848-1908).

O evento tem suas peculiaridades à parte. Além da apresentação da própria cena, é destacada a interpretação de Mlle. Rose Merys com a canção *Amor de Artista*, escrita por Azevedo e tocada pelo maestro M. Cardoso. Não bastando, anunciava-se a presença de Rouède ao palco, não como dramaturgo, mas como pintor. Na ocasião, o artista pintaria uma tela durante 10 minutos, tempo que, apesar de já suficientemente surpreendente, foi reduzido pelo ágil pintor, que termina sua obra em não mais que 7 minutos (*O Paiz*, 1885). O fato se repete em outras apresentações. Nos dias 25 e 28 de novembro daquele ano, são entregues duas telas⁵ pintadas por

-
- 2 O tema da peça: um barão, S. Cláudio, cansado das responsabilidades de seu matrimônio, abandona sua esposa e se entrega a uma relação com Clotilde. Seu enteado, Carlos, filho do primeiro casamento da baronesa, assume a responsabilidade de fazer a ovelha desgarrada voltar ao lar. Com a finalidade de restabelecer a relação do casal, Carlos passa a cortejar Clotilde. Clotilde, ao descobrir a façanha de Carlos, que em nada se encontrava apaixonado por ela, passa a tornar sua convivência com seu amante insuportável, a existência do relacionamento bastante reprovável. O barão, por sua vez, passa a demonstrar ciúmes exagerados, insuportáveis à então amante, e arrependido, retorna para sua família, obtendo o perdão da mulher. O destino da amante, por vez, é viajar para a Europa. Comentários críticos e descritivos sobre a peça *Venenos que curam* foram publicados nos periódicos *A Vanguarda* e *O Mequetrefe* em 1885.
 - 3 Ao longo de sua trajetória, Rouède escreveu peças de teatro junto a Aluísio de Azevedo sob os títulos “*Venenos que curam*”, “*O caboclo*”, “*O inferno*”, “*Lição para maridos*”, “*Um caso de adultério*” e “*Em flagrante*”. Enquanto professor, Rouède assumiu cadeira no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, também deu aulas em seu atelier de pintura em Ouro Preto, além de ter ajudado na fundação do Ginásio de Santa Rita Durão, em Itabira do Mato Dentro. Cf.: Museu Nacional de Belas Artes (1988).
 - 4 Emílio Rouède foi jornalista, pintor, professor, fotógrafo, escritor de peças de teatro, lutou pela causa absolutista, foi preso acusado de tentar dinamitar a Estação Central do Rio. Identificado como um revoltoso na Revolta da Armada, quase foi assassinado. No que se refere a atuação de Rouède como fotógrafo podemos destacar os trabalhos de Maria Teressa Marín Torres (1998), Asensio Martín Jódar (2015), Luisa Izumi de Oliveira e Rogério Pereira de Arruda (2015). Emílio Rouède teria aprendido as técnicas em fotografia devido ao trabalho de seu pai, Laurent Rouède, conhecido como Laurent murciano, que atuou na companhia dos filhos em Murcia, Espanha, desde 1859 produzindo retratos. Rouède teria também atuado no Brasil produzindo fotografias na cidade Diamantina, no ano de 1896.
 - 5 No jornal *O Paiz* de 25 de novembro, diz-se que foi entregue uma marinha ao bilhete n° 125, enquanto no jornal *A Semana*, de 28 de novembro, informa-se que foi entregue uma tela ao bilhete número 521. Cf.: *O Paiz* (1885); “*Theatros*” (1885).

Rouède nas apresentações da peça *Venenos que curam*, ambas feitas em poucos minutos. Os trabalhos foram sorteados pelos bilhetes de número 125 e 521, respectivamente: “Foi realmente um felizão, pois além de assistir a um bom espectáculo, levou ainda um magnifico quadro decerto cobiçado por muita gente⁶” (A Semana, 1885, p. 6). A leitura da reconstituição desse evento que irá se repetir na trajetória de Rouède já nos coloca uma dúvida: como um estrangeiro que após fugir da Espanha devido a um levante insurreccional se integra tão rapidamente ao círculo intelectual e artístico do Rio de Janeiro?

Mais curioso ainda é que o interesse pela pintura teria surgido quando Rouède serviu a Real Marinha Espanhola, mas dois anos após sua chegada ao Brasil já participa de uma exposição promovida pela Sociedade Propagadora de Belas Artes no Liceu de Artes e Ofícios⁷ (LAO-RJ) e, em 1884, da Exposição Geral promovida pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA).

Essa rápida inserção nos meios artísticos talvez se explique pela trajetória biográfica de Rouède. Já conhecido entre artistas, literatos e intelectuais no Rio de Janeiro, Rouède é frequentemente lembrado por pintar suas “marinhas elétricas” em apenas 5 minutos, para usarmos a mesma expressão de Gonzaga Duque. Suas telas eram então realizadas em festas da comunidade, em quermesses e eventos abolicionistas, espaços movimentados e barulhentos, longe do que se possa imaginar de um pintor pertencente às exposições acadêmicas e toda pompa que a cerca, com a intimidade e privacidade dos ateliês.

Artistas como ele, devem ter preenchido as ruas do Rio de Janeiro e de outras cidades pelo mundo. Sua diferença consiste em conseguir se mover socialmente em meios tão diversos e congregar, nos dizeres do Aluísio de Azevedo, o saber enciclopédico⁸.

6 Optamos por manter todos os textos citados com a grafia da época, tal qual o original consultado. Cf.: “Theatros” (1885).

7 É necessário destacar que Emilio Rouède também foi professor no Liceu do Rio de Janeiro, conforme consta em publicações do *Jornal do Commercio*, a respeito da frequência de professores em exercício nos anos de 1883 e 1884 na instituição. Cf.: *Jornal do Commercio* (1883a, 1883b, 1884a, 1884b, 1884c, 1884d).

8 Aqui nos referimos à crônica escrita por Aluísio Azevedo sobre Emilio Rouède na Seção *Galeria do Elogio Mútuo* do periódico carioca *A Semana*, publicada em 1886. Cf.: Azevedo (1886ab).

UM FRANCÊS DE SETE INSTRUMENTOS

Alguns traços biográficos de Emílio Rouède foram elaborados por seus contemporâneos, entre eles Aluísio de Azevedo e Olavo Bilac. Azevedo (1886a, 1886b) publicou na *Galeria do Elogio Mútuo*⁹, do periódico *A semana*, enquanto Bilac (1908) escreve no ano de falecimento do pintor. Rouède, segundo Azevedo, seria um “homem de talento” com um “poderosíssimo aparelho de assimilação, eternamente aberto para o mundo idéal do espirito; cada manifestação do bello que lhe passou por diante dos olhos encontrou nelle um apaixonado . . .” (Azevedo, 1886b, p. 381-382). Para Azevedo, Rouède tinha conhecimento das várias expressões artísticas, mas “nunca ficou morando com nenhuma; sua alma bohemia frequentou as republicas da Arte como um viajante sem destino que espera no imprevisto descobrir a realização de um vago idéal desconhecido” (Azevedo, 1886b, p. 381-382). A grande capacidade de aprendizagem seria um destaque de Rouède, pois . . . “quiz ser perito na arte culinaria, e foi; quiz fazer dramas, e fez; quiz inventar um processo de impressão typographica para desenhos, e inventou-o” (Azevedo, 1886b, p. 381-382). A multiplicidade de profissões que caracterizou a trajetória de Rouède também será abordado por Bilac. Rouède “montou fabricas, fundou collegios, explorou todos os ramos do commercio e da industria, foi artista, scientista, professor, — o diabo!” (Bilac, 1908, p. 01).

Em publicação posterior, encontraremos ainda uma crônica de Carlos Drummond de Andrade (1981). “Um francês de sete instrumentos” foi o termo escolhido por Drummond para caracterizar a multiplicidade de atribuições realizadas por Rouède, que foi destacada por Bilac e Azevedo. Drummond constrói seu texto a partir de um pedido realizado por “um universitário que prepara estudo sobre intelectuais franceses no Brasil descobriu, não sei onde, o nome de Émile Rouède e perguntou-me o que sei a respeito dele” (Andrade, 1981, p. 7). Não sabemos se isso de fato ocorreu ou se Drummond utiliza desse evento para construir sua crônica. Mas sabemos que Drummond tinha condições de responder, tendo em vista sua trajetória de textos produzidos sobre pintura.

9 A crônica de Azevedo parece ter sido escrita em resposta a uma crônica publicada por Rouède em 1886 e acompanha uma caricatura de Azevedo elaborada pelo pintor Belmiro de Almeida. No texto é traçado um perfil de Aluísio Azevedo com elogios a suas publicações e ações na imprensa. Cf.: Rouède (1886).

Drummond alerta que Rouède estava “completamente esquecido, e ninguém hoje lembrará suas andanças” (Andrade, 1981, p. 7). Rouède era “tudo que lhe dava gana de ser, o que constitui modalidade sutil de não ser nada, pois os dons múltiplos se guerreiam uns aos outros, e só se conciliam na maluquice do gênio” (Andrade, 1981, p. 7).

Drummond é sensível a uma observação sobre “o saber enciclopédico” ou pessoas que transitam em muitas áreas que apenas no “gênio” a guerra entre os dons não se perdem em “maluquice”. O poeta mineiro ainda nos fornece um olhar sobre uma pintura do artista ao mencionar que quem morou em Belo Horizonte por volta de 1920 e se “depara com a vista primitiva da Capital mineira” (Andrade, 1981, p. 7) que foi realizada por Rouède, pode “não se interessar pela sua arte academicamente correta, mas fica simpatizando com o autor desse documento pictórico” (Andrade, 1981, p. 7).

Lá está, a sobressair do muro do adro, a igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem (que lindo nome para um barco à vela, exclamou em decassílabo Afonso Arinos de Melo Franco), essa igreja que é uma das saudades mais cheias de remorso dos belo-horizontinos de época, pois deixaram demolir, a edificação religiosa do século 18, que daria à cidade moderna o luxo de um passado inscrito em talha de ouro. (Andrade, 1981, p. 7).

Azevedo e Bilac tiveram a oportunidade de conviver com Rouède construindo grande parte da visão sobre o artista que será reafirmada posteriormente por Drummond. Para além, dos traços biográficos cabe buscar reconstituir a passagem do artista pelo Rio de Janeiro.

SUA PASSAGEM PELO RIO DE JANEIRO

No período em que esteve no Rio de Janeiro, Rouède escrevia regularmente no jornal *Cidade do Rio*, sobre arte, política e uma coluna que recebia o nome de *Estudos Sérios*, em que se dedicava a desvendar os mistérios do cotidiano com comprovações científicas.

A atuação de Rouède chamou a atenção de Gonzaga Duque (1997) ao reafirmar suas habilidades como o que “pintava marinhas elétricas, em cinco minutos, nas kermesses de caridade” (Gonzaga Duque, 1997, p. 55). O artista não parecia interessado em criar uma obra para coleções ou museus, tendo em vista que “as lojas de molduras encheram cavaletes e vitrines com suas

tábuas, com os seus celebrizados tampos de caixas de charuto e pequenas telas de meio metro” (Gonzaga Duque, 1997, p. 55). Ainda segundo Gonzaga Duque, não constituíam “esses trabalhos uma arte nova pelo assunto nem pelo flagrante do seu expressivismo, espontâneos e vigorosos com certos toques de efeito que os tornavam tão agradáveis por elegantes sem acabamento ou excesso” (Gonzaga Duque, 1997, p. 55). Não sabemos como Rouède sobrevivia e talvez essa tenha sido uma das formas para conseguir vender suas obras com mais facilidade.

Ao acompanhar a trajetória de Rouède no Rio de Janeiro, é importante destacar o Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1884. L. Wilde (1884) foi responsável pela sua organização e ao iniciá-lo realiza uma advertência:

Apresento ao publico uma publicação de genero novo entre nós, parece-nos indispensavel alguns esclarecimentos. Os trabalhos de Bellas-Artes expostos não podem nem devem ser julgados à vista d'este catalogo, com quanto elle se componha de esboços na maior parte executados pelos proprios autores das obras que reproduzem. (Wilde, 1884)

Wilde possuía uma clara consciência da importância do catálogo como registro histórico. O problema reside nos custos para a utilização da fotografia e a solução encontrada foi que os artistas oferecessem croquis de suas obras.

A contribuição de Wilde é digna de nota, tendo sido um importante material com registros das obras de Rouède. Ao escrever que “lisonjea-nos pensar que os visitantes do palacio da Academia achem alguma utilidade este livrinho” (Wilde, 1884). Wilde conseguiu seu objetivo, pois sem o seu trabalho seria difícil resgatar as obras que participaram da exposição.

A PRISÃO DE EMILIO ROUÈDE E SUA FUGA PARA OURO PRETO

O comprometimento político de Emilio Rouède o colocou em uma situação insustentável no Rio de Janeiro, exigindo que o artista fugisse para Ouro Preto no ano de 1893. Com o risco de atentados à bomba na Revolta da Armada, os delegados passaram a exercer “severa vigilancia em toda a linha da Estrada de Ferro Central do Brazil” (“Revolta Armada”, 1893a, p. 02), segundo o que nos informam algumas reportagens publicadas no jornal *Minas Gerais*. A vigilância tornou-se necessária, pois um “grupo de malfeitores atirou para dentro daquellaconstrucçãotres bombas de dynamite. Detonaram apenas duas, dam-

nificando a bocca do tunnel, sem prohibir a passagem dos trens” (“Revolta Armada”, 1893a, p. 02).

Na ocasião, Emilio Rouède foi preso com “um cidadão francez” que o acompanhava e “declaram-se engenheiros e entraram no combio sem bilhetes, allegando que pelo exercício da profissão da Esrtada de Ferro Central do Brazilpossuiam passe geral” (“Revolta Armada”, 1893a, p. 02). O francês — companheiro de Rouède — alegou levar uma caixa de teodolito que se mostrou suspeita pelo número reduzido de profissionais que usavam esse instrumento naquela época no Brasil. O resultado foi a prisão de Rouède e seu amigo, que foram rapidamente liberados “desde que foram descobertos os verdadeiros auctores da tentativa brutal” (“Revolta Armada”, 1893b, p. 02-03).

Olavo Bilac, amigo de Rouède, elabora uma crônica que narra os verdadeiros motivos para a prisão do artista. Rouède foi considerado conspirador político e foge do Rio de Janeiro para “ensaiar-so numa nova profissão: a do gallino-cultor” (Bilac, 1908, p. 01). Rouède foi denunciado como um dos “conspiradores projectaram fazer voar, pela dynamite, o tunnel grande da Central” (Bilac, 1908, p. 01). Bilac é irônico ao afirmar que, como era necessário culpar alguém, “ella foi logo attribuida ao pacato criador de gallinhas” (Bilac, 1908, p. 01). Rouède teve sua casa cercada pela polícia “e, depois de varias peripécias de romance, chegou a Ouro Preto, onde o fui encontrar estabelecido como pintor e photographo, trabalhando de graça, e deliciando a gente ouro-pretana com o seu bom humor inextinguível e as suas «blagues» descabelladas” (Bilac, 1908, p. 01).

Ouro Preto foi a cidade escolhida para a fuga, pois Afonso Pena, então presidente do Estado de Minas Gerais, “embora apoiando a causa da legalidade, não decretou o estado de sítio, e Floriano não reagiu. Minas Gerais tornou-se a meca dos exilados e perseguidos pela mão de ferro do marechal” (Rouanet, 2011, p. 29).

A passagem por Ouro Preto e pelo Curral Del Rey interessou um grupo de pesquisadores. O artista é lembrado em estudos como o de Marcelina das Graças Almeida (1997), em “Arraial e metrópole: memória das artes plásticas na capital mineira”, onde é citado dentre outros que atuaram na construção da nova capital de Minas, mas sem aprofundamento na trajetória do artista.

André Tavares (2003), por sua vez, reafirma como a cidade de Ouro Preto, a partir de 1890, se transforma em um refúgio para os intelectuais descontentes com o governo de Floriano Peixoto. Rouède, como apontou Tavares, foi um dos responsáveis “pela gestação de uma consciência do valor do

patrimônio artístico como registro da história de uma nação” (Tavares, 2003, p. 26). O interesse contínuo de Rouède é manifestado na tentativa de construir uma história das artes em Minas:

Seu entusiasmo pelo que encontra no caminho das Minas é tal que o faz pensar na elaboração de uma história das artes em Minas, a *Origine de l'Artdanslepays de l'or*, tarefa da qual declina em função de alguém que tivesse mais tempo e condições de trabalho. (Tavares, 2003, p. 27)

Um foco semelhante às pesquisas de Tavares, pode ser encontrado nos textos de Ricardo Giannetti (2010, 2015), em *Emílio Rouède: tempo de Minas* e *Emílio Rouède: Origine de l'artaupays de l'our*. Nestes trabalhos Giannetti enfatiza a importância já descrita por Marcus Ribeiro a respeito do olhar deste artista enquanto correspondente externo, ao publicar em 1894 no periódico francês *Le Brésil Republicain*.

Ressalta-se nestes estudos a ausência de menção a importantes referências que contribuíram para a construção da biografia do artista e que aqui destacamos, dentre elas o catálogo da exposição no Museu Nacional de Belas Artes (1988), bem como as crônicas publicadas por Carlos Drummond de Andrade (1981), Olavo Bilac (1908) e Aluísio Azevedo (1886a, 1886b).

A relevância dos estudos supracitados é inegável, no entanto, persiste a necessidade do desenvolvimento de uma análise que se concentre na produção artística de Emílio Rouède, tendo em vista sua importante contribuição como pintor.¹⁰

ORIGINE DE L'ARTDANSLEPAYS DE L'OR: ROUÈDE EM OURO PRETO

Rouède encontra em Ouro Preto o espaço necessário para se manter em segurança, além de se desfrutar do convívio de outros intelec-

10 Em 2018 Rouède foi estudado em dois artigos publicados pelo grupo de pesquisa Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte (MAV-BH). No primeiro, analisamos sua trajetória, contemplando alguns dos principais aspectos de sua atuação no Rio de Janeiro, Ouro Preto e Belo Horizonte, destacando-se a análise das três telas pertencentes ao Museu Histórico Abílio Barreto, já no segundo texto nos concentramos em pontuar a multiplicidade de atividades exercidas por artistas do século XIX, tendo como foco Emílio Rouède, Honório Esteves do Sacramento e Frederico Steckel, e a relação desta multiplicidade de funções exercidas com o conceito de itinerância, devido à constante migração por entre cidades brasileiras. Cf.: Vivas e Miranda (2018); Miranda (2018).

tuais que também escolheram a cidade mineira para seu exílio. Rouède não teria “dado à palheta e aos pinceis um momento de descanso” (“Emilio Rouède”, 1894a, p. 07), recebendo em sua casa as visitas do barão Drumond e de David Campista — à época Secretário da Agricultura. Na ocasião o atelier do artista possuía pelo menos quinze paisagens de Ouro Preto e três marinhas, possivelmente produzidas no Rio de Janeiro. David Campista teria adquirido uma de suas paisagens, a qual representava uma vista de Ouro Preto, do morro da Forca. Rouède é recebido pela imprensa mineira com elogio à sua obra como uma “verdade, iluminada pelo sopro genial do seu interprete; que a procura ou deve procurar em flagrante do bello” (“Emilio Rouède”, 1894a, p. 07).

Suas pinturas de paisagem são compradas por figuras reconhecidas da época, entre elas Affonso Arinos, que teria adquirido uma de suas “melhores paisagens” (“Uma paisagem de E. Rouède”, 1893, p. 03), na qual Rouède “procurou interpretar, com todos os flagrantes de luz, com toda a variedade de linhas, com toda a prodigalidade de agrupamento” (“Uma paisagem de E. Rouède”, 1893, p. 03), pintando por dias, “sem que, neste mimoso quadrinho, se advinho cansaço ou esforço” (“Uma paisagem de E. Rouède”, 1893, p. 03).

Rouède obteve destaque especial ao pintar a festa de Tiradentes, intitulada *21 de Abril* (Fig. 01). Trata-se de um “grande quadro à óleo” que o artista pintou por dois meses, sendo “uma bella obra em que se revelam muita observação e esmero” (“21 de abril”, 1894, p. 08), agradando aos visitantes por sua “propriedade de côres e fidelidade”. Rouède enviou um requerimento em 1898 para o Senado do Congresso Mineiro¹¹ (*Minas Geraes*, 1898) solicitando que o quadro fosse adquirido pelo Estado, no entanto, o pedido foi rejeitado.

11 “CONGRESSO MINEIRO SENADO. Acta da 31ª sessão ordinaria, aos 4 de agosto de 1898. Presidencia do sr. Antonio Martins (Vice-Presidente). . . . N. 24. A commissão de Requerimento e Partes, a que foi presente o requerimento do artista Emilio Rouède, em que pede que o Congresso lhe compre o quadro commemorativo da inauguração da estatua Tiradentes, é de parecer que seja archivado o requerimento por ser de 26 de junho de 1894, e não ter mais oportunidade. Sala das Commissões do Senado, 4 de agosto de 1898 – Joaquim Alvares, relator – Ferreira Alves – C. Sena.” Cf.: *Minas Geraes*, 1898.

Figura 01 - ROUÈDE, Emilio. *Inauguração do Monumento a Tiradentes (Ouro Preto)*. Óleo sobre tela, 100 x 150 cm. Coleção Helem Bessa, MG.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes (1988).

Ao se analisar a foto oficial produzida no evento, notamos que Rouède adota um ponto de vista semelhante (Fig. 02).

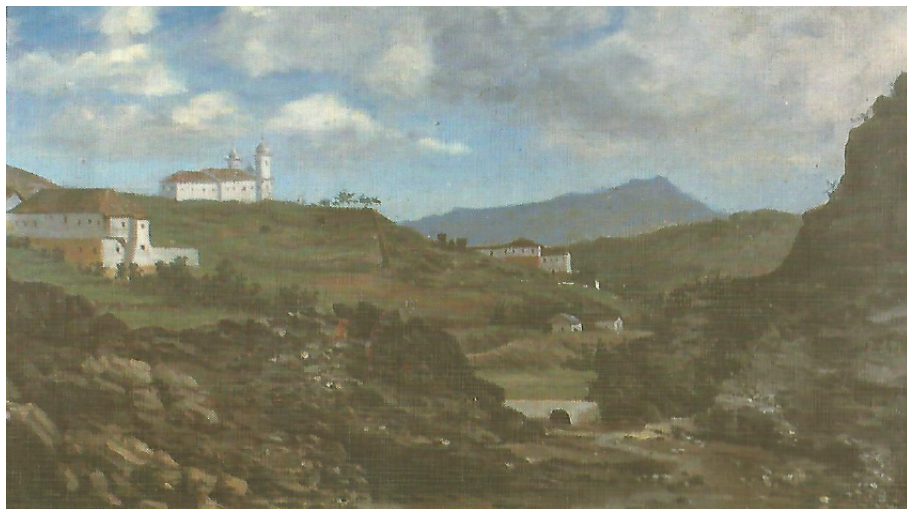
Figura 02 - *Cerimônia de inauguração da Estátua de Tiradentes em Ouro Preto (MG). Sem autoria. 21 de abril de 1894.*



Fonte: Acervo Iconográfico do Arquivo Público Mineiro (n.d.-b).

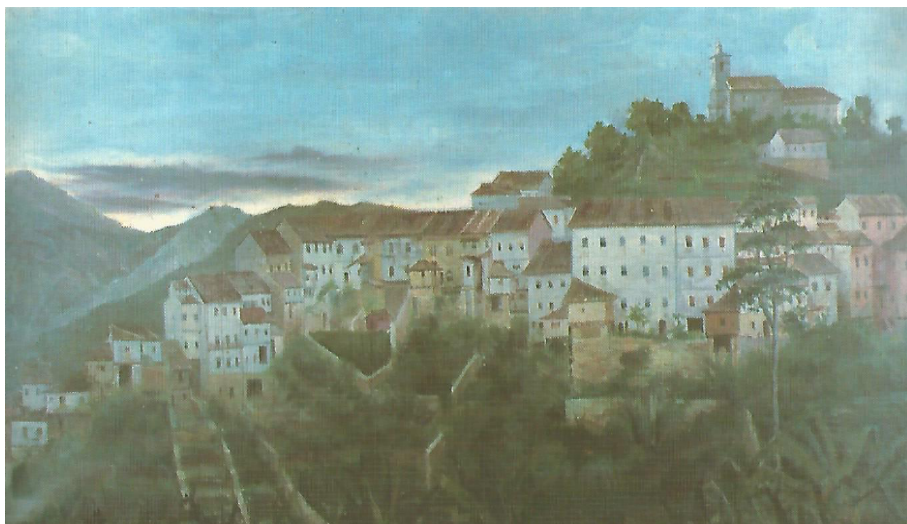
Rouède mantém sua produção na cidade de Ouro Preto, representando um conjunto de vistas como a representação da *Igreja São Francisco* (Fig. 03) e da *Igreja de São José* (Fig. 04).

Figura 03 - ROUÈDE, Emilio. *Igreja de São Francisco (Ouro Preto)*. Óleo sobre tela, 40 x 80 cm. Coleção Helem Bessa, MG.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes (1988).

Figura 04 - ROUÈDE, Emilio. *Igreja de São José (Ouro Preto)*. Óleo sobre tela, 33 x 35 cm. Coleção Helem Bessa, MG.

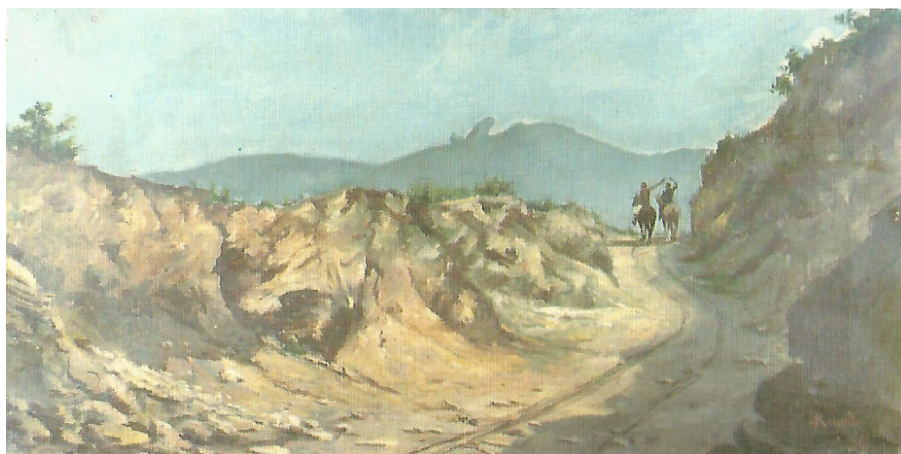


Fonte: Museu Nacional de Belas Artes (1988).

Rouède conjuntamente a Honório Esteves do Sacramento (1860-1933), parecem ter sido os primeiros a representar as cidades históricas para além dos relatos dos Pintores Viajantes. A pintura *Passeio a cavalo* (Fig. 05) parece destoar das outras representações colocando em cena dois personagens anônimos prestes a sumir no horizonte. Como elemento de identificação é possível ver o Pico do Itacolomi, grande referência de localização para a cidade de Ouro Preto. Essa obra parece ter sido exposta em Ouro Preto na ocasião da exposição realizada na casa Ferreira Real (“Emilio Rouède”, 1894b, p. 03). Nessa exposição, foram apresentadas quatro telas, sendo uma marinha e três paisagens de Ouro Preto.

A marinha exposta representava a Bahia do Rio de Janeiro, enquanto as três paisagens seriam dois quadros representando o pico do Itacolomy e um quadro representando o palco da antiga Casa dos Contos de Ouro Preto, que fora adquirido por Rodrigo Bretas. As obras seriam dotadas de grande zelo pela observação do natural e trabalho em perspectiva linear, preservando uma “verdade photographica, no claro escuro e uma infinidade de cores, tons, matizes, gradações e reflexos, para que o quadro saia, não só uma obra digna de pintura, como um trabalho escrupuloso de verdade” (“Emilio Rouède”, 1894b, p. 03).

Figura 05 - ROUÈDE, Emilio. *Passeio a cavalo* (Ouro Preto). Óleo sobre tela, 41 x 79,8 cm. Coleção Helem Bessa, MG.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes (1988).

Apenas um ano depois de sua chegada em Ouro Preto, Rouède já anuncia no jornal *Minas Geraes* sua atividade como professor em um pequeno ateliê de pintura. O anúncio (Fig. 06) ainda informa sua anterior presença como professor no Lyceu de Artes e Offícios do Rio de Janeiro. Depois disso, em Itabira do Mato dentro, o artista funda uma escola, o Ginásio Santa Rita Durão.

Figura 06 - Anúncio da escola de desenho e pintura de Emílio Rouède em Ouro Preto.

Escola de desenho e pintura

DIRIGIDA POR

EMILIO ROUEDE

Ex-professor do Lyceu de Artes e Offícios

DO

RIO DE JANEIRO

RUA DO PARANÁ N. 19

Aula do sexo feminino

Acha-se aberta, á rua do Caminho Novo n. 3, a matricula para uma nova classe de desenho figurado, ás segundas, quartas e sextas feiras, das 2 ás 3 horas da tarde.

—O numero de alumnas é limitado a dez em cada aula.

Aula do sexo masculino

Está aberta no mesmo local a matricula para duas classes de moços, escolhendo elles os dias da semana e as horas compatíveis com os seus estudos, respeitando o tempo comprehendido entre 1 e 4 horas da tarde, reservado ao curso de senhoras.

Preço..... 12\$000, mensaes.

Fonte: "Emilio Rouède" (1894b, p. 03).

Alfredo Camarate¹² visita às aulas de Rouède e descreve o encontro em suas crônicas publicadas sob o pseudônimo Alfredo Riancho:

A descrição da sua aula e do talento das suas discipulas e discipulos não bastou àquelle carrasco da palavra, para saudar a minha chegada; obrigou-me a ir à aula, sem violencia, é verdade, mas com a serena convicção de que eu não teria direito nem coragem de me recusar ao seu amavel e imperioso convite. (Riancho, 1894b, p. 05)

O autor descreve sua experiência na aula de Rouède, falando que ela “felizmente” se diferenciava da academia e se aproximava aos princípios modernistas da arte, não copiando os grandes mestres, mas sim estimulando a criação e o talento de cada “discípulo”. Segundo o autor, na academia havia acabado as especialidades, até mesmo “a pintura e a escultura já não têm vida independente e não são mais do que artes subsidiarias da architettura, a que acompanham como simples artes decorativas” (Riancho, 1894b, p. 05). Em sua crítica sobre a academia, ainda afirma que só havia restado a pintura do natural, tendo acabado os pintores históricos, paisagistas, pintores de gênero, pintores de marinha, de interiores, natureza morta, etc. Porém, nas aulas de Rouède, os alunos aprendiam de fato a pintar e o progresso não era artificial, mas sim consequência do método usado por ele. A visão de Camarate sobre a Academia é bastante parcial, mas é importante entender que o objetivo é valorizar o ensino de Rouède.

O autor aponta que, como resultado do ensino artístico de Rouède, os discípulos conseguiam olhar para o natural:

Desta acertada applicação dos bons e logicos processos de ensino artístico, resultou uma cousa: é que, em pouco mais de dois mezes, todos os discipulos de Emilio Rouède sabiam olhar para o natural, cousa que para os profanos parece muito facil, esquecendo-se que existe uma grande differença entre *olhar* e *ver*! (Riancho, 1894b, p. 05)

Camarate será uma figura fundamental no registro da passagem de Rouède no Curral Del Rey que trataremos posteriormente.

12 De origem portuguesa, Alfredo Camarate, nasceu em 1840 em Lisboa. Foi arquiteto e integrou a Comissão nesta função. Suas crônicas foram estudadas por Thiago Carlos Costa: “o arquiteto português relatava o cotidiano do Arraial em suas várias possibilidades, percorrendo sobre desde o formato das edificações presentes, passando pelas ruas, pessoas, costumes e hábitos, festas e outros aspectos, trafegando sempre a pé ou em lombo de animal, colhendo e narrando impressões sobre o Arraial” (Costa, 2014).

O CORRESPONDENTE DE OURO PRETO PARA A FRANÇA

Como já mencionado, no período que passou em Ouro Preto, Rouède (1895a, 1895b, 1895c) contribuiu em uma coluna no jornal *Le BrésilRepublicain*, escrevendo crônicas com suas percepções sobre a riqueza histórica e artística de Ouro Preto e de outras cidades mineiras. Estas crônicas, escritas originalmente em francês, foram posteriormente publicadas em português no jornal *Minas Gerais*. Rouède reconheceu que grande parte dos “tesouros” artísticos contidos principalmente nas igrejas corriam um sério risco de desaparecerem. O seu interesse era realizar o trabalho de pesquisa, mas “A natureza de minhas ocupações, deixando poucos lazeres, não me permite excursões aos lugares, que devera primeiro visitar para que pudesse seguir em minhas narrativas uma ordem rigrosamentechronologica” (Rouède, 1895a, p. 02-03).

Rouède visou sensibilizar “aquele que, em melhores condições, quizesse dedicar seu tempo, sua actividade e sua intelligencia a uma obra tão util quanto agradável” (Rouède, 1895a, p. 02-03), recomendando a instalação, em Minas Gerais, de um centro de investigações. Esse pesquisador teria a oportunidade de trabalhar com documentos autênticos e belas construções do século XVII e XVIII e “no meio de obras d’arte originaes, moveis antigos, armas historicas e amigos hospitaleiros, escrever um livro, a que poderia dar esse titulo – Origem da Arte no pais do ouro” (Rouède, 1895a, p. 02-03).

O problema, entretanto, estaria na urgência da empreitada, devido ao estado de conservação dos documentos e bens culturais:

Ouso afirmar, — e me perdoem a franqueza, — que é tempo já de se occupar dessa obra, porque documentos de valor desaparecem, monumentos historicos ameaçam ruina, perdem-se admiraveis esculturas, quadros de merito se deterioram; e, ainda mais, a morte vae levando a velhos de idade secular, cujos avós, chegados com as bandeiras paulistas, trabalharam na construção das primeiras egrejas e assistiram assim ao advento da arte nestas montanhas. (Rouède, 1895a, p. 02-03)

Rouède tentava alertar as autoridades locais para que prestassem atenção aos objetos de arte e dispensassem “um pouco de cuidado para os documentos sepultados nas secretarias, um pouco de respeito para os monumentos” (Rouède, 1895a). A solução seria a criação de arquivos públicos que “conservassem as paginas preciosas dos séculos passados, a fundação de

um museu para reunir os moveis, armas, trages, tapeçarias, joias, bordados, quadros e estatuas” (Rouède,1895a). Enquanto não se criavam esses espaços dedicados à memória, os bens culturais “se perdem ou vão enriquecer as coleções do Rio de Janeiro” (Rouède,1895a). Rouède concluiu que caso essas ações fossem realizadas se sentiria o “mais feliz dos mortaes” (Rouède,1895a).

A reivindicação de Rouède, realizada ainda no século XIX, é bastante reveladora de sua preocupação com o patrimônio histórico e artístico que teria consensualmente sido de interesse apenas com o grupo modernista, no século XX, na chamada Caravana Paulista ocorrida em 1924.

Apesar de relatar que não possuía tempo para se dedicar à pesquisa, Rouède tenta construir uma primeira cronologia das artes em Minas Gerais, atribuindo aos bandeirantes os primeiros marcos da “civilização no território”. Os bandeirantes possuíam o interesse pelo ouro, mas “esses homens valentes e fortes, de costumes e origens diversas, eram unidos, entretanto, por um laço poderoso: a crença em Deus” (Rouède,1895a). Essa observação é importante para compreender o processo de construção das capelas ainda rudimentares na região das Minas, pois “antes de aformosear suas casas, os bandeirantes rendiam graças ao creador que lhes prodigalisavaimmensas riquezas” (Rouède,1895a). Rouède considera que

Essas egrejas, que muito logicamente seriam desprovidas de todo sentimento artistico, pela condição humilde de seus constructores, tinham todavia o cunho accentuado do gosto europeu daquela época; e, o que é digno de nota e merece ser seriamente estudado, é que ellas apresentavam um aspecto de severa simplicidade, difficil de combinar com o gosto galante da architectura desse seculo (Rouède,1895a, p. 02-03).

Para minimizar as considerações sobre o caráter de simplicidade das produções coloniais, Rouède afirma que “os homens em luta continua com as feras, habituados a perigos iminentes, privações, trabalhos . . . e à ausência de todas as distrações, não podiam ter os mesmos gestos e a mesma maneira de julgar que os requintados da côrte de Luiz XIV” (Rouède,1895a, p. 03).

Para Rouède, constitui-se em Minas Gerais um caráter nacional sério, sóbrio, valente, trabalhador e religioso, condições produzidas pela “influencia climática” e a aliança com o “elemento indígena”, que ainda sobrevivem no “caracter mineiro”. Rouède visa a estabelecer uma conexão entre as condições físicas, climáticas e as realizações arquitetônicas. Para tanto, justifica a simpli-

cidade das construções aqui realizadas que não poderiam ser comparáveis ao contexto de produção da corte de Luís XIV, por exemplo.

Visando a construir um caminho cronológico, Rouède explica que o período bandeirante se encerra com a Guerra dos Emboabas dando início ao “período português”. Em termos analíticos, Rouède possui um grande conhecimento sobre a importância dos monumentos para a História. Segundo o artista, “onde os documentos históricos escasseiam (e em Minas são difíceis de encontrar), nos monumentos é que se devem ler os *mysterios* do passado” (Rouède, 1895a, p. 03). Essa consciência do valor da análise dos monumentos como possibilidade interpretativa do passado é bastante correta e atual. Para exemplificar tal possibilidade afirma que

Observando com attenção é que se pode reconstruir a historia, porque elles revelam o gosto e o progresso da epoca, porque sempre conservam estampado o caracter daquelle, que os construiu. Atravez as maravilhas innumeraveis do palacio de Versalhos, quem não comprehenderá o caracter frivolo e irre-quieto do povo francez no reinado de Luiz XIV? (Rouède, 1895a, p. 02-03).

Rouède passa a mencionar as possibilidades interpretativas e demonstra amplo conhecimento dos bens culturais espalhados pelo mundo, em países como Espanha, Grécia e França. Especificamente em Minas Gerais, afirma que iria tentar se não “elucidar e resolver, ao menos estabelecer francamente certas questões, cuja elucidação se torna mais difícil sem o subsídio de documentos, que faltam ou estão amontoados nos archives das repartições do Estado, ou nas sacristias das suas velhas egrejas” (Rouède, 1895a, p. 03).

Nestas passagens, percebemos que, mais que situar o leitor quanto aos monumentos, obras e espaços arquitetônicos existentes, Rouède também ocupou-se em demonstrar que o desconhecimento sobre o valor dessas obras não poderia ser atribuído à ignorância dos brasileiros. Tal fato se deveu às forças políticas e colonizadoras europeias, que reduziam o acesso ao conhecimento, visto que se “tinha todo o interesse em não fornecer ao Brazil mais do que os conhecimentos necessarios para determinar augmento dos enormes thesouros de que ella se apoderava” (Rouède, 1895a, p. 03). Entretanto, o artista elenca várias forças possíveis de resistência a essas proibições

Apesar da destruição das *typographies* e da proibição de trabalhos em ouro, prata, sója e algodão; apesar das perseguições à família de Felisberto

Caldeira, em Diamantina; apesar das violências praticadas por ouvidores intendentos, e das leis tyrannycas promulgadas pelas capitánias geraes; apesar, emfim, dos impostos onerosos e das injustiças sem numero; Basilio da Gabba produzia o Uruguay, Santa Rita Durão o Caramurú; Gonzaga entoava idyllios a Maria; Francisco de Mello Franco disculsiava Portugal, publicando o Reino da Estupidez; Claudio Manoel, neto de bandeirante, levantava o sentimento patriótico em Villa Rica; Alvarenga Peixoto, nas Cartas Chilenas, denunciava ao povo a immoralidade dos governadores; Tiradentes, finalmente, fazendo-se o bruto-martyr da Inconfidência regava com seu sangue e fazia fructificar a arvore das liberdades brasileiras, no mesmo momento em que a Revolução franceza proclamava os direitos do homem e assignalava uma nova era na historia da civilização. (Rouède, 1895b, p. 03)

É digno de nota como Rouède possuía tanto conhecimento sobre a produção literária e histórica brasileira. Mesmo convivendo em um círculo de intelectuais seu quadro de leitura era bastante vasto. Não é necessário lembrar que Rouède se dedicava amplamente a um número bem diverso de tarefas. No período que Rouède estava em Ouro Preto foi convidado para pintar o Curral Del Rey antes que o mesmo fosse destruído.

DE OURO PRETO AO CURRAL DEL REY

Emilio Rouède é convidado pela Comissão Construtora da Nova Capital¹³ (CCNC) para realizar três pinturas¹⁴. Muitas questões se anunciam: 1) Por qual razão a CCNC, que já possuía um Gabinete Fotográfico¹⁵, decide

13 A CCNC funcionou a partir de 1884 e teve como função o estudo e planejamento da construção da nova capital de Minas, que deixou de ser Ouro Preto, para se tornar Belo Horizonte. A cidade de Belo Horizonte foi fundada em 1897, quatro anos após a instalação da Comissão. Engenheiros, arquitetos, decoradores e fotógrafos incumbiram-se da tarefa de transformar o antigo Curral del Rey em nova capital do Estado. Cf. Barreto (1995).

14 Em um registro no periódico *A Folha*, transcrito na *Revista Geral dos Trabalhos*, dá-se conta que durante uma visita de Affonso Penna, Bias Fortes e David Campista para avaliação das atividades da Comissão Construtora, havia no escritório técnico três telas pintadas por Rouède, representando pontos de Belo Horizonte. Também existe um consenso entre os pesquisadores Ricardo Giannetti, Leticia Julião e André Tavares, além de uma publicação na *Revista Eletrônica do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte*, onde é mencionado que essas pinturas teriam sido solicitadas por Aarão Reis, à época chefe da Comissão Construtora da Nova Capital. Cf.: *Revista Geral dos Trabalhos* (1895); Giannetti (2010, 2015); Julião (2011); Tavares (2003); *Revista Eletrônica do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte* (2014).

15 O Gabinete Fotográfico da CCNC funcionou entre 1894 e 1897, durante o período de construção de Belo Horizonte. O objetivo do gabinete era produzir documentação, a partir de registros fotográficos das obras de engenharia, que eram usados de forma complementar aos relatórios escritos sobre o andamento das obras. Após a conclusão e inauguração da

contratar o artista para representar justamente a vila que seria destruída? 2) De tantos artistas possíveis, qual a razão de ter escolhido Rouède, tendo em vista sua trajetória pouco convencional? Qual o significado dessas obras que sobrevivem no acervo do MHAB? Essas questões serão respondidas ao longo do desenvolvimento do nosso trabalho.

As crônicas de Alfredo Camarate, além de trazerem informações sobre a atuação de Rouède como professor — como pudemos ver acima — ainda fornece um raro documento em que narra o trabalho de Rouède no Curral Del Rey.

De forma amistosa, Camarate descreve sua recepção ao artista, que chegava à Belo Horizonte “a cavallo num burro cinzento, com as pernas abertas e os braços estendidos, seguindo por um camarada a cavallo e por outro animal, trazendo, à guiza de cangalhas, uma mala e uma penca de telas por pintar” (Riancho, 1894a, p. 06-07). Camarate investe em uma narrativa cômica, ao afirmar que “raras vezes abraço uma pessoa a pé, mas a cavallo, isso é que nunca; não só pela exiguidade da minha estatura, como também por que receio que, enquanto os dois braços de cima me apertam em amistoso amplexo, as seis pernas de baixo me machuquem, na mais desoladora inconsciência!” (Riancho, 1894a, p. 06-07). O papel de Camarate seria o de apresentar o Curral Del Rey para que Rouède pudesse pintá-lo, mas o artista

obrigou-me a pôr o chapéu, a descer os cinco degrãos da minha escada e a correr atrás dele, como cão fradiqueiro, à cata de pontos de vista, para os seus futuros quadros. Mas, na realidade, Emilio Rouède não precisava de cicerone, para achar pontos de vista; porque ao cabo de duas horas, tinha quatro ou cinco já armados dos seus primeiros, segundos e terceiros planos foi, nas perplexidades deste embaras de choix; que me vi tonto para aconselhar. (Riancho, 1894a, p. 06-07)

Chegando ao Curral del Rey, Rouède encontra a cidade em pleno processo de edificação de uma capital moderna, porém, as telas que pintou sobre o Curral representam aquilo que em menos de cinco anos desapareceria.

cidade, as fotografias produzidas neste gabinete circularam em cartões postais e álbuns de divulgação. A origem das fotografias é identificada em sua maioria por autoria desconhecida ou atribuídas de forma genérica a algum provável grupo de fotógrafos que teria atuado na CCNC. Cf.: Bartolomeu (2003).

O novo projeto de cidade previa a demolição de três igrejas existentes do Curral Del Rey (Matriz da Boa Viagem, Capela do Rosário e capelinha de Sant'Anna), que deveriam ceder lugar às novas construções que estivessem mais condizentes com o projeto da Comissão Construtora. Como forma de compensação, o governo Estadual previa a construção de um novo templo da Boa Viagem com um “estilo gótico-lombardo”. A este respeito, Hélio Gravatá (1977, p. 123) comenta:

a história da demolição dos velhos templos do Curral del-Rei – Matriz da Boa Viagem (primeira capela antes de 1718 e igreja construída entre 1755 e 1793), capela do Rosário e capelinha de Sant'Anna – mostra que a medida foi, de imediato, cogitada pela própria comissão construtora da nova capital mineira, que via nos três edifícios religiosos empecilhos para a execução do planejamento da cidade.

A existência material de construções que remetessem ao passado do curral pareciam um empecilho às ações modernizantes da Comissão. Como justificar a destruição dos monumentos de uma cidade? Como oferecer uma compensação social para algo tão drástico, tendo em vista o papel que as igrejas cumpriam neste período¹⁶? A justificativa foi publicada no jornal *Le Brésil Republicain* de 22 de agosto de 1894. A compensação seria realizada a partir do convite realizado ao pintor Emilio Rouède que foi confiado “a elaboração de três telas fixando aspectos do velho arraial, que ficariam como memória do Curral del-Rei para a posteridade” (Gravatá, 1977, p. 124). A primeira vista, pode nos parecer estranho, mas essa alternativa foi apresentada e realizada “por uma absoluta necessidade que o distinto chefe da comissão se vê constrangido a suprimir as duas igrejas que se trata [Boa Viagem e Rosário]” (Gravatá, 1977, p. 124). A destruição das igrejas foi executada posteriormente a pedido de Aarão Reis que, em “profundo respeito pelo passado e pelos edifícios antigos . . . encomendou ao bem conhecido pintor Émile Rouède três grandes telas; . . . para conservar,

16 Nas memórias sobre o curral, escritas por Abílio Barreto, o autor demonstra que a igreja cumpria um papel importante nas relações políticas e sociais. Era na Matriz da Boa Viagem que ocorriam as eleições e conflitos em detrimento dos posicionamentos políticos: “as eleições realizavam-se na igreja e eram renhidas, terminando, muitas vezes, em sérios conflitos, nos quais a lógica dos argumentos era substituída pela da pancadaria...” Cf.: Barreto (1995).

na câmara municipal da nova capital a lembrança da antiga Belo Horizonte” (Gravatá, 1977, p. 124).

Inúmeras questões podem ser levantadas sobre essa discussão. A primeira se refere à ideia do impacto da destruição dos monumentos e da cidade. Ao escrever uma justificativa pública no jornal, é um claro indicativo que poderia haver resistências da população em geral. Não podemos esquecer que estavam destruindo importantes templos que mesmo se não fossem reconhecidos pelo valor artístico, com certeza associava-se ao valor identitário.

É importante destacar a importância da pintura como registro simbólico, tendo em vista que podemos encontrar o registro de fotografias realizadas inclusive nos mesmos pontos de vistas das obras produzidas por Rouède. Essa discussão nos possibilita demarcar a importância da pintura e seu valor associado à memória e a história. As fotografias não possuíam o mesmo valor de destaque, tendo em vista que Rouède também poderia ter se utilizado da fotografia como registro. Não podemos esquecer que Rouède também era fotógrafo.

As capelas de Sant’Ana e do Rosário foram demolidas no período de 1894 e 1897, mas o trabalho de convencimento para a destruição da Matriz não foi tão fácil. A primeira exigência do então bispo de Mariana era que se construísse o novo templo para depois destruírem a matriz. Em 1911, João Martinho de Almeida promoveu a demolição do frontispício da igreja, “sob o pretexto de estarem as torres ameaçando ruína” (Barreto, 1950). Segundo Abílio Barreto (1950), a demolição completa da matriz ocorreu em 1932, “por haver sido construída ao lado a Catedral”.

Rouède teve que lidar com essa delicada questão. Por um lado, escreveu uma série de artigos no *Le Brésil Republicain* defendendo a preservação dos monumentos históricos, sendo contratado para representar parte do Curral Del Rey que seria destruído.

Ao observar as três obras, nos deparamos com cenas que dificilmente levantariam associações ao projeto moderno experimentado pela cidade de Belo Horizonte naquele período. A visão dos quadros não se torna plataforma imaginária de uma grande realização moderna, ou sequer de seus processos de construção, mas acaba por caracterizar uma típica cidade colonial mineira ou uma vila rural.

O olhar de Emílio Rouède teve como preferência três locais da cidade: a antiga Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem¹⁷, para a qual também dedicou-se em escrita no periódico *Le Brésil Republicain*; a Rua de Sabará, que dava acesso à matriz, e uma vista panorâmica, tomada do Cruzeiro.

Como mencionamos anteriormente, Rouède publica um conjunto de observações sobre a Matriz de Nossa Senhora de Boa Viagem que nos parece importante destacar antes de analisar a obra. Descreve Rouède que “estudando a igreja de Bello Horizonte que minhas supposições se converteram em inabalável convicção” (Rouède, 1895b, p. 03). Nas palavras do artista, este santuário “apresenta, exteriormente, todos os traços característicos dos edificiosconstruidos antes da elevação do territorio das Minas à categoria de capitania geral”, sendo uma “Solida muralha quadrada, encimada por um florão coroado de cima cruz de fino gosto; aos lados uma torre terminando em pyramide; grande portal bem porporcionado, acima do qual se abrem duas janellas: eis o conjuncto da fachada” (Rouède, 1895b, p. 03).

A capela é considerada simples e modesta pelo pintor, o que, entretanto “inspirava real sentimento de respeitosa devoção e, involuntariamente ideias melancolicas invadem a imaginação e o espirito do observador” (Rouède, 1895b, p. 03). A arquitetura, para o artista, teria sido desenvolvida pelos bandeirantes

Desejar-se-hia que os bandeirantes tivessem podido continuar o desenvolvimento de seu gosto artistico cheio de original simplicidade. Pensa-se que esses homens, que tinham tão poderoso sentimento religioso, iniciados com o tempo nos segredos technicos da arte de construir, teriam, talvez, creado outra cousa mais do que o medalhão e esses requintes de ornamentação que, com rara excepções, formam o estylo que o governo da metropole lhes impôz, aniquilando-lhes a liberdade (Rouède, 1895b, p. 03).

17 Construída, segundo Abílio Barreto “entre os anos de 1788 e 1793”, a matriz teria sido um local de grande importância nas relações sociais e políticas dos curralenses/belo horizontinos, ainda conforme o autor “as eleições realizavam-se na igreja e eram renhídisimas, terminando, muitas vezes, em sérios conflitos, nos quais a lógica dos argumentos era substituída pela da pancadaria...”. A Matriz da Boa Viagem naquele tempo se situava “no cruzamento das ruas de Sabará, Capão e General Deodoro, formando estas duas últimas como que um segundo plano do povoado”, nas proximidades do córrego Acaba-Mundo. O templo, ao qual Rouède teria se encantado, fora destruído durante a mudança da capital de Minas, restando poucos registros. Cf.: Barreto (1995).

A organização do cemitério na fachada da igreja “que o visitante é obrigado a atravessar para chegar ao interior do templo” (Rouède, 1895b, p. 03) remetiam “os antigos tempos em que Portugal oppunha toda a sorte de obstaculos ao que significasse tendencia para o progresso, submettendo a medidas tyrannicas todo aquelle que ultrapassasse nivel moral concedido por El Rey a seus vassallos de além mar” (Rouède, 1895b, p. 03). Relembra o artista as proibições ao acesso ao conhecimento, parafraseando¹⁸ Alexandre José de Mello Moraes: “As artes e as sciencias eram prohibidas, como o era tambem a propagação de livros que podessem desenvolver o talento dos brasileiros” (Rouède, 1895b, p. 03).

Rouède relata ter sentido um “certo prazer, ao contemplar a fachada deste santuario, em comparar seus constructores a esses primeiros chistãos que erguiam templos ao Creador em regiões aridas e ignoradas.” (Rouède, 1895b, p. 03), imaginando o bandeirante “traçar planos, ir, vir, dar ordens, correr muito atarefado em direcções diversas, levantando a sotaina suja de terra avermelhada” (Rouède, 1895b, p. 03), também imaginava a presença de ajudantes, sobretudo “meninos de côro preparando a argamassa e fazendo-a passar a magros homens queimados pelo sol, que de trôlha na mão levantavam pouco a pouco, seriamente, religiosamente mesmo, as paredes do santuario...” (Rouède, 1895b, p. 03). Ao entrar no templo, o artista ainda nos coloca a imaginar que “todas essas figuras phantasticas se transformavam em pequenos abbades da regencia buliçosos, trafegos, que conversavam e riam, arrancando-me impiedosamente as doces impressões que experimentava” (Rouède, 1895b, p. 03).

Mas Rouède deixa de se impressionar ao entrar na Matriz de Boa Viagem, pois acreditava que ele concentraria “o mesmo gosto simples e severo que havia observado no exterior, tendo o espírito ainda dominado pelo aspecto do pequeno cemitério e a imaginação cheia de lembranças dos antigos tempos, senti um mal estar moral em presença do contraste que se apresentou a meus olhos” (Rouède, 1895c, p. 05).

18 O texto a que Rouède faz referência foi publicado por Alexandre José de Mello Moraes em 1877: “As artes, as sciencias eram prohibidas, como era prohibida a entrada ele livros que podessem instruir os talentos e os genios brasileiros. Em todos os nascidos no Brazil havia ardente de liberdade; porque o europeu olhava para o americano como de superior para inferior.” Cf.: Moraes (1877).

O interior da Matriz da Boa Viagem não agradava à Rouède, que chegou a afirmar que nela “domina um estylo Luiz XV de mau gosto, como dá-se na mór parte dos monumentos construidos em Minas pelos portuguezes do seculo passado” (Rouède, 1895c), havendo raras exceções a esse “mau gosto”, o artista cita como exemplo desta exceção a igreja de São Francisco de Paula, em Ouro Preto. O problema no estylo Luiz XV, para Rouède, consistia no fato de que “os mestres daquellaepoca jamais produziram obras d’arte ou erigiram monumentos, que inspirassem o menor sentimento religioso” (Rouède, 1895c, p. 05), mesmo possuindo toda “a delicadeza, profusão, leveza e opulencia dos ornatos” (Rouède, 1895c, p. 05).

O mau gosto, no entanto, não consistia num dado qualitativo do estylo em si, e sim em sua aplicação ao religioso. Para demonstrar tal ponto, cita a percepção dos pintores franceses Pierre Mignard, Charles-André Van Loo e François Boucher que “compreenderam perfeitamente que esse estylo mais adapta-se às scenas galantes das Pompadour e das Dubarry, às caçadas e bailes campestres do que ao serviço religioso dos templos” (Rouède, 1895c, p. 05).

Para Rouède, a simplicidade do exterior da Matriz da Boa Viagem parecia “mais sincero, mais christão, ainda que mais modesto, do que o interior desse santuario, que está mais de accôrdo com os conhecimentos do europeu no seculo findo” (Rouède, 1895c, p. 05). Este contraste na diferença de estylo seria, nas palavras de Rouède, um indício de que “tenha havido uma interrupção na construcção deste templo” (Rouède, 1895c, p. 05), o que “faz-me crer que foi começado pelos bandeirantes e terminado por artistas portuguezes, vindos com os primeiros capitães generaes que governaram as Minas do Brazil” (Rouède, 1895c). Também havia indício de que um curioso fez intervenções nas pinturas originais do teto da igreja, pois “lá estão completamente estragadas, algumas cabeças, entretanto, que foram menos trabalhadas pelo restaurador demonstram que aquellas pinturas não eram destituidas de real merecimento” (Rouède, 1895c, p. 05).

Rouède ao construir sua obra, visa estabelecer as conexões desse passado ideal e mais rudimentar que tanto o agrada do ponto de vista estético. Na obra *Largo da Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem* (Fig. 07), Rouède constrói uma sensação de isolamento em um ambiente neutralizado pelo cotidiano rural. Se comparado a monumentalidade com que se apresentam as construções, especialmente da igreja centralizada na tela, a população local e seus modos de viver parecem reduzidos. O foco é, sobretudo, a igreja e as cons-

truções antigas de seu entorno. Não fosse a presença de um burro e o carro de bois que segue seu caminho diagonalmente, poder-se-ia imaginar este ambiente como uma cidade abandonada e parada no tempo, aspecto que se justificaria até mesmo pelo uso das cores pouco contrastantes. Tudo é conduzido harmonicamente e por compensação. Os brancos do céu são repetidos nas construções, assim como há pouca variedade tonal nos aspectos do verde e dos marrons da vegetação e chão de terra batido. Rouède parece oferecer mais do que foi solicitado, pois a sensação é de um tempo imóvel, mas com grande valor à edificação. O protagonismo é dado à própria Igreja que seria destruída. Rouède parece querer ambientar o local no imaginário que construiu sobre os primeiros construtores, “esses primeiros chistãos que erguiam templos ao Creador em regiões áridas e ignoradas” (Rouède, 1895c, p. 05).

Figura 07 - *ROUÈDE, Emilio. Largo da Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, 1894. Óleo sobre tela, 80 x 110 cm.*



Fonte: Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital (n.d.-a).

Emilio Rouède representa uma vista da Igreja exibindo sua lateral e parte de sua entrada. A igreja é posicionada quase ao centro da tela, ladeada por algumas casas e caminhos de terra, por onde passa um carro de bois.

A noção de distância é construída pelos contrastes cromáticos entre o marrom da terra e o amarelado da igreja e de algumas casas em relação ao céu, iluminado por uma tonalidade azul claro. De um modo geral, as cores são utilizadas nesta tela de forma harmônica, sem grandes contrastes e com a manutenção de um certo equilíbrio.

Figura 08 - SALLES, João da Cruz. *Largo da Matriz (Vista do Largo da Igreja da Matriz)*, 1895 (data provável). Fotografia, 20,5 x 27,5 cm.



Fonte: Acervo Iconográfico do Arquivo Público Mineiro (n.d.-c).

O ponto de vista escolhido por Rouède não é aleatório, a igreja é o centro irradiador da cidade. O interesse por este ponto de vista também se repete em uma das fotografias (Fig. 08) de autoria de João da Cruz Salles — fotógrafo que atuou no Gabinete Fotográfico — que, comparando-se à pintura de Rouède, temos uma representação que introduz o observador na obra, ao deparar-se de imediato com a grandeza da igreja. A noção temporal é um aspecto fundamental para comparar a fotografia e a pintura. Rouède, ao construir poucas nuances cromáticas, faz com que todos os objetos possuem o

mesmo imobilismo. O carro de bois parece tão imóvel quanto a Igreja e a paisagem natural. A fotografia já visa captar a ação humana no espaço, a partir da movimentação das pessoas que atravessam a ponte.

VISÕES SOBRE A MATRIZ DE BOA VIAGEM: CAMARATE E ABÍLIO BARRETO

Camarate realizou suas observações sobre a Matriz de Boa Viagem. Para contextualizar sua argumentação, menciona que Belo Horizonte teria apenas duas igrejas, o que destoa do grande número de templos existentes em vilas e povoações do Estado de Minas. Especificamente sobre a Matriz de Boa Viagem

A que fica no centro da população e que é matriz, tem uma fachada de estilo barroco; mas representa um mau exemplar desse mau estilo de que Minas possui edifícios notáveis, pela pureza desse gênero arquitetônico pesadão e destituído desses donairosos lineamentos que, nos outros estilos, parecem emergir do solo e, por meio de altos campanários, agulhas e cúpulas, levar as preces dos fiéis ao etéreo seio de Deus (Camarate, 1894. p. 02).

Essa consideração se aproxima da descrição realizada por Abílio Barreto sobre a construção. No primeiro momento, Barreto realiza uma descrição da Igreja ao informar que foi “erguida ao centro do Largo que lhe tomava o nome, no cruzamento das ruas de Sabará, Capão e General Deodoro, formando estas duas últimas como que um segundo plano do povoado” (Barreto, 1995, p. 248). Abílio Barreto considerava a igreja um “templo mal estilizado, exteriormente deselegante, acaçapado, de linhas incorretas, sem ornato, pesado e desproporcional” (Barreto, 1995, p. 248).

É possível perceber que Rouède, Camarate e Barreto estão de acordo no que se refere à construção da Igreja. Para Rouède, entretanto, o que de fato interessava seria justamente esse caráter rudimentar da construção que se aproximava dos primeiros construtores.

A obra *Rua do Sabará* (Fig. 09) apresenta uma visão em perspectiva de uma rua de terra, na qual um caminho se abre, da extremidade inferior da tela, afunilando-se em curva até seu eixo central, quase formando uma pirâmide. O observador é colocado de modo centralizado, frente a este caminho,

como em um convite a percorrer em zigue zague o mesmo trajeto realizado pelo carro de bois, que é guiado mais a frente.

As casas representadas ao longo do caminho, dos lados direito e esquerdo, apresentam assimetria, causando a sensação de um caminho íngreme, que necessita ser percorrido a passos lentos. Pintadas em cor branca, laranja, azul e vermelho, as casas representam a maior variação de cores no quadro, conduzindo o olhar de quem observa.

A amplidão do espaço se dá pelo contraste entre um céu representado em cores muito claras e o restante da composição em tons escuros, causando indissociabilidade entre figuras, terra e casas representadas. As palmeiras ao fim do caminho são responsáveis não apenas pela noção de continuidade, como também de verticalidade, ainda que este sentido seja alterado pelo artista, ao reproduzir uma palmeira tombada do lado esquerdo da tela.

O local — que atualmente corresponde “à região próxima ao quartel do primeiro batalhão da polícia militar, na praça Floriano Peixoto” (Barreto, 1995) — à época possibilitava o acesso a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, sendo “uma das mais retas e largas” (Barreto, 1995, p. 244) da região.

Figura 09 - ROUËDE, Emilio. *Rua do Sabará*, 1894. Óleo sobre tela, 70,5 x 111 cm.



Fonte: Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital (n.d.-c).

A região também foi representada no mesmo período pelo fotógrafo João Salles (Figs. 10 e 11) em vistas diferenciadas da escolhida por Rouède. Em uma das fotografias, Salles apresenta um panorama da região, em que é possível verificar parte do topo de uma igreja à esquerda, e à direita algumas casas, construídas em boa parte da extensão da rua. Há uma grande concentração de vegetação e parte de algumas montanhas, visíveis ao fundo.

Figura 10 - SALLES, João da Cruz. *Panorama da Rua de Sabará (Casário na Rua Sabará)*, 1895 (data provável). Fotografia, 20,5 x 27,2 cm.



Fonte: Acervo Iconográfico do Arquivo Público Mineiro (n.d.-a).

Figura 11 - SALLES, João da Cruz. *Rua de Sabará (Vista Parcial da Rua Sabará)*, 1895 (data provável). Fotografia, 27 x 21 cm.



Fonte: Acervo Iconográfico do Arquivo Público Mineiro (n.d.-d).

A outra fotografia de João Salles apresenta uma visão mais próxima da Rua de Sabará, representando as casas e a pequena ponte que dava acesso à igreja Matriz da Boa Viagem. Cabe destacar a diferença entre o ponto de vista da pintura e da fotografia.

A obra *Panorama do Arraial* (Fig. 12) exhibe em primeiro plano um caminho de terra em diagonal envolto a uma vegetação rasteira dominado pela cor verde. O trabalho de perspectiva realizado pelo artista se dá pela diferenciação das cores, que reduzem de intensidade à medida que se aproximam do fundo, que exhibe um céu iluminado por um azul claro. O ponto de vista escolhido pelo artista, conforme já mencionado anteriormente, é apontado pelo Arquivo Público Mineiro como sendo do alto do Cruzeiro, um dos lugares cogitados para a construção da nova Catedral.

Figura 12 - ROUÈDE, Emilio. *Panorama do Arraial*, 1894. Óleo sobre tela, 111 x 80 cm.



Fonte: Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital (n.d.-b).

Rouède parece cumprir bem o desafio de representar tanto os monumentos como também a paisagem natural descaracterizada e destruída. A escolha realizada por Rouède transforma-se em uma “norma” ou um ponto de vista privilegiado que parece corresponder aos interesses da Comissão Construtora.

FINAL DA VIDA E ESQUECIMENTO

Em 1897, Rouède muda-se para São Paulo e passa atuar como jornalista do *Correio Paulistano*, escrevendo três peças teatrais em parceria com Armando Erse de Figueiredo, também conhecido por João Luso. Igualmente, promove diversas exposições individuais e, no Catálogo do Museu Nacional de Belas Artes, Ribeiro dá destaque para a exposição que ocorreu na Casa Aguiar, noticiada pelo *Diário Popular* em 1897. No fim de sua vida, muda-se para Santos, onde passou seus últimos dias como redator do jornal local *Cidade de Santos*, também dando continuidade à sua produção artística.

Assim como muitos artistas que viveram no Brasil, Rouède morreu esquecido. Muitas de suas obras permanecem pouco conhecidas, fato que é intensificado pela dificuldade no resgate das mesmas por estarem espalhadas em coleções privadas. Apesar disso, sua importância é inegável, como foi possível comprovar através de suas pinturas de marinha e suas paisagens tanto naturais quanto dos monumentos de Ouro Preto e do Curral Del Rey antes de sua destruição. Seu trabalho é um retrato de sua personalidade viva e ativa, influenciando as diversas tendências e pintores paisagistas no decorrer do tempo.

REFERÊNCIAS

21 de abril. (1894, 21 de junho). *Minas Geraes*, (165), 08.

A Nova Capital. (1895, de agosto). *Revista Geral dos Trabalhos*, (02), 257-260.

Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital (n.d.-a). *Largo da Matriz da Boa Viagem, tela de Emílio Rouède*. http://www.comissaoconstrutora.pbh.gov.br/exe_dados_documento.php?intCodigoDoc=MHAB0096%2093&strTipo=OBJETOS

Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital (n.d.-b). *Panorama do Arraial, tela de Emílio Rouède*. http://www.comissaoconstrutora.pbh.gov.br/exe_dados_documento.php?intCodigoDoc=MHAB0092%2093&strTipo=OBJETOS

Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital (n.d.-c). *Rua do Sabará, tela de Emílio Rouède*. http://www.comissaoconstrutora.pbh.gov.br/exe_dados_documento.php?intCodigoDoc=MHAB0095%2093&strTipo=OBJETOS

Acervo Iconográfico do Arquivo Público Mineiro (n.d.-a). *Casario na rua Sabará, fotografia*. http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/photo.php?lid=32164

Acervo Iconográfico do Arquivo Público Mineiro (n.d.-b). *Cerimônia de inauguração da Estátua de Tiradentes em Ouro Preto MG, fotografia*. http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/photo.php?lid=30036

Acervo Iconográfico do Arquivo Público Mineiro (n.d.-c). *Vista do Largo da Igreja Matriz, fotografia*. http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/photo.php?lid=32167

Acervo Iconográfico do Arquivo Público Mineiro (n.d.-d). *Vista parcial da Rua de Sabará, fotografia*. http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/photo.php?lid=32165

Almeida, M. G. (1997). Arraial e metrópole: memória das artes plásticas na capital mineira. In M. A. Ribeiro & F. P. Silva (Orgs.), *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte* (Coleção Centenário, pp. 70-112). C/Arte.

Andrade, C. D. (1981, 21 de dezembro). Um francês de sete instrumentos. *Jornal do Brasil*, p. 7.

Azevedo, A. (1886a, 27 novembro). Galleria do elogio mútuo VI: Emilio Rouède. *A Semana*, (36), 01-02.

Azevedo, A. (1886b, 27 de novembro). Galeria do elogio mutuo VI: Emilio Rouède. *A Semana*, (100), 381-382.

Barreto, A. (1950). *Resumo histórico de Belo Horizonte*. Imprensa Oficial.

Barreto, A. (1995). *Belo Horizonte: memória histórica e descritiva – História Antiga e História Média*. Fundação João Pinheiro.

Bartolomeu, A. K. C. (2003, de julho). Pioneiros da fotografia em Belo Horizonte: O Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora da Nova Capital (1894-1897). *Varia História*, (30), 50.

Bilac, O. (1908, 13 de junho). Sem título. *Correio Paulistano*, p.01.

Camarate, A. (1894, 28 de março). Por montes e vales. *Minas Gerais*, p. 02.

Costa, T. C. (2014). *O escritor andarilho por entre montes, letras, vales e memórias: Alfredo Camarate e a construção de Belo Horizonte* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais].

Emilio Rouède. (1894a, 3 de janeiro). *Minas Geraes*, (2), 07.

Emilio Rouède. (1894b, 8 de março). *Minas Geraes*, (64), 03.

Giannetti, R. (2010). Emílio Rouède: tempo de Minas. In A. Valle & C. Dazzi. *Oitocentos – arte brasileira do Império à República* (Tomo 2, pp. 540-550). Rio de Janeiro: EDUR-UFRJ/DezenoveVinte. http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a43.pdf

Giannetti, R. (2015). Emílio Rouède : Origine de l'art au pays de l'our. In R. Giannetti. *Ensaio para uma história da arte de Minas Gerais no século XIX* (pp. 33-46). Autêntica.

Gonzaga Duque, L. (1997). *Graves & Frívolos (por assuntos de arte)*. Sette Letras.

Gravatá, H. (1977). Émile Rouède, a arte mineira e a velha matriz do curral del-rei. *Revista Barroco*, (9), 123-124.

Jódar, A. M. (2015). Laurent Rouède un fotógrafo francés en la Murcia del siglo XX. *Imafronte*, (24), 165-195.

Jornal do Commercio (1883a, 11 de outubro), (283), 03.

Jornal do Commercio (1883b, 10 de dezembro), (343), 02.

Jornal do Commercio (1884a, 13 de setembro), (256), 06.

Jornal do Commercio (1884b, 26 de setembro), (269), 01.

Jornal do Commercio (1884c, 14 de novembro), (317), 05.

Jornal do Commercio (1884d, 11 de dezembro), (344), 04.

Julião, L. (2011). Sensibilidades e representações urbanas na transferência da Capital de Minas Gerais. *História (São Paulo)*, 30(1), 114-147.

Minas Geraes (1898, 16 agosto), (180), 01.

Miranda, G. (2018). Itinerância e polimorfismo: atuação de artistas durante a construção da capital mineira. In M. Tognon (Coord.), *XIII Encontro de História da Arte – Arte em confronto: embates no campo da história da arte* (pp. 427-436). UNICAMP/IFCH/CHAA.

Moraes, A. J. M. (1877). *A independencia e o Imperio do Brazil, * ou, a independencia comprada por dous milhões libras sterlinas e o Imperio do Brazil com dous imperadores no seu reconhecimento, e cessão : seguido da constituição politica do patriarchado, e da corrupção governamental, provado com documentos authenticos*. Typ. do Globo. <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/518651>

Museu Nacional de Belas Artes (1988). *Emílio Rouède (1848-1908)*. Colorama.

O Mequetrefe (1885, 20 novembro), (392), 07.

O Paiz, Rio de Janeiro, n. 327, 25 nov. 1885, p. 01.

Oliveira, L. I., & Arruda, R. P. (2015). Cultura fotográfica em Diamantina (MG), 1862-1900. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 176(467), 183-218.

Revista Eletrônica do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (2014), 1(1).

Revolta Armada (1893a, 26 de setembro). *Minas Geraes*, (260), 02.

Revolta Armada (1893b, 27 de setembro). *Minas Geraes*, (261), 02-03.

Riancho, A. (1894a, 11 de julho). Por montes e valles: XXVII. *Minas Geraes*, (185), 06-07.

Riancho, A. (1894b, 5 de agosto). Por montes e valles: XXXI. *Minas Geraes*, (209), 05.

Rouanet, S. P. (Org.). (2011). *Correspondência de Machado de Assis: Tomo III – 1890-1900*. ABL.

Rouède, E. (1895a, 10 de janeiro). A arte em Minas. *Minas Geraes*, (08), 02-03.

Rouède, E. (1895b, 12 de janeiro). A arte em Minas. *Minas Geraes*, (10), 03.

Rouède, E. (1895c, 13 de janeiro). A arte em Minas. *Minas Geraes*, (11), 05.

Rouède, E. (1896, 20 de novembro). Galeria do Elogio Mutuo V: Aluizio Azevedo. *A Semana*, 2(99), 373-374.

Tavares, A. (2003, agosto). Émile Rouède, Olavo Bilac e a criação de uma história das artes em Minas Gerais no século XIX. *Rotunda*, (02), 26-33.

Theatros (1885, 28 de novembro). *A Semana*, (48), 06.

Torres, M. T. M. (1998). *El Museo Salzillo en Murcia*. Real Academia Alfonso X El Sabio.

Uma paisagem de E. Rouède (1893, 27 de outubro). *Minas Geraes*, (291), 03.

Venenos que curam (1885, 17 de novembro). *A Vanguarda*, (02), 01.

Vivas, R., & Miranda, G. (2018). Emilio Rouède: das marinhas à cidade moderna. *19&20, XIII*(1). <https://doi.org/10.52913/19e20.xiii1.01>

Wilde, L. (Org.). (1884). *Catálogo Ilustrado: Exposição Artística na Imperial Academia de Bellas-Artes do Rio de Janeiro*. Lombaerts & Comp. http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1884_egba.pdf

HANNA LEVY E OS VELHOS SANTOS

HANNA LEVY AND THE OLD SAINTS

Daniela Pinheiro Machado Kern¹

RESUMO: Este artigo investiga como dois textos pouco estudados de Hanna Levy, “Bruno Giorgi” (1941) e, sobretudo, “Velhos santos” (1946), abordam temas e métodos recorrentes em outros artigos sobre arte brasileira publicados por ela no Brasil durante os anos 1940, integrando portanto um quadro maior de reflexões da autora sobre o tema. Hanna Levy questiona, nesse conjunto de textos, definições sobre a arte brasileira moderna e, como será visto com mais vagar aqui, colonial, contrastando o barroco europeu e o brasileiro, ou a pintura e a escultura coloniais produzidas no país, e propondo uma visão complexa e multifatorial da arte nacional, que considere aspectos formais, sociológicos e técnicos.

Palavras-chave: Hanna Levy; Bruno Giorgi; Roberto Burle-Marx; Escultura no Brasil; Historiografia da arte brasileira.

ABSTRACT: This article investigates how two less-studied texts by Hanna Levy, “Bruno Giorgi” (1941) and, above all, “Velhos santos” (1946), address recurrent themes and methods in other articles on Brazilian art published by her in Brazil during the 1940s, thus integrating a larger picture of the author’s reflections on the subject. Hanna Levy questions, in this set of texts, definitions about both modern and, as will be seen with more attention here, colonial Brazilian art, contrasting the European and Brazilian baroque, or the colonial painting and sculpture produced in the country, and pro-

1 Professora Associada do departamento de Artes Visuais e do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: daniela.kern@ufrgs.br
ORCID: 0000-0001-8292-946X

posing a complex and multifactorial view of national art, which considers formal, sociological and technical aspects.

Keywords: Hanna Levy; Bruno Giorgi; Roberto Burle-Marx; Sculpture in Brazil; Historiography of Brazilian Art.

Hanna Levy ficou conhecida, no Brasil, sobretudo por seus escritos para a *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (SPHAN), nos quais abordava a história da pintura colonial ou então tópicos de teoria da arte. Outros artigos, publicados em jornais e revistas nacionais, ficaram por bastante tempo esquecidos. Este é justamente o caso dos dois pequenos textos que dedicou à escultura no Brasil, publicados ambos na década de 1940: “Bruno Giorgi” (1941) e “Velhos santos” (1946). No artigo “Bruno Giorgi”, publicado sob o pseudônimo de Hanna Lénard em *O Cruzeiro*, Hanna Levy assume uma das tarefas que se impõe nos anos passados no Brasil: defender a arte moderna e sua importância e valor artístico para um público incrédulo e ainda pouco familiarizado com ela. Ao apresentar a escultura moderna de Bruno Giorgi como sendo tão artística quanto uma obra de arte “tradicional”, procura mostrar que a arte moderna também pode atingir “grande qualidade”:

Deante da esculptura austera e pura de Bruno Giorgi, todas as distincções artificiaes que certos críticos gostam de fazer entre a arte dita “moderna” ou a arte “tradicionalista”, se inutilizam (como acontece, por sinal, deante de todas as obras de arte verdadeira). Porque a única differença respeitável não reside na distincção entre arte antiga e arte moderna, mas na differença entre o que é e o que não é arte.

A alta qualidade da obra de Bruno Giorgi impõe-se ao primeiro olhar. (Lénard, 1941, p. 27)

Para convencer o leitor da grandeza da obra de Giorgi, Hanna Levy recorre também à análise formal, da qual irá se valer em vários outros textos como uma maneira de respaldar seus argumentos. Na passagem a seguir, ela contrasta duas esculturas de figuras femininas realizadas por Giorgi:

Que contraste, por exemplo, entre as duas jovens cujos retratos aqui reproduzimos! De um lado, a intellectual fina, nervosa, sensível; do outro,

a camponeza pesada, forte e calma! O caracter – vejam a atmosfera de vida inteiramente diversa dos dois modelos – exprime-se, com nitidez, nos dois bustos, de feição plástica e expressiva tão diferente. Mas os dois – e é isto o que vale – constituem esculturas perfeitas: a simplicidade monumental da cabeça da camponeza, com seus largos planos, e o busto movimentado, de efeitos quasi pictóricos, resultantes dos fortes contrastes de luz e sombra, da jovem da cidade. (Lénard, 1941, p. 38)

Com essas duas informações, a de que Hanna Levy recorria com frequência à análise formal e de que defendia a arte moderna podemos ler com outros olhos o seu pequeno texto *Velhos Santos*, publicado na revista *Rio*, em que analisa a coleção de arte sacra do então jovem artista Roberto Burle-Marx. A relação entre ambos era de origem anterior ao momento de publicação deste texto. Já em 1941, uma nota no *Diário de Notícias* convida para a abertura da primeira exposição de pinturas de Burle-Marx no Palace Hotel, Rio de Janeiro, no Salão da Associação dos Artistas Brasileiros. Tal exposição, diga-se de passagem, costuma constar nas cronologias das várias obras dedicadas à Burle-Marx, como a de Wisnik (2020, p. 119). Uma informação mais difícil de encontrar nos autores contemporâneos, mas que é mencionada na nota do *Diário de Notícias*, é a de que Hanna Levy foi a responsável por um texto constante do catálogo dessa exposição: “O Catálogo traz um artigo da dra. Hanna Levy estudando as características da arte do sr. Roberto Burle Max (sic) e o valor que ele representa entre as expressões mais afirmativas da atualidade em nossas artes plásticas” (“No lar e na sociedade”, 1941, p. 9). De novo aqui temos Hanna Levy como campeã e divulgadora da obra de um artista moderno.

Cinco anos após a publicação do catálogo, Hanna Levy, em *Velhos Santos*, recorre, também aqui, a várias passagens de análise formal, investigando o resultado de outra faceta de Roberto Burle-Marx, a de colecionador. A ela interessa a coleção de arte sacra do artista. Para se aprofundar em tal coleção, trará à baila outro tema pelo qual se interessou em terras brasileiras, uma das maneiras de se aproximar dos debates locais: o de definir o que é a arte brasileira, e quais as suas características diferenciais. Abordagens recentes, como a de Gomes, identificam nas coleções de Burle-Marx, aliás, pontos de interesse dos modernistas, como essa “busca pelo genuinamente brasileiro”:

Reunindo exemplares de procedência e datação diversas, sua coleção é visivelmente guiada por duas características típicas dos modernistas e que

permeiam vida e obra do artista: a busca pelo genuinamente brasileiro e a valorização dos fazeres e saberes do povo – em especial a arte popular. (Gomes, 2021, p. 35)

Além disso, autores de trabalhos recentes sobre essas coleções, como Vera Beatriz Siqueira (2017a, 2017b, 2017c), costumam enfatizar, em uma visão de conjunto, sua variedade e seu ecletismo: “Esse conjunto eclético forma uma narrativa complexa de proximidade” (Siqueira, 2017c, p. 209). Hanna Levy, por sua vez, escrevendo ainda na década de 1940, atém-se aos objetos sacros, que usa como pedra de toque para dar continuidade a suas reflexões sobre as especificidades da arte brasileira, já empreendidas em outros momentos a partir do estudo da pintura colonial. Especialmente as figuras de santos são abertamente elogiadas por Levy: “As imagens de santos, esculpidas em madeira e policromadas, oferecem um dos aspectos mais belos, mais amáveis e também mais típicos da produção artística brasileira dos séculos passados” (Levy, 1946, p. 77). Com os devidos cuidados, Levy insiste na tipicidade dessas figuras, cujos pontos comuns são mais facilmente observados quando reunidos em uma coleção de peças únicas como a de Burle-Marx:

Pode parecer arriscado designar essas imagens como sendo uma expressão ‘típica’ da arte brasileira, considerando-se que a sua origem é ibérica, que se apresentam sob invocações e tamanhos diferentes e que provêm de todos os cantos do vasto território nacional. Mas, apesar de sua origem ibérica – que continua sensível através de todos os séculos – e apesar da grande variedade de tamanhos e de formas individuais, essas imagens são obras típicas da arte brasileira, porque as características que todas elas possuem em comum predominam, de longe, sobre as variações que se possam observar nas estátuas de proveniência diversa, – de Minas, Bahia, Pernambuco, etc. (Levy, 1946, p. 77)

Usando outras palavras, Hanna Levy, ao reforçar a singularidade das peças da coleção sacra de Burle-Marx e seu paradoxal “ar de família” prepara o terreno para o que virá a seguir, a caracterização pontual do que constitui tais especificidades, tais pontos comuns que unem todas as diversas peças:

A coleção do pintor Roberto Burle Marx oferece uma boa oportunidade para mostrar alguns aspectos dessa unidade fundamental. Não há duas peças iguais na admirável coleção do artista, – e, no entanto, todas elas têm como que um certo ar de família. (Levy, 1946, p. 78)

Esses pontos comuns seriam, como Levy a partir de agora procura demonstrar, as características do barroco, mas não do barroco europeu: “Mas o ‘barrôco’, tal como se manifesta nessas imagens, é igualmente distante do naturalismo fanático e da exuberância mística do barrôco como da agitação dramática ou grandiloquente do barrôco italiano” (Levy, 1946, p. 78-79). A partir de uma avaliação de tipos formais, conclui que um barroco tranquilo e sem êxtase é o que teríamos tido na escultura colonial brasileira:

Mas a expressão geral dos rostos é calma, tranquila, até serena, como o é também a atitude dos corpos. Apenas excepcionalmente encontramos nas imagens brasileiras fisionomias torturadas pela dor ou transfiguradas pela força de uma visão sobrenatural, e são também raríssimas as estátuas em atitude de êxtase, de grandes gestos, brandindo os seus atributos como armas sagradas. Basta pensar em qualquer escultura de Bernini para sentir toda a diferença. (Levy, 1946, p. 79-144)

A tranquilidade seria então um traço formal da arte sacra colonial brasileira: “Essa tranquilidade das fisionomias, – a abstenção, por parte dos artistas, de concentrar o interesse na interpretação psicológica, – constitui, junto com a atitude calma dos corpos, um primeiro traço característico, genuinamente brasileiro dessas imagens” (Levy, 1946, p. 144). Tal tranquilidade contrasta, por certo, com a intensa movimentação das formas no barroco europeu, índice das movimentações do espírito das personagens representadas. Já as formas do panejamento nas esculturas coloniais brasileiras teriam outro viés, seriam antes de mais nada um engenhoso jogo formal:

Ora, nas imagens brasileiras, onde, como vimos, a agitação psíquica e física não existe, as amplas curvas dos mantos, as múltiplas formas das pregas perdem, no fundo, a sua função expressiva e se transforma num livre jogo de formas, numa espécie de ‘arte pela arte’ que encontra no jogo puro das formas plásticas a sua expressão verdadeira. (Levy, 1946, p. 144).

A seguir, Hanna Levy traça uma brevíssima tipologia do panejamento nas esculturas coloniais brasileiras, sempre a partir dos exemplares que encontra na coleção Burle-Marx:

Quem pense encontrar grande variedade de expressões nos rostos das madonas, dos anjos que formam o seu pedestal, das santas e santos ficará

desapontado. Mas, olhem para os panejamentos dos vestidos! Que riqueza de soluções plásticas para um motivo constantemente repetido: o manto, envolvendo tôda a figura, está repousado em um dos braços, ao passo que, do lado oposto, cai livremente dos ombros até os pés. Partindo dêsse simples motivo, a fantasia plástica dos artistas não conhece limites. Formando ora ninhos profundos, ora amplas e majestosas curvas, ora quebradas como uma cascata, ou de repente calmas com a repetição de alguns largos planos, as pregas executam como que uma dança fantástica que o olhar não se cansa de seguir. (Levy, 1946, p. 144)

Neste pequeno texto, *Velhos Santos*, Hanna Levy propõe um contraste entre o “barroco” brasileiro e o europeu que já havia sido formulado em outros termos, de resto mais duros, em seus artigos sobre a pintura colonial no Brasil. Ao movimento do barroco europeu Levy contrapõe, portanto, a estaticidade e sobriedade dos retratos coloniais, contestando mesmo a pertença desses últimos ao estilo barroco, como se lê nessas duas passagens de seu artigo de 1944, *A pintura colonial no Rio de Janeiro*, aqui: “Podemos verificar, no entanto, que, até em obras que representam cenas de êxtase e de visões celestes, alguns pintores coloniais fluminenses revelam um caráter de sobriedade e de simplicidade que nada tem de barroco” (Levy, 1978a, p. 84). E também aqui: “O caráter místico ou extático do *conteúdo* das obras fica assim fora de dúvida. A maneira, porém, pela qual este conteúdo é tratado, do ponto de vista da forma, é tão simples, tão sóbrio, que quasi nada fica de perfume místico e sobrenatural do assunto” (Levy, 1944/1978a, p. 85). Neste artigo Hanna Levy procura explicações para as causas que estão na origem dessas características da pintura colonial brasileira, o que não chega a fazer no texto sobre a escultura sacra colonial. Formação técnica deficitária seria um dos principais motivos para a preferência, por parte dos pintores locais, por formas estáticas:

O que sustentamos é simplesmente o seguinte: que, para pintores com uma formação técnica (no sentido mais largo deste termo) relativamente fraca, a representação de figuras humanas isoladas, imóveis ou pouco movimentadas, é mais fácil do que a representação de grandes massas de figuras fortemente agitadas ou em atitudes complicadas. O mesmo se aplica, naturalmente, à representação de construções de perspectiva, etc. (Levy, 1944/1978a, p. 89).

Mais um potencial motivo seria a questão da influência de modelos europeus na pintura colonial, outro tópico que não chega a explorar com relação à escultura, em *Velhos Santos*:

Entre estas queremos destacar, em primeiro lugar, as influências exercidas sobre a pintura colonial fluminense por certos modelos europeus. . . . Também não se trata, a nosso ver, de relações assim diretas entre obras determinadas. A influência antes se manifestou sob a forma de inspiração geral. A fim de poder provar essa alegação é preciso considerar de mais perto certos detalhes característicos das obras fluminenses, tais como os raros fundos de paisagem, os fundos arquitetônicos, os tipos da indumentária etc. (Levy, 1944/1978a, p. 89).

Temas já abordados no que diz respeito aos retratos coloniais do Rio de Janeiro são ampliados em *Retratos coloniais*, artigo de 1945. O texto já começa com questões norteadoras, que servem como guia de investigação: “1. Quais as características principais dos retratos brasileiros, do ponto de vista artístico . . . ? 2. Revelam esses retratos um estilo próprio, definido, ou constituem simples reflexo provinciano da arte dos retratos da Metrópole?” (Levy, 1945/1978b, p. 147). A preocupação com características definidoras da especificidade da arte colonial brasileira, como vimos há pouco, também aparecerá em *Velhos Santos*. Os termos de análise, contudo, de igual modo aqui contrastam com o tom mais generoso adotado no artigo sobre as esculturas coloniais brasileiras da coleção Burle-Marx: “O modelado, como também o desenho, mostra-se pobre e bastante duro, destituído de suavidade e delicadeza” (Levy, 1945/1978b, p. 150-151). Se em *Velhos Santos* Hanna Levy reconhece nos escultores coloniais uma “fantasia plástica sem limites”, nos pintores coloniais, pelo contrário, aponta a tendência a um “realismo moderado” (Levy, 1945/1978b, p. 167). Ambas as características conflitantes constituiriam, de todo modo, para Hanna Levy, as bases de uma “arte brasileira” complexa e multifatorial.

É no artigo *Problemas en torno a la historia del arte brasileño*, de 1947, que Hanna Levy amarra os diferentes fios condutores de suas reflexões sobre arte colonial brasileira presentes nos textos já mencionados até aqui. O que ela propõe, antes de mais nada, é uma leitura bastante nuançada da arte colonial brasileira. Depois de afirmar não ser ainda possível responder o que seria exatamente um estilo artístico brasileiro (Levy, 1947), Levy rechaça tentativas de

resposta muito taxativas, como a que afirma que tudo na arte colonial do Brasil é importado, logo não haveria um estilo próprio nacional, ou aquela segundo a qual uma vez importado o Barroco, logo ele evoluiria para um estilo “genuinamente brasileiro” (Levy, 1947, p. 128). Hanna Levy procura considerar em suas ponderações um grande número de variantes na tentativa de compreender a arte colonial brasileira. Um modo de lidar com essas variantes é proceder a uma cuidadosa análise comparada, como deixa claro na seguinte passagem:

Toda a história de estilo é uma história comparada . . . toda a história da arte do Brasil, do descobrimento até hoje, está íntima e inseparavelmente ligada a estilos importados. E é lógico que unicamente uma análise comparada pode esclarecer a questão que nos ocupa, a saber: se, como e de que maneira, etc., os estilos importados se transformaram em algo nacional. (Levy, 1947, p. 127)

Por fim, convém lembrar, ainda a propósito da busca por esse Santo Graal que é o estilo de uma “genuína” arte brasileira, que Hanna Levy, ao indicar um caminho possível de investigação do tema, procura unir duas modalidades de análise, a formal (os “valores plásticos”) e a sociológica (a dimensão de representação da “realidade brasileira”):

Em outras palavras: não é suficiente constatar que em algumas obras brasileiras, de inspiração estrangeira, as formas oferecem ‘relações plásticas novas e imprevistas’. O que se deve procurar determinar é se esses novos valores plásticos criam ou correspondem a um conteúdo espiritual igualmente novo, representativo da realidade brasileira. (Levy, 1947, p.141)

Hanna Levy, como se observou nos textos comentados até aqui, recorre tanto à análise formal, visível já em seu estudo sobre um escultor moderno brasileiro, Bruno Giorgi, quanto à questões de contexto social e técnico na tentativa de elucidar o que é a arte brasileira e quais são suas características. Ainda que sua produção no Brasil tenha se concentrado no tema da arte colonial, em função de seu trabalho no SPHAN, também escreveu por inclinação própria sobre arte moderna, e era nesses dois períodos, o colonial e o moderno, que reconhecia a possibilidade de existência de uma arte brasileira. *Velhos Santos*, assim como aquele texto sobre Bruno Giorgi, integram ainda um painel maior da investigação sobre a arte brasileira que Hanna Levy realiza na década de 1940, e ajudam a elucidar e a

perceber a íntima relação entre suas linhas de raciocínio e os principais argumentos que desenvolve no período. Por exemplo, se em 1947 Levy escreve que Aleijadinho, com seus profetas de Congonhas, é exceção diante da regra da “devoção tranquila e alegre” que caracterizaria a arte devocional no Brasil Colônia (Levy, 1947, p. 141), um texto como *Velhos Santos* ajuda a esclarecer em que termos ela pensa essa tranquilidade. Que *Velhos Santos*, em suma, tenha girado em torno de esculturas sacras coloniais pertencentes à coleção de um artista moderno sintetiza bem os campos em que Hanna Levy preferia investigar a arte brasileira.

REFERÊNCIAS

Gomes, R. (2021). A retórica da salvação: a coleção de arte sacra de Roberto Burle Marx. *Imagem Brasileira*, (11), 33-39. <https://www.eba.ufmg.br/revista-ceib/index.php/imagembrasileira/article/view/424>

Lénard, H. (1941, 4 de janeiro). Bruno Giorgi. *O Cruzeiro*, (10), 27. <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/30308>

Levy, H. (1947, setembro/outubro). Problemas en torno a la historia del arte brasileño. *Cuadernos Americanos*, 5(XXXV), 123-144.

Levy, H. (1978a). A pintura colonial no Rio de Janeiro. In H. Levy & L. Jardim. *Pintura e escultura I* (pp. 35-96). FAUUSP; MEC-IPHAN. (Trabalho original publicado em 1944)

Levy, H. (1978b). Retratos coloniais. In: In H. Levy & L. Jardim. *Pintura e escultura I* (pp. 154-183). FAUUSP; MEC-IPHAN. (Trabalho original publicado em 1945)

Levy, H. (1943, dezembro). Velhos santos. *Rio*, 90, 76-9. <http://memoria.bn.br/DocReader/146854/4054>

No lar e na sociedade (1941, 27 de setembro). *Diário de Notícias*, (5805), 9. http://memoria.bn.br/DocReader/093718_02/7140

Siqueira, V. (2017a, setembro/dezembro). Permanência e diversidade: valores modernos nos jardins de Burle Marx. *Anais do Museu Paulista*, 25(3), 83-102.

Siqueira, V. (2017b, janeiro/abril). Sítio Santo Antonio da Bica: as coleções de Roberto Burle Marx. *Modos: Revista de História da Arte*, 1(1), 91-112.

Siqueira, V. (2017c). “A beleza da experiência enriquecida”: o artista e colecionador Roberto Burle Marx. In C. Storino & V. Siqueira, V. *Sítio Roberto Burle Marx* (pp. 174-229). Intermuseus; Sítio Roberto Burle Marx.

Wisnik, G. (Ed.) (2020). *Paraísos inventados*. Almeida e Dale.

MULHERES E MODERNIDADE: RESGATE PROJETUAL DE ARQUITETAS EM RECIFE, NOS ANOS 1950

WOMEN AND MODERNITY: PROJECTIVE RESCUE OF ARCHITECTS IN RECIFE, IN THE 1950S

Alcília Afonso de Albuquerque Melo¹

RESUMO: O texto pretende resgatar alguns projetos produzidos por arquitetas em Recife durante a consolidação da modernidade nos anos 50 do século XX. Sabe-se das questões sociais que envolvem tal discussão, devido às limitações profissionais que havia naqueles anos para uma participação mais efetiva no meio. Propõe-se socializar a contribuição das profissionais e vivências de identidade silenciadas pela historiografia da modernidade arquitetônica brasileira. Entretanto, o enfoque aqui será o arquitetônico, projetual, mas frisando que tais questões sociais já vem sendo objeto de estudos de pesquisadoras recifenses. Para a produção do texto, as fontes primárias utilizadas foram a documentação existente no acervo do Centro de Artes e Comunicação (CAC), da atual Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Palavras-chave: arquitetas; modernidade, projetos arquitetônicos, patrimônio moderno.

ABSTRACT: The text intends to rescue some projects produced by architects in Recife during the consolidation of modernity in the 1950s. It is proposed to socialize the contribution of professionals and identity experiences silenced by the historiography of Brazilian architectural modernity. However, the focus here will be the architectural, projective, but stressing that such social issues has already been the object of studies by “recifense” researchers. To produce the text, the primary sources used were the existing documentation in the col-

1 Professora Adjunta do curso de arquitetura e urbanismo da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). E-mail: kakiafonso@hotmail.com ORCID: 0000-0002-6344-9329

lection of the Center for Arts and Communication (CAC), of the current Federal University of Pernambuco (UFPE).

Keywords: architects; modernity, architectural projects, modern heritage.

INTRODUÇÃO

Esse texto pretende resgatar de forma breve alguns projetos produzidos por arquitetas em Recife durante a consolidação da modernidade nos anos 50 do século XX. Sabe-se das questões sociais que envolvem tal discussão, devido às limitações profissionais que havia naqueles anos para uma participação mais efetiva no meio. Nesse contexto, proponho socializar a contribuição das profissionais e vivências de identidade silenciadas pela historiografia da modernidade arquitetônica brasileira. Entretanto, o enfoque aqui será o arquitetônico e projetual, mas frisando que tais questões sociais já vem sendo objeto de estudos de pesquisadoras como Andrea Porto (2021), que realizou recentemente estudos sobre o tema, como será tratado mais adiante.

Para a produção do texto, as fontes primárias utilizadas foram a documentação existente no acervo do Centro de Artes e Comunicação (CAC), da atual Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), que possui um acervo oriundo do curso de arquitetura da Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP) da Universidade do Recife, que permitiu realizar levantamento sobre número de alunas matriculadas nos anos de 1950, 1957 e 1959, produzindo algumas reflexões que serão aqui tratadas. Como fonte secundária, foi consultado o jornal *A Folha da Manhã* que, devido ao seu suplemento dominical titulado Arquitetura, produzido pelo Instituto de Arquitetos de Pernambuco (IAB), permitiu constatar a presença feminina em atividades culturais, sindicais e profissionais, atuando como autoras ou coautoras de projetos arquitetônicos. Esclareço que sobre esse tema há muito o que ser estudado, pesquisado e aprofundado, considerando que, infelizmente, a historiografia arquitetônica somente recentemente vem se dedicando a resgatar e divulgar o real papel feminino na produção da arquitetura. E por isso, enquanto mulher, arquiteta e pesquisadora, nada mais justo que dedicar um artigo para dar continuidade para tal discussão.

Porto (2021) realizou em sua tese doutoral uma pesquisa sobre “as arquitetas no Recife: uma leitura de gênero das parcerias entre casais de arquitetos formados na década de 1960”, cujo estudo “investiga as arquitetas formadas na década de 1960, na Faculdade de Arquitetura do Recife, e suas trajetórias profissionais. O recorte do estudo centra-se nas arquitetas cujas trajetórias cruzam-se com a de seus próprios maridos, também arquitetos” (Porto, 2021, p. 9).

Este estudo pretende, preliminarmente, tirar das “sombras” nomes de imensa importância para a construção do cenário da arquitetura moderna em Pernambuco, cuja historiografia, sem a participação das mulheres, pode ser considerada não só incompleta, como excessivamente aderente aos mitos da criação individual e do protagonismo masculino. (Porto, 2021, p. 22)

A FORMAÇÃO PROFISSIONAL

Antes de tudo, é importante iniciar o resgate observando-se onde ocorria a formação das arquitetas que atuaram em Recife nos anos 50. Afonso (2006), em sua tese doutoral, discorreu sobre o curso da EBAP, bem como Marques (1983), que realizou um apanhado sobre a formação e atuação da escola em seus primeiros momentos. Outra fonte importante é Lima (1985) que, no livro “Modulando”, tratou em um de seus capítulos sobre o ensino do curso de arquitetura, enriquecendo a compreensão sobre a importância da formação acadêmica. Aqui, ver-se-á a presença feminina nestas primeiras turmas da década de 50 ao observar três listagens de alunos matriculados no curso de arquitetura da EBAP, nos anos de 1950, 1957 e 1959, abrindo caminho para algumas conclusões sobre a presença feminina nessas turmas, iniciadas em 1946.

Em 1950, havia cinco turmas do primeiro ao quinto ano, ou seja, que entraram supostamente em 1946. Na turma do primeiro ano, a que entrou no ano de 1950, havia vinte alunos matriculados, possuindo apenas duas alunas mulheres: Maria Helena de S. Barros e Zélia Pessoa de Melo. Na turma do segundo ano, com entrada em 1949, havia treze alunos, sendo duas alunas: Dulce Lopes e Elie Paul Thomas. Na do terceiro ano, com entrada em 1948, apenas três alunos e todos homens; fato que ocorreu também com a turma do quarto ano, com sete alunos masculinos. Finalmente, na turma do quinto ano, havia oito alunos, sendo duas mulheres: Neily Mau-

ricio de Abreu e Helleny Albuquerque Marques Lins. Entretanto, Helleny Lins não concluiu seu curso na EBAP, necessitando-se maiores informações sobre essa conclusão, pois ela aparecerá graduada e com trabalhos publicados em jornal local. Desse modo, com um número total de cinquenta e um alunos matriculados nesse ano de 1950, apenas seis eram alunas, ou seja, aproximadamente 12% de presença feminina na formação em arquitetura.

Observando o documento dos alunos matriculados em 1957 na EBAP, um ano bastante significativo no cenário arquitetônico pernambucano e recifense, devido à realização do congresso nacional de arquitetura na cidade, observa-se um aumento no número de alunos matriculados, com total de setenta e oito, sendo dezenove mulheres, alcançando um percentual de 24% de presença feminina.

Na turma do primeiro ano de 1957 estavam matriculadas duas alunas: Elenyr Duelare Ramalho e Miriam de Melo Cordeiro; no segundo ano, entre os sete alunos estavam Sonia Marques e Zélia Lafayette; no terceiro ano, entre os vinte e três alunos – uma turma relativamente grande para aquela época –, quatro eram alunas: Maria de Lourdes Rangel, Liana de Barros Mesquita, Julia de Figueiredo Rocha e Lucia Ferreira. Na turma do quarto ano, de dezoito alunos, cinco eram mulheres: Gilda Pina, Ridete Tavares, Marly Câmara, Ebbe Cardoso e Dora Asksenfeld. No quinto ano, na turma que entrou supostamente em 1953, entre os vinte e seis alunos, seis eram alunas: Maria Lúcia Motta, Neide Azevedo, Marlene Ribeiro, Edileusa Oliveira, Maria Conceição Lafayette e Ana Maria Lubambo.

Nesse ano pode-se observar a presença de alunas inscritas e profissionais já graduadas no V Congresso Brasileiro de Arquitetura (de 29 a 31 de julho de 1957) que teve uma listagem publicada na página Arquitetura do jornal *A Folha da Manhã*, do dia 4 de agosto de 1957, no qual observou-se que, dos noventa e sete inscritos pelo estado de Pernambuco, apenas sete eram mulheres, ou seja, 7%, apenas, de participação feminina. Frisa-se que tiveram outros inscritos por estado e que aqui está sendo tratado especificamente o caso pernambucano, recifense.

Entre as profissionais inscritas no evento nacional que ocorreu na capital pernambucana, aparecem os nomes de arquitetas já graduadas e atuantes na cidade, como Ana Regina Moreira, Helleny Lins, Maria de Jesus Duarte, Gilvanete Cordeiro Rosas, Clotilde Loreto e de estudantes como Dora Asksenfeld e Ridete Tavares. Constata-se uma participação muito in-

ciente das mulheres na assistência do congresso e, conseqüentemente, um distanciamento das discussões profissionais que envolviam a arquitetura naquele período.

No ano de 1958, de uma listagem que contém os nomes da turma de graduados em arquitetura na EBAP, dos dezesseis diplomados, apenas quatro eram mulheres: Dora Asksenfeld, Ebbe Cardoso, Gilda Pina e Marly Câmara. Já em 1959, estavam matriculados setenta e seis alunos, sendo dezoito mulheres, observando-se, no final da década, um crescimento da presença feminina na graduação em arquitetura, pois 23,68% eram alunas. Crescimento esse que já ocorrera, conforme foi visto, a partir de meados da década de 50, a exemplo da análise do ano de 1957.

Na turma do primeiro ano de 1959, entre os vinte e dois alunos, tínhamos sete alunas: Arlete Oliveira, Christina B. M. Jucá, Lyjane Acioly, Maria Lúcia Barbosa, Maria Luiza Carvalho, Sylvia de Castro e Taciana Vazemberg. Na turma do segundo ano, dos onze alunos, duas eram alunas: Flávia F. Hora e Maria Dilza Ramos; no terceiro ano, de dezoito alunos, quatro eram mulheres: Maria do Rosário Costa, Myriam Cordeiro, Paola Borrique e Zélia Lafayette Bezerra; da turma do quarto ano, apenas o nome de Sonia Marques, entre os sete alunos matriculados; e no quinto ano, entre os que estavam se graduando havia dezoito alunos, sendo quatro mulheres: Liana de B. Mesquita, Lúcia de Fátima de N. Silva, Maria Lourdes Rangel e Ridete Tavares.

Pode-se concluir que a formação profissional em arquitetura, durante a década de 50, foi tendo a presença gradativa de mulheres ao longo dos anos, fazendo com que o cenário fosse gradativamente se convertendo para o que vemos atualmente, que é a presença superior de mulheres em cursos de graduação em arquitetura no estado e, conseqüentemente, uma atuação mais marcante na produção projetual e demais setores relacionados às atividades na área.

RESGATE PROJETUAL DE ARQUITETAS QUE ATUAVAM EM RECIFE NOS ANOS 50

Como estudos de casos, serão apresentadas aqui algumas produções arquitetônicas de quatro arquitetas que tiveram alguns de seus traba-

lhos publicados na página Arquitetura, do jornal *A Folha da Manhã*, fonte secundária utilizada para elaborar esse texto.

Serão tratadas as arquitetas: Ana Regina Moreira, Helleny Lins, Zélia de Melo Maia Nóbrega e Maria de Jesus Costa, expondo um pouco sobre a respectiva produção projetual. Algumas das arquitetas terão seu trabalho analisado em parceria com seus esposos, tais como a arquiteta Helleny Lins que atuou com seu sócio e esposo Florismundo Lins; e Ana Regina Moreira, que trabalhava em parceria com seu esposo e arquiteto Hélio Moreira.

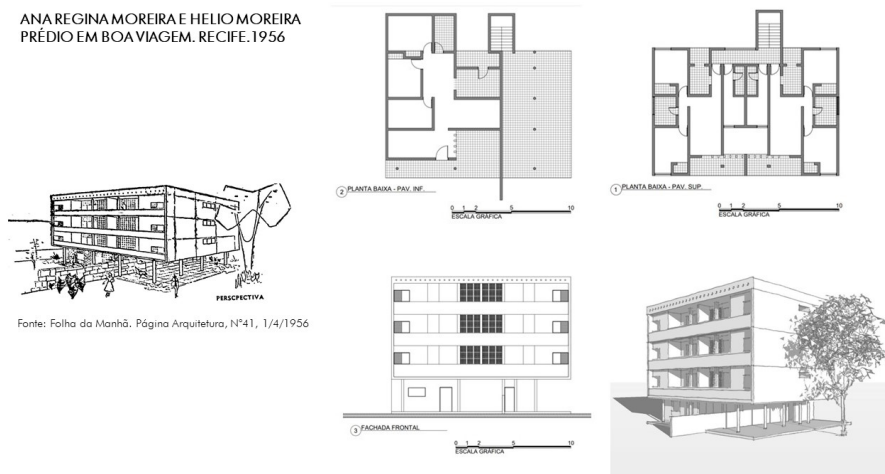
ANA REGINA MOREIRA

A arquiteta Ana Regina Moreira atuava em parceria com seu esposo e arquiteto Hélio Moreira e suas produções foram amplamente divulgadas na página Arquitetura, do jornal *A Folha da Manhã*, tendo elaborado projetos residências unifamiliares e multifamiliares, tanto em Recife quanto em outras cidades do nordeste brasileiro, como João Pessoa, contribuindo para a disseminação dos princípios de arquitetos formados pela EBAP, ex-alunos de Russo, Borsoi, Amorim e Heitor Maia Neto.

Ana Regina Moreira esteve presente em muitas publicações, podendo-se afirmar que foi a profissional mais presente nas páginas dominicais da seção Arquitetura. Foram dezenas de projetos publicados, destacando entre eles: edifício de apartamentos em Boa Viagem, residência unifamiliar no bairro da Iputinga, residência unifamiliar em João Pessoa, Paraíba, entre outros.

Observa-se nos textos publicados um discurso voltado aos problemas de zoneamentos, soluções climáticas, adoção de volumes bloqueados e a maior parte com dois pavimentos, adotando forma pura e com empenas cegas. As soluções projetuais das residências parecem ter sofrido uma influência do professor Acácio Gil Borsoi, pois se notam muitas semelhanças formais entre as obras do casal de arquitetos com as desenvolvidas na mesma época por Borsoi naqueles anos em Recife.

Figura 1 - Redesenho do prédio tipo Bloco na praia de Boa Viagem, 1956.



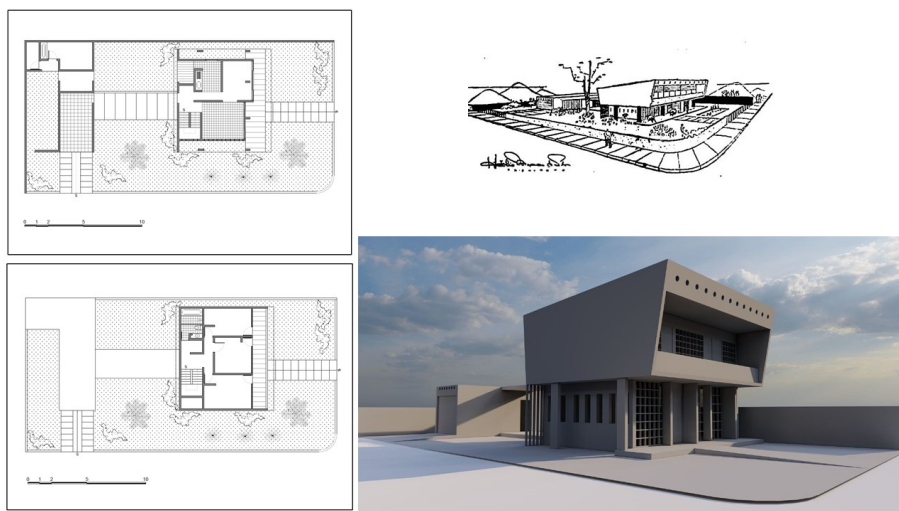
Fonte: Montagem da autora com redesenhos de Fernando Augusto Medeiros Filho, baseado em publicação da *Folha da Manhã*, Página Arquitetura, nº41, 1/4/1956, 2022.

No projeto para um edifício pequeno de apartamentos (fig. 1) – solução bastante comum naqueles anos na cidade de Recife –, Ana Regina e Hélio Moreira projetaram para o bairro de Boa Viagem um edifício multifamiliar composto por sete apartamentos, sendo um no térreo, dialogando com uma área livre de pilotos; e seis apartamentos nos demais pavimentos, sendo dois por andar. A unidade do térreo era maior e possuía três quartos, sala de jantar, living, cozinha e banheiro social. As demais possuíam dois quartos, sala única, cozinha, serviço com dependência para empregada, varanda e área de serviço. O casal explicou em texto publicado: “o partido adotado apresenta as seguintes vantagens: 1) restrição da área comum a selar; 2) uma residência térrea com jardim privado e quintal; 3) aproveitamento da área sob pilotos para uso comum dos apartamentos, como playground e jardim” (Moreira & Moreira, 1956), e nesse mesmo texto faz referência ao “sistema de ventilação cruzada para o bloco de apartamentos”.

Essa solução de propor um uso misto: casa no térreo e apartamentos nos demais pavimentos, se tornou uma constante na produção do casal de arquitetos, pois em outro projeto também publicado na coluna Arquite-

tura, eles adotaram o mesmo partido projetual. Naquela época, os apartamentos possuíam espaços generosos, cômodos mais amplos e que sempre possuíam detalhes climáticos que tiravam partido da ventilação cruzada para melhoria do conforto ambiental, uma vez que não se tinha ainda o uso de condicionadores de ar.

Figura 2 - Proposta de residência em João Pessoa / PB



Fonte: Montagem da autora com redesenhos de Fernando Augusto Medeiros Filho baseado em publicação da *Folha da Manhã*, Página Arquitetura, 9 /6/1957, n° 89, 2022.

Outro projeto desenvolvido pelo casal e publicado no jornal consultado foi uma residência na cidade paraibana de João Pessoa (fig. 2), no bairro de Manaira, para o Dr. Celso Leite. Na publicação os autores iniciam explicando o programa de necessidades: “3 quartos, banheiro completo, sala de estar, terraço social, sala de refeição, copa, cozinha e demais dependências destinadas ao pessoal de serviço” (*Folha da Manhã*, Página Arquitetura, n° 89, 9/6/1957).

Observa-se no texto uma preocupação enfocando a funcionalidade da casa, pois o primeiro tema tratado foi o programa de necessidades, que mostra um pouco sobre a vida doméstica familiar e suas divisões espaciais. Relatam, ainda, sobre o partido adotado e a opção de trabalhar com dois blocos, “sendo um com dois pavimentos e outro térreo. No bloco de dois pa-

vimentos se encontra localizada a parte íntima, no pavimento superior e no térreo, a parte social e algumas peças da parte de serviço” (*Folha da Manhã*, Página Arquitetura, n° 89, 9 /6/1957). No bloco posterior de apenas um pavimento, “estavam a garagem e as dependências destinadas aos serviços”. Esse tipo de divisão em dois blocos foi muito comum nas casas daqueles anos, ao separar a zona social e íntima da de serviços. Os empregados não possuíam seus espaços agregados ao volume da casa em si, mantendo uma certa influência escravocrata, colonial, de separação entre proprietários e serviços.

Mais uma vez, observa-se a preocupação bioclimática dos autores que reforçam o zoneamento tirando partido da ventilação: “Foi adotado o partido levando em consideração ser o terreno frente para a ventilação, daí a necessidade dos dois pavimentos, a fim de permitir uma melhor orientação em função dos ventos predominantes” (*Folha da Manhã*, Página Arquitetura, n° 89, 9 /6/1957). Esse olhar para as questões climáticas sempre está presente nos textos explicativos de projetos do casal, denotando uma busca constante por um conforto ambiental nas residências unifamiliares e multifamiliares projetadas por eles.

Outro ponto tratado no texto é sobre a acessibilidade à garagem e o agenciamento paisagístico da obra, que adotou linhas neoplásticas claras e bem delimitadas em planos, para a criação de pátios de serviço e jardim: “O terreno de esquina permitiu fazer o acesso da garagem pela rua menos transitada. Dessa peça temos o acesso à parte social através de uma passarela que separa o pátio de serviço do jardim.” (*Folha da Manhã*, Página Arquitetura, n° 89, 9/6/1957).

HELENY LINS E FLORISMUNDO LINS

O casal Florismundo Lins e Heleny Lins trazem de suas formações na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) do Rio de Janeiro, todos os critérios tão trabalhados ali pelo mestre Lúcio Costa em seu discurso teórico e prática profissional, elementos precursores da modernidade brasileira naqueles anos. A influência de Oscar Niemeyer também está presente no vocabulário desses arquitetos que retomam soluções adaptando-as às suas propostas locais, como foi visto nos projetos residenciais para o bairro de Boa Viagem.

Florismundo Lins nasceu em Pernambuco, mas formou-se em arquitetura pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (ENBA),

retornando ao Recife onde, junto com sua esposa, a arquiteta Heleny Lins, desenvolveu uma série de projetos na década de 1950, principalmente na área residencial, como pôde ser verificado no material coletado no jornal *Folha da Manhã*. As pesquisas apuraram algumas informações importantes sobre o arquiteto, mas poucas ainda sobre Heleny Marques, que aparece apenas como coautora nas publicações das obras na página Arquitetura da *Folha da Manhã*.

Florismundo Marques Lins Sobrinho (1924-2015) era graduado em arquitetura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e iniciou suas atividades profissionais em 1949, no Recife, juntamente com a sua esposa, a também arquiteta Heleny Marques Lins, na Construtora Lins. Após o fim da empresa, em 1960, Florismundo passou a seguir a carreira pública, ingressando no quadro de arquitetos da Universidade Rural de Pernambuco (UFRPE), no setor de planejamento.

Segundo informações do site do Conselho e Arquitetura e Urbanismo de Pernambuco (CAU-PE), além de trabalhar na UFRPE – onde foi pró-reitor de Planejamento entre os anos 1983 e 1987 –, o arquiteto presidiu o Instituto de Arquitetos do Brasil em Pernambuco (IAB-PE), fundou o Sindicato dos Arquitetos de Pernambuco (SAEPE) e atuou como conselheiro do Conselho Regional de Engenharia e Agronomia de Pernambuco (CREA-PE).

Entre seus projetos estão o campus do Centro Universitário de João Pessoa, na Paraíba, e o Hospital dos Servidores Públicos de Pernambuco (projetado em parceria com o arquiteto Geraldo Magela), o Ginásio do Sesc (1963) e o projeto da sede do CREA: todos em Recife.

Como sócio fundador do SAEPE, foi o seu primeiro presidente, sendo uma referência na luta sindical em todo país. Desde a criação do Instituto de arquitetos do Brasil, seção Pernambuco (IAB-PE), o arquiteto sempre atuou em trabalhos desenvolvidos pelo Instituto, sendo presidente da instituição entre 1956 e 1957, quando dinamizou a divulgação do papel dos arquitetos no estado.

Uma das principais obras do casal em Recife foi o projeto para o Núcleo residencial do Ibura (1958), elaborado para o Instituto de Previdência dos Servidores do Estado de Pernambuco e publicado na revista *Bem-Estar*, no ano de 1958, em coluna especial intitulada “O Arquiteto e o Bem-Estar Social”.

Segundo Espinoza e Liu (2016), o conjunto projetado para um total de 293 famílias foi composto por 81 blocos com 600 apartamentos. A solução urbanística do conjunto projetado contemplou (de modo similar ao caso baiano), grandes áreas verdes, um centro comercial, escola, biblioteca e um clube social esportivo. É interessante destacar que o plano de urbanização teve influência das discussões em torno ao “habitat” e à preocupação dos profissionais pela pouca produção de habitação popular, realizadas no III Congresso de Arquitetos Internacional.

Figura 3 - Tipologia do conjunto residencial projetado para o Banco Hipotecário do Lar Brasileiro.



Fonte: *Folha da Manhã*, Página Arquitetura, 18/11/1955.

Entre os projetos publicados destaca-se o conjunto residencial projetado para o Banco Hipotecário do Lar Brasileiro, composto por 16 empre-

endimentos residenciais de diferentes tipologias, porém com características comuns, como ter todos dois pavimentos e adotar os critérios da modernidade como linguagem (fig. 3). Esses projetos adotaram plantas moduladas, janelas horizontais, coberturas com lajes inclinadas, paredes trapezoidais, apresentando características formais e funcionais que já vinham sendo utilizadas em outros projetos locais, consolidando ainda mais a linguagem moderna na cidade, principalmente no bairro de Boa Viagem, que nessa época se afirmava como lugar privilegiado para as casas da classe média alta.

Sem dúvida, percebe-se que os arquitetos produziram muito trabalho nesse bairro, que estava em desenvolvimento naqueles anos, como pode ser constado na publicação de outros projetos residenciais presentes na página de Arquitetura do jornal *A Folha da Manhã*.

Na Avenida Beira Mar, no bairro de Boa Viagem (fig. 4), foi projetada outra residência que, assim como as demais previstas para o conjunto residencial do Banco Hipotecário do Lar Brasileiro, apresenta influências de Niemeyer, utilizando planos inclinados de paredes nas fachadas, telhados em asa de borboleta e fechamentos com muxarabis para proteção climática de terraços, elementos utilizados pelo arquiteto carioca no Centro Aeronáutico de São José dos Campos, por exemplo.

Figura 4 - Tipologia do conjunto residencial projetado para o Banco Hipotecário do Lar Brasileiro.

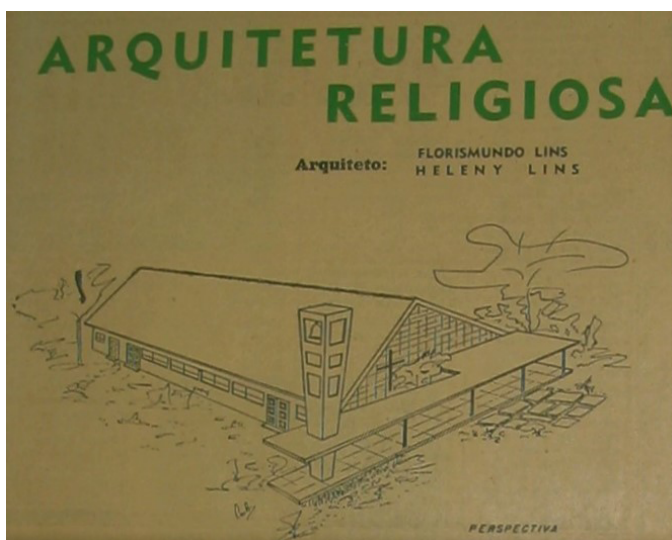


Fonte: *Folha da Manhã*, Página Arquitetura, 18/11/1956.

Outro projeto do casal de arquitetos foi uma igreja com linhas modernas para o distrito de São João de Garanhuns (1956), solução simples e bastante curiosa por propor uma obra moderna e de baixo custo para uma cidade do interior (fig. 5), mas que, apesar de sua simplicidade, o projeto propôs uma marquise de acesso em concreto armado acoplado a uma torre para o sino, que conseguiu obter um bom resultado plástico. Os autores do projeto escreveram sobre a obra em 1956:

Levando em conta os condicionantes financeiros, os arquitetos foram levados a estudar uma igreja cuja estrutura fosse a mais simples possível, e que desse lugar a um acabamento de baixo custo, com bom aspecto. O projeto além do coro, no 2º pavimento, apresenta uma área confortável para o batistério. A entrada toda coberta por uma laje de concreto armado liga a torre ao bloco geral fornecendo abrigo para os fiéis. O altar se apresenta com o fundo curvo dando boa visibilidade em todos os pontos da nave. Na nave central estão localizados os bancos para orações e as naves laterais têm a fundação própria de circulação e localização dos confessionários. Esta igreja tem capacidade para 350 pessoas. A parte destinada a serviço como seja: secretaria, arquivo, sacristia e sanitários, está localizada atrás dos altares. Ficando situada em meios de vaso terreno, apresenta boa perspectiva em qualquer de seus ângulos (*Folha da Manhã*, Página Arquitetura, 2/12/1956).

Figura 5 - Igreja para o distrito de São João de Garanhuns / PE.



Fonte: *Folha da Manhã*, Página Arquitetura, 02/12/1956.

ZÉLIA DE MELO MAIA NÓBREGA

Outra arquiteta que esteve presente nas publicações da coluna Arquitetura foi Zélia de Melo Maia Nóbrega, que nasceu em Nazaré da Mata, e estudou arquitetura em Recife, graduando-se em 1954. Em 1958, foi residir em Maceió, por ter se casado com o engenheiro alagoano, Vinícius Maia Nobre.

Zélia Nóbrega foi uma das precursoras da modernidade em Maceió, levando para aquela cidade toda a influência e conhecimento adquirido nos estágios no Instituto Tecnológico de Pernambuco (ITEP), onde adquiriu experiência no uso dos materiais de construção, e no escritório Técnico da Cidade Universitária (ETCUR), dirigido pelo arquiteto e professor italiano Mário Russo, com colaboração de seu conterrâneo e também arquiteto, Filippo Melia.

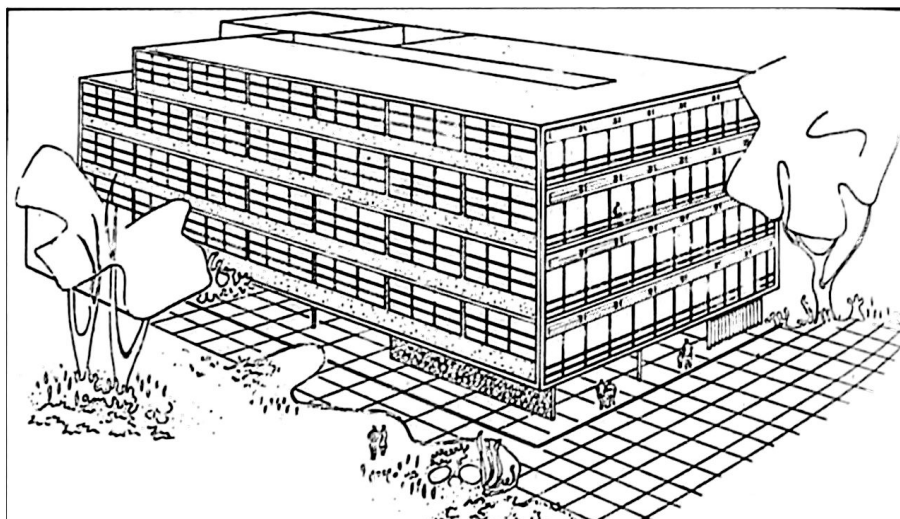
Segundo Porto (2021), a arquiteta sempre foi muito atuante, desde estudante e na sua carreira profissional desenvolvida em Alagoas, onde exerceu diversos cargos públicos, projetou várias obras modernas e ainda fez parte da criação do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), em 1973.

Na coluna Arquitetura do jornal *A Folha da Manhã* está publicada uma obra de sua autoria, um hotel na cidade de Maceió, composto por um volume purista em quatro pavimentos sobre pilotis.

O programa foi distribuído de maneira racional por pavimento, sendo o primeiro pavimento destinado ao setor social, parte dos serviços e apoio, com serviços hoteleiros, como uma agência de viagens. O segundo pavimento era composto de hall, quatro apartamentos, restaurante e uma parte dos serviços hoteleiros. Os espaços do segundo ao quarto pavimentos ficaram destinados ao setor de hospedagem, abrigando doze unidades por andar e rouparias, totalizando quarenta unidades (quatro no segundo pavimento e trinta e seis nos demais).

No texto publicado na coluna Arquitetura, observa-se uma preocupação da arquiteta com a funcionalidade dos espaços projetados, pois grande parte tratou de explicar a solução do programa em planta.

Figura 6 - *Proposta para Hotel na cidade de Maceió*



Fonte: Maia (1956).

Ao analisar a proposta volumétrica (fig. 6), pode-se observar o uso de uma trama ordenadora nas fachadas, com a divisão de planos muito bem delimitados para o desenho das esquadrias e marcação estrutural que, com certeza, foi influenciada pela sua formação arquitetônica no curso de arquitetura e urbanismo da EBAP, com os professores Russo, Borsoi e Amorim que, como responsáveis pelas disciplinas de pequenas e grandes composições, repassavam para seus alunos os princípios de modernidade adotados também por eles em suas obras.

MARIA DE JESUS COSTA

Pouco se sabe sobre a biografia de Maria de Jesus Costa. Entretanto, enquanto ainda era estudante, projetou o “Centro de recuperação para menores delinquentes”, projeto com o qual obteve o primeiro lugar no prêmio do IV Congresso Nacional de Estudantes de Arquitetura, ocorrido em Belo Horizonte em 1956. O projeto foi divulgado na página Arquitetura do jornal *A Folha da Manhã* e, de acordo com as imagens da publicação (fig. 7), trabalhou com um programa arquitetônico dividido em

volumes destinados à administração e ao chamado “lar” que poderia ser multiplicado como um protótipo.

Figura 7 - Centro de recuperação para menores delinquentes.



Fonte: “Centro de recuperação para menores delinquentes” (1955).

Na solução proposta, observa-se o uso da modulação para gerar a planta, que se apresenta de forma racional, setorizada, empregando módulos para os ambientes e interagindo com a criação de pátios ajardinados para a melhoria do conforto ambiental. Essas soluções foram usadas em ambos os volumes, denotando a preocupação de Maria de Jesus com as questões climáticas da proposta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse texto apresenta uma pequena amostra da produção arquitetônica dessas mulheres que atuaram de forma precursora na cidade de Recife dos anos 50, tentando se inserir em um mercado dominado pelos homens e enfrentando preconceitos de uma sociedade na qual as mulheres deveriam ser, apenas, esposas, progenitoras e administradoras do lar. Desse modo, este artigo atua como uma semente para o aprofundamento das pesquisas que vêm sendo realizadas sobre o trabalho de cada uma delas, bem como sobre a trajetória de suas outras companheiras que colaboraram para a consolidação de uma linguagem moderna em Recife e no nordeste brasileiro, indo além do que foi escrito pela historiografia da arquitetura brasileira, que limita as produções ao trabalho realizado apenas pelos homens.

A proposta é, cada vez mais, realizar uma coleta para análise projetual dessa produção e divulgar sempre os resultados que vêm sendo alcançados, a fim de proporcionar o reconhecimento e a valorização feminina profissional. Ainda há muito por ser investigado, como biografias, produções, análises arquitetônicas: por isso, pesquisas nessa área devem ser incentivadas e realizadas, a fim de resgatar parte da história da arquitetura que ainda não foi escrita, com foco no papel feminino na construção de uma arquitetura moderna regional e nacional.

REFERÊNCIAS

Afonso, A. (2006). *La consolidación de la arquitectura moderna en Recife en los años 50 en Recife* [Tese de Doutorado, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona].

Centro de recuperação para menores delinquentes (1955, 1 de fevereiro). *A Folha da Manhã*, (27).

Lima, E. R. (1985). *Modulando: notas e comentários, arquitetura e urbanismo* (Coleção Recife, Vol. 41). Fundação de Cultura do Recife.

Maia, Z. (1956, 1 de abril). Hotel em Maceió. *A Folha da Manhã*, (29).

Marques, S. (1983). *Maestro sem orquestra: um estudo da ideologia do arquiteto no Brasil. 1820-1950* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco].

Moreira, A. R., & Moreira, H. (1956, 1 de abril). Edifício de apartamentos. *A Folha da Manhã*, (41).

Porto, A. H. G. (2021). *Arquitetas no Recife: uma leitura de gênero das parcerias entre casais de arquitetos formados na década de 1960* [Tese de Doutorado, Universidade Federal de Pernambuco]. Repositório Digital da UFPE. <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/42951/1/TESE%20Andréa%20Halász%20Gáti%20Porto.pdf>

HISTÓRIA DIGITAL DA ARTE: UM PANORAMA DAS INVESTIGAÇÕES RECENTES

DIGITAL ART HISTORY: A SURVEY OF RECENT RESEARCH

Arthur Valle¹

RESUMO: O presente texto apresenta um panorama do emergente campo de investigações da História Digital da Arte, centrando-se sobretudo em publicações em língua inglesa desde 2012. Busca-se aqui definir a História Digital da Arte e suas conexões com as chamadas Humanidades Digitais; historicizar seu desenvolvimento, desde as iniciativas pioneiras até sua afirmação no campo acadêmico; e delimitar algumas de suas abordagens metodológicas recorrentes, nomeadamente análise espacial, análise de rede, análise de imagem e análise de texto.

Palavras-chave: História Digital da Arte; Métodos Computacionais em História da Arte; Historiografia da Arte;

ABSTRACT: The paper presents a survey of the emergent research field of Digital Art History, focusing on publications in English language since 2012. It proposes a definition of Digital Art History and of its connections with the so-called Digital Humanities; a historicization of its development, from pioneering initiatives to its affirmation in the academic field; and a delimitation of some of its recurrent methodological approaches, namely spatial analysis, network analysis, image analysis and text analysis.

Keywords: Digital Art History; Computational Methods in Art History; Art Historiography;

¹ Professor no Departamento de Artes e no Programa de Pós-graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. E-mail: artus.agv.av@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3058-2219

Desde o final do século XX, as abordagens computacionais vêm transformando a escrita da história da arte, em especial aquela produzida em alguns centros do Atlântico Norte. Trata-se de uma tendência que se desenvolveu *pari passu*, e complementarmente, à disponibilização *online* de um diversificado e crescente leque de fontes de investigação digitalizadas. Concomitantemente, aquilo que se convencionou chamar História Digital da Arte começou a acenar com novas ferramentas, métodos e conceitos que permitiriam aos historiadores da arte formular e responder questões também novas. Já há alguns anos, autores como Carmen González-Román (2017) falam de uma “virada digital” (*digital turn*) na história da arte, em um sentido semelhante a como, desde os anos 1970, falou-se de outras tantas viradas na disciplina (social, feminista, *queer*, global, decolonial, ecocrítica, pós-humanista...)

Neste texto, procuro apresentar um panorama das investigações recentes no campo, em construção, que é a História Digital da Arte. Centrando-me sobretudo em publicações em língua inglesa desde 2012, eu proponho definir a História Digital da Arte e sua conexão com as chamadas Humanidades Digitais; apresento brevemente seu histórico, desde as primeiras iniciativas até sua afirmação no campo acadêmico, lembrando também de algumas das críticas que ela sofreu; e tento delimitar suas principais abordagens metodológicas, nomeadamente análise espacial, análise de rede, análise de imagem e análise de texto.

Trata-se de um panorama que não é exaustivo, especialmente porque se limita a recensear trabalhos produzidos no eixo norte-atlântico. Mas penso que ele oferece uma noção ampla das possibilidades e ideias deste campo emergente da história da arte, que pode ser útil para aqueles interessados em adotar métodos computacionais em suas investigações. Simultaneamente, meu esforço de síntese procura dialogar com a proposta do presente dossiê *Historiografia e Fontes para a História da Arte no Brasil*, lançado pela revista *Imagem*, que oferece, por seu turno, um mais amplo panorama sobre a produção historiográfico-artística relativa à disciplina no Brasil e suas intersecções com a produção internacional.

HISTÓRIA DIGITAL DA ARTE: INICIATIVAS PIONEIRAS, AFIRMAÇÃO E CRÍTICAS

Neste artigo, História Digital da Arte é a tradução que proponho para a expressão em inglês “Digital Art History.” Trata-se de uma expressão

guarda-chuva empregada para se referir aos diversos usos de ferramentas e métodos de análise computacionais para responder e/ou formular questões de pesquisa em história da arte, bem como para apresentar dados referentes à disciplina em formatos digitais. Em consonância com a difundida ideia de que a história da arte é parte integrante do campo das chamadas humanidades, vários pesquisadores (Rodríguez-Ortega, 2013; Dressen, 2017; Dahlgren & Wasielewski, 2020, etc.) propuseram definições de História Digital da Arte como um subcampo das chamadas Humanidades Digitais, que tem, porém, características e preocupações específicas. Popularizada nos anos 2000, com o lançamento de coletâneas como *A Companion to Digital Humanities* de Schreibman et al. (2004), Humanidades Digitais é outra expressão guarda-chuva, usada para se referir “às enormes mudanças na pesquisa em humanidades possibilitadas pela computação em rede de alta velocidade, digitalização e *big data*, e algoritmos cada vez mais sofisticados” (Fletcher, 2015).² Como proposto no *Manifesto para as Humanidades Digitais*, lançado em 2010, estas configuram uma espécie de “transdisciplina” que, sem fazer *tabula rasa* dos paradigmas, *savoir-faire* e conhecimentos específicos das humanidades tradicionais, incorpora “todos os métodos, sistemas e perspectivas heurísticas ligadas ao digital” (THATCamp, 2010).

As primeiras iniciativas do que viria a ser chamado História Digital da Arte remontam ao menos aos anos 1980. Entre os marcos dessa década, pode-se citar, por exemplo, a fundação, em Londres, do fórum *Computers and the History of Art* (CHArt), que visava promover a interação entre o rápido desenvolvimento das tecnologias de informação e os estudos em história da arte e *design*. Benjamin Zweig (2015) e Max Marmor (2016) arrolaram nomes como os de William Vaughan (membro fundador do CHArt), Lutz Heusinger, Jules Prown, Marilyn Lavin, Gilbert Herbert e Ita Heinze-Greenberg como pioneiros da História Digital da Arte. Foi também nos anos 1980 que, nos Estados Unidos, a atuação de fundações como Andrew W. Mellon, Getty e Samuel H. Krees, ligadas à iniciativa privada, tornou-se instrumental para a expansão do uso de tecnologias digitais em investigações da disciplina (González-Román, 2017). Em 2000, o 13º. congresso do Comitê Internacional de História da Arte (CIHA), realizado em Londres, contou com uma sessão intitulada “Digi-

2 Todas as traduções de citações diretas em línguas estrangeiras são de minha autoria. No geral, mantive na língua original apenas os títulos de trabalhos, periódicos e instituições citados.

tal Art History Time,” coordenada por Robert Derome e William Vaughan;³ e, em 2001 e 2002, CHArt realizou congressos inteiramente dedicados ao mote “Digital Art History” (Vaughan, 2005). No restante desta década, muitos trabalhos centrados sobretudo na análise computadorizada da imagem também vieram a lume (ver a seção “Análise de imagem” abaixo).

Apesar desse histórico, até o começo dos anos 2010 era difundida a impressão de que as possibilidades abertas pelas Humanidades Digitais ainda não tinham sido devidamente assimiladas no seio da história da arte. Em 2012, por exemplo, James Cuno, na época presidente do Getty Trust, lamentava o “fracasso” da disciplina em lidar com as realidades da Internet (Cuno, 2012). No mesmo ano, Diane M. Zorich (2012) apresentou um importante relatório intitulado *Transitioning to a Digital World: Art History, Its Research Centers, and Digital Scholarship*, no qual chegava a uma conclusão semelhante.

O “alarme” soado por Cuno, Zorich e outros parece ter contribuído para uma significativa mudança de rumos. Desde 2012, a produção, divulgação e o interesse por trabalhos ligados à História Digital da Arte ganharam um impressionante *momentum*, e a própria expressão “Digital Art History” angariou reconhecimento crescente nos círculos acadêmicos do Atlântico Norte, que se valem do inglês como língua franca. Em um recente *survey*, Alexandre Brey assim se referiu a essa mudança:

A última década tem visto um tremendo crescimento e inovação no uso de recursos, métodos e ferramentas digitais na história da arte e da arquitetura. . . . após a publicação do artigo pioneiro de Johanna Drucker “Is there a ‘digital’ art history?” [emergiu] um crescente consenso de que, de fato, existe uma história digital de arte, caracterizada por bases de dados, ferramentas e técnicas digitais que permitem aos historiadores de arte analisar volumes anteriormente inimagináveis de imagens e textos, e produzir reconstruções analiticamente úteis de monumentos perdidos e de contextos de experiência. (Brey, 2021, p. 1-2)

A afirmação da História Digital da Arte como um campo reconhecido e relativamente autônomo da disciplina na última década parece particularmente notável se analisarmos aspectos como as iniciativas de publicação e as oportunidades de formação para os historiadores. No âmbito editorial,

3 Documentação sobre essa sessão se encontra acessível em um site organizado por Robert Derome: <https://rd.uqam.ca/AHWA/Meetings/2000.CIHA/index.html>

a recente coletânea *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*, organizada por Kathryn Brown (2020), reflete as variadas iniciativas que têm surgido dentro do campo da História Digital da Arte e funciona como uma boa introdução aos principais temas das investigações em curso, como: arquivos, redes e mapas; realidade virtual e aumentada em museus; técnicas computacionais para análise de artefatos; recursos, publicações e educação em meios digitais.

A atuação de diversos periódicos também é digna de nota. Desde 2012, por exemplo, *Nineteenth-Century Art Worldwide* tem regularmente publicado artigos em uma sessão intitulada “Digital Art History and Digital Humanities.” Nas informações para submissão de trabalhos nessa seção, são destacadas áreas de investigação de particular interesse, como apresentação de imagens dinâmicas e de alta resolução; mineração e análise de dados; e mapeamentos e sistemas de informação geográfica (*Geographic Information Systems* – GIS). Também desde 2012, *Artl@s Bulletin* se notabilizou por sua abertura a métodos de investigação quantitativos, enfatizando as possibilidades inovadoras oferecidas por mapeamentos digitais e visualizações de dados, conectados a uma visada transnacional da produção artística que transcende os cânones europeus e estadunidenses. Em 2015, Harald Klink e Liska Surkemper fundaram em Munique o *International Journal for Digital Art History*, que desde então vem publicando artigos que tratam de temas que vão do espaço digital e arquitetônico, até os modos como a História Digital da Arte vem transformando as instituições artísticas. De maneira mais pontual, outros periódicos como *Visual Resources*, em 2013 e 2019, e *The Journal of Interactive Technology and Pedagogy*, em 2018, dedicaram números especiais aos debates, métodos e pedagogia da História Digital da Arte. Mesmo “veneráveis” periódicos vinculados à disciplina histórico-artística não se mostraram alheios às possibilidades oferecidas pelas tecnologias digitais. Por exemplo, Hubertus Kohle (2016) promoveu um “debate” sobre isso nas páginas de *Zeitschrift für Kunstgeschichte*; e, mais recentemente, Bonfait et al. (2021) organizaram em *Histoire de l’art* um número especial intitulado “Humanités numériques: de nouveaux récits en histoire de l’art?”

No que tange à formação de historiadores, as iniciativas também são muitas e variadas. Instituições universitárias como Duke University, Université de Tours, University of York, entre outras, hoje oferecem programas de mestrado focados em abordagens digitais da história da arte e

patrimônio cultural (Brey, 2021). Desde 2015, as Universidades de Málaga e Berkeley promovem em conjunto a *Digital Art History Summer School* (Rodríguez-Ortega, 2018). Trata-se de um curso intensivo de uma semana de duração, que expõe os participantes a variados métodos e abordagens digitais, e cuja última edição ocorreu em Málaga em agosto de 2022.⁴ Além disso, fundações como Getty seguem financiando bolsas e cursos destinados a estudantes, professores e profissionais de museus. Entre estes últimos, eu lembraria o workshop intitulado “Motion, Migration and Data: An Introduction to Digital Art History,” ministrado por Anne Helmreich e Emile Pugh, e realizado paralelamente ao 35º. congresso do CIHA, que ocorreu em São Paulo em janeiro de 2022 (*Workshop: Motion, migration and data: an introduction to digital art history*, 2022).

Vale ponderar, todavia, que a recepção da própria ideia de que “existe uma história digital da arte,” avançada por Brey, foi marcada também por críticas e mesmo pela recusa por parte da comunidade de historiadores da arte. Com efeito, pode-se ponderar que a referida lentidão da disciplina em se integrar às Humanidades Digitais se deveu, em boa medida, ao desconforto com relação ao explícito distanciamento dos artefatos individuais que muitos métodos quantitativos da História Digital da Arte impõem. Já há muito, porém, os pesquisadores que se vinculam à História Digital da Arte claramente reconhecem as limitações das abordagens meramente quantitativas, e frequentemente as combinam com análises qualitativas, alternando seu foco entre a *distant reading* – expressão cunhada por Franco Moretti (2008, p. 7-8) – oferecida por métodos computacionais e a *close reading* de aspectos de seus objetos de investigação, como demonstram alguns dos trabalhos que discuto abaixo.

Outras críticas retomam objeções mais gerais às Humanidades Digitais, que, desde os anos 2000, foram muitas vezes correlacionadas à intensificação de políticas neoliberais e corporativistas no mundo universitário. Nessa linha, Claire Bishop (2018, p. 126) rejeitou a História Digital da Arte como sendo “uma subordinação da atividade humana à avaliação métrica,” acrescentando que os métodos quantitativos evitam os desafios ao cânone, os debates hermenêuticos e as questões levantadas pela causalidade histórica. Em resposta a isso, eu lembraria que, “ao invés de portadores de uma ba-

4 Detalhes desse workshop são acessíveis em: <https://dahss.iarthislab.eu/2022/>

gagem ideológica perigosa [neoliberal ou de outra natureza], computadores podem ser vistos simplesmente como um meio de realizar tipos específicos de tarefas” (Dahlgren & Wasielewski, 2021b, p. 262). Além disso, boa parte dos trabalhos que mencionarei questionam frontalmente e ampliam os limites do cânone em história da arte. Por fim, em explícita polêmica com Bishop, Drucker sublinhou, entre outros tópicos, como modelar quantitativa e categoricamente fenômenos culturais constitui em si um ato interpretativo repleto de implicações teóricas (Drucker & Bishop, 2019).

Uma última crítica que gostaria de citar tem a ver com os enviesamentos colonialistas e disciplinares da história da arte, que ainda hoje priorizam a pintura, a escultura e a arquitetura de matrizes europeias e estadunidenses, e, como lembra Brey (2021, p. 2), determinam de antemão “quais museus têm recursos para digitalizar seus acervos, quais termos aparecem em vocabulários controlados, quais imagens aparecem em bancos de dados, e quais mídias são priorizadas para análise digital.” Em boa medida, como se verá, estes enviesamentos são reiterados pela maioria dos trabalhos que discutirei a seguir. Novamente, porém, parece-me que a limitação não tem a ver *a priori* com os métodos computacionais da História Digital da Arte e, em minhas considerações finais, vou apontar possibilidades de superá-la.

DELIMITAÇÕES E MÉTODOS

O crescente reconhecimento e a afirmação da História Digital da Arte foram acompanhados por tentativas relativamente divergentes de circunscrever seus limites. Murtha Baca e Anne Helmreich (2013), por exemplo, identificaram cinco “fases” diferentes, mas inter-relacionadas, no desenvolvimento da História Digital da Arte: projetos de digitalização de fontes primárias para disponibilização *online*; desenvolvimento de ferramentas computacionais; emprego de tecnologias de visualização, reconstrução e realidade virtual; publicação digital de trabalhos acadêmicos; e pesquisas propriamente fundamentadas em métodos de análise computacional.

Outros pesquisadores propuseram, porém, uma definição mais limitada de História Digital da Arte. No título do artigo acima referido por Brey, Johanna Drucker colocava a própria existência da “Digital Art History” como uma questão ainda em aberto, para depois afirmar, em consonância com Baca e Helmreich, que “a primeira fase da atividade digital na história da

arte foi caracterizada pela construção de repositórios” (Drucker, 2013, p. 7). Mas, para Drucker, uma clara distinção deveria ser feita entre: (1) o mero uso de repositórios ou imagens *online* – seja para pesquisa, ensino ou divulgação de resultados –, o que Drucker designou como *digitized art history* (história digitalizada da arte); e (2) o domínio exclusivo da História Digital da Arte, que implicaria no emprego de abordagens analíticas viabilizadas por tecnologias computacionais. Essa distinção seria necessária porque, como defende Drucker (2013, p. 7), “estas abordagens não são meramente ferramentas para acessar materiais *online*, mas formas de pensar com processos digitais”. Em certa medida, a separação entre projetos de digitalização e o uso de ferramentas analíticas computacionais já havia sido proposta no referido relatório de Zorich, e foi retomada desde então por muitos outros investigadores (Zweig, 2015; Fletcher, 2015; González-Román, 2017; Bonfait et al., 2021, etc.).

No que se segue, vou me referir pouco a iniciativas de digitalização e destacar prioritariamente trabalhos ligados ao sentido “forte” da História Digital da Arte proposto por Drucker. Assim fazendo, porém, não proponho reiterar a distinção rígida por ela feita, pois, com base na revisão da literatura que realizei, parece-me difícil sustentá-la. Antes, tendo a concordar com a afirmação de Anna Näslund Dahlgren e Amanda Wasielewski (2020, p. 339) de que “as práticas subjacentes à digitalização e ao desenvolvimento e uso de ferramentas digitais estão indissociavelmente interligadas, e têm uma origem comum – os gestores das coleções de arte”. Vale notar como essa “origem comum” recoloca em pauta muitos dos enviesamentos disciplinares apontados por Brey, acima referidos.

Um modo complementar de circunscrever os limites da História Digital da Arte tem sido a proposição de tipologias dos principais métodos de análise nela empregados. Nesse sentido, retomando uma formulação de Elijah Meeks (2011) para as Humanidades Digitais como um todo, Fletcher (2015) destacou quatro métodos principais: (1) análise espacial; (2) análise de rede; (3) análise de imagem; e (4) análise de texto. Obviamente, estes quatro métodos não são mutuamente exclusivos, e verifica-se a simultaneidade de seus usos em diversos trabalhos. Mas vale notar que essa tipologia quadripartida foi reafirmada por diversos outros autores (González-Román, 2017; Jaskot, 2019; Bonfait et al., 2021; Helmreich & Pugh, 2022, etc.). Ainda que tal tipologia encubra uma heterogeneidade subjacente, julgo que, no momento, é produtivo mantê-la para estruturar o restante desse texto, onde

discuto separadamente cada um dos métodos e apresento alguns trabalhos que deles se valem.

ANÁLISE ESPACIAL

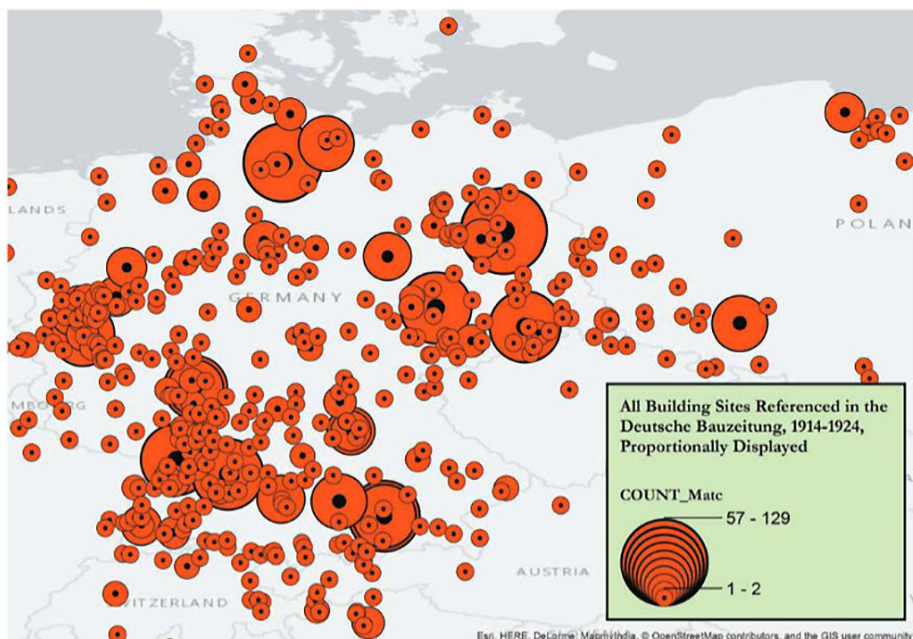
A análise espacial é certamente uma das abordagens metodológicas mais difundidas em trabalhos de História Digital da Arte. Não por acaso, em 2015, *Artl@s Bulletin* dedicou um número inteiro ao tema, intitulado “Spatial (Digital) Art History” e organizado por Catherine Dossin (2015). Porém, confirmando o que Fletcher (2015) já avançara, o escrutínio dos artigos então publicados, e de muitos outros, revela ao menos duas concepções bastante diferentes de análise espacial, embora não raras vezes elas sejam empregadas em um mesmo trabalho. A primeira se baseia em mapeamentos e ferramentas de geolocalização dos fenômenos estudados. A segunda lança mão de modelagens computadorizadas tridimensionais (3D) de artefatos e monumentos em diferentes estágios de conservação, bem como de seus contextos experienciais.

Uma introdução às questões – inclusive operacionais – ligadas ao mapeamento digital é fornecida por Béatrice Joyeux-Prunel (2020). Diversas iniciativas são diretamente acessíveis através de plataformas instaladas em *websites*. É o caso de *Mapping Gothic France*, idealizado por Stephen Murray e Andrew Tallon, que proporcionam ao usuário novas maneiras de entender as relações entre centenas de edifícios convencionalmente descritos como “góticos” em um período que corresponde ao advento da nação francesa, os séculos XII e XIII (URL: <https://mcid.mcah.columbia.edu/art-atlas/mapping-gothic/map>). É o caso também do projeto *Book of Fortresses*, liderado por Edward Triplett, que geolocaliza mais de 50 edificações listadas em uma fonte arquitetônica dos primórdios do Portugal moderno chamada “Livro das Fortalezas,” elaborada pelo escudeiro Duarte de Armas em 1509-10 (URL: <http://www.bookoffortresses.org/locations>). *ECARTICO*, projeto coordenado por Marten Jan Bok e equipe, é uma base de dados sobre pintores holandeses do século XVI e XVII que mapeia, entre outras coisas, seus locais de nascimento e atuação profissional, e deslocamentos migratórios (URL: <https://www.vondel.humanities.uva.nl/ecartico/analysis/>). Particularmente interessantes para a historiografia de arte no Brasil são os mapeamentos de artistas latino-americanos na Paris de entre-guerras apresentados por Michele Greet e sua equipe (URL: [128 – PPGHA/UNIFESP](https://tran-</p></div><div data-bbox=)

satlanticencounters.rrchnm.org/maps), que demonstram a importância dos mesmos para o desenvolvimento da arte moderna na França, e questionam o eurocentrismo que predomina nas discussões sobre modernismo no período. Já *ImagineRio*, criado por Farès el-Dahdah, Alida C. Metcalf e David Heyman, é um atlas digital que procura tornar visível a evolução social e urbana do Rio de Janeiro desde tempos coloniais, através da geolocalização de mais de 4000 imagens da cidade produzidas por pintores, fotógrafos, cartógrafos, arquitetos e urbanistas (URL: <https://www.imagerio.org/map>).

Há também diversos artigos cujo argumento principal é sustentado por mapeamentos digitais. No primeiro trabalho publicado na sessão “*Digital Art History and Digital Humanities*” de *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Pamela Fletcher apresenta um mapa digital, elaborado em parceria com David Israel, que busca representar as transformações do mercado de arte em Londres entre 1850 e 1914 (Fletcher & Helmreich, 2012). Esse mapa permite visualizar dinamicamente, através de animações, as mudanças nos endereços de galerias públicas, lojas de negociantes de arte e locais de exposição, bem como discernir as relações geográficas que influenciaram a comercialização e as práticas expositivas no mundo da arte londrina do período. Um exemplo mais recente é o mapeamento elaborado por Paul B. Jaskot e Ivo van der Graaff (2017) para discutir a arquitetura produzida na Alemanha entre 1914 e 1924 através de periódicos como *Deutsche Bauzeitung* [Figura 1]. Por meio desse mapeamento, os autores redirecionam o foco da análise dos edifícios individuais para a produção da indústria de construção como um todo, o que, por sua vez, permite inquirir sobre o que esta revela sobre a sociedade alemã da época. Analogamente, em um de meus artigos (Valle, 2020), a peça principal é um mapa digital interativo que geolocaliza mais de 130 locais de culto afro-brasileiros mencionados em jornais do Rio de Janeiro entre 1890 e 1941. O mapa possibilita elaborar hipóteses sobre a distribuição desses locais em uma cidade caracterizada por forte segregação social, bem como acessar imagens de parte dos artefatos sacros que foram deles sequestrados pela polícia no contexto de repressão que se abateu sobre as religiões afro-brasileiras no período.

Figura 1 - Mapa digital indicando os locais com atividades de construção na Europa Central citados no periódico *Deutsche Bauzeitung*, entre 1914 e 1924



Fonte: Jaskot e Graaff (2017, p. 500).

Modelagens computadorizadas 3D, como adiantei, constituem uma modalidade distinta de análise espacial em História Digital da Arte. Estas podem ser criadas em diferentes softwares de CAD (*computer aided design*, literalmente desenho auxiliado por computador) ou de fotogrametria, que produzem modelos a partir de fotos de um artefato tiradas de diversos ângulos diferentes. Embora a tecnologia que permite criar modelagens 3D remonte ao final da década de 1980, só recentemente ela se tornou mais amplamente acessível; em consequência, projetos e artigos nos quais modelagens 3D são centrais para a argumentação tem se tornado cada vez mais comuns. Em um texto focado nas técnicas de fotogrametria, Amy Jeffs (2020) explica o que é a modelagem 3D e como ela pode ser feita. Jeffs defende que modelagens 3D podem não só promover uma apreciação mais rica dos artefatos (o exemplo citado é *The Digital Pilgrim Project*, desenvolvido pela própria autora), mas também provar hipóteses científicas e/ou enriquecer os debates teóricos (nesse sentido,

são mencionadas as pesquisas de Sofia Gans (2018) sobre a fundição em bronze no norte da Europa, e de Robert Hawkins (2017) sobre pingentes esculpidos do claustro da Catedral de Norwich).

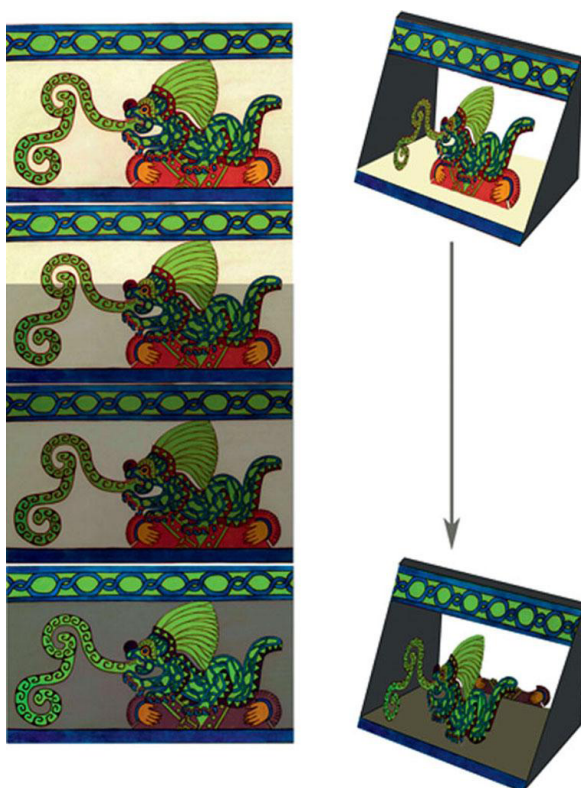
O referido *Book of Fortresses* é um exemplo do uso simultâneo de mapeamento digital e modelagens 3D: o mapa geral nele presente permite o acesso a modelagens de cada uma das construções citadas por Duarte de Armas, produzidas a partir de plantas e desenhos de perspectiva por ele mesmo feitos. Mas modelagens também podem ter como objeto artefatos de menores dimensões, como exemplifica a detalhada recriação do chamado “Augsburg Cabinet” (c. 1640), atribuído a Adam Eck, hoje conservado no Art Institute de Chicago, que permite explorar sua volumetria geral, os interiores de seus compartimentos e seus modos de uso (Schmidt, 2012). Muitas outras modelagens 3D podem ser vistas e manipuladas digitalmente em plataformas online como *Sketchfab*, onde estão acessíveis centenas de peças de instituições dedicadas à preservação de patrimônio cultural, como, e.g., o British Museum de Londres (URL: <https://sketchfab.com/britishmuseum>), ao qual pertencem os *souvenirs* de peregrinos medievais modelados pelo referido *The Digital Pilgrim Project*.

Nos trabalhos até aqui citados, modelagens 3D funcionam como substitutos digitais dos artefatos, atualizando as discussões sobre sua reprodutibilidade (Jeffs, 2020), e podendo também contribuir em tarefas ligadas à restauração dos mesmos.⁵ Mas algumas pesquisas que envolvem modelagens 3D pretendem ir além disso, formulando argumentos artístico-históricos que se baseiam em *insights* estruturais ou fenomenológicos obtidos a partir do método, e fomentando o interesse disciplinar da história da arte na consonância entre o sentido da visão e outros tipos de experiência sensorial. Um exemplo pioneiro é o uso de simulações interativas em tempo real, feito por Diane Favro e Christopher Johansson (2010), para examinar as inter-relações visuais e sequenciais entre público, agentes e monumentos durante rituais fúnebres no Fórum Romano, desde meados da República até o início do século III. Mais recentemente, Bissera Pentcheva (2017) usou modelagem acústica para entender como as performances musicais ativavam e respondiam às estruturas da igreja de Hagia Sophia, na antiga Constan-

5 Como defendeu Johanna Drucker, “o uso de plataformas digitais para restauração virtual – não invasiva e sem consequência para o objeto – é extremamente positivo, uma vez que nosso entendimento dos objetos muda com o tempo e que as restaurações tendem a exibir a marca de seu próprio momento de execução. Deixar os artefatos intocados, enquanto se projeta suas possíveis formas originais, é uma melhoria” (Drucker et al., 2015, p. 6).

tinopla, reconstruindo assim as “paisagens sonoras” do monumento. Já Justin Underhill tem usado softwares de renderização para reconstruir digitalmente as condições originais de iluminação natural em monumentos como o refeitório de Santa Maria delle Grazie, em Milão, no qual Leonardo da Vinci pintou *A Última Ceia* (Underhill, 2019), ou o Palácio dos Jaguares, em Teotihuacan (Underhill, 2014) **Figura 2**. Essas reconstruções permitem simular como a variação da iluminação durante o dia sobrepunha outros sentidos e transfigurava visualmente as obras murais instaladas nos monumentos.

Figura 2 - *Reconstrução do Pátio dos Jaguares, em Teotihuacan. À medida que o sol se põe, o mural é progressivamente coberto pela sombra de um edifício à sua frente. O chamado efeito Purkinje (o deslocamento da sensibilidade de luminância do olho humano para o extremo azul do espectro de cor, a baixos níveis de iluminação) começaria então a alterar a percepção do espectador sobre as cores do mural.*



Fonte: Underhill (2014, p. 166).

ANÁLISE DE REDE

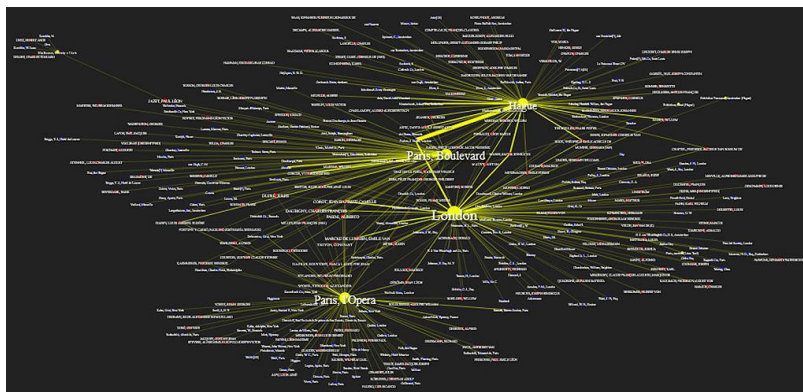
A análise de redes é outra abordagem metodológica muito difundida em trabalhos de História Digital da Arte. Ela tem origem na matemática teórica e na informática, mas foi logo adaptada pelos cientistas sociais como maneira de introduzir rigor estatístico em modelos de interação social. Esta abordagem é fundamentada na ideia de que a exploração, análise e mensuração das *relações* entre aquilo que, no jargão da análise de rede, usualmente se denomina *entidades* – indivíduos, localidades, empresas, eventos, etc. (Chen, 1976) – pode ser tão importante quanto analisar os atributos específicos dessas últimas. Em redes como as ilustradas na **Figura 3** e **Figura 4**, as entidades são normalmente representadas por nós (*nodes*) e as relações entre elas por arestas (*edges*). “Formalizando dados sobre essas relações em um modelo matemático e, portanto, computável, podemos descrever e medir padrões de interação de um modo que é difícil ou impossível de ser feito manualmente” (Lincoln, 2020, p. 78).

Antecedendo à recente virada digital, como lembra Matthew D. Lincoln (2020), o uso de redes formalizadas em história da arte foi explicitamente sugerido por autores como George Kubler (1962), em seu livro *The shape of time*, e Julius Chrościcki e Vladimir Odinec (1981), que propuseram um sistema para mensurar as vias de influência que conectam objetos artísticos, tomando como estudo de caso as decorações efêmeras feitas para a entrada do Cardeal-Infante Ferdinand da Áustria em Antuérpia, em 1635. Mas foi sobretudo nos anos 2010 que ferramentas computacionais relativamente simples para produção de análises de rede, como *Gephi* (URL: <https://gephi.org/>), se tornaram acessíveis, o que popularizou a abordagem entre os historiadores de arte. Em 2017, um número especial de *Artl@s Bulletin* organizado por Miriam Kienle (2017) foi dedicado justamente a apresentar estudos de caso que utilizam a análise da rede para investigar padrões de circulação e troca em história da arte.

Um dos mais conhecidos exemplos pioneiros de análise de rede aplicada à disciplina é o estudo de Anne Helmreich, em parceria com Seth Erickson, sobre as conexões entre compradores e vendedores descritas nos registros da firma Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie entre 1846 e 1919 (Fletcher & Helmreich, 2012). Usando técnicas de visualização de rede para sondar as bases de dados da Getty [**Figura 3**], Helmreich constatou que o mercado londrino não só cresceu em tamanho no período – algo então já bem conhecido –, mas também se tornou o nó central em uma rede de comércio internacional que conectava

a Grã-Bretanha, a Europa continental e os Estados Unidos, unindo de maneira sem precedentes esses mercados regionais. Lincoln lembra outros estudos, como o de Koenraad Brosens e sua equipe, que propuseram um modelo de rede para analisar a indústria de tapeçaria na Bruxelas do século XVII (Brosens et al., 2016). Eu acrescentaria trabalhos como as de Béatrice Joyeux-Prunel (2019), que coloca em xeque a ainda muito forte centralidade de Paris na historiografia do começo do século XX: entre outros métodos digitais, a autora usa análises de redes para verificar como se estruturavam as relações entre o meio artístico modernista parisiense e os de outras cidades europeias através das conexões entre escritores, artistas e ilustrações compartilhados por 27 revistas modernistas entre 1924 e 1926. Um exemplo brasileiro é o de Flavia de Paiva Brites Martins (2021), que analisa as chamadas “neovanguardas” dos anos 1960 através da rede de relações entre artistas e críticos de arte resultantes da coparticipação em exposições da época. Martins destaca a centralidade de agentes como Carlos Vergara, Thereza Simões, Pedro Escosteguy, Frederico Morais e, especialmente, Hélio Oiticica, bem como também detecta diferentes agrupamentos (*cliques*) de artistas e críticos, dos quais o relacionado à cidade do Rio de Janeiro aparece como central na rede por ela produzida.

Figura 3 - Rede das diversas filiais da firma Goupil & Cie, com os artistas por ela comercializadas, ponderada com a medida de centralidade de intermediação (betweenness centrality). A visualização sugere que, em 1883, a filial em Londres é já mais central na rede do que as de Paris, no Boulevard Montmartre e l’Opéra, ou de Haia

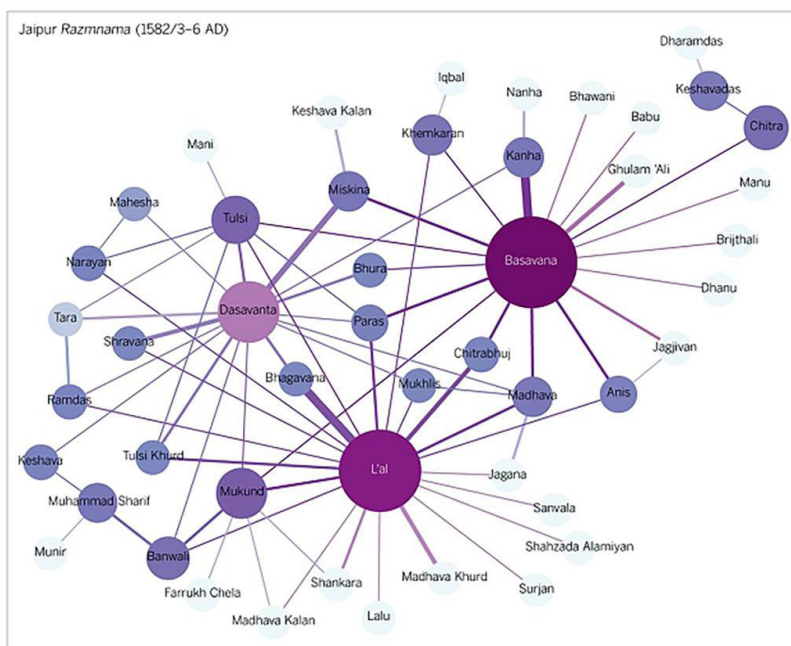


Fonte: Fletcher e Helmreich (2012).

Como já demonstrava o trabalho de Helmreich, análises do gênero aqui discutido não se limitam à caracterização de posições individuais nas redes, mas também permitem “descrever topologias inteiras e mostrar como elas podem mudar com o tempo. Medidas, como densidade e força da rede, centralização versus distribuição, e assortatividade, descrevem facetas de comunidades inteiras e representam uma mudança distintiva na argumentação da história da arte” (Lincoln, 2020, p. 79).

Um estudo que evidencia esse potencial é o de Yael Rice (2017) sobre as relações entre ilustradores de manuscritos no ateliê de corte do imperador mogol Akbar, nos anos 1580. As análises de rede produzidas por Rice, como a da **Figura 4**, ilustram bem a centralidade de alguns artistas (no caso, Basavana. L'al e Dasavanta) na produção de ilustrações para um determinado manuscrito (uma versão do *Razmnāma*, tradução persa do épico *Mahabharata*, preservado no Museu do Palácio da Cidade de Jaipur). Ao fazê-lo, porém, essa rede apenas reitera um dado já conhecido a partir de fontes de época. Mas, ao comparar as redes implicadas na produção de diferentes manuscritos, Rice revela, de maneira inédita, as configurações do trabalho colaborativo no ateliê em questão. Segundo a autora, ali se favorecia laços “fracos” entre os artistas, i.e., colaborações que ocorriam poucas ou apenas uma vez; em contrapartida, esses laços “fracos” teriam fomentado uma maior disseminação de informações e habilidades. A própria estrutura do ateliê imperial de Akbar teria tornado possível, portanto, a fusão de estilos oriundos de diferentes lugares que caracteriza as miniaturas mogol do período.

Figura 4 - Diagrama de rede mostrando as relações entre os colaboradores nas ilustrações do Razmnāma. Quanto maior um nó, maior é a sua centralidade de intermediação. As arestas mais espessas indicam um maior número de colaborações entre dois nós



Fonte: Rice (2017, p. 57).

Análises de redes que levam em conta sistematicamente a dimensão temporal também figuram em trabalhos de Lincoln (2016), que estudou as dinâmicas cambiantes de colaboração na indústria de produção de gravuras dos Países Baixos entre 1550 e 1750, ou os de Maximilian Schich e colaboradores, que trataram o *Getty Provenance Index* como uma “rede de redes complexas,⁶ dependente do tempo, e com múltiplos tipos de nós e conexões” (Schich et al., 2017, p. 1).

6 Entre 2010 e 2017, Schich e Isabel Meirelles organizaram, no periódico *Leonardo*, uma sessão especial intitulada “Arts, Humanities and Complex Networks,” que contou com muitas contribuições, algumas das quais diretamente vinculadas às artes visuais.

ANÁLISE DE IMAGEM

A análise computadorizada de imagens envolve o processamento direto das informações contidas nas reproduções digitais de artefatos. Isso é factível porque, em sua essência, as imagens digitais são um código binário de números: “os atributos visuais dos artefatos culturais, quando digitalizados, são transformados em dados visuais, em valores numéricos que podem ser algoritmicamente computados e segmentados em unidades de informação discretas” (Rodríguez-Ortega, 2020, p. 341). Por essa e outras razões, a análise de imagem apresenta diversas particularidades notáveis.

Enquanto os outros métodos (excluindo a modelagem 3D) baseiam-se em informações textuais e metadados sobre os artefatos analisados e são partilhados com outras disciplinas, a análise de imagem se aproxima, em suas pretensões, de um estilo de escrita fundacional da história da arte, que considera o impacto do próprio artefato com base em uma leitura atenta de suas formas. Além disso, de modo mais acentuado do que em outros métodos, a análise de imagem é marcada pela heterogeneidade de procedimentos, o que dificulta os esforços de síntese. Uma lista não exaustiva de suas aplicações inclui, por exemplo:

a otimização dos processos de classificação ou pré-classificação automática de grandes conjuntos de imagens; a detecção e categorização de estilos pictóricos; a detecção de cópias, duplicatas e imagens derivadas em repositórios e coleções; e a detecção da data de produção de pinturas. Outrossim, [as tecnologias de análise de imagem] estão sendo utilizadas para autenticação e atribuição, aplicando metodologias que seguem de perto as técnicas de estilometria utilizadas nas áreas de linguística e estudos literários para atribuição de autoria. (Rodríguez-Ortega, 2020, p. 339)

Outra particularidade que distingue a análise de imagem é o fato dela ter despertado significativo interesse de cientistas de outras áreas. Por um lado, isso transforma o método em um campo fértil para as parcerias interdisciplinares; por outro, seus trabalhos tendem a ser marcados por um jargão distante do da história da arte, que com frequência inclui notações matemáticas complexas. Por se aproximar de tarefas tradicionalmente performadas na história da arte – como a leitura formal –, mas simultaneamente se afastar da disciplina em função de seu aparato técni-

co e de sua retórica de exposição de resultados, a análise da imagem não raras vezes foi contestada pelos historiadores, como veremos abaixo.

No desenvolvimento da História Digital da Arte, iniciativas baseadas na análise de imagem figuram entre as pioneiras, remontando aos anos 1980. Poder-se-ia citar, por exemplo, projetos como *MORELLI*, de William Vaughan (1987), que visava a criação de uma ferramenta para reconhecimento de padrões visuais que classificava e analisava os atributos formais das imagens contidas em sua base de dados, ou o *IBM Almaden's Query by Image and Video Content System* (QBIC), que “recuperava dados de imagens com base . . . em suas qualidades visuais – linha, cor, padrões, texturas e formas” (Zweig, 2015, p. 44). Na passagem para os anos 2000, a crescente disponibilização *online* de fontes de pesquisa tornou acessíveis centenas de milhares de reproduções de artefatos: tarefas que antes eram performadas pelos historiadores em conjuntos reduzidos de obras e/ou reproduções passaram potencialmente a poder ser realizadas por métodos automatizados nas enormes coleções digitalizadas. Paralelamente, o conteúdo imagético gerado por usuários da internet cresceu em proporções gigantescas. Lev Manovich (2015) apontou que o único modo de acessar e tornar inteligíveis quantidades tão massivas de imagens exige o uso de computadores e seus modos de visão. Investigadores logo se aventuraram nessa empreitada, como John Resig, que desenvolveu uma plataforma de busca *online* dedicada a xilogravuras japonesas *Ukiyo-e* (URL: <https://ukiyo-e.org/>), ou o próprio Manovich, que, usando ferramentas de visão computadorizada, estudou enormes *corpora* de imagens de variada natureza, como capas da revista *Times*, páginas de mangá, pinturas do cânone moderno europeu, ou *selfies* postadas em mídias sociais como *Instagram*.⁷

Em finais dos anos 2000, a referida diversidade das frentes de pesquisa ligadas à análise da imagem era já patente, como testemunham coletâneas organizadas por David G. Stork, Jim Coddington e Anna Bentkowska-Kafel, no âmbito da *International Society for Optics And Photonics* – SPIE (Stork, & Coddington, 2008; Stork et al., 2010; Stork et al., 2011). Temas recorrentes nos trabalhos então publicados incluem: análise de estilometria; verificação da coerência de sistemas de perspectiva e de iluminação empregados pelos artistas; análise da composição física de materiais artísticos, como telas e

7 Projetos de Manovich e colaboradores produzidos entre 2009 e 2017 podem ser acessados no site do *Cultural Analytics Lab*. URL: <http://lab.culturalanalytics.info/p/projects.html>

pigmentos, considerados a nível microscópico; emprego de imagens técnicas produzidas por luz ultravioleta, raios-x, reflexão infravermelha, etc.; recuperação de informação em palimpsestos, pinturas ou daguerreótipos; e proposição de técnicas para documentação e preservação de património cultural.

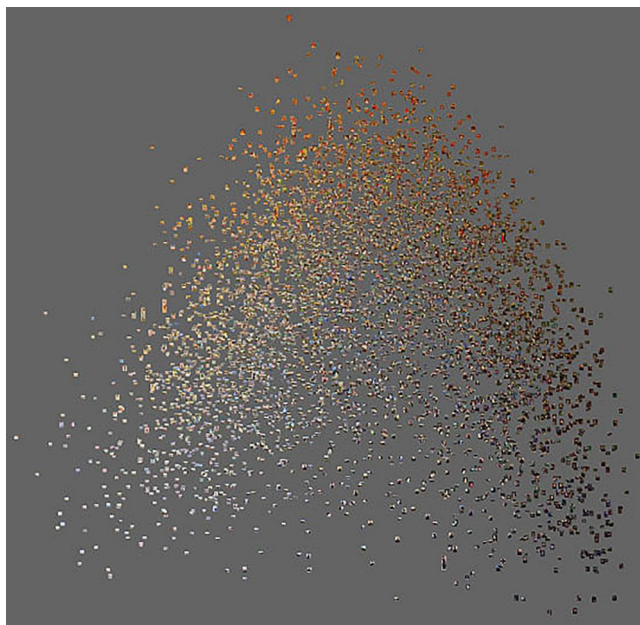
Um *survey* recente organizado por Wang et al. (2020) centra-se na arte da pintura, citando trabalhos publicados nas coletâneas de SPIE, mas também outros mais antigos ou mais novos. Os autores apontam que tarefas como análise estilométrica, atribuição, autenticação ou datação seguem sendo centrais no campo da análise computacional da imagem, e enumeram suas vantagens na área da restauração, em função de seu caráter não-invasivo. Eles também destacam trabalhos que visam a detectar ou analisar o estilo de pintores específicos – normalmente canônicos –, como, e.g., Pieter Bruegel, o Velho (Hughes et al., 2010), ou Vincent Van Gogh (Johnson et al., 2008), bem como distinguir obras supostamente genuínas de imitações (Lyu et al., 2005) ou falsificações (Buchana et al., 2016).

Trabalhos do gênero – que atualizam a ideia de um “*connaissanceur* automatizado” proposta por Vaughan ainda nos anos 1980 – tiveram uma recepção polêmica entre os historiadores da arte. Griselda Pollock (2014), por exemplo, condenou-os como o resultado de “uma lamentavelmente antiquada e monótona incompreensão sobre o que os historiadores de arte fazem e buscam,” enquanto Fletcher (2015) ponderou que “embora a atribuição possa soar como uma questão ‘antiquada,’ ela continua a ser um trabalho fundamental para a disciplina.”

Analogamente, os referidos projetos de Manovich tenderam a ser recebidos de maneira polêmica. A **Figura 5** mostra o resultado de um dos processamentos de imagens por ele obtidos, que propõe uma visualização das relações e contrastes formais entre milhares de reproduções de obras dos chamados impressionistas franceses. Penso que tal tipo de processamento possui potencial como uma ferramenta exploratória, especialmente quando lida com grandes *corpora* cuja análise por vezes é impraticável para investigadores humanos. Mas concordo com Drucker, que criticou o valor das conclusões propriamente ditas de Manovich, uma vez que elas se baseiam não nas obras, mas no “processamento de arquivos digitais já radicalmente remediados, [oriundos] de várias e variadas fontes, e cuja proveniência não é indicada” (Drucker & Bishop, 2019). Sem propriamente descartar aquilo que designa como “métodos positivistas,” Drucker demandou, em contrapartida, rigor nos processos de digitalização e sua conformidade com os propósitos específicos da análise a ser feita.

Entre outros trabalhos que poderiam ser citados nessa parte, eu finalizo referindo os de Leonardo Impett (2020). Em uma série de três estudos de caso, ele procurou “operacionalizar” – i.e., converter em um conjunto de operações quantificáveis – os conceitos de *Pathosformel* de Aby Warburg, *Period Eye* de Michael Baxandal, e *Lume Divino* de Gian Paolo Lomazzo, o pintor e teórico italiano do século XVI. Sugestivamente, Impett propõe “tratar a programação de computadores como uma forma de escrita sobre arte” (Impett, 2020, p. 3): suas operacionalizações, embora sujeitas à discussão, embaralham decididamente métodos das ciências da computação e das humanidades, e embora afirme que seu modo de fazer história da arte é “experimental” e “empírico,” ele não se pretende “objetivo” ou “científico.” Trata-se de um exemplo que me parece apontar potenciais novas bases para a análise computacional da imagem e suas relações com a história da arte.

Figura 5 - Visualização de uma coleção de reproduções digitais de aproximadamente 6000 pinturas de impressionistas franceses. Reproduções que são similares em termos de valor de claro-escuro e saturação de cor são plotadas próximas entre si.



Fonte: Manovich (2015, p. 32).

ANÁLISE DE TEXTO

O último método que gostaria de discutir é a análise de texto. As Humanidades Digitais usualmente empregam técnicas de processamento computacional e quantitativo usadas em campos como a Linguística de Corpus (McEnery & Hardie, 2012) e o Processamento de Linguagem Natural (Grimmer et al., 2022), com o objetivo de extrair informações e *insights* contidos em documentos textuais, bem como categorizar e organizar os próprios documentos. Entre suas muitas técnicas, pode-se citar: concordância, co-ocorrência, mineração de dados (*data mining*), análise de sentimento, modelagem por tópicos (*topic modeling*), embutimento (*embedding*) de palavras ou documentos, etc.

A análise de texto foi uma das primeiras abordagens computadorizadas usadas nas humanidades, conforme testemunha o célebre *Index Thomisticus* idealizado nos anos 1940 por Roberto Busa (1980) – que, não por acaso, é frequentemente considerado um marco nas Humanidades Digitais. Desde então, sua aplicação especialmente em estudos de literatura, foi imensa. Em História da Arte Digital, porém, Brey (2021, p. 7) constatou que “a análise digital de arquivos textuais e prosopografia . . . permanece persistentemente sub-representada em periódicos, números especiais e coletâneas.” Dahlgren e Wasielewski (2021a), bem como Helmreich e Pugh (2022), reiteraram tal constatação, e é significativo que a coletânea de Brown (2020) não apresente nenhum artigo que se baseia essencialmente na análise de texto.

No entanto, considerando a importância central de fontes escritas como inventários, tratados, correspondências, críticas de arte etc., para a história da arte, estou convicto que o potencial da análise de texto necessita ser verificado com atenção. Já há alguns anos, citando estudiosos de literatura como Franco Moretti e Matthew Jockers, Fletcher (2015) apontava como “suas pesquisas levantam questões metodológicas significativas sobre escala e a relação entre ‘distant reading’ (termo de Moretti) e *close reading*, e sugerem alguns métodos potenciais e questões de pesquisa que poderiam ser retomados produtivamente dentro de outras disciplinas,” como a história da arte. Diversos trabalhos de pesquisadores de outras áreas contribuem no mesmo sentido. Por exemplo, aproveitando as muitas possibilidades abertas por *Voyant Tools* – uma ferramenta *online* para análise computacional de textos (URL: <https://voyant-tools.org/>) –, Geoffrey Rockwell e Stefan Sinclair (2016) apresentam estudos de caso que podem servir de inspiração para os historiadores da arte.

Embora meu levantamento reitere a raridade da análise computacional de texto em história da arte apontada por outros autores, os que encontrei são dignos de menção. Em finais dos anos 2000, Nuria Rodríguez-Ortega problematizou a aplicação de tecnologias digitais na análise de fontes textuais de teoria e literatura artísticas. Em um dos artigos (Rodríguez-Ortega & Guzmán, 2008), eram apresentados os fundamentos de uma análise comparativa, de natureza léxico-estatística, sobre o conteúdo de escritos de José de Sigüenza (*Tercera parte de la orden de S. Jerónimo*, 1605) e Francisco de los Santos (*Breve Descripción del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial*, 1657), que visava verificar as relações léxicas, conceituais e teóricas entre esses autores seiscentistas espanhóis. Mais recentemente, Weixuan Li utilizou a mineração de dados – que extrai, classifica e revela padrões em um corpus textual através de meios computacionais – para examinar as bases de dados do *Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie*, produzindo visualizações e análises sobre a produção de pintura no norte da Holanda ao longo do século XVII (Li, 2019). Li também propôs uma abordagem computadorizada dos conceitos de “gênero” e “especialização” relacionados a pinturas e pintores holandeses seiscentistas, através da análise de texto dos vocabulários presentes em escritos e inventários coevos (Li, 2021).

Também lançando mão de técnicas de mineração de dados, Dahlgren e Wasielewski analisaram aspectos da historiografia da arte contemporânea em alguns de seus artigos. Essas autoras ponderam que, embora técnicas de mineração aplicadas a artigos científicos nas áreas de ciência, tecnologia, engenharia e matemática sejam muito desenvolvidas, elas enfrentam desafios particulares ao lidar com periódicos de história da arte, que não aderem a um formato padronizado. Procurando contornar isso, elas detalham uma metodologia de processamento aplicada a 588 artigos publicados entre 2010 e 2019 em dois tradicionais periódicos da área, *Art History* e *Art Journal* (Dahlgren & Wasielewski, 2021a).

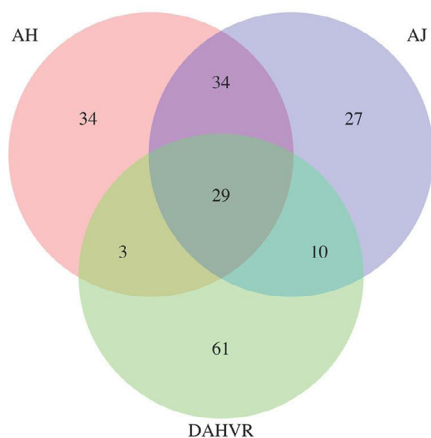
Além disso, buscando verificar as especificidades da História Digital da Arte, as autoras comparam as palavras mais frequentes (Dahlgren & Wasielewski, 2020) e as referências biográficas (Dahlgren & Wasielewski, 2021b) encontradas em seus *corpora* de *Art History* e *Art Journal*, com os de um terceiro *corpus*, composto pelos artigos publicados nos números especiais de *Visual Resources* de 2013 e 2019, e no *International Journal for Digital Art History*, entre 2015 e 2019. Aqui, vou me referir apenas às suas conclusões relacionadas

às palavras mais frequentes. Segundo Dahlgren e Wasielewski, a mineração de texto revela diversos contrastes entre os focos temáticos dos *corpora*, que elas sintetizam comentando o diagrama de Venn mostrado na **Figura 6**:

Olhando para a sobreposição das 100 principais palavras no diagrama de Venn, podemos constatar que *Art History* e *Art Journal* apresentam muito mais sobreposição entre si (34 palavras em comum) do que qualquer um deles tem com [os artigos de] *História Digital da Arte* (3 e 10 palavras, respectivamente). Além disso, [os artigos de] *História Digital da Arte* são os que possuem o maior número de palavras exclusivas. A partir desta representação, fica claro que existem diferenças significativas entre a *History* e *Art Journal* e [os artigos de] *História Digital da Arte*. (Dahlgren & Wasielewski, 2020, p. 343)

Figura 6 - Diagrama de Venn mostrando a sobreposição das 100 palavras mais frequentes em 3 corpora de artigos de história da arte. “AH” designa o periódico *Art History*; “AJ” designa *Art Journal*; e “DAHVR” designa um corpus de artigos ligados à *História Digital da Arte*, publicado em *Visual Resources* e *International Journal for Digital Art History*

Top 100 Words 1a (body text, total frequency)



29 words in common between AH, AJ, DAHVR

- paint
- represent
- photograph
- draw
- exhibit
- artist
- contemporary
- concern
- demonstrate
- perspective
- relate
- argue
- narrate
- reflect
- remain
- express
- concept
- print
- reveal
- transform
- engage
- collect
- emerge
- scholar
- possible
- aspect
- historian
- exist

3 words in common AH & DAHVR

- illustrate
- canvas
- import

10 words in common AJ & DAHVR

- participate
- experience
- explore
- organize
- collaborate
- institute
- structure
- posit
- share
- observe

34 words in common AH & AJ

- portrait
- figure
- viewer
- sculpture
- suggest
- depict
- scene
- landscape
- aesthetic
- critic
- imagine
- tradition
- audience
- essay
- mean
- distinct
- appear
- contrast
- symbol
- presence
- desire
- describe
- refer
- modern
- visible
- become
- attempt
- shape
- perform
- mark
- explain
- continue
- formal
- instance

Fonte: Wasielewski (2021).

Além de exemplificar a análise de texto aplicada à história da arte, julguei relevante destacar os artigos de Dahlgren e Wasielewski porque eles enfatizam em diversas passagens como o método pode contribuir particularmente para os estudos de historiografia. Como elas próprias resumem, “uma metodologia computacional como a mineração de texto, que permanece não testada na historiografia da arte, pode fornecer *insights* sobre o estado do campo” (Dahlgren & Wasielewski, 2021a, p. 285). Seus trabalhos certamente confirmam o potencial das análises computacionais de texto nesse sentido, ainda que algumas de suas conclusões sejam discutíveis. No contexto de um dossiê dedicado justamente à historiografia da arte, julgo importante reiterar que há inúmeras possibilidades em aberto, e que suas implicações para a disciplina podem ser amplas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gostaria de encerrar esse panorama problematizando algumas de suas limitações. Se, nesse primeiro esforço de revisão sobre a História Digital da Arte, a ênfase nos trabalhos em língua inglesa se justifica pela sua abundância e maior acessibilidade, julgo que será importante, no futuro, olhar para além do mundo acadêmico norte-atlântico. Obviamente, as diferenças linguísticas representam um obstáculo para acessar a produção em idiomas como árabe, russo, mandarim, entre outros; isso é agravado pela tensa situação geopolítica atual, com seus conflitos de variados gêneros: novas guerras “frias” e “quentes,” sanções comerciais, cancelamentos culturais, etc.

Trata-se, porém, de obstáculos que podem em certa medida ser superados pelas próprias tecnologias digitais que discuti. A busca na internet revela, assim, que a ideia de História Digital da Arte encontra eco em muitas partes do globo. Na Universidade de São Petesburgo, por exemplo, um grupo de pesquisa intitulado “Цифровая история искусства” (literalmente História Digital da Arte) tem utilizado a análise de rede para produzir novas narrativas sobre a arte russa, mudando o foco dos artistas e tendências mais conhecidos para a história de contextos sociais mais amplos.⁸ Em Beijing, pesquisadores como Chen Fengming e Wang Zheng (2021), da Universida-

8 Redes que visualizam as relações entre artistas russos do final do século XIX e início XX podem ser acessadas em: <https://spb.hse.ru/humart/design/digitalart/news/422158930.html>

de de Jiaotong, também utilizaram análise de rede, além de visualização de dados e outros métodos computacionais, para investigar as diferenças na “influência” exercida pelos pintores que são tradicionalmente considerados os “Quatro Mestres da Dinastia Ming” (Shen Zhou, Wen Zhengming, Tang Yin e Qiu Ying). Acredito que incorporar estudos como esses favorecerá uma formulação mais plural e multipolar de história da arte, e que a universidade brasileira se encontra em uma posição privilegiada nesse sentido.

Além disso, mesmo dentro dos limites que estabeleci, meu panorama não poderia ser completo, e a escolha dos trabalhos e métodos que comentei com mais detalhamento comporta, certamente, um grau de arbitrariedade. Isso se deve não só ao grande volume já existente da produção em História Digital da Arte, mas também ao fato desta configurar um campo de limites não claramente definidos e bastante mutáveis. Seus desdobramentos são de difícil previsão, uma vez que a rápida obsolescência das tecnologias digitais favorece a volatilidade das referências e métodos. Penso, porém, que o uso de métodos computadorizados é uma tendência que deve continuar a se expandir em história da arte e que, no momento presente, o panorama que aqui propus pode servir como introdução – ainda que parcial – para aqueles que desejem enveredar por seus caminhos digitais.

REFERÊNCIAS

- Baca, M., & Helmreich, A. (2013). Introduction. *Visual Resources*, 29(1-2), 1-4. <https://doi.org/10.1080/01973762.2013.761105>
- Bishop, C. (2018). Against digital art history. *International Journal for Digital Art History*, (3), 122-131. <https://doi.org/10.11588/dah.2018.3.49915>
- Bonfait, O., Courtin, A., & Klammt, A. (2021). Humanités numériques et histoire de l'art en France: état de la recherche et perspectives. *Histoire de l'Art*, (87), 5-16. <https://hal.science/hal-03352544/document>
- Brey, A. (2021). Digital art history in 2021. *History Compass*, 19(8), 1-14. <https://doi.org/10.1111/hic3.12678>

Brosens, K., Alen, K., & Slegten, A. (2016). MapTap and Cornelia: Slow Digital Art History and Formal Art Historical Social Network Research. *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, 79(3), 315-330. <https://doi.org/10.1515/ZKG-2016-0025>

Brown, K. (Ed.). (2020). *The Routledge companion to digital humanities and art history*. Routledge.

Buchana, P., Cazan, I., Diaz-Granados, M., Juefei-Xu, F., & Savvides, M. (2016). Simultaneous forgery identification and localization in paintings using advanced correlation filters. *Proceedings of IEEE International Conference on Image Processing (ICIP)*. Phoenix Convention Center. <https://doi.org/10.1109/ICIP.2016.7532336>

Busa, R. (1980). The annals of humanities computing: the Index Thomisticus. *Computers and the Humanities*, 14(2), 83-90.

Chen, P. P.-S. (1976). The entity-relationship model – toward a unified view of data. *ACM Transactions on Database Systems*, 1(1), 9-36. <https://doi.org/10.1145/320434.320440>

Chen Fengming, C., & Zheng, W. (2021). Jiyú shèhuì wǎngluò fēnxī de míng sì jiā yǐngxiǎng lì yánjiū. *Nánjīng yìshù xuéyuàn xuébào (měishù yǔ shèjì)*, (5), 81-86. <https://www.dhlib.cn/site/works/papers/type/network/15414.html>

Chrościcki, J. A., & Odinec, V. P. (1981). On directed graph models on influences in art theory. *Artibus et Historiae*, 2(3), 113-130. <https://doi.org/10.2307/1483105>

Cuno, J. (2012). How art history is failing at the internet. *The Daily Dot*. <https://www.dailydot.com/unclick/art-history-failing-internet/>

Dahlgren, A. N., & Wasielewski, A. (2020). Cultures of digitization: a historiographic perspective on digital art history. *Visual Resources*, 36(4), 339-359. <https://doi.org/10.1080/01973762.2021.1928864>

Dahlgren, A., & Wasielewski, A., & (2021a). Mining art history: bulk converting nonstandard PDFs to text to determine the frequency of citations and

key terms in humanities articles. In S. Petersson (Ed.), *Digital human sciences: new objects – new approaches* (pp. 285-305). Stockholm University Press. <https://doi.org/10.16993/bbk.l>

Dahlgren, A. N., & Wasielewski, A. (2021b). The Digital U-Turn in Art History. *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 90(4), 249-266. <https://doi.org/10.1080/00233609.2021.2006774>

Dossin, C. (2015). Towards a spatial (digital) art history. *Artl@s Bulletin*, 4(1), 4-6. <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol4/iss1/1/>

Dressen, A. (2017). Grenzen und Möglichkeiten der digitalen Kunstgeschichte und der Digital Humanities – eine kritische Betrachtung der Methoden. *kunsttexte.de*, (4), 1-17. <https://doi.org/10.48633/ksttx.2017.4>

Drucker, J. (2013). Is there a “digital” art history? *Visual Resources*, 29(1-2), 5-13. <https://doi.org/10.1080/01973762.2013.761106>

Drucker, J., Helmreich, A., Lincoln, M., & Rose, F. (2015). Digital art history: the American scene. *Perspective*, 2, 1-16. <https://doi.org/10.4000/perspective.6021>

Drucker, J., & Bishop, C. (2019). A conversation on digital art history. In M. K. Gold & L. F. Klein (Eds.), *Debates in the digital humanities*. University of Minnesota. <https://dhdebates.gc.cuny.edu/projects/debates-in-the-digital-humanities-2019>

Favro, D., & Johanson, C. (2010). Death in motion: funeral processions in the Roman Forum. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 69(1), 12-37. <https://doi.org/10.1525/jsah.2010.69.1.12>

Fletcher, P. (2015). Reflections on Digital Art History. *caa.reviews*. <http://dx.doi.org/10.3202/caa.reviews.2015.73>

Fletcher, P., & Helmreich, A. (2012). Local/global: mapping nineteenth-century London's art market. *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 11(3). <https://>

www.19thc-artworldwide.org/autumn12/fletcher-helmreich-mapping-the-london-art-market

Gans, S. (2018). "A whole chapel cast and engraved with images": new perspectives on the Tomb of Saint Sebald in Nuremberg [Tese de Doutorado, Columbia University].

González-Román, C. (2017). ¿Antiguas y nuevas historias del arte? *Una aproximación crítica a la situación internacional*. UMA.

Grimmer, J., Roberts, M. E., & Stewart, B. M. (2022). *Text as data: a new framework for machine learning and the social sciences*. Princeton University Press.

Hawkins, R. (2017). Modeling the Norwich Cathedral Cloister Bosses: sculpture, photogrammetry and the mobile spectator. *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture*, 6(2), 72-79. <https://digital.kenyon.edu/peregrination/vol6/iss2/9>

Helmreich, A., & Pugh, E. (2022). *Motion, migration and data: an introduction to digital art history* [Slides de PowerPoint]. Digital Art History Workshop.

Hughes, J. M., Graham, D. J., & Rockmore, D. N. (2010). Quantification of artistic style through sparse coding analysis in the drawings of Pieter Bruegel the Elder. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 107(4), 1279-1283. <https://doi.org/10.1073/pnas.0910530107>

Impett, L. L. (2020). *Painting by numbers: computational methods and the history of art* [Tese de Doutorado, École Polytechnique Fédérale de Lausanne].

Jaskot, P. B. (2019). Digital art history as the social history of art: towards the disciplinary relevance of digital methods. *Visual Resources*, 35(1-2): 21-33. <https://doi.org/10.1080/01973762.2019.1553651>

Jaskot, P. B., & Graaff, I. V. D. (2017). Historical journals as digital sources: mapping architecture in Germany, 1914-24. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 76(4), 483-505. <https://doi.org/10.1525/jsah.2017.76.4.483>

Jeffs, A. (2020). Digital 3D modeling for the history of art. In K. Brown (Ed.), *The Routledge companion to digital humanities and art history* (pp. 313-325). Routledge.

Johnson, C. R., Hendriks, E., Berezhnoy, I. J., Brevdo, E., Hughes, S. M., Daubechies, I., Li, J., Postma, E., & Wang, J. Z. (2008). Image processing for artist identification. *IEEE Signal Processing Magazine*, 25(4), 37-48. <https://www.doi.org/10.1109/msp.2008.923513>

Joyeux-Prunel, B. (2019). Provincializando Paris. A narrativa centro-periferia da arte moderna à luz das abordagens quantitativa e transnacional. *19&20*, 14(2). <https://www.doi.org/10.52913/19e20.XIV2.01>

Joyeux-Prunel, B. (2020). Digital humanities for a spatial, global, and social history of art. In K. Brown (Ed.), *The Routledge companion to digital humanities and art history* (pp. 88-108). Routledge.

Kienle, M. (2017). Between Nodes and edges: possibilities and limits of network analysis in art history. *Artl@s Bulletin*, 6(3), 4-22. <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss3/1/>

Kohle, H. (2016). Kunstgeschichte und Digital Humanities Einladung zu einer Debatte. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 79(2), 151-154. <https://doi.org/10.1515/ZKG-2016-0013>

Kubler, G. (1962). *The shape of time: remarks on the history of things*. Yale University Press.

Li, W. (2019). Innovative exuberance: fluctuations in the painting production in the 17th-century Netherlands. *Arts*, 8(2), 1-21. <https://doi.org/10.3390/arts8020072>

Li, W. (2021). Spotting specialists: a digital approach to contemporary concepts of genre and specialisation. In M. Osnabrugge (Ed.), *Questioning pictorial genres in Dutch seventeenth-century art: definitions, artistic practices, market & society* (pp. 43-71). Brepols.

Lincoln, M. (2016). Social network centralization dynamics in print production in the low countries, 1550–1750. *International Journal for Digital Art History*, (2), 134-157. <https://doi.org/10.11588/dah.2016.2.25337>

Lincoln, M. D. (2020). Tangled metaphors: network thinking and network analysis in the history of art. In K. Brown (Ed.), *The Routledge companion to digital humanities and art history* (pp. 73-87). Routledge.

Lyu, S., Rockmore, D., & Farid, H. (2005). Wavelet analysis for authentication. *Art + Math = X Conference*. University of Colorado.

Manovich, L. (2015). Data science and digital art history. *International Journal for Digital Art History*, (1), 12-35. <https://doi.org/10.11588/dah.2015.1.21631>

Marmor, M. (2016). Art history and the digital humanities. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 79(2), 155-158. <http://dx.doi.org/10.1515/ZKG-2016-0014>

Martins, F. P. B. (2021). Subgrupos em disputa na arte engajada dos anos 1960: uma análise sociométrica. *Anais do 20º Congresso Brasileiro de Sociologia*. UFPA.

McEnery, T., & Hardie, A. (2012). *Corpus linguistics: method, theory and practice*. Cambridge University Press.

Meeks, E. (2011). More networks in the humanities, or did books have DNA? *Stanford University Libraries*. <https://dhs.stanford.edu/visualizations/more-networks>

Moretti, F. (2008). *A literatura vista de longe*. Arquipélago.

Pentcheva, B. (2017). *Hagia Sophia: sound, space, and spirit in Byzantium*. Pennsylvania State University Press.

Pollock, G. (2014). Computers can find similarities between paintings – but art history is about so much more. *The Conversation*. <https://theconversation.com/computers-can-find-similarities-between-paintings-but-art-history-is-about-so-much-more-30752>

Rice, Y. (2017). Workshop as network: a case study from Mughal South Asia. *Artl@s Bulletin*, 6(3), 50-65. <http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss3/4>

Rockwell, G., & Sinclair, S. (2016). *Hermeneutica. Computer-Assisted Interpretation in the Humanities*. The MIT Press.

Rodríguez-Ortega, N. (2013). humanidades digitales, digital art history y cultura artística: relaciones y desconexiones. *Artnodes*, (13), 16-25. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5575179>

Rodríguez-Ortega, N. (2018). Summer school on digital art history (DAHSS). Data-driven analysis and digital narratives. *International Journal for Digital Art History*, (3), 184-191. <https://doi.org/10.11588/dah.2018.3.49917>

Rodríguez-Ortega, N. (2020). Image processing and computer vision in the field of art history. In K. Brown (Ed.), *The Routledge companion to digital humanities and art history* (pp. 338-357). Routledge.

Rodríguez-Ortega, N., & Guzmán, M. T. (2008). La Teoría del arte en el marco de las humanidades digitales: nuevas perspectivas de análisis. *Actas del XVII Congreso Nacional de Historia del Arte. Art i memòria*. Universitat de Barcelona.

Schich, M., Huemer, C., Adameczyk, P., Manovich, L., & Liu, Y.-Y. (2017). Network dimensions in the Getty Provenance Index. *arXiv*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.1706.02804>

Schmidt, S. K. (2012). Opening the Augsburg cabinet drawers. *Art Institute Chicago*. <https://www.artic.edu/articles/325/opening-the-augsburg-cabinet-drawers>

Schreibman, S., Siemens, R., & Unsworth, J. (Eds.). (2004). *A companion to digital humanities*. Blackwell.

Stork, D. G., & Coddington, J. (Eds.). (2008). *Computer image analysis in the study of art*. International Society for Optics Photonics, <https://spie.org/Publications/Proceedings/Volume/6810>

Stork, D. G., Coddington, J., & Bentkowska-Kafel, A. (Eds.). (2010). *Computer vision and image analysis of art*. International Society for Optics Photonics. <https://spie.org/Publications/Proceedings/Volume/7531>

Stork, D. G., Coddington, J., & Bentkowska-Kafel, A. (eds.). (2011). *Computer vision and image analysis of art II*. International Society for Optics Photonics. <https://spie.org/Publications/Proceedings/Volume/7869>

THATCamp. (2010). *Manifesto for the digital humanities*. https://humanidadesdigitais.files.wordpress.com/2011/10/dh_manifesto.pdf

Valle, A. (2020). Mapeando o sagrado: arte sacra e locais de culto afro-brasileiros em notícias sobre repressão policial no Rio de Janeiro, 1890-1941. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, 1(2), 5-29. <https://doi.org/10.20396/rhac.v1i2.13906>

Vaughan, W. (1987). The automated connoisseur: image analysis and art history. In P. Denley & D. Hopkin (Eds.), *History and computing* (pp. 215-221). Manchester University Press.

Vaughan, W. (2005). Introduction. Digital art history? In . Bentkowska-Kafel, T. Cashen, & H. Gardiner (Eds.), *Digital art history: a subject in transition* (pp. 1-2). Intellect Books.

Underhill, J. (2014). The phenomenology of sunset at the Palace of the Jaguars, Teotihuacan. *World Art*, 4(2), 157-173. <https://doi.org/10.1080/21500894.2014.935951>

Underhill, J. (2019). The twilight of presence: pictorialized illumination in Leonardo da Vinci's Last Supper. *Leonardo*, 52(1), 44-53. https://doi.org/10.1162/leon_a_01343

Wang, J. Z., Kandemir, B., & Li, J. (2020). Computerized analysis of paintings. In K. Brown (Ed.), *The Routledge companion to digital humanities and art history* (pp. 299-312). Routledge.

Wasielewski, A. (2021). Sharing the Visual Heritage. Metadata, Reuse and Interdisciplinary Research. Text Mining Art History 2019-2020. *Harvard DataVerse*. <https://doi.org/10.7910/DVN/ORALM9>

Workshop: Motion, migration and data: an introduction to digital art history (2022). <http://www.ciha2022.mac.usp.br/wp-content/uploads/2021/12/Call-for-Getty-Workshop-DAH-CIHA.pdf>

Zorich, D. M. (2012) *Transitioning to a digital world: art history, its research centers, and digital scholarship*. The Kress Foundation. <https://www.kress-foundation.org/Resources/Sponsored-Research/Research-Items/Transitioning-to-a-Digital-World>

Zweig, B. (2015). Forgotten genealogies: brief reflections on the history of digital art history. *International Journal for Digital Art History*, (1), 39-49. <https://doi.org/10.11588/dah.2015.1.21633>

ARTIGOS

A TRAGÉDIA NO OLHAR: NOTAS SOBRE O SÍMBOLO

THE TRAGEDY IN THE GAZE: NOTES ON THE SYMBOL

Claudio R.O Cavargere¹

RESUMO: O presente ensaio tem como objetivo delinear o caráter agonístico e trágico do símbolo. Para tal intento, pretende-se tatear, fazendo uso de Creuzer e Bachofen, atingindo seu cume em Warburg, como o símbolo, enquanto película provisória que se forma a partir do choque violento entre homem e mundo, faz da tensão vital e da terribilidade da vida uma forma de mais-viver, ou seja, uma forma de orientação no cosmos. Cristalizando em tensão máxima o rudimento histórico de uma forma de vida, mais do que resolver e apaziguar sinteticamente seu conflito imanente, o símbolo se revela ele mesmo uma força agonística, uma vontade de poder que estimula ou declina a vida que com ele entra em contato.

Palavras-chave: Tragédia; Símbolo.

ABSTRACT: This essay aims to outline the agonistic and tragic character of the symbol. For this purpose, it is intended to grope, making use of Creuzer and Bachofen, reaching its peak in Warburg, as the symbol, as a provisional pellicle that is formed from the violent clash between man and the world, makes the vital tension and the terribleness of Life a way of living more, that is, a form of orientation in the cosmos. Crystallizing in maximum tension the historical rudiment of a form of life, more than synthetically resolving and appeasing its immanent conflict, the symbol reveals itself to be an agonistic force, a will to power that stimulates or declines the life that comes into contact with it.

Key words: Tragic; Symbol.

¹ Programa de Pós-Graduação em Filosofia – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Email: ccavargere@gmail.com ORCID: 0000-0002-6539-5379

É como enigma, labirinto, que vemos Bachofen definir a passagem acidentada do homem pela terra. Diante de seu rosto, o homem sente “em primeiro momento um impulso pela vida [*trieb zum leben*], depois, sobrepõe-se um impulso pela morte”. Mais do que opostos, “trabalham sempre um ao lado do outro, e só a composição de ambos é diferente. É essa mistura mesma que no que consiste a vida. Aquilo que a vida destrói é a vida mesma, é na vida que reside o germe da morte; a vida é a própria morte” (Bachofen, 2021, p. 148).

Para dar conta da contínua passagem entre morte e vida, trevas e luz, geração e destruição, materialidade terrestre e solar; para estabilizar a si mesmo por entre o choque de forças que não cessam de dividi-lo, o homem cria o símbolo. Mais próxima de uma necessidade vital, esboçada às pressas e involuntariamente, o símbolo surge como expressão daquilo que não pode senão ser expressado; daquilo que é expressado como inexprimível. Rodeado pela morte, o símbolo funerário seria o local onde mais se nos aproximamos desse caráter originário do simbolismo humano. Diante do evento traumático por excelência, pujante de iminência fóbica, a necessidade do viver impõe com radical urgência uma resposta, uma ação de sobrevivência. “Aquilo que diante da tumba se pensa e se sente, nenhuma palavra pode exprimir, mas só pode aludir-lhe o símbolo”. Ou ainda: “sob o local da morte, somente o símbolo, não a língua” (Bachofen, 1927, p. 30).

Mediador entre a vida e a morte, resultado imediato do seu atrito, o símbolo é aquilo que, no homem, serve de ponto de contato e separação. Dotado de uma sobre-temporalidade, o símbolo se modifica e retorna eternamente, expressa a ligação sempre nova e re-novada da experiência primordial do homem com o mundo. Nele, o passado originário se redime, mas retorna ainda mais uma vez. Matéria espessa como a vida, talvez fruto de um mesmo material, o símbolo é o próprio contraste, a dor perfurante do humano obrigado a viver no tempo, destinado pela desgraça a conjugar, como de um único golpe, o finito e o infinito. Breve e dissonante harmonia dos contrapostos, ali onde a morte dança lasciva com a vida, a materialidade viscosa do símbolo é a materialidade do próprio homem, seu rudimento de preservação. Mais do que metafísico, o símbolo é biológico, natural. Tal a autodefinição de Bachofen como um empírico, que faz não metafísica, mas *Naturforschung*, pesquisas naturais (Bachofen, 1927, p. 34). Guiar-se unicamente pela matéria, percorrer a superfície das imagens, localizar, no espaço que se abre entre a vida e a morte, a posição geográfica do símbolo, o sentido físico, concreto,

de sua oposição – tal o que nos ensina Bachofen. “Admiramos a genialidade da forma, um jogo da imediatidade; nenhum para-além, nenhum lado-de-lá, nenhum obscuro pressentimento. Aqui a mística permanece apenas uma parte fragmentária e ínfima do *repertório vascular*” (Bachofen, 1938, p. 201). Filho da dor, a luta é o produto mais puro de sua criação.

Mas é também essa a *geografia histórica* do simbolismo de Bachofen: entre o visual e o tátil, entre o tátil e o óptico, o símbolo é aquilo que pela dolorosa combinação dos opostos nos atravessa e recorta com força, com a velocidade de um raio ou de uma descarga elétrica (Bachofen, 1927, p. 31). Mas também ele reserva essa carga, também ele a transfere como uma flecha em direção ao porvir. Fruto da vida no sepulcro, o símbolo é carregado de tempo; faz de sua instável imutabilidade uma promessa de sobre-viver. Ali, “as gerações antigas e aquelas mais recentes se encontram em contato imediato: a separação temporal e espacial perdem significado” e, contudo, continuam a prevalecer, como que reinseridas em uma nova polaridade (Bachofen, 2021, p. 79). O símbolo é o ponto de contato, de atrito, entre homem e mundo; a carga violentamente realizada e conservada que, pelo acontecimento incessantemente repetido da vida, se inscreve, marca na memória histórica e biológica do homem, esboça os estratos da consciência. Ali, a experiência da dor e do alívio, da derrota e da vitória retornam como imagem, como forma e símbolo figurativo. Apenas o simbólico pode manifestar e, ao mesmo tempo, expiar, o absurdo do mundo, sua experiência fóbica original; só ele pode reclamar para si, e ao mesmo tempo, seu silêncio surdo e seu grito de dor, sua individualidade solitária e sua universalidade coletiva, seu pranto de luto e suas lágrimas de vitória. Ali, não há nem mesmo imagem que se oponha ao dizer, reserva que se afaste da ação. No jogo do enigma, aforismo e figura, oráculo e desenho, arquitetura e escultura são todas parte de um mesmo movimento. Na curvatura do rio do símbolo, as flores que crescem se alimentam de estrume. Essa profundidade sob a aparência, esse abismo sob a superfície, do qual descendem a imagem e a forma, é já ela presente e passado, retorno e criação, corte seco da morte e desabrochar pleno de vida.

Uma imagem concreta, sensível, delimitada; uma forma que abarca, na plenitude do olhar, as marcas insondáveis do Tempo; uma figura que, no clarão de um lampejo, tudo põe a ver no átimo do instante. E não seria isso o símbolo, a imagem? A carregada tensão entre o finito e o infinito, a presença vivente imediata e, ainda assim, já há muito longínqua,

separada no corpo; um aqui e agora que atravessa o que-foi em direção ao para-todo-sempre. Não-criado, mas já-composto, artificialmente fabricado, sem origem e sem autor, mas confeccionado no tempo, na ipseidade de um corpo, eterno quanto o mundo, extenso quanto a terra – também é assim que vemos investigar Creuzer as forças do símbolo. Antes mesmo de Bachofen, era já em Creuzer que víamos a instantaneidade do símbolo, seu lampejo provisório e, ainda assim, não menos determinante. Se o símbolo se configura como o resultado do impacto calcinante, formador, do homem com a vida, se ele dedilha todas as cordas do humano, como poderia ser ele senão profundamente material, profundamente arraigado na terra, esse magma sem forma mas já formador de toda criação visível? Imagem da morte, o símbolo advém “do mais saudável sentimento de vida, do desejo ardente pelo viver”. Nele, a dor se expressa “com graça poética e com frescor de vida” (Gauthier, 1999, p. 58).

Para Creuzer, é a vida em sua inteireza, em sua diversidade material e terrificante que o símbolo revela, antes de tudo. “É esse princípio mesmo físico, corpóreo, que nos fornece a unidade e a possibilidade de compreensão dessa *Bildnerei*, dessa profusão de imagens” (Galland-Szymkowiak, 2011, p. 94). E como poderia ser essa *física* do símbolo senão, e ao mesmo tempo, “uma psicologia e uma antropologia, que apresenta a imagem como uma forma característica do humano”, e “que diferencia as figuras em função do tipo de relação instaurada entre a forma da imagem” e o mundo? “Em Creuzer, o símbolo não é apenas um conceito estético-artístico. Aquilo que ele deve esclarecer é o processo mesmo da civilização – a passagem do balbuciante para aquilo que tomou forma pela ação humana”. Na luta contra o mundo – já o dissemos – é a consciência de si mesmo que o homem instaura como símbolo. Mas aqui, “a pulsão de simbolização só se perpetua pela tensão que a constitui” (Galland-Szymkowiak, 2011, pp. 95-96). Tal a concepção avassaladora de Creuzer que, mesmo que tragada pelo romantismo, vemos ressurgir em toda sua força primeiro com Bachofen e depois com Warburg. Contra a posição clássica de Moritz, e até mesmo de Goethe e Schelling, Creuzer não atenua a oposição e o caráter conflitivo imanente ao símbolo. Mais do que a adequação perfeita entre as proporções do homem e do mundo, o símbolo é a expressão de sua inadequação, a tensão necessária que dilacera ao mesmo tempo que estabiliza o surgimento de toda forma. É este o “doloroso processo de engendramento” [*ein schmerzliches Sehnen, das Unendliche im Endliche zu gebären*] do símbolo:

“doloroso porque já sempre consciente de sua irreduzível oposição”, de sua necessária instabilidade (Creuzer, 2017, pp. 67-68).

O uno que é duplo, o todo que é múltiplo: é a articulação dos elementos opostos, harmônicos pela sua própria tensão, fazendo da tensão aquilo mesmo do que se articula, que se erige sob o símbolo. É próprio do símbolo expressar o conflitivo na harmonia de um único golpe de vista. Talvez seja esse golpe mesmo um atrito, uma batalha que se trava contra o próprio símbolo, dentro de suas paragens. É pela incoerência do que preserva a dualidade na unidade, a tensão na reconciliação, que Creuzer define a singularidade do símbolo, da imagem. Carregado de violência, o símbolo não pode se expressar “senão por uma fulguração, uma brevidade apreensível” pelo olhar e que, de um só golpe, recorta no fim da noite o instante mesmo de sua luminescência. Ali, ele nos arrebatava, “nos solicita por inteiro”, captura o olhar e o dirige para um longínquo sem limites – cheio de proximidade, íntimo na estraneidade da distância. Mesmo o entendimento é como que pulverizado, “dissolvido em todos os pormenores”, “em todos os componentes de uma multiplicidade açambarcada no momento fecundo da imagem”. Aglomerado às pressas como que por mosaico ou nebulosa estelar, “ele ali experimenta um prazer transbordante de vida, satisfeito na plenitude daquilo que entrevê” desmembrado, conjugado pelo corte (Creuzer, 2017, p. 69).

Oposto à racionalidade do discurso, o símbolo lhe é também complementar: não a destrói, não a nega, mas a absorve, a engloba, estira e esgarça seu campo de atuação. Tal a defesa de Creuzer do símbolo e da imagem não como objetos, mas como método da investigação histórica, como cerne da pesquisa filológica e – por que não? – da ciência do humano. A capacidade de condensar um mundo expressivo e, portanto, um mundo como tal, o poder de estruturar e manifestar um povo historicamente determinado e ainda assim fazê-lo insistentemente latejar nas veias do tempo por entre vasos, estátuas, moedas; a força de agir, em suma, pela sua materialidade concreta, biológica, que se apresenta, se impõe – tal a importância do símbolo para Creuzer. O símbolo como “intuição central” diante da qual deve remontar a ciência histórica, e ali mobilizar juntas a força da “poesia como intuição criadora” e a filologia como “o estudo rigoroso da materialidade histórica”. Muito tempo antes de Warburg, Creuzer já propõe o uso das imagens como substrato para a construção de uma “ciência da vida”, do humano, ali onde a história se vê desaguar na sobre-historicidade, e o homem, aliviado de tempo, se permite,

ainda uma vez mais, deixar-se “impactar e invadir pela matéria do tempo”, pelo retorno do antigo (Galland-Szymkowiak, 2011, pp. 98-99).

O eclipse romântico de Creuzer, que o fez precipitar-se nas sombras do esquecimento, foi, talvez, menos devido à inconsistência de seu pensamento do que à apropriação dilaniante de seus próprios interlocutores e comentadores. Nisso ele teve de sofrer o mesmo destino de Bachofen. Pois é em estrito diálogo com Creuzer que vemos Hegel desenvolver suas primeiras pesquisas entorno do símbolo. Aqui, ele ainda é monstruoso, estranho, enigmático. Mas se padece de inadequação, é devido à sua imaturidade, ao fato de pertencer a uma forma ainda primitiva de consciência. O impulso simbolizante da presença do homem no mundo, essa urgência instintiva diante da vida, é nada mais que uma pulsão ainda inconsciente da autoconfiguração do Espírito, longe ainda de si mesmo, preso que está na gravidade da natureza. Distante da verdade que não tardará a chegar pelo processo de tomada de consciência de si do Espírito, a inadequação do símbolo não lhe é constitutiva, mas constitutiva de um Espírito ainda deslocado, fora de lugar, alheio ao conteúdo mesmo de uma Revelação que lhe escapa. Se em Creuzer a inadequação simbólica advém da “massividade, da monstruosidade da experiência” do homem no mundo, violência que o obriga a sofrer “como que uma sideração, uma estupefação [verwunderung] de consciência” que não pode se expressar senão pelo caráter “impositivo e enigmático” do símbolo, carregado de “instantaneidade”, de “inesperada conjunção de contrários”, em Hegel o símbolo reenvia à segura “fascinação narcísica de uma consciência que se apropria” e se conforta a si mesma (Galland-Szymkowiak, 2011, pp. 101-102).

Contra o esvaziamento da imagem pela suprassunção da Verdade e do significado, reapropriação da consciência pela identidade de si, Creuzer contrapõe a materialidade e a efetividade do símbolo, a consciência inadequada em batalha contra si mesma. A processualidade da imagem em Creuzer nos indica “que ela não é uma simples invenção, mas expressão das etapas realmente vividas pela consciência e conservadas *enquanto passado*”. A determinação de “*ser passado* não é uma determinação que se poderia adicionar simplesmente a uma representação”: ela “indica simultaneidade dialética de uma desapareição e uma conservação” que não pode “senão reenviar à experiência vivida pela consciência” (Galland-Szymkowiak, 2011, p. 103). Tal a perspicácia ao mesmo tempo sensível e aterradora que vemos se expressar pelas imagens

de Creuzer, esse perscrutador de enigmas. Depois dele, e já muito depois de Bachofen, levará ainda muito tempo para que vigorosos homens tenham a coragem de mergulhar novamente no antro das Ninfas. Será apenas sob o corpo dilacerado de Nietzsche, e sob a carne cortada de Warburg, que desafiaremos novamente o perigo das imagens – ali, no sorriso banguelo da gruta, sentiremos fremir o rastejar do deus labiríntico.

Se em Creuzer e Hegel vemos o símbolo se antecipar ao espaço clássico do mito, em Vischer ele ainda sobrevive, lateja, sob o encobrimento racionalístico porque passa o segundo. Tudo se passa como se o símbolo fosse incapaz de eliminar os resíduos vitais, materiais, que se cristalizam como substrato figurativo. É, portanto, pela tensão inevitável, pela batalha eterna, que ele se constitui, ou melhor, subsiste. No agonismo entre o homem e a matéria do mundo, o que se abre é como um espaço suspensivo [*vorbehaltende*], um campo gravitacional discrepante cujo território é aquele da aparência, da imagem (Vischer, 2015, p. 430). Na fricção entre o afundar-se e o retirar-se para uma distância segura, o espaço da imagem se apresenta como uma espécie de vontade de descarga, mas já inibida pela retenção, pelo privar-se regenerador. O símbolo é fruto da vontade de arte, da vontade de poder, de todo vivente que, uma vez desintoxicado de mundo, não pode deixar de se deixar engolir por ele. Na batalha pela vida, a criação de imagens “permanece peculiar à humanidade como a um seu traço dotado de necessidade natural” (Vischer, 2015, p. 431). Ali, “todo espírito vivente realiza ainda hoje e sempre o ato ao qual os deuses devem sua existência” (Vischer, 1922, p. 324). E se vemos uma maior ênfase em Vischer acerca do privilégio da dimensão figurativa do símbolo, é porque nele se apresenta em “maior tensão” aquilo que é o mais próprio da “imagem visiva”, “melhor capaz de encarnar aquela polaridade do *enigma* do qual se alimenta o símbolo estético” (Carchia, 1984, p. 95). A natureza do símbolo é aquela da técnica; uma natureza de segunda mão, cujo esforço de fazer ressurgir o mundo tropeça em uma estética do solipsismo, da contradição.

Mas não era isso aquilo que desenvolvia de forma monstruosa os ligeiros aforismos de Warburg? Não era esse corte do hegelianismo possibilitado por Vischer que abraçava Warburg com todas as suas forças, e isso a tal ponto de fazê-lo não um continuador, mas um herdeiro traiçoeiro de todas aquelas páginas de Creuzer, de toda aquela força de Bachofen? Não era toda a potência do passado que Warburg retoma e extrai de todas aquelas figuras, de todas

aquelas formas que renasciam do paganismo antigo? O incessante transfigurar da matéria-mundo no símbolo estético; a tentativa de curar, pelo enigma e pelo solipsismo, as armadilhas do próprio enigma, do próprio solipsismo; um distorcer ocular da realidade racionalizada, cheia de significado, para fazer brotar de suas vértebras aquele rudimento dinâmico e terrível de onde florescem as formas. No símbolo, é o “passado natural”, violento, “da natureza que retorna, mas como conteúdo histórico da consciência” (Vischer, 1922 p. 98). Se ele restitui à natureza sua mais completa absurdidade, seu aterrador ineludível, é sob a forma sobrefeiz da figuração estética. Aqui, o retorno não pode ser senão histórico, supra-histórico. É essa sobre-historicidade incrustada na superfície da imagem, nos contornos de sua materialidade, que se trata, como em Creuzer, de fazer pulsar. Pois é isso um símbolo: um freir enlouquecido que cintila até a beira da explosão; um instante em que “aquilo em que o que foi se une fulminantemente com o agora em uma constelação”; “uma constelação saturada de tensões” que perfura como lâmina, atravessa como um raio, um “choque pelo qual ela se cristaliza como mônada” (Benjamin, 2007, p. 518).

Tudo menos pacífico, o que investiga o método de Warburg não é a custódia do homem nas bases seguras do significado. Na arqueologia da arte, a história das imagens é uma tentativa exaustiva de cavar até as mais terríveis raízes do humano. Só ali, no olho do enigma, é que se pode desvelar a promiscuidade originária que, como num jogo de espelhos, duplica e replica a armadilha do homem, mas também enuncia sua salvação. É a essa redescoberta do fundamento trágico da cultura que não tardou a se precipitar os leves passos de Warburg; é também esse estado de precariedade absoluta que ele viu como que se enunciar por entre as cavidades escuras da imagem. Para rastejar até os vermes, para fazer adubo do estrume, Warburg teve de experimentar em seu próprio corpo a periculosidade do mundo, a luta incansável contra suas forças. Todo organismo histórico, assim como toda época e cultura, é obrigado a desabrochar do lodo do conflito; a luta entre Atenas e Alexandria, entre o racional e o irracional, é sempre afrontada de novo. É esse o perigoso caminho do enigma, é esse seu labirinto: do Tártaro ao Olimpo, da matéria do mundo ao símbolo ordenador, o homem é sempre levado a percorrê-lo de novo, do início ao fim – do fim ao início. Nesse labirinto circular, “a solução do enigma da Esfinge é o homem como não-ainda (ou não-mais) em posição ereta”, como um frágil “eixo entre o céu e a terra”; ali, “está a ponto de levantar-se, ou talvez já tenha caído” (Stimilli, 2004, p. 115).

No não-ainda do humano, o símbolo evoca a promessa de alçar-se do chão sem nunca chegar a ficar de pé. Sob a precariedade absoluta da condição do homem na terra, o símbolo reflete a dupla face do destino: “de um lado, a necessidade cósmica legisladora, imanente, e o homem como uma sua pequena parte. De outro, a violência absolutamente destrutiva do destino hostil ao homem, a inveja dos antigos deuses, todo o círculo trágico dos condenados” (Warburg, 2004a, p. 19). Uma polaridade, uma oscilação, e aquele retorno eterno da experiência fóbica originária, da luta contra a morte, a experiência mesma do destino – tal contra o que luta incansável a arma do símbolo. Diante do inapreensível, resta ainda ao homem uma chance de encontrar-se, sem deixar de perder-se, pelas sendas tortuosas das imagens. É ela que concretiza, dá corpo a essa experiência pática; é ela que a permite erigir-se sob uma forma, ou melhor, uma fórmula: fórmula pática, *pathosformel* – ou seria melhor dizer, uma fórmula trágica, *tragóformeln*?

Ora, mas já não era isso mesmo aquilo que afirmávamos acerca das primorosas contribuições de Creuzer e Bachofen para uma nova ciência da vida, do humano? Já não era isso aquilo que víamos ensurdecer na mudez afiada de seus símbolos? Se colocamos indevidamente Warburg, não como continuador, mas demônico herdeiro de sua tradição, não foi para arregimentá-lo, para cravá-lo no significado da História, essa mitologia do Homem Moderno. Se o fizemos, é porque é em Warburg que a insolência das imagens se faz tanto mais avassaladora; é nele que o enigma do símbolo atinge, pelas dobras da história, aquele furor grego, aquela luminescência solar que sentíamos queimar por entre as figuras de Sófocles – ainda que aqui se tenha travestido de novas vestes, tenha dançado em passos de *rinascita pagana* com gestos do Renascimento italiano. Pois se é do terror, do absurdo, da desmesura do destino trágico do homem que nos fala incessantemente Warburg, não é para ali traçarmos o baluarte de nossa morada. Mais do que Creuzer e Bachofen, aquilo que nos fala Warburg é sobre a necessidade da *medida*, da *forma*. Se fala da excessividade dos gestos, de sua transbordância, não é para resvalar na fratura do corpo, pois também o corpo tem um seu *logos*, também ele exige o domínio de uma unidade estilística. Tal a fineza clássica, a leveza divina, que Warburg encontra nos textos de Burckhardt. Mais do que Bachofen, esse gigante herdeiro de Ésquilo que busca abraçar com força de Hérakles as subterrâneas paragens do Hades, Warburg vê em Burckhardt a força necessária para assumir como

sua a tarefa de Sófocles. Ali, o que se busca é a antítese da profundidade do abismo; o avesso da garganta submersa do mundo. Como Sófocles, o esforço heroico de Warburg é o de concentrar a massa do mundo na fina superfície da medida – única possibilidade de sobre-vivência do caos no homem. Na guerra contra o mundo, o que quer Warburg é o que quer o homem: “a *medida* ou a *forma exaltada*, uma forma que seja, ao mesmo tempo, vida e domínio da vida” (Gombrich, 1997, p. 221).

Tudo se passa como se a força titânica do mundo não pudesse sobre-viver no homem senão pela expressão da medida, senão sob o equilíbrio precário e instável da aparência e da forma. Como Sófocles, foi só na obra de arte, na virulência das figuras, que Warburg encontrou a verdadeira possibilidade da vivência trágica, mas também de sua expiação. Warburg mergulha até o fim na constituição trágica das imagens, pois também ele soube ouvir as traiçoeiras palavras do oráculo. A imagem “continua, para ele, aquele âmbito onde, em sua forma mais manifesta, atinge expressão toda a trágica e necessária fissura constitutiva da ação humana”. Mais do que em qualquer outro âmbito, “aquele estado suspenso que constitui a peculiaridade da imagem” não poderia ter outra raiz “senão na irresolúvel tragicidade de sua constituição mundana” (Carchia, 1984, p. 105). É apenas pela graciosidade da forma, esse limiar de que se constitui o símbolo, que “se origina o órgão de ignição – inibitório ou estimulante – que produz, entre a *kínesis* instintiva e passional e a *theoria* cósmica ordenadora, a consciência e a vontade de uma *sophrosyne* equilibrante como suprema força cultural” (Warburg, 2004b, p. 24). Pois é disso que se trata: *sophrosyne*, aquela lúcida sabedoria que só a muito custo conquistaram os gregos arcaicos; aquele imenso esforço de domínio de si que apenas por um mal-entendido foi generalizado e identificado com toda a Grécia. A tranquila consciência da dor, a sabedoria de quem já se banhou de tanto sofrer – tal o que vemos acompanhar os exaustos passos de um Édipo já velho, retornando a Atenas, cercado de olhos de admiração pela presteza, pela grandeza e pela glória de quem já se elevou pela tragédia da vida.

Tal o que vemos afirmar Warburg, como que numa incandescência explosiva de lucidez e sabedoria, também em seu texto sobre Francesco Sassetti. Ali, o símbolo retorna em seu papel de instrumento ordenador, mas também como arma de defesa, uma bússola de orientação cósmica. E o que poderia nos dizer a figura do Centauro, senão esse esforço da medida, do exaustivo empreendimento de dar a si mesmo uma forma frente

às ondas pulverizadoras do destino? O que emanaria violenta de sua figura senão aquele dissídio primevo que víamos abarcar aquilo tudo do homem? Mas não era também a posição serena e firme diante da dor que víamos elogiar Píndaro sob as formas de Quíron, esse virtuoso escultor de heróis? Tudo se passa como se esse dissídio ineludível da vida não pudesse retornar senão sob a forma dilacerada de um Centauro, sob a gestualidade excessiva do corpo aflito do herói – esse herdeiro da fratura, esse eixo entre o monstro e o humano, carregado de glória e de desolação.

Ora, mas é primeiro como *Ninfa*, depois como *Serpente*, que o toque convulsivo da vida retorna e sobre-vive, atravessa e cicatriza, o corpo fraturado de Warburg. Era o gesto vivo do mundo que não cessava de ressurgir entre aqueles cabelos serpenteados, entre aqueles drapeados soprados pelo vento. Foi primeiro como jogo, depois como enigma, que a Ninfa fiorentina recortou as frágeis molduras da realidade. Se primeiro dançava sutil com suas esvoaçadas vestes, não tardou a engolir demoníaca com seus redemoinhos em fontes água, com seu bambolear terrível de Mênade faminta. A ameaça das *cacciatrici di teste* não era outra, mas a mesma contra a qual nos havia orientado Apolo: também Warburg sabia do perigo de ser raptado pelas Ninfas. Se após o interlúdio dos demônios, ela retorna como *Serpente*, é porque também *Telúfia* nos ensina a cura de seu veneno. Depois de ter mergulhado como *Hylas* no antro das Ninfas, Warburg faz de sua conferência sobre a serpente uma expressão de convalescência, constrói com ela um símbolo que, sob o rosto do terror informe da Górgona, serve agora de cura e salvação. Aquele que foi ferido, do ferimento será curado – não era isso o que nos demonstrava, pelos males do corpo, o corpo de Warburg?

É com uma introdução à conferência sobre as *Metamorfoses* de Ovídio, presidida por Karl Reinhardt, que Warburg retoma a perigosa atividade que o precipitou para o abismo. Longe dos seguros portos que sustentam as ondas mnêmicas do Tempo, sua intenção não era outra senão perscrutar, ainda mais uma vez, a força de seus abalos sísmicos. Ali, o que buscava Warburg não era apenas ressaltar o caráter gracioso das formas de Ovídio, mas demonstrar que, por detrás daquelas delicadas vestes, era uma “vigorosa aproximação pática com a divindade” que se insurgia como “fundo da cultura trágica grega” (Warburg, 2008a, p. 268). Mais do que serena, as *Metamorfoses* eram frutos do dilaceramento: se vemos ali a representação contemplativa da totalidade cósmica e da ordenada composição do mundo dos deuses, é porque por detrás

dela escorre a consciência agonizante de quem deve seguir inevitavelmente a viagem de descida aos infernos. Não era outro o sentido da repetição exaustiva dos temas de rapto e perseguição que víamos surgir pelas inofensivas páginas do texto: o que ali se descortina é uma *vontade de agarrar*, um impulso por reter entre os braços aquilo da vida que não cessa de se fazer esquivar. Mais do que motivo pictórico-literário, a perseguição é movimento real, experiência crua da vida mesma. Sob os passos ligeiros de Dafne, que nos entretêm alegre por entre os temas e jogos de amor, o que se apresenta é o fundo sacrificial e violento de uma presa que de tanto buscar surpreender o âmago da vida, acaba perseguido e executado por ela. A perseguição é também um jogo das Ninfas: aquele que rapta, já foi ele mesmo raptado. Não era isso o que nos dizia o hino de Apolo, e depois dele, Sócrates?

Para Warburg, é o fundo trágico representado pelo rapto e pelo lamento fúnebre aquilo que mais claramente se apresenta sob o texto de Ovídio. Para ilustrá-lo, não hesita em colocar-nos diante da arte de Antonio Tempesta. Nas ilustrações acerca dos temas de Ovídio, Tempesta como que revela sob a violência dos gestos, pelo debater convulsivo de Proserpina, aquilo que a graciosidade do texto não renuncia em esconder: a fratura necessária do homem diante da vida e da morte. A impotência da morte, do rapto de Proserpina que desfalece impotente diante das garras de Hades, é apresentado por Tempesta em um “gesticular sobre-intensificado” que retoma dos sarcófagos gregos a tragédia originária do homem (Warburg, 2008b. p. 443). Mas ali, tragado pelo redemoinho circular da dança da morte, do próprio círculo se faz possível uma cura: é pela própria imagem, pela transfiguração artística dessa tragédia, que se pode “desintoxicar do trágico” (Warburg, 2008b. p. 669). Próxima do rito e da festa, a arte também recolhe a soma de todas as impressões fóbicas, mas à diferença de ambos, não permanece na repetição do movimento sofredor (Warburg, 2008b. p. 268). Em sua dança, dançamos sob passos de “escárnio e zombaria”, quer dizer, entramos “nos reinos da Saturnália, ali onde a suma honra terrena se conecta a um fim infame e violento” (Warburg, 2008b. p. 577). É esse espelhamento ou duplicação mesma da tragédia no ato transfigurador da arte que re-insere o caráter polar da experiência fóbica originária, ali onde o conflito entre a vida e o homem, a re-existência que busca incessantemente contra ela insurgir-se, torna-se agora passível de uma repetição regeneradora.

Ora, e não era isso o que afirmava Warburg acerca das belas figuras de Rembrandt? Não era isso o que elas conjuravam pelo rigor de seu *estilo*, pela suavidade de sua *medida*? Aqui, Proserpina não se contorce, não grita, como nas figuras de Tempesta, mas segura Plutão resoluto, firme, pela face. Aqui, suas companheiras não lamentam, e o que é digno de destaque é o momento exato da descida, do abrupto rapto pela boca faminta da morte. Em Rembrandt, a morte não deixa espaço para o lamento, é um encontro fulminante que captura, ao mesmo tempo em que desvela, o caráter violento, irremediável do destino. “Na ilha de luz onde Proserpina trava sua luta, a revolta só pode, portanto, ocorrer como um relâmpago, um gesto que não escapa ao destino, mas o mantém perto de si, interrompendo, por um instante, o ciclo” (Barale, 2010, p. 48). Ali, o reforço do retorno não se dá pela fuga, mas pelo encontro, pelo agarrar súbito de um destino que antes se apresentava como exterior ou fora de si.

Mais do que qualquer outro, foi Warburg aquele que levou até as últimas consequências as perigosas palavras do oráculo, foi ele quem, com ele e contra ele, mais violentamente seguiu as prescrições e os excessos de sua medida. Mais ainda do que Nietzsche, foi ele o verdadeiro sofrendor das terríveis flechas do deus solar. Pois só ele sabia da tragédia ínsita que corria por detrás de todo aquele heliotropismo, da chama fervente e da loucura flamejante que se precipitava por debaixo de toda aquela ascensão celeste. A tragédia da sabedoria, a cegueira da luminescência que dardeja com rigor por entre as perigosas fontes das Ninfas – tal contra o que nos aconselhava Warburg. Para os agraciados pelo deus solar, o triunfo da ascensão cósmica é pago com a rotação circular do astro luminoso: aquele que se ilumina é ele mesmo incendiado. Mas de dentro do fogo, pode também ele fazer incandescer, pode também ele fazer explodir uma nova ignição solar. Como Giordano Bruno, descendente de Acteão, o herói trágico pode fazer da fogueira uma imagem de reflexo vivente, curando a si mesmo da chaga da Ninfa. Acteão quer penetrar na nua crueza da vida, quer fazer *sua* aquela experiência dilacerante. De frente para o espelho, o caçador do mundo vê a si mesmo transformado em presa; mas mais do que levar com pesar a piscadela perfurante da morte, olha fundo na cavidade do abismo. Ali, rasgado de dor, esboça com firmeza um sorriso; faz do momento terrível o instante de sua queda, mas também a possibilidade de sua redenção.

É apenas com Warburg que aprendemos a percorrer e ao mesmo tempo sofrer as armadilhas das imagens; é com ele que aprendemos a percorrer vivos o antro labiríntico das Ninfas. Para vencer seu jogo, é preciso pagar, como Sócrates, os préstimos pela falta devida. Só assim poderá a filosofia expiar seu pecado; só assim poderá assumir novamente aquela faculdade artística da qual deve sua origem. Afinal, talvez seja isso a filosofia: uma faculdade de pensar por imagens.

REFERÊNCIAS

Agamben, G. (2012). *Ninfas* (R. Ambrosio, Trad.). Hedra.

Bachofen, J.-J. (1927). *Selbstbiographie und Antrittsrede über das Naturrecht*. Max Niemeyer.

Bachofen, J.-J. (1938). *Die Unsterblichkeitslehre der orphischen Theologie auf den Grabdenkmälern des Altertums*. Keiper Verlag.

Bachofen, J.-J. (1967). *Myth, Religion, and Mother Right: Selected Writings of J. J. Bachofen*. Princeton University Press.

Bachofen, J.-J. (2021). *Il simbolismo funerario degli antichi* (M. Pezzella, Trad.). Jouvence.

Barale, A. (2010). Potenze del destino e disintossicazione del trágico in Aby Warburg. *Aisthesis*, 3(2).

Benjamin, W. (2007). *Passagens*. Editora UFMG.

Carchia, G. (1984). Aby Warburg: símbolo e tragedia. *Aut Aut*, 199/200, 92-108.

Cesa, C. (1988). Bachofen e la filosofia della storia. *Annali della Scuola Normale Superiori di Pisa*, 18(2), 621-642.

Conte, P. (2004). Contatto e redenzione: il ruolo del simbolo in Goethe, Bachofen, Warburg. *Leitmotiv*, 4, 139-151.

Creuzer, F. (2017). *Symbolik und Mythologie der alten Griechen*. Verlag Der Wissenschaften.

Galland-Szymkowiak, M. (2011). La Symbolique de Friedrich Creuzer: philologie, mythologie, philosophie. *Revue Germanique Internationale*, 14, 91-112. <https://doi.org/10.4000/rgi.1278>

Gauthier, N. (1999). Quelques théories du symbole et du mythe dans l'Allemagne du XIXème siècle. *Recherches & Rencontres*, (13), 45-54.

Gombrich, E. H. (1986). *Aby Warburg: an intellectual biography*. University of Chicago Press.

Rampley, M. (1997). From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art. *The Art Bulletin*, 79(1), 41-55. <https://doi.org/10.2307/3046229>

Sassi, M. (1988). Percorsi del platonismo nel pensiero romantico: la Symbolik de Bachofen. *Annali della Scuola Normale Superiori di Pisa*, 18, 643-644.

Settis, S. (2012, settembre/outubro). Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria. *La Rivista di Engramma*, (100). https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1139

Stimilli, D. (2004). L'impresa di Warburg. *Aut Aut*, 321/322, 97-116.

Vischer, T. (1922). *Kritische Gänge*. Meyer & Jessen Verlag.

Vischer, T. (2015). The symbol. *Art in Translation*, 7(4), 417-448. <https://doi.org/10.1080/17561310.2015.1107314>

Warburg, A. (1984a). Burckhardt e Nietzsche. *Aut Aut*, 199/200.

Warburg, A. (1984b). Il “Déjeuner sur l’herbe” di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l’evoluzione del sentimento moderno della natura. *Aut Aut*, 199/200, 45-50.

Warburg, A. (2004a). *El ritual de la serpiente* (J. E. Homaeché, Trad.). Sexto Piso.

Warburg, A. (2004b). Le forze del destino riflesse nel simbolismo all’antica. *Aut Aut*, 321/322.

Warburg, A. (2004c). Lettera a Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf. *Aut Aut*, 321/322.

Warburg, A. (2004d). Per la conferenza di Karl Reinhardt sulle “Metamorfosi di Ovidio”. *Aut Aut*.

Warburg, A. (2006). *Gli Hopi: la sopravvivenza dell’umanità primitiva nella cultura degli Indiani dell’America del Nord* (M. Ghelardi, Trad.). Aragno.

Warburg, A. (2008a). *Opere* (M. Ghelardi, Trad., Vol. I). Aragno.

Warburg, A. (2008b). *Opere* (M. Ghelardi, Trad., Vol. II). Aragno.

Warburg, A. (2013). *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu* (M. Hediger, Trad.). Contraponto.

Warburg, A. (2016, settembre/ottobre). Mnemosyne. Einleitung: introduzione al Bilderatlas (M. Ghelardi, Trad.). *Rivista Engrama*, (138). https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2991

Warburg, A. (2018). *A presença do antigo: escritos inéditos* (C. Fernandes, Vol. 1). Editora da Unicamp.

CIRCULACIÓN DEL DISCURSO ILUSTRADO ESPAÑOL ACERCA DE LAS IMÁGENES RELIGIOSAS INDIGNAS O GROTESCAS. EL CASO CHILENO

CIRCULATION OF THE SPANISH ILLUSTRATED DISCOURSE ABOUT UNWORTHY OR GROTESQUE RELIGIOUS IMAGES. THE CHILEAN CASE

Fernando Guzmán¹

Susana Gazmuir²

RESUMEN: Durante los siglos XVIII y XIX el discurso del “buen gusto”, propio de la reflexión relativa a la poesía y la retórica, determinó buena parte de la discusión acerca de la pintura y la escultura. El arte religioso no estuvo al margen de esta concepción. El libro *Pintor christiano y erudito*, la obra relativa a imágenes sagradas más influyente del siglo XVIII en Hispanoamérica, fustigó a los que eran considerados “malísimos artífices” que pintaban o esculpían obras para las iglesias, así como a quienes que lo hacían sin poseer la conveniente erudición. La circulación del libro de Interian de Ayala en Chile permite afirmar que sus ideas dejaron una huella en la élite intelectual local. A la luz de lo anterior, se puede proponer que, uno de los antecedentes del discurso decimonónico acerca de la necesidad de una reforma del arte religioso en Chile fue la lectura del *Pintor Christiano y erudito*.

Palabras clave: buen gusto, arte religioso, Interian de Ayala

ABSTRACT: During the eighteenth and nineteenth centuries the discourse of “good taste”, typical of the reflection on poetry and rhetoric, determined

1 Profesor titular de la Universidad Adolfo Ibáñez e investigador del Centro de Estudios del Patrimonio. E-mail: fernando.guzman@uai.cl ORCID: 0000-0002-6515-8074

2 Doctor en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, profesor adjunto del Instituto de Historia, Facultad de Historia, Geografía y Ciencias Políticas de la Pontificia Universidad Católica de Chile. E-mail: mgazmurs@uc.cl ORCID: 0000-0002-6435-5658.

much of the discussion about painting and sculpture. Religious art was not outside this conception. The book *Pintor christiano y erudito*, the most influential work on sacred images of the eighteenth century in Latin America, criticized those who were considered “very bad artists” who painted or sculpted works for churches, as well as those who did so without the necessary erudition. The circulation of Interian de Ayala’s book in Chile allows us to affirm that his ideas left a mark on the local intellectual elite. In the light of the above, it can be proposed that one of the antecedents of the nineteenth-century discourse on the need for a reform of religious art in Chile was the reading of *Pintor Christiano y erudito*.

Keywords: good taste, religious art, Interián de Ayala

INTRODUCCIÓN

En Chile, durante la segunda mitad del siglo XIX, la mayoría de las iglesias coloniales fueron reformadas de acuerdo con los principios de la Ilustración católica tales como han sido descritos por Mario Góngora, lo que se tradujo en un intento concertado entre la Iglesia y el Estado por civilizar y racionalizar tanto al clero como a la feligresía. En este proceso, un número significativo de imágenes religiosas coloniales fueron retiradas del culto. Los viejos retablos ricamente ornamentados y cubiertos con pan de oro, las esculturas de madera policromada, así como las pinturas de los siglos XVII y XVIII fueron consideradas como objetos de mal gusto, inapropiados para el adorno del espacio sagrado e inconvenientes para representar a Cristo, a la Virgen María, a los santos y a los ángeles. El discurso contrario a la tradición política, social y cultural de la colonia –en el cual se debe insertar este fenómeno– tuvo como una de sus manifestaciones más características el desprecio por las artes de ese período. Desde la década del cuarenta en adelante es posible encontrar juicios acerca de la imperfección de las esculturas y pinturas coloniales que se podían ver en las iglesias, conventos y espacios privados.

La discusión académica acerca del carácter y circulación del *Pintor christiano y erudito* no ha sido especialmente nutrida, el interés por otros tradistas españoles como Carducho y Pacheco, tan influyentes en el siglo de oro (Cañedo-Arguelles, 1974, 1982), ha impedido prestar suficiente atención a

la obra de Interian de Ayala. Los trabajos generales acerca de literatura o ideas artísticas lo mencionan sin calibrar adecuadamente su originalidad e influjo (Menéndez, Pelayo 1962; Schlosser, 1993). Son numerosos los trabajos de iconografía que se remiten al tratado, presentando una dedicación específica a las ideas del fraile mercedario los escritos por Eliseo Tourón del Pie (1985) y María Virginia Sanz Sanz (1991). Jesusa Vega (1994) publicó un trabajo relativo a ciertos rasgos populares del arte del siglo XVIII, en el cual incluye una breve mención a los comentarios críticos de Ayala sobre este punto, destacando su influjo en los juicios de Ponz sobre el particular. En dos textos publicados en los años 1998 y 2006, Juan Manuel Monterroso Montero (1998, 2006) sitúa el tratado en el contexto del control eclesiástico de la imagen sagrada, presentándolo como una manifestación tardía de lo formulado en la XXV sesión del Concilio de Trento. En la misma línea de trabajo se sitúa su análisis acerca del decoro y la figura femenina (Monterroso Montero, 2001), así como los comentarios de Mestre Sanchis (1996) acerca de literatura española del siglo XVIII. El mismo autor pone de relieve la participación de Interián de Ayala en la creación de la Real Academia de la Lengua, refiriéndose a sus aportes en lo que denomina el “campo estético” (Mestre Sanchis, 2002, p. 285). El trabajo de Alessandra Mascia (2009) acerca de la circulación e influjo del tratado en el contexto italiano es de especial interés para el propósito de este artículo; los antecedentes aportados permiten ampliar la visión sobre este particular, centrada – hasta antes de este trabajo – en las citas de Benedicto XIV en la bula *Sollicitudini Nostrae*³. El año 2014 se defendió en la Universidad de Lleida una tesis doctoral dedicada al *Pintor christiano y erudito*, trabajo que analiza y contextualiza el libro de manera pormenorizada (Argelich Gutiérrez, 2014). La autora de la tesis publicó, posteriormente, un libro que identifica el tono ilustrado del tratado (Argelich Gutiérrez, 2021), rasgo que permite entender su enorme vigencia durante los siglos XVIII y XIX.

Sobre la recepción del *Pintor christiano y erudito* en Chile no existen trabajos previos. Sin embargo, el presente artículo se sostiene sobre una reflexión desarrollada con anterioridad en torno a la Ilustración Católica y, más particularmente, acerca de la reforma del arte sagrado durante el siglo XIX. Un texto fundante es, sin duda, el publicado por Mario Góngora en 1980, en el que presenta las manifestaciones de la Ilustración Católica en Chile a

3 La bula se encuentra traducida al francés (Boespflug, 1984).

fin del siglo XVIII y comienzos de la centuria siguiente (Góngora, 1980). Las proyecciones de este fenómeno durante el siglo XIX, así como las características del proceso de modernización de la Iglesia y de secularización de la vida social chilena han sido estudiadas por Sol Serrano (2001, 2003, 2006, 2008) en diversas publicaciones. En este marco de transformación de la vida religiosa se produce la reforma del arte sagrado, fenómeno sobre el cual se han realizado avances particulares, como los estudios de Giovanna Capitelli (2010, 2011) acerca de la influencia romana en el arte chileno durante el siglo XIX y los de Fernando Guzmán (2009, 2012) en torno a los altares y esculturas de mármol que se incorporan en las iglesias durante el período.

Investigaciones recientes han revelado el proceso de reforma de las iglesias coloniales durante el siglo XIX, dando cuenta de la articulación de un discurso contrario al arte colonial y de las transformaciones del ornato de las iglesias durante la segunda mitad de la centuria. Sin embargo, no ha sido examinada la genealogía de las ideas que dieron sustento a este juicio estético respecto de las imágenes religiosas tradicionales y que provocó su supresión parcial. El presente artículo se propone demostrar que el *Pintor christiano y erudito* de Juan Interián de Ayala fue una de las fuentes que dio forma a la idea de que las imágenes religiosas podían ser juzgadas de acuerdo con estándares de buen o mal gusto, ejercicio que podía fundamentar su permanencia o eliminación. Como se verá, los principales argumentos a favor de la tesis propuesta serían, en primer lugar, el hecho de que el fraile mercedario habría sido el primer autor en proponer la necesidad de juzgar las sagradas imágenes a partir de los criterios de la erudición y buen gusto, luego, la constatación de la presencia del libro en bibliotecas chilenas del siglo XIX y, finalmente, la consonancia entre los puntos de vista utilizados en Chile para criticar a las imágenes religiosas consideradas de mal gusto y el discurso de Interián de Ayala.

INTERIÁN DE AYALÁ Y EL PINTOR CHRISTIANO Y ERUDITO

El pintor cristiano y erudito, editado originalmente en latín el año 1730, fue la única publicación española del período que se refirió específicamente a los asuntos del arte religioso, constituyéndose en un referente para todos los trabajos subsecuente sobre este asunto. El libro se debe ubicar en la línea de los pensadores que –como Molano, Paleotti o Federico Borromeo–

reflexionaron sobre el arte religioso a partir de las definiciones del Concilio de Trento. Efectivamente, la obra del mercedario es particularmente deudora *De historia SS. Imaginum*, de Johannes Molanus, así como del *Discorso intorno alle Immagini sacre e profane*, de Gabriele Paleotti (2002), tanto en cuestiones teóricas como en los problemas concretos de la iconografía cristiana. Otras fuentes claves fueron los tratados españoles sobre el arte de la pintura, particularmente el *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho y el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco. Del libro de Carducho (1979), de carácter más especulativo, extrajo sus reflexiones en torno a la función de las imágenes religiosas. Del tratado de Pacheco (1956), por su parte, obra marcadamente técnica, recogió las disquisiciones acerca de la forma de representar algunas temáticas específicas, como las postrimerías o ciertas escenas de la pasión de Cristo.

Se puede afirmar que, en cierto sentido, el libro de Interian vino a completar los esfuerzos desplegados por los autores que lo antecedieron. Su aporte consiste en haber formado el más completo catálogo de iconografía cristiana, identificando en cada caso la forma correcta de representar una determinada escena y, al mismo tiempo, los errores más comunes que se cometían a la hora de pintarlas o esculpir las. Se trató, por tanto, de un libro de gran utilidad para aquellos que participaban en la creación de imágenes sagradas y especialmente para quienes tenían a su cargo el control sobre la idoneidad de dichas imágenes. En la práctica, se posicionó rápidamente como un libro insustituible para resolver controversias iconográficas y para fundar la especulación en torno al arte religioso. Conocidas son las referencias del papa Benedicto XIV al libro del mercedario, particularmente en la bula *Sollicitudini Nostrae* (Boespflug, 1984, p. 37). De este modo, se refrendaba la validez del libro, no sólo por el hecho de que un pontífice acudiera a él para resolver determinadas cuestiones, sino, también, en atención a la fama de hombre culto y erudito de que gozaba Benedicto XIV.

Justamente, el propósito del *Pintor christiano y erudito* era dar cuenta pormenorizada de las faltas que pintores y escultores cometían, no por desconocimiento de su oficio, sino por ignorancia de la historia sagrada. Sin embargo, el libro del mercedario aborda por vez primera la dimensión puramente artística de las pinturas y esculturas religiosas. Desde una perspectiva teológica y artística, el segundo capítulo está dedicado, precisamente, a advertir el daño que ocasionan los malísimos artífices que participan en la producción de las imágenes. A su juicio los “principiantes rudos e ignoran-

tes, y a otros pésimos artífices” no debieran permitirles realizar imágenes sagradas, pues, “por el abuso que ellos hacen de su arte, sirven más presto de irrisión, y de desprecio” (Interián de Ayala, 1782, p. 11). Luego se refiere al arte religioso que producen los artesanos de la calle de Santiago, en Madrid, cuyas imágenes son “dignas de desprecio y verdaderamente ridículas” (Interián de Ayala, 1782, p. 11). Terminaba el capítulo recordando los beneficiosos efectos que había tenido en este ámbito el Concilio de Trento, cuya interpretación y aplicación indujo a muchos obispos y sacerdotes a quitar de las iglesias “no pocas imágenes de monstruosa deformidad, y sepultando algunas otras debaxo de la tierra para su perpetuo olvido” (Interián de Ayala, 1782, p. 16).

El Concilio no decretó expresamente la necesidad de suprimir las imágenes sagradas defectuosas en lo artístico, sin embargo, al entregarle a los obispos la responsabilidad de desterrar los abusos que se pudieran haber introducido en su uso, puso el fundamento para el desarrollo de ideas y prácticas que surgieron después del Concilio. Los autores que interpretaron y desarrollaron preceptos del Concilio se preocuparon especialmente de proponer argumentos que sustentaran el uso de las imágenes en la Iglesia, al tiempo que establecieron los criterios para identificar pinturas o esculturas que debían ser censuradas o suprimidas. El asunto de la adecuación de las obras a las reglas artísticas no fue una preocupación central de los teólogos o artistas que escribieron sobre imágenes sagradas. Paleotti (2002), por ejemplo, en el capítulo titulado “I dipinti imperfetti”, señalaba expresamente que no atendería a las imperfecciones que se derivaban de la impericia del artista o de su desconocimiento de las reglas del arte. Carducho, por su parte, consideraba que el pintor que recibe encargos de temática religiosas debía ser virtuoso antes que buen artífice (Paleotti, 2002), dejando la perfección técnica en un segundo plano. Se puede afirmar, por tanto, que Interián de Ayala fue el primero en elaborar un discurso explícito a propósito de la necesidad de cuidar la calidad artística de las imágenes sagradas.

Su tratado gozó de una amplia y constante circulación durante los siglos XVIII y XIX, tanto en Europa como en América. Uno de los factores que permiten explicar su fortuna crítica es –como ya se indicó– la temprana acogida que le brindó el Cardenal Próspero Lambertini en los documentos pastorales que escribió, primero como Arzobispo de Bolonia y luego como Sumo Pontífice, bajo el nombre de Benedicto XIV. Se puede destacar, por ejemplo, el comentario que introduce en la bula *Sollecitudini nostrae*, en la que se refiere

al “muy erudito Ayala” (Boespflug, 1984, p. 37). Los escritos de Benedicto XIV tuvieron una consistente acogida en los medios eclesiásticos americanos de la segunda mitad del siglo XVIII, como queda de manifiesto en las referencias de sínodos y concilios a sus encíclicas y bulas (Luque Alcaide, 2001, 2008). De tal modo que, por medio de ellos se debió consolidar el prestigio del *Pintor cristiano y erudito*. Otro factor relevante para comprender su larga sobrevivencia es la acogida que tuvo entre autores ilustrados de finales del siglo XVIII. El historiador ilustrado, pintor y viajero, Antonio Ponz, lo citaba –en su *Viaje por España* y en el *Viaje fuera de España*– como a un autor con cuyos criterios coincide plenamente (Vega, 1994). Algo semejante ocurrió con Antonio Mayans, quien, en su libro *Arte de Pintar*, escrito en 1774, se declara en sintonía con los puntos de vista del mercedario (Mestre Sanchis, 1996).

A pesar de la especificidad de sus ideas, forjadas en el ambiente de la ilustración hispánica del siglo XVIII, el *Pintor Chistiano y erudito* es un texto que desarrolla tardíamente lo propuesto en el Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas. La principal novedad conciliar no fue el respaldo al uso de esculturas y pinturas en las iglesias, pues, ya existía sobre esto una clara definición en el Concilio de Nicea II. La particularidad más trascendente de las definiciones del siglo XVI respecto a la pintura y escultura religiosa fue la duda que se cernió sobre las imágenes, pues, luego de enumerar sus beneficios se advirtió que en ocasiones se cometían abusos que debían ser controlados, tanto en la configuración de la representación como en las prácticas que se desarrollaban en torno a ellas. La existencia de imágenes o costumbres devocionales inconvenientes requería fiscalización, responsabilidad que el Concilio asignó a los obispos. Esta sombra de sospecha sobre las imágenes sagradas, así como la necesidad de ejercer control sobre ellas, se puede identificar en textos eclesiásticos anteriores, sin embargo, es el decreto tridentino sobre el particular el que fijará esta doctrina y le dará su forma definitiva. Los autores que comentaron más tarde las formulaciones conciliares sobre este punto hicieron un intento por sustentar teóricamente lo expuesto, así como por establecer criterios que ayudaran a reconocer los rasgos que podían hacer inconveniente una pintura o escultura religiosa. Si bien el *Pintor christiano y erudito* se sitúa en esta tradición post tridentina, algunas de sus ideas se alejan de espíritu del Concilio y se entroncan con la reflexión dieciochesca acerca del buen gusto.

EL BUEN GUSTO DE LA ILUSTRACIÓN

Las directrices tridentinas que buscaban ordenar y disciplinar al clero y la feligresía en torno a la correcta doctrina, su interpretación y las buenas prácticas religiosas, coincidieron a partir del siglo XVII con el proceso de racionalización que se vinculará más tarde fuertemente a las ideas ilustradas. Buena parte de las autoridades clericales vio en las ideas iluministas, concernientes a la razón, la civilización y el progreso, un camino para la reforma de la institución eclesiástica de acuerdo con las orientaciones de Trento. Al mismo tiempo, la monarquía española, especialmente durante el reinado de Carlos III (1759-1788), adoptó estas ideas proto ilustradas referentes a la necesidad de mejorar la educación y fomentar las ciencias promovidas por los llamados *novatores*⁴ como Campomanes, Mayans, Feijoo y Jovellanos, entre otros, que conscientes de la imagen de retraso de la península con relación a otras naciones europeas, aspiraban a que España ocupara un lugar entre las monarquías consideradas ilustradas.

El término “civilización” apareció más o menos simultáneamente alrededor de 1750 en varios idiomas europeos, incluido el francés, el inglés y el español. Hacía alusión a un estado de la cultura en que se alcanzaban al mismo tiempo la ilustración y se suavizaban las costumbres. Se trataba de un proceso que iba de un estado de menor desarrollo, o barbarie, a uno de mayor racionalidad, mejor convivencia, bienestar y seguridad material. En otras palabras, se consideraba que era un estado que se alcanzaba como consecuencia del progreso de la ciencia, la legislación, las artes, la tecnología, la moral y, en definitiva, de la sociedad. En su concepción original esta noción estaba estrechamente ligada a la religión, pues el marqués de Mirabeau, a quien se atribuye su primer uso, afirmaba que toda civilización digna de su nombre se sostenía en la religión, ya que, históricamente gracias a ella se habían dulcificado las costumbres y los hombres habían sido capaces de imaginar las ventajas de considerar a los demás como sus hermanos y no sus enemigos (Riqueti Mirabeau, 1756). En el proyecto de los ilustrados hispánicos convergieron así las aspiraciones de reformar y mejorar la sociedad tanto en el ámbito práctico, como en el moral y el espiri-

4 *Novatores* designa a un grupo de pensadores y científicos españoles de finales del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII.

tual para alcanzar un estado de civilización que parecía eludir a la España mancillada por la leyenda negra de su retraso. Este estado se veía reflejado en la mengua de su economía e industria, la superchería e ignorancia de los fieles católicos y la sombra de la Inquisición (Fernández Sebastián, 2008). En orden a avanzar hacia la civilización, las propuestas de los *novatores* se centraron en las posibles aplicaciones concretas y técnicas de los nuevos conocimientos científicos en el ámbito material y en el práctico. En la esfera de la cultura, procuraron impulsar la reforma de la educación tanto de las elites como del pueblo en general de acuerdo con los planteamientos de los letrados italianos, ingleses y franceses.

Al mismo tiempo, en el siglo XVIII la idea de “buen gusto” estuvo a la base de los programas de reforma y educación moral, de crítica literaria, de institucionalización de las ciencias, de organización de las artes y de articulación de la teoría del conocimiento en general. En este contexto, el término apareció y se desarrolló vinculado a la reflexión retórica, literaria y artística ilustrada. Esta idea se entendía como la capacidad de los individuos para apreciar y disfrutar la belleza o detectar y percibir la imperfección de los objetos exteriores liberados de las impresiones inmediatas que causan en los sentidos gracias a una educación que habilitaba la autonomía moral de los sujetos (Hontanilla, 2010). Si bien la noción de “gusto” ya se puede encontrar en escritos sobre arte, literatura y sociedad en los siglos XVI y XVII, relacionada a una cierta armonía y concordancia entre los elementos de un objeto, su definición era más intuitiva e imprecisa de lo que llegó a ser en el siglo XVIII. Se trataba de un cierto *je ne sais quoi* asociado con la percepción, el ingenio y la experiencia. En el siglo XVIII, en cambio, especialmente a partir de los escritos de Ludovico Muratori, se le acopló el adjetivo “buen,” y con ello quedó asociada a las normas del arte y la retórica para llegar a definir qué era lo bello de acuerdo a pautas racionales (Minor, 2006). Benito Feijoo, por ejemplo, manifestó la insuficiencia de esa definición de gusto como “yo no sé qué” que se limitaba a designar aquel “primor misterioso, que cuanto lisonjea el gusto, atormenta el entendimiento” pero no permite explicar “¿qué hallan de exquisito o primoroso” en aquello que observan. Para el benedictino lo que lo explicaba el impacto que produce lo bello “consiste en una determinada proporción de sus partes, la cual proporción es distinta de aquella, que vulgarmente está admitida como pauta indefectible de la hermosura,” es decir, su arreglo a determinadas normas (Feijoo, 2022, pp. 222-243). Los ilustrados redefinieron así el gusto puntualizando que consistía

en el acuerdo que se experimenta al escuchar un discurso que contiene verdades, o el placer que produce al oír un poema o contemplar una obra de arte fidedigna. De esta manera, lo conceptualizaron como una facultad cognitiva que dependía al mismo tiempo de las capacidades sensibles y las intelectuales. Se trataba, por tanto, de un juicio que integraba lo racional y lo sensitivo. Luego, intentaron especificar las reglas objetivas y universales que explicaban la belleza, normas que se aplicaban al mismo tiempo al objeto, que se considera verdaderamente bello, como al sujeto que tiene las condiciones para percibirlo como tal. Así, la Ilustración propuso un estándar de belleza que exigía formar las habilidades perceptivas e interpretativas de un observador capaz de apreciarla (Hontanilla, 2010).

En términos concretos, la noción de “buen gusto” apareció en primer lugar vinculada a una reflexión sobre la oratoria a partir del estudio del latín. A la erudición retórica, que desde el Renacimiento en adelante era considerada el grado más alto del estudio de la lengua, en el siglo XVIII se le asignó el rol de formar el “buen gusto” del individuo, pues su conocimiento le permitía distinguir la belleza y la verdad contenida en las ideas expresadas por escrito, así como su sentido moral. Estos planteamientos estaban inspirados en el diálogo *De Oratore* de Cicerón, que subrayaba que el mejor orador no era solo quien destacaba en el uso de las técnicas de la elocuencia, sino aquel que ponía el arte del discurso al servicio del sistema de valores republicanos inculcado por una amplia educación. En este sentido, debía existir una perfecta armonía entre el entrenamiento retórico y la educación política. De igual forma, afirmaba Cicerón, la ética debía ser una de las cualidades del orador, quien no era otro que el perfecto ciudadano cuya virtud era catalizada por la elocuencia (*De Oratore*, I, 68)⁵.

Por otra parte, para los ilustrados el “buen gusto” literario y artístico se comunicaba y veía reflejado en el modo de vida de las sociedades. Así, el estilo dominante de una civilización no era sino un reflejo de sus costumbres públicas. El “buen gusto” venía a ser entonces no solo un asunto de estética, sino que consistía en la capacidad de discernir lo que había de exacto, esencial y cierto en cada una de las ciencias naturales y morales. Quienes lograban hacerse de esta facultad entonces, no sólo contaban con las recompensas intelectuales de la educación, sino que accedían

5 Ver: Connolly (2007).

a la perfección de un conocimiento que permitía distinguir lo verdadero de lo falso tanto en el ámbito de las ciencias como de las costumbres.⁶ Al mismo tiempo, desde sus fundamentos grecorromanos, la idea de “gusto” se fundaba en la existencia de una “comunidad de sentido” que era tanto política como estética. La retórica clásica, permitía establecer códigos comunes a partir de los cuales nacía la conversación y la amistad entre individuos afines (Lomné, 2006). Se comprende así que las normas que reglaban estas ideas sobre las artes exigían que el ideal de belleza fuese a su vez un paradigma moral. Se trató de nociones éticas y estéticas que fueron compartidas por la iglesia post-tridentina y por los borbones, e hicieron posible la concurrencia de sus respectivos proyectos de reforma en cuanto ambos buscaban transformar, normar y disciplinar a súbditos y feligreses preparándolos para acceder a la civilización y a la verdadera religión. Si como ya había planteado Ludovico Antonio Muratori (1742), el “buen gusto” nos puede orientar en el estudio de las artes y las ciencias hacia lo verdadero y lo bueno, con mayor razón se constituía una guía en los ámbitos fundamentales de la religión y la filosofía moral.

En Chile, los letrados que dieron forma a las ideas para legitimar, primero el proceso independentista, luego el republicano y más tarde el liberal, adhirieron, adoptaron y adaptaron estas nociones ilustradas y luego neoclásicas sobre el buen gusto y su relación con la civilización y progreso. Ya en 1802, Juan Egaña, el redactor de los primeros proyectos constitucionales independientes y republicanos, había afirmado que el arte de la persuasión debía consistir en la conjunción de la emoción y la razón y que el aval de la verdad o verosimilitud del discurso era el propio orador, cuya única garantía de virtud y honradez era la disertación en sí misma (Egaña, 1949). Los arquitectos del sistema republicano en Chile dieron un lugar fundamental a la oratoria en la educación de los ciudadanos, especialmente de aquellos destinados a ocupar un lugar prominente en la república, es decir, los que se formaban en el Instituto Nacional, el Liceo de Chile y el Colegio de Santiago, las tres instituciones educativas más importantes del primer tercio del siglo XIX. José Joaquín

6 Charles Rollin (1755, pp. 61-62), pedagogo de Port-Royal, difundido y utilizado en las universidades hispanoamericanas afirmaba: “El buen gusto no se limita a las Bellas Letras, también tiene por objeto todas las Artes, Ciencias y Conocimientos y consiste en cierto discernimiento justo y exacto, que hace sentir lo que hay en cada una de las Ciencias, y de sus noticias lo más exquisito, más hermoso, más útil, más esencial, y lo más conveniente y necesario a cuanto se aplican.

de Mora, letrado y político español liberal y director del Liceo de Chile, afirmaba que para influir en la opinión pública se requería “pensar con exactitud y hablar con claridad y elegancia” y conocer los “misterios de la elocuencia”, “este arte precioso, que conmueve a las masas, defiende la inocencia y sirve de principal instrumento a los cuerpos legislativos” (Mora, 1828). En la misma línea, durante la década de 1840, cuando ya estaba consolidado firmemente el gobierno republicano, en su *Discurso de incorporación a la Sociedad Literaria*, José Victorino Lastarria aclaraba que la libertad no era sinónimo de licencia y que en el ámbito artístico

no gusta de posarse sino donde está la verdad y la moderación. Así, cuando os digo que nuestra literatura debe fundarse en la independencia del genio, no es mi ánimo inspiraros aversión por las reglas del buen gusto, por aquellos preceptos que pueden considerarse como la expresión misma de la naturaleza, de los cuales no es posible desviarse, sin obrar contra la razón, contra la moral y contra todo lo que pueda haber de útil y progresivo en la literatura de un Pueblo. (Lastarria, 1849, p. 13)

Hay que recordar que, en este sentido, tanto las ideas republicanas, liberales y conservadoras –ultramontanas y clericales—en Chile, tuvieron una notable continuidad conceptual con los planteamientos neoclásicos, en lo que concernía a las ideas de progreso y civilización, las que más allá de sus marcadas diferencias, concurrieron en su crítica a la cultura y arte barroco (Gazmuri, 2018). Como ya notara Mario Góngora en *Aspectos de la Ilustración Católica en el pensamiento y la vida eclesiástica chilena (1770-1814)*, entre los rasgos característicos de esta corriente intelectual se pueden contar el reemplazo de los fundamentos escolásticos por los de la cultura francesa, específicamente su cultura eclesiástica y, a partir de este fenómeno, un fuerte rechazo al arte barroco y, en consecuencia, al barroquismo del culto y las devociones populares a favor de un moralismo pietista y la reforma de la oratoria sagrada tal como era practicada en las ceremonias litúrgicas (Góngora, 1969). En este plano hubo consonancia entre la pretensión de la corona de uniformar y educar a los súbditos y el empeño de la iglesia por reformar a la feligresía y sus rituales. Los letrados católicos no vieron una amenaza en las propuestas racionalistas y civilizatorias de la ilustración, sino una herramienta para perfeccionar a los creyentes, en el entendido de que la fe no es contraria a la razón, sino que “la supone y la

trasciende” (Bravo Lira, 1985, p. 103). Desde mediados del siglo XVIII esto se tradujo en la adopción por parte de la jerarquía eclesiástica de las ideas estéticas neoclásicas que buscaban corregir los excesos del barroco, tal como planteaba Gaspar Melchor de Jovellanos en su *Elogio a de las bellas artes*, discurso en el que acusaba a estos excesos de haber arruinado la arquitectura y la pintura española, llenando “nuestros templos de composiciones recargadas, donde el decoro, la verdad y la exactitud se ven sacrificadas en la abundancia y vana ostentación” (Jovellanos, 1840, pp. 132-134). Para el ilustrado, la fundación, impulsada por la corona, de academias dedicadas al cultivo de la lengua castellana, la poesía, la elocuencia y la historia, permitiría a España recobrar su primitivo esplendor, adhiriendo nuevamente a las reglas del buen gusto.

EL PINTOR CHRISTIANO E ILUSTRADO Y LA PIEDAD NEOCLÁSICA EN CHILE

La obra de Juan Interián de Ayala, anunció las directrices neoclásicas de los *novatores* y su crítica a la pintura barroca española. Teólogo de la Universidad de Salamanca y profesor de Sagradas Lenguas (latín, griego y hebreo), sus ideas auguraron el papel que jugaría esta universidad como uno de los principales focos de la Ilustración española gracias a las reformas impulsadas por Carlos III, quien ordenó integrar los nuevos saberes de origen empírico en las ciencias, y humanistas e ilustrados en las artes y las letras, al antiguo currículo escolástico (Peset, 1969). En este marco, con la enseñanza de la poética y la retórica del siglo XVIII, se intentaron establecer los criterios del “buen gusto”, esfuerzo que modeló, en cierta medida, la reflexión del período acerca de la pintura y la escultura. Otros libros publicados en España durante la centuria como el *Museo Pictórico y Escala Óptica*, de Antonio Palomino, el *No sé qué y La razón del gusto*, de Feijoo, *Arcadia Pictórica en sueño*, de Francisco Preciado de la Vega, *El Arte de Pintar*, de Gregorio Mayans y *Obras* de Antón Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey, son claros ejemplos de lo señalado.

No es casual que un profesor de Sagradas Lenguas, como el autor que nos ocupa, dedicase un tratado a las reglas de la pintura, pues desde Platón en adelante, la retórica era calificada entre las artes imitativas, junto con la pintura, la escultura y la poesía en general, especialmente la épica y el teatro. Esto se explica porque, en esta tradición, los discursos no tienen

por objeto descubrir o describir la verdad en términos dialécticos, sino más bien dar una impresión de verdad. Así, parece natural que las ideas sobre el “buen gusto,” que nacieron vinculadas a la literatura, transitarán a la reflexión sobre las otras artes representativas: teatro y artes plásticas entre ellas. En la introducción de su obra Ayala recoge esta idea:

La pintura como acabamos de decir, consiste en la imitación, se compara con mucha razón a la oratoria, y a la poesía. Porque, así como la oratoria, y la poesía nos ponen las cosas delante de nuestros ojos, así la pintura nos representa, y pone también delante de la vista. (Interián de Ayala, 1782, p. 9)

La analogía entre retórica y pintura le permitía subrayar que el fin de las imágenes religiosas era hacer de sus espectadores mejores cristianos, del mismo modo que el fin de la retórica era hacer de los individuos mejores ciudadanos (Interián de Ayala, 1782). Una segunda similitud entre elocuencia y artes representativas es que, al menos originalmente, ambas estaban destinadas a cultivar a un público no necesariamente instruido. De igual modo, Ayala explicaba que las imágenes para “los rudos son a la manera de los libros” (Interián de Ayala, 1782, p. 54). La importancia de la función educativa de la pintura exigía que los pintores fueran “instruidos en todas aquellas artes propias de un hombre educado”. Aquel debía conocer exhaustivamente las reglas del arte, pero también ser un conocedor de la historia y la doctrina sacra (Interián de Ayala, 1782, p. 69). Del mismo modo, de acuerdo con las reglas del buen gusto, debía ser capaz de transmitir este conocimiento, explicar, conmoviendo el corazón para poder penetrar el entendimiento humano (Interián de Ayala, 1782).

La primera y segunda edición castellana del libro – en 1782 y 1883 – así como su publicación en italiano el año 1854, manifiestan su plena vigencia hasta finales del siglo XIX por la utilidad que tuvo para implementar las políticas reformistas en línea con las propuestas por la Ilustración católica. Su circulación en Chile es confirmada por su presencia en las bibliotecas de Mariano Egaña (Salinas, 1982)⁷ y de Monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre⁸, así como por la existencia de ejemplares del siglo XVIII y XIX en la Biblioteca Nacional o

7 Se conservan ejemplares en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca del Convento de la Recoleta Dominica

8 El ejemplar de 1782 del Pintor christiano y erudito que se conserva en la Biblioteca Nacional perteneció a la biblioteca de monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre.

en el Convento de la Recoleta Dominica. Con todo, la sola existencia de copias de esta obra en las colecciones chilenas no es un indicador preciso de la circulación de sus ideas. Cabe recordar a este respecto la reflexión de Isabel Cruz sobre el papel articulador que tuvieron los libros en el escenario de escasez chileno durante la colonia y primeros años de la república (Cruz y Tocornal, 1989). En su artículo *La cultura escrita en Chile, 1650-1820*, la historiadora destaca que para los hombres de letras de este período la posesión de libros fue un elemento aglutinador (Cruz y Tocornal, 1989). Sus ideas eran discutidas y se difundían en tertulias y pequeños salones literarios, en el Tribunal del Consulado y más tarde en las Sociedades de Amigos del País, o a través de la correspondencia entre los letrados. En cuanto a esto, la generosidad de José Antonio Rojas con los libros que adquirió en España era de público conocimiento y fue él quien prestó a Juan Egaña los trabajos de los filósofos franceses, entre ellos la *Decadencia de los romanos* de Montesquieu, así como las obras del barón de Holbach (Amunátegui & Solar, 1924). Si bien hacia 1840 la circulación y expansión de la cultura impresa había tenido un lento crecimiento, los espacios de sociabilidad en torno a ella tales como institutos, el parlamento, el gobierno, los colegios, la iglesia y la universidad, entre otros, consolidaron el rol de las publicaciones en la república. La llegada de la imprenta en 1812 tuvo un rol fundamental en este proceso, pero también la libertad de comercio y de prensa, la importación de libros desde Argentina, así como la instalación en Chile de letrados que venían de otros reinos hispanoamericanos, como Juan Antonio del Río, José Joaquín de Mora o Andrés Bello (Subercaseaux, 1993).⁹

La amplia circulación y sostenido prestigio del *Pictor Christianus*, su presencia en bibliotecas chilenas del siglo XIX, así como su condición de texto clave en la construcción del discurso acerca de la necesidad de atender a la calidad artística de las imágenes sagradas, permiten proponer un vínculo entre el libro de Interian de Ayala y el rechazo de la elite decimonónica chilena del arte religioso colonial. A la luz de los antecedentes disponibles resulta plausible plantear que su lectura habría acelerado el descrédito de unas piezas que, al ser consideradas como defectuosas desde el punto de vista artístico y erudito, no podían ser aptas para el culto ni para el fomento de la

9 Es importante recordar que a fines del periodo colonial el tránsito de letrados entre los distintos territorios de los virreinos y entre unidades administrativas vecinas era una práctica habitual.

devoción. Argumentos a los que se sumaba la idea de que su contemplación dañaba seriamente la formación del gusto de la población.

En efecto, desde la década del cuarenta, en publicaciones de diversa naturaleza, se puede detectar un cierto repudio por las imágenes sagradas de factura barroca ejecutadas en América durante los siglos XVII y XVIII, la que coincide con las críticas de Ayala y los *novatores*. Los recursos naturalistas y emotivos, como el uso de cabello natural, vestidos de tela y ojos de cristal, eran considerados abyectos. Miguel Luis Amunátegui en sus *Apuntes sobre lo que han sido las bellas artes en Chile*, publicado el año 1849, manifestaba la condena ilustrada al arte barroco al acusar: «Nos llegan de cuando en cuando pacotillas bien surtidas de cuadros quiteños de todos tamaños» (Amunátegui, 1849, p. 45). De semejante tenor eran los comentarios del argentino, residente en Chile, Domingo Faustino Sarmiento (1849, p. 414), quien, al comparar el arte romano con el barroco hispanoamericano señalaba que “La artística Roma se cubriría la cara de vergüenza, si viera erigidos en alto algunos de nuestros crucifijos, con sus formas bastardas que rebajan la dignidad del Hombre Dios”. Para Sarmiento (1849, p. 412) las esculturas locales “con sus caras pintadas y sus arreos de jergón o brocato, exponen a los espíritus elevados a caer en el error de los iconoclastas”. Los juicios de Amunátegui y Sarmiento seguirían teniendo eco a lo largo del siglo (De la Maza, 2014). El pintor Pedro Lira (1866, p. 279), por ejemplo, se referiría a las pinturas y esculturas quiteñas como piezas poseedoras de “toda clase de defectos i ninguna belleza”. Algo semejante afirmó Salvador Smith en la inauguración de la exposición de pinturas del Cerro Santa Lucía en 1786, quien se quejaba del daño que producía la visión de la “chillona aglomeración de colores i la carencia de proporción i belleza” que caracterizaba a las piezas de arte religioso colonial (Smith, 1876, p. 7).

En este período, la Iglesia promovió la depuración de los excesos festivos en las procesiones y la supresión de las imágenes de vestir y con cabello natural. Resulta interesante en este sentido el testimonio que recogen las actas del Cabildo de la Catedral de Santiago: “el restablecimiento de la antigua anda vestida de género vendría a esterilizar los esfuerzos de cuarenta años por deterrar de las iglesias las imágenes vestidas de género”¹⁰. El sínodo de Ancud de 1851 reiteró algunos criterios derivados del Concilio de Trento, habituales en

10 *Acuerdos*, 8 de noviembre de 1887, Archivo de la Catedral de Santiago (ACS), Santiago de Chile, Libro de actas del Cabildo, n° 14.

diversos textos americanos que, sin embargo, cobraban un nuevo significado a la luz de las discusiones decimonónicas. El texto sinodal indicaba que “las imágenes de los santos conviene que sean pintadas, o si fueren esculpidas que lo sean de manera que no necesiten el adorno postizo de vestidos”, ordenándole a los párrocos “que jamás permitan se expongan a la adoración pública, en sus iglesias ni en ninguna capilla de sus curatos, semejantes imágenes indecentes, imperfectas o defectuosas” (Retamal, 1893, p. 126).

Las expresiones de Amunátegui y Sarmiento, así como lo señalado por el Cabildo de la Catedral y el sínodo de Ancud, se deben ubicar en el contexto de las reacciones anticoloniales, cuyo texto fundante en Chile fue *Investigaciones sobre la influencia social de la conquista i del sistema colonial de los españoles en Chile* de José Victorino Lastarria, publicado en 1844. Ahí Lastarria planteó que la debilidad del gobierno republicano en Chile radicaba en las costumbres sociales, marcadas por la herencia de una monarquía donde la religión era el fundamento de una sociedad de súbditos obedientes y no de ciudadanos libres. Bajo un gobierno republicano, en cambio, la religión debía ser el de sustento de las virtudes ciudadanas, aquellas que permitían asegurar la libertad, bienestar y progreso de la república y de los individuos que la componían (Lastarria, 1844).

El reemplazo de las imágenes religiosas coloniales por otras del siglo XIX persiguió, la mayoría de las veces, suprimir las formas emotivas y populares de devoción, favoreciendo el desarrollo de una piedad ilustrada (Góngora, 1980; Serrano, 2001, 2003, 2006, 2008). Además, en el centro de las afirmaciones de la élite local se encuentran las referencias a las faltas artísticas de las piezas, a las que se calificaba de basuras sin valor estético alguno. La elite chilena de mediados del siglo XIX y el mercedario español del siglo XVIII convenían en la necesidad de suprimir las pinturas y esculturas religiosas que adolecían de calidad artística; ambos compartieron la idea de que a ciertos pintores y escultores que no conocían bien su arte se les debía prohibir realizar imágenes sagradas, pues, sus trabajos servirían para provocar la risa y el desprecio. Esta sintonía es evidente en el caso de Sarmiento, quien expresaba que su preocupación no era solo de carácter estético, pues, para él, la baja calidad artística de los Cristos del arte colonial “rebajan la dignidad del Hombre Dios” (Sarmiento, 1849, p. 414), fomentando en las personas más cultas y sensibles el desprecio por las imágenes sagradas. Aunque el texto de Amunátegui no era tan explícito como el del

intelectual argentino, se puede reconocer en él la intención de promover el uso de arte religioso de calidad artística, sirviéndose tanto de obras nuevas como de las mejores pinturas y esculturas del período colonial, pues “la antigüedad en los objetos de culto, lejos de ser un inconveniente, inspira veneración i con tanta razón deben conservarse, cuanto que no es posible reemplazarlos dignamente” (Sarmiento, 1849, p. 46).

Sarmiento, Amunátegui e Interián de Ayala propusieron con vehemencia la necesidad de que las pinturas y esculturas de culto se adecuaran a las reglas del arte como condición de su eficacia. De lo contrario, decía Interián de Ayala (1782, p. 11), “sirven más presto de irrisión, y de desprecio”. Pintores y escultores de imágenes sagradas debían conocer la historia y la doctrina para no errar en las representaciones, pero, la condición básica inexcusable es que conocieran las reglas de su arte. Al unir ambos aspectos, debían ser capaces de pintar y esculpir con elocuencia.

Finalmente, el caso del influyente sacerdote chileno Monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre (1817-1875) resulta paradigmático en relación con la sintonía entre el programa “civilizador” de los liberales y el de la iglesia decimonónica. Justamente, Monseñor Eyzaguirre conjugó su actividad eclesial con la participación en política —fue diputado entre 1849 y 1852— y tuvo una activa participación en la vida artística e intelectual chilena. Fundador del Pontificio Colegio Pío Latino Americano, Eyzaguirre desarrolló una ingente labor de mecenas, encargando en Roma diversas obras artísticas para donarlas a iglesias chilenas (Drien & Guzmán, 2019). Su amplia cultura y los extensos viajes que realizó por América, Europa, África y Asia lo validaron como una autoridad en muchas materias. Manifestación de lo anterior fue su participación como presidente de la comisión organizadora de la Exposición del Coloniaje (Vicuña Mackenna, 1873), iniciativa impulsada por el intendente de Santiago Benjamín Vicuña Mackenna. La presencia del *Pintor christiano y erudito* en su biblioteca es un hecho relevante, puesto que, monseñor Eyzaguirre parece haber estado inspirado en muchas de sus acciones por las ideas de Interián de Ayala. En 1856, donó a la Catedral de Santiago el “primer altar de mármol”, entre cuyas columnas se debía instalar una pintura de la Última Cena realizada en Roma por Ignazio Tirinelli (Drien & Guzmán, 2019). La llegada de estos altares significó el reemplazo de los viejos retablos dorados con sus esculturas policromadas, proceso que comenzó a acelerarse en la medida que avanzaba el siglo, hasta el punto de la casi completa desaparición de las piezas coloniales en las iglesias

de Santiago. Las imágenes abyectas, relegadas a sacristías, bodegas y entretechos, fueron reemplazadas por obras trabajadas “por artistas distinguidos”, como refiere un artículo de *El Ferrocarril* a las esculturas de mármol de Carrara del altar de la Recoleta Dominica (Jueves 23 de noviembre de 1882, 8556). Se trataba, como ocurría por los mismos años en el arte sacro español o italiano, de una apuesta por el valor educativo de las imágenes frente al proceso de secularización que la iglesia católica combatía en sus territorios tanto en Europa como en América (Argelich Gutiérrez, 2021, p. 38).

CONSIDERACIONES FINALES

La preocupación por el valor artístico de las imágenes sagradas no es un asunto que forme parte de las declaraciones tridentinas, en consecuencia, muchos de los teólogos que comentan este punto en los siglos XVI y XVII manifestaron que no es su propósito referirse a la dimensión estética de las pinturas y esculturas religiosas. Posteriormente, en el contexto de las discusiones ilustradas resultaba imposible suspender el juicio respecto de la cualificación de aquellos artistas que se encargan de producir obras para el culto y la devoción. Juan Interián de Ayala en su *Pintor christiano y erudito* incorpora por primera vez un apartado dedicado a fustigar a las imágenes sagradas que, por impericia de su autor, no se adecúan a las reglas del arte. Sin duda, existe un vínculo entre el punto de vista del mercedario y el rechazo de la élite intelectual chilena del siglo XIX por aquellas obras presentes en las iglesias y que se consideran de mal gusto. La lectura del *Pintor christiano y erudito*, libro que estaba presente en algunas de las bibliotecas de la ciudad de Santiago, debió ser uno de los factores que influyó en el desprecio por el arte religioso del período colonial e impulsó una amplia reforma del espacio y la imagen sagrada.

REFERENCIAS

Amunátegui Solar, D. (1924). *Génesis de la independencia de Chile*. Universo.

Amunátegui, M. L. (1849). Apuntes sobre lo que han sido las bellas Arte en Chile. *Revista de Santiago*, III, 44-52. <https://www.mnba.gob.cl/publicaciones/apuntes-sobre-lo-que-han-sido-las-bellas-artes-en-chile-revista-de-santiago-tomo>

Argelich Gutiérrez, M. A. (2014). *El Pintor cristiano y erudito de Juan Interián de Ayala: entre el moralismo post-tridentino y el racionalismo pre-ilustrado* [Tese de Doutorado, Universitat de Lleida]. <https://www.tdx.cat/handle/10803/283810#page=2>

Argelich Gutiérrez, M. A. (2021). *La erudición del pintor: Juan Interián de Ayala y los nuevos propósitos de la imagen religiosa en el Siglo de las Luces*. Edicions de la Universitat de Lleida.

Boespflug, F. (1984). *Dieu dans l'art*. Éditions du Cerf.

Bravo Lira, B. (1985). Feijoo y la Ilustración católica y nacional en el mundo de habla castellana y portuguesa. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas / Anuario de Historia de América Latina*, 22(1), 99-122.

Cañedo-Arguelles, C. (1974). La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII. *Revista de Ideas Estéticas*, (127), 35-54.

Cañedo-Arguelles, C. (1982). *Arte y teoría: la Contrarreforma y España*. Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo.

Capitelli, G. (2010). Los 'pintores de Pio IX' en Santiago de Chile: los misterios del rosario para la iglesia de la Recoleta Dominica (1870). In F. Guzmán & J. M. Martínez (Eds.), *Arte americano e independencia: nuevas iconografías* (pp. 45-57). Museo Histórico Nacional/Universidad Adolfo Ibáñez.

Capitelli, G. (2011). *Mecenatismo pontificio e borbónico alla vigilia dell'Unità*. Viviani.

Carducho, V. (1979). *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Turner.

Connolly, J. (2007). *The state of speech rhetoric and political thought in Ancient Rome*. Princeton University Press.

Cruz, I., & Tocornal, J. (1989). La cultura escrita en Chile 1650-1820: libros y Bibliotecas. *Historia*, 24, 107-213. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/9560>

De la Maza, J. (2014). *De obras maestras y mamarrachos*. Metales Pesados.

Drien, M., & Guzmán, F. (2019). Monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre: mecenas, promotor cultural y coleccionista. *Intus Legere Historia*, 13(1), 26-47.

Egaña, J. (1949). Sobre la decadencia de las ciencias, en especial de la Jurisprudencia. In J. Egaña. *Escritos inéditos y dispersos* (pp 19-28). Impr. Universitaria.

Feijoo, B. J. (2002). El no sé qué. In B. J. Feijoo. *Teatro Crítico Universal*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-critico-universal--o/html/>

Fernández Sebastián, J. (2008). The concept of civilization in Spain, 1754-2005. *From Progress to Identify, Contributions to the History of Concepts*, 4(1). <https://doi.org/10.1163/180793207X237740>

Gazmuri, S. (2018). Debates republicanos, liberales y conservadores durante el siglo XIX. In S. Gazmuri & I. Jakšić (Eds.), *Historia de los intelectuales y las ideas políticas* (Colección Historia política de Chile, Vol. 4, pp. 43-70). Fondo de Cultura Económica.

Góngora, M. (1969). Aspectos de la Ilustración católica en el pensamiento y la vida eclesiástica chilena (1770-1814). *Historia*, 8(1), 43-73. <https://revistahistoria.uc.cl/index.php/rhis/article/view/15807>

Góngora, M. (1980). Aspectos de la ilustración católica en el pensamiento y la vida eclesiástica chilena (1770-1814). In M. Góngora (Ed.), *Estudios de Historia de las Ideas y de Historia Social* (pp. 127-158). Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Guzmán, F. (2009). *Representaciones del paraíso, retablos en Chile siglos XVIII y XIX*. Editorial Universitaria.

Guzmán, F. (2012). L'Arte di Roma nel Cile del XIX secolo. Un elemento delle strategie di rappresentazione dell'identità nazionale. Il caso degli altari. In G. Capitelli, S. Grandesso, & C. Mazzarelli (Eds.), *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VII all'Unità (1775-1870)* (pp. 419-430). Campisano.

Hontanilla, A. (2010). *El gusto de la razón: debates de arte y moral en el siglo XVIII español*. Iberoamericana Vervuert.

Interián de Ayala, J. (1782). *El pintor christiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse frecüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. D. Joachin Ibarra.

Jovellanos, G. M. (1840). Elogio de las bellas artes pronunciado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En: *Obras del excelentísimo señor D. Gaspar Melchor de Jovellanos*, vol. 3, Madrid: Francisco Oliva, pp. 132-34.

Lastarria, J. V. (1844). *Investigaciones sobre la influencia social de la conquista i del sistema colonial de los españoles en Chile*. Santiago: Imprenta del Siglo.

Lastarria, J. V. (1849). *Discurso de incorporación a la sociedad literaria de Santiago*. La Sociedad.

Lira, P. (1866). Las Bellas Artes en Chile. *Anales de la Universidad de Chile*, 28, 276-292.

Lomné, G. (2006). Du bon goût à l'esprit de révolution : le recouvrement de l'Antiquité dans la vice-royauté de Nouvelle-Grenade (1779-1794). *Travaux et Recherches de l'UMLV*, (11), 75-90. https://www.researchgate.net/publication/310797339_Du_bon_gout_a_l'esprit_de_revolution_le_recouvrement_de_l'Antiquite_dans_la_vice-royaute_de_Nouvelle-Grenade_1779-1794

Luque Alcaide, E. (2001). ¿Entre Roma y Madrid?: la reforma legalista y el Sínodo de Charcas (1771-1773). *Anuario de Estudios Americanos*, LVIII(2), 473-493. <https://doi.org/10.3989/aeamer.2001.v58.i2.212>

Luque Alcaide, E. (2008). *Iglesia en América Latina (siglos XVI-XVIII), continuidad y renovación*. Eunsa.

Mascia, A. (2009). Las *Istruzioni al pittor cristiano* de Luigi Napoleone Cittadella: un ejemplo de la fortuna decimonónica de Juan Interián de Ayala en Italia. *Goya*, 329, 300-313.

Menéndez Pelayo, M. (1962). *Historia de las ideas estéticas en España* (3ª ed.). CSIC.

Mestre Sanchis, A. (1996). Historiografía. In F. A. Piñal (Coord.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII* (pp. 815-882). Trotta-CSIC.

Mestre Sanchis, A. (2002). Juan Interián de Ayala, un humanista entre los fundadores de la Real Academia. *Bulletin Hispanique*, 104(1), 281-302. https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_2002_num_104_1_5112

Minor, V. H. (2006). *The death of the Baroque and the rhetoric of good taste*. Cambridge University Press.

Molanus, J. (1996). *Traité des Saintes Images* (F. Boespflug, O. Christin, & B. Tassel, Trads.). Les Éditions du Cerf.

Monterroso Montero, J. M. (1998). ¿La imagen sagrada censurada? El pictor christianus de Juan Interián de Ayala. *Estudios de Arte y Estética*, (49), 241-272.

Monterroso Montero, J. M. (2001). Entre el decoro y la conducta ejemplar. La figura femenina en el pictor christianus de Fray Juan de Interián de Ayala. In M. T. S. Guerrero & A. Q. Faz (Coords.), *Luchas de género en la historia a través de la imagen ponencias y comunicaciones* (pp. 759-774). Diputación Provincial de Málaga.

Monterroso Montero, J. M. (2006). Avisos comunes y generales sobre las imágenes de los santos. La interpretación contrarreformista de fray Juan Interián de Ayala. In M. Nogueira (Dir.), *Fundación Aser Seara. Museo iconográfico de Allariz* (pp. 255-262). Xunta de Galicia.

Muratori, L. A. (1742). *Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nell'arti*. Niccolò Pezzana.

Pacheco, F. (1956). *Arte de la pintura*. Instituto de Valencia de don Juan.

Paleotti, G. (2002). *Discurso intorno alle immagini sacre e profane*. Libreria Editrice Vaticana.

Retamal, F. (1983). *El primer sínodo chileno de la época republicana: Ancud 1851*. Ediciones Universidad Católica de Chile.

Riqueti Mirabeau, H.-G. (1756). *L'Ami des Hommes ou Tratié de la Population*. Avignon.

Rollin, C. (1755). *Modo de enseñar y estudiar las Bellas Letras*. Imprenta del Mercurio.

Salinas, C. (1982). La biblioteca de don Mariano Egaña, con especial referencia a sus libros de derecho. *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, (7), 389-540.

Sanz Sanz, M. (1991). Los estudios iconológicos de Fray Juan Interián de Ayala. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV(8), 102-112.

Sarmiento, D. F. (1849). *Viajes en Europa, África i América*. Imprenta de Julio Belín i Cia.

Schlosser, J. (1993). *La literatura artística, manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Cátedra.

Serrano, S. (2001). La privatización del catolicismo barroco: y la publicidad del catolicismo moderno. Una mirada a la secularización en el caso chileno. *Atenea*, 484(0), 43-62.

Serrano, S. (2003). Espacio público y espacio religioso en Chile republicano. *Teología y Vida*, 44(2-3), 346-355. <http://dx.doi.org/10.4067/S0049-34492003000200015>

Serrano, S. (2006). La privatización del culto y la piedad católicas. In R. Sagredo & C. Gazmuri (Eds.), *Historia de la vida privada en Chile: el Chile Moderno 1840 a 1925* (pp. 139-155). Taurus.

Serrano, S. (2008). *¿Qué hacer con Dios en la República? Política y secularización en Chile (1845-1885)*. Fondo de Cultura Económica.

Smith, S. (1876). Discurso pronunciado por Don Salvador Smith C. en la inauguración de la exposición el día 17 de septiembre de 1876. In *Catálogo de la Exposición de Pinturas del Santa Lucía, 17 de septiembre*. Librería del Mercurio.

Subercaseaux, B. (1993). Nuestro déficit de espesor cultural. In A. Garetón, S. Sosnowskis, & B. Subercaseaux (Orgs.), *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Fondo de Cultura Económica Chile.

Tourón del Pie, E. (1985). La iconografía mercedaria en Interián de Ayala, O. De M. (1657-1730). *Estudios*, 151, 357-380.

Vega, J. (1994). Irracionalidad popular en el arte figurativo español del siglo XVIII. *Anales de Literatura Española*, 273, 237-273.

Vicuña Mackenna, B. (1873). *Catálogo Razonado de la Exposición del Coloniaje, Celebrada en Santiago de Chile en Septiembre de 1873. Por uno de los miembros de su Comisión Directiva*. Sud-América.

DE DARWIN, POR CARLYLE, ATÉ À NINFA***FROM DARWIN, THROUGH CARLYLE, TO THE NYMPH****Isabela Gaglianone¹*

RESUMO: Partindo de um fragmento de Warburg escrito em 1901 – “De Darwin via Fillipino a Botticelli / por Carlyle e Vischer até às festas e os Índios, / e por Tornabuoni e Ghirlandaio de novo / até à ninfa” –, o presente artigo pretende mostrar como a investigação warburguiana sobre a memória inscrita nas imagens promove articulação biológico-linguística. Quando Warburg afirma que a arte vem da vida, trata-se de uma referência tanto ao sentido sociológico e cultural, quanto ao sentido psicofisiológico e biológico, polissemia que caracteriza o darwinismo sociológico de Warburg, sua história intelectual à luz de Darwin. Buscaremos evidenciar que uma das grandes consequências dessa articulação conceitual encontra-se no estabelecimento da teoria da memória warburguiana, que tem em *Mnemosyne* seu âmago teórico e seu lugar de experimentação científica; que essa articulação embasa a compreensão warburguiana da memória como herança (cultural) e hereditariedade (genética) a um só tempo, desempenhando uma dupla função, de despertar reações patéticas originais (sobretudo fóbicas) e de projetar simultaneamente reações de conceitualização.

Palavras-chave: Memória; dinamograma; símbolo

ABSTRACT: Based on a fragment by Warburg written in 1901 – “From Darwin via Fillipino to Botticelli / through Carlyle and Vischer to the feasts and the Indians, / and from Tornabuoni and Ghirlandaio once again / to the nymph” – this present article aims to explore how Warburg’s investigation into the memory inscribed in images promotes a biolinguistic articulation.

1 Mestre em Filosofia pela Universidade de São Paulo – FFLCH/USP.
E-mail: isabelagaglianone@gmail.com ORCID: 0000-0001-5609-0111

When Warburg asserts that art comes from life, it encompasses both the sociological and cultural sense, as well as the psychophysiological and biological sense – a polysemy that characterizes Warburg’s sociological Darwinism, his intellectual history in light of Darwin. We will endeavor to underscore that one of the significant consequences of this conceptual articulation lies in the establishment of Warburg’s theory of memory, with *Mnemosyne* at its theoretical core and site of scientific experimentation. This articulation underpins Warburg’s comprehension of memory as both cultural inheritance and genetic heredity simultaneously, serving a dual purpose of evoking original affective responses (particularly phobic) and concurrently engendering conceptualization reactions.

Key-words: Memory; dinamogram; symbol

Neste mundo que falamos, as mães
com frequência são filhas – e vice-versa.
Seria possível demonstrá-lo. É necessário?
– Cesare Pavese, *Diálogos com Leucó*

O poeta grego Hesíodo narrou, em sua *Teogonia*, a origem mitológica dos primeiros deuses, os titãs, como fruto da união entre Gaia, a Terra, e Urano, o Céu. Um desses titãs era *Mnemosyne*, a personificação da memória. Outro dentre os titãs, Cronos, foi o responsável por destronar o pai despótico; porém, instaurou um governo ainda mais tirânico, de modo que foi, por sua vez, combatido e destronado por seu filho Zeus. Extasiado com sua vitória, Zeus celebrou durante nove noites consecutivas com *Mnemosyne* e assim foram concebidas nove filhas: as nove musas, a quem foi destinada a função de presidir as diversas formas do pensamento². Hesíodo as invoca no início de seu poema, pois as musas são a palavra cantada que inspira os poetas – a memória é também mãe das artes. Tendo sua origem mítica nos primórdios do tempo do mundo, cantada milênios depois por outro poeta (Cesare Pavese, no diálogo fabuloso do qual faz parte o trecho citado na epí-

2 Ou, como sugere Giorgio Agamben (2006, p. 107): “Musa é o nome que os Gregos davam a esta experiência da inapreensibilidade do lugar originário da palavra poética”.

grafe), *Mnemosyne* dialoga com Hesíodo, a quem pergunta: “E o que é a recordação além de paixão repetida?” (Pavese, 2001, p. 204).

Essa pergunta poderia ter sido também feita por Aby Warburg, que gravou o nome *Mnemosyne* na entrada de sua Biblioteca para a Ciência da Cultura [*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*], e posteriormente deu também a seu derradeiro projeto o nome *Atlas Mnemosyne*. Atlas, segundo a mitologia grega, era o nome de outro titã, condenado por Zeus a carregar o mundo em suas costas pela eternidade. Warburg uniu, com seu *Atlas Mnemosyne*, duas figuras do panteão grego antigo que, juntos, simbolizam a diretriz de sua pesquisa histórico-artística. Pois se um de seus grandes objetos de estudo é a luta pelo estilo ideal antiquizante no Renascimento, esta é desmembrada, enquanto oposição entre o Norte e o Sul (o que requer um mapeamento de intercâmbios geográficos e migrações culturais pelo globo carregado por Atlas) e enquanto representação de gestos expressivos causados pelas mais arcaicas paixões, da qual *Mnemosyne* é referência gravitacional.

Warburg investiga a *mneme* social na própria consulta comparada, associativa, dos livros reunidos na biblioteca – transformada em instrumento no interior da filosofia da história da arte que embasa sua ciência da cultura – e nas imagens do *Atlas Mnemosyne* – cujas pranchas apresentam a atuação da memória na criação de um espaço de pensamento [*Denkraum*] como função cultural. Desse modo, ambos, livros e imagens, formam em alguma medida uma arte da memória aplicada, que lhe permite caminhar livremente pelos discursos da história da cultura; e, assim, adentrar lugares da psique humana, ultrapassando barreiras cronológicas em busca da persistência de fórmulas iconográficas cuja eficácia simbólica mantém-se inalterada, pois intimamente relacionada à representação atemporal de *pathos*. Se a mãe das musas falasse a Hesíodo o que sugere o poeta moderno que citamos anteriormente, o projeto de Warburg estaria confirmado: a memória inscrita nas imagens, que seu projeto *Mnemosyne* investiga, tem como critério heurístico a sobrevivência do Antigo como paixão repetida, como “fórmula de *pathos*”.

MNEMOSYNE

O *Atlas Mnemosyne*, de Warburg, apresenta uma história da cultura e da civilização que, com base na identificação de sobrevivências [*Na-*

chleben] nas imagens, compreende a memória como função³ necessária ao processo artístico:

O artista, que oscila entre uma concepção de mundo religiosa e outra matemática, é . . . auxiliado de modo totalmente particular pela memória tanto coletiva quanto individual. A memória não só cria o espaço de pensamento [*Denkraum*], mas reforça os dois polos limítrofes do comportamento psíquico: a serena contemplação e o abandono orgiástico. Por outro lado, ela utiliza a hereditariedade inevitável [*unverlierbare Erbmasse*] das expressões fóbicas de modo mnêmico (Warburg, 1929/2018d, p. 218, tradução modificada).

No entanto, a que memória a *Mnemosyne* de Warburg se refere? Quando ele afirma que a memória utiliza a hereditariedade inevitável das expressões fóbicas de modo mnêmico, ele se refere a um “patrimônio hereditário”⁴, que amalgama os sentidos de herança histórico-cultural [*Eindrucks-erbmasse*] – impressões, figurações, lembranças que formam uma herança não necessária – e de herança genética [*Erbmasse*] que não se pode perder, inalienável e indestrutível, ou seja, hereditariedade em sentido fisiológico-genético. Ele se refere, portanto, tanto ao patrimônio herdado das obras figurativas do mundo pagão, quanto ao léxico originário da gestualidade passional humana, ou às reações que são “preservadas na memória humana sob a forma de um conceito [*Begriff*]” (Woldt, 2018, p. 148).

O projeto *Mnemosyne* de Warburg sustenta (pelas palavras dos livros da biblioteca, registros da memória da humanidade) e demonstra (pelas imagens reunidas no atlas, registros de espaços de pensamento) as bases para uma filosofia da história da arte fundamentada na compreensão da memória coletiva ou social como articulação biológico-cultural. Pois, como analisa Woldt (2014, p. 35),

3 No sentido goetheano de que fala Márcio Suzuki (2011, p. 153): “. . . é pela função – ‘a existência pensada em atividade’, nas palavras de Goethe – que se pode aproximar e comparar formas em princípio distintas”. Ou seja, no sentido biológico, que embasa a compreensão warburguiana do “corpo” civilizacional de maneira “ontogenética”; ou, como diz Gombrich (1970, p. 242), o conceito de energia mnêmica, preservada em *engramas* e submetida a leis de funcionamento, levou Warburg a tratar o corpo social como a mente individual, em relação de analogia direta.

4 Solução tradutória proposta para a expressão *unverlierbare Erbmasse* por Luís Felipe Flores, na tradução de Romandini (2014, p. 165); bem como por Federico Carotti, Joana Angélica d’Avila Melo e Júlio Castañon Guimarães, na tradução de Ginzburg (2014, p. 8-9).

. . . quando Warburg disse que imagens de experiências são impressas em nossos genes⁵ e que podem ser preservadas, transportadas e operar ao longo dos tempos e épocas como “valores pré-definidos de expressão” [vorprägende Ausdruckswerte], tal declaração não tem significado metafórico, ela é, deliberada e conscientemente, um conhecimento de que a “sobrevivência da Antiguidade” é um processo mnemônico que, no sentido da “psicologia científica do desenvolvimento”, deveria ser entendido como psicofisiológico e histórico-cultural.

A relação entre a memória visual e a transferência, literária e estética, de gestos particularmente carregados emocionalmente para outras épocas e culturas, envolve uma sobreposição de papéis da memória: há um processo de escolha do artista ao empregar formas de representação que lhe são oferecidas pelo repertório da tradição artística – “a autoridade da Antiguidade redescoberta”, como os sarcófagos e esculturas que os artistas renascentistas copiavam em desenhos, por exemplo –, ao passo que, simultaneamente, há reações que são preservadas na memória humana e que garantem a sobrevivência de “antigas fórmulas de *pathos* [*Pathosformeln*] da linguagem gestual” (Warburg, 1914/2018b, p. 93, tradução modificada). Da reciprocidade entre a memória material do repertório de imagens e palavras da humanidade e a memória psíquica, transmitida hereditariamente, ressurgem fórmulas expressivas (conceituais, delimitadoras de espaços de pensamento) pelas quais, Pollaiuolo, por exemplo, “ajudou energeticamente a fazer com que deuses e heróis sacudissem as efêmeras seduções das vestes suntuosas e ensinassem a refletir sobre a sua primitiva origem humana” (Warburg, 1914/2018b, p. 110).

A memória, para Warburg, é portanto herança e hereditariedade a um só tempo e tem uma dupla função: de despertar reações patéticas originais (sobretudo fóbicas) e projetar simultaneamente reações de conceitualização. A arte é meio pelo qual a memória coletiva é incorporada à experiência singular; a arte é um ato de singularização de todo um arcabouço expressivo compartilhado pela memória social ou coletiva.

5 Isabella Woldt traduz o trecho em questão para o inglês da seguinte maneira: “[The memory] uses the *inalienable gene pool* mnemonically, not with a primarily protective tendency, but instead creatively incorporating into the artwork the full brunt of passionate-phobic, the religious mystery, the shocked believer . . .”, cf. Woldt (2018, p. 35). A tradução de Woldt emprega um termo técnico, “gene pool” [traduzido comumente para o português como “fundo genético” ou “pool gênico”], que diz respeito à totalidade da diversidade genética existente em uma população. A expressão empregada originalmente por Warburg, *unverlierbare Erbmasse*, implica referência a um “material genético”.

Por isso, o Atlas Mnemosyne apresenta uma história comparativa da arte que mostra as “sobredeterminações em ação na história das imagens” (Didi-Huberman, 2013, p. 386-387), ou seja, as sobrevivências [Nachleben], ou os modos com que as energias psíquicas conservadas da Antiguidade constituíram forças estéticas motivadoras das representações pictóricas e esculturas renascentistas, numa efetiva pós-vida antiga. E incorporando nas pranchas também imagens contemporâneas, como selos e recortes de jornal, Warburg tanto expande quanto apura sua problemática. Seu movimento investigativo o leva a compreender o mitologismo mágico como objeto próprio de uma transformação artística sublimadora, de modo que a própria forma simbólica do pensamento é posta em questão, seja atualizada como prática ou reflexão, enquanto fundamento da expressão e da orientação humanas – da relação do ser humano com seu posicionamento no mundo. A expressão assume a forma de imagem como resposta e resultado da vida prática e como sobrevivência de uma constelação de memórias, inconscientes e coletivas. De modo que a questão sobre o significado da influência da Antiguidade para a cultura artística do Renascimento estende-se, ao longo da pesquisa warburguiana, a outra, de caráter mais geral: qual a matriz que imprime na memória imagens e formas atreladas a complexos patéticos capazes de manter vivas experiências expressivas passadas e que efetiva a transmissão de seus significados simbólicos?

O atlas “pretendia resumir todas as pesquisas anteriores” de Warburg (Saxl, 1932/2018, p. 231); e se na entrada de sua famosa Biblioteca para a Ciência da Cultura ele também inscreveu a palavra Mnemosyne, é porque há, entre ambos os projetos, uma absoluta coerência⁶ – cujo interesse reside na abertura de um campo de estudo quanto à função mnêmica da expressão artística.

A Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg começou a ser montada como um “arsenal”, que foi transformado em “laboratório”, como expressa o título da conferência autobiográfica proferida por ele em 1927 – de arsenal bi-

6 Gertrud Bing, em 1928, mencionou a intenção de Warburg de “juntar aos dois primeiros volumes do atlas um terceiro, que conteria o catálogo da KBW [Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg], o qual constituiria uma espécie de ‘bibliografia’ e que formaria ‘os mais perfeitos fundamentos de uma ciência da cultura’ que se pudesse imaginar” (Bing como citado em Recht, 2012, p. 43). De acordo com uma anotação de Warburg de 6 de outubro de 1929 no *Tagebuch*, os dois primeiros volumes seriam “dois volumes de texto: I. Explicação das pranchas e documentos / II. Apresentação”. Na mesma entrada do diário, Warburg afirmava sua expectativa de que o conjunto contivesse “aproximadamente 200 pranchas . . . (aproximadamente 5-6000 reproduções)”. *Idem, ibidem*, p. 39.

bliográfico a laboratório metodológico de uma forma de pensamento. Naquela conferência, ministrada a uma restrita audiência composta por membros de sua família e poucos assistentes, Warburg visava apresentar os resultados da biblioteca, bem como seu próprio percurso intelectual, mostrando o caráter contíguo de sua pesquisa em relação ao material reunido na biblioteca e lembrando a importância que teve em seu trabalho a leitura do livro de Darwin, *A expressão das emoções nos homens e nos animais*, para que ele viesse a “conceber a expressão humana na obra figurativa como efígie da vida prática em movimento” (Warburg 1927/2018c, p. 43). Literalmente, como reflexo da vida, em toda sua complexidade psico-histórica.

Cerca de quarenta anos antes, em sua época universitária, Warburg já havia desenvolvido um primeiro laboratório, nos cadernos de anotações conhecidos atualmente como Fragmentos sobre a expressão, escritos entre 1888 e 1905. Ali, ele já se referia ao “teor vital” [Lebensfähigkeit] (Warburg [Fragmento 3, de 22 de junho de 1888], 2015a, p. 42) das imagens, ou seja, à sua capacidade de vida, o que o levou a compreender a “reprodução dos adornos em movimento [nas obras do Renascimento] como problema artístico” (Warburg, 1893/2013a, p. 12). Nos Fragmentos, ele também já se referia a Darwin, tendo ali registrado que havia encontrado o livro “por acaso”, em 1888, na Biblioteca Nacional de Florença, e o lido atentamente; referindo-se àquele achado, anotou em seu diário, à época: “Enfim um livro que me ajuda” (Warburg como citado em Ghelardi, 2016, p. 61).

UMA HISTÓRIA INTELECTUAL À LUZ DE DARWIN

Darwin forneceu um argumento biológico para a questão warburguiana quanto à natureza dos movimentos expressivos, sua sobrevivência e sua metamorfose – pois estabelece a necessidade biológica da expressão, bem como três princípios básicos “responsáveis pela maioria das expressões e gestos involuntários usados pelos homens” (Darwin, 1872/2018, p. 32).

O primeiro princípio, a força do hábito e da associação, estabelece que algumas ações tornaram-se reflexas, deslocando-se de seu sentido original. Como o exemplo dado por Warburg: “... quando não gostamos de alguém, fazemos um movimento com a boca, como se mastigássemos algo levemente azedo” (Warburg, 1927/2018c, p. 43-44). Esse primeiro princípio darwiniano

reconhece a cunhagem de expressões que são tão firmemente herdadas e fixadas que, mesmo sem utilidade, são executadas toda vez que suas causas reaparecem. De modo que expressões faciais, desprendidas de suas emoções originais, podem ser consideradas, como afirma Gombrich, uma espécie de resto ou “resíduo simbólico”⁷ daquilo que foi na origem biologicamente útil. Exatamente como a sobrevivência [*Nachleben*] do Antigo diz respeito às pré-cunhadas formas de expressão máxima de emoções, que formam a gramática expressiva da arte renascentista.

Ainda que esse primeiro princípio darwiniano já forneça um indício sobre qual teria sido a “ajuda” que tal fortuito achado bibliográfico forneceu à pesquisa warburguiana, Carlo Ginzburg indica uma passagem específica que pode ser ainda mais reveladora. Trata-se de uma nota, no capítulo que Darwin dedica à contiguidade de estados emotivos extremos, como as lágrimas, que podem ser decorrentes de um acesso de riso ou de uma crise de choro:

Sir J. Reynolds comenta (*Discourses*, XII, p. 100): “É curioso observar, ainda que não possamos duvidar, que os extremos de paixões contraditórias são, com bem poucas variações, manifestados com as mesmas emoções”. Ele dá como exemplos a alegria frenética de uma bacante e a tristeza de uma Maria Madalena (Darwin, 1872/2018, p. 324).

Para Ginzburg, são precisamente essas linhas que iluminaram a reflexão que Warburg desenvolveria pelos próximos quarenta anos após tê-las lido pela primeira vez, pois elas revelam a síntese embrionária da noção de “fórmula de pathos” [*Pathosformeln*]⁸. A alegria frenética de uma bacante ou

7 “O ato de franzir o cenho outrora serviu para proteger os olhos do animal em luta. Evolução significa uma diferenciação e um desligamento das ações de seus impulsos imediatos. Nossas expressões faciais são o resíduo simbólico daquilo que algum dia foi um ato útil” (Gombrich, 1970, p. 72).

8 De acordo com Ginzburg, é notável, porém, que Warburg tenha esperado quase 20 anos para trazer a público o conceito de *Pathosformeln*: “É possível que esta hesitação provenha de uma dificuldade que Warburg não conseguiu ultrapassar verdadeiramente. Se as expressões das emoções, como o sugeria Darwin desde o título de seu livro, explicam-se através da evolução, a pesquisa de intermediários culturais específicos torna-se supérflua. Ora, são precisamente estes intermediários, certos ou supostos, que estiveram no centro na conferência de Hamburgo sobre ‘Dürer e a Antiguidade italiana’ (1905). Na introdução ao atlas *Mnemosyne*, escrita à beira da morte (1929), Warburg evoca em contrapartida os ‘engramas de uma experiência passional [que] sobrevivem como patrimônio hereditário gravado na memória’. No espaço de um quarto de século, o espírito de Warburg havia oscilado entre duas direções opostas. A riqueza de sua obra, editada e inédita, nasce justamente da tensão irresoluta entre

mênade antiga e a tristeza de uma Maria Madalena encontram-se, como uma colisão anacrônica de tempos (Didi-Huberman, 2013), na figura feminina que chora ao pé da cruz no baixo-relevo em bronze intitulado “*Crocifissione di Cristo*”, de Bertoldo di Giovanni⁹. É uma fórmula de *pathos*. Com esse conceito, Warburg designa posturas corporais que reaparecem na história da arte como expressões emotivas concisas, verdadeiras fórmulas expressivas conceituais e motivadoras, cujos conteúdos passionais tornam visível um estado de emoções que (co)movem o espectador – cuja expressão imagética torna impossível a separação entre forma e conteúdo.

O símbolo reconfigura (não rompe com) os imperativos biológicos. Os movimentos corporais são externalizados seguindo modelos de reação a estímulos, tanto mecanicamente quanto simbolicamente. Uma vez que o repertório mnêmico de ações, palavras e imagens é articulado pela determinação de um perímetro simbólico [*Umfangbestimmung*], de um espaço de pensamento [*Denkraum*] entre o homem e o mundo, o símbolo adquire um valor de delimitação que, embora inorgânico, é no entanto “concebido como orgânico” (Warburg [Fragmento 400, de 22 de abril de 1900], 2015a, p. 262), pois atua como signo complexo que organiza visualmente as reações afetivas a determinados estímulos exteriores. Assim, Warburg “associa explicitamente a Antiguidade às formas expressivas originais que estão no fundamento da teoria darwiniana” (Ghelardi, 2016, p. 96). De modo que a “influência estranha” que ele observou nas obras renascentistas do *Quattrocento* italiano, na “agilidade hipernervosa” identificada no movimento dos acessórios – “comumente interpretado como puramente decorativo” –, pareceu-lhe dever, “na realidade, ter suas raízes na Antiguidade” (Warburg, 1927/2018c, p. 40):

A acumulação . . . das formas expressivas na memória da humanidade é decorrente de um sofrimento máximo vivido na origem, que criou a forma expressiva antiga. Eis o que significa para nós influência da Antiguidade (Warburg como citado em Ghelardi, 2016, p. 96).

uma perspectiva histórica e uma perspectiva morfológica que pudesse ser representada pela oposição entre o diagrama, que condensa o extraordinário deciframento dos afrescos do palácio Schifanoia, e as imagens justapostas por contiguidade e dissonâncias, nas pranchas de *Mnemosyne*” (Ginzburg, 2014, p. 8-9). Essa tensão irresoluta de que fala Ginzburg é sintetizada na polissemia criada pelo já mencionado jogo de palavras *Erbmasse-Eindruckserbmasse* proposto por Warburg no texto de Introdução ao *Atlas Mnemosyne*.

9 Circa 1485-1490, Museo Nazionale del Bargello, Florença.

A expressão acentuada característica do estilo *all'antica* desenvolvido pela Itália renascentista, além de uma reação dinâmica (literal, como no movimento de vestes que acompanha o movimento da figura que a traja), é uma contrarreação expressiva ao estilo flandrino, alla francese, então em voga e imposto aos artistas pelos comitentes, pois o drapeado em movimento exagerado exerce uma função de “ampliação psicológica” da figura (Warburg [Fragmento 34, de 4 de abril de 1889], 2015a, p. 62, grifos do autor).

MNEME COMO PLASTICIDADE PRESERVADA NO TEMPO

O deslocamento das expressões objetivadas em fórmulas provoca sua intensificação. Donatello e principalmente seus alunos – como Bertoldo di Giovanni, autor do relevo da ‘Madalena-mênade’ – “foram invadidos por um pateticismo trágico, hiperexcitado, que em tais casos conduz até mesmo a uma mobilidade orgiástica que supera, em ímpeto patético, os relevos antigos” (Warburg, 1914/2018b, p. 113).

É nesse sentido que a formação do estilo diz respeito, para Warburg, a uma teoria do conhecimento. A expressão arrebatadora da arte antiga apresentou-se aos artistas renascentistas como o “latim vulgar” (Warburg, 1905/2015b, p. 95-97) da linguagem patética dos gestos; e a “reformulação estilística da aparência humana, por meio da mobilidade intensificada do corpo e do traje, pautada em modelos da poesia e das artes plásticas da Antiguidade” (Warburg, 1912/2015c, p. 99-100), empregou, segundo a interpretação warburguiana, superlativos genuinamente antigos da linguagem gestual, formando, por meio do estilo como um código, uma retórica dos músculos, movida pelo “entusiasmo arrebatador *all'antica*” (Warburg, 1929/2018d, p. 227).

Warburg opera uma passagem da memória fisiológica ao campo dos tropos, que abre a perspectiva para uma articulação entre estética e ciência da cultura por meio do princípio da polaridade dos símbolos que embasa sua teoria da memória social.

Essa teoria teve como uma de suas grandes inspirações as proposições teóricas desenvolvidas por neurofisiologistas na virada do século XX, sobretudo do zoologista Richard Semon, cujo livro *Die Mneme* forneceu a Warburg alguns termos para expressar aspectos da herança cultural. Um deles é engrama – com o qual Semon identificou os fatores de memória,

hábito e hereditariedade, como uma manifestação de um princípio comum, ao qual denominou “princípio mnêmico” (Semon, 1921/2011, p. 3)¹⁰.

O engrama é literalmente algo inscrito na memória orgânica. Com ele, Semon aprimorou o conceito (então vigente) de imagem mnêmica como um “traço material” impresso na substância nervosa: o engrama, não é exatamente “um traço permanente no material fisiológico da substância cerebral, mas . . . uma dinâmica permanente, [pois] constantemente muda de forma, ainda que preserve simultaneamente algumas estruturas anteriores” (Woldt, 2014, p. 36, grifos nossos). Os engramas dizem respeito à totalidade das “características morfológicas e ao conjunto das experiências adquiridas ao longo de gerações” (Dupont, 2004, p. 18).

Para Warburg, as imagens são dinamogramas – engramas dinâmicos, energéticos [energetisches Engramm], conforme ele escreveu em 1927 (Didi-Huberman, 2013); derivados de um “acontecimento intenso a ponto de ser traumático, relativo a experiências originais que deixam uma cicatriz nos estratos arcaicos da consciência” (Pinotti, 2004, p. 72). São dinamo-ogramas, pois possuem uma carga energética neutra, “em si não significativa, não porque privada de significado, mas sim, ao contrário, porque plena de infinitos sentidos, inclusive opostos” (Pinotti, 2004, p. 75, grifos nossos). De modo que a memória compreendida como “portadora de forças e transformadora de formas” (Didi-Huberman, 2013, p. 159) embasa uma compreensão da imagem como função simbólica, na medida em que portadora e transformadora de “ogramas energéticos”. É nesse sentido que o frenesi da mênade esculpida em um sarcófago antigo é revivido na figura da Madalena aos prantos no relevo renascentista de Bertoldo di Giovanni, aluno de Donatello: em estado latente ao longo de séculos, esse engrama foi revivido, porém, graças à neutralidade energética essencial da cunhagem enográfica, teve seu sentido invertido. Unindo luto e êxtase, ela demonstra uma tensão energética latente: essa energética figural constitui um dinamograma.

10 *Die Mneme* foi publicado por Semon em 1904; em 1908 ele publicou uma segunda edição, sobre a qual afirmou, na terceira edição, publicada em 1921, ter sido excessivamente retrabalhada. Presume-se que Warburg tenha lido a segunda edição, uma vez que ainda existe uma cópia dela na biblioteca, mas não há certeza a respeito (Woldt, 2014, p. 47, n. 13). Utilizamos a tradução de Guilherme Francisco Santos disponibilizada na plataforma virtual de disciplinas da Universidade de São Paulo, feita com base na tradução inglesa [George Allen & Unwin Ltd., 1921] da terceira edição da obra de Semon.

Outro termo que Warburg aprende de Semon é *mneme*, que designa a capacidade de retenção dos efeitos posteriores ao estímulo, sendo portanto um princípio de conservação das alterações que transcorrem nos seres orgânicos e modificam o sistema nervoso. A *mneme* – soma de todos os engramas – é, conforme sintetiza o neurocientista Jean-Claude Dupont, a “plasticidade orgânica fundamental que permite aos efeitos da experiência que sejam preservados no tempo, não somente durante a vida do indivíduo, mas também através das gerações” (Dupont, 2004, p. 17, grifo nosso).

Essa concepção de uma faculdade plástica que permite a preservação de engramas “no tempo” confere uma dimensão histórica à memória orgânica e é fundamental para a análise iconológica de Warburg sobre as imagens enquanto portadoras de energias descarregadas em fórmulas de pathos, pelas quais o presente recapitula o passado – e que podem ser cartografadas nas pranchas do Atlas Mnemosyne. Assim como a teoria darwiniana, as conclusões de Semon apontam para a existência de uma causa ou origem para as respostas orgânicas a estímulos, e ambas confirmam a hipótese warburguiana quanto à existência de experiências primordiais da comoção humana, que estão na base da expressão.

Por isso a memória atua, para Warburg, com base em um conjunto de polaridades psíquicas que correspondem a um patrimônio hereditário indestrutível [*unverlierbare Erbmasse*], ou seja, que correspondem “ao próprio desenvolvimento da espécie humana” (Romandini, 2014, p. 165). Pois todas as manifestações do dinamismo humano, como “combater, caminhar, correr, dançar, agarrar” contêm “os confins daquela experiência inquietante” (Warburg, 1929/2018d, p. 219) originária e constituem o repertório gestual das fórmulas de pathos, cuja concepção “energética” reconhece que elas podem suscitar os arroubos das convenções figurativas apenas porque carregadas de energia¹¹ – trata-se de uma “estrutura rítmica [*rhythmische*

11 Questão que diz respeito ao *conteúdo* das *formas*, termos que o jovem Warburg substituiu respectivamente por *energética potencial* e *mímica momentânea*: “Forma e conteúdo. Forma e conteúdo são conceitos muito abstratos para explicar o dualismo inerente à obra de arte: dever-se-ia antes dizer *qualidade e ser vivente* | mímica momentânea e energética potencial (leitura de Hirth: *epigenetische En.* III, 98), sujeito e predicado. – O próprio do processo artístico é que o predicado se manifesta simultaneamente ao sujeito. Maior é a força do artista, mais desenvolvido o predicado. Mais ela é fraca, mais [desenvolvido] o sujeito [circunscrito (*umschrieben*)]” (Warburg [Fragmento 107, de 11 de novembro de 1890], 2015a, p. 96, grifos e colchetes do próprio autor). A leitura a que Warburg refere-se é do livro de Georg Hirth, *Energetische Epigenesis und epigenetische Energieformen: insbesondere Merksysteme und plastische Spiegelungen. Eine Programmschrift für Naturforscher und Aerzte* [1898].

Gefüge] através da qual os ‘monstros da Fantasia’ [die Monstra der Phantasia] se apoderam do perceptor para se transformarem em ‘mestres da vida’ [Lebensführern]” (Romandini, 2014, p. 165). Na busca por uma compreensão psicológica da arte, o estilo e as expressões gestuais são analisados por Warburg de maneira contígua, justamente porque “esses engramas da experiência emotiva [Engramme leidenschaftlicher Erfahrung] sobrevivem como patrimônio hereditário da memória” (Warburg, 1929/2018d, p. 221); têm uma vida póstuma que constitui a própria matéria da história humana – precisamente a história não cronológica exposta pelo Atlas.

As fórmulas de pathos mantêm-se efetivas e capazes de transformação, em conformidade à teoria darwiniana da expressão; seu núcleo, no entanto, sobrevive, estável, carregado pela memória. A teoria de Darwin, com a qual Warburg teve contato em 1888, foi “um primeiro instrumento decisivo”; mas ela não explica os palimpsestos culturais nos quais Warburg identificava “as sedimentações simbólicas que são próprias das *Nachleben*” (Didi-Huberman, 2013, p. 206) – tampouco sua intensidade. A solução posterior veio com o desenvolvimento de uma “estética do dinamograma” [Ästhetik des Dynamogramms], como Warburg escreveu em 1927, uma estética da polaridade ou, conforme comenta Didi-Huberman (2013, p. 159), uma “estética das forças . . . , que [é], ao mesmo tempo, uma ‘morfologia’”¹² – baseada na investigação de uma “simbólica dinâmica” ou “energética” [dynamische, energetische Symbolik] nas imagens.

Para Warburg, as imagens operam uma função de organização do conhecimento e da memória coletiva e, nessa medida, são instrumentos de orientação do homem no universo – no universo cultural e no cosmos. A estética do dinamograma compreende um comportamento simbólico intrinsecamente ligado a extratos arcaicos da memória coletiva, relacionados à orientação humana e à expressão das emoções – e assim vincula obras de

12 Para Didi-Huberman (2013, p. 198), “. . . as ‘fórmulas de *pathos*’, no sentido como as entendia Warburg, não podiam ser compreendidas em termos de redução dos movimentos expressivos à simples condição de reflexos, assim como não podiam ser compreendidas em termos de redução dos gestos patéticos à condição de simples convenções retóricas. Poderíamos dizer que a *questão antropológica do gesto*, introduzida por Warburg no campo das imagens, situa-se entre dois extremos cuja articulação a ideia de *Pathosformel* tenta justamente compreender: de um lado, a atenção para a animalidade do corpo em movimento; de outro, a atenção a sua ‘alma’, ou, pelo menos, a seu caráter psíquico e simbólico. Por um lado, vemos-nos confrontados com a não história, com a pulsão, com a ausência de arbitrariedade própria das coisas ‘naturais’; por outro, descobrimo-nos em pé de igualdade com a história, com os símbolos e a arbitrariedade pressupostos por toda coisa ‘cultural’”.

arte, cultos mágicos e ritos da vida prática. Por isso, auxiliado pela memória, tanto consciente (a imitação dos modelos antigos) quanto inconsciente (os símbolos dinâmicos gravados na memória coletiva), o artista, direcionado pela vontade, insere a compreensão da obra de arte na economia espiritual da vida humana. Como Warburg afirmou, “vistos no espelho do tempo [im Spiegel der Zeit erschaut]”, os diferentes empregos das imagens mnêmicas e as variações em suas reproduções revelam a escolha “consciente ou inconsciente [bewußt oder unbewußt] das tendências de uma época e trazem assim à luz a psique coletiva [Gesamtseele]” (Warburg como citado em Pinotti, 2004, p. 58).

Como uma garrafa de Leyden, os dinamogramas guardam energia (Warburg como citado em Gombrich, 1970); sua direção é determinada pela vontade, que seleciona elementos expressivos no interior de um repertório de expressões primordiais de pathos, compartilhadas hereditariamente, mas também culturalmente. A vontade seletiva do artista e da época pode levar a uma reinterpretação e transformação de sentido, analisada por Warburg mediante comparação com outros documentos, imagéticos e literários, inserindo a obra em séries que revelam sobretudo diferenças no interior de aparentes semelhanças. Trata-se de uma investigação morfológica dos gestos simbólicos, que interpreta como um todo (obra de arte e história da civilização ocidental) as partes (imagens e expressões humanas) por meio de uma justaposição, pela qual se distinguem significados psíquicos profundos estratificados de maneira não cronológica. Conforme definição anotada por Warburg em 1927 no Tagebuch, sua pesquisa tinha como objeto a “função da mneme social como guardiã de dinamo-engramas antiquizantes da linguagem dos gestos” (Warburg como citado em Ghelardi, 2016, p. 29) e, se ele cita a importância de Darwin na conferência autobiográfica daquele mesmo ano, é por associar a memória biológica à sua análise morfológica das imagens, tendo buscado “transformar o material metafórico da história da arte em uma coleção de documentos para uma ciência comparativa da cultura”, de modo a “examinar em conjunto a imagem e o pensamento que a ela se vincula no plano histórico ou psicológico” (Warburg, 1928 como citado Ghelardi, 2016, p. 16). É nesse sentido que sua biblioteca tornou-se laboratório para a ciência da cultura: em toda sua pesquisa, Warburg trabalhou simultaneamente com uma profusão de fontes e exemplos iconográficos em busca de matrizes – Mnemosyne ou a memória como

força manifestada ao longo do destino humano, como herança comum, nas imagens materiais.

TODO SÍMBOLO RESGUARDA UMA MEMÓRIA DA EXPERIÊNCIA QUE O ORIGINOU

A conservação de energia que caracteriza os dinamogramas, bem como sua capacidade de transformação simbólica, leva Warburg a pensá-los “sob a forma de ‘símbolo dinâmico’” (Pinotti, 2004, p. 72).

Os símbolos mantêm seu núcleo “engramático”, mesmo que suas raízes sejam suplantadas, elas são rastreáveis morfologicamente. É por isso que, como indica Edgar Wind, o manejo de utensílios e de símbolos e o corpo como metáfora podem ser compreendidos de maneira complementar por Warburg, que analisa, além da expressão do corpo humano, também a expressão que advém do manuseio de instrumentos. Pois o homem é um animal que cria utensílios que ampliam e completam suas funções corpóreas – “*a tool using animal*”, como definiu Thomas Carlyle em *Sartor Resartus*. Tais instrumentos, como na filosofia das roupas de Carlyle, tornam-se portadores de valores expressivos e, por seu emprego, “desenvolve-se uma linguagem de gestos sociais que a mímica complementa e amplia” (Wind, 1930/2018a, p. 274); tanto no sentido de estender a expressão mímica corporal, como também no de criar um distanciamento que possibilita ao homem contemplar os objetos, uma vez tendo-os apartado de si. Carlyle, em seu romance, dá voz à ideia de que as roupas, ainda que cubram o corpo, demonstram tanto uma criatividade quanto uma inserção em diversos complexos sociais. De modo que os utensílios produzidos pelo homem tornam-se “portadores de valores expressivos que vão além da finalidade para a qual foram destinados”, como Carlyle demonstrou “em relação às vestimentas, que cumprem a função polar de dar dignidade às pessoas que as usam ou de torná-las ridículas, porém as caracterizam e cobrem, as distinguem, mas não revelam”¹³ (Wind, 1930/2018a, p. 273-274).

13 Sobre a importância que a leitura de Carlyle teve para Warburg, Wind (1971/2018b, p. 298-299, grifos nossos) ainda comenta: “. . . *Sartor Resartus*, de Carlyle, um livro que Warburg apreciava muito por causa de sua ‘Filosofia das roupas’, que continha algumas penetrantes observações sobre a natureza dos símbolos: por exemplo, que *num bom símbolo, assim como numa boa roupa, dissimulação e revelação são combinadas*”.

O Renascimento italiano operou uma reforma do estilo *alla francese*, reinterpreto-o por meio da linguagem do autêntico triunfo clássico, provando para Warburg que, como Hermann Osthoff observou na linguística, há na arte também uma suplementação das raízes, empregada nos superlativos. O interesse estático da arte nórdica,

aquela apropriação pelo tato . . . que demanda um acúmulo (aglomeração e decoração) – um ato simples – [foi] substituída por um processo de empatia corporal com o gesto – um ato duplo. No fundo portanto é um problema para o alfaiate (Sartor!) (Warburg como citado em Gombrich, 1970, p. 157).

O problema para o alfaiate, referência à obra de Carlyle, refere-se à distância entre o manejo tátil dos objetos e a manipulação empática dos símbolos, que, à maneira dos utensílios, ampliam e completam as possibilidades da expressão humana. Uma das grandes consequências dessa concepção para a iconologia dos intervalos [*Ikonomie des Zwischenraums*]¹⁴ (Warburg como citado em Recht, 2012, p. 19) warburguiana é a compreensão de que os símbolos são tanto temporais quanto ubíquos: há uma relação recíproca entre história e símbolo. Como diz Carlyle, mesmo uma simples cabana é simbólica, na medida em que é a corporificação de um pensamento – é simbólica e real¹⁵. Nesse contexto, a arte cria uma magia subjetiva: ela revela sua época, na qual as criações artísticas exercem uma relação simbólica, de complementaridade.

Simbolicamente, o próprio formato dos sarcófagos e dos arcos possui, implícito, uma fórmula de pathos latente:

. . . a arte do círculo do triunfador romano, vale dizer, os arcos, as colunas e as moedas, fornece as formulações daqueles que aceitam a vida, enquanto, por outro lado, os sarcófagos, onde é representada a linguagem gestual desesperada, trazida dos mitos e das tragédias gregas, imprimem ao pathos

14 Noção introduzida por Warburg no *Tagebuch*, em abril de 1927.

15 “No símbolo propriamente dito . . . há sempre, mais ou menos distintamente e diretamente, uma encarnação qualquer, uma revelação qualquer do Infinito; Para [o símbolo] o Infinito é obrigado a unir-se ao Finito, a manter-se visível e, por assim dizer, ali tangível. . . . Nem a menor cabana construída pelo homem não deixa de ser a visível corporificação de um Pensamento, não deixa de comportar uma marca visível de coisas invisíveis: não deixa de ser, no sentido transcendental, simbólica tanto quanto real” (Carlyle como citado em Bonneau, 2015, p. 304).

padecedor do lamento fúnebre da época o estilo perturbador e envolvente¹⁶ (Warburg, 1929/2018d, p. 214).

É o que mostra o ensaio “Sobre as imprese amorose nas gravuras florentinas mais antigas”, escrito no mesmo ano em que Warburg trouxe a público o conceito de *Pathosformeln*. Desenvolvido no bojo de uma investigação sobre a estética erótica aplicada no círculo de Lorenzo de Medici, o ensaio apresenta os resultados da pesquisa de Warburg sobre gravuras que ornavam *cassoni* (arcas de casamento) e *scatoline d'amore* (pequenas caixas de presente) e delinea a ideia, de matriz vischeriana, de um sentimento da forma – uma transposição do sentimento corporal, no momento da apreensão visual, que leva o olho humano a preencher as formas com conteúdos psíquicos e a compreender um *pathos* intrínseco a determinadas formas. Pois caixas de diferentes formatos exerciam diferentes funções sociais, como o ensaio de Warburg demonstra, ao comparar a forma das pequenas caixas arredondadas, *scatoline d'amore*, presenteadas às jovens mulheres no momento da corte – a fase mais poética do amor desideroso – àquela da caixa retangular, *cassone*, presenteadas às mulheres no casamento:

... ao *cassone* cabe a função muito mais prosaica de guardar as preciosidades da *sposa* burguesa, um recipiente seguro para o *amore possessivo nuziale*, que se deleita em preservar no sarcófago alegremente ilustrado da *passione sentimentale* as custosas vestimentas e joias ostentadas na festa nupcial (Warburg, 1905/2013b, p. 106).

A relação patética diversa em relação ao tondo e à forma retangular sarcofaídica é embasada pela empatia [Einfühlung], conceito de Robert Vischer que Warburg cita desde sua tese de doutorado, que designa um “íntimo sentir unitário [Ineinsfühlen] da imagem e do conteúdo”, uma “fusão [Verschmelzung] direta” proporcionada por uma “transferência inconsciente [unbewusstes Versetzen] da forma corporal própria, e portanto também da alma, para a forma do objeto” (Vischer como citado em Caliendo, 2004, p. 792). Porém, além da transposição do sentimento, o realismo ornamental das tampas daquelas *scatoline d'amore* mostram a Warburg o significado

16 Warburg ainda comenta, em texto escrito no mesmo ano, que a coroa triunfante do imperador é também a do mártir (Warburg, 1929/2018d, p. 222).

simbólico também ilustrado desse dualismo da cultura erótica: a contradição entre o prosaico e o ideal entrelaça-se radicalmente (no sentido da raiz das palavras originárias da linguagem dos gestos) à entrada da retórica emotiva all’antica no estilo ideal antiquizante renascentista, à “transposição do imaginário romântico medieval para o mundo das formas à antiga” (Warburg, 1905/2013b, p. 115) – que Sandro Botticelli já havia iniciado. Analisando a iconografia de uma composição figurativa que ornava a tampa de uma dessas pequenas caixas arredondadas, presenteada a Lucrezia Donati por um enamorado Lorenzo de Medici, Warburg interpreta a figuração all’antica dedicada à figura feminina: com pés desnudos e roupa flutuante, aquela “ninfa florentina” concentra em sua figura o sopro dos ventos arcaicos.

Esse é o papel do símbolo. É nesse sentido que Warburg compreende – assim como Carlyle e Robert Vischer –, que a história de um indivíduo recapitula toda a história da humanidade. A história é compreendida como um organismo, no qual a arte exerce o papel dos sonhos, das mensagens sobre os traumas inconscientes gravados na memória coletiva.

É isso que liga, para Warburg, o pensamento técnico e a linguagem – a doação de formas materiais aos utensílios ou de formas intelectuais às ideias. É, portanto, o que o leva a identificar o manejo de utensílios e de símbolos e o corpo como metáfora, de maneira complementar – e a reconhecer que o pathos do corpo em êxtase é o mesmo, deslocado, de uma bandeira ondulante¹⁷. Ainda que com a raiz suplantada (processo que acontece, *mutatis mutandi*, nas línguas), essa sobrevivência é compartilhada graças à memória empática – e revela o esqueleto heráldico da forma, a célula de significado.

Se nossos gestos são restos simbólicos – de atitudes úteis na origem da espécie –, transmitidos hereditariamente pela memória, quando efetuamos a transposição de nosso próprio sentimento corporal às formas, esse ato empático é carregado de memória: contém a memória da humanidade.

Como o alfaiate, na filosofia das roupas de Thomas Carlyle, o artista veste as paixões e, em sua individualidade artística, funde simbolicamente natureza e história. Ao trajar as paixões com os acessórios em movimento

17 “É precisamente aos instrumentos domésticos e de festa encarregados de encarnar ou condicionar a estabilidade (caixa, parede), e à bandeira, símbolo ‘reunidor dos povos’ determinando a direção, que se associa o motivo do movimento corporal desenfreado; no plano exterior: ele preenche inteiramente uma superfície; interior: equilíbrio, catarse . . . do movimento mímico-figurativo diretamente de seu próprio instrumento” (Warburg [Fragmento 438, de 22 de janeiro de 1903], 2015a, p. 286).

da Antiguidade, o artista renascentista opera uma recapitulação da história; conflui eternidade e singularidade.

Por isso a formação do estilo artístico adquire para Warburg significados sobre a história universal e sobre a história de uma época, complementariamente. Há universalidade, mas não arquetipicamente. A mênade é a Madalena bíblica, não idêntica a ela, mas é a mesma, demonstrando a coexistência de tempos: há uma identidade plena, graças à memória, uma identidade exata de dois tempos.

O desenvolvimento do estilo artístico revela para Warburg a relação recíproca entre expressão individual e patrimônio hereditário biológico e cultural, que ele interpreta de maneira retórica utilizando pressupostos das ciências naturais. A exuberante retórica dos músculos renascentista, seu “entusiasmo arrebatador all’antica”, insere a obra em um diálogo com seu solo cultural – como reação ao estático realismo nórdico –, mas também em um longo discurso ecoado historicamente desde os primórdios da humanidade, que se vale, na arte figurativa, de dinamogramas – cujo sentido de direcionamento energético determina o renascimento particular de cada época¹⁸. Os estudos de Warburg sobre a linguagem gestual, sua articulação entre temas das ciências humanas e biológicas alemãs, que ele conflui em sua investigação iconológica quanto à função da *mneme* social, convergem para a compreensão de que cada criação individual recapitula toda a história. O artista recupera a memória fisiológica e a transforma.

18 Direcionamento energético polarizado entre a *sophrosyne* e o êxtase (entre o distanciamento conceitual e imersão na matéria). Warburg utiliza a metáfora do pêndulo para demonstrar a tensão entre os polos da identidade com o objeto (em sua metáfora, “*kinesis*”) e do distanciamento abstracionista em relação a ele (a “teoria”). O pêndulo ideal não interrompe seu movimento, sem atrito com o ar, seu movimento é conservação de energia. “Toda a humanidade é – o tempo todo e para sempre – esquizofrênica” (Warburg, 1923/2015e, p. 271), na medida em que essa oscilação é constante. O símbolo pode atualizar qualquer um dos polos, é seu encontro “anacrônico” com o presente que o determina – motivo pelo qual cada época tem o Renascimento que merece, como afirma Warburg em seu estudo sobre Rembrandt, em 1926, refletindo sobre o intervalo entre o impulso e a ação: “Nós não devemos exigir da Antiguidade que responda à queima-roupa se é classicamente serena ou demoniacamente frenética, como se só existissem essas alternativas. Realmente depende das modificações subjetivas dos pósteros mais do que do caráter objetivo da herança clássica se nós sentimos que ela desperta em nós ações passionais ou nos induz à sabedoria serena. Cada época tem o renascimento da Antiguidade que merece” (Warburg como citado em Gombrich, 1970, p. 238).

Provoca, assim, uma colisão anacrônica de tempos. Como a “ninfa florentina”, que concentra em sua figura a “entrada do Antigo” na scatoline d’amore de Lorenzo de Medici, ou no afresco de Ghirlandaio na igreja florentina Santa Maria Novella, “O nascimento de São João Batista”. A jovem que entra apressadamente na cena de Ghirlandaio – como se vinda diretamente da Antiguidade – exigiu a Warburg direcionar seu “olhar filológico” (Warburg, 1900/2018a, p. 72)¹⁹ para o solo de onde aquela ninfa aflorava, intuindo a existência de afetos fundamentais na raiz das imagens, que, como na morfologia das plantas, liga todo o organismo, do solo do qual se nutre até as últimas flores.

Por isso, na introdução ao *Atlas Mnemosyne* Warburg afirma que a pesquisa quanto à “matriz que cunha os valores expressivos da exaltação pagã, que brotam da experiência originária orgiástica”, seria limitada “a um inadequado evolucionismo descritivo”, se não buscasse ao mesmo tempo aprofundar-se nos veios da estratificação que concorre para a formação do estilo artístico, a fim de “entrever a matriz que cunha os valores expressivos da exaltação pagã, que brotam da experiência orgiástica: o *thiasos* trágico” (Warburg, 1929/2018d, p. 222). A memória hereditária fornece gestos simbólicos que compõem a gramática das palavras primordiais [*Urworte*] da linguagem corporal – transmitida e reiterada pela memória herdada dos artefatos culturais – e sua matriz é fóbica: o Renascimento italiano “buscou interiorizar, numa ambivalência particular”, o patrimônio hereditário “de engramas fóbicos” [*phobischer Engramme*] (Warburg, 1929/2018d, p. 223), seu fator hereditário, além de sua transmissão cultural. Na indicação do *thiasos* trágico como matriz, conforme analisa Andrea Pinotti, pode-se entrever como, na teoria da memória warburguiana, o “*Phobos* atua como *Ur*, como potência originária anterior à cunhagem da forma, que determina as primeiras práticas de simbolização (rituais e cultos arcaicos) enquanto tentativas de controle da angústia originária” (Pinotti, 2004, p. 73)²⁰. A forma é compreendida como dinâmica: assim como a *Urpflanze* [planta originária] de Goethe não é uma planta concreta, mas um modelo, que é tanto origem de todas as configurações possíveis da planta quanto possibilidade de seu

19 Sobre o “olhar filológico” de Warburg, cf. Gaglianone (2022).

20 Pinotti (2004, p. 76) observa que a primazia da experiência fóbica orgiástica (fonte primeira e “matriz” [*Prägewerk*]) torna a polaridade Dioniso-Apolo desequilibrada (um desequilíbrio que Warburg herdou de Nietzsche).

reconhecimento, também as *Urworte* de Warburg são formas-princípio, com capacidade de metamorfose e pensadas como matrizes. Do solo nutriz das *Urworte*, ramificados em polaridades, surgem fantasmas, sobrevivências, que afloram como estranhas flores, sob cujas formas, nas correspondências biomórficas, é possível entrever significados internos, arcaicos e latentes, da psicologia da expressão humana.

O percurso warburguiano que aqui seguimos, de Darwin, por Carlyle, até à ninfa, contém uma aparente contradição (causalidade determinista da biologia evolucionista e significado simbólico da mitologia como parte do processo cognitivo), que no entanto encontra seu caráter heurístico na articulação entre palavra e gesto. Tanto a fórmula de *pathos* – que é da ordem da língua²¹ – quanto o engrama neurofisiológico estão implicados na concepção warburguiana de *Urworte* que, exposta no título da palestra proferida em 1927, “*Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache*” – na qual Warburg reconhece o particular impacto das *Metamorfoses* de Ovídio na transmissão de fórmulas de *pathos* antigas (Woldt, 2018) –, concilia os sentidos de herança e hereditariedade da memória. É desse universo semântico também o símbolo: dinâmico, ubíquo e temporal a um só tempo.

A linguagem dos gestos é, em primeiro lugar, uma linguagem – que, baseada em resíduos simbólicos, implica uma relação estrutural entre arte e vida, palavras e gestos. Pois nossos gestos mais corriqueiros contêm as bordas aterradoras das experiências fóbicas primordiais. Essa é a lógica que embasa a articulação conceitual mobilizada pela investigação sobre as palavras originárias que levou Warburg a associar conceitos e modelos linguísticos, estéticos e biológicos na análise da morfologia dos radicais das imagens, das raízes da memória coletiva – das fórmulas de *pathos*, enquanto sobrevivências anacrônicas do arcaico (psíquico) presente.

“De Darwin via Fillipino a Botticelli / por Carlyle e Vischer até às festas e os Índios, / e por Tornabuoni e Ghirlandaio de novo / até à ninfa” (Warburg [Fragmento 420, de 2 de agosto de 1901], 2015a, p. 272), a investigação warburguiana sobre as formas primordiais, que sustentam tanto a capacidade das imagens de transmitirem uma expressividade tão efetiva a

21 “O que as fórmulas de *pathos* conservaram é da ordem da língua: Ovídio (que vai em direção ao erotismo idílico modificando as palavras primitivas trágicas) e Virgílio, que purifica similarmente a tragédia religiosa graças a um ritmo narrativo épico” (Warburg como citado em Knape, 2008, p. 62).

ponto de ser repetida em fórmulas de *pathos* quanto sua potência de inversão de significado, culmina em sua teoria da memória – que, não apenas indicada, também foi por Warburg demonstrada. Conforme analisa Woldt, se a biblioteca foi seu laboratório, as palestras e as pranchas do atlas foram seus resultados científicos, na medida em que “. . . o constante rearranjo de cada elemento pictórico individual, ou de grupos de elementos [nas pranchas do atlas], diretamente reflete o processo mnêmico como transformação” (Woldt, 2014, p. 37, grifos nossos). Não se trata de uma metáfora da função biológica, mas de sua visualização, por meio de constelações mnêmicas capazes de demonstrar *ad oculos* que a memória é mãe das musas, porque condição para a arte.

REFERÊNCIAS

Agamben, G. (2006). *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Editora UFMG.

Bonneau, L. (2015). “Glossaire”. In A. Warburg. *Fragments sur l'expression* (S. Zillberfard, Trad.). L'écarquillé.

Caliandro, S. (2004). Empathie et esthésie: un retour aux origines esthétiques. *Revue Française de Psychanalyse*, 68(3), 791-800. <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2004-3-page-791.htm#re5no5>

Darwin, C. (2018). *A expressão das emoções nos homens e nos animais* (L. S. L. Garcia, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1872)

Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (V. Ribeiro, Trad.). Contraponto.

Dupont, J.-C. (2004). Neurosciences et mémoire. [sens public]. <http://sens-public.org/articles/76>

Gaglianone, I. V. (2022). O olhar filológico de Warburg e a “aplicação da ideia de Vico”. *Rapsódia*, 1(16), 80-109. <https://doi.org/10.11606/issn.2447-9772.i16p80-109>

Ghelardi, M. (2016). *Aby Warburg et la “lutte pour le style”* (J. Nicolas, Trad.). L'Écarquillé.

Ginzburg, C. (2014). *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política* (F. Carotti, J. A. A. Melo, & J. C. Guimarães, Trads.). Companhia das Letras.

Gombrich, E. (1970). *Aby Warburg: an intellectual biography*. The Warburg Institute.

Knape, J. (2008). Les formules du pathos selon Aby M. Warburg. *Revue Littérature*, (149), 56-72. <https://www.cairn.info/revue-litterature-2008-1-page-56.htm>

Pavese, C. (2001). *Diálogos com Leucó*. Cosac Naify.

Pinotti, A. (2004). Materia è memoria. In: B. C. Guidi, M. Forti, & M. Pallotto (Orgs.), *Lo sguardo di Giano: Aby Warburg fra tempo e memoria*. Aragno.

Recht, R. (2012). L'atlas mnemosyne d'Aby Warburg. In A. Warburg. *L'atlas mnemosyne* (S. Zilberfarb, Trad.). L'Écarquillé.

Romandini, F. L. (2014). Eternidade, espectralidade, ontologia: por uma estética transobjetual. *Devires*, 11(1), 154-185. <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/150>

Saxl, F. (2018). Plano da edição das Obras completas. In A. Warburg. *A presença do Antigo – escritos inéditos* (C. Fernandes, Trad., Vol. I). Editora da Unicamp. (Trabalho original publicado em 1932)

Semon, R. (2011). *A Mneme* (G. F. Santos, Trad.). (Trabalho original publicado em 1921)

Suzuki, M. (2011). A anatomia comparada em literatura. In H. Heine. *Os deuses no exílio* (H. Herbold, M. Kawano, M. Suzuki, R. R. Torres Filho, & S. Titan Jr., Trads.) Iluminuras.

Warburg, A. (2013a). O “Nascimento de Vênus” e “A primavera” de Sandro Botticelli. In A. Warburg. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu* (M. Hediger, Trad.). Contraponto. (Trabalho original publicado em 1893)

Warburg, A. (2013b). Sobre as imprese amorose nas gravuras florentinas mais antigas. In A. Warburg. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu* (M. Hediger, Trad.). Contraponto. (Trabalho original publicado em 1905)

Warburg, A. (2015a). *Fragments sur l'expression* (S. Zilberfarb, Trad.). L'écarquillé.

Warburg, A. (2015b). Dürer e a Antiguidade italiana. In: A. Warburg. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências* (L. B. Bárbara, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1905)

Warburg, A. (2015c). Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara. In A. Warburg. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências* (L. B. Bárbara, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1912)

Warburg, A. (2015d). A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero. In A. Warburg. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências* (L. B. Bárbara, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1920)

Warburg, A. (2015e). Memórias da viagem à região dos índios Pueblos na América do Norte. In A. Warburg. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências* (L. B. Bárbara, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1923)

Warburg, A. (2018a). A ninfa: uma troca de cartas entre André Jolles e Aby Warburg. In A. Warburg. *A presença do Antigo – escritos inéditos* (C. Fernandes, Trad., Vol. I). Editora da Unicamp. (Trabalho original publicado em 1900)

Warburg, A. (2018b). O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do primeiro Renascimento. In A. Warburg. *A presença do Antigo – escritos inéditos* (C. Fernandes, Trad., Vol. I). Editora da Unicamp. (Trabalho original publicado em 1914)

Warburg, A. (2018c). De arsenal a laboratório. In A. Warburg. *A presença do Antigo – escritos inéditos* (C. Fernandes, Trad., Vol. I). Editora da Unicamp. (Trabalho original publicado em 1927)

Warburg, A. (2018d). Mnemosyne. O atlas das imagens: introdução. In A. Warburg. *A presença do Antigo – escritos inéditos* (C. Fernandes, Trad., Vol. I). Editora da Unicamp. (Trabalho original publicado em 1929)

Warburg, A. (2018e). O antigo romano na oficina de Ghirlandaio. In A. Warburg. *A presença do Antigo – escritos inéditos* (C. Fernandes, Trad., Vol. I). Editora da Unicamp. (Trabalho original publicado em 1929)

Wind, E. (2018a). O conceito de Warburg de *Kulturwissenschaft* e sua significação para a estética. In A. Warburg. *A presença do Antigo – escritos inéditos* (C. Fernandes, Trad., Vol. I). Editora da Unicamp. (Trabalho original publicado em 1930)

Wind, E. (2018b). Sobre uma recente biografia de Warburg. In A. Warburg. *A presença do Antigo – escritos inéditos* (C. Fernandes, Trad., Vol. I). Editora da Unicamp. (Trabalho original publicado em 1971)

Woldt, I. (2014). The operating principle of picture series: Aby Warburg's theory of the function of image memory and the Renaissance Festival's pictures. *Ikon – Journal of Iconographic Studies*, 7, 33-48. <https://doi.org/10.1484/J.IKON.5.102962>

Woldt, I. (2018). Ur-Words of the affective language of gestures: the hermeneutics of body movement in Aby Warburg. *Interfaces*, 40, 133-157. <https://doi.org/10.4000/interfaces.605>

GURUFIM PARA HISTÓRIA DA ARTE. SOBRE REGIMES HISTORIOGRÁFICOS E EXPERIÊNCIAS DO MORRER

GURUFIM FOR ART HISTORY. ABOUT HISTORIOGRAPHICAL REGIMES AND DYING EXPERIENCES

Antônio Barros¹

RESUMO: O artigo consiste em re-apresentar, sequencial e resumidamente, cinco regimes historiográficos da arte que, na perspectiva da crise e dos desafios historiográficos contemporâneos, pontuam como obras capitais entre o século I e a virada do século XXI. São eles os formulados por Plínio, o Velho, Giorgio Vasari, Joachim Winckelmann, Aby Warburg e Hans Belting. Nos interessa, sobremaneira, marcar suas diferenças, mas buscando nessa recapitulação em conjunto agenciar certo “fazer sistema” entre tais regimes a partir das relações historiográficas que encontramos cada qual performando entre experiência artística e experiência do morrer. Metodologicamente, optamos por abordar cada um desses regimes a partir daquilo que poderiam ser suas respectivas imagens de “frontispício” – nos encaminhando, principalmente, por leituras e comentários de Didi-Huberman. Bem como nos alinhando ao sentido e à terminologia historiográfica pacificados pelo trabalho paradigmático de François Hartog. E concluímos elaborando hipótese para a consideração do devir destes regimes.

Palavras-chave: regimes historiográficos; história da arte; morte; imagem; frontispício.

ABSTRACT: The article consists of re-presenting, sequentially and briefly, five historiographic regimes of art that, in the perspective of the crisis and contemporary historiographical challenges, point out as capital works be-

1 Pós-doutorando em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo, UNIFESP-SP. Bolsa FAPESP: 2022/04845-4. E-mail: tonileo.artista@gmail.com ORCID: 0000-0002-7950-7511

tween the 1st century and the turn of the 21st century. Those regimes were formulated by Pliny the Elder, Giorgio Vasari, Joachim Winckelmann, Aby Warburg and Hans Belting. We are particularly interested in marking their differences, but seeking in this joint recapitulation to arrange a certain “making system” between those regimes based on the historiographical relationships that we find each one performing between the artistic experience and the dying experience. Methodologically, we chose to approach each of these regimes from what their respective “frontispiece” images could be – guided us mainly by readings and comments by Didi-Huberman. As well as aligning ourselves with the historiographical meaning and terminology pacified by the paradigmatic work of François Hartog. And we conclude by elaborating a hypothesis for the consideration of the becoming of those regimes.

Keywords: historiographic regimes; art history; death; image; frontispiece.

Em “*El arte muere, el arte renace: la historia vuelve a comenzar*”, primeiro capítulo de *La Imagen Superviviente*, Didi-Huberman se vale das respectivas imagens frontispícias da obra de Vasari (o Juízo Final) e de Winckelmann (o voo olímpico) para discutir paralelamente os operativos fundamentais de suas historiografias da arte. No capítulo seguinte, dedicado a situar Warburg em relação àqueles autores, Didi-Huberman lança mão do mesmo método de apresentação, porém como ao longo da carreira Warburg preferiu os textos e apresentações pontuais em vez de concentrar sua pesquisa historiográfica em um grande livro, o consagrado teórico francês elege a gravura de Dürer, “A Morte de Orfeu”, como compatível “frontispício” dado o caráter tão diminuto quanto seminal da conferência de Warburg em 1905 (Didi-Huberman, 2009). Ainda na sua longa aventura pelo pensamento warburgueano, Didi-Huberman também se preocupou em retrazar esse percurso até o contraste entre a historiografia de Vasari e aquela que encontramos de modo rarefeito nos livros de Plínio, o Velho. Apesar da falta de ilustrações na *História Natural* (século I), no primeiro capítulo de *Diante do Tempo* Didi-Huberman novamente encontrou um possível equivalente de imagem frontispícia, porque o Livro 35 de Plínio (sobre a Pintura) abre justamente nos apresentando a questão da *imago*, a máscara funerária ritualística romana.

Encaminhados por essas leituras, neste artigo propomos retomar esses paralelismos de regimes historiográficos através de “imagens frontispícias” que expressam seus operativos fundamentais, contudo voltados para investigar a relação entre historiografias da arte e a experiência do morrer. Para tanto, reapresentaremos de forma resumida os já referidos regimes (de Plínio, Vasari, Winckelmann e Warburg) numa organização propriamente de conjunto que incrementa as análises de Didi-Huberman ultrapassando-as. Isto é, a fim da hipótese de fazer sistema entre esses regimes pelo enfoque que cada qual oferece para a relação historiográfica arte-morte, nos parece crucial abordar também o regime historiográfico que foi consumado nas vésperas daqueles livros de Didi-Huberman: o também muito influente *O Fim da História da Arte*, de Hans Belting, que traz por frontispício um Jano como colagem de Peter Greenaway.

No que concerne à metodologia, tomamos por referência o trabalho paradigmático de François Hartog, *Regimes de historicidade*, não só nos usos de sua terminologia, mas especialmente no sentido de seus esforços. Isto é, desde a noção de *regime*, como operatória heurística, à defesa do discurso sobre historicidades anteriores ao século XVIII. Em particular, a postulação do que assim pode propor o historiador: desdobrar os questionamentos sobre nossas relações com o tempo e tentar melhor compreender o tempo presente; que na História da Arte, como se vê, padece de quadro bastante semelhante, senão interior mesmo, ao *presentismo* teorizado por Hartog (2013). É nele também que encontramos bem resolvida a introdução da figura de uma “longa galeria” de pensamentos sobre o tempo, o que em primeiro lugar inspirou, neste artigo voltado à História da Arte, propormos também abordar cada qual dos regimes que selecionamos – estas construções que não podem ser “diretamente observadas”, que só se pode “apreender obliquamente” – através da imagem que identificamos como seus respectivos frontispícios (conforme as devidas explicações e justificativas já apresentadas).

Finalmente, quanto à organização do artigo, ele vai disposto em seis partes. As cinco primeiras para a re-apresentação e comentários sobre cada um dos regimes de História da Arte que mencionamos, sempre concentrados numa certa imagem e seu operativo concreto, marcando suas diferenças de inteligibilidade. Mas, nessa curta galeria de pensamentos sobre a relação entre a experiência artística e a experiência do morrer, a última parte se dedica a recapitular em sistema os cinco regimes, oferecendo,

a título de provocação intelectual, uma hipótese alternativa de imagem e de operativo historiográfico.

O REGIME DE PLÍNIO, O VELHO

A *História Natural* inaugurou o gênero enciclopédico na literatura ocidental versando sobre as mais variadas matérias ao longo de 37 livros. Nos últimos, ela explana os assuntos relativos à mineralogia e, em meio a eles, formula considerações sobre as artes visuais. Esses escritos constituem a mais antiga composição, mais ou menos metódica, de história da arte que conhecemos. Destaca-se o Livro 35, que funciona retoricamente como museu imaginário do cânone da pintura antiga. Fonte fundamental que propiciou ao longo dos séculos múltiplas apropriações, alusões e reinterpretações dos seus motivos e temas em novas produções visuais – desde verdadeiros *remakes* artísticos até argumentações teóricas. O paradoxo é que não há qualquer ilustração nos livros da *HN*, nem se conservou histórica e arqueologicamente nenhum registro visual seguro das obras desse cânone.

Ainda assim, nos primeiros quinze parágrafos do Livro 35 Plínio nos fornece uma verdadeira “imagem” do seu regime historiográfico através de um tipo de “frontispício narrativo”: sua efetiva teoria geral da arte no interior da *romanitas*. Começa justamente demarcando uma temporalização cindida entre dois tempos heterogêneos. Plínio afirma que “a pintura, arte nobre outrora . . . que tornava célebres as pessoas que achava dignas de legar à posteridade”, foi banida pelos mármore e ouro; “Esta é a pura verdade: a moleza pôs a perder as artes, e, já que faltam os retratos das almas, descuram-se também os dos corpos” (Plínio, o Velho, 1996, p. 318). Esta cisão temporal é argumentada pelo contraste intransponível entre extravagâncias e o que seriam as verdadeiras obras de arte, isto é, aquelas que dignificam e cujos retratos não só expressam os corpos como as almas sobrepondo-se à materialidade empregada. É desse fundo narrativo que surgem as figuras em primeiro plano, mas propriamente as *imagines*, as máscaras de cera dos antepassados empregadas nos ritos fúnebres:

Outras eram as coisas que se tinham para ver nos átrios dos nossos antepassados; não estátuas de artistas estrangeiros, não bronzes ou mármore, mas fisionomias, impressas em cera, eram dispostas em nichos individuais para serem retratos [*imagines*] que formariam nos cortejos dos fune-

rais gentilícios, e sempre que morria alguém, comparecia toda a gente que um dia tinha sido daquela família. A árvore genealógica, com suas ramificações, descia até os retratos que eram pintados [*imagines pictas*]. (Plínio, o Velho, 1996, p. 318)

O que Plínio reivindica neste trecho é uma origem romana da noção de *imagines*, noção que fundamenta essa teoria da arte e seu respectivo regime historiográfico. Essa origem, como se vê, não é uma questão de anterioridade cronológica: no parágrafo 15, Plínio chega a afirmar que “o problema dos inícios da pintura [se egípcio ou grego] é obscuro e não faz parte do plano dessa obra” (Plínio, o Velho, 1996, p. 319). Como enfatiza Didi-Huberman (2015, p. 77), trata-se então de uma origem antropológica, jurídica e estrutural. Ou seja, seu regime epistêmico é aberto ao conjunto do campo social e, em particular, à lei comum – escrita e, principalmente, a não escrita do *mos maiorum*, o culto/costume dos ancestrais. Este era um conceito central do que se entendia por moralidade tradicional em Roma, funcionando como um código que acabava por modelar os comportamentos e práticas sociais desde a vida privada até a militar e política.

Por isso, quando Plínio se refere à *imagines* não se trata de gênero artístico, como conhecemos modernamente, mas de um gênero jurídico: as máscaras como suporte ritual de um direito privado que atendem a um culto genealógico vinculado a certa antropologia da semelhança. As *imagines* eram sempre máscaras, que apenas podiam ser tomadas por retratos. Antes de tudo, tais “imagens” não se definem entre boas e ruins, belas ou feias, mas entre justas e injustas, legais e ilegais; sobretudo, pelo seu processo de propagar a “máxima semelhança”. É nesse ponto que a teoria das *imagines* se torna ainda mais contraintuitiva para nossa moderna concepção: a semelhança não diz respeito ao poder de representação ótica, mas de expressão material – *expressi cera* em vez de *signa*. Sua produção não envolvia um *disegno*, uma imitação ótica, mas um operativo material e matricial: o processo de duplicação do rosto pelo contato direto com um molde de gesso, que em seguida dava lugar à expressão física da tiragem de cera realizada a partir do molde. Isso caracterizava a semelhança legítima, que por geração expressava sua lei natural e por transmissão sua instituição jurídica. Então, nessa dupla face a máscara já não representava alguém, mas expressava a dignidade conquistada, a *dignitas*, termo concreto para o resultado final ou coroação dos demais valores morais envolvidos no *mos*

maiorum, porque ela era conquistada conforme o mérito efetivo dos seus ideais praticados e dos serviços prestados ao estado. Portanto, expressava toda uma relação entre mundo projetado e subjetivação. E o que caracterizava a introdução de alguém à esfera da *dignitas* era justamente a permissão de produzir sua máscara de cera para o seu funeral – após ter ocupado ao menos a posição de edil.

Nesse sentido, Didi-Huberman (2015, p. 89) aponta o fator estrutural da teoria pliniana valendo-se da antropologia contemporânea: a *imago* como aquilo que constitui o limite da sociedade romana, o ponto de ancoragem das relações sociais e das identidades. E, no entanto, essa imagem ela mesma como resultado expressivo de um regime historiográfico serve de operativo para legitimar não só as obras de arte romanas, mas também a de outros povos como gregos e egípcios. Bem como, noutro sentido, para deslegitimar outras obras, mesmo romanas, e para sobretudo configurar sua temporalidade como cindida: a teoria de Plínio indica justamente que essa arte, enquanto elemento estrutural, tinha morrido. Não se tratava de impossibilidade técnica e muito menos estilística: as máscaras continuariam por muito tempo a existir e serem produzidas; ademais, o período em que Plínio escreve é considerado o do próprio ápice do naturalismo e verismo representativo da estatuária romana. O que a teoria anuncia é que há uma noção de semelhança contrária à da *dignitas*, um uso e produção impróprios das imagens. Escrita e publicada precisamente nos anos subsequentes ao caos da sucessão da dinastia julio-claudiana, Plínio endereça essa cisão temporal não ao advento do império, mas aos modos de vida extravagantes consolidados a partir dos imperadores Cláudio e, especialmente, Nero (Plínio, o Velho, 1996).

Esta, por si só, já é uma temporalização de emaranhamento muito relevante, alcançando os textos de Políbio de dois séculos antes. Se, por um lado, historiador grego descreveu os ritos fúnebres públicos de elite, e em particular, o espetáculo glorioso das *imagines*, como a grande prática cultural no interior “Das causas da superioridade de Roma” sobre os outros povos (Polybius, n.d.); ele também antecipou na sua conclusão, ainda no auge das conquistas romanas, que quanto mais poder indisputado e maior o grau de prosperidade, mais extravagantes se converteriam os modos de vida o que conduziria a referida superioridade romana à decadência. Se obras contemporâneas como o *Satíricon*, de Petrônio, já corroboram a tese do tempo de Nero como o das maiores extravagâncias, a fundamentação artística do Livro

35 parece revalidar Políbio sugerindo que a decadência tinha seu resultado mais perceptível precisamente na crise das *imagines* fúnebres. De modo que enquanto emaranha-se na historiografia dos antigos, Plínio reafirma a cisão da sua própria temporalidade: a *luxuria* matou a *dignitas*.

Todavia, exatamente por esse longo emaranhado temporal, é decisivo ainda observarmos que tal teoria da arte fundada nas *imagines* só tenha sido redigida no momento mesmo da declaração de morte da própria arte. Mais: toda a teorização pliniana é redigida na forma narrativa de uma caminhada bastante específica. Começa fazendo um recorte perspectivo desde o plano externo amplo de onde se retiravam materiais luxuosos, até trazer a narrativa a um *close-up* em um hipotético quarto de uma casa romana tradicional (Plínio, o Velho, 1996). Mas, a partir daí voltamos a caminhar em sentido contrário, do íntimo da casa para a rua. No trecho da discussão das *imagines*, o texto se enreda de modo muito inventivo direto para a procissão dos ritos fúnebres: depois de comentar as máscaras nos armários e nos átrios das casas, a teoria como que caminha até a sala dos arquivos, avança em comentário até as portas e soleiras das casas, e então segue pelas ruas até passar por outros espaços públicos. Portanto, não é exagero considerar que Plínio explana seu regime enquanto narra um movimento semelhante ao dos mortos romanos: desde a perdição conquistando valores no exterior, ao velório no interior da casa, e enfim a partida para a procissão fúnebre. A diferença é que nessa narrativa o morto é a própria arte.

Vale lembrar que as *imagines* eram produzidas projetando a morte do retratado (no auge da vida pública, em geral com menos de 40 anos) e não no momento pós-morte (como máscaras mortuárias). De modo que, o traço propriamente dignificante dessas máscaras se encontrava com um processo de experiência da morte específico: como se fosse preciso projetar e querer o morrer, operá-lo, produzi-lo como instância máxima de produção artística. Mas também na direção inversa porque: de um lado, a enciclopédia de Plínio não garante a morte como certeza (e reporta exemplos de pessoas que voltaram à vida; Plínio, o Velho, 1996), de outro lado, confere um duplo sentido retórico para *suprema opera* ao estabelecer que as obras interrompidas pela morte dos artistas no momento em que eram feitas são, em particular, mais admiráveis do que as obras que eles terminaram (Plínio, o Velho, 1996).

Não por acaso encontramos em Apeles de Cós, o ápice artístico da Antiguidade conforme a *HN*, o melhor exemplar do operativo desse regime.

Dentre outras façanhas, ele era capaz de: retratos com tal semelhança que adivinhos podiam fazer previsões sobre o retratado através deles (35.88); retratos de pessoas em ponto de morte (35.90); pintar até mesmo o que não se podia pintar (35.96); sobretudo, era quem sabia quando tirar a mão do quadro (35.79), sugestão no mesmo sentido com que a morte precisava intervir em outros artistas. Inclusive, é a morte de Apeles a mais bem narrada e significativa do regime. Sua *Vênus Anadiômena*, muito elogiada em versos e honrada por imperadores, quando teve sua parte inferior danificada não se pôde encontrar ninguém capacitado para restaurá-la com a qualidade original, o que serviu para glorificar ainda mais o artista. Plínio então sobrepõe planos temporais e conta que ela terminou se deteriorando totalmente e sendo substituída por ninguém menos que... Nero. Mas, para além dessa, Apeles já havia começado uma segunda *Vênus* a fim de superar a primeira. Foi então que a Morte, invejosa, lhe “tirou a mão do quadro” e não foi possível encontrar ninguém que a pudesse terminar. De novo, tornando a obra interminável a obra suprema de sua carreira (Plínio, o Velho, 1996).

Em suma, embora paradoxal, não há nenhum desacordo entre a teoria artística das *imagines* ter sido expressa no momento mesmo em que se afirmava sua morte; mais do que isso, na narrativa mesma do seu rito fúnebre. Assim, o que encontramos naqueles primeiros parágrafos do Livro 35 é a *imago* das *imagines*, a imagem digna das máscaras de cera (das quais não temos nenhum registro visual).

O REGIME DE GIORGIO VASARI

Como fica claro na narração do próprio Vasari sobre como surgiu o projeto de sua historiografia, o seu máximo *agon* era Plínio, apontado como despreparado em técnica e conhecimento para falar sobre arte. Porém, isto não se tratava somente de incapacidade pessoal: assim como a arte renascentista teria superado a antiga, também o apreço artístico teria alcançado novos patamares de formulação que a Antiguidade não conheceu. É nesse sentido que Vasari toma para si a tarefa de fazer “mais que um tratadinho similar ao de Plínio” e termina por constituir um gesto revisionário decisivo.

De um lado, o próprio Renascimento vasariano apresentou-se como uma repetição do “nascimento” romano da história da arte que Plínio encarnava

para todos. A *História natural* jamais deixou de servir de modelo espontâneo aos discursos sobre a arte pictórica ou escultural; o vocabulário vasariano apresentou-se, com frequência, como uma tradução literal das noções plinianas; enfim, o moderno vasariano apresentou-se explicitamente como uma ressurreição do *antico* romano, para além dessa “era sombria”, *vecchia*, imposta pela Idade Média aos olhos do historiador florentino. Mas, por outro lado – ultrapassando um certo ponto de evidência em que a leitura desses textos se mantém habitualmente –, o Renascimento vasariano terá igualmente procedido sub-repticiamente a uma inversão do “nascimento” da história da arte segundo Plínio. (Didi-Huberman, 2015, pp. 72-73)

Vasari tomou livremente o muito que encontrou em Plínio, apesar do pouco-caso que lhe apraz sugerir: a organização de linhas de desenvolvimento estilístico, a sua estruturação por artistas, e algum interesse anedótico no epidítico. Contudo, no plano de uma tal história *vera e propria*, os artistas que na *HN* eram meros vultos anedóticos, máscaras de personalidades artísticas, ganham de fato “biografias” como pessoas de carne e osso, com suas datas de nascimento, de morte, de trabalhos, bem como suas paixões e venturas. E enquanto na *HN* havia apenas as relações entre estas “máscaras” como enredamento narrativo, na obra de Vasari se apresenta uma organização dos fatos em um nível de narrativa superior a eles, uma linha de desenvolvimento histórico que encadeia e projeta as relações dos biografados além de funcionar como parâmetro de avaliação de cada etapa do grande processo, em cada trabalho, artista e observação técnica:

... não era minha intenção fazer uma nota sobre os artistas e um, digamos, inventário das suas obras; ... isso eu poderia fazer com uma simples tabela, sem inserir em lugar nenhum os meus juízos a respeito. ... empenhei-me não só em dizer o que fizeram os artistas, como também em selecionar, para comentar, o que há de melhor naquilo que é bom, e o que é ótimo no que há de melhor, observando cuidadosamente técnicas, expressões, estilos, traços e inventividade de pintores e escultores. (Vasari, 2011, p. 169)

Portanto, a superação do despreparo de Plínio passa pela consumação de um *juízo* acadêmico como fundamento organizativo em vez do culto genealógico: não só o enredo historiográfico passa a ser comandado por um regramento ou normatividade em vez das meras relações de filiação e aliança, como saem as figuras dos mortos em favor das figuras dos vivos, ou melhor, das vidas renascidas. Portanto, um regime que no interior de uma fortíssima

cultura católica encontra sua imagem operativa no acontecimento do Juízo Final: quando os mortos são ressuscitados e os dignos são elevados a uma glória maior do que qualquer outra que já tinham conhecido. É dessa maneira que Vasari não só “supera” Plínio como o subsume no interior do seu regime: *As Vidas dos Mais Excelentes Pintores, Escultores e Arquitetos*.

Figura 1 - Frontispício do Volume I da edição de 1568 de *As Vidas*.



Na *HN* a história da arte surge como digressão proveitosa no tema da mineralogia, os artistas e obras estão em meio à ordem dos materiais. Já *As Vidas* começam com uma apresentação dos materiais necessários às artes, porém apenas para preparar o terreno, como informação preliminar e estritamente técnica para introduzir o real assunto da obra: a ordem da ideia

que tira a matéria bruta do inanimado para a vida. É essa intelectualidade artística o grande conteúdo das biografias vasarianas, tendo por fundamento entre as artes visuais o desenho como essa prática de projeto, planejamento ideativo anterior à realização material.

derivam do desenho, que é necessária fonte de todas, sem o qual nada existe. . . . por meio do qual tudo o que está perdido é reencontrado . . . como podeis ver na leitura das vidas dos artistas; estes, ajudados pela natureza e pelo estudo, fizeram coisas sobre-humanas por meio apenas do desenho. . . . é o desenho, fundamento delas, e, aliás, a própria alma que concebe e nutre em si todas as partes dos intelectos, (Vasari, 2011, pp. 66-67)

Assim, o *disegno*, guardando todas as suas relações etimológicas com “*desígnio*”, altera também a impressão tátil pelo contato direto entre retratado e máscara, em Plínio, pela imitação ótica e intelectual que à distância sobrevém à matéria. Tudo isso implica uma arquitetura própria da temporalidade. No segundo proêmio, Vasari (2011, p. 170) teoriza que acima das qualidades pessoais dos seus biografados há “qualidades dos tempos”, que são três: a primeira época recupera o sentido do que havia sido perdido, a segunda o desenvolve, e a terceira finalmente atinge o ponto mais elevado, superando a própria Antiguidade. Portanto, para Vasari o objeto artístico de sua historiografia é aquele que pelo desenho e juízo acadêmico é capaz de ressuscitar a arte que estava morta. Porém, qual arte ressuscita? Não a arte que Plínio afirmava ter morrido, mas a que ele afirmava ter matado: ressuscita a arte do tempo contemporâneo de Plínio (em vez do tempo cindido), a retratística notadamente naturalista e as ambientações em espaços tridimensionais, favorecidos durante a dinastia flaviana como expressão da vida concreta.

Um episódio curto da biografia de Michelangelo (edição de 1568) ilustra perfeitamente o operativo desse regime vasariano: ainda adolescente, aquele teria corrigido o desenho de seu mestre, Ghirlandaio, tomando uma “pena mais grossa” e redesenhando por sobre uma das figuras de lineamentos mais finos. O paralelo é sutil com uma das mais afamadas anedotas de Plínio: Apeles e Protógenes disputando quem era capaz de fazer a linha mais fina como critério da excelência artística (Plínio, o Velho, 1996). Mas o paralelo é tal que, além de revelar como os modernos superam os antigos, e como o *guidizio* de Michelangelo em particular supera a todos, revela também – pela *maniera* mesma com que Vasari enreda seu texto – como seu regime supera o

de Plínio. Ele reescreve a anedota com pena mais grossa, cobrindo o texto pliniano que fica sem qualquer menção direta, e reorganizando as linhas antigas. O que eram apenas vultos em linhas, convertem-se em corpo volumétrico, plástico. Ainda: Plínio conclui sua anedota confessando que aquela obra de maior admiração entre os antigos tinha sido consumida por um incêndio, Vasari (1856, p. 161) termina registrando que o desenho michelangeano seguia conservado por ele próprio.

De fato, é ao convívio com Michelangelo que em geral se atribui o essencial das concepções histórico-artísticas e dos conceitos estruturais da obra escrita de Vasari. Digno de nota que, em 1550, Michelangelo (como citado em Marques, 2011, p. 53) lhe chama “ressuscitador de homens mortos, que alongais a vida aos vivos, ou melhor, que aos que mal vivem arrebatais por infinito tempo da morte”. Enquanto no mesmo ano a biografia vasariana terminava registrando que “onde quer que ele [Michelangelo] tenha posto sua divina mão tudo ressuscitou e ganhou vida eterna” (Marques, 2011, p. 736). De modo que, enfim, toda a teleologia da temporalidade de Vasari se condensa aqui:

Michelangelo representa a pedra angular da concepção histórica e da doutrina artística de Vasari, bem como o ponto de chegada das *Vite* porque sua biografia é construída de modo a refletir a forma e o movimento geral de superação do Antigo impressos na “biografia” da arte italiana a partir de Cimabue e Giotto, como se Vasari fizesse sua, *avant la lettre*, a intuição de Ernst Haeckel segundo a qual a ontogenia recapitula, em seu percurso, as sucessivas etapas da filogenia. Assim, as 16 sucessivas superações de Michelangelo acima evocadas recapitulariam no âmbito de um percurso biográfico as três Idades vasarianas da história da Arte, culminando na superação do próprio horizonte da Antiguidade. (Marques, 2017, pp. 11-12)

Dessas superações, a derradeira é precisamente a superação de si próprio no afresco do *Juízo Final* – obviamente, o modelo do frontispício e do projeto vasariano. Assim, *As Vidas* “começam” com um *disegno* do Juízo e “terminam” na única biografia com o biografado ainda em vida, mas já apontado como imortal depois de pintar e impor o próprio *guidizio*: “Nos contornos dos arredondamentos por ele realizados de um modo que nenhum outro conseguiria, percebem-se o verdadeiro juízo, a verdadeira danação e ressurreição. Em nossa arte, esse é o exemplo e a grande pintura enviada por Deus aos homens na terra” (Marques, 2017, p. 735).

O REGIME DE JOACHIM WINCKELMANN

Embora Vasari tenha de fato substituído o gênero jurídico da arte por um gênero propriamente artístico e fora da lei comum, posto que o juízo é acadêmico e formado por uma comunidade de artistas no interior de uma cultura estética, ainda assim sua paternidade da moderna História da Arte é, em geral, dividida com Winckelmann. Isto porque é este quem no interior dessa cultura ilumina por primeira vez os métodos e instrumentos conceituais necessários à classificação de diferentes realizações artísticas.

Se Vasari desce até os materiais apenas para dali, pela ordem da ideia e com o desenho, renascer a vitalidade artística, Winckelmann trabalhando com os achados arqueológicos da escultura da Antiguidade em Roma prefere investigar a relação destes com as camadas de estratificação dessas materialidades. Em resumo, trata-se hoje de uma noção arqueológica básica: as diferentes profundidades de estratificação indicam diferentes tempos, quanto mais fundo, mais antigo. Contudo, isso leva a noções mais sofisticadas como o estudo dos próprios sedimentos, como eles se comportam ao longo do próprio tempo, como o resistem e como se perdem, enfim como marcam suas diferenças pelos meios mesmos em que sobrevivem e como estes meios representam, eles mesmos, grande variedade de acontecimentos.

A História da Arte da Antiguidade (1764) dedica o primeiro capítulo ao tema da origem da arte “e as causas de sua diversidade entre os povos”. Na sequência discorre, capítulo a capítulo, as características “essenciais” e “verdadeiras” que configuram diferentemente a arte entre os egípcios, os fenícios, os persas, e os etruscos. Com esse grande painel, tão geográfico quanto cronológico, é que passa à arte entre os gregos: explicando suas razões, motivos de sua superioridade, sua essência, e todo um processo orgânico de desenvolvimento e decadência de seus diferentes estilos. Finalmente, dedica ainda um capítulo separado aos romanos. Tudo isso de modo que a história das obras de arte está em relação íntima mais propriamente com a história social e política dos povos antigos do que com as biografias de seus respectivos artistas.

La historia del arte de la Antigüedad que me propuse escribir no es una mera narración de los períodos y las transformaciones que aquél experimentó, . . . mi intención no es otra que ofrecer el ensayo de una cons-

trucción teórica. . . el fin último es la esencia del arte, y en este fin poco influye la historia de los artistas . . .

La historia del arte ha de enseñar el origen, el desarrollo, la transformación y la decadencia del arte, así como los distintos estilos de los pueblos, las épocas y los artistas, y demostrar en la medida de lo posible lo enseñado a través de las obras de la Antigüedad que se han conservado. (Winckelmann, 2011, p. 5)

Contudo, alguns detalhes dessa declaração de princípio pedem maior atenção para entendermos em toda a sua dimensão o frontispício da Parte II, quando o autor faz a transição do estudo das essências internas das obras para suas circunstâncias externas: um voo olímpico e triunfante de um deus pagão guiando uma quadriga e trazendo a luz para a terra fulminando figuras serpenteantes e titânicas. O primeiro ponto a observar é a noção de “construção teórica”. Trata-se de educação dos sentidos em favor de um modo objetivo de visão capaz de reconhecer como as coisas realmente são. Winckelmann, então, já está muito afastado tanto de Vasari quanto de Plínio enquanto disputa agônica e narrativa.² Mas talvez por isso mesmo esteja mais próximo da “história natural”, gênero que ele apreciava e que (junto com seu interesse por questões médicas) sugere o pensar sobre arte em paralelo aos processos orgânicos. Outro ponto, decisivo para entender os demais, é a insistência que isto deve ser aprendido com as obras conservadas da Antiguidade. O que em uma leitura apressada indica uma abordagem bastante materialista, como também se sugeria pelos seus métodos críticos elaborados junto às noções arqueológicas. Mas não é bem assim, como revelam mais claramente seus comentários sobre pintura antiga.

Ainda nas *Reflexões Sobre a Arte Antiga*, Winckelmann (1993, p. 63) concluiu frustrado que: *Todos os elogios que se podem fazer às obras da escultura helênica deveriam provavelmente ser feitos também às pinturas dos gregos. Mas o tempo e a fúria dos homens privaram-nos dos meios que nos permitiriam formular a este respeito uma opinião irrefutável.* Sabemos que o trecho tem implicações plinianas justamente pela última frase sobre “os meios” para “uma opinião irrefutável”. Nem todas as pinturas antigas desapareceram (na verda-

2 Se, para Vasari (2011, p. 169), Plínio era um despreparado tanto no sentido técnico quanto por não ter visto a maioria das obras que comentava, Winckelmann lança crítica semelhante ao próprio Vasari sugerindo, ironicamente, que ele sofria de cegueira.

de, elas continuam a aparecer): conhecemos muito da pintura vascular, parietal e mosaica da Antiguidade. Porém, não é a elas que Winckelmann se refere como “meios”, mas às *grandes obras* conforme Plínio ou Pausânias. Como já exposto, dessas não se conservou qualquer registro visual capaz de assegurar a representação dos originais. Por isso, a impossibilidade de uma “opinião irrefutável”, mas por isso também o sentido de história da arte reelaborado por Winckelmann. Pois, o que se camufla na sua reflexão é que não foram perdidas apenas as pinturas, mas também as esculturas antigas originais – fato histórico absolutamente consciente para ele. Daí sua mais brilhante e apolínea proposição histórica: traçar a história natural de um modelo metafísico, de um ideal que, como salienta Didi-Huberman (2009, p. 18), *se aprehende, se reconhece, a través de una “contemplación real de los objetos” . . . Pero no a través de una contemplación de los objetos reales*. Ou seja, através apenas das cópias, dos fragmentos, e até dos indícios puramente textuais que se encontrarem, por que é o *espírito* que voa até a essência das obras de arte.

Figura 2 - Frontispício da Parte II da História da Arte da Antiguidade.



De volta à sua *História*, é nesse sentido que o frontispício representa seu regime historiográfico neoclássico em toda sua contradição. Uma forma de conteúdo apolíneo atravessando toda a escura materialidade até o voo livre pelos céus liberando a luz por sobre as formas rastejantes. A imagem retrata uma figura como os achados arqueológicos romanos, atravessando as camadas e camadas grotescas de sedimentos, e sobrevivendo triunfantes à superfície. Porém, mais na sua forma ideal e celeste do que sua forma material e terrena, quase sempre fragmentária e quase sempre cópia romana do original grego. Pois também vale notar como, curiosamente, a imagem representa a divindade tão cortada ao meio quanto as criaturas na parte inferior: estes são meio homens, meio serpentes, aquele tudo indica que é uma figura antropomórfica inteira, mas imageticamente apresentada com as formas dos cavalos da cintura para baixo. De modo que, se esta *História* criou a verdadeira história das artes figurativas, é preciso assinalar suas contradições: junto à concepção e esforço por uma história interna às obras de arte se erguia nesse interior um tipo de exterioridade, de assunção para além do que se encontra de fato. Em vez, por exemplo, da fundamentação pliniana e romanizante da arte em geral, ele concebeu história interna às próprias obras que, no entanto, se garantia traçar as diferenças entre expressões artísticas distintas, ao mesmo tempo estipulava normas ideais de imitação por definição, inalcançáveis. Inclusive, interessante notar como em toda sua produção Winkelman insistiu na ideia da *influência do céu* como determinante na diversidade artística (vide, p.20-21).

Em suma, ao fundamentar um regime historiográfico no trabalho direto com as cópias e fragmentos, o historiador alemão não resistiu a promover a partir delas mesmos critérios abstratos, até mesmo anti-históricos, de validação e imitação artística. Sua história dos tempos era ao final conformada por uma exterioridade construída ao estilo neoclássico. E seu operativo é melhor ilustrado pelas observações sobre o *Apolo Belvedere* – estátua redescoberta provavelmente na virada para o século XVI, cópia romana de cerca de 120-140 d.C. do original atribuído a Leocares, 350-325 a.C.:

representa el supremo ideal del arte. El artista la creó enteramente conforme al ideal y no tomó de la materia más que lo imprescindible para realizar y hacer visible su intención. . . . La contemplación de esta maravilla del arte me hace olvidar todo lo demás, y yo procuro adoptar una postura digna para poderla admirarla como se merece. . . . mi siento transportado a Delos

... Y me parece que la figura de mi contemplación, como la de Pigmalión, cobra vida y movimiento. (Winckelmann, 2011, p. 179)

Porém, conforme lembra Didi-Huberman (2009, p. 14), esse regime se encerra numa “página terrível” em que confessa todo seu luto por suas obras que só têm presença a partir de ausências categóricas, sem esperanças, e evocadas apenas como potências passadas:

... nosotros sólo nos hemos quedado con una sombra del objeto añorado, pero su pérdida no hace sino aumentar nuestro anhelo, y así contemplamos las copias de los grandes originales con un interés mayor del que habríamos mostrado de haber llegado a poseerlos. Nos sucede a veces como a las gentes que se empeñan en ver fantasmas donde nada hay. (Winckelmann, 2011, p. 194)

O REGIME DE ABY WARBURG

Depois de Winckelmann há, certamente, grande escala de alterações de ênfases na concepção de História da Arte, mas é em Warburg que encontramos o ponto seguinte mais frontalmente problemático. Segundo o próprio, revisando todo o seu percurso intelectual, desde o começo da carreira o grande impulso de suas pesquisas apareceu como a necessidade de uma “correção à doutrina de Lessing, ou mais exatamente à ideia de Winckelmann a respeito da serenidade olímpica da Antiguidade” (Warburg, 2016, p. 184). Em jogo estava, sobretudo, o parâmetro esteticista legado por Winckelmann em que as obras, como vimos, eram compostas por formas e estilos puros, segundo um princípio idealista e através do modelo da imitação e representação. Funcional para a classificação estilística e temporal, mas cega para os efetivos processos de formação, transformação e fronteiras entre essas classificações.

Claramente apoiado em Nietzsche, Warburg se dedicou a buscar pelo dionisíaco em meio ao apolíneo daquele parâmetro estético, ou seja, o fundo emocional que compunha as imagens da Antiguidade. Uma pesquisa energética que rompe com a historiografia que tinha por função a identificação de figuras e decifração de significados. Portanto, radical inversão ao regime historiográfico que vimos antes. No panteão grego, Dionísio, deus das forças de dissolução da personalidade (como os êxtases e a embriaguez), consiste em polo

oposto ao de Apolo, deus marcado pelo autodomínio (segundo a máxima délfica do “conhece-te a ti mesmo”). Assim, a inversão de Warburg não se resume a troca de um deus pagão por outro acima da quadriga, mas se revela no interesse decidido pelas figuras serpenteantes, titânicas, e irreconhecíveis em vez da divindade olímpica triunfante e identificável. Desde sua quase obsessão pelo *Laocoonte*, em que as serpentes dominam energicamente toda a composição, como contraponto ao *Apolo Belvedere* (que conforme Winckelmann, parece flutuar ao mesmo tempo que se sobrepõe à serpente Píton); passando pela experiência presencial no *Ritual da Serpente* no Novo México, que marcaria profundamente suas reflexões culturais; até a definir seu próprio estilo de escrita como uma “sopa de enguias”, em que várias serpentes vivas se entrelaçam em movimentos contínuos formando um grande nó de forças.

Nesta inversão, o mais central dos conceitos que Warburg desenvolveu é o de *Nachleben*. O termo provoca disputas de tradução, como “reavivamento contínuo”, “sobrevivência”, e “vida póstuma”. Mas a despeito dos debates filológicos nos interessa aqui o sentido desse conceito como continuidade de elementos, símbolos e gestos que figuram numa descontinuidade ou sobre determinação temporal – uma concreta *heterocronia*, isto é, o retorno anacrônico de valores expressivos que tencionam a transmissão linear da história.

Com Winckelmann e a essência o Antigo figurava o que sobrevive triunfalmente sobre seus concorrentes, com Warburg e o *Nachleben* o Antigo sobrevive apenas de maneira fantasmal à sua própria morte, de forma sintomática ao invés de imitativa, expressa sua transmissão pelos detalhes formais em vez das grandes identificações de figuras representadas ou significados. Se Winckelmann lamentava que as obras puras ou originais da sua historiografia eram todas perdidas ou ideais, e ele tinha que procurar por fantasmas para alcançar a contemplação real, Warburg afirma que é mesmo nas obras existentes que encontramos os fantasmas e que são essas impurezas que importam no seu regime historiográfico: história da arte como *História de Fantasmas para Gente Grande*. De modo que mesmo a “influência do céu” do regime anterior, agora se converte na pesquisa astrológica como campo de força histórico concreto de grandes fluxos e migrações geográficas, temporais e estilísticas.

Para compreender em si mesmos estes valores expressivos em suas dinâmicas de reavivamento Warburg elaborou outro conceito decisivo:

Pathosformel. Trata-se das gestualidades patéticas não como “fórmulas antigas”, mas como “formulações de pathos” entrelaçadas à dinâmica da vida histórico-cultural. Isto é, em lugar de, por exemplo, regramentos de proporção, agora se afigura a tensão psicológica expressa nos movimentos e gestos dos corpos. Warburg conta que foi através de uma leitura de Darwin que ele trilhou até este conceito: para o naturalista as expressões humanas seriam traços enfraquecidos de ações resolutas executadas no passado. “Assim, por exemplo, quando não gostamos de alguém, fazemos um movimento com a boca, como se mastigássemos algo levemente azedo” (Warburg, 2016, p. 187).

Nesse sentido, uma vez que os movimentos expressivos primitivos e utilitários são separados de suas necessidades imediatas e se convertem em formulações manipuláveis nos âmbitos da cultura, a *Pathosformel* seria como que a forma corporal do tempo que sobrevive de modo fantasmal e sintomático. A movimentação de sentidos junto aquela movimentação temporal do *Nachleben*, mas, designando a imbricação indissolúvel de uma carga emotiva e uma fórmula iconográfica. Assim, alarga a lógica representativa da História da Arte numa “ciência das expressões”, posto que as imagens teriam não só um fundamento biológico como estariam encarnadas de complexidades da dinâmica social. Ou seja, não é que artistas apenas teriam sido capazes de copiar fielmente seus modelos antigos, mas que o homem moderno em sua vitalidade continuaria, consciente ou inconscientemente, a se expressar com o mundo através de formulações simbólicas que remontam ao primitivo de seus fundamentos culturais.

Figura 3 - *Morte de Orfeu*, desenho de Albrecht Dürer, 1494.



Dürer e a Antiguidade Italiana (1905) é o primeiro texto em que Warburg trabalha com o conceito de *Pathosformel*, de modo que podemos tomar o desenho da *Morte de Orfeu* como “frontispício” simbólico do seu regime historiográfico (como já o fez Didi-Huberman, 2009), posto que ele resistiu a publicar em vida uma grande obra que o sintetizasse. Seu conteúdo temático não podia ser mais contrastante com os de predileção de Winckelmann: em lugar do Apolo sereno e triunfante, outro deus artístico em ponto de ser violentamente despedaçado e morto por bacantes fora de si. Aqui é o deus que rasteja no solo, inclusive com a lira apolínea solta no chão, enquanto figuras femininas se erguem poderosas cercando-o. Sobretudo, se o *Apolo* só expres-

sava suas emoções em detalhes das narinas e lábios, esta cena de Dürer está totalmente concentrada no seu momento de maior intensidade emocional.

Por tudo isso, Warburg (2015, pp. 87-89) abre sua conferência acusando a “doutrina classista e unilateral da ‘grandiosidade serena’ da Antiguidade (que ainda se faz presente e é refratária a uma observação mais detida do material)” de impedir o exame de como os artistas renascentistas procuravam “tanto por modelos para a mímica pateticamente acentuada como para a calma classicamente idealizadora”. O objetivo, então, será demonstrar essa dupla influência da Antiguidade, que em determinado ponto chega a ser assinalada, novamente, entre os polos do *Apolo Belvedere*, como medida ideal, e o *Laocoonte*, como forma estilizada dos “valores limítrofes da expressão mímica e fisionômica” (Warburg, 2015, p. 95). No entanto, o “ponto de partida seguro” para isso é *A Morte de Orfeu*, pois não só apresenta justamente a “fidelidade arqueológica” da formulação de páthos como também diz respeito a um motivo que não era meramente formal, mas antes “uma vivência intuída com paixão e compreensão . . . oriunda dos mistérios obscuros da saga dionisiaca” (Warburg, 2015, p. 91). De modo que Warburg, atentando para os detalhes da gestualidade patética que se repetem expressivamente em diferentes obras, de diferentes artistas, de diferentes tempos e regiões, introduz enfim um regime historiográfico “mais geral dos processos de circulação envolvidos na transformação das formas artísticas de expressão”.

Ou seja, Winckelmann havia realizado uma poderosa obra precisamente por conseguir estabelecer as diferenças de identificação nas artes de cada povo e de cada tempo, tendo para isso elaborado forçosamente classificações abstratas e exteriores de estilos e formas puras. Warburg re-orienta a história da arte justamente para os processos de intercâmbio, de transições e migrações, de todas as dimensões, na constituição mesma dos estilos (agora necessariamente pensados a partir das suas impurezas, das suas recorrências sintomáticas). Se o *Apolo* representava uma história dos vencedores, um sobrevivente ainda que em forma ideal das camadas e camadas de sedimentos, capaz de dar a ver uma essência em meio às existências, o *Orfeu* expressa uma história em que a própria obra é também uma dinâmica de sedimentações emocionais e antropológicas que sobrevivem. E se o *disegno* representou a ordem da ideia bem formada e justa por sobre a matéria, a fonte de toda arte, Warburg encontrará no desenho de Dürer os sintomas,

os fantasmas de várias outras obras, e só mais um passo nas transformações artísticas do próprio Dürer.

O operativo desse regime e temporalidade já está em germe totalmente expresso tanto na temática quanto no desenho do *Orfeu* e na apresentação das suas recorrências nas diversas outras imagens que Warburg oferece na conferência. Contudo, ele só foi vigorosa e formalmente desenvolvido quase vinte anos depois, quando o historiador da cultura passou a trabalhar no seu *Atlas Mnemosyne*. De fato, um laboratório, a tentativa de um novo paradigma epistemológico do conhecimento artístico. Afinal, para acompanhar os problemas levantados por Warburg não bastava a observação direta, imediata das obras, era preciso preparar meios de sobressaltar os entrelaçamentos e as contradições, as impurezas das expressões artísticas. O *Atlas*, enquanto laboratório, oferecia este “protocolo experimental”: painéis verticais de fundo negro onde se organizavam os contratempos das suas investigações a partir de fotografias em preto e branco de obras ou detalhes de obras, desenhos, objetos. Dessa forma as representações e formas puras de cada imagem num painel cedem lugar à exposição da dinâmica em aberto das forças que as compõem. No painel de nº57 da última versão do *Atlas*, 1929, encontramos o desenho de Dürer e o problema da sua gestualidade patética junto com algumas das imagens levantadas na conferência de 1905, mas também de outras imagens que parecem ter ampliado sua questão para Warburg nos anos seguintes – como *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse* e *O Rapto das Mulheres*, ambas também de Dürer.

O REGIME DE HANS BELTING

Após sua própria morte, em fins de 1929, o trabalho de Warburg sofreu graves revisões em série, a maioria vinda de seus próprios pupilos como Gombrich e Panofsky, que acabaram por “exorcizar o *Nachleben*” (cf. Didi-Huberman, 2009, pp. 81-90). O fato é que seus conceitos ficaram obscurecidos até a virada dos anos 1990, quando passaram a exercer uma crescente influência. Isso se deve, é claro, ao trabalho de regaste teórico executado por pesquisadores de alta deferência especialmente no cenário europeu, como Bredekamp, Agamben, e Didi-Huberman. Mas, é de especial relevo que essa retomada tenha acontecido concomitante à configuração da grave crise narrativa da própria disciplina da História da Arte. Apontamos aqui como

seu principal formulador o teórico Hans Belting, e tomamos o seu *O Fim da História da Arte* como nossa última etapa desses pontos singulares dos regimes historiográficos da arte.

No final da década de 1980, Belting foi consolidando-se como um dos mais importantes teóricos para a arte contemporânea a partir de um ensaio homônimo, mas que ainda trazia uma interrogação ao final do título. Mais dez anos de reflexões teóricas, históricas, críticas e docentes o fizeram ampliar o ensaio e retirar a interrogação, afirmando então a perspectiva historiográfica de um abismo narrativo que já havia se concretizado entre história e obras de arte. A problemática central debatida na obra é a de uma crise imanente à percepção das obras de arte em sua construção histórica atual e que culmina, finalmente, na impossibilidade de qualquer história da arte se fazer vigente. Ao mesmo tempo, Belting advoga que tudo aquilo o que poderia ter sido escrito sobre a arte já o teria sido de alguma maneira, nos restando apenas a alternativa literária e mesmo anti-narrativa do epílogo.

A composição do livro é digna de atenção (e o próprio autor é atento a ela no seu curto prefácio). *O Fim* se divide em duas partes, cada uma com onze capítulos (não numerados na página índice) que geram uma significativa simetria entre as novas colocações do autor (parte I) e as complementações ao seu ensaio de dez anos antes (parte II). Assim, vale notar que já no primeiro capítulo, como que em espelho refletindo o último, o assunto são os epílogos. O corpo do texto inicia discursando sobre a impossibilidade de um qualquer discursar sobre arte – a não ser através do comentário epigráfico. É evidente a efetividade desse gesto de abertura em fecho, evidenciando o quanto esse não é propriamente um livro de história da arte, mas sim um outro ou talvez o decisivo epílogo à ela. Em contrapartida, do outro lado do espelho, o último capítulo da parte II tem por título “Os livros de Próspero”, apropriando-se por sua vez do título da adaptação de Peter Greenaway para o cinema (1991) de *A Tempestade*, de William Shakespeare. E se a última das imagens impressas no corpo de *O Fim* é a do Próspero cinematográfico trazendo atrás de si um espelho, a primeira imagem é anterior ao corpo textual do livro e também resultado do longa:

Figura 4 - Jano, *Peter Grenaway*, 1991.



... “colagem eletrônica” de um ser duplo, miticamente nu, à qual o diretor deu o nome do deus Jano, que, como sabe, podia olhar tanto para o passado como para o futuro – razão pela qual ele forneceu um motivo apropriado para a imagem de capa do meu ensaio. Aqui ele não apenas tem duas cabeças, mas porta um corpo duplo que é enredado em seus olhares. Assemelha-se ao anão da corte dos Médici, nos jardins de Boboli, que surge ao mesmo tema como emblema, de modo que temos uma chave duplicada da imagem. (Belting, 2006, p. 276)

O trecho é particularmente esclarecedor porque descreve bem a obra e manifesta o porquê da relevância do filme em si para o pensar do historiador e para o operativo mesmo desse regime em crise terminal. Trata-se de uma complexa rede de citações, alusões e reinterpretações de obras de arte (seja literatura, pintura, escultura, arquitetura, teatro...) compondo uma só imagem/obra. Mas não é mera reunião imaginativa, nem simplesmente sobreposição, nem mistura. É a criação de uma fantasia própria, capaz de desapropriar os consagrados enquadramentos de cada uma das referências ao tentar abolir exatamente essa sua fantasia própria. Assim, também é esclarecedor aquilo Belting deixa de dizer sobre esse Jano: diferente da representação tradicio-

nal, esse tem os rostos voltados um para o outro indicando que as visões de passado e futuro chegaram a um ponto de encontro decisivo e absolutamente centrípeto. Essa figura é aqui muito mais fechamento do que a abertura que caracterizava o Jano antigo. E se ela escapa de gerar um enquadramento na relação com as demais referências e com a diagramação emoldurada, gera ao menos uma encadernação – aponta para um encapar de livro; novamente reforçando o sentido de epílogo das artes como se os olhares/corpos de Jano tivessem percorrido tudo em direções opostas e por fim acabassem por se encontrar frente a frente.

É assim que no extremo oposto da obra vamos encontrar o próprio filme como operativo maior de sua temporalização palimpsesta, de colagens eletrônicas que retomam, vez outra e mais, o mesmo final, mas de modos diferentes, por meios diferentes. *O Fim* termina em livros, no plural, e livros literários, isto é, fantasiosos e nunca lidos. Nisso reside a adaptação de Greenaway. Mais do que rupturas ante o texto original, o filme altera a ênfase poética da ação teatral, guiada ou encantada pelo protagonista, para a questão livresca do mesmo. Na peça, Próspero, o ex-duque de Milão exilado pelo irmão, se encontra numa ilha perdida apenas com sua filha, um ser monstrengo local, e seus livros mágicos que trouxe consigo. Mas Shakespeare deixa em aberto quais são esses livros e, com sua singular maestria, se concentra em Próspero como ator/diretor de sua peça particular controlando magicamente o enredo, as personagens e as ações na ilha. Assim, o bardo manteve sob os braços desse ator/diretor os tais livros como roteiros, os quais prontamente devem ser ultrapassados para que a peça ganhe vida no palco. No filme, porém, são os livros propriamente que permitem toda a ação – haja vista a mudança do título.

Já na primeira cena, ao invés do navio sob a tempestade, surge uma folha de papel onde Próspero escreve uma das falas originais da peça: “Sabendo que amo os livros, forneceu-me volumes que, da minha biblioteca, amo mais que ao ducado”. O gesto poético fundamental de Greenaway é reverso ao do bardo: esquecendo-se da obra como peça para tomá-la apenas como texto escrito, como livro. Nessa vertente, a produção do filme preparou 24 livros específicos para seu Próspero, e eles são amplamente abordados ao longo do filme como problema poético inerente e não apenas como peças de cenário ou de atuação. Há cenas em que eles ocupam toda a tela com sua paginação, cenas em que se misturam a outras cenas da mesma forma que o Jano, cenas em que

apenas seus textos em letras de mão são sobrepostos sobre os personagens e as ações, cenas em aparecem simplesmente como livros sendo manuseados ou livros empilhados em estantes, e cenas de explosões livrescas em que páginas voam por todo lado.

Próspero então é um mago poderoso somente graças aos seus livros que a todo momento enquadram e desenquadram as ações, engendrando imagens com infinitos entrelaçamentos visuais. Agora, toda a ação é uma espécie de literatura feita cinema, na qual a câmera tem longas sequências simplesmente andando horizontalmente como a leitura de uma linha escrita sobre papel. É Próspero quem diz todas as falas de todos os personagens fazendo com que estes no falar apenas sejam consonantes ao seu dizer, num tipo de leitura em voz alta. A produção artística do filme trabalha todas essas questões livrescas com as já célebres influências barrocas, renascentistas e até mesmo rococós de Peter Greenaway em figurinos, cenários, arquiteturas e até mesmo nas atuações cênicas. Nessas influências somadas aos incríveis livros apresentados das mais variadas maneiras, o filme ganha o sentido profundo de uma grande montagem expositiva, ou talvez de uma história da arte pós-histórica.

A pós-história do artista, assim quero concluir, começou mais cedo e desenvolveu-se de maneira mais criativa do que a pós-história do pensador da arte. A conclusão lógica é representada por um filme de Peter Greenaway, que durante a elaboração deste texto descobri, cada vez mais, como meu interlocutor imaginário. (Belting, 2006, p. 13)

No concernente à questão literária do epílogo, há muito a ser visto a partir do filme. Na cena final, quando Próspero cumpre a promessa de renegar a magia, quebrar a vara e se livrar dos livros, surge em suas mãos o primeiro fólio de obras completas de Shakespeare, de 1623, porém faltando exatamente *A Tempestade*. Em seguida, surge a sua própria obra em outro livro, agora escrita pelo próprio protagonista ao longo do filme! Não obstante, Próspero os joga ao mar junto com os outros livros mágicos, mas de todos eles apenas esses dois são resgatados. Assim, a peça deixa de ser vista como tal para ser vista como livro, como encadernação e escrita cinematográfica. Já não é mais a tempestade que dá o tom, como na peça, sacudindo a tudo e a todos, invertendo todas as ordens de cena em cena, tendo por fim o afogamento dos livros mágicos. No filme, são os livros enchardados que terminam por engolir a tempestade e tudo o mais.

No caso particular à história da arte, portanto, o epílogo não é um enquadramento a mais, e nem é o desenquadramento tão aguardado por alguns, ele é o privilegiado ponto após, de onde se vê o enquadramento como imagem também. Não é nem o contato direto com o histórico, nem entrega ingênua ao narrado, é a visão de que o histórico só é dado no narrativo, portanto propriamente no não dado. O fim da história da arte é o fim de uma narrativa. Visto que todo o filme de Greenaway e “os livros de Próspero” decorrem do fim, do seu epílogo (do resgate no mar do próprio livro que ele é, a narrativa que o próprio filme escreveu de si) toda história da arte se fez sempre epílogo. O fazer-se livro de *O Fim* executa o seu próprio desenquadramento no caráter mesmo do seu enquadrar; e vice-versa. É, de certa forma, o caminho traçado pelo próprio Belting na sua carreira posterior: reivindicando a extrapolação da História da Arte numa *Antropologia das Imagens* (no que atualizava parte do projeto warburguiano), e assumindo a necessidade de uma historiografia global que fosse capaz de enquadrar os enquadramentos, modelos e conceitos europeus e estadunidenses, num jogo final e infinito de oxímoros, isto é, de sentidos contrários que revezam quem cede significado e enquadramento ao outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Seria a função psíquica das imagens fazer-nos considerar – na compulsão de repetição – nossas diferentes mortes? Seria a função originária das imagens começar pelo fim?” (Didi-Huberman, 2010, p. 249). Não deixa de ser absolutamente curioso como estes regimes historiográficos, a despeito de suas decisivas diferenças estruturais e culturais, formam sistema. Em particular, no que concerne à relação entre a experiência da morte e a experiência artística. Recapitulando: com Plínio, em 77a.C., temos a imagem da história da arte como um mortal morto em meio à própria materialidade do mundo; com Vasari, em 1568, temos a imagem dela como mortal ressuscitado pela e para glória divina e eterna fama, levantando da matéria bruta para outra ordem; com Winckelmann, em 1764, sua imagem já é então a de uma divindade pagã, sobrevivente triunfante vencendo as camadas de sedimentos do tempo, mas potência passada; com Warburg, em 1905, sua imagem de divindade pagã retorna ao solo e aos sedimentos, é morta e despedaçada, mas convertida em potência ativa; e, finalmente, com Belting, em 1995, sua imagem é desse corpo

espectral e multiplicado, encerrado em si mesmo por palimpsestos e colagens eletrônicas, numa materialidade tão absoluta quanto virtual.

Todavia, é sintomático que *O Fim* desconsidere a obra de Plínio no bojo do seu enquadramento historiográfico finalizado, mas termine justamente num conjunto de livros enciclopédicos similares ao do romano: sem validade no mundo real, mas capazes de invocar magicamente elementos de outro mundo, de outros tempos perdidos. Nesse sentido, convém reforçar que, contrariamente aos demais, a obra de Belting resiste de forma insistente em lidar com a questão própria da morte. Mesmo Winckelmann com o voo olímpico terminava naquele relatório do seu luto e fantasmas, mas Belting parece encontrar um ponto de quase neutralidade congruente com toda a questão abordada pela obra e com seu Jano. Próspero, esse nome tão significativo, não é exatamente um deus, mas também não se limita às forças humanas, atua magicamente; ao mesmo tempo, está muito velho, mas não chega a morrer, apenas entrega seus poderes, retorna a mera condição de humano e mortal que já antevê o fim sem atravessá-lo. O que talvez seja seu recalque pliniano, que com coragem endereçava de pronto um funeral para um regime historiográfico intencionado de sua mortalidade.

Essa sintomática, porém, implica uma observação mais técnica, senão mais científica mesmo. É que entre a imagem historiográfica de Plínio e as demais não há apenas a impressão gráfica de uma imagem, ou o ganho, de um jeito ou de outro, de certa divinação ou magia. Mas, nessa sequência a História da Arte de fato se constituiu como ciência e disciplina *modernamente*. O que isso significa? Que História da Arte, como as demais disciplinas científicas, não se define apenas pela sua interrogação da arte, como se este fosse fenômeno estético essencial, mas se define como uma prática voltada a conteúdos de um domínio constituído historicamente e de fenômenos ditos estéticos segundo uma formulação acadêmica ou institucional. Aquilo que já é há muito evidente pelo seu extremo, por exemplo, para a Química em seus estudos de vários de elementos absolutamente artificiais, deveria ser ainda mais claro para a nossa disciplina: não se trata de estudar certo fenômeno da natureza como se ele estivesse lá a nossa espera. O fenômeno artístico (paradoxalmente, *artifício por natureza*) a ser estudado é também uma constituição histórica, elaborado em parte também pela própria disciplina que o investiga.

Assim, o problema pliniano encontra-se menos nos seus erros e acertos, ou sua falta de registros visuais, e concentra-se de fato na sua (não)

constituição histórica na modernidade. A despeito de certa imaginação positivista crente de que com pressupostos exatos ciência é ciência, na prática o que sustenta que os regimes de Vasari ou Winckelmann possam ter constituído uma paternidade historiográfica moderna é que eles estavam ou foram sendo, mal ou bem, ancorados em uma comunidade de pesquisadores associados (os artistas contemporâneos de Vasari, a cultura estética que frequentava Winckelmann), em instrumentos conceituais de uso concreto e vigente (as técnicas de pintura e ciência ótica, ou noções arqueológicas e historicistas) e a formação de um fenômeno estético com objetividade digna de estudo (a obra acadêmica, as cópias de esculturas da Antiguidade ou fragmentos dos originais., etc.). Também Warburg se viu estabelecendo um laboratório epistemológico concreto, e Belting reelaborou os conceitos historiográficos a fim de garantir como fenômenos artísticos de estudo tanto as produções históricas quanto as contemporâneas – que nos conceitos anteriores se assumia como séries impossíveis. Afinal, como insiste o ex-diretor do Instituto Warburg, desde este último até os dias de hoje todos os alargamentos do nosso campo através da interdisciplinaridade com a antropologia consistem em efetuar as condições para criar novos objetos de estudo, objetos que não pertençam a nenhuma das disciplinas em separado (Freedberg, 2008).

A diferença, portanto, não está no fato de que ciência entre antigos correspondia a criação de teoria, enquanto entre os modernos corresponde à elaboração de experimentos (seja a imitação ótica, a classificação museológica ou arqueológica, a investigação dos fluxos de *pathos*, ou capacidade de entrecruzar representações culturais como fenômenos tanto estéticos quanto antropológicos). Nossa hipótese é que está no fato, pouco considerado, de que essa formação científica atual ocorre simultaneamente à formação da subjetividade moderna – num processo, presumivelmente, de mão dupla. Em outras palavras, que ao longo destes últimos séculos não se tratou apenas da consolidação de uma disciplina, mas sim da consolidação operativa de um ego historiográfico que, assim como fez a disciplina da Filosofia, precisou descartar suas formas anteriores para se afirmar de forma autoconsciente – o que evidentemente não é o caso no regime de Plínio. A delimitação de uma linha fronteira, de um “escudo protetor”, para resistir aos estímulos todos do mundo exterior é, para a teoria freudiana, elemento constituinte da sensibilidade do organismo vivo. E a História da Arte descobriu para si a sua existência, seus regimes epistêmicos fechados, no mesmo movimento de

apartar-se do resto do mundo, da lei comum, do meio dos demais assuntos enciclopédicos: na conjugação da recepção de seus estímulos externos com as excitações que recebe desde o seu interior.

É esse o papel que cumpre, na crítica vasariana de Plínio, a configuração de um novo regime, fechado em si, saltando da mineralogia natural para a vida biografável. Winckelmann lhe descobre as projeções fantasmagóricas, os amores perdidos, suas neuroses, enquanto Warburg propõe investigar seu mundo inconsciente, seus processos esquizos. Até que esse fechamento se torna insuportável, sufocante, autofágico, e procura por alguma alienação desse ego historiográfico em paisagens culturais e antropológicas variadas, entregando sua divinação ou magia e deixando sua ilha epistemológica, mas resistindo a se deixar morrer.³ Ao cabo, Belting admitirá noutro texto que descobriu “por acaso”, no ano da publicação de *O Fim*, que a experiência da morte e as imagens funerárias eram a questão decisiva para o seu entendimento da criação das imagens. Porém, ainda segundo o “significado da morte em diferentes religiões e culturas no mundo” (Belting, 2005, p. 69), encaminhando então sua passagem de *O Fim* até a busca *Por uma antropologia da imagem*.

Portanto, podemos alegar que o regime de Belting em lugar da aceitação ainda experimenta a depressão como estágio do luto. Não depressão reativa, reflexo da absoluta falta de esperança, mas sim aquela de outra natureza: quando é uma ferramenta de preparo para a perda inevitável das coisas que se ama e quando são sem necessidade ou até mesmo contraindicados os encorajamentos e as tranquilizações otimistas (cf. Kübler-Ross, 2014, p. 99). O que caracteriza tal estágio é que não se pensa na morte em si, mas na inutilidade da vida até então vivida. Esse é o significado do que de grande se perdeu, e essa é a marca do seu elemento preparatório para o desaparecimento. O *ego próspere* que antes da morte precisa enxergar-se ator e libertar-se de sua atuação, de seus enquadramentos poderosos que não fizeram mais do que conduzi-lo até este ponto terminal de retorno para fora da ilha e ruma ao domínio onde é ao mesmo tempo suserano e vassalo, a depender do enquadramento. Seu regime historiográfico então escapa de confrontar a própria morte optan-

3 Nessa alusão a *Tempestade*, é curioso que também Hartog (2013) abre sua obra e ressalta a noção de regimes historicidade do eurocentrismo através da questão das “Ilhas de História”, segundo as pesquisas de antropologia da história de M. Sahlins.

do por se instalar no fim, nesse estágio final que consiste em só o enquadrar-desenquadrar ter validade – jogo búdico talvez, ao menos no sentido da obra de Nam June Paik tão estimada por Belting por introduzir a não-identidade entre imagem e *medium*. Continua revisão dos constrangimentos da vida que se pensava ou pensa ter.

Diante de tudo isso, gostaríamos de terminar oferecendo um “emplasto anti-hipocondríaco” que fizesse as honras de paliativo rumo à aceitação. Nada mais que uma hipotética contribuição aos esforços coletivos por novos regimes da historiografia da arte por vir, ou pelo devir dos regimes já expostos. Senão, talvez apenas uma provocação partindo da criatividade cultural de um povo à margem das benesses e dos constrangimentos da subjetividade moderna, “povo em ser, impedido de sê-lo” ainda às voltas com a *ninguendade* (Ribeiro, 2006, p. 410). E que, não obstante sua tremenda criatividade, até agora aportou nada da brasilidade como categoria crítica à inteligibilidade da história da arte (Marques et al., 2013), posto que seguiu tempo demais norteado nos conceitos e operativos dos regimes de cânone europeu, em vez de atentar para como “a arte popular afro-brasileira, indígena, ‘cabocla’, etc., [souberam] exprimir, com seus próprios meios, uma própria complexidade, algo de singularmente belo” (Marques et al., 2013, p. 3).

Em primeiro lugar, uma imagem outra, talvez não mais que um vulto: a figura de defunto-autor de Brás Cubas, que não só está plenamente bem resolvido com o seu morrer como é capaz de anunciar decisivo retorno à matéria se dedicando “ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver” (Machado de Assis, 1998, p. 11). Veja, romance não de formação do eu, mas da sua corrosão – criativa. Precisamente por aí, ele então passa “Ao Leitor”, estabelecendo relação direta com o público e que de imediato se apresenta em comentários de autores e estilos e gêneros. E ao mesmo tempo revela ao leitor o modo como está procedendo no seu próprio fazer literário, colocando em primeiro plano suas próprias regras de composição, mas conservando ainda seu mistério precisamente graças a estas – porque trabalhadas do lado de lá do mundo (Machado de Assis, 1998, p. 13). Modo de narrar abalando a própria lógica que sustenta a narrativa; e lógica do pensamento de história, em sua orientação e crise, e na qual o olhar é sempre um problema que, mais do que interpretação, exige experimentação. O capítulo I chega contando sua morte e funeral. Morreu menos de uma pneumonia do que por “uma ideia grandiosa e útil”: “um emplasto anti-hipocondríaco,

destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade” (Machado de Assis, 1998, p. 17). Rompendo com a linearidade do tempo tanto quanto com os limites entre os dois mundos, diríamos mesmo entre as *duas estéticas* (a da experiência geral e a dos experimentos artísticos), adiante Cubas nos relata “o próprio delírio para o agradecimento da ciência” do instante do seu morrer (Machado de Assis, 1998, pp. 23-29): contra-alegoria das ideologias progressistas da história. Engendra, assim, a necessidade do mágico na mesma obra que inicia o nosso realismo.

Por certo, tal vulto como plano de abertura histórico e artístico não é nada fácil de ser aceito. Paradoxalmente, o próprio Machado de Assis parece ter procurado desviar-se dele ao assentar depois como primeiro presidente e *imortal* da Academia Brasileira de Letras. Por isso, em segundo lugar, terminamos sugerindo como operativo da dinâmica de temporalização e historiografia o pensar da ciência das macumbas, que

admite as impurezas, contradições e rasuras como fundantes de uma maneira encantada de se encarar e ler o mundo no alargamento das gramáticas. . . . Macumba seria, então, a terra dos poetas do feitiço; os encantadores de corpos e palavras que podem fustigar e atazanar a razão intransigente e propor maneiras plurais de reexistência pela radicalidade do encanto, em meio às doenças geradas pela retidão castradora do mundo como experiência singular de morte. (Simas & Rufino, 2018, p. 5)

Em particular, destacamos o *caboclamento*, a noção de caboclo como suporte que encarna todas as formas de vida potencializadas pelo encanto na mais absoluta horizontalidade e a partir de um paradoxo: “a morte é uma radical possibilidade de vida e a vida pode ser uma experiência cotidiana de morte. Ao invés de ser, como é para as razões intransigentes do cânone ocidental, um conceito, a morte nas macumbas é um jogo disputado” (Simas & Rufino, 2018, pp. 99-100). É nesse jogo que o caboclo, tal qual as *obras* de arte, é também um *obreiro*, trabalhador, o “ente não vivo que aviva os vivos através do transe”, o viabilizador da plena interação entre os mundos. Assim, nem morto, nem ressurrecto, nem essência, nem fantasma, sobrevivente ou vida-póstuma, nem o diverso cultural, mas a radical alteridade;

O caboclo é o supravivente; aquele que está além da nossa concepção de vida biológica, filosófica e histórica. . . . A supravivência não é a vida nem a

morte. Ela é a existência experimentalmente alterada. . . . A morte se torna um enigma de continuidade na presença.

. . . é exatamente o que morreu e se cabocizou que fica mais vivo que os que ficaram vivos. Ao ser cultuado e baixar entre nós através dos corpos em transe, o ser caboclo se afirma como a antinomia mais potente ao ser civilizado. . . . O conceito de caboclo, como ser supravivente, multitemporal e uma antinomia da civilidade, revela outras veredas das reflexões acerca da existência e da natureza do ser e das suas produções de conhecimento. (Simas & Rufino, 2018, pp. 101-102)

Bandeira de escola de samba e de time de futebol sobre o baú. Brincadeira, samba e pinga: festim. Réquiem não, para História da Arte, gurufim.

REFERÊNCIAS

Belting, H. (2006). *O fim da história da arte*. Cosac Naify.

Belting, H. (2005). Por uma antropologia da imagem. *Revista Concinnitas*, 1(8), 64-78. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/55319>

Didi-Huberman, G. (2015). *Diante do tempo*. Editora UFMG.

Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente*. Abada.

Didi-Huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34.

Freedberg, D. (2008). Antropologia e storia dell' arte: la fine delle discipline? *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1, 5-18. <https://doi.org/10.7374/72553>

Hartog, F. (2013). *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo* Autêntica.

Kübler-Ross. (2014). *On Death & Dying*. Scribner.

Machado de Assis. (1998). *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Ediouro.

Marques, L. (2011). Introdução. In G. Vasari. *Vida de Michalangelo Buonarroti*. Editora da Unicamp.

Marques, L. (2017). Vasari e a Superação da Antiguidade: do Nec Plus Ultra ao Plus Ultra. In A. Ragazzi, P. D. Meneses, & T. Quírico (Orgs.). *Ensaio interdisciplinares sobre o renascimento italiano* (pp. 1-45). Ed. Unifesp.

Marques, L., Mattos, C., Zielinsky, M., & Conduru, R. (2013). Existe uma arte brasileira? *Perspective*, 2, 1-18. <https://doi.org/10.4000/perspective.5543>

Plínio, o Velho. (n.d.) Seleção e tradução de Naturalis Historia. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, 317-330. <https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%202%20-%20artigo%2023.pdf>

Polybius. (n.d.). *Histories*. <https://bit.ly/3TjP2VL>

Ribeiro, D. (2006). *O povo brasileiro*. Cia das Letras.

Simas, L. A., & Rufino, L. (2018). *Fogo no mato*. Mórula.

Vasari, G. (1856). *Le Vite* (Vol. XII). Felice Le Monnier.

Vasari, G. (2011). *Vidas dos artistas*. Martins Fontes.

Warburg, A. (2016). De arsenal a laboratório. *Revista Figura*, 4(1), 182-193. <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/10036>

Warburg, A. (2015). *Histórias de fantasmas para gente grande*. Cia das Letras.

Winckelmann, J. (2011). *Historia del arte de la Antigüedad*. Akal.

Winckelmann. (1993). *Reflexões sobre a arte antiga*. Movimento.

ICONOGRAFIAS E EUGENIA: REFLEXÕES SOBRE A ESTÉTICA DOS CIRCOS DE HORRORES NA BELLE ÉPOQUE

ICONOGRAPHIES AND EUGENICS: REFLECTIONS ON THE AESTHETICS OF HORROR CIRCUS IN THE BELLE ÉPOQUE

Márcia Barros Valdívia¹

RESUMO: O presente artigo é derivado da pesquisa de pós doutorado intitulada *O Império da toalete: Reflexões sobre a beleza e o seu reverso na Belle Époque paulistana (1870-1929)*, que deu origem ao livro *O Império da toalete: A beleza e a feiura na Belle Époque*, publicado no ano de 2023. As páginas seguintes trazem reflexões sobre a construção do reverso da beleza que foi feita através de uma trama de pensamentos, teorias e ações hegemônicas que elegeram determinados sujeitos para serem representantes da feiura diante da sociedade no período. Para isso, discursos e ações políticas, científicas, filosóficas e sociais, atuaram para fundamentar a estética da feiura. Dessa forma, a feiura esteve em evidência em corpos e rostos estigmatizados como monstruosos, abomináveis, defeituosos, tarados e horríveis, conforme apontaram os discursos e as ações da eugenia.

Palavras chave: corpo; História; História da Arte; estética; espetáculos

ABSTRACT: This article derives from the postdoctoral research entitled *The Empire of the Toilet: Reflections on Beauty and Its Reverse in the Belle Époque of São Paulo (1870-1929)*, which gave rise to the book *The Empire of the Toilet: The Beauty and ugliness in the Belle Époque*, published in the year 2023. The following pages bring reflections on the construction of the reverse of beauty that was made through a web of hegemonic thoughts,

¹ Professora Doutora vinculada ao Núcleo de Estudos de História Social da Cidade – NEHSC – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. E-mail: darasherazade94@gmail.com
ORCID: 0009-0002-4493-0317

theories and actions that elected certain subjects to be representatives of ugliness in society in the period. For this, political, scientific, philosophical and social discourses and actions acted to support the aesthetics of ugliness. Thus, ugliness was in evidence in bodies and faces stigmatized as monstrous, abominable, defective, perverted and horrible, as pointed out by eugenics discourses and actions.

Keywords: body; History; Art History; aesthetics; shows

As iconografias do período da Belle Époque, incluindo as propagandas dos produtos de toalete, reproduziram padrões que foram elaborados pela hegemonia e corroboraram modelos que foram legitimados pelas especialidades médicas como a eugenia em interlocução com o higienismo e o sanitarismo. Ao demonstrar modos de vida, as imagens foram muito além da ilustração referente a um entretenimento, cada uma delas ensinou, de forma eloquente, sobre os cuidados dos corpos que deveriam ter visibilidade em detrimento dos outros corpos que, invisibilizados e/ou ridicularizados, revelavam sobre o sofrimento existente por trás de toda a cena do entretenimento

Isso posto se faz pertinente trazer à tona os corpos considerados desonrados porque eles também foram colocados em evidência para servirem de modelos da feiura legitimados por discursos e ações que os colocaram em uma posição de inferioridade diante dos corpos que pertenciam a honra, ou seja, todos aqueles portadores da saúde e da beleza.

Uma importante reflexão a ser destacada é que, assim como a doença e a feiura, a beleza e saúde precisam de um corpo para existir. Portanto, todos os corpos inseridos em uma determinada sociedade foram e ainda são alvos de olhares e intervenções moldados por ações da hegemonia diante de cada contexto histórico e dos valores culturais vigentes. No caso da época analisada nesse artigo, a beleza subjugou a feiura e essa, por sua vez, deveria ser evitada, temida, mas também, observada. Portanto, aqui é possível perceber também a estética² da feiura.

2 A etimologia da palavra 'estética' vem do termo grego *aisthetiké* que tem como significado 'aquele que percebe'. Este termo também está relacionado à palavra grega *aisthesis* que significa 'ter o conhecimento através da experiência com o sensível pelo caminho do sentimento, da sensação e da percepção'. Sobre esse assunto, confira: Suassuna (2018).

Temos, pois, a Estética como ciência do belo. As dificuldades desta definição derivam exatamente do lugar central que nela ocupa o belo. Fora dela resta o que não se encontra nas coisas belas: não só sua antítese o feio, mas também o trágico, o cômico, o grotesco, o monstruoso, o gracioso etc.; ou seja, tudo que, mesmo não sendo belo, não deixa de ser estético... Portanto, se é válido afirmar que todo belo é estético, nem todo estético é belo... A esfera do estético, ao nos ocuparmos das categorias estéticas, é mais ampla do que a do belo. (Vásquez, 1999, p. 38-40)

Com base na definição do autor acima citado e na definição etimológica da palavra estética, que significa conhecer e perceber elementos das vivências e das experiências humanas através das sensibilidades, dos sentimentos e das sensações, é necessário fazer referência à estética dos corpos considerados feios, os quais também foram alvos dos discursos e ações eugênicas e estes, por sua vez, também determinaram o lugar que a feiura deveria ocupar dentro da Belle Époque.

O feio não é sinônimo de não-estético ou de indiferente; é uma categoria estética e muda historicamente. O feio está presente na natureza e também foi criado pelo homem. . . ., e o que vai significá-lo é a relação do sujeito diante do que é considerado feio. (Fantin, 2008, p. 49)

Devidamente contextualizada, a construção do reverso da beleza foi feita através de uma trama de pensamentos, teorias e ações hegemônicas que elegeram determinados sujeitos para serem representantes da feiura diante da sociedade naquele período. Para isso, ações políticas, científicas, filosóficas e sociais atuaram para fundamentar a estética da feiura. Embora o presente artigo não almeje refletir de forma filosófica sobre as inquietações referentes à estética do belo e do feio, muitos pensadores, inclusive aqueles que propuseram refletir através da filosofia sobre o tema na época, contribuíram para a reflexão como Nietzsche, o qual fez a crítica sobre os conceitos filosóficos e valores morais ocidentais sobre a feiura e a beleza através da obra *Crepúsculo dos ídolos. Como filosofar com um martelo*, publicada em 1888. Segundo o autor:

Nada é belo, só o homem é belo: é sobre esta ingenuidade que repousa toda e qualquer estética, ela é sua primeira verdade. Acrescentemos imediatamente ainda sua segunda verdade: nada é feio senão quando é o homem que o degenera – com isso o reino do juízo estético está circunscrito. – Conferido

fisiologicamente, tudo o que é feio enfraquece e aflige o homem. Ele faz com que o homem lembre o declínio, o perigo, a impotência; o homem experimenta de fato aí uma dissipação de força. Pode-se medir o efeito do feio com o dinamômetro. Em geral, ao padecer de uma pressão que o impele para baixo, o homem fareja a aproximação de algo “feio”. Seu sentimento de potência, sua vontade de potência, sua coragem, seu orgulho – tudo isto decai com o feio, tudo isto se eleva com o belo... Em um caso como no outro, tiramos uma conclusão: as premissas para tanto estão acumuladas, sob a forma de uma abundância monstruosa, nos instintos. O feio é entendido como um sinal e um sintoma de degenerescência: o que mais longinquamente nos faz lembrar a degenerescência produz em nós o surgimento do juízo “feio”. Todo indicio de extenuação, de pesar, de senilidade, de cansaço, toda e qualquer espécie de ausência de liberdade, tal como o espasmo, tal como a paralisia, sobretudo o cheiro, a cor, as formas da dissolução, da decomposição, e mesmo que isto se transforme em símbolo no interior de uma última atenuação – tudo isto evoca a mesma reação, o juízo de valor “feio”. (Nietzsche, 2017, p. 29)

Com sua reflexão produzida próxima da última década do século XIX, Nietzsche trouxe referências a respeito da mentalidade racista e excludente que também vigorava no Brasil durante o final do Império e início da República. Embora este artigo tenha se debruçado no cenário internacional, o qual a eugenia teve sua gênese, as segregações fizeram interlocuções com a realidade brasileira. O referido modo de pensar, e também agir elitista foram aprimorados com o eugenismo, o higienismo e o sanitarismo, que ajudaram a fortalecer a construção da nação brasileira de forma civilizada.

... a nação brasileira se constituía como um vir a ser, resultado esperado ... das decisões tomadas em meio aos debates de *fin-de-siècle*. Tratava-se, portanto não de um projeto construído de forma controlada, racional e explícita, antes resultado circunstancial de medidas, que faziam frente a demandas, pressões e propostas diversas e até mesmo divergentes. O que não impede o reconhecimento de traços comuns, como a preponderância de uma concepção de nação como um ente mais biológico do que político... Segundo a interpretação de nossa elite econômica, nossos políticos e intelectuais, nação era sinônimo de homogeneidade racial e de harmonia política, ou melhor dizendo, de branquitude e civilização. (Miskloci, 2013, p. 12)

As reflexões alcançadas com os referidos autores entre outros, permitem dizer que havia o desejo de segregar e/ou eliminar os corpos aos quais a feiura pertencia porque eles eram exemplares da degeneração e, por isso, foram desonrados. Quando o autor citado acima afirma que o projeto da exclusão foi construído não de forma controlada e racional,

as reflexões do estudo referente à pesquisa de pós-doutorado afirmam que houve, sim, controle e racionalidade, apesar das divergências entre grupos e formulações teóricas, as quais o presente artigo não aborda. Mas no meio da intelectualidade, em especial dos médicos que estiveram a serviço do biopoder e da biopolítica³, ficou explícito a necessidade de rotular os corpos disgênicos. Ocorreu que o controle e a racionalidade elaborados no meio acadêmico chegaram publicamente até a sociedade através de simbologias que pretendiam normalizar e normatizar os padrões de beleza em confronto com padrões construídos para a feiura, especialidade da eugenia.

A Eugenia pretende que a alma se santifique, tendo, porém, como “residência”, na sua passagem por esse planeta, uma moradia condigna, dado o contraste chocante de uma alma pura, de um espírito divino, habitando num corpo monstruoso e abominável tornar geral o interesse público pelas medidas de defesa e de proteção da sociedade dentro do programa eugênico, do fomento da paternidade digna, do impedimento a procriação dos defeituosos e tarados, da luta contra os fatores de abastardamento de todo gênero. (Kehl, 1929, pp. 37-39)

Nas tramas dos discursos e das ações hegemônicas, a estética do reverso da beleza foi constituída. Dessa forma, a feiura esteve em evidência em corpos e rostos estigmatizados como abomináveis e se faz necessário abordá-los diante dos modelos padronizados inseridos naquele contexto, ou seja, como muito bem esclareceu Nietzsche (2017, p. 29) quando disse: “nada é feio senão quando é o homem que o degenera – com isso o reino do juízo estético está circunscrito”. Isso significa que a beleza e a feiura são definidas a partir de referenciais modelares específicos e que tenham sentido para cada sociedade devidamente contextualizada em sua temporalidade. Para o eugenista Renato Kehl e seus pares, a relação do corpo com a personalidade (alma)⁴ também foi estabe-

3 Ambos os termos ‘biopoder’ e ‘biopolítica’ foram elaborados e discutidos por Michel Foucault. Para o referido autor o biopoder é uma forma de governar a vida na sociedade para criar corpos economicamente ativos e produtivos. O biopoder, segundo Foucault, está dividido em dois eixos principais, são eles: a disciplina que se refere ao governo dos corpos dos indivíduos, e a biopolítica que se refere ao governo dos grupos sociais de forma abrangente. Sobre esse assunto, confira: Foucault (2010, 2012).

4 O dicionário da língua portuguesa traz a definição e o significado da palavra ‘alma’ como: “Qualidades morais, boas ou más; Consciência, caráter, sentimento; A mente, o entendimento, o intelecto, o que contém os sentimentos mais profundos de alguém; Reunião dos

lecida onde as pessoas virtuosas deviam habitar um corpo belo e as pessoas desvirtuadas por si mesmas já habitavam um corpo feio. Inclusive, Umberto Eco na obra *História da Feiura* traz esclarecimentos sobre a relação corpo e alma, embora o autor cite autores de períodos anteriores à Renato Kehl. Resíduos daquelas temporalidades estão presentes nos trabalhos do eugenista, como na obra *Lições de Eugenia*, entre outras. Segundo Eco (2007, p. 129):

Um capítulo importante para uma história do feio foi o advento da fisiognomia, pseudociência que associava traços do rosto (e formato de outros órgãos) a característica e a disposições morais. Aristóteles (Analíticos primeiros II, 70 b), recordando que as grandes extremidades são o sinal exterior da coragem do leão, já concluía que um homem com pés grandes não poderia deixar de ser corajoso. No Renascimento Barthélemy Coclés (Phisiognomonica 1533) desenhava frontes de homens irascíveis, cruéis ou cúpidos e até mesmo a barba típica de um indivíduo brutal e dominador; Jean D'Indagine (Chiromania 1549) mostrava que homens cruéis tinham dentes salientes e que pelos olhos era possível reconhecer indivíduos lascivos, traidores e mentirosos. Giovan Batista Della Porta em De humana phisiognomonica (1586) ... convencido de que existem harmonias sutis entre corpo e alma e de que a virtude embeleza, enquanto o vício enfeia⁵.

Na referida obra, Eco analisou a feiura e a beleza além dos corpos humanos, uma vez que abordou também o ramo das artes, estas que podem representar corpos e rostos humanos. Seu trabalho percorreu diversos contextos distribuídos nas linhas do tempo da história da humanidade. Por ter feito uma análise bastante abrangente, o autor elencou diversos sinônimos do belo e do feio em diferentes épocas que auxiliaram muito na compreensão sobre as impressões, as sensações e os sentimentos diante das estéticas:

caracteres psíquicos de um ser humano; psiquismo". Através da análise sobre os discursos e o pensamento de Renato Kehl realizada nessa pesquisa percebeu-se que o entendimento e o significado da palavra 'alma' para Kehl, como também, para os seus interlocutores, têm íntima relação como o que está definido nos dicionários atualmente. Confira Dicionário On-line de português disponível em: <https://www.dicio.com.br/alma/> e <https://www.dicio.com.br/psique/>.

- 5 Vale ressaltar que o médico e cirurgião, Cesare Lombroso, que atuou nas áreas do higienismo, da antropologia, da psiquiatria e da criminologia, associava características físicas e morais com a delinquência. Suas obras foram muito influentes em todo o Ocidente entre os séculos XIX e até a primeira metade do século XX, inclusive auxiliou na elaboração das teorias da criminologia sobre a constituição do biotipo dos criminosos e interferiu na composição do código penal brasileiro de 1940, entre outras inúmeras ações (Eco, 2007). Sobre esse assunto, confira: Darmon (1991).

Se examinarmos os sinônimos de belo e feio, veremos que, enquanto se considera belo aquilo que é bonito, gracioso, prazenteiro, atraente, agradável, garboso, delicioso, fascinante, harmônico, maravilhoso, delicado, leve, encantador, magnífico, estupendo, excelso, excepcional, fabuloso, legendário, fantástico, mágico, admirável, apreciável, espetacular, esplêndido, sublime, soberbo; é feio aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, hórrido, horripilante, nojento, terrível, tremendo, revoltante, repulsivo, desgostante, aflitivo, nauseabundo, fétido, apavorante, ignóbil, desgracioso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado. (Eco, 2007, pp. 9-10)

As definições acima foram muito úteis para a análise da beleza e da feiura na Belle Époque diante do olhar dos discursos e das ações eugênicas, e também higiênicas e sanitaristas, o que determinou, no espaço urbano, os lugares que deveriam ser ocupados pelos corpos indesejáveis e desonrados. Ocorreu que determinados corpos “monstruosos, abomináveis, defeituosos e tarados”, como apontou Kehl e outros em diversos de seus trabalhos, ou seja, disgênicos, tiveram grande visibilidade e foram alvos de olhares por terem sido expostos em uma espécie de vitrine internacional considerada como circo de horror.

Até o presente momento em que essas reflexões estão sendo construídas não foram encontrados registros que trouxessem dados sobre a existência de circos de horror no Brasil, apesar de que nas apresentações circenses do período pode ter ocorrido a presença de pessoas com nanismo, gigantismo e acromegalia⁶, com obesidade mórbida, como também exposições da mulher barbada, o que não significava que a mesma fosse portadora de hirsutismo ou até mesmo de hipertricose congênita⁷; mas pode ter sido uma produção circense feita de forma artificial com maquiagens e pelos postiços.

6 Nanismo é um transtorno que se caracteriza pela deficiência no crescimento, resultando numa pessoa com baixa estatura, se comparada com a média da população de mesma idade e sexo. A medicina avalia que são inúmeras as causas que podem levar ao referido transtorno, entre elas estão aqueles referentes à genética e aos distúrbios metabólicos e hormonais. Já o gigantismo, apesar de também ter causas hormonais e genéticas, há algumas especificidades a considerar como a qual o organismo produz o hormônio do crescimento em excesso, o que se deve na maioria das vezes à presença de um tumor benigno (adenoma hipofisário) na glândula hipófise e isso faz com que os órgãos e membros do corpo cresçam de forma anormal. Quando a doença surge desde o nascimento é denominada como gigantismo, mas se for manifestada na idade adulta, entre os 30 e 50 anos de idade, é chamada de acromegalia. Confira: Varella (2020).

7 O hirsutismo é um problema de ordem hormonal que causa o aumento da quantidade de pelos no corpo da mulher em partes como o buço (bigode), as laterais do rosto (barba) e na região mediotorácica como os ombros, o abdome inferior, o dorso e a face lateral interna das coxas. Já a hipertricose congênita também chamada de hipertricose lanuginosa congênita

Embora não tenha ocorrido no Brasil a exibição de etnias e pessoas nos moldes europeus e estadunidenses, houve a exposição do grupo étnico dos Botocudos no ano de 1882, como também, o caso das gêmeas xifópagas que passaram pela cirurgia de separação no ano de 1900. Em 1909, esteve no Rio de Janeiro a Madame Abomah, a gigante virgem, nome artístico de Ella Grigsby, que concedeu entrevistas a jornalistas e foi fotografada e anunciada em jornais e revistas da capital do Brasil, o que a levou a ficar conhecida também em território nacional. Segundo Koutsoukos (2020) em sua obra *Zoológicos humanos: Gente em exposição na era do Imperialismo*:

Ella Grigsby, conhecia como Mme. Abomah, apresentada como a gigante virgem, exótica, porém já considerada civilizada. Ella viajou em exibição pela Europa, pela Oceania e pelas Américas do Norte e do Sul, chegando a se apresentar no Brasil no início do século XX. A seguir, conto sobre as gêmeas xifópagas brasileiras Maria Pinheiro Dável e Rosalina Pinheiro Dável que passaram pela primeira cirurgia de separação de ‘monstros duplos’ (seguindo a classificação de então) realizada no Brasil, em 1900. Por fim conto sobre a organização e o desenrolar da primeira Exposição Antropológica, que aconteceu no Museu Nacional, no Rio de Janeiro, em 1882. Ali um grupo de sete botocudos foi exibido ao vido, além de passar pelo escrutínio dos antropólogos locais. (Koutsoukos, 2020, p. 28)⁸

Entretanto, os espetáculos que ficaram extremamente famosos foram aqueles que ocorreram na segunda metade do século XIX e início do XX em alguns países europeus e nos EUA, denominados circo de horrores, também chamados de *freak shows*⁹, os quais geravam lucros aos seus proprie-

é uma síndrome rara causada por alterações genéticas, mas a medicina ainda busca melhores esclarecimentos sobre o que causa o aparecimento de pelos excessivos por todo corpo e pode também vir acompanhada de outros problemas como: anomalias dentárias, auditivas e oculares, como a presença de glaucomas, e também deformações esqueléticas e musculares, sendo raro o retardo mental. Sobre esse assunto, confira: Silveira et al. (2013).

- 8 A referida obra traz importantes informações e reflexões sobre a exibição de pessoas a nível nacional e internacional.
- 9 Embora esses espetáculos tiveram visibilidade por volta dos anos de 1840 à 1940, os primeiros registros sobre a exposição de corpos deformados já apareceram no século XVII com a apresentação dos gêmeos xifópagos chamados Lázarus e Joannes Baptista Colloredo, que nasceram em Gênova, Itália, em 1617, e morreram por volta de 1646 e fizeram exposições por vários países da Europa. Os gêmeos nasceram ligados ao osso do peito (xifoide). Joannes Baptista, o gêmeo menor, tinha a perna esquerda pendurada para baixo no corpo de Lázaro e possuía dois dedos em cada um dos dois braços. As descrições do anatomista Thomas Bartholinus afirmaram que Joannes não tinha as mãos, e tinha órgãos sexuais subdesenvolvidos, não falava, raramente abria os olhos e eliminava os excrementos como as fezes e urina e outros pelos orifícios do nariz, boca e ouvidos. Tinha a cabeça desproporcional ao corpo, a boca com

tários¹⁰ através da venda de ingressos. Esse tipo de entretenimento fez com que determinadas pessoas fossem ridicularizadas ao serem chamadas de monstros. Anões, gigantes, mulheres barbadas, hermafroditas, damas tatuadas, lobisomens ou homem com cara de cachorro, belas e exóticas mulheres do Oriente, entre outros adjetivos que foram impostos a cada uma delas para chamar a atenção do público. Algumas pessoas e famílias assinavam contratos espontâneos para expor a si mesmos ou algum ente familiar nos espetáculos e, assim, ganhavam algum dinheiro com isso. Outros eram expostos de maneira compulsória gerando lucro aos seus empresários.

Alguns casos exibidos por Phineas Barnun, como o esqueleto da Sereia Fiji, uma montagem a partir da cabeça e tronco de um macaco com o rabo de um peixe grande, e da mulher mais velha do mundo chamada Joyce Heth, apresentada como ex-escrava que foi babá de Geroge Washington com 161 anos, foram farsas criadas pelo empresário para obter lucro com as exposições forjadas e recriadas para manter o espetáculo.¹¹

Apesar de haver dados que comprovam a existência dos indivíduos com sérias deformidades físicas e/ou debilidades mentais, problemas hormonais e/ou genéticos expostos nos circos de horror, não se trata do objetivo do presente artigo confirmar a veracidade de tais fatos. Não que isso seja irrelevante, mas as preocupações da presente reflexão estão voltadas à com-

dentes e barba. Esse tipo de anomalia é popularmente conhecido como gêmeo parasita porque a alimentação, a excreção e circulação sanguínea de Joannes dependia da vida de Lázaro. Relatos da época descrevem que Lazarus era um homem bonito e, quando não estavam fazendo apresentações, encobria seu irmão com uma capa incluída em sua roupa. Sobre esse assunto, confira: Baratta (2017).

10 Phineas Thaylor Barnun foi um político e empresário no ramo da comunicação e entretenimento que ficou conhecido por ser o pioneiro no ramo de apresentações do estilo *freak shows* (show de horrores ou show de aberrações), também denominados como circo de horror. Barnun iniciou nessa área através de caravanas itinerantes com a exploração de animais adestrados como, por exemplo, elefantes e camelos. Também havia apresentação de animais deformados para o público, e em pouco tempo passou a exibir seres humanos com anomalias. Em 1841 organizou uma espécie de museu com a exposição de peças bizarras que muitas vezes eram fraudes como, por exemplo, o esqueleto da Sereia Fiji, uma montagem a partir da cabeça e tronco de um macaco com o rabo de um peixe grande. Por volta do ano de 1881 fez sociedade com James Bailey e James Hutchinson e originou a empresa de espetáculos *Barnum & Bailey's* que ganhou fama mundialmente. Vale ressaltar que no ano de 1882 chegou ao circo nos EUA importado nos portos de Londres o elefante de origem africana chamado Jumbo, como sinônimo de grande, que morreu atropelado por um trem no ano de 1885. Mesmo depois de morto, o esqueleto do animal continuou sendo exibido nos espetáculos. Sobre esse assunto, confira: Tucherman (2012).

11 No caso, Joyce Heth era uma enfermeira de 80 anos de idade. No ano de 1842 Barnum iniciou as exposições de objetos, fotografias e até mesmo pessoas no *American Museum* na cidade de Nova York. Confira: Koutsoukos (2020) e Silva (2016).

posição da estética da feiura e ao imaginário formado a respeito das pessoas consideradas feias através do olhar da eugenia, que, ao buscar e idealizar a beleza, condenou os outros corpos não sem consequências desastrosas para os denominados monstros.

Na busca pelas imagens das pessoas exibidas como corpos fora da normalidade, usados para o entretenimento, a pesquisa se deparou com a Inglaterra do período chamado Vitoriano (1837-1901). Naquele momento, o país teve destaque como percursor dos espetáculos que posteriormente se espalharam por outros países europeus, como também pelos EUA, com os espetáculos da empresa *Barnum & Bailey's*, ganhadora de fama mundialmente. Para que tais espetáculos ocorressem, foi necessária a montagem do espaço como lugar das apresentações, a cenografia, a escolha de figurinos, a organização dos artistas para serem apresentados e a divulgação a respeito do que poderia ser extraordinário naqueles corpos e rostos. Todos os aparatos para as apresentações foram minuciosamente elaborados.

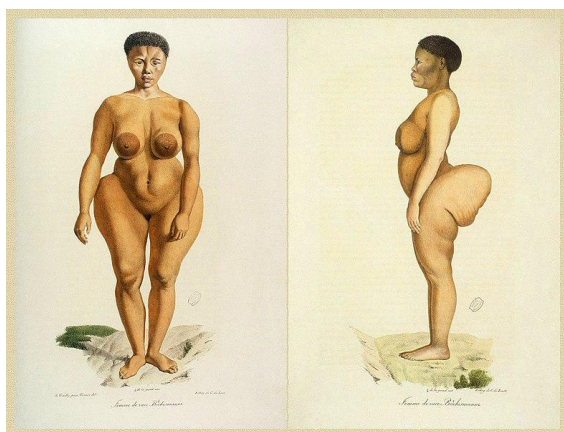
Da mesma forma como modelos trabalham com a imagem de seus corpos para ganhar a vida, proponho considerar-se a possibilidade de exposição de corpos tão extraordinários e inatingíveis quanto os pertencentes às passarelas, todavia, considerados desvios da natureza, apresentados no freak show... Ao longo dos séculos anteriores ao surgimento desta estrutura de exibição, pessoas com deficiência física e mental foram continuamente apresentadas ao público como forma de entretenimento, porém no século XIX a diversão racional, com propósito educacional, tornou-se interessante ao público. Com o crescimento na procura por tal diversão, buscar pessoas e animais extraordinários tornou-se uma competição para os agentes, que trabalhavam para fornecer as novidades aos donos dos espetáculos, esta era uma ocupação de tempo integral. Devido à concorrência entre os vários grupos de museus e circos pelos freaks genuínos (corpos biologicamente diversos) estes eram cada vez mais raros, agentes viajavam o mundo em busca de pessoas consideradas exóticas, por serem incomuns ao público, para tornarem-se as estrelas principais dos shows. Neste período alguns empresários alcançaram a fama com seus tesouros misteriosos criando grandes museus, como o fez P.T Barnum ... Com seus freaks, os empresários deram ao freak show uma vida própria, e os moldes que surgiriam neste momento seriam os mesmos utilizados durante o resto da história do ramo. (Silva, 2018, p. 2-3)

Entre os assuntos que envolveram os corpos no século XIX e início do XX está a cientificidade, na qual a própria medicina aliada a outras áreas do saber investigava, catalogava e estigmatizava os indivíduos. Por muitas

vezes, esses assuntos geraram interesses nas pessoas em poder ver o outro apenas por curiosidade, como descrito acima pela autora sobre o entretenimento. Outras tinham interesses educacionais. Já os empresários do circo de horror tinham a intenção de causar impacto e lucrar mediante as exposições das pessoas, e sobre elas e através delas foram criadas narrativas em que corpos e culturas foram menosprezados e expostos em espetáculos sem respeito algum como, por exemplo, o corpo de uma mulher negra chamada Sara Baartman conhecida como Vênus Hotentote.

Sara Baartman não era apenas uma mulher negra. Ela era uma “hotentote”, que, como vimos, representava, no discurso científico de então, a fronteira entre a humanidade e a animalidade, inferior inclusive a outros nativos africanos. Essa característica vinha destacada em seu nome artístico, Vênus Hotentote, que habilmente evidenciava também outros marcadores presentes em seu corpo. A referência à deusa grega colocava em relevo sua sexualidade. Acionava uma linguagem erótica, sem, contudo, fazer de Sara Baartman um ideal universal de beleza feminina. Aos olhos ocidentais que a consumiam, ela não deveria despertar desejo, e sim risos e horror. (Strother, 1999 como citado em Dias & Belizze, 2020, p. 309)¹²

Figura 1 - Sara Baartman.



Fonte: Site Wikimedia

¹² Do mesmo modo que Sara Baartman, o africano Franz Taibosh também foi exposto à humilhantes apresentações, inclusive em Cuba na primeira década do século XX, além dos palcos europeus e estadunidenses.

As narrativas sobre os corpos considerados indignos criaram uma espécie de mitologia que cada vez mais corroborava a ideia de que os corpos de origem europeia pertencentes às classes sociais de poder aquisitivo eram superiores porque a própria natureza geneticamente os selecionou e evidentemente as posses financeiras os permitiam praticar o autocuidado com o uso dos produtos de toalete que ofereciam, ao mesmo tempo, saúde e beleza aos seus consumidores.

Através de informações científicas, os corpos disgênicos foram selecionados e muitos formaram o elenco dos shows de horrores. Cada uma daquelas pessoas tinha sua vida exposta e houve, sobre elas, comentários que traziam déréitos sobre suas identidades que, por diversas vezes, envolviam suas etnias:

Durante a estadia de Baartman em Paris, para onde seguiu em 1814, o espetáculo da Vênus Hotentote tornou a ganhar grande atenção. Diversas reportagens apareceram em jornais, com charges que contrapunha a civilização europeia e o caráter primitivo de seu corpo. Havia diversos comentários sobre sua feiura nas páginas dos jornais, que colocavam as mulheres europeias como o verdadeiro ideal de beleza. A mulher hotentote era vista como antítese da beleza e da moral europeias Mas o que foi mais marcante na temporada de Sara Baartman em Paris foi sua apropriação pela ciência, que levou a uma exposição ainda maior do seu corpo. Georges Cuvier (1769-1832), aclamado cientista francês tido como “pai da paleontologia” e “pai da anatomia comparativa”, demonstrou grande interesse por Sara Baartman. Ela foi algumas vezes examinada e desenhada por Cuvier e sua equipe. Esses cientistas não apenas tinham interesse em catalogar e descrever, mas buscavam formular uma teoria sobre a hierarquia das espécies. ... Após a morte de Sara Baartman, em 1815, devido a uma provável pneumonia, Cuvier obteve permissão para manter o corpo sob seu domínio. Ele confirmou a presença de genitais alongadas ao dissecá-la. Preservou seus órgãos e fez um molde de seu corpo que, até a década de 1970, era exibido no Museu do Homem em Paris. O corpo de Sara Baartman, portanto, continuou sendo exibido mesmo depois de sua morte. Estima-se que a exibição do molde de seu corpo na Exposição Internacional de 1937, em Paris, tenha atraído 31 milhões de pessoas. (Crais & Scully, 2009 como citado em Dias & Belizze, 2020, p. 311)¹³

No século XIX e início do XX, muitos trocaram entre si cartões de visita (*carte de visite*)¹⁴ com fotografias pessoais, os quais, assim como os car-

13 Confira também: McClintock (2010).

14 Os cartões de visita têm origem na Europa e foram patenteados pelo fotógrafo francês André Adolphe Eugène Disdéri em 1854. Esses apresentavam uma fotografia de cerca de 9,5 x 6 cm montada sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm. A técnica permitiu a produção em

tões postais que continham imagens de espaços e lugares, serviam como recordações e lembranças nas relações de amizades e amorosas. O mesmo recurso fotográfico foi utilizado como propaganda feita pelos donos dos circos de horrores que divulgavam as apresentações através do *carte de visite*.

A propaganda do freak show utilizou-se ao longo dos tempos das possibilidades de impressão e de veiculação de informações disponíveis em cada época, desde seu início ... Com o surgimento do Carte-de-visite ou carte de visite (CDV) este tornou-se mais uma forma de propaganda para Barnum e tornaram-se populares por sua utilização como cartões profissionais, sendo amplamente utilizados a partir de 1863... Não demorou para que Barnum encontrasse benefícios em utilizar-se desta forma de construção de imagens em seus negócios, assim os CDV tornaram-se itens de coleção e uma forma de propaganda para os freaks e seus empresários, que poderiam comercializar imagens de seus shows ao final destes por exemplo, criando uma nova forma de lucro além de servir para atrair mais clientes e imortalizar seus personagens. Grande parte destes personagens foram fotografados por Charles “Chas” Eisenmann o mais notável produtor de cabinet cards (CDV do freak show) na era vitoriana em Nova York. Ele colaborou com Barnum para fotografar seus mais notáveis freaks, como Major Tom Thumb por exemplo. Frank Wendt o substituiu mais tarde e ficou conhecido por suas fotos dos freaks pertencentes ao grupo Ringling Bros. As informações contidas nos CDV dos freaks eram: o nome do fotógrafo responsável pela imagem, o endereço de seu estúdio e o nome do personagem figurado, em alguns casos é possível encontrar também as informações sobre sua “origem” e o nome do empresário “responsável” por estes. Muitos eram assinados pelos artistas na parte de trás ou mesmo sobre a imagem, tornando as fotos ainda mais estimadas, como se fora um pedaço do show na casa de quem as comprava. (Silva, 2016, p. 4-5)¹⁵

massa de fotografias popularizando o álbum fotográfico. É importante dizer que, a partir de 1870, surgiu o cartão *cabinet* (gabinete), que era um pouco maior apresentando fotografias de cerca de 9,5 x 14 cm montadas sobre cartões rígidos de cerca de 11 x 16,5 cm, e foi preferido por aqueles que podiam pagar por uma fotografia com dimensões maiores. Confira: Kossoy (2002).

- 15 Anteriormente ao cartão de visita, as propagandas eram feitas através de placas com litogravuras, folhetos e jornais em que continham informações sobre as atrações circenses, no caso dos freak shows, a deformidade fisiológica e/ou mental e a característica étnica e cultural eram informadas.

Figura 2 - Phineas Taylor Barnun e Genral Tom Thumb. Fotografia de Samuel Root/ Marcus Aurélio Root.



Fonte: Site Wikimedia

Foram inúmeras as apresentações com diversidade de atrações, as iconografias sobre os corpos disgênicos revelaram que a estética da feiura foi produzida em larga escala e, ao serem apresentadas, aquelas pessoas causavam no público curiosidade, repulsa, medo e riso, sem deixar de incidir sobre elas a ação da medicina.

No século XIX, os trabalhos de Étienne Geoffroy Saint-Hilaire e de seu filho Isidore afastam o fenômeno da monstruosidade do âmbito religioso e do domínio da aberração, da bizarrice e da fantasia. A monstruosidade deixa de ser vista como “uma desordem cega” para converter-se numa “outra ordem igualmente regular, igualmente sujeita a leis”. O monstro, afinal, está inscrito na lei comum que rege a ordem do ser vivo: é um organismo cujo desenvolvimento foi interrompido, é a natureza “parada no caminho”, é a manifestação de um tipo particular, reconhecível por sua estrutura. Baseado na anatomia comparada, Étienne G. Saint-Hilaire verifica, em 1832, que o monstro não é apenas digno de estudo; graças a ele

é possível compreender a organização do conjunto dos seres humanos. (Fabris, 2015, p. 46)¹⁶

As exposições dos corpos classificados como anormais passaram a confirmar a normalidade dos corpos considerados belos, e esses, por sua vez, legitimaram que os corpos que não estivessem dentro das normas fossem alvo de estigmas negativos. Para viabilizar a visualização dos referidos corpos, as reflexões de Silva foram bastante úteis, uma vez que, ao analisar os corpos exibidos nos shows/circo de horror, a autora utilizou a divisão sobre os modos de exibição feita por Robert Bogdan, onde o autor afirma que existiam dois grandes grupos divididos nas categorias 1) Engrandecido e 2) Exótico. Dentro desses dois grupos havia subdivisões, as quais esclarece Silva (2016, p. 6):

O selvagem tribal, os povos asiáticos ou com muitos pelos corporais eram apresentados no modo Exótico. A mulher barbada, o gigante, o homem lobo (ou cachorro), personagens com abundância ou ausência dos membros superiores e inferiores, albinos, pinheads, personagens obesos ou muito magros e pessoas com pele elástica eram apresentados dentro deste modo como Maravilhas da Natureza, os que se apresentam como almofadas de alfinetes, pessoas tatuadas, engolidores de fogo e espadas são colocados por Bogdan em uma categoria nomeada self-made freaks também parte do modo exótico. Por sua vez os anões eram apresentados sozinhos, em casais ou a família toda, e ganhavam títulos de nobreza, embora alguns outros personagens como pinheads e gigantes também poderiam ser apresentados desta forma, no modo Engrandecido¹⁷.

-
- 16 Vale ressaltar que Étienne Geoffroy Saint-Hilaire e o seu filho Isidore Geoffroy Saint-Hilaire atuaram na área da teratologia, um ramo da medicina que estuda as causas das anomalias congênitas, ou seja, os distúrbios do desenvolvimento presentes desde o nascimento dos seres humanos. Essa área médica investiga o agente teratogênico que é definido como qualquer substância, organismo, agente físico ou estado de deficiência que, estando presente na fase embrionária ou fetal, produz uma alteração na estrutura ou função da descendência. Inclusive, em 1832, Isidore Geoffroy Saint-Hilaire lançou as bases da teratologia em que, através de termos científicos, classificou as anomalias que passaram a ter uma explicação racional e não mais mística e religiosa. Sobre esse assunto, confira: Muller e Orahilly (2005).
- 17 Vale esclarecer que a autora realizou essa classificação a luz da obra Bogdan (1988). Há subdivisões nas categorias Exótico, Maravilhas da Natureza e Engrandecidos, como também, outras classificações de acordo com a intenção dos espetáculos. Vale dizer, também, que a palavra *pinhead* traz como significado para o contexto pessoas com a cabeça pequena como aquelas que eram portadoras de microcefalia, como o caso das irmãs Elvira e Jenny Lee Snow e do Schlitzie, um rapaz ao qual não há dados sobre o seu verdadeiro nome. Todos eles nasceram no início do século XX, mas sem dados exatos sobre o ano e o dia de seus nascimentos, mas foram pessoas que atuaram nos espetáculos.

Figura 3 - Congresso de *Freaks* no *The Ringling Brothers*, 1924.



Fonte: Site Wikimedia

Nem todas as deformidades e patologias possuíam, na época, classificações e sobretudo esclarecimentos¹⁸ que viessem a dissipar preconceitos. Pelo contrário, o espetáculo servia para causar impactos sobre o público que, diante da mentalidade do período, podia ao menos sentir pena, como forma de benefício a cada um dos “monstros”, e talvez em alguém do público fosse despertado o sentimento da compaixão.

Na imagem acima foram fotografadas vinte e nove pessoas que fizeram parte do circo de horror. No plano superior da esquerda para a direita está uma mulher contorcionista, a seguir um homem negro que segura o violino com o arco, seu nome é Willian Henry Johnson, que ficou conhecido pelo nome artístico de “Zip” e era portador de microcefalia. Nota-se que ambos estão vestidos com indumentárias que remetem à pele e aos pelos de animais, aspectos notórios na estampa da roupa que a artista veste e no aspecto felpudo do traje do artista que podia ser comparado a um gorila. Na sequência está um rapaz albino que fazia apresentações com seu irmão; o outro, moço albino que aparece ao lado direito da imagem próximo aos três anões. Eles formaram a dupla

18 Sobre as patologias dos artistas dos circos de horror, confira: Mendes et al. (2016).

“Eko e Iko”¹⁹. Ao lado do primeiro irmão albino está uma pessoa de óculos com uma pluma na cabeça, é Minnie Woolsey, portadora da síndrome de Virchow-Seckel, ou nanismo microcefálico primordial, que caracteriza o indivíduo com uma cabeça pequena, rosto estreito em forma de pássaro, com nariz pontiagudo, olhos grandes com fissuras, pálpebras inclinadas para baixo, mandíbula recuada, baixo peso, deficiência intelectual, e a pessoa pode também apresentar miopia, alopecia e agenesia dentária (ausência de dentes), como foi o caso de Minnie, que ficou conhecida como “Há, Há”, ou “Koo Koo”, *the bird girl*, a menina pássaro.

Após Minnie estão um homem e uma mulher com nanismo (anões de circo), seguidos por um homem com gigantismo, o que faz o contraste com três irmãos anões que ficaram conhecidos como “*The Doll Family*” (A família das bonecas). Na fotografia estão Hilda, Kurt e Frieda Schneider, os quais ficaram conhecidos pelos nomes artísticos de “Daisy” e “Harry Earles”, respectivamente, e a outra irmã de cabelos mais escuros como “Gracie Doll”. Ao lado dos irmãos anões está o outro irmão do da dupla Eko e Iko que, juntos, ficaram conhecidos posteriormente como “os canibais com cabeça de ovelha”. Na sequência está Frans Taibosh, chamado nas apresentações de “Clicko, o bosquímano” (nativo sul africano), o selvagem dançarino, e ao seu lado está um homem com hipertricose congênita chamado Stephan Bibrowski, conhecido como “Lionel”, o homem com cara de leão.

Na parte inferior da esquerda para a direita, o elenco inicia-se com o engolidor de espadas, ao seu lado está um homem que, devido as suas vestes e sobretudo ao turbante, remete às características consideradas exóticas do Oriente Médio²⁰ e que poderia ser um artista que atuasse como ilusionista. Depois dele está uma mulher com hipertricose congênita chamada Krao Farini, que se apresentava como o elo perdido, uma espécie de transição entre a espé-

19 De origem afro-americana, George Muse e Willian Muse formaram a dupla de irmãos Eko e Iko que também ficaram conhecidos como negros albinos e embaixadores de Marte. Filhos de um casal de ascendência africana e pele negra, os meninos acompanhavam a mãe que trabalhava na plantação de tabaco na área rural da cidade de Truevine, no Estado da Virgínia, e, segundo dados biográficos, foram sequestrados no ano de 1899 pelo caçador de talentos circenses, James Helton Sherman, quando tinham entre seis e nove anos de idade. Sobre esse assunto, confira: Bogdan (1988 como citado em Silva, 2016).

20 De acordo com a mentalidade ocidental, estereótipos foram construídos a respeito das etnias do Oriente Médio, o que ajudou a construir o imaginário sobre o exotismo formado a partir do fascínio, do encantamento e também da exploração das pessoas de origem árabe. Sobre esse assunto, confira: Said (1990).

cie humana e os símios ou primatas antropoides (macacos). Ao lado de Farini está uma pessoa mascarada com indumentárias tribais; e sentado no chão está Schlitzie Surtess, um homem portador de microcefalia que é um traço de malformação congênita e que tem como características o cérebro e o crânio pequenos, baixa estatura, acompanhadas de deficiência intelectual, problemas oculares como estrabismo e/ou miopia, e também pode ocorrer incontinência urinária, como era o caso de Schlitzie. O artista também era chamado de Maggie e fazia apresentações como uma menina ou como um ser andrógino.

Em pé estão uma mulher e um homem obesos e, entre eles, sentada no chão, uma criança com nanismo. Na sequência, em pé, após o homem com obesidade, está um homem com fraque, cartola e bengala, excessivamente magro, seu nome é Peter Robinson portador de atrofia muscular e ficou conhecido como “o homem esqueleto”. Ao seu lado está sua esposa Bunny Smith, que é outra mulher obesa, o casal fazia apresentações sempre juntos. Após ela, aparece uma mulher sem os braços e sem as pernas, seu nome é Aloisa Wagner que se apresentava com o nome de “Violeta” e era portadora de tetra-amélia autossômica recessiva (síndrome de tetra-amélia). Logo em seguida, uma mulher que não aparenta ter nenhuma deformidade, mas demonstra coragem e também desperta curiosidade porque carrega uma cobra nos ombros (o que comprova o uso de animais não humanos nas apresentações e, na fotografia, além da cobra, duas girafas aparecem ao lado direito da imagem). Finalizando a equipe de artistas, aparece um homem com a cabeça totalmente virada para trás, o nome do artista é Martin Laurello, um contorcionista conhecido pelo nome artístico de “homem coruja”, e, por fim, estão as musicistas trigêmeas.

Houve muitos outros sujeitos além daqueles aqui demonstrados que atuaram nos circos de horror e que tiveram suas vidas em exposição sendo usadas por aqueles empresários com intuito de atrair o público, fosse pela curiosidade, fascínio, medo, horror, nojo, riso e até desprezo. Muitas também foram suas vivências e experiências permeadas de particularidades onde também tiveram a possibilidade de ter uma vida digna conforme os estudos de Koutsoukos. Segundo a autora:

É claro que não podemos esquecer o problema moral da degradação e da exploração que a situação envolvia (mesmo quando havia consentimento por parte do indivíduo) nem a desumanidade, com os vários excessos que muitas vezes ocorriam. Numerosas histórias de vida dos que trabalharam

como “aberrações” são tocantes e bonitas, enquanto outras são extremamente tristes e envolvem uma série de abusos, principalmente no caso dos que não eram mentalmente independentes. No entanto, é preciso notar que muitos conseguiram viver, dentro do possível, como as demais pessoas. Eles amaram e foram amados, se casaram descasaram, tiveram filhos e amigos, viajaram, estudaram, trabalharam, fizeram fortuna, perderam fortuna, foram felizes, foram infelizes por períodos, enterraram entes queridos, adoeceram e morreram – como qualquer um. (Koutsoukos, 2020, p. 47)²¹

Entre as inúmeras pessoas que tiveram visibilidade na época é importante destacar aquelas que fizeram interface com os discursos da eugenia e que, por sua vez, influenciaram a iconografia sobre a construção da estética da beleza e da feiura. Sendo assim, se faz pertinente elucidar os casos das mulheres como Annie Jones, portadora de hirsutismo, e de Krao Farini, portadora de hipertricrose congênita. Ambas, entre outras, trouxeram em seus rostos o reverso da feminilidade evidentemente contrastada em relação à estética normatizada para o rosto feminino. É notório, nas imagens, que a indumentária e também o formato do corpo revelam aspectos femininos em contraposição com as costeletas, a barba e o bigode presentes em suas faces.²²

21 É importante dizer que várias pessoas que atuaram nos circos de horrores foram protagonistas de suas próprias trajetórias como personagens no filme estadunidense *Freaks* de 1932 dirigido por Tod Brownig, cineasta que dirigiu vários filmes do gênero terror/suspense como *Drácula* de 1931. Sobre esse assunto, confira: Barros (2017) e Silva (2016).

22 Outras mulheres como Júlia Pastrana, portadora de hipertricrose congênita, e Jane Barnell, portadora de hirsutismo, foram alvo de exposições em museus, circos de horror e outras apresentações. Confira respectivamente: Mendes et al. (2016) e Silva (2016).

Figura 4 - Anne Jones entre 1881 e 1895.



Fonte: Site Wikimedia

Figura 5 - Krao Farini. 1890.



Fonte: Site Wikimedia

Diferente do hirsutismo que afeta somente o corpo feminino, a hipertricose congênita, além do corpo feminino, pode também atingir o corpo masculino. Assim, também Stephan Bibrowski e Fiódor Jeftichew foram portadores de hipertricose congênita. A figura desses homens expunha aspectos da humanidade diante de suas aparências consideradas animais e evidenciadas por pelos que cobriam todo o corpo e o rosto.

Figura 6 - Stephan Bibrowski. (Lionel).



Fonte: Site Wikimedia

Figura 7 – Fiódor Jeftichew.



Fonte: Site Wikimedia

Com bases racistas e o desprezo a determinadas etnias, os corpos de Willian Henry Johnson, através do personagem “Zip”, e de Frans Taibosh, através do personagem “Clicko, o selvagem dançarino”, a civilização foi confrontada com exemplares de pessoas consideradas selvagens e que foram apresentadas com semelhanças físicas, intelectuais e comportamentais aos animais não humanos, em especial com os símios, ou seja, com os macacos.

A presença de animais, como elefantes, girafas, leões, leopardos, cobras, ursos e até algumas espécies de macacos, serviu para chamar atenção do público que teve a oportunidade de ver um exemplar das espécies de perto fora dos zoológicos. Isso demonstra, também, a total exploração sobre a vida dos animais considerados irracionais²³ classificados como inferiores ao

23 É muito importante dizer que, apesar de Charles Darwin já no século XIX ter afirmado que os animais considerados irracionais eram dotados de senciência, ou seja, de capacidade de ter sentimentos e sensações além dos instintos de sobrevivência, eram eles considerados inferiores ao ser humano e foram e ainda são alvo do especismo, termo que se refere à discriminação e à violência aos seres que não possuem a mesma espécie, por exemplo, os humanos que subjagam os animais não humanos. Sobre esse assunto, confira: Silva (2020).

ser humano e que foram submetidos a treinos para realizarem espetáculos, o que violavam sua natureza. Presos em jaulas, ficaram à disposição dos domadores, treinadores e tratadores, submissos a todo tempo aos seus donos. Ao lado dos animais não humanos estiveram pessoas que foram consideradas subumanas, monstruosas, indignas, desprezíveis, feias e, até mesmo, inomináveis. Fato que também ocorreu nos zoológicos humanos.

Por quase seis décadas, numerosos povos oriundos de diferentes regiões do planeta foram expostos juntos a animais no jardim da Aclimação e, naquele ambiente controlado e acessível, serviram também como material vivo e bastante conveniente para estudos e comparações racistas das sociedades científicas... várias daquelas pessoas despertavam as atenções de doutores em medicina e de sociedades científicas. (Koutsoukos, 2020, p. 61 e 66)²⁴

As apresentações também trouxeram como modo exótico a beleza oriental, o que reforçava aspectos do racismo aliados ao exotismo através da perspectiva do Orientalismo. Há uma ampla discussão a respeito do imaginário que foi construído pelos europeus em torno dos territórios que sofreram com a dominação imperialista europeia e, também, estadunidense no século XIX e início do século XX, como o caso do Oriente Médio, entre outros espaços geográficos. No entanto, o foco da discussão voltou-se com maior expressividade para o corpo feminino, sobre o qual, no senso comum, a imagem da mulher de origem árabe emergiu como velada, tendo seu corpo, cabeça, cabelos e rosto parcialmente e/ou totalmente cobertos, chegando ao extremo da burca, ou descobertos e com os trajes de odalisca como sinônimo de escrava sexual que vivia em um harém, isto é, um lugar de prazeres sexuais.

O termo odalisca tem origem da palavra *uadahlik*, do idioma turco, que significa camareira e que tinha várias funções e ocupações dentro dos espaços privados das residências no período. Nem todas as odaliscas dedicavam-se ao entretenimento e/ou eram dançarinas de uma espécie de bordel, como foi retratado o harém pelo imaginário ocidental. A respeito das odaliscas e dos haréns, Dib (2011, p. 149) esclarece que:

24 Como também: Silva (2016) O Jardim da Aclimação foi fundado em 1854 e criado por iniciativa da Sociedade Imperial zoológica de aclimação e do zoólogo Isidore Geoffroy Saint-Hilaire que visavam contribuir para a introdução e aclimação de animais exóticos para fins agrícolas, comerciais ou de lazer. O parque foi inaugurado por Napoleão III no ano de 1860. Vale ressaltar que Koutsoukos (2020) trata de outras exposições humanas como a que expôs congoleses no ano de 1958 em Bruxelas na Bélgica.

... o harém, que desperta tanta curiosidade, nada mais é do que o espaço reservado à vida íntima, familiar, seja num palácio ou numa casa comum. É o local de convivência da família e dos parentes próximos, além de parte da criadagem. Outras pessoas não podem entrar. As mulheres não estavam presas no harém, este era apenas épocas em que podiam ficar à vontade. Como em várias épocas e lugares, a possibilidade de reclusão em uma classe social, significava poder, riqueza e respeito. O termo odalisca vem do idioma turco uadahlik que significa criada de casa ou criada de quarto. Dentro da hierarquia do palácio estavam no patamar mais baixo, eram mulheres escravas compradas em mercados, ou adquiridas em guerras, vendidas por sua própria família ou raptadas. A partir daí, eram levadas para o palácio para serem criadas. Como elas chegavam muito jovens – e não era possível saber o quanto teriam de capacidade ou beleza – eram treinadas nas mais diversas atribuições. Este treinamento incluía modos, etiqueta, leitura do Alcorão, bordado, tecelagem, poesia, música, dança.

A composição do imaginário orientalista foi divulgada através de pinturas, fotografias, apresentações teatrais até mesmo pelas imagens cinematográficas²⁵ e, apesar dos *freaks shows* serem conhecidos por seus espetáculos permeados pelo horror, as representações do exotismo pelo viés da beleza excêntrica ocorreram segundo os estudos de Koutsoukos (2020, p. 66):

... havia aqueles que tinham se autotransformado em atração (como pessoas que possuíam numerosas tatuagens, enxertos sob a pele ou muitos furos... pelo corpo); os apresentadores de números curiosos (como engolidores de espadas, ou de fogo, os encantadores de serpentes etc.); os exóticos (normalmente vindos de terras distantes, como mulheres de beleza rara e oriental; ou que não tinham vindo de longe, mas cujo folclore criado em torno de suas histórias assim os descrevia).

O circo de Barney e seus sócios ficou conhecido como o Maior espetáculo da Terra, e, para fazer contraste com todas as “aberrações” e, ao mesmo

25 A importância do cinema como entretenimento no final do século XIX e sobretudo no início do XX deve ser levado em consideração na formação dos estereótipos, ainda mais quando se trata do Orientalismo. Em 1895 ocorreu a exibição de um filme de curta metragem em Paris com o título: L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat ou L'Arrivée d'un train à La Ciotat (Chegada de um comboio ou A chegada do trem na estação), elaborado pelos irmãos Lumière. Durante as décadas de 10 e 20 do século XX, várias atrizes interpretaram personagens onde a sedução, a sensualidade e o mistério envolviam suas atuações que estiveram marcadas pelo estereótipo da mulher oriental, em especial de origem árabe e egípcia quando o Egito já tinha passado pela dominação dos povos do Oriente. Entre elas estiveram Nita Naldi, Pola Negri, Theda Bara, entre outras. Sobre esse assunto, confira: Anchieta (2020).

tempo, manter o olhar sobre o outro de origem étnica não europeia, foram exibidas mulheres consideradas de beleza rara e perfeita como foi o caso das mulheres circassianas²⁶. Da mesma forma que o Orientalismo foi uma criação da mentalidade hegemônica Ocidental sobre as etnias do Oriente Médio, a produção da estética da beleza circassiana foi reinventada para servir aos espetáculos:

Foi nos Estados Unidos que começou a exibição de pessoas e animais com o objetivo de fazerem parte de concursos de beleza. Barnum iniciou nesse empreendimento de concursos na década de 1850, abrangendo primeiramente crianças e animais, e então, em 1854, sugeriu que mulheres fossem ao palco para serem julgadas por sua beleza. As mulheres se recusaram a participar de tal ato e, por isso, suas fotografias de daguerreótipo eram exibidas para, então, serem votadas.... No entanto, a grande verdade da exibição de mulheres circassianas de PT Barnum é que, apesar de seu sucesso, nenhuma mulher era realmente circassiana, muito menos provenientes da Turquia ou escravas.... Mas Barnum não obteve sucesso em sua compra, e então passou a contratar mulheres do interior dos Estados Unidos. ... Um traje inventado, provavelmente pelo próprio e sua equipe, se tornaram os modelos para as roupas das “belezas circassianas” que iam surgindo em espetáculos de circo em todo o país...., as mulheres circassianas interpretadas pelas norte-americanas tinham que ter uma série de características fundamentais: deveriam ser bonitas para os padrões vitorianos, usar roupas “exóticas” – quase sempre mais reveladora do que as usadas pelas mulheres européias ou norte-americanas, com joias e bordados impressionantes e, a característica mais marcante, o penteado. Esse penteado extraordinário foi inventado inteiramente por Barnum lavado com cerveja e depois penteado para produzir o efeito “crespo”... As fotografias das belezas circassianas após PT Barnum mostram mulheres em poses exóticas...., os trajes das mulheres de Barnum não tinham nenhuma relação com as roupas usadas pelas verdadeiras mulheres da Circássia; mas os trajes inventados mostravam certo orientalismo. (Silva, 2018, p. 163-167)²⁷

26 As mulheres circassianas são originárias da região do norte do Cáucaso, historicamente chamada como Circássia, e entre os anos de 1763 e 1864 aconteceram vários conflitos que originaram a Guerra russo-circassiana que teve como consequência a tomada da parte do Império Russo do Cáucaso. Esse território passou a ser envolvido por disputas territoriais entre a Rússia e a Turquia. Segundo Silva “eventualmente, a Circássia foi cedida pela Turquia, sendo então possuída pela Rússia contra sua vontade... sua guerra com a Rússia terminaria apenas em 1864, após o Genocídio Circassiano ... que teria causado a morte de até 1,5 milhão de pessoas. Muitos emigraram para os países vizinhos, como Iraque, Kosovo, Jordânia, Síria, Israel e Turquia”(Silva, 2018, p. 159).

27 Em 1865, Barnum começou a exibir mulheres no seu Museu Americano que ele tinha sido adquirido em 1842 e foi denominado como o “American Museum” de Barnum. Nele estavam reunidas peças cera, animais, instrumentos científicos e pessoas com como os anões, os gigantes e peças forjadas como o esqueleto de sereia Fiji. Vale ressaltar que as mulheres circassianas também foram forjadas porque Barnum não conseguiu adquirir através de compra, sequestro ou convite nenhuma mulher da referida etnia.

Figura 8 - Zobeide Luti.



Fonte: Site Mdig.com.br²⁸

Figura 9 - Régina Badét.



Fonte: Carté Cabinet²⁹

28 Redação em História. As belas circassianas dos circos dos horrores de Phineas Taylor Barnum. Mdig. 21 de set. 2021. Disponível em: <https://www.mdig.com.br/index.php?item-id=52817zobedie>.

29 Disponível em: <https://i.ebayimg.com/images/g/Yw8AAOSwrAJhIjGS/s-l1600.png>.

Figura 10 - Odalisque/Odalisca. Léon François Comerre.



Fonte: Site Er Mundo de Manué³⁰

As três imagens trazem amostras da estética do Orientalismo. Na sequência, a fotografia de Zobeide Luti (imagem 8), que representou nos espetáculos de Barnum a beleza circassiana; o nome da moça não é o verdadeiro, pois a mesma foi contratada para representar uma mulher que foi retirada de um harém e teria sido comprada no mercado turco em meio às guerras entre a região russa do Cáucaso (Circassia) e a Turquia.

Abaixo vem Anne Régine Badet (imagem 9), atriz e dançarina de teatro e cinema, suas coreografias e figurinos remetiam ao Orientalismo. Régine Badet, como ficou popularmente conhecida, chegou a dividir o palco com Mata Hari que foi um ícone de grande fama no início do século XX. Dados biográficos³¹ afirmam que ela foi prostituta e atuou também como espiã em favor dos alemães durante a primeira guerra mundial (1914-1918). Ambas as imagens fazem interface com a pintura *Odalisque* de Léon François Comerre

³⁰ ODALISCAS (I). Odalisque, Leon Francois Comerre (French painter, 1850-1916). *Er Mundo de Manue*. Disponível em: <http://ermundodemanue.blogspot.com/2012/05/odaliscas-i-cuadros-pinturas.html>.

³¹ Sobre a vida de Mata Hari, confira: Murphy (2011). Embora a referida obra seja catalogada no gênero ficção, há dados biográficos a serem considerados.

(imagem 10). Apesar da pesquisa a qual deu origem ao presente artigo não ter encontrado dados sobre a data da elaboração quadro, Léon Comerre foi um pintor de estilo academicista que nasceu na França em 1850 e faleceu em 1916, portanto, atuou nos fins do século XIX e início do XX.

O presente artigo não tem como proposta analisar o Orientalismo, entretanto, é evidente que os detalhes das três iconografias aqui apresentadas trazem outras questões de suma importância, inclusive sobre o corpo feminino e sobre a construção do imaginário orientalista voltado aos homens com as figuras dos sultões, califas e príncipes árabes que também foram envolvidos por aspectos da beleza, do mistério e da masculinidade excêntrica. As representações sobre aqueles homens também não deixaram de lado nuances de sensualidade. Contudo, a análise da questão orientalista neste artigo está voltada para exploração da imagem do outro através de estereótipos e, além dos árabes, outras etnias de origem cigana e hindu também foram estereotipadas.

As iconografias aqui apresentadas mostram três mulheres que aparentam estar à disposição para servir sexualmente ou não a alguém. Todas estão em posição de espera. Zobedi Luti está sentada recostada envolvendo com as mãos um vaso em estilo Oriental; Régina Badet está semi-deitada sorrindo com uma indumentária orientalista, elementos da cena da pintura de Comerre estão nas fotografias como a postura do corpo e a presença dos objetos orientais. No caso da pintura, próximo da mulher que representa a odalisca há um narguilé, uma espécie de cachimbo aromatizado, que funciona com o vapor d'água, um instrumento musical próximo aos seus pés em um ambiente onde tecidos leves, e por isso esvoaçantes, cobrem o móvel e o travesseiro onde ela está recostada. Nota-se que Zobedi Luti está apoiada em um móvel coberto por um tecido onde há um desenho de formas orientais na barra. As três figuras femininas demonstram estarem ali para o entretenimento do seu público, fosse pela dança, pela sexualidade, pela beleza e juventude. O hedonismo e o exotismo estão presentes nas imagens. Assim, pinturas, fotografias e outras cenas iconográficas exibidas nos teatros, nos cinemas e nos circos, confeccionaram o imaginário orientalista.

Com a análise do período, é perceptível que o corpo citadino e os corpos humanos foram apresentados através da aparência, onde a beleza esteve relacionada ao significado de tudo o que fosse benéfico, aceitável,

almejado e valorizado; e a feiura, pelo contrário, à ela estava vinculado o que era maléfico, inaceitável, desprezado e desvalorizado. Portanto, pessoas, espaços e lugares foram estigmatizados, perseguidos e julgados. Ficou nítido que para os médicos, especialmente para os eugenistas em conjunto com outros poderes hegemônicos, a aparência dos corpos determinava o comportamento do indivíduo em sociedade.

...a parte visível da etnia ... deveria ser construída e expressa na postura civilizada do corpo. Uma conduta moderada em relação à sexualidade, uma boa aparência estética do corpo, hábitos de higiene, aspirações de acesso social, educação, trabalho, dariam o índice classificador de homens e mulheres para uma taxionomia étnica... O ser plástico, na acepção que procuravam, era o dotado de saúde, força e beleza ... O belo era buscado na harmonia entre o ser plástico e a ordem do corpo; na simbiose entre o racional e uma estética compósita de beleza plástica e ética moralizante. Recuperava-se, assim, a idéia clássica de beleza em que a harmonia corporal refletiria a nobreza da alma. A harmonia do corpo seria expressa na proporcionalidade do seu conjunto fisionômico. (Flores, 2000, p. 90-91)

Diante das reflexões da autora é possível perceber que os cuidados do corpo, através dos produtos destinados a melhorar a aparência e a saúde, perpassavam esferas biopolíticas, onde a sociedade deveria evitar e, até mesmo, exterminar a feiura, a sujeira, a deficiência físico e/ou mental, a promiscuidade e a pobreza, sem investigar as causas reais de determinados problemas e dar condições para que todas as pessoas tivessem as mesmas oportunidades. Segundo a autora, sobre aqueles que foram considerados degenerados tem-se que:

Os profundamente degenerados, melhor seria deixá-los reproduzir-se entre si e extinguir-se a mesquinha geração por esterilidade e mortalidade precoce...”. Ou seja, os absolutamente enfermos, alcoólatras, loucos, epiléticos, não teria outra solução a não ser sua separação da parte boa da nação. (Flores, 2000, p. 90)

Fazer a toalete significava muito mais do que o ato de lavar, pentear, maquiar e vestir para apresentar-se publicamente, ou cuidar do corpo e da face para poder repousar em um ambiente privado como o quarto. Era uma forma de exclusão imersa em uma série de violências por vezes veladas ou não, e que ainda estão presentes na atualidade.

REFERÊNCIAS

Anchieta, I. M. (2020). *Imagens da mulher no Ocidente Moderno*. Edusp.

Baratta, L. (2017). *A era dos monstros. Nascimento prodigiosos no início da Inglaterra moderna: história, textos, imagens (1550-1715)*. Aracne.

Barros, I. M. (2017). *Representações da monstruosidade na caracterização das personagens do filme Freak (1932)* [Dissertação de Mestrado, Universidade Anhembi Morumbi].

Darmon, P. (1991). *Médicos e assassinos na Belle Époque: a medicalização do crime*. Paz e Terra.

Dias, J. B., & Belizze, G. (2020). Encenando a diferença em palcos metropolitanos: as trajetórias de Sara Baartman e Franz Taibosh. *Anuário Antropológico*, 45(3), 304-324. <https://doi.org/10.4000/aa.6697>

Dib, M. (2011). Mulheres árabes como odaliscas: uma imagem construída pelo orientalismo através da pintura. *Revista UFG*, XIII(11), 145-150. <https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48395/23730>.

Eco, H. (2007). *História da feiura*. Record.

Fabris, A. (2015). Apontamentos sobre o corpo monstruoso. *Lumen et Virtus*, VI(14), 24-66. https://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_14/PDF/annateresa_apontamentos.pdf

Fantin, M. (2008). O processo criador e o cinema na educação de crianças. In C. Fritzen & J. Moreira (Orgs.). *Educação e arte: as linguagens artísticas na formação humana*. Papirus.

Flores, M. B. R. (2000). A política da beleza: nacionalismo, corpo e sexualidade no projeto de padronização brasileira. *Revista Diálogos Latinoamericanos*. (1), 88-109. <https://www.redalyc.org/pdf/162/16200108.pdf>

Foucault, M. (2010). *em defesa da sociedade*. Martins Fontes.

Foucault, M. (2012). *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Graal.

Kehl, R. (1929). *Lições de eugenia* (2ª ed.). Francisco Alves.

Kossoy, B. (2002). *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. Instituto Moreira Salles.

Koutsoukos, S. S. M. (2020). *Zoológicos humanos: gente em exposição na era do imperialismo*. Editora da Unicamp.

Mendes, R. A. B., Cunha, G. V., Azenha, E. M., Costa, V. C. R., Mendes, B. A. F., Schroff, B. E., & Pogue, R. (2016). Show de horrores: a ciência por traz das aberrações. *Revista de Medicina e Saúde de Brasília*, 5(2), 333-358. <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/rmsbr/article/view/7348>

McClintock, A. (2010). *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Editora da Unicamp.

Miskloci, R. (2013). *O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do século XIX*. Annablume.

Muller, F., & Orahilly, R. (2005). *Embriologia e teratologia humanas*. Guanabara Koogan.

Murphy, Y. (2011). *Assinado Mata Hari*. Record.

Nietzsche, F. (2017). *Crepúsculo dos ídolos: ou como filosofar como o martelo*. Companhia de Bolso.

Said, E. W. (1990). *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Companhia das Letras.

Silva, M. A. (2020). *Direitos animais: fundamentos éticos, políticos e jurídicos*. Ape'Ku.

Silva, M. M. (2016). Observações sobre a construção dos personagens no Freak Show Vitoriano a partir da análise do Carte de Visite. *Anais do 12º Colóquio de Moda*. Abepem. <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202016/COMUNICACAO-ORAL/CO-07-Figurino/CO-07-Observacoes-sobre-a-construcao-do-personagem-no-freak-show-vitoriano-a-partir-da-analise-de-carte-de-visite-FINAL.pdf>

Silva, M. H. A. (2018). *A beleza circassiana no século XIX e a apropriação cultural de P.T. Barnum* [Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul].

Silveira, L. M. A., Amaral, I. R., Ramos, A. N., & Rêgo, V. R. P. A. (2013). Síndrome em questão: você conhece essa síndrome? *Anais Brasileiro de Dermatologia*, 88(3), 479-481. <http://dx.doi.org/10.1590/abd1806-4841.20131965>

Suassuna, A. (2018). *Iniciação à estética*. Nova Fronteira.

Tucherman, I. (2012). *Breve história do corpo e de seus monstros*. Vega.

Varella, D. (2020). Nanismo. *Biblioteca Virtual em Saúde*. <https://bvsmms.saude.gov.br/nanismo/#:~:text=Nanismo%20%C3%A9%20um%20transtorno%20que,de%20mesma%20idade%20e%20sexo>.

Vásquez, A. S. (1999). *Convite à estética*. Civilização Brasileira.

**O FIO VERMELHO QUE UNE LENU E LILA:
A AMIZADE NA TETRALOGIA NAPOLITANA,
DE ELENA FERRANTE**

***THE RED THREAD THAT UNITES LENU AND LILA:
FRIENDSHIP IN THE NEAPOLITAN TETRALOGY,
BY ELENA FERRANTE***

Ana Lectícia Angelotti¹

RESUMO: Neste artigo, analiso a amizade entre as duas protagonistas da série de romances da escritora Elena Ferrante, mais conhecido como “tetralogia napolitana”, à luz da teoria do romance de formação. Se nos romances de formação clássicos, a amizade é um elemento essencial para a formação da personalidade do protagonista, na tetralogia napolitana de Ferrante a amizade entre Elena Greco (Lenu) e Raffaella Cerullo (Lila) torna-se o elemento central, mais importante e determinante na formação das duas protagonistas. Consequentemente, com a representação de duas protagonistas no centro do enredo conectadas por essa relação de amizade, Ferrante também modifica a característica do individualismo típica do romance de formação. Em diálogo com historiadores como Reinhart Koselleck, Franco Moretti, bem como o sociólogo Georg Simmel e o teórico da literatura Mikhail Bakhtin, além da fortuna crítica da obra ferranteana, analiso neste artigo a configuração da amizade de Lenu e Lila na tetralogia napolitana e suas subversões dos *topoi* do subgênero romance de formação.

Palavras-chave: Elena Ferrante; Romance de formação; amizade

ABSTRACT: This article intends to analyze the friendship between the two protagonists of the series of novels by the writer Elena Ferrante, better known

1 Doutoranda em História Social no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPGHIS/UFRJ. Bolsista CAPES.
E-mail: analecticiaangelotti@gmail.com ORCID: 0009-0006-2804-6248

as “Neapolitan novels”, in the light of the theory of the *Bildungsroman*. In the classics *Bildungsromanes*, friendship is an essential element for the formation of the protagonist’s personality but in Ferrante’s Neapolitan novels the friendship between Elena Greco (Lenu) and Raffaella Cerullo (Lila) becomes central, the most important and decisive element in the formation of the two protagonists. Consequently, with the representation of two protagonists at the center of the plot connected by this friendship, Ferrante also modifies other typical characteristic of the *Bildungsroman* such as the individualism. In dialogue with historians such as Reinhart Koselleck, Franco Moretti, as well the sociologist Georg Simmel and the literary theorist Mikhail Bakhtin, in addition to the critical fortune of Ferrante’s work, I analyze in this article the configuration of Lenu and Lila’s friendship in the Neapolitan novels and its subversions of the *topoi* of the *Bildungsroman* subgenre.

Keywords: Elena Ferrante; *Bildungsroman*; friendship

*“O ponto, sempre e simplesmente, somos nós duas:
ela, que quer que eu dê o que sua natureza
e as circunstâncias a impediram de dar,
e eu, que não consigo dar o que ela pretende”
(História da menina perdida, Elena Ferrante)*

Neste artigo, analiso a forma como a temática da amizade é representada pela autora italiana Elena Ferrante na sua série de quatro romances, mais conhecida como “tetralogia napolitana” à luz da teoria do romance de formação. Se a amizade é uma temática constituinte do romance de formação clássico, na tetralogia napolitana ela é potencializada ao se converter na temática central. Por consequência, reconfigura outra característica do romance de formação canônico ao representar o processo de formação das duas personagens principais implicadas nessa amizade, Elena Greco (Lenu) e Raffaella Cerullo (Lila), e não somente a formação de um protagonista. Interessa-me, aqui, refletir sobre as características dessa amizade de Lenu e Lila representada no centro do enredo e como essa centralidade modifica a forma do romance de formação clássico.

A tetralogia napolitana é uma série de quatro romances publicados originalmente na Itália entre 2011 e 2014, pela editora Edizioni e/o, e no Brasil

entre 2015 e 2017 pela editora Biblioteca Azul². O romance trata-se, resumidamente, da história de 60 anos de amizade entre as duas protagonistas, Lenu e Lila, desde o início da amizade no bairro periférico do sul de Nápoles, por volta dos anos 1950, até 2010, o presente da narração. Lenu é a narradora-personagem que, através de sua narração por escrito, nos relata a dinâmica complexa de amizade entre as duas amigas, marcada por disputas, amor, ódio, desejo e inveja. Ao longo do romance, acompanhamos a construção da subjetividade, da autodeterminação, e a formação das duas protagonistas em relação às escolhas profissionais; o casamento; e os embates entre individualidade e sociabilidade, elementos típicos do romance de formação. Suas respectivas formações também são construídas a partir dos acontecimentos históricos e sociais da Itália e do mundo que interferem na formação de Lenu e Lila e é essa característica do romance de Ferrante que nos permite sua leitura à luz da teoria do romance de formação, pois, segundo Bakhtin (2011, p. 221), “[No romance de formação] a formação do homem se apresenta em indissolúvel relação com a formação histórica”. Essas transformações incentivam que o protagonista do romance de formação torne-se também novo e diferente, cultivando sua individualidade de maneira autônoma e autodirigida (Bakhtin, 2011). Todavia, é nítido ao longo da narração de Lenu que sua amizade com Lila é a relação mais importante na construção da personalidade de ambas.

O romance de formação é um subgênero romanesco que surge entre os séculos XVIII e XIX, em relação metonímica com o surgimento do romance realista moderno. O termo original em alemão, *Bildungsroman*, remete-nos ao conceito alemão de *Bildung*, comumente traduzido para o português como formação. Segundo Reinhart Koselleck, o termo *Bildung* é utilizado e debatido há 200 anos, desde a emergência do conceito moderno, na virada do século XVIII para o século XIX (Koselleck, 2020). Contudo, há uma dificuldade de tradução do termo em uma palavra que se aproxime mais fielmente do significado central do conceito: *Bildung* enquanto um processo autorreflexivo, uma conduta de vida, que não pode prescindir, entretanto, de um movimento de sociabilização, com o objetivo de formar, cultivar a subjetividade de um indivíduo autônomo. Para Koselleck (2020), a tradução

2 São eles: A amiga genial, 2015 [*L'amica geniale*, 2011], História do novo sobrenome, 2016 [*Storia del nuovo cognome*, 2011], História de quem foge e de quem fica, 2016 [*Storia di chi fugge e di chi resta*, 2013], História da menina perdida, 2017 [*Storia della bambina perduta*, 2014].

para o inglês do termo, *self-formation*, cunhada por Shaftesbury, talvez seja a mais próxima do termo original.

Essa concepção do termo *Bildung* ocorre em consonância com o advento e a consolidação da modernidade, articulando em si valores tipicamente modernos: a racionalidade, na forma da autorreflexão do indivíduo; o desejo de tornar-se singular, um indivíduo autônomo; a aspiração de diferenciar-se mas pertencer ao mundo social ao mesmo tempo. Se a autodeterminação individual é um dos vetores que caracteriza o moderno conceito de *Bildung*, ele está em tensão com um segundo vetor, que o complementa: a sociabilidade. Para entendermos porque a amizade é um dos temas centrais do romance de formação, nos auxiliam o filósofo Georg Simmel e o historiador Reinhart Koselleck.

O conceito moderno de *Bildung* que, segundo Koselleck, é elaborado e debatido constantemente pela intelectualidade alemã, na virada do século XVIII para o XIX, pressupunha o conhecimento do mundo exterior, da arte, da literatura, da cultura em geral, em um processo de incorporação desses elementos. Para Simmel (2020, p. 257), a formação da cultura, a *Bildung*, é o “caminho da alma para si mesma”. O indivíduo possui as suas potencialidades e para desenvolvê-las total e organicamente precisa incorporar a cultura objetiva que ele mesmo produz. Ou seja, tudo o que o indivíduo virá a ser já se encontra nele em potencial, mas precisa ser estimulado, desenvolvido. Quanto mais pleno o desenvolvimento desse potencial, mais plena é a *Bildung*. O processo de *Bildung*, da formação do sujeito culto é, então, um processo orgânico e totalizante, sempre em desenvolvimento, pois não há um fim para esse processo de cultivo³.

Já Koselleck (2020) aponta que, apesar da *Bildung* ser a formação da totalidade do indivíduo, da construção da sua personalidade em um processo autorreflexivo e de autoconhecimento, esse processo de incorporação da cultura objetiva ocorre no mundo histórico, que é também o mundo social. Um dos elementos basilares dessa incorporação da cultura objetiva é a sociabilidade: a amizade, o casamento, as relações com outros indivíduos para que ocorra a *Bildung*. Por isso, a importância da autobiografia, da escrita do

3 Já a tragédia da cultura é, segundo Simmel (2020), o resultado lógico da dialética da cultura, do seu próprio funcionamento. Trata-se da impossibilidade de incorporação por parte dos indivíduos da cultura objetiva, que estes mesmos produziram, em sua totalidade.

diário, do diálogo e da troca de correspondências, práticas de uma herança religiosa pietista, mas que se mantém na concepção moderna de *Bildung* com a qual dialogo aqui:

... O desenvolvimento da arte da correspondência tem a ver com a intenção de compartilhar a autoiluminação, a maneira autocrítica de viver, não só com os destinatários contemporâneos, mas também com a posteridade. ... A correspondência intensiva entre homens, entre mulheres e entre os sexos visava a uma interação recíproca sem a qual a constante reflexão autobiográfica não teria podido emergir. (Koselleck, 2020, p. 131)

A sociabilidade é o espaço no qual se desenvolve a *Bildung*. Koselleck chama a atenção para a importância dos salões berlineses do século XVIII para os encontros e diálogos entre os indivíduos, bem como a mudança no conceito de amor, que passa a se conectar com a sexualidade. Essa, por sua vez, perde suas implicações morais e teológicas e “remetia, de uma maneira que valia para ambos os sexos, o intelecto à sensualidade, e vice-versa, para assim gerar um processo comum de *Bildung*”: ou seja, o amor e a amizade como formas de uma *Bildung* mútua (Koselleck, 2020, p. 130). Essas características em transformação do conceito de *Bildung* do século XVIII são resumidas por Koselleck como uma “maneira culta de viver” (Koselleck, 2020, p. 132) que estava se estendendo para além da Alemanha:

Podemos dizer o mesmo sobre os círculos de relacionamento múltiplos e sobrepostos, em que pessoas que se encontravam umas com as outras com regularidade, nos quais se cultivava a sociabilidade, e os quais por meio de numerosas viagens se estendiam por toda a Alemanha e até mesmo pelo exterior. *Bildung* era o conceito-chave que reunia de todo o modo reflexivo a multiplicidade dessa vivência reciprocamente induzida. (Koselleck, 2020, p. 132)

Segundo Koselleck, essa “maneira culta de viver” da *Bildung* moderna remete a uma ética de vida, uma autodeterminação do indivíduo que precisa ser minimamente ativo no seu processo de formação. A essa noção de autodeterminação, Koselleck associa a noção de autoconhecimento, em um sentido do indivíduo “tornar-se ele próprio” ao longo de sua vida. Em outras palavras, o conceito moderno de *Bildung* analisado por Koselleck é um valor que precisa ser perseguido conscientemente e de forma autocrítica. Essa busca cons-

ciente ocorre através de algumas práticas específicas: a escrita e a troca de cartas, autobiografias, o cultivo de amizades e de uma relação amorosa, enfim, da apropriação da sociabilidade do mundo histórico, em um processo de *Bildung* recíproco entre indivíduos.

Na representação do processo da *Bildung* na temporalidade narrativa do *Bildungsroman*, também é possível identificarmos a importância da sociabilidade na formação dos personagens principais. Se pensarmos apenas nos dois romances de formação clássicos, na perspectiva do historiador da literatura Franco Moretti, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1786) e *Orgulho e Preconceito* (1813), já conseguimos identificar essa temática. Ao longo de todo o enredo do romance de Goethe, enquanto Wilhelm se desloca em suas viagens com a companhia de teatro, ele se encontra e conversa com diversos outros personagens, refletindo sobre vários assuntos. Além disso, há seu amigo mais próximo, o comerciante Werner, com o qual Wilhelm trava vários debates sobre a melhor forma de conduzir a vida. O debate entre os dois, muitas vezes por correspondência, é importante para enfatizar a posição de Wilhelm em defesa de uma formação conizente com os preceitos da *Bildung*.

Já no romance de Austen, a protagonista Elizabeth Bennet não se desloca tanto quanto Wilhelm e a sociabilidade é realizada nas festas, nos jantares e nos chás nas casas dos amigos e vizinhos. Os diálogos e interações entre Elizabeth Bennet e outros personagens são muitos, por se tratar de um romance, essencialmente, sobre decoro e convenções sociais inglesas. Sua amiga mais próxima é sua irmã Jane, que é bem diferente de Elizabeth, mas essencial para a formação desta. Além de Jane, o casal Gardiner desempenha um importante papel como amigos e confidentes da personagem principal. Ou seja, a forma do *Bildungsroman* pressupõe a temática da amizade em seu enredo, pois as relações interpessoais são um meio fundamental para que o herói ou a heroína incorpore a cultura objetiva. A amizade é um dos meios através do qual esse personagem pode ponderar, refletir e incorporar suas experiências.

A fortuna crítica da obra de Elena Ferrante analisa bastante a amizade de Lenu e Lila, com ênfases diferentes. O ponto em comum, geralmente, é que se trata de uma amizade ambígua e complexa, em que é possível amar e sentir ódio, gostar e, por vezes, desejar o mal. É enfatizado também pela fortuna crítica que a tetralogia napolitana faz parte de uma virada nas representações femininas contemporâneas, geralmente centradas na relação mãe-

-filha, que passam a investigar amizades femininas. Apesar da relação entre mãe e filha ser ainda mais privilegiada, como na própria obra da Ferrante é um tema central do enredo de *Um amor incômodo* e *A filha perdida*, a pesquisadora Lisa Mullenneaux argumenta que algumas escritoras da segunda metade do século XX também estão interessadas na amizade feminina e de uma forma um pouco diferente das pioneiras dessa temática no século XIX:

Toni Morrison, Paule Marshall, Christa Wolf, Doris Lessing, Kate Stockett e Sue Monk Kidd juntam-se a Ferrante apresentando meninas e mulheres que estão totalmente engajadas umas com as outras, em vez de isoladas por uma série de estereótipos destinados a representar suas opções (como *O Despertar* de Kate Chopin) ou um contraste destinado a destacar as qualidades incomuns da heroína (a maioria dos romances do século XIX) (Mullenneaux, 2016, p. 799, tradução minha.)

A amizade de Lenu e Lila, na tetralogia napolitana, se inicia na segunda metade do século XX, por volta dos anos 1950, e podemos associá-la à configuração da amizade moderna: uma amizade exclusiva e íntima a partir da qual as duas amigas se formam e se desenvolvem. É como se as duas estivessem ligadas por um “fio de afeição e apego que tudo liga” (Goethe, 2014, p.169), um fio vermelho de amizade que as une por toda a vida e que não pode ser desfeito, representado pelos escritos de Lenu sobre a amizade das duas amigas. Como descrito pelo narrador do romance *As afinidades eletivas* de Goethe (2014, p. 169):

Ouvimos falar de um curioso costume da Marinha inglesa. Todas as cordas da armada real, da mais resistente à mais débil, trazem um fio vermelho que as atravessa de uma ponta a outra, e ele não pode ser retirado sem que elas se desfaçam completamente.

É essa amizade composta por um processo de *Bildung* mútua que analiso neste artigo.

A COMPOSIÇÃO DO FIO VERMELHO: A RELAÇÃO DE LENU E LILA

Lenu e Lila nascem em um bairro pobre do sul de Nápoles que é descrito pela narradora como extremamente violento. Todas as relações eram

pautadas pela violência e não é narrada por Lenu nenhuma relação de amizade importante na geração das mães de suas amigas do bairro. Ao contrário, a narradora enfatiza a violência com que as mulheres se tratavam:

As mulheres brigavam entre si mais do que os homens, se pegavam pelos cabelos, se machucavam. Fazer mal era uma doença. Desde menina imaginei animaizinhos minúsculos, quase invisíveis, que vinham de noite ao bairro, saíam do poços, . . . e entravam na comida e no ar, deixando nossas mães e avós raivosas como cadelas sedentas. Estavam mais contaminadas que os homens, porque estes ficavam furiosos continuamente, mas no fim se acalmavam, ao passo que as mulheres, que eram aparentemente silenciosas, conciliadoras, quando se enfurecem iam até o fundo da sua raiva, sem jamais parar. (Ferrante, 2015, p. 29-30)

Apesar desse cenário violento, Lenu se encanta com a inteligência e autenticidade de Lila quando estudavam juntas no primeiro ano do ensino fundamental e escolhe, conscientemente, seguir e se moldar de acordo com Lila, como podemos ver nesta passagem:

Pensei que, embora minhas pernas funcionassem bem, eu corria o risco permanente de me tornar manca. Acordava com essa ideia na cabeça e me levantava logo da cama, para ver se minhas pernas ainda estavam em ordem. Talvez por isso me tenha fixado em Lila, que tinha pernas magérrimas, ligeiras, sempre em movimento, balançando-as mesmo quando se sentava ao lado da professora, tanto que esta se irritava e a despachava logo para seu lugar. Algo me convenceu, então, de que se eu caminhasse sempre atrás dela, seguindo sua marcha, o passo de minha mãe, que entrara em minha mente e não saía mais, por fim deixaria de me ameaçar. *Decidi que deveria regular-me de acordo com aquela menina e nunca perdê-la de vista*, ainda que ela se aborrecesse e me escorraçasse. (Ferrante, 2015, p. 38. Grifos meus.)

Para a pesquisadora Tiziana de Rogatis (2019), a explicação para a força e sustentação dessa intensa amizade é a ausência de laços sólidos com as suas respectivas mães, deslocando os sentimentos fraternais entre as duas para ocupar esse espaço vazio. Concordo com Rogatis que o vazio das relações com suas mães dá início à procura por uma amiga, mas creio que é o próprio encantamento que Lila exerce em Lenu e a amizade que as duas desenvolvem que as mantêm unidas por décadas.

O pacto que selou essa amizade é contado por Lenu logo no início de sua narração, quando ela nos conta a ida das duas ao apartamento de Don Achille pedir de volta suas bonecas, que haviam caído em seu porão. Don Achille representava o ogro das fábulas para as duas amigas ainda pequenas:

. . . Subimos lentamente rumo ao pior de nossos terrores de então, íamos nos expor ao medo e interrogá-lo. No quarto lance, Lila comportou-se de modo inesperado. *Parou, esperou que eu me aproximasse e, quando a alcancei, me deu a mão. Esse gesto mudou tudo entre nós, para sempre.* (Ferrante, 2015, p. 21, grifo nosso)

Ao identificarmos as referências das obras de Goethe na tetralogia de Ferrante, esse gesto de Lila de buscar a mão de Lenu nos lembra um aperto de mãos, a confirmação de um compromisso que, segundo Lenu, estabeleceu e mudou a relação das duas para sempre, selando o forte pacto de amizade entre as duas amigas. Contudo, se no *Bildungsroman* clássico a amizade é um espaço de sociabilidade no qual o protagonista pondera e reflete, na tetralogia ela também é colocada como uma aposta, uma disputa. Fabiane Secches pontua que, na releitura de Goethe sobre o mito de Fausto, utilizada por Ferrante como epígrafe da tetralogia, trata-se mais de uma *aposta*:

Primeiro, Mefisto se propõe a ajudá-lo a responder às grandes questões que o inquietam. Fausto aceita, já que não teme o inferno, mas o desafia de volta: se um dia ele for capaz de dar respostas definitivas, que o aquiete completamente, Mefisto poderia levar a sua alma. É essa a mola propulsora da ação: não apenas o pacto, mas principalmente a aposta, em que se desafiam mutuamente. (Secches, 2019, p. 126)

A amizade de Lenu e Lila assume desde o início esse tom de uma aposta mútua, de desafios mútuos, desde as brincadeiras infantis das duas no pátio do bairro napolitano. O episódio do desaparecimento das bonecas com que Lenu inicia a narrativa ocorre porque Lila joga primeiro a boneca da amiga no porão e então Lenu revida e aposta mais alto, jogando a boneca de Lila também.

Ao longo de toda a narrativa desse pacto de amizade selado na infância, acompanhamos um tom obsessivo da narradora em relação à amiga. Se Lila possuía uma autenticidade, uma vivacidade, que encantava a todos, como Lenu narra muitas vezes, este encantamento também atinge Lenu.

E desde pequena, a narradora vê a amiga como superior e guarda para si seu sentimento de inveja e subalternidade, sofrendo com várias atitudes da amiga:

É provável que essa tenha sido minha maneira de reagir à inveja, ao ódio e de sufocá-los. Ou talvez tenha disfarçado assim o sentimento de subalternidade, o fascínio que experimentava. Com certeza *me adestrei* em aceitar de bom grado a superioridade de Lila em tudo, inclusive seus abusos. (Ferrante, 2015, p. 39, grifo nosso)

Se a *Bildung* implica autoconsciência – e acompanhamos isso no processo de Lenu em moldar-se conscientemente como uma universitária com menos trejeitos do sul ou como uma escritora feminista – faz parte também da automodelagem de Lenu a interiorização desses sentimentos de antagonismo em relação à Lila, para que a amizade das duas se mantivesse. Ou seja, para conseguir manter essa amizade de tantos anos, Lenu precisou conter esses sentimentos, moderá-los. E se a *Bildung* não é somente um processo edificante, mas também de sofrimento, a amizade das duas é geradora de muita dor para Lenu, com seus sentimentos sufocados em prol da manutenção da amizade.

Na viagem que as duas amigas fazem para as praias de Ischia, no segundo volume da série, Nino e Lila se apaixonam e vivem um caso de amor escondido, visto que nessa época Lila era casada com Stefano. A questão central nesse arco narrativo é que Lenu era apaixonada por Nino há muitos anos, sendo ele, talvez, a única outra pessoa que exercia em Lenu tanto fascínio quanto Lila. No entanto, apesar das várias indagações de Lila, Lenu nunca admitiu que era apaixonada por Nino. É difícil acreditarmos que Lila, tão próxima de Lenu, nunca tenha percebido os sentimentos da amiga, mas o que chama mais atenção é a passividade e a ocultação que Lenu faz do que estava sentido:

Por que eu nunca tinha dito a Lila com clareza o que eu sentia por Nino? . . . Mantinha meus sentimentos em surdina porque me assustava a violência com que, ao contrário, em meu íntimo eu queria coisas, pessoas, elogios, vitórias? . . . Era por isso que eu sempre tinha pronto um sorriso gracioso, uma risada contente, mesmo quando as coisas iam mal? (Ferrante, 2016b, p. 235)

A amizade é um tema recorrente do romance de formação e é construída através de diálogos, de discussões de ideias, da verbalização de reflexões. Para Franco Moretti, o romance realista moderno, de modo geral,

e o romance de formação, em particular, transformaram o cotidiano, a vida normal dos seus protagonistas, em algo interessante, na própria substância que preenche a narrativa. É, portanto, a vida cotidiana – e uma de suas principais marcas, a conversação, que se torna o espaço de experiências da formação do herói. Nesse sentido, o diálogo torna-se a modalidade discursiva típica do *Bildungsroman*. Nas palavras de Moretti ao referir-se aos romances de formação de Goethe e Austen:

Aqui, quando muito, fala-se demais. *Fala-se* demais: pois a formação individual, uma vez colocada dentro da vida cotidiana, envolve a linguagem fundamentalmente como instrumento de conversa. . . . “Aprender a falar com o outro”, a falar um com o outro “sinceramente” – *circunlocução* para dizer que é preciso *confiar* na linguagem. (Moretti, 2020, p. 89-90, grifo do autor)

Os diálogos entre Lenu e Lila são inúmeros e sempre deixam marcas em Lenu, sendo as palavras de Lila responsáveis, muitas vezes, por destravar a criatividade da narradora. Mas há também o outro lado da moeda, no qual Lenu com sua personalidade controlada e meticulosamente construída, internaliza sentimentos de antagonismo que cultivou em relação à Lila e aumenta, muitas vezes, o sofrimento, que marca seu processo de formação, e o ressentimento em relação à amiga.

Essa passividade de Lenu pode ser vista como uma característica típica do protagonista do *Bildungsroman* clássico, segundo Moretti (2020). Isso porque, para o protagonista se formar o mais plenamente possível é preciso ser um pouco passivo, não rebelar-se o tempo inteiro com o mundo, para que sejam incorporadas várias nuances de experiências distintas para sua personalidade. Na tetralogia napolitana, não estamos lidando com formações plenas, mas, quando comparadas à luz da teoria da *Bildung*, a formação de Lenu é muito mais próxima desse tipo de formação. Já Lila, com sua reatividade constante, aproxima-se mais de um herói dramático que por ser ativo demais não consegue incorporar nada que está ao seu redor. No capítulo VII de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, há um debate entre os integrantes da companhia de teatro sobre as diferenças entre o drama e romance que trazem essa distinção enfatizada por Moretti:

No romance devem ser apresentados preferencialmente os sentimentos e os fatos; no drama, caracteres e ações. . . . É necessário que o herói do ro-

mance seja passivo, ou pelo menos, não seja ativo em alto grau; do herói dramático se exige eficácia e ação. Grandison, Clarisse, Pamela, o Vigário de Wickenfield e Tom Jones são, eles mesmos, personagens senão passivas, ao menos retardatárias, e todos os fatos se coadunam em certa medida com seus sentimentos. No drama, nada se modela ao herói, tudo se lhe é adverso e ele se move e suprime de seu caminho os obstáculos ou sucumbe a eles. (Goethe, 2009, p. 300-301)

Já a inveja e a competitividade são temáticas do *Bildungsroman* problematizadas pela primeira vez por Balzac em seu romance *Ilusões Perdidas* (1837), ao retratar seu personagem principal lutando para se estabelecer como escritor em Paris e sua modernidade hostil e individualista ainda em consolidação, como pontuado por Moretti (2020). Mas na tetralogia de Ferrante, um romance do século XXI, a inveja e a competitividade parecem ser necessárias para as duas amigas não apenas se estabelecerem, mas se formarem. Especialmente Lenu que até o final da sua narrativa acredita que Lila, que não estudava há anos, escrevia secretamente um livro que seria muito melhor que todos os seus livros escritos ao longo de anos:

Duvidei cada vez mais da qualidade de minhas obras. Entretanto, o texto hipotético de Lila, paralelamente, assumiu um valor inesperado. Se antes o imaginara como uma matéria bruta na qual eu poderia trabalhar em companhia dela, extraíndo dali um bom livro para minha editora, agora se transmutou numa obra acabada e, portanto, numa possível pedra de toque. Fiquei surpresa ao me pegar perguntando: e se mais cedo ou mais tarde de seus arquivos sair uma narrativa muito melhor do que as minhas? E se eu de fato jamais escrevi um romance memorável, e ela, justo ela, o está escrevendo ou reescrevendo há anos? E se o gênio que Lila expressara na infância com *Afada azul*, perturbando a professora Oliviero, agora, na velhice, estiver manifestando toda sua potência? (Ferrante, 2017a, p. 459)

A fantasia da escrita secreta de Lila impulsiona Lenu a escrever seu último livro *A amizade*, que conta a história das duas amigas e a recoloca no cenário literário de sucesso. Lenu, até o final da sua narrativa, ainda precisava imaginar que Lila estava à sua frente para conseguir realizar algo no mundo, ainda que Lila, há muito tempo, tivesse desistido das ambições de formação como escritora que as duas sonhavam na infância. Desde o segundo casamento de Lila com Enzo, Lila conformou-se com a sua realidade e uma formação possível dentro dela: trabalhou como operária numa fábrica de embutidos,

aprendeu programação e trabalhou para os irmãos Solara e, depois de juntar dinheiro, abriu sua própria empresa com o companheiro. A dedicação aos estudos só voltaram como parte de um processo de luto e de perda, ao ocupar os dias e as horas de dor pelo desaparecimento da filha estudando a cidade de Nápoles, mas não como um processo criativo de escritora, como fazia Lenu.

A fantasia de Lenu de que Lila ainda cultivava esse lado intelectual também é vista nas narrativas dos momentos nos quais as duas criaram algo juntas; momentos em que Lenu se sentia extremamente feliz, evidenciando que os sentimentos ambíguos de amor, inveja e obsessão por Lila existiam porque a narradora acreditava, ou queria acreditar, que as duas produzindo juntas eram capazes de coisas extraordinárias:

Passamos os últimos dias de setembro trancadas na loja, nós duas e três operários. Foram horas magníficas de jogo, de invenção, de liberdade, que não nos acontecia daquela maneira, juntas, talvez desde a infância. Lila me arrastou para dentro de seu frenesi. . . . E ainda hoje penso que muito do prazer daqueles dias tenha derivado justamente da anulação da sua, da nossa condição de vida, *daquela capacidade que tínhamos de nos elevarmos acima de nós mesmas, de nos isolarmos na pura e simples realização daquela espécie de síntese virtual* (Ferrante, 2016a, p. 119, grifo nosso)

Já em outra passagem mais a frente, na última colaboração das duas amigas juntas, Lenu também narra de forma muito positiva o texto que escreveram juntas para denunciarem os irmãos camorristas do bairro:

Enquanto as meninas brincavam . . . , Lila colocou sob meus olhos todo o material que possuía e passou a explicá-lo. Então o organizamos e sintetizamos. Quanto tempo fazia que não nos encontrávamos juntas em alguma coisa. Ela me pareceu contente, entendi que era o que queria e esperava de mim. . . . Trabalhamos durante dias. O texto baixou do céu à terra com o barulho das impressoras, concretizou-se em pontinhos pretos depositados no papel. Lila o achou inadequado, reescrevemos, foi difícil corrigi-lo. . . . Entretanto, contraditoriamente, há tempos não a sentia tão orgulhosa de mim e de nossa amizade. . . . *Nossas cabeças se chocaram – pensando bem, pela última vez, uma contra a outra, demoradamente, e se fundiram até se tornar uma só.* (Ferrante, 2017a, p. 307-309, grifo nosso)

Nesses poucos momentos de colaboração das duas, nos quais Lenu consegue, minimamente, acessar a genialidade de Lila e trabalhar com ela,

parece realizar-se o que a inveja e a obsessão de Lenu sempre quiseram, na verdade: fundir em uma só as duas cabeças, unindo a sua formação diligente e organizada com a criatividade caótica de Lila.

Esse desejo de Lenu das duas colaborando, escrevendo e pensando juntas é um desejo de uma *Bildung* conjunta, como menciona Ricardo Benzaquen de Araújo em seu texto sobre a amizade de Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Araújo analisa como Mário de Andrade constrói sua subjetividade e se aproxima do conceito de *Bildung*, mesmo sem citá-lo, na troca de correspondências com Drummond entre 1924 e 1945. O autor analisa os dois tipos distintos de cartas escritas pelos amigos: enquanto Mário de Andrade escrevia de uma forma mais apaixonada, refletindo sua subjetividade múltipla, Drummond era mais contido e seguia o decoro epistolar (Araújo, 2014). A partir dessa análise, Araújo chama atenção para como Mario define a amizade em uma das suas cartas, se aproximando do conceito alemão de *Bildung*. Segundo Mário, as almas são árvores das quais voam folhas para outras árvores, se adubando mutuamente (Andrade como citado em Araújo, 2014, p. 181). Mais a frente em seu texto, Araújo (2014, p. 181, grifo nosso) escreve:

Estamos, como se pode perceber, no mais legítimo terreno do idealismo alemão, marcado pela ideia de *Bildung*, isto é, de *um projeto de formação, de aperfeiçoamento da personalidade que exige a intervenção de algo externo e objetivo que, agindo como se fosse um desafio lançado à vida interior, força a subjetividade a se transformar para enfrentá-lo*, fazendo com que, por essa rota, ela termine por alcançar um estágio superior, mais cultivado de si mesma.

A expectativa de uma formação mútua das duas amigas se estabelece na infância quando as duas desejam escrever um livro juntas para se tornarem escritoras e ricas. Todavia, como a amizade das duas é baseada em um pacto competitivo, Lila se adianta e escreve um livro sozinha, iniciando a dinâmica da escrita entre as duas. Anos depois, quando Lenu escreve seu primeiro romance que inicia sua carreira como escritora, a narradora tem certeza que a origem de seu livro está no livro de infância de Lila e as palavras de Lila vão sempre assombrá-la como mais potentes e melhores. O que resta então a Lenu é conformar-se com esses pequenos momentos de colaboração. Se nas palavras de Mário de Andrade o processo de *Bildung* parece uma tranquila adubação mútua, na tetralogia napolitana encontramos os elementos

da inveja e da competitividade típicas do *Bildungsroman* que transformam a amizade de Lenu e Lila em uma relação mais complexa por ser marcada por sentimentos ambíguos.

O forte laço de amizade entre as duas amigas potencializa todas as características típicas da amizade moderna: o seu caráter íntimo, exclusivo e de um espaço de trocas de experiências. “A amizade é a relação definidora das pessoas modernas”, afirma o pesquisador Mark Peel analisando, especialmente, a sociedade norte-americana do início do século XX. Isso porque se trata de uma relação que podia ser escolhida livremente, representando a liberdade que a modernidade oferecia, bem como a relação na qual as pessoas se moldam mutuamente. É também nesse momento que a relação entre amor e amizade se torna mais forte, e a amizade passa a ser entendida como crucial para a autoestima e uma vida feliz (Peel, 2009). No século XXI, também segundo Peel, qualquer noção utilitarista ainda esperada numa relação de amizade podia ser vista até mesmo como uma ameaça à relação. E exatamente pela amizade ser livremente escolhida, ela se torna ainda mais diferente das outras relações familiares ou de parceiros de trabalho, que ainda estão associadas a certas obrigações (Peel, 2009).

Se na amizade moderna típica as pessoas se escolhem pelo o que veem em comum no outro, não é isso que ocorre entre as protagonistas da tetralogia. Ao contrário do que costuma ocorrer, especialmente em relação às amizades femininas que, geralmente, se baseiam em escolhas narcísicas, na busca de si própria na amiga, em um movimento de identificação, entre Lila e Lenu as duas se escolhem porque constituem a antítese uma da outra, porque a amizade entre elas converte-se na possibilidade de complementaridade (Lee, 2016). Enquanto Lenu é vista pelos outros personagens como uma menina tranquila e calma, Lila sempre foi tida como cruel e ela mesma desempenha esse papel na dinâmica de amizade das duas, como afirma nessa passagem:

“Elena ficou mais cruel?”

“Não, ela não”

“E por quê?”

Lila meteu o gorro de lã na cabeça do filho: “Desde pequena fizemos um pacto: a cruel sou eu.” (Ferrante, 2016b, p. 135)

Na narrativa de Lenu, a obsessão pela complementaridade da inteligência de Lila com a sua inteligência pode ser vista como um desejo próxi-

mo da noção de *eros* investigada por Anne Carson. Em “Eros: o doce-amargo”, Carson (2022) investiga o conceito de *eros* construindo um panorama desde a Grécia Antiga até a psicanálise moderna. Sua tese central é que o desejo erótico contém em si o doce e o amargo, os dois polos opostos: “Independentemente de ser apreendido como um dilema de sensação, ação ou valor, *eros* imprime o mesmo fato contraditório: amor e ódio convergem no desejo erótico” (Carson, 2022, p. 26). Além disso, esse desejo, *eros*, é, essencialmente, falta. Quem ama deseja no outro o que não se tem e nunca poderá ter (Carson, 2022).

Nas mais de mil páginas de narração de Lenu sobre Lila, há apenas uma passagem na qual um desejo erótico de Lenu por Lila fica subentendido. Ocorre na preparação do primeiro casamento de Lila, na qual Lenu ajuda a amiga a se banhar:

Jamais a tinha visto nua, me envergonhei. Hoje posso dizer que foi a vergonha de pousar com prazer o olhar sobre o seu corpo, de ser a testemunha participante de sua beleza de dezesseis anos poucas horas antes de que Stefano a tocasse, a penetrasse, a deformasse, talvez, engravidando-a. Naquele momento foi apenas uma tumultuosa sensação de inconveniente necessário, uma situação em que não se pode virar o rosto para o outro lado, não se pode afastar a mão sem dar a reconhecer o próprio desconcerto. . . . Lavei-a com gestos lentos e acurados, de início deixando-a agachada no recipiente, depois lhe pedindo que ficasse de pé, e ainda tenho nos ouvidos o rumor da água que escorre, e me ficou a impressão de que o cobre da bacia tinha uma consistência semelhante à da carne de Lila, que era lisa, sólida, calma. Tive sentimentos e pensamentos confusos: abraçá-la, chorar com ela, beijá-la, puxar-lhe os cabelos, rir, fingir competências sexuais e instruí-la com voz doutoral, repeli-la com palavras bem no momento da maior intimidade. Mas no final restou apenas o pensamento hostil de que eu a estava purificando da cabeça aos pés, de manhã cedo, só para Stefano a emporcalhasse durante a noite. (Ferrante, 2015, p. 313)

Não há nenhuma outra passagem que deixe implícita o desejo erótico entre as amigas, mas o conceito de *eros*, para além da atração estritamente erótica, nos ajuda a compreender a ambiguidade do desejo de Lenu pela inteligência de Lila, pela sua capacidade criativa. É esse desejo de Lenu que mantém a amizade entre as duas por tanto tempo. E é também devido à impossibilidade de Lenu alcançar o que se deseja que nasce, da autoconsciência da falta e da própria incompletude ou castração, a maioria de suas inseguranças. Nas palavras de Carson (2022, p. 55):

Eros tem a ver com fronteira. Ele existe porque certas fronteiras existem. É no intervalo entre se esticar para tentar alcançar e de fato agarrar algo, entre olhar de relance e receber o olhar de volta, entre um “eu te amo” e “eu também te amo”, que a presença ausente do desejo ganha vida. . . . E é, de repente, apenas no momento em que eu ia dissolver a fronteira, que percebo que nunca vou conseguir fazer isso. . . . Prazer e dor são inscritos na pessoa que ama ao mesmo tempo, na medida em que a desejabilidade do objeto de amor deriva, em parte, da sua falta.

O desejo erótico na amizade do *Bildungsroman* é mencionado por Moretti em sua análise do subgenero narrativo, especialmente na amizade entre homens. O historiador da literatura chama atenção para o deslocamento que as relações entre homens tiveram da Antiguidade clássica até os romances modernos. Se na Antiguidade havia franqueza nas representações de desejos entre amigos, nos romances de formação muitos personagens se casam com as irmãs do amigo, deixando subentendido um desejo erótico:

O aspecto homossexual da amizade, expresso geralmente com toda franqueza pela cultura clássica, se manifesta aqui com um deslocamento tão exíguo e regular do objeto erótico que dificilmente pode ser considerado como um acaso: Werner se casa com a irmã de Wilhelm e esta com a irmã de Lothario; Darcy e Bingley se casam com duas irmãs, como talvez aconteceria com Arkádi e Bazárov (se Bazárov não morresse) e com Lenski e Onêguin (se este último não o assassinasse depois de ter “seduzido” sua namorada). (Moretti, 2020, p. 392)

A presença ausente do desejo torna-se um fantasma para Lenu. No final da sua narrativa, ao perceber que Lila não tinha entrado no seu texto e que não conseguiria entrar no suposto texto que Lila escrevia, Lenu fantasia que essa escrita hipotética de Lila seria melhor do que tudo que a narradora já havia escrito ao longo de anos. Ou seja, a impossibilidade de alcançar a capacidade de linguagem, de escrita e pensamento de Lila fazem Lenu sofrer, visto que esse seu desejo nunca será saciado: Lenu nunca poderia acessar a subjetividade de Lila, as inteligências das duas nunca iriam se fundir em uma só, visto que, por mais próximos que ocorressem os processos de formação das duas amigas, trata-se de dois indivíduos autônomos, duas personalidades distintas.

Na coletânea de ensaios mais recentes de Ferrante (2023), *As margens e o ditado: Sobre os prazeres de ler e escrever*, a escrita é o tema central,

especialmente o “descompasso congênito” (Ferrante, 2023, p. 25) da língua e da escrita conter em si a realidade tal qual como ela é. Ferrante escreve, no primeiro ensaio, “A caneta e a pena”, sua fascinação pelas passagens romanescas nas quais o personagem está prestes a colocar as palavras no papel e como nesse simples gesto já há uma perda, algo que nunca será capturado. Contudo, na tetralogia napolitana, Lenu, a escritora profissional, atribui essa capacidade impossível a Lila, sua amiga que não completou o ensino médio e que manteve-se contida a vida inteira em um pequeno perímetro de um bairro pobre da periferia de Nápoles. Essa capacidade de Lila nunca é acessada por nós, leitores, que só sabemos dos seus escritos através de paráfrases de Lenu.

Aqui, parece-me que Lila tem consciência da sedução que exerce em Lenu e a utiliza para incentivá-la a não desistir da sua formação educacional e de escritora. São várias passagens nas quais Lila incentiva Lenu, compra seus livros didáticos, aprende grego sozinho para estudar com a amiga e, já adulta, cuida das suas filhas para que Lenu construa sua carreira. Em uma passagem que condensa todas essas, Lila pede a Lenu:

“Qualquer coisa que aconteça, continue estudando.”

“Mais dois anos: depois pego o diploma e terminou.”

“Não, não termine nunca: eu lhe dou o dinheiro, você precisa estudar sempre.” (Ferrante, 2015, p. 312)

Parece-me que Lila torna-se uma espécie de Sociedade da Torre para Lenu, conduzindo-a a estudar e seguir os caminhos que ela também gostaria, mas que as condições materiais da sua vida não permitiram. Com o seu desaparecimento, Lila sabia que Lenu iria escrever sobre a sua trajetória, mas acabaria escrevendo sobre si também. Em outras palavras: o último ato de Lila espicaçando Lenu, obrigando a amiga a seguir em frente, faz com que Lenu, na intenção de escrever a biografia de Lila, escreva também uma autobiografia, finalizando o seu processo de formação. A autobiografia é uma característica das práticas da *Bildung* desde o surgimento do conceito no século XIX, pois, para além das trocas sociais com os seus contemporâneos, há o objetivo de compartilhar a autoiluminação com a posteridade (Koselleck, 2020). No romance de formação de Ferrante, essa prática é reconfigurada na escrita de uma biografia que é,

ao mesmo tempo, uma autobiografia, e a amizade como articuladora desse texto evidencia a relação de simbiose entre as duas amigas protagonistas.

A especificidade da tetralogia napolitana é o modo pelo qual se desenvolve a amizade entre as duas personagens no centro da narrativa. A amizade é o ponto de partida, desenvolvimento e ponto de chegada na formação de Lenu e Lila e não somente como *um* de vários componentes da formação de ambas. Na narrativa de Lenu, fica evidente que todas as experiências que ela passa só se tornam significativas ao serem analisadas através da relação que a narradora mantém com sua amiga. Essa formação dupla de personagens diferentes ligadas pela amizade complexifica o processo de amadurecimento das duas personagens, que muitas vezes parece ser uma só formação: se não existisse a Lila genial, não existiria a narradora Lenu.

O leitor acompanha dois processos de *Bildung*, duas personagens principais se formando ao mesmo tempo e uma a partir da outra, o que configura um alargamento na forma de representação do *topos* da amizade na tradição do *Bildungsroman*. Segundo Victor Zarzar, é essa relação emaranhada entre as duas, o “protagonismo duplo [que] representa a maior ameaça ao individualismo que é tão central no clássico *Bildungsroman*” (Zarzar, 2021, p. 450). Ou seja, reconfigura a característica do romance de formação clássico em relação ao lugar da amizade no enredo. Em “Orgulho e Preconceito” e “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister”, os dois personagens principais têm suas respectivas amizades, mas as formações que acompanhamos são a de Elizabeth Bennet e Wilhelm Meister. Se em Goethe e Austen há um protagonista bem definido e os personagens secundários, na tetralogia, Lila e Lenu dividem o protagonismo e os personagens secundários que participam de ambas as formações.

Além disso, a representação de uma forte amizade no centro do enredo não só ameaça o individualismo do *Bildungsroman*, como complexifica a própria noção de *Bildung*, já que a exclusividade extrema do mundo que as duas constroem somente para elas, muitas vezes, parece ser o único mundo possível para o desenvolvimento da *Bildung*. Em outras palavras, é como se outros elementos importantes para o processo da *Bildung* não tivessem importância se comparados com o sentimento fraterno entre as duas. Como se as possibilidades de desenvolvimento de potencialidades e da personalidade tanto de Lenu quanto de Lila só fossem alcançadas no contato de uma com a outra. Em “As margens e o ditado” (Ferrante, 2023), ao analisar a

ausência de amigas das protagonistas nos seus três primeiros romances em comparação com a amizade de Lenu e Lila, Ferrante escreve:

O fio da narrativa, no tumulto da História, na multidão de personagens femininas com suas vicissitudes, para não correr o risco de se partir, agarra-se ao *eu e você*. Claro, em relação ao eu lacrado dos três livros anteriores, o recíproco *inleirsi* (palavra dantesca, embora Dante não a tenha inventado, que significa “penetrar-se espiritualmente, compenetrar-se”) de Lila e Lenu era um passo gigantesco. . . . O pecado original das duas amigas era ter acreditado que podiam fazer tudo sozinhas, a primeira quando criança e a segunda quando adultas. Fechadas na distinção entre quem, da língua ruim, extrai apenas livrinhos e quem, por sua vez, consegue fazer livros imprescindíveis (Ferrante, 2023, p. 97, grifo da autora).

Mesmo sem utilizar a palavra *Bildung*, Ferrante escreve um conceito dantesco, *inleirsi*, que se parece muito com a adubação mútua, nas palavras anteriores de Mário de Andrade, de um processo de *Bildung*, mas, que no caso do forte laço de amizade entre as duas, mantém-nas compenetradas quase que somente entre elas mesmas. Lila faz a formação que pôde fazer; Lenu incorpora outras experiências, aproxima-se mais de um processo de formação dos romances de formação clássicos, porém é como se as duas só fossem profundamente convictas da própria amizade. Como nas palavras da filha mais velha de Lenu ao sair de casa: “. . . não há possibilidade de ter uma relação autêntica com você, as únicas coisas que importam são o trabalho e tia Lina; não há nada que não seja tragado para dentro disso” (Ferrante, 2017b, p. 418).

O FECHAMENTO DO CICLO: A AMIZADE COMO O INÍCIO E FIM DA FORMAÇÃO

No *Bildungsroman* clássico analisado por Moretti, os protagonistas são os responsáveis pela narratividade, pelo desenrolar do enredo, mas não teriam a capacidade de colocar um fim nas suas formações e, por isso, precisam da estrutura da fábula para terminar o romance. No caso de Goethe e Austen, são a Sociedade da Torre e Mr. Darcy, respectivamente, os responsáveis por terminar as formações de Wilhelm e Elizabeth (Moretti, 2020).

A *fábula*, em suma, é a história “assim como ela é”: definida, imodificável, independente da sua enunciação. O enredo é sempre um modo de *avaliar*

a história, decompondo-a segundo pontos de vista e valores particulares: é um esquema perceptivo, um comentário implícito projetado sobre os fatos. (Moretti, 2020, p. 120)

Na tetralogia napolitana, se a responsável pelo enredo é Lenu, a narradora-escritora que tenta controlá-lo ao máximo, é Lila quem fornece a estrutura da fábula e termina o enredo ao devolver as bonecas desaparecidas para Lenu. Contudo, por mais que as bonecas conectem início e fim do enredo, esse fechamento não é pleno de sentido para a narradora: Lenu precisa resignar-se ao desejo de Lila e aceitar, mesmo sem entender, seu desaparecimento.

Como nos romances de formação biográficos definidos por Bakhtin (2011, p. 213), Ferrante também faz uma divisão por tempo biológico na tetralogia: “infância”, “adolescência”, “juventude”, “tempo intermédio”, “maturidade” e “velhice”. No *Bildungsroman* clássico, como pontuado por Moretti, o alcance da maturidade ocorre quando a tensão entre os vetores da autodeterminação – ou seja, o desenvolvimento da individualidade – e da sociabilidade – a adequação ao mundo – alcança um compromisso, geralmente representado por um casamento, pondo fim à juventude do protagonista. Quando isso ocorre, o romance chega ao fim e esse final harmônico dá sentido ao todo, a todas as experiências que o protagonista teve ao longo do enredo. Ou seja, o final do romance e, conseqüentemente da formação, é o alcance da maturidade.

Na tetralogia napolitana, no período intitulado “Maturidade”, Lila está vivendo a vida que se conformou em ter. Já Lenu, no início desta seção, tinha acabado de deixar seu marido para viver com seu amante Nino. Claro que não encontramos nessa seção o alcance da maturidade como mencionado por Moretti, visto que ele só é possível nos *Bildungsromane* clássicos, devido ao contexto histórico e social de seus enredos. No entanto, é interessante destacarmos como Ferrante mistura uma característica dos romances de formação biográficos com um romance de formação no qual a característica principal é a interiorização do mundo histórico e social (Bakhtin, 2011). Com isso, o arco narrativo da seção maturidade nos chama atenção, visto que é nele que a amizade das duas se fortalece ainda mais, mas também se aproxima do fim e, conseqüentemente, do fim da formação das duas.

É nesse período que Lenu relaciona-se com Nino como uma espécie de amante oficial, já que ele mantinha abertamente a família que tinha

com sua esposa e outras amantes. Durante esse período, Lenu afasta-se um pouco da influência que Lila sempre tinha feito sobre ela, mas a substitui pela influência de Nino:

Por mais que agora eu escrevesse e falasse a torto e a direito de autonomia feminina, não sabia prescindir de seu corpo, de sua voz, de sua inteligência. Foi horrível ter de confessá-lo, mas eu continuava gostando dele, e o amava mais que as minhas próprias filhas. . . . Quanto mais eu ia rumo à Milão, mais descobria que, *posta Lila de lado*, eu não sabia conferir consistência a mim mesma senão me modelando em Nino. Era incapaz de ser *eu* o modelo de mim mesma. (Ferrante, 2017a, p. 91, grifo da autora)

A influência de Nino na vida de Lenu só acaba quando ela mesma percebe que ele era um homem mesquinho e aproveitador, que se relacionava com muitas mulheres em troca de favores, e, assim, Lenu volta a morar no bairro napolitano de origem, acima do apartamento de Lila. Nesse período as duas amigas engravidaram juntas e fortalecem os laços tornando-se mães em conjunto:

Mas o momento perfeito era o da sala de espera. Por um momento eu punha entre parênteses o calvário de minha mãe, e voltávamos a ser meninas. Gostávamos muito de sentar uma ao lado da outra, eu loura, ela morena, eu tranquila, ela nervosa, eu simpática, ela maldosa, ambas opostas e concordes, ambas distantes das grávidas que espiávamos com ironia. . . . Em suma, mesmo tendo ambas uma infinidade de preocupações, naquelas oportunidades nos sentimos quase sempre felizes de ter reencontrado a via do afeto, aos trinta e seis anos, distantes em tudo, mas muito próximas. (Ferrante, 2017, p. 150)

Agora mais madura e estabelecida, a volta de Lenu para a sociabilidade do bairro muda bastante a amizade das duas. A competição não era mais explícita, apesar de existirem inseguranças de Lenu, especialmente em relação ao desenvolvimento de sua filha mais nova se comparada à filha de Lila. Todavia, no geral, a relação se acalma e torna-se uma construção de cultivo mais mútuo: Lila queria ouvir sobre tudo o que Lenu sabia e ela não, queria que Lenu continuasse tornando-se uma escritora famosa, tal qual as duas sonharam quando crianças. Aqui os diálogos entre as duas, especialmente para Lila, “assim como a vida cotidiana, consiste na tentativa de assimilar todo tipo de experiência” (Moretti, 2020, p. 91) que ela não tinha conseguido assimilar:

Conversávamos sobre tudo, mas não como na adolescência – aquela época não voltaria mais. Ela me fazia perguntas sobre coisas que ouvira na televisão, e eu respondia sem freios. Falava – sei lá – do pós-moderno, dos problemas do mundo editorial, das últimas novidades do feminismo, tudo o que me passava pela cabeça; e Lila ficava ouvindo atentamente, o olhar só um tantinho irônico, intervindo apenas para fazer novas perguntas, nunca para dizer o que pensava. Eu gostava de falar com ela. Gostava do ar admirado que fazia, gostava de frases do tipo: quanta coisa você sabe, quanta coisa é capaz de pensar – mesmo nas vezes em que a sentia zombeteira. Se a solicitava pedindo-lhe uma opinião, ela se retraía e resmungava: não, não me faça dizer bobagens, fale você. (Ferrante, 2017a, p. 263)

Em troca, Lila sabia que tinha se tornado indispensável na construção de carreira da Lenu e gostava desse seu papel:

Lila, por exemplo, continuou se mostrando contente por cuidar de minhas filhas, porém, às vezes com uma única inflexão de voz, tendia a me fazer sentir em dívida, como se dissesse: isso que você é, isso em que está se tornando, depende do que eu, me sacrificando, permito que você seja e se torne. Quando eu notava levemente esse tom, ficava séria e propunha contratar uma babá. Mas tanto ela quanto Enzo quase se ofendiam, isso estava fora de cogitação. Numa manhã em que eu precisava da ajuda dela, mencionei irritada alguns problemas que a atormentavam, e eu disse com frieza que podia achar outras soluções. Tornou-se agressiva: eu lhe disse que não posso ajudar? Se você precisa, posso me organizar: suas filhas por acaso já se queixaram, alguma vez deixei de cuidar delas? Assim, me convenci de que ela desejava apenas uma espécie de declaração de indispensabilidade, e admiti com sincera gratidão que minha vida pública seria impossível se eu não pudesse contar com seu apoio. Depois me entreguei a meus compromissos sem mais escrúpulos. (Ferrante, 2017, p. 285)

Com essa configuração na vida das duas, sendo mães e vizinhas, muito próximas uma da outra, Ferrante aproxima-se da temática da amizade feminina como uma alternativa para mulheres para além do casamento, como já era representado nas primeiras escritas de amigas femininas no século XIX. Segundo Barbara Caine, Jane Austen é a autora mais importante nessa virada da valorização da amizade entre mulheres, representando diversos tipos de amizade entre mulheres (Caine, 2009). É também no século XIX, com os romances das irmãs Brontë e o *bestseller* *Mulherzinhas* [*Little Women*, 1868], de Louisa May Alcott, que a amizade feminina vai se consolidando no imaginário social como mais forte e verdadeira do que as amizades masculinas:

Pode se ver cada vez mais amplamente não apenas uma aceitação da ideia de que as mulheres são capazes de amizade, mas uma sugestão de que elas têm maiores capacidades de amizade do que homens. . . . Assim, em meados do século XIX, quando o aumento do número de mulheres solteiras na Grã-Bretanha se tornava assunto de muitas discussões, a escritora e ativista feminista Frances Cobbe argumentou que, devido a violência que gerava, o casamento não era sempre o maior desejo para as mulheres – e que as amizades femininas forneciam uma alternativa. (Caine, 2009, p. 221, tradução minha.)

Caine argumenta que é nesse contexto que os movimentos de mulheres vão se constituindo e a noção de que o casamento não era a única alternativa para as mulheres não ficarem sozinhas, pois os laços fraternos femininos se tornam uma possibilidade de vivência para as mulheres (Caine, 2009).

Não é exatamente o que ocorre na tetralogia, visto que Lila vivia com seu companheiro Enzo, mas especialmente para Lenu essa proximidade e a estabilidade de sua relação com Lila permite que ela siga viajando para consolidar sua carreira, visto que não tinha como contar com os pais das suas filhas. Nem o casamento, nem a dissolução de seu casamento tornou-se um entrave para a sua autodeterminação pessoal e o investimento em sua carreira, mas é a amizade com Lila que tornou possível essa dedicação total aos seus compromissos profissionais.

No final da seção “Maturidade” ocorre o desaparecimento da filha de Lila que a impede de seguir na estabilidade que havia conseguido ao aprender uma profissão e fundar uma família. Se no *Bildungsroman* clássico o alcance da maturidade termina o enredo com o protagonista em harmonia com o mundo social, o acontecimento traumático da perda da filha faz com que Lila perca o mínimo de estabilidade que havia conseguido. A perda da sua filha a impede de atribuir significado aos acontecimentos seguintes da sua vida, cultivando a sua subjetividade. Já Lenu, apesar dos momentos conturbados, fins de relacionamentos, mudanças de casa com as filhas, consegue construir uma narrativa lógica e tornar-se, progressivamente, ela mesma.

Depois da perda de sua filha, acompanhamos o embate de Lila com o mundo na seção seguinte “Velhice – História do Rancor”, na qual a personagem vai tornando-se a louca do bairro, excluindo-se das relações de sociabilidade que havia construído:

Aos olhos de todos, ela era a mulher tremenda que, atingida por uma grande desgraça, trazia no corpo essa potência e expandia ao redor de si. Lila avan-

çava com o olhar feroz pelo estradão, rumo aos jardinzinhos, e as pessoas baixavam os olhos, desviavam a vista. Mas se alguém a cumprimentasse, ela não dava atenção, nem respondia. Pelo modo como caminhava, parecia ter uma meta a ser alcançada com urgência. Na verdade, apenas escapava à lembrança do domingo de dois anos antes (Ferrante, 2017, p. 363).

Depois do desaparecimento da filha de Lila, Tina, até mesmo a amizade entre Lenu e Lila, constituinte principal da formação das duas, torna-se impossível para Lila. Se a amizade é baseada no diálogo e este é central no romance de formação, como enfatiza Moretti, a comunicação entre as duas amigas começa a tornar-se impossível, visto que Lila se recusava a comunicar – e compartilhar – sua dor com Lenu:

Eu a solicitava, muitas vezes a provocava, e ela reagia, mas sem nunca chegar ao ponto de perder o controle e se libertar. . . . Era preciso que ela arrebentasse, que as palavras jorrassem incontroladas. Queria que dissesse no napolitano sincero de nossa infância: que porra você quer, Lenu, estou assim porque perdi minha filha, e talvez esteja viva, talvez esteja morta, mas não consigo suportar nenhuma dessas duas possibilidades... . . . Eu queria induzi-la a uma fala desse tipo, confusa, intoxicada. Sentia que, se ela tomasse coragem, extrairia do emaranhado tortuoso do cérebro palavras assim. Mas não aconteceu. (Ferrante, 2017, p. 361-362)

Já Lenu termina a seção maturidade o mais próximo possível de quem ela queria tornar-se: mãe, escritora, feminista, bem-sucedida, mas percebe também que precisava ir embora do bairro napolitano. As visitas à Lila continuavam, Lenu ainda a procurava, mas apesar de Lila ter se tornado cada vez mais difícil, é a narradora quem coloca um fim na amizade das duas ao escrever um romance sobre elas, algo que Lila já havia pedido que ela não fizesse de jeito algum:

Publiquei a narrativa no outono de 2007 com o título de *Uma amizade*. O livro foi recebido com grande entusiasmo, ainda hoje vende muito bem . . . mas eu o detesto. Dois anos antes, . . . Lila me fizera prometer que eu nunca escreveria sobre ela. No entanto, sim, eu escrevi, e o fiz da maneira mais direta. Por alguns meses achei que tinha escrito meu livro mais bonito, minha fama de autora ganhou novo impulso, fazia muito tempo que não obtinha tanta aprovação. Porém, quando em fins de 2007 . . . fui apresentar *Uma amizade* na Feltrinelli da piazza dei Martiri, de repente me envergonhei e temi encontrar Lila na plateia, quem sabe na primeira fila, pronta a intervir para me pôr em dificuldade. Mas a noite correu muito bem, e eu fui muito festejada. Quando voltei ao hotel, um pouco mais confiante, tentei ligar para ela, primeiro no

fixo, depois no celular, depois de novo no fixo. Ela não atendeu, não me atendeu nunca mais. (Ferrante, 2017, p. 337)

Se é o desaparecimento de Tina que leva Lila a desistir de sua *Bildung*, que tinha conquistado até então, não foi esse o motivo do fim da amizade das duas e, sim, o descumprimento da promessa de Lenu de nunca escrever sobre a amiga. Toda a narrativa da tetralogia que acompanhamos é também um descumprimento do desejo de Lila de desaparecer completamente. Lenu não consegue suportar a ideia de que Lila, o objeto do seu desejo, a pessoa que mais amou durante sessenta anos tenha simplesmente desaparecido completamente e é por isso que se investe da tarefa de organizar, através da escrita, a vida de Lila.

Mas no final da sua narrativa, cansada de reorganizar todos os acontecimentos traumáticos da sua vida e a de sua amiga, Lenu percebe que, por mais poderosa que a ferramenta da escrita seja, ela não é capaz de reaver mortos e desaparecidos:

Então para que serviram todas estas páginas? Eu pretendia agarrá-la, reavê-la ao meu lado, e vou morrer sem saber se consegui. Às vezes me perguntou onde ela se dissolveu. No fundo do mar. Dentro de uma fenda ou de um túnel subterrâneo cuja existência só ela conhece. Numa velha banheira cheia de um ácido poderoso. Dentro de um fosso carbonário de outros tempos, daqueles a que dedicava tantas palavras. Na cripta de uma igreja abandonada na montanha. Numa das tantas dimensões que ainda não conhecemos, mas Lila, sim, e agora ela está lá, ao lado da filha. Vai voltar? Vão voltar juntas, Lila velha, Tina mulher madura? Nesta manhã, sentada na sacadinha que dá para o rio Pó, estou esperando. (Ferrante, 2017, p. 474)

Se Lila teve de lidar com o desaparecimento trágico da filha, Lenu teve que lidar com o desaparecimento planejado da amiga. Toda a narração de Lenu se parece com um processo de luto, uma espécie de terapia para aceitar que agora a amizade, que pressupõe uma reciprocidade para existir, tinha chegado ao fim, visto que Lila não queria ser encontrada. Ao analisar a importância da escrita, Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 11) pontua:

A escrita, por sua vez, deseja perpetuar o vivo, mantendo sua lembrança para as gerações futuras, mas só pode salvá-lo quando o codifica e o fixa, transformando sua plasticidade em rigidez, afirmando e confirmando sua ausência – quando pronuncia sua morte. . . . Nem a presença viva nem a

fixação pela escritura conseguem assegurar a imortalidade; ambas, aliás, nem mesmo garantem a certeza da duração, apenas testemunham o esplendor e a fragilidade da existência, e do esforço de dizê-la.

Depois do esforço para escrever o esplendor e a fragilidade da existência de Lila, Lenu precisa resignar-se que a volta das bonecas é o fim da amizade das duas e, conseqüentemente, das suas formações.

Em Frantumaglia, há muitas passagens em que Ferrante discorre sobre a composição da tetralogia napolitana, seu best-seller. Chamou-me atenção a entrevista intitulada “A subalterna brilhante” que, claro, se refere a Lenu, em contraponto à sua amiga genial, Lila. Nela, Ferrante escreve que sua ideia inicial era escrever sobre uma senhora idosa que queria desaparecer completamente sem deixar vestígios e sobre como essa empreitada é difícil. Depois, ao acrescentar uma amiga de infância “que atuava como testemunha inflexível” (Ferrante, 2017, p. 248) de todos os acontecimentos da vida dessa idosa, a história tornou-se ainda mais complicada. Além disso, Ferrante enfatiza, na mesma entrevista, que amizade das duas não é baseada somente na busca de forças uma na outra, mas também na “pilhagem mútua, no roubo de sentimento e de inteligência” (Ferrante, 2017, pág. 249). Neste capítulo, tentei analisar esses caminhos, esses roubos de inteligência, a dinâmica ambígua entre as duas personagens à luz da teoria do Bildungsroman.

A ideia inicial de uma senhora que desaparece completamente sem deixar vestígios colocaria em risco a própria forma do romance de formação que trata de uma individualidade que precisa existir no mundo social. Ao inserir a amiga de infância que é testemunha de uma vida que queria ser intencionalmente apagada, a forma do romance de formação é assegurada, por mais modificada que seja, na dinâmica com duas protagonistas no centro do enredo. Tanto no conteúdo quanto na forma, a amizade de Lenu e Lila assegura suas formações, mesmo que, em muitos sentidos, as deforme.

REFERÊNCIAS

Araújo, R. B. (2014). Um grão de sal: autenticidade, felicidade e relações de amizade na correspondência de Mário de Andrade com Carlos Drummond. *História da Historiografia*, 7(16), 174-185. <https://doi.org/10.15848/hh.voi16.846>

Austen, J. (2011). *Orgulho e preconceito*. Penguin Classics Companhia das Letras.

Bakhtin, M. (2011). *O romance de educação e sua importância na história do realismo: estética da criação verbal*. Martins Fontes.

Caine, B. (2009). Taking up the pen: women and the writing of friendship. In: B. Caine (Org.), *Friendship: a history* (pp. 215-222). Equinox.

Carson, A. (2022). *Eros: o doce-amargo: um ensaio*. Bazar do Tempo.

Ferrante, E. (2015). *A amiga genial* (M. S. Dias, Trad.). Biblioteca Azul.

Ferrante, E. (2016a). *História do novo sobrenome* (M. S. Dias, Trad.). Biblioteca Azul.

Ferrante, E. (2016b). *História de quem foge e de quem fica* (M. S. Dias, Trad.). Biblioteca Azul.

Ferrante, E. (2017a). *História da menina perdida* (M. S. Dias, Trad.). Biblioteca Azul.

Ferrante, E. (2017b). *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora* (M. Lino, Trad.). Intrínseca.

Ferrante, E. (2023). *As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever* (M. Lino, Trad.). Intrínseca.

Gagnebin, J. M. (2009). *Lembrar escrever esquecer*. Editora 34.

Goethe, J. W. (2014). *As afinidades eletivas*. Penguin Classics Companhia das Letras.

Goethe, J. W. (2009). *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Editora 34.

Koselleck, R. (2020). Sobre a estrutura antropológica e semântica do conceito de *Bildung*. In R. Koselleck. *Histórias de conceitos* (pp. 115-168). Contraponto.

Lee, A. (2016). Feminine identity and female friendships in the 'Neapolitan' novels of Elena Ferrante. *British Journal of Psychotherapy*, 32(4), 491-501. <https://doi.org/10.1111/bjp.12232>

Moretti, F. (2020). *O romance de formação*. Todavia.

Mullenneaux, L. (2016). *Naples' Little Women: the fiction of Elena Ferrante*. Penington Press.

Peel, M. (2009). The importance of friends: the most recent past. In: B. Caine (Org.), *Friendship: a history* (pp. 317-356). Equinox.

Rogatis, T. (2019). *Elena Ferrante's key words*. Europa.

Secches, F. V. A. (2019). *Uma longa experiência de ausência: a ambivalência em A amiga genial, de Elena Ferrante* [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo].

Simmel, G. (2020). O conceito e a tragédia da cultura. In G. Simmel. *Cultura filosófica* (pp. 257-288). Editora 34.

Zarzar, V. X. Z. (2021). An alternative geometry: L'amica geniale and the Bildungsroman. *The Modern Language Review*, 116(3), 445-461. <https://doi.org/10.1353/mlr.2021.0044>

**O LEGADO DA ARTE ESCULTÓRICA MAKONDE
MOÇAMBICANA NA CONTEMPORANEIDADE
ARTÍSTICA DE REINATA SADIMBA**

***THE LEGACY OF MAKONDE MOZAMBIQUE SCULPTURAL
ART IN THE ARTISTIC CONTEMPORARY
OF REINATA SADIMBA***

Evelyn Magalhães de Oliveira¹

RESUMO: Esta pesquisa é um recorte de um projeto em andamento que tem como objetivo compreender alguns aspectos antropológicos e etnoculturais acerca do Povo Makonde de Moçambique – África, e investigar a produção estética de sua arte escultórica e o legado dessa arte na contemporaneidade artística de Reinata Sadimba, ceramista Makonde. A Escultura Makonde, é o símbolo de resistência contra o período da opressão colonial portuguesa, pois ela ajudou a financiar a luta pela Independência de Moçambique e sua originalidade contribuiu para o Movimento Nacionalista do país. Reinata simboliza a transformação, representa a passagem e a junção da tradição e da contemporaneidade da cultura de Moçambique e dos Makonde, articula de forma inovadora os períodos artísticos, do passado e do presente. A pesquisa é feita a partir de levantamentos bibliográficos em diferentes fontes, sendo estudos dos pesquisadores: Margot e Jorge Dias, Gianfranco Gandolfo e Lia Laranjeira; filmes dos roteiristas e diretores: Catarina Alves Costa e Licínio Azevedo; textos dos historiadores da arte negro-africana: Kabengele Munanga, Mesquitela Lima, Frank Willett e Sally Price; estudos da Arte Makonde de: Margot Dias, Roger Fouquer e Ricardo T. Duarte; além de análises de obras escultóricas de etnia Makonde e da escultora Reinata Sadimba em catálogos de exposições de arte, em websites de museus e em galerias moçambicanas e internacionais.

1 Mestra em Educação, pela Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: evelynoliveira84@gmail.com ORCID: 0009-0009-7841-7803

Palavras-chave: Reinata Sadimba; Makonde; Arte Contemporânea; Moçambique; África

SUMMARY: This research is part of an ongoing project that aims to understand some anthropological and ethnocultural aspects about the Makonde People of Mozambique – Africa, and to investigate the aesthetic production of their sculptural art and the legacy of this art in the artistic contemporaneity of Reinata Sadimba, Makonde potter. The Makonde Sculpture, is the symbol of resistance against the period of Portuguese colonial oppression, as it helped finance the struggle for Mozambique's Independence and its originality contributed to the Nationalist Movement in the country. Reinata symbolizes transformation, represents the passage and emotion of the tradition and contemporaneity of the culture of Mozambique and the Makonde, articulates artistic periods, past and present, in an innovative way. The research is carried out based on bibliographic surveys in different sources, with studies by the researchers: Margot and Jorge Dias, Gianfranco Gandolfo and Lia Laranjeira; films by screenwriters and directors: Catarina Alves Costa and Licínio Azevedo; texts by black African art historians: Kabengele Munanga, Mesquitela Lima, Frank Willett and Sally Price; studies of Makonde Art by: Margot Dias, Roger Fouquer and Ricardo T. Duarte; in addition to analyzes of sculptural works by the Makonde ethnic group and by the sculptor Reinata Sadimba in art exhibition catalogs, on museum websites and in Mozambican and international galleries.

Keywords: Reinata Sadimba; Makonde; Contemporary art; Mozambique; Africa

OS MAKONDE

Os Makonde são um grupo étnico da África Oriental, localizados no nordeste de Moçambique (do Planalto de Mueda), ocupam também o sudeste da Tanzânia (Planalto de Newala) e uma parcela pouco significativa do Quênia (cerca de 6 mil pessoas de etnia Makonde) (“Apátridas da etnia Maconde”, 2016). Acerca da história antiga do Povo Makonde há escassas informações, diferente de outros grupos étnicos africanos em que “existiu uma organização hierárquica sob o mando de chefes poderosos, ciosos dos seus feitos, a ponto de manterem cronistas que memorizavam e transmitiam a história

de seu povo, os Macondes sempre viveram divididos em pequenos grupos familiares” (Dias, 1964, p. 57), o único soberano era o chefe de sua aldeia, cuja a autoridade é quase nula (Dias, 1964) mesmo sendo ele de linhagem matrilinear. Em geral, eles não têm “o sentido de hierarquias, nem o hábito de se curvarem perante ninguém” (Dias & Dias, 1970, p. 313).

As principais intervenções estéticas praticadas pelos Makonde são as tatuagens (*dnembo*), as pinturas, o *ndona* (pelele) e as escarificações. A pintura é aplicada em certos rituais dos Makonde, no entanto, são pigmentos temporários que não afetam o tecido epidérmico, enquanto a tatuagem é um sistema de pintura definitiva, em que o tatuador golpeia de uma só vez, por meio de uma lâmina afiada sobre a pele lisa e depois aplica o carvão em pó vegetal. Já a escarificação consiste em talhar, queimar e furar com uma lâmina afiada e ou quente a pele e, em seguida, aplicar o carvão em pó até formar uma “irritação” na pele, formando um tecido em relevo, um excesso de cicatrização, conhecido como *queloide* (Dias & Dias, 1970). É comum os homens tatuarem a face, tórax, a região renal, os braços e o abdome. As mulheres tatuam as costas, os braços, a face, o abdome e as nádegas, e, o *ndona* ou *pelele* é a perfuração dos lábios ou do lóbulo da orelha com um cilindro de pau, com uma finalidade muito semelhante ao “alargador”, conhecido como objeto estético para alargar algumas partes do corpo.

As representações dos desenhos Makonde se distinguem de qualquer outra etnia moçambicana (Dias & Dias, 1964). Estão presentes em representação de linhas, motivos naturalistas, formas geométricas, ângulos agudos (*lichumba*), círculos, estilizações de animais (*ligwañula*), palmeiras estilizadas (*nadi*), cruzes, além de figurações naturalistas esquematizadas de “motivos fitomórficos e zoomórficos, como o coqueiro, a mandioca, o sardão, a aranha” (Dias & Dias, 1964, p. 60), espinhas de peixe e ziguezagues (*mwangane*). Segundo Roseiro (2013, p. 132), “os padrões e diversificação das linhas e formas, ajudam a criar uma linguagem visual através da qual, as pessoas podem comunicar, ler e fazerem-se entender e memorizamos padrões em uso na aldeia, cuja simbologia é passada de pais para filhos” e a “ao estarem impregnadas nos seus corpos, representam os hábitos, os costumes e as tradições que caracterizam a sua cultura” (Roseiro, 2013, p. 138).

Para os Macondes durante os Ritos de Iniciação (*Likumbi* masculino e *Ing'oma* feminino) eram realizados também Ritos de Inscrições, onde es-

carificações, perfuração nos lábios, circuncisão e modificações no formato dos dentes eram realizadas. Essas marcas identificavam os Macondes, pois “a cultura para os Makondes é o elemento diferenciador dos grupos e não o sangue” (Ngundangu como citado em Rhormens, 2015, p. 51).

As tatuagens, mutilações dentárias, e piercings, escarificações, adornos labiais (pelele) ou ndona, assim como a limagem dos dentes, são elementos estéticos particulares da cultura Makonde e sempre estarão presentes nos movimentos artísticos, tanto escultóricos quanto nas máscaras Mapiko, de modo que a “inclusão destes padrões étnicos na escultura, pelo artista [Makonde], revela a importância na sociedade que se pretende retratar” (Kasfir, 1992, p. 132). Além disso, segundo os preceitos da Sociologia da Arte de Pierre Francastel, a estética permeia todos os nossos pensamentos e atitudes, “é uma estreita ligação que existe entre as mais livres e aparentemente mais gratuitas especulações dos artistas e a disposição representativas que nos cerca” (Francastel, 1973, p. 3).

Acerca da Arte Makonde, Ricardo Teixeira Duarte (1987, p. 10) com objetivo meramente didático, visto que ela é multifacetada, a classifica em três grandes fases estilísticas: 1ª Fase: “Arte Makonde Antiga”, antes da colonização europeia em que há poucas informações; 2ª Fase: “Período Colonial”, momento de apropriação colonial europeia, a partir da Primeira Grande Guerra e a 3ª Fase: “Arte Makonde Moderna”, final do período colonial, a partir dos anos 60, em que ocorre a Luta Armada e a libertação de Moçambique da hegemonia colonial portuguesa (Duarte, 1987, p. 9). Mais uma vez, sublinhamos que esta categorização “corresponde a uma grande simplificação em relação à realidade muito mais complexa” (Duarte, 1987, p. 10), e optamos a seguir outra abordagem para as três fases artísticas Makonde: Arte Escultórica Makonde Tradicional (antes da colonização portuguesa); Arte Escultórica Makonde Tradicional (durante período da colonização) e Arte Escultórica Makonde Moderna.

A primeira fase da Arte Escultórica Makonde Tradicional corresponde a um período indefinido, sem informações sobre seus autores, com a notícia da produção de pequenos objetos de uso e de máscaras Mapiko. Nesta fase há pesquisadores que afirmam que foi iniciada a prática das esculturas em madeira mais leve policromada (Duarte, 1987), e, infelizmente, “sobreviveram poucas peças antigas do primeiro período, por uma razão simples: a madeira utilizada da sumaumeira brava na estatuária e nas máscaras é extremamente leve e perecível” (Medeiros, 2001, p. 166).

Figura 1 - Esta é uma Máscara Mapiko, e estima-se que a data de criação dela foi entre 1900-1950. Ela possui em sua face lapidações das escarificações em formas geometrizadas, ziguezagues (*mwangane*), ângulos agudos (*lichumba*), figurações naturalistas esquematizadas de motivos fitomórficos; dentro da boca os dentes estão afiados, e na cabeça há aplicações de cabelos humanos. A máscara é feita em madeira policromada, e outros pigmentos nos olhos. O Indianapolis Museum of Art (n. d.), onde se encontra a obra, descreve que ela também possui cera, ferro e fibra.



A segunda fase da Arte Escultórica Makonde ocorre no Período Colonial, e de modo genérico, surge entre o final da década de 1930 e início de 1940 e vai até 1975 (Duarte, 1987; Medeiros, 2001), quando o “interesse da estrutura colonial pela Arte Maconde atingiu o seu apogeu nas décadas de 40-50, com a angariação de grandes coleções por parte de personalidades coloniais e algumas instituições” (Duarte, 1987, p. 43). Através da insistência dos novos administradores, dos colonos e dos missionários, os Makonde produziam incessantemente encomendas de objetos decorativos para os seus principais compradores, principalmente imagens de Cristo, Santos, Nossa

Senhora, figuras humanas, animais selvagens, etc. (Soares, 2000 como citado em Medeiros, 2001, p. 167). Segundo Duarte (1987), através das averiguações de tradição oral que realizou entre os Makonde, imbuídos pela beleza estética da máscara Mapiko foram os mesmos “incentivadores” (missionário, autoridades coloniais e colonos) no início do século XX que teriam demandado a elaboração de esculturas antropomórficas de corpo inteiro.

Figura 2 - Os missionários foram uns dos principais compradores dos escultores Makonde neste tempo colonial, e eles produziam imagens de Cristo, Santos, Nossa Senhora, como a desta imagem. O autor da obra é anônimo, ela foi feita em madeira escura, sem mais especificidade sobre a espécie da árvore, e mede 42,5 cm.



Museu Nacional de Etnografia de Nampula (MUSET), Moçambique
Imagem em P&B: Dominique Macondé [Exposition], p. 50, 2007

A independência de Moçambique foi proclamada em 25 de junho 1975², para que houvesse uma abdicação do poder entre a antiga colônia de forma “harmoniosa,” o *Acordo de Lusaca* – declaração que concedeu a independência de Portugal – não garantiu quaisquer ativos ou indenizações para Moçambique (Newitt, 1997). A nação de Moçambique se encontrava em situação lastimável, Portugal havia deixado o país em extrema miséria, não só economicamente, mas culturalmente, já que tinha oprimido por décadas os valores culturais, étnicos, educacionais, sociais e políticos de toda população, e a “ignorância era outra forma de opressão” (Newitt, 1997, p. 470). Logo, a gestão do então presidente Samora Machel “além de instaurar uma ruptura política, havia de deixá-la muito evidente” (Paredes, 2014, p. 154).

Para uma efetiva libertação de Moçambique era necessário construir uma identidade para uma nova nação que surgia, a criação de um *Homem Novo* no país (Paredes, 2014). Neste tempo a arte desponta com intuito de sublevar os moçambicanos às suas raízes regionais e africanas, devolvendo-lhes a sua dignidade e orgulho. Era um movimento nacionalista decisivo de mobilização política e cultural que se iniciou na Luta Armada e que iria se concretizar no processo pós-libertação (Reunião Nacional de Cultura, 1977).

2 Os eventos que ocorreram após a libertação e independência de Moçambique são inúmeros e complexos, afinal, era um novo país que “renascia”. Diante disso, abordaremos apenas informações abreviadas, visto que, o assunto foge da configuração da nossa pesquisa. Contudo, recomendamos como leitura para o tema: Newitt (1997); Paredes (2014); Cabaço (2007) e Laranjeira (2016).

Figura 3 - Escultura tipo Ujamaa compacto do artista Bernardo Nangwalale. A obra foi feita em um pedaço de tronco de ébano (pau preto) e em volta foram esculpidas um grupo de figuras em alto relevo, praticamente todas elas possuem o mesmo tamanho com exceção de uma: a figura central, geralmente a figura que representa alguém importante da aldeia, comunidade, ou dependendo do tema que o artista pretende ilustrar. Ela mede 168 cm x 22 cm x 20 cm, foi produzida em 1998.

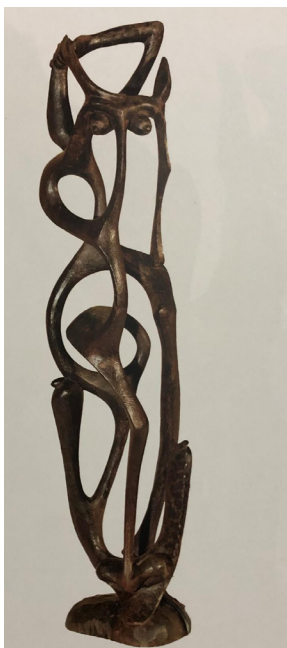


Moçambique, Maputo, MUSART

Imagem: Dominique Macondé [Exposition] p. 74, 2007

A 3ª fase, a Arte Escultórica Makonde Moderna, principalmente o modelo Shetani encerra um longo ciclo dos contornos lineares definidos e limitados das esculturas tradicionais, que variaram de madeira leve (com ou sem policromia), ao pau preto (ébano). As obras permanecem talhadas em ébano, contudo, as silhuetas se tornam voláteis, autônomas e as formas dão a impressão visual de constante movimento, um paradoxo harmônico entre beleza e estranhamento.

Figura 4 - Nesta categoria escultórica, a arte Makonde atravessa forças surrealistas, lúdicas e abstratas. Dos contornos lineares e limitados, das silhuetas precisas e explícitas, o talhar agora é inexato e ambíguo. As formas dão a sensação de constante movimento, um contrassenso entre a beleza e a feiura. Surgem figuras antropomorfas, pernas, braços, pescoços contorcidos, grandes olhos, chifres que atravessam a boca e o nariz. O que permaneceu: o pau preto (Ébano). A obra pertence ao artista Eduardo T. Avemushinu. Ela mede 84 cm x 18 cm x 14 cm. Não há data de produção.



Moçambique, Maputo, MUSART

Imagem: Dominique Macondé [Exposition], p. 67, 2007

REINATA SADIMBA – A ALMA DE BARRO

Reinata nasceu no ano de 1945, em uma pequena aldeia do Planalto de Mueda chamada Homba. Ainda pequena se mudou para a província de Nimu em Cabo Delgado, onde é o “berço da etnia maconde” (Gandolfo, 2012, p. 23) e que atualmente há por volta de 3600 habitantes (Azevedo, 2003). Seu nome de nascença era Nambina, apenas depois foi batizada como Reinata, que era o nome de uma tia paterna, e possui um significado bastante peculiar: quando pronunciado por uma das duas mulheres de um mesmo homem, representa que o esposo não pode ficar com a outra pois ele pertence a ela (Gandolfo, 2012).

Foi criada na educação tradicional da etnia Makonde, e mesmo em uma cultura matrilinear, as funções e atividades das mulheres são exclusivamente no seio da família, nos ritos iniciais femininos, na agricultura, na Olaria e na comunidade. É filha de Sadimba Mashemba, que faleceu quando Reinata ainda era uma menina, e Veronica Ngwalenje, é irmã de Cornélio, Josefina e do também escultor Modesto Chadimba. Casou-se duas vezes e teve oito filhos ao todo.

O primeiro matrimônio aconteceu quando Reinata era muito jovem, e foi arranjado, costume típico entre famílias Makonde, mas não permaneceram muito tempo juntos e logo se separaram. O segundo aconteceu na década de 1960, quando se alistou a FRELIMO e ambos lutaram pela independência de Moçambique contra o governo colonial português, e ela “participa na luta de libertação transportando materiais bélicos, mas também produzindo os recipientes de barro necessários para as diferentes funções da vida dos militares” (Gandolfo, 2012, p. 23).

Assim que termina a Guerra em 1975, o segundo marido a abandona e a deixa sozinha com os filhos, desprovida de qualquer amparo financeiro. Reinata alega que o questionou pelo motivo de não a querer mais, e ele simplesmente respondeu: “acabou” (Azevedo, 2003). Por conta disso, e com a somatória de sofrimentos e sacrifícios, frutos da Luta Armada, as mortes de sete dos seus oito filhos que ocorrem durante e após a Guerra, em que sobrevive apenas seu único filho Samuel, a artista entra em profunda depressão (Azevedo, 2003). Em desespero, ela reza a Deus, pedindo ajuda e inspiração para saber o que fazer para poder sobreviver. E assim como Samaki Likonkoa, que enquanto dormia sonhou com seu pai o orientando a esculpir o primeiro Shetani, Reinata, sonha com uma

voz lhe dizendo: “Reinata, levanta e vai trabalhar com barro” (Azevedo, 2003). E ela obedeceu à voz e a sua criatividade despertou novamente.

Como “o silêncio não é africano” e o cosmo “é um mundo carregado de significado e portador de mensagens” (Ferronha, 2000, p. 93), em sonho Reinata se comunica com o mundo espiritual, um lugar transcendental, repleto de significados, portador de mensagens dos ancestrais e antepassados, e para “conhecer a si mesmo, . . . tem de conhecer as mensagens enviadas incessantemente pelo universo, e através delas, poderá decifrar o seu próprio destino” (Ferronha, 2000, p. 93). A partir disso, ela dá início à produção utilitária de cerâmicas.

A ceramista passa a se tornar muito conhecida e procurada por estrangeiros em razão dos seus utilitários e pelas esculturas de formas “estranhas” e “fantásticas” em Cabo Delgado, o que despertou atenção e também o repúdio dos Makonde, sob o pretexto de que somente aos homens era permitida a profissão de escultor e especialmente em pau preto (ébano). Segundo Spring (2008, p. 276), “a realização de escultura figurativa em qualquer material, é considerada obra de homens” na maior parte dos povos da África subsaariana.

No filme, “Reinata Sadimba” – Mãos de Barro, em cenas distintas, o artista Makonde Matias Ntundo e a amiga Katarina Kuvava, ao conversar com Reinata, afirmam que no início da carreira viam suas obras com muito estranhamento e “esquisitice”, riam muito de seu trabalho e achavam que ela era uma feiticeira (Azevedo, 2003). A crítica de Arte, Paula Braga (2021, p. 82), explica que em geral a Arte Contemporânea não é a valorizada pela sociedade no tempo de sua produção, e ela tem a característica de viver em desconforto, uma desconexão com a sua época, e que o senso comum – subjetividade moldada – “não gosta da arte que não lhe é familiar”.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação que com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (Agamben, 2009, p. 59)

Diante de uma mulher, que invade “um espaço reservado, até ao momento, aos homens escultores, quebrando de alguma forma um tabu e ferindo

assim susceptibilidades” (Gandolfo, 2012, p. 23), os Makonde votam pela sua ostracização (“Reinata”, 2013). Acerca da ostracização de Reinata, que não durou muito tempo, notamos que não é mencionado na maioria das bibliografias. Decerto, por este ser um assunto delicado para a ceramista, sendo ela tão integrante e orgulhosa da sua tradição e cultura, e sendo estes elementos substanciais que delineiam a sua vida e o seu trabalho. Na principal biografia sobre a artista, realizada pelo seu amigo, o curador e consultor do Departamento de Museus do Ministério da Cultura, o italiano Gianfranco Gandolfo, intitulada: *Reinata Sadimba: Esculturas/ Cerâmicas*, esse tema foi abordado de maneira sutil:

Reinata é urna mulher muito original e independente, características que, no ambiente restrito da aldeia, lhe criam muitas incompreensões e contrariedades. Reinata tem dificuldade em aceitar imposições, quer venham da sociedade, quer de um homem, seu companheiro. As próprias palavras de ordens revolucionárias de promoção e de valorização da mulher encontram resistências na aplicação prática e determinam tensões, criando várias contradições com as autoridades tradicionais e revolucionárias em relação à família e à comunidade. (Gandolfo, 2012, p. 23)

Em confronto com sua tradição, Reinata “é a primeira mulher Moçambicana (e não só Maconde) a afirmar-se como escultora, como autora duplamente no seu género (como mulher-escultora) e, como tal, a ter um lugar na história da arte deste país” (Piteira, 2005, p. 75) e pela falta de liberdade artística, e por questões de sobrevivência, em 1978 ela passa à reserva da FRELIMO, para viver somente de sua arte.

Neste mesmo período, em função do destaque conferido a suas esculturas, Reinata tem contato com alguns suíços que estão a desenvolver projetos rurais em Mueda, se tornando grandes amigos. Além disso, as obras de Reinata alçam suas primeiras exposições coletivas em Moçambique e os jornalistas passam a falar da ceramista no país (Gandolfo, 2012). Em 1985, quando a Guerra Civil Moçambicana³ ainda está em decurso, Reinata migra com o seu único filho para Dar es Salaam, em meio a

3 A Guerra Civil Moçambicana ou A Guerra dos Dezesesseis Anos (1977 – 1992), foi o conflito da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) e militares contra a RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana), que recebia financiamento da Rodésia e da África do Sul.

desconfortos e inseguranças, para a Tanzânia, onde permanecem até 1992 (“Reinata”, 2013).

Sadimba ganha repercussão internacional por intermédio dos amigos suíços, como Maya Zurcher, que de 1981 a 1983, colaborou em um projeto com os escultores na cooperativa em Mueda (Gandolfo, 2012), era “uma artista suíça que amava a liberdade e defendia o direito de cada ser humano se expressar criativamente” (Costa, 2007, p. 83) e “de um marchand de arte suíço que lhe compra centenas de obras e as exhibe em vários países” (“Reinata”, 2013). Em 1989, muitos de seus trabalhos foram adquiridos pelo *Musee de l’Art Brut* em Lausanne, na Suíça, e ocorre a sua primeira exposição individual, na *Galeria Nymba Ya Sanaa*, em Dar es Salaam, na Tanzânia (Spring, 2008; Gandolfo, 2012).

Da produção de utilitários e das formas ditas “estranhas” e “fantásticas”, Sadimba transforma suas peças em figuras artísticas diversas e antropomorfas, fazendo “tudo que vem de sua imaginação” (Azevedo, 2003). Reinata declara que tudo é fruto de sua criatividade, ela só não consegue realizar cópias, e quando está nervosa não consegue elaborar coisa alguma, fica sem ideias. Mas quando está feliz surgem as coisas bonitas.

Reinata gosta de marcar a sua originalidade. Assim, constrói para si uma casa fora do comum com decorações particulares em barro, veste calças de homem, compra e utiliza urna bicicleta e estabelece relações de amizade com pessoas estrangeiras e brancas. É, ao mesmo tempo, tradicional e moderna na sua abordagem ao tema da própria identidade e à dos outros. Ela não considera a sua cultura como defesa fechada dos seus valores, como um elemento de discriminação, mas, ao contrário, como base de comunicação, um bem para partilhar com os outros, com os amigos, quando se relacionam com ela uma base de respeito mútuo. (Gandolfo, 2012, p. 23)

“Brincar me deixa tão feliz como fazer cerâmica” (Azevedo, 2003), diz Reinata enquanto começa a moldar uma boneca de barro, com a mesma técnica de “rolo”, processo introduzido pela Olaria Makonde. Foi desse sentimento pueril e de liberdade que o talento artístico de Sadimba se manifestou, sendo na infância em Nimu que ela deu seus primeiros passos como escultora. Para criação de suas primeiras cerâmicas, Reinata relembra que roubava o barro das oleiras sem que ninguém notasse, uma vez que as crianças Makonde somente podiam observar as oleiras manuseando os objetos. No mato, escondida, fazia panelinhas e, quando prontas, as levava para casa e

sua mãe ficava admirada com tamanha beleza. Com passar do tempo, ela foi ganhando prática e vieram as painéis grandes (Azevedo, 2003).

Com o fim da Guerra Civil Moçambicana, resultado do Tratado de Paz entre a FRELIMO e a RENAMO, em 1992, Reinata retorna a sua terra, “está de volta à sua casa” (Criattus mz, 2020), segundo as palavras da artista. Já conhecida no circuito artístico africano, a ceramista é procurada pelo Primeiro-Ministro moçambicano da época, Pascoal Macumbi, que a oferece uma sala no fundo do jardim do Museu de História Natural, em Maputo, para ser seu ateliê, em seguida pede para ela procurar o Ministro da Cultura para que ele a ajude com mais recursos. Contudo, em entrevista realizada em 2020, Reinata conta que chegou a procurá-lo duas vezes, pois queria ajuda em um empréstimo para poder comprar uma camionete para o transporte do barro até o seu ateliê, visto que a argila do Planalto dos Makonde “foi substituída pela terra dos arredores de Maputo” (Criattus mz, 2020) mas o Ministro da Cultura nunca a retornou. Ela afirma ainda que sozinha, com a venda de suas obras, conseguiu comprar o automóvel para conduzir sua matéria prima até seu ateliê.

No que se refere ao seu ateliê no Museu de História Natural, em Maputo, e embora a artista sempre trabalhe com muita alegria e entusiasmo, há pouco incentivo por parte do governo de Moçambique para uma artista com o renome de Sadimba. Na mesma entrevista citada anteriormente, a artista Makonde alega que o espaço, fornecido gratuitamente na década de 1990, é muito pequeno e apertado tanto para a manipulação e processamento dos materiais das esculturas quanto também para o atendimento ao público, além de ser inadequado para as apresentações dos trabalhos para representantes de galerias, o que prejudica muito a venda e a divulgação de suas obras (Criattus mz, 2020).

Em um momento anterior, suscitamos aqui a reflexão de Laranjeira, sobre esta dificuldade dos artistas moçambicanos em divulgar suas obras, devido ao baixo investimento governamental (Laranjeira & Munguambe, 2020). Matias Ntundo, por exemplo, um artista Makonde de grande destaque em Moçambique, autor de obras em xilogravura e esculturas em pau preto, enquanto passava a tinta na superfície de madeira para imprimir no papel em branco, conversava com Reinata, e dizia que estava realizando uma grande encomenda em xilogravuras, a pedido do Governo sobre a vasta história de Moçambique. No entanto, estava atrasado com a requisição, e que só não terminou ainda porque precisava trabalhar na machamba (agricultura) para

não passar fome, já que estava produzindo as obras “gratuitamente”. Reinata questionou o motivo de ele aceitar isso sem nenhuma ajuda financeira, e ele respondeu que fazia isso pela arte! (Azevedo, 2003).

Em entrevista para Lia Laranjeira, Ntundo afirma acerca da permanência na atividade artística:

Mesmo não havendo quase ninguém para comprar, o meu objetivo fundamental é não esquecer essa arte, eu continuo a esculpir para manter e preservar a cultura da arte makonde e para que essa cultura seja passada para a nova geração. Para que as crianças conheçam que o makonde original era assim, aguçava os dentes e se tatuava. Esses são os objetivos que me levam a esculpir. (Laranjeira, 2018, p. 276)

Como a ceramista, Matias luta e resiste pela arte, assim como fez pela independência de Moçambique, e segundo Deleuze (2012), “apenas o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta dos homens” Para o filósofo, arte e resistência estão permanentemente entrelaçadas, porque a “arte é o que resiste” (Deleuze, 2012).

No ano de 1992, momento em que retorna a sua terra natal, Reinata também realiza sua primeira exposição individual em Moçambique, na *Galeria Afritique*, e a partir dela participa de inúmeras exposições individuais e coletivas em diversos países. Importante ressaltar que nessa “altura e devido ao reconhecimento que o seu trabalho passa a ter no seu país, os Maconde reintegram-na como um dos seus” (“Reinata”, 2013). Para citar apenas algumas exposições da artista, Reinata esteve presente nos eventos: “1ª Bienal de Joanesburgo”, África do Sul, em 1995; “Expo 98”, em Lisboa, Portugal, em 1998, “Latitudes 2003” – no Hôtel de Ville de Paris, Paris, França, em 2003; “Dominique Macondé : Mozambique, La Réunion” : no Musée historique de Villèle, distrito de Saint-Paul, em 2007; “Reinata Sadimba e Inácio Matsinhe” – Galeria de Arte Contemporânea Africana, Lisboa, Portugal, em 2008 e “a partir de então as suas exposições individuais neste e em vários outros países impõem a figura desta artista “popular” como uma das mais interessantes e conhecidas no panorama nacional e internacional” (Gandolfo, 2012, p. 25).

Em março de 2022, o atual presidente português Marcelo Rebelo de Sousa, foi até Moçambique, em cerimônia realizada na Biblioteca do Centro Cultural da Embaixada de Portugal, em Maputo, condecorar duas personalidades moçambicanas com a Ordem do Infante D. Henrique, uma delas era

o escritor João Paulo Borges Coelho a outra era a artista Reinata Sadimba. O presidente português ressaltou a genialidade de Sadimba, o seu papel importante na libertação e no progresso de Moçambique e “disse que na sua vida ‘há permanentemente o criar’, mas também ‘a realidade da luta pelo papel da mulher, o papel político e cívico da mulher, o papel da mulher como criadora cultural’” (“Marcelo condecora escultora”, 2022).

“Não faço homens. Só faço mulheres. Os homens não gostam de mim!” (Azevedo, 2003). Toda vez que Sadimba é interrogada pelo motivo de não fazer esculturas masculinas, ela responde enfática a mesma afirmação. Seria uma fuga pelas decepções e dores das relações do passado, como se o arquétipo masculino moldado em barro pudesse despertar algo que bloqueasse sua criatividade? Sabemos que os homens a apunhalaram durante a vida, a começar pelos seus ex-maridos e em seguida pelos Makonde que privilegiavam os homens no ofício de escultor, e que a baniram por um tempo de sua cultura. No entanto, quando questionada por sua neta, o porquê dela não se casar, Reinata diz espirituosa, que além de ser muito velha para um matrimônio, os homens fogem dela, porque quando ela os puxa para um lado, eles fazem força e vão para outro lado, e finaliza balançando a cabeça em uma negativa, como se já estivesse conformada com a situação (Azevedo, 2003).

Esmeralda Mariano pressupõe que a rejeição que Reinata acredita sofrer dos homens tenham raízes em sua ambiguidade ao adentrar no campo artístico exclusivamente masculino, ou que talvez sejam de suas decepções amorosas e perdas, e que as suas “formas estranhas” referidas por diversos analistas de suas obras sejam a própria expressão de “reivindicação da complementaridade da força feminina e masculina e das relações entre homens e mulheres” (Mariano, 2012, p. 115).

Esses sentimentos coibidos de Reinata em relação aos homens também podem ser explicados por bell hooks (2000), segundo a autora os períodos de escravização e colonização “criaram condições muito difíceis para que os negros nutrissem seu crescimento espiritual” A opressão e a exploração destes sistemas distorceram e impediram a capacidade das mulheres e homens negros de amarem, são feridas herdadas a partir do contexto de desumanização de seu povo diante da guerra, da colonização e da escravidão, em que os seus “ancestrais testemunharam seus filhos sendo vendidos; seus amantes, companheiros, amigos apanhando sem razão” (hooks, 2000).

Contudo, as vicissitudes que impactaram a existência de Reinata a tornaram uma mulher à frente de seu tempo, destoante na sociedade moçambicana, e “com sua produção artística conquistou e atingiu níveis altos equivalentes aos maiores escultores macondes” (Mariano, 2012, p. 115). Todavia, isso amedrontou homens de sua vida e fez com que não fosse compreendida pelo grupo social no qual sempre esteve inserida. Mas nada a impediu de prosseguir, uma vez que ela nasceu em um corpo ancestral matrilinear, estrutura em que as forças e a energia de mulheres africanas vibram criatividade, suprem as famílias e a comunidade, transmitem os valores e os segredos da espiritualidade e das tradições, que se integram na luta social, cultural e política, que resistem contra os massacres coloniais e combatem os preconceitos de gênero.

Como guerrilheira da vida e da arte que é, Reinata simboliza a transformação, representa a passagem e a junção da tradição e da modernização cultural de Moçambique e de seu povo, articulando de forma inovadora dois períodos artísticos que são consolidados como distintos, como se esses dois mundos não pudessem interagir entre si (Carrilho, 2012), e “como originária da cultura maconde e integrante de muitas culturas, é expressão da tradição, da modernidade e símbolo de contemporaneidade” (Mariano, 2012, p. 109). Ela estremece padrões ancestrais como se estivesse em uma guerrilha, mas o seu confronto possibilitou incorporar novas perspectivas e expressões, e deste modo, perpetuar o legado da Arte Makonde em suas obras, e “nada mais parecido com a guerrilha do que o processo da vanguarda artística consciente de si mesma. Na guerrilha, tudo é vanguarda e todos os guerrilheiros são vanguardeiros. . . . Só a guerrilha é de fato total Constelação da liberdade sempre formando” (Pignatari, 2006, p. 158).

A REINVENÇÃO DA MEMÓRIA MAKONDE PELA ARTE DE REINATA SADIMBA

Existe um provérbio Iorubá⁴ que diz: “Exu matou um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje” (Verger, 1998, p. 12). Nele, Exu, “o mais sutil e o mais astuto de todos os orixás” (Verger, 1998, p. 12), ensina

4 Os Iorubás são um dos maiores grupos étnico-linguísticos da África Ocidental, a maior parte desta população se concentra na Nigéria, Gana, Togo e Benim.

que o passado e o futuro estão permanentemente conectados, que o reinício é ininterrupto e que aqueles que hoje reinventam e reproduzem as memórias daqueles que se foram. Mas o que são memórias? E como Reinata Sadimba reinventa as memórias da cultura Makonde na contemporaneidade de sua arte?

Le Goff certifica que o conceito de memória tem “como propriedade . . . conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças as quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (Le Goff, 1990, p. 43). E Zilli vai na mesma direção ao dizer que memórias não são somente recordações do passado como também são fatos e lembranças que realizamos no presente (Zilli, 2016). “A memória é uma invenção”, também foi o tema da exposição do MAM –Rio (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), em 2021, como parte do projeto *Legados Vivos*, e segundo o curador Pablo Lafuente a ideia da arte como memória foi trazer “. . . os processos de construção da memória, sobre o que lembramos, o que esquecemos, e sobre as coisas que escolhemos para nos lembrar o que somos” (Lemos et al., 2022).

Para não esquecer das memórias de seu povo e para lembrar de quem é, Sadimba impõe a sua língua como principal forma de comunicação. “Com a sua comunicabilidade para além do oral” (Mariano, 2012, p. 111), quando necessário a interlocução verbal a ceramista apenas se comunica em Shimakonde, se recusando neste mundo contemporâneo e globalizado a aprender a língua predominante herdada pela colonização do seu país, o português. Em entrevistas televisivas, em exposições individuais ou com seus melhores amigos é preciso um interlocutor para traduzi-la. O italiano Gianfranco Gandolfo, um de seus amigos próximos, na introdução da biografia sobre Reinata, chegou a comentar sobre sua apreensão por conta dos limites da comunicação, e que isso podia “desequilibrar num sentido demasiado subjetivo a visão representada” (Gandolfo, 2012, p. 17). Para dialogar com a artista é necessário um intérprete, geralmente alguém de sua família, seu filho Samuel, alguma de suas netas ou amigos. Tal como a arte, a linguagem também é um modo de perpetuar e conservar a identidade étnica, uma vez que é por meio dela “que há o contínuo reconstruir e relembrar dos mitos, que contêm a essência da memória social” (Parellada, 2006, p. 28).

Reinata realiza o encontro entre reinvenção e reprodução das memórias Makonde, quando em um momento de desalento, ao evocar o seu Deus e sonhar com espíritos, ouve e acata uma voz que a orienta a trabalhar com o barro, mas não se satisfaz em produzir somente utilitários com a argila como sua mãe e as mulheres faziam em Nimu, ela tece seu horizonte artístico particular, rompendo diversos paradigmas, que até então eram irrefutáveis. Entretanto, a técnica clássica, na qual se buscava a matéria prima em local abundante e longínquo e que se realizava o cozimento do barro em fogo brando no solo faz parte do passado, seu estilo autêntico é adequado as novas tecnologias industriais, hoje a argila precisa ser comprada e transportada por um automóvel com carroceria. Argan, declara, que a soma dos valores artísticos das civilizações do passado e a do presente é um legado ineliminável, é o “componente principal do ambiente material da existência . . . as quais, por sua vez, ainda constituem o sistema básico de agregação social” (Argan, 2016, p. 588), e que cada período artístico pode ter sua própria autonomia, mas se ambos não tiverem vinculação, elas “morrem”.

Por meio de sua cerâmica, ela reinaugura a arte Makonde, mesclando a sofisticação da Olaria, aprendizado transmitido pelas mãos das mulheres Makonde, com a audácia e a plasticidade das esculturas figurativas, tradição e exclusividade que antes dela, era apenas dos homens de seu povo, e “as suas figuras representam a maternidade, os valores da procriação, dos filhos, simbolizam a fertilidade e indicam o estatuto da mulher como fonte de nutrição e proteção” (Mariano, 2012, p. 113). Os motivos geométricos, retângulos, losangos, ângulos agudos, círculos, ziguezagues, padronagens ancestrais que se distinguem de qualquer outra cultura moçambicana, somadas as ornamentações inovadoras e conceituais estampam das curvas sofisticadas de um cântaro as esculturas de “formas mágicas”.

Já que as esculturas de Sadimba são elaboradas de argila assim como a Olaria, podem ser moldáveis com as mesmas ferramentas. Por essa razão, ela utiliza elementos equivalentes ou semelhantes das que suas antepassadas usavam, o carolo de espiga de milho (sem milhos), uma pedra redonda para polir a superfície do recipiente, facas e serrotes (no passado eram lâminas de ferro lisa e outras dentadas) e as cores do grafite em pó e o cal para a ornamentação “evocam, provavelmente, a ligação simbólica entre o mundo natural/corpóreo e espiritual, simbolizando o sangue, a vida e a morte” (Mariano, 2012, p. 113). Através de sua imaginação livre e intuiti-

va, ela incorporou novos componentes para decoração e como ferramenta, decorrentes do convívio com os ocidentais e das implicações da modernidade, como: tampa de caneta esferográfica, um pedaço de vidro, brincos, óculos de sol, chapéu de palha e entre outros.

Figura 5 - Ma-jinny, espíritos que saíram da água, é o nome desta obra. A relação poligâmica é algo habitual na cultura Makonde, no entanto, como foi dito anteriormente, o próprio significado do nome “Reinata”, diz que há sempre uma esposa que quer deter o controle e o fervor do amor do esposo. Esta é uma estrutura que sustenta um corpo robusto e de três cabeças, que possui apenas dois pés, sendo os pés tão importantes e a base para suportar todo o peso corpóreo. A sensação ao ver apenas a imagem da peça, é que somente dois pés não sejam suficientes para suportar um torso com três cabeças, parece que a qualquer momento a peça vai cair do apoio. Talvez o equilíbrio ideal seja duas cabeças para dois pés, ou melhor, talvez para Reinata, um relacionamento conjugal seria melhor se fosse sustentado apenas por duas pessoas. A peça mede 31 cm x 20 cm x 22 cm.

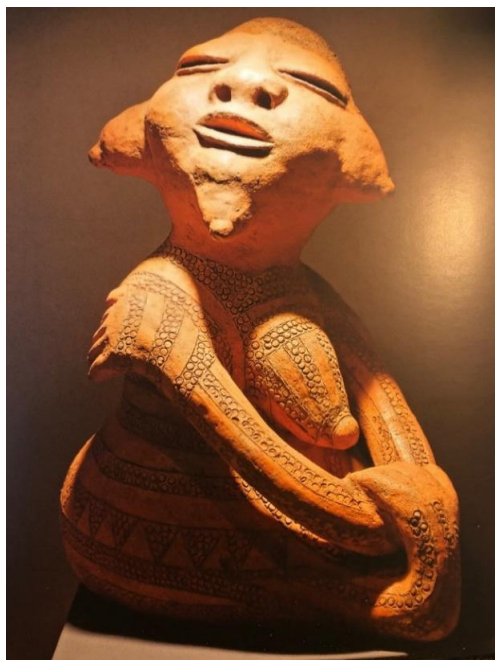


Imagem: Dominique Macondé [Exposition] p. 119, 2007

Figura 6 - A artista explica que esta é uma mulher que se abraçou sozinha, porque não tem marido, tem mamas no lugar das orelhas. No entanto, a obra pode representar muitas coisas, sexualidade, solidão, abandono, liberdade ou todos esses sentimentos incorporados. É uma mulher, acima de tudo porque tem um grande seio no corpo e seios nas orelhas e no lugar do queixo. E o feminino lhe dá força a olhar e seguir adiante, ela se abraça, se conforta, não precisa de mais nada além dela mesma. Todos os homens foram embora e a abandonaram, ela não precisa mais deles. Qual mulher precisa de um homem quando se tem tantos seios para tocá-los. Nada mais importa além dela mesma. A obra mede 30 cm x 25 cm x 16 cm.

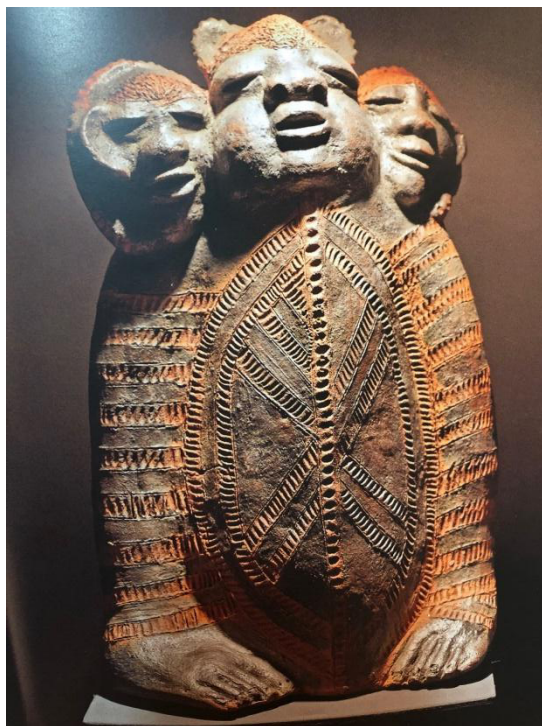


Imagem: Dominique Macondé [Exposition] p. 110, 2007

Figura 7 - A peça foi intitulada inicialmente de Munujuluku (o homem do dinheiro) depois para Robert, e foi feita em 1995, no “Pamoja Workshop”, em homenagem a Robert Loder, co-fundador do *International Triangle*. Todavia, ela pode ser uma referência ao Robert Loder, como há possibilidade de ser o pseudônimo do mascarado no qual Reinata se transveste quando dançou o Mapiko feminino, no filme “Mãos de Barro”, de Licínio Azevedo. Além disso, o falo da figura é inexistente, ele foi apagado e coberto por um excesso de argila, afinal em primeiro lugar, Reinata não faz esculturas masculinas, em segundo, ela é uma mulher e está transvestida de homem para o ritual, evidentemente não tem falo. Segundo Laranjeira, a figura na qual Reinata incorpora de forma caricata é um militar e tem identidade de gênero mista. (Laranjeira, 2018, p. 287) A peça tem de altura 68 cm. Coleção privada.



Imagem: Spring, Chris. Angaza Afrika: African Art Now. London: Laurence King, 2008.

Figura 8 - Foto Reprodução: “Reinata Sadimba – Mãos de Barro”,



Licínio Azevedo, Moçambique 2003, 50 min.

Figura 9 - Em virtude de uma lenda que Reinata conta com frequência, e é muito comum ela produzir a cobra/serpente Makonde, mas sempre com características distintas. Esmeralda Mariano (2012, p. 113), diz que a serpente é uma figura muito comum em Moçambique e em diversas culturas do mundo, pois ela simboliza a condição humana, a sedução, a maledicência, o bem e o mal, as tentações. Reinata disse que viu pessoalmente um homem que foi transformado em cobra pois foi envenenado por uma de suas esposas. A lenda conta a história de um matrimônio com três pessoas, e uma das esposas ao sentir que o marido dava mais atenção para outra, comprou veneno, colocou na sua água e este se transformou em cobra. Desesperado, ele questionou se ela tinha feito isso, e ela negou. A esposa rejeitada apenas confessou o crime quando ambos estavam no hospital. Lá, enquanto cobra, o esposo suplicou para não o matar, desse modo, foi medicado e voltou a se tornar homem. Reinata, por reproduzir permanentemente a figura “cobra”, e junto a ela, repetidamente, narrar a sua lenda, assimilaríamos imediatamente, em qualquer instituição museal ou galeria de arte, que se trata de uma peça de uma artista Makonde. É um modo muito bem-sucedido de sobrelevar e reverberar o legado da cultura Makonde. Além disso, outra questão que ela enfatiza mais uma vez, é a relação monogâmica, que para ela tem

grande importância para a durabilidade da relação do casamento. A peça mede 11 cm x 44 cm x 12,5 cm.



Imagem: Dominique Macondé [Exposition] p. 111, 2007

De abril a junho de 2015, para homenagear os 40 anos da independência de Moçambique e completar a agenda de eventos da comemoração dos 115 anos da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ), as obras de Reinata e de artistas moçambicanos foram expostas no Brasil. Essa foi a primeira vez que as esculturas da artista Makonde estiveram em uma exposição artística brasileira (Sousa, 2022, p. 107). Promovida pelo IOC/Fiocruz, a exposição “Reinata Sadimba e a Mulher na Arte Africana”, foi realizada no Centro Cultural Justiça Federal no Rio de Janeiro, a curadoria foi do pesquisador Dr. Wilson Savino e da museóloga Dra. Eloisa Sousa, e tiveram como intuito apresentar algumas esculturas de Reinata e obras em que a essência feminina africana era protagonista (Rocha, 2015).

Atualmente a coleção particular do Dr. Wilson Savino de esculturas de Reinata Sadimba que foram expostas no Centro Cultural Justiça Federal no Rio de Janeiro, pertencem ao Museu Nacional do Rio. Em 2019, um ano

após o incêndio ocorrido na instituição, o pesquisador da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) doou mais de 300 obras de seu acervo, e dentre elas as 16 esculturas de Reinata⁵.

Figura 10 - Cartaz da exposição: “Reinata Sadimba e a Mulher na Arte Moçambicana”, realizada pelo Instituto Oswaldo Cruz/Fiocruz e o Centro Cultural da Justiça Federal no Rio de Janeiro para homenagear os 40 anos da independência de Moçambique e completar a agenda de eventos da comemoração dos 115 anos da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ).



Imagem: Milton Domingos, 2014, Moçambique – Projeto Gráfico:
Heloisa Diniz/ Fiocruz

5 Entrevista particular realizada entre a autora e o pesquisador Wilson Savino via Google Meet no dia 04 de abril de 2023.

Figura 11 - Uma das salas de exposição do Centro Cultural da Justiça Federal do Rio de Janeiro, indicada como “Sala de abertura da exposição” com um grande cartaz da mostra de Reinata Sadimba.



Imagem: Gutemberg Brito, 2015 – Cedida gentilmente pela curadora Eloisa Sousa.

Figura 12 - O colecionador e responsável pela exposição o Dr. Wilson Savino e algumas visitantes em uma das salas de exposição do Centro Cultural da Justiça Federal do Rio de Janeiro. Na imagem também podemos observar algumas esculturas de Reinata expostas e protegidas por vidro.



Imagem: Gutemberg Brito, 2015– Cedida gentilmente pela curadora Eloisa Sousa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O legado Makonde está presente na arte contemporânea de Reinata Sadimba, tanto nos utilitários quanto nas esculturas alegóricas: as tradicionais temáticas sobre a vida em comunidade, como a mulher que soca a farinha no pilão com seus modernos brincos prateados nas orelhas; a estética do seu povo emoldurada nos corpos e faces de suas figuras com as escarificações e tatuagens e os cabelos cortados à navalha; as lapidações das formas antropomorfas para simbolizar a espiritualidade e os mitos de sua cultura, como as suas famosas serpentes entrelaçadas; as composições com características Makonde, e de cunho altruísta e político, como a prostituta que veste

uma máscara para se proteger contra o vírus do COVID-19, e a de enfrentamento e resistência, como a escultura *Lingundunbwe*, o Mapiko feminino, que até pouco tempo era proibido para mulheres.

Contudo, há também “o papel da mulher e do ser mãe, o seu papel de mulher engajada na luta pela libertação nacional, indignada pela guerra pós-colonial e seus efeitos, e pelos problemas da vida actual” (Mariano, 2012, p. 115), a dor, o amor, os preconceitos de gênero, a dependência dos relacionamentos, os filhos, o sentido da amizade, a vulnerabilidade, e “o tema da sua originalidade, tratada por alguns como loucura, a maledicência e a discriminação por todos aqueles que são diferentes, muitas vezes representados como portadores de defeitos físicos” (Gandolfo, 2012, p. 25). Conforme bem descreve Esmeralda Mariano (2012, p. 109), Reinata reside nos contrastes, na capacidade “de reconstruir e sonhar o amor, no exorcizar o sofrimento”. São contextos particulares que tocam sua alma de criatividade abundante e que são trazidos à tónica para complementar o acervo de sua vida e obra.

REFERÊNCIAS

Azevedo, L. (2003). *Reinata Sadimba – Mãos de Barro* [Filme]. Licínio Azevedo, Moçambique 2003, 50 min. Ebano Multimedia.

Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Argos.

Ajzenberg, E., & Munanga, K. (2009). Arte moderna e o impulso criador da arte africana. *Revista USP*, (82), 189-192. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.voi82p189-192>

Amaral, A. A., & Barros, R. T. *Moderno onde? Moderno quando? A Semana de 22 como motivação* [Exposição]. MAM. <https://mam.org.br/exposicao/moderno-onde-moderno-quando-a-semana-de-22-como-motivacao/>

Apátridas da etnia Maconde recebem documento de identidade no Quênia (2016, 26 de outubro). *UNHCR ACNUR Brasil*. <https://www.acnur.org/portugues/2016/10/28/apatridas-da-etnia-maconde-recebem-documento-de-identidade-no-quenia/>

Argan, G. C. (2016). *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Companhia das Letras.

Braga, P. (2021). *Arte contemporânea: modos de usar*. Elefante.

Cabaço, J. L. O. (2007). *Moçambique: identidades, colonialismo e libertação* [Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/T.8.2007.tde-05122007-151059>

Carrilho, J. (2012). Do Planalto de Mueda para outro mundo. In G. Gandolfo. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas : sculpture / ceramics*. Kapicua.

Costa, A. (2007). *Dominique Macondé: Mozambique, La Réunion* [Exposição]. Musée Historique De Villèle.

Criattus mz. (2020, 20 de outubro). *Inspirações com Reinata Sadimba* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zdkA7omvokU>

Deleuze, G. O ato de criação. In R. Duarte (Org.), *O belo autônomo: textos clássicos de estética* (Coleção Filô, 2ª ed.). Autêntica.

Dias, J. (1964). *Os Macondes de Moçambique: Vol I. Aspectos históricos e económicos*. Junta de Investigações do Ultramar; Centro de Estudos de Antropologia Cultural.

Dias, J., & Dias, M. (1964). *Os Macondes de Moçambique: Vol II. Cultura material*. Junta de Investigações do Ultramar; Centro de Estudos de Antropologia Cultural.

Dias, J., & Dias, M. (1970). *Os Macondes de Moçambique: Vol. III. Vida social e ritual*. Junta de Investigações do Ultramar; Centro de Estudos de Antropologia Cultural.

Dias, M. (1973). *O fenómeno da escultura maconde chamada “moderna”* (Coleção Estudos de Antropologia Cultural). Junta de Investigações do Ultramar; Centro de Estudos de Antropologia Cultural.

Duarte, R. T. (1987). *Escultura Maconde*. Universidade Eduardo Mondlane.

Ferronha, A. L. (2000). O tropicalismo luso ou a maneira africana de estar em Portugal. In A. Moreira & J. C. Venâncio (Orgs.), *Luso-tropicalismo: uma teoria social em questão*. Vega.

Francastel, P. (1973). *A realidade figurativa*. Perspectiva; Edusp.

Fouquer, R. (1979). *La escultura moderna de los makonde*. Nouvelles Editions Latines.

Gandolfo, G. (2012). *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas: sculpture / ceramics*. Kapicua.

Hooks, B. (2000). *Vivendo de amor* (M. Mendonça, Trad.). *Portal Geledés*. <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>

Indianapolis Museum of Art. (n.d.) *Helmet mask for Mapiko masker*. Disponível em <http://collection.imamuseum.org/artwork/13961/>

Kasfir, S. (1992, abril). African art and authenticity: a text with a shadow. *African Arts*, 25(2), 40-53+96-97. <https://doi.org/10.2307/3337059>

Laranjeira, L. D. (2016). *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)* [Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo]. <https://doi.org/10.11606/T.8.2016.tde-03112016-160238>

Laranjeira, L. D. (2018). *Mashinamu na Uhuru: arte makonde e história política de Moçambique (1950-1974)*. Intermeios.

Laranjeira, L. D., & Munguambe. (2020, 10 de novembro). *Artes em Moçambique* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BLAEQwsIJAO&t=1339s>

Le Goff, J. (1990). *História e memória*. Edunicamp.

Lemos, B., Eleison, K., & Lafuente, P. *A memória é uma invenção* [Exposição]. MAM RIO. <https://mam.rio/programacao/a-memoria-e-uma-invencao/>

Marcelo condecora escultora Reinata Sadimba e escritor João Paulo Borges Coelho (2022, 20 de março). *Público*. <https://www.publico.pt/2022/03/20/culturaipsilon/noticia/marcelo-condecora-escultora-reinata-sadimba-escritor-joao-paulo-borges-coelho-1999460>

Mariano, E. (2012). (Re) produzindo o mundo: corpo e simbolismo. In G. Gandolfo. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas: sculpture / ceramics*. Kapticua.

Medeiros, E. (2001). Arte Maconde: principal bibliografia. *Africana Studia*, (4), 165-182. <https://ojs.letras.up.pt/index.php/AfricanaStudia/article/view/7115>

Newitt, M. (1997). *História de Moçambique*. Europa-América.

O povo Makonde (n.d.). *MMO*. <https://www.mmo.co.mz/rostos-tatuados-e-arte-maconde/>

Paredes, M. M. (2014). A construção da identidade nacional moçambicana no pós-independência: sua complexidade e alguns problemas de pesquisa. *Anos 90*, 21(40), 131-161. <https://doi.org/10.22456/1983-201X.46176>

Parellada, C. I. (2006). Arte e artesanato Kaingang e Guarani no Paraná. In Secretaria de Estado da Educação do Paraná. *Educação escolar indígena* (Série Cadernos Temáticos, pp. 26-31). SEED-PR. http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/cadernos_tematicos/educacao_escolar_indigena.pdf

Pignatari, D. (2006). Teoria da guerrilha artística. In G. Ferreira (Org.), *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas* (pp. 157-162). Funarte.

Piteira, S. (2005, dezembro). Reinata Sadimba: questões de género, lugar e tempo. *Latitudes*, (25), 74-75.

Reinata. *Perve Galeria*. https://www.pervegaleria.eu/home/images/stories/perve/Expos_2013/Shikhani_Reinata/Reinata_Bio.pdf

Reunião Nacional de Cultura – Artes Plásticas (1977, setembro). *Revista TEMPO*, (361)

Rhormens, M. C. L. (2015). *Um olhar sobre as máscaras de Mapiko: apropriação técnica, simbólica e criativa da máscara* [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas].

Rocha, L. (2015). Exposição sobre a mulher na arte moçambicana será aberta nesta quarta-feira (8/4). *Fiocruz*. <https://portal.fiocruz.br/noticia/exposicao-sobre-mulher-na-arte-mocambicana-sera-aberta-nesta-quarta-feira-84>

Roseiro, A. H. R. (2013). *Símbolos e práticas culturais dos Makonde*. [Tese de Doutorado, Universidade de Coimbra].

Sousa, E. R. (2022). *A Coleção (de artes) Africanas Savino em busca de sua Musealização: considerações sobre a cultura material negra em museus* [Tese de Doutorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro].

Spring, C. (2008). *Angaza Afrika: African art now*. Laurence King.

SPTI – IOC/Fiocruz. *Reinata Sadimba e a mulher na arte moçambicana* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gjMLRl8ISuk>

Verger, P. (1998). *Lendas africanas dos orixás*. Fundação Pierre Verger.

Zilli, G. (2016). A presença da memória na arte contemporânea e seus desdobramentos. *Conexões Culturais – Revista de Linguagens, Artes e Estudos em Cultura*, 02(01), 88-90. <https://doi.org/10.23899/relacult.v2i1.22>

PROVINCIALIZAR A *BILDUNG*, ASSOMBRAR A HISTÓRIA***PROVINCIALIZING BILDUNG, HAUNT HISTORY***

Maya Moldes¹

RESUMO: As discussões sobre decolonialidade são expoentes em diversas áreas das ciências sociais e da literatura. O que essa vasta novidade teórica significa para aquilo que já se considera consolidado, como o conceito de *Bildungsroman*? Novidade essa, que seja feita a ressalva, nas universidades; mas algumas dessas epistemologias carregam saberes tão antigos quanto Homero é para o Ocidente. Walter Benjamin (2006, p. 945) diz que “o movimento vital da moda” consiste em “transformar poucas coisas”. Neste ensaio, iremos concordar com a desconfiança benjaminiana acerca dos assuntos da moda e tentar alargar o potencial de transformação das teorias decoloniais: a partir da leitura de “Balada de amor ao vento”, de Paulina Chiziane, tomado como objeto sob a luz do conceito de romance de formação, buscarei propor como a teoria da história presente no livro pode iluminar questões sobre a historiografia ocidental.

Palavras-chave: Paulina Chiziane; *Bildungsroman*; decolonial

ABSTRACT: Discussions about decoloniality are exponents in several areas of social sciences and literature. What does this vast theoretical novelty mean for what is already considered consolidated, such as the concept of *Bildungsroman*? This is a novelty, with a caveat, in universities; but some of these epistemologies carry knowledge as old as Homer is for the West. Walter Benjamin (Benjamin, 2006, p. 945) says that “the vital movement of fashion” consists in “transforming a few things”. In this essay, we will agree with Benjamin’s mistrust about fashion issues and try to broaden the transformation potential of decolonial theories: based on the reading of “Balada de amor ao

1 Doutoranda em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPGHIS-UFRJ. E-mail: maya.moldes.mrp@gmail.com ORCID: 0000-0002-6859-1279

vento”, by Paulina Chizane, taken as an object under the light of the concept novel of formation, I will seek to propose how the theory of history present in the book can shed light on questions about Western historiography.

Keywords: Paulina Chiziane; Bildungsroman; decolonial

“Somos filhos da época
e a época é política.
Todas as tuas, nossas, vossas coisas
diurnas e noturnas,
são coisas políticas.
Querendo ou não querendo,
teus genes têm um passado político,
tua pele, um matiz político,
teus olhos, um aspecto político.
O que você diz tem ressonância,
o que silencia tem um eco
de um jeito ou de outro político.
Até caminhando e cantando a canção
você dá passos políticos
sobre um solo político.
Versos apolíticos também são políticos,
e no alto a lua ilumina
com um brilho já pouco lunar.
Ser ou não ser, eis a questão.
Qual questão, me dirão.
Uma questão política.”
(Wisława Szymborska)

Este texto é um exercício: nele, buscarei ensaiar sobre a validade do uso e atualização do conceito de *Bildung*, a partir de interpelações da chamada Teoria Decolonial². Em auxílio às minhas reflexões, recorro à leitura do livro “Balada de amor ao vento”, da escritora chope e moçambicana, Paulina Chiziane. Objeto de aplicação do dito conceito na tese de Cintia Kütter (2018), proponho

2 Com este termo, busco me referir de forma sintética à pluralidade de epistemologias produzidas por sujeitos não europeus, em evidência desde meados dos anos 80, quando o pós-colonialismo passou a designar não somente o tempo histórico depois da independência do dito terceiro mundo e a se referir também às contribuições teóricas dos sujeitos ligados a estes lugares. Sua tríade formadora conta com Franz Fanon, Aimé Césaire e Albert Memmi. Movimentos intelectuais análogos ganharam visibilidade, como os estudos subalternos na Índia, e o giro decolonial na América. Para uma historicidade do termo, ver: Ballestrin (2012).

estabelecer um diálogo com a autora, que não descarta suas premissas e esforço de desenvolvimento, mas propõe outras conclusões. A saber, menos me preocupando em provar que “Balada” pode ser lido como um *Bildungsroman* feminino e mais formulando o que essa leitura alarga – mas também põe em cheque, ressignifica, mesmo dispensa – tal conceito.

Para tanto, penso em organizar o texto em três partes. Em primeiro, desenvolver o argumento a favor da perspectiva decolonial nas reflexões acadêmicas, para além de um campo circunscrito; feito isso, dialogar diretamente com a produção de Kütter, especialmente com seu texto “*Bildungsroman* feminino: uma leitura de Balada de amor ao vento, de Paulina Chiziane”; por fim, pensar nas contribuições que uma escritora híbrida como Paulina pode dar às nossas considerações sobre a historiografia.

Antes de passar à próxima seção, algumas palavras sobre o enredo de “Balada. Trata-se do livro de estreia de Paulina Chiziane, em que narra sobre a personagem Sarnau, da infância à vida adulta. Um marco recorrente nos episódios contados é o seu amor por Mwando, que, de forma recorrente, desencadeia uma série de percalços. No comentário de Jarid Arraes à edição brasileira de 2020, pela Companhia das Letras:

Em Balada de amor ao vento, Paulina Chiziane escreve o amor que é devorado por feitiços destruidores e disputado pela inveja e pela solidão que nascem da poligamia. O amor das mulheres que são submetidas aos homens e que não sabem delimitar sentimentos. (Arraes, 2020).

I

Gostaria de começar explicando minha motivação para essa abordagem que, afinal, não é comumente encontrada nos trabalhos sobre romance de formação. Surgiu de uma físgada ao ler certa entrevista da própria Paulina, ao responder porque declinava ser chamada de romancista:

Sou de Manjacaze, sou chope (povo do Sul de Moçambique), aqueles que são autores de um dos maiores patrimônios da humanidade, a timbila (instrumento de percussão reconhecido pela Unesco como patrimônio mundial). Venho desse grupo, de uma terra de tantos guerreiros, pioneiros na luta contra os portugueses, na luta pela libertação. Gosto muito da cultura chope, da cultura banto, e gosto muito da cultura portuguesa.

Mas o que é o romance para quem vem de uma cultura banto? A minha língua portuguesa é produto dessas duas misturas. Se eu aceitasse ser romancista, aqueles especialistas do romance, no estilo europeu, eles iriam colocar a autoridade deles sobre a minha vida. Eu disse não. O que eu escrevo é parecido com o português, é parecido com o romance, tem muita proximidade. Mas, por favor, me deixa escrever como eu quero. Não sou romancista. Conto histórias. (Chiziane, 2021).

Se ela sequer é favorável ao vocativo de romancista, o que pensaria da filiação a uma categoria específica dentro desse gênero, geralmente associada a clássicos como Goethe e Jane Austen?³ Que seja uma interpretação coerente ler seu livro como um romance de formação, significa que devemos sustentar a direção desse movimento, ou seja, teoria – objeto?

Não é incompatível com o ofício do historiador contrariar as intenções dos autores de nossos documentos; tampouco são nossos os documentos, aliás. Por vezes é mesmo inevitável, pois desconhecemos suas intenções, mesmo as circunstâncias em que foram produzidos e nos resta trabalhar com essas lacunas, buscando, quando é o caso, levantar hipóteses coerentes a essas questões. Em síntese é necessário, mesmo desejável, que o historiador mantenha intenções próprias, que digam de sua subjetividade, sua temporalidade e tantos outros recortes possíveis. Não estou advogando pelo estaque das manifestas intenções de um autor da fonte, mas pela problematização das nossas, quando também nos tornamos autores, ao assumir uma pesquisa.

Se tudo aquilo que acontece no tempo pela ação humana pode ser estudado pela história, como é o caso de um livro como “Balada”, meu intuito é recordar que nossa relação com Chiziane também é histórica. Considerá-la romancista ou contadora em nossas pesquisas – e coloco essa questão sem concluí-la – é um gesto histórico. Também: é um gesto político, como dito no poema da polonesa Wislawa Szymborska, que tomei de epígrafe:

3 Karl Morgenstern usa o termo “romance de formação” de maneira inédita em conferência realizada a 12 de dezembro de 1819. Segundo ele, o romance de formação se refere não apenas ao herói em sua trajetória rumo à perfectibilidade, ao protagonista, mas também a seu leitor, que deve parte de sua formação a esse tipo de romance (Mazzari, 2020). Há uma discussão sobre a literatura que cabe, por assim dizer, dentro do conceito. Notadamente realizada por Franco Moretti (2020), em sua obra homônima “O romance de formação”.

“Querendo ou não querendo, / teus genes têm um passado político / tua pele, um matiz político, / teus olhos, um aspecto político. / O que você diz tem ressonância, / o que silencia tem um eco / de um jeito ou de outro político”. (Szyborska, 2011, p. 77).

O que fazer então? Não podemos nos despir de nossos genes, nossa voz, nossa formação e lugar epistêmico. Felizmente, senão ficaríamos nus e descarnados, e um tal não-sujeito não produz conhecimento. Minha proposta nesse texto consiste em cultivar o que Boaventura de Sousa Santos (2007) chamou de *ecologia de saberes*; ou seja, não se trata de descartar as epistemologias produzidas pelo norte global, mas tirá-las de seu lugar universalizante, a partir da tradução de outros conhecimentos (científicos e não científicos). E assim tecer nossa própria produção de conhecimento a partir dessa alteridade plural. Nas palavras do autor:

O pensamento pós-abissal pode ser sintetizado como um aprender com o Sul usando uma epistemologia do Sul. Ele confronta a monocultura da ciência moderna com uma *ecologia de saberes*, na medida em que se funda no reconhecimento da pluralidade de conhecimentos heterogêneos (sendo um deles a ciência moderna) e em interações sustentáveis e dinâmicas entre eles sem comprometer sua autonomia. A ecologia de saberes se baseia na ideia de que o conhecimento é interconhecimento. (Santos, 2007, p. 85)

Pontuo – de forma nada inédita – que apesar do exponencial crescimento dos debates em torno das teorias decoloniais (que, por sua vez, ligam-se e incentivam as leituras de raça e gênero), esse crescimento não deve ser intelectualmente compartimentalizado, como abrir um lugar na estante para os livros de Djamila Ribeiro e Ailton Krenak, posicionados a aparecer nas lives e em certos tópicos e em certos momentos – e só. Joana Pedro, em seu artigo “Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica” (2005), nos alerta para o quão pouco essa categoria tem sido, de fato, utilizada de forma transversal na disciplina, para além da temática que se convencionou chamar de “história das mulheres”. (PEDRO, 2005, p. 92). Em artigo mais recente, publicado na revista de História da Historiografia, Maria da Glória de Oliveira interpela a mesma questão:

A constatação que tomo como ponto de partida é a de que, em suas diferentes abordagens, a história intelectual, incluindo a história da histo-

riografia, não fala sobre gênero, mantendo-se alheia ao que, nos termos propostos por Joan W. Scott há mais de 30 anos, deveria ser uma categoria útil para a análise histórica. Esse silêncio talvez contribua, de modo persistente, para reforçar a pouca centralidade das obras de autoria feminina (ou de autores “outros”) como objetos potenciais desses estudos (SMITH 2007). O argumento que pretendo explorar é o de que as produções intelectuais femininas não se configuraram como tema privilegiado da chamada história intelectual, mantendo-se, em larga medida, como o “outro” silenciado pelos cânones e pela memória disciplinar. (Oliveira, 2018, p. 107).

Tendo exemplificado a partir do conceito de gênero, a conclusão que tiramos sobre as epistemologias decoloniais é que estas também compartilham da necessidade de transversalizar – quiçá nortear (ou “sulear”?) – diferentes áreas da historiografia.

Não é o que tem sido feito, como nos conta Ana Carolina Barbosa Pereira (UFBA) em seu artigo “Precisamos falar sobre o lugar epistêmico da Teoria da História” (2018). Neste, a professora aponta o atraso notável da historiografia em acompanhar outras ciências sociais na discussão sobre a geopolítica da produção de conhecimento. Estudiosa de Rüsen durante sua formação, Pereira escreve o texto mobilizada por um estudo de caso: sua experiência de um semestre oferecendo um curso obrigatório de teoria cuja bibliografia não contou com nenhum autor canônico. Tendo ganhado o entusiasmo de muitos alunos e indignação de outros, o artigo é uma resposta a essas reações, como metonímia à área de teoria e historiografia no país:

No caso da teoria da História, temos um desafio anterior, pois diferente da realidade das ciências sociais estamos falando de uma discussão que nós ainda não fizemos. Nesse sentido, antes de pensar em superar a dependência, nosso campo exige que enxerguemos e problematizemos a dependência. . . . Um passo importante neste debate tende a ser dado mediante o conhecimento de uma bibliografia riquíssima que possibilita contrapon-tos à teoria da História de caráter universalista. Para ficar com o mesmo exemplo, Rüsen tem sido utilizado como referência teórica incontestada em diversas pesquisas referentes à Didática da História. Alguns de seus livros mais recentes que aproximam o debate sobre o novo humanismo e a comunicação intercultural já foram traduzidos para o português e seguem influenciando as pesquisas naquele campo. Que impacto, contudo, teria sobre tais pesquisas o conhecimento de outras abordagens como as desenvolvidas por intelectuais latino-americanos(as) sobre educação intercultural em perspectiva crítica, como as propostas de Fidel Tubino (2002) e Catherine Walsh (2007)? Ou, ainda, que impactos teriam o conhecimento

de propostas pedagógicas formuladas no interior do Movimento Negro Brasileiro, como é o caso da Pedagogia Interétnica de Salvador (1978), estudada por Ivan Costa Lima (2004)? (Pereira, 2018, pp. 109-110)

O artigo possui argumentações complexas, especialmente no que toca à formação da chamada consciência histórica, outra dessas coisas dentre as quais não podemos nos despir e muito mais difícil de colocar em questão do que a bibliografia de uma disciplina. Sem poder me demorar por todo percurso que o artigo de Pereira faz, exponho sua conclusão, que inspirou o título deste trabalho. Me refiro à proposta de provincializar o cânone, no presente caso, a *Bildung*. Questão também sintetizada pelo sociólogo do grupo Modernidade / Colonialidade, Ramón Grosfoguel:

Como é possível que o cânone do pensamento em todas as disciplinas da ciências sociais e humanidades nas universidades ocidentalizadas se baseie no conhecimento produzido por uns poucos homens de cinco países da Europa Ocidental (Itália, França, Inglaterra, Alemanha e os Estados Unidos)? . . . Como é que no século XXI, com tanta diversidade epistêmica existente no mundo, estejamos ancorados em estruturas epistêmicas tão provincianas camufladas de universais? (Grosfoguel, 2016, 26, 27).

Faço uma ressalva à ideia de província que carrega um sentido pejorativo, de atraso e demarcação espacial restrita relativa a um centro. Não é o caso. Provincializar a *Bildung* não deve ser tomado por engavetar a *Bildung*, restringi-la a um recorte temporal e geográfico, como o querem alguns autores que trabalham com o conceito. Digo provincializar – em consonância com o vocabulário de Pereira no artigo – como um princípio de não universalização e anti-hierárquico. No entanto, um lugar não universal de forma alguma deve ser tomado como um lugar estanque, pelo contrário.

Retomo as palavras de Blumenberg sobre conceito. Segundo ele, um conceito é uma espécie de armadilha: “. . . em tudo orientada pela figura e pela medida, pelo modo de comportar-se e de mover-se de um objeto a princípio aguardado e não presente, cuja captura se aguarda.” (Blumenberg, 2013, p. 45). Ler uma história pensando se a mesma se adequa ao conceito de romance de formação, o que eu a princípio fiz com “Balada” – por isso *mea culpa* –, me parece ser uma forma a priori de conceber aquilo que ainda não se conhece a figura e a medida, causando assim certo risco de amputação.

Se, em vez disso, pensarmos na formação como uma ideia, uma iluminação, mesmo munidos de nossos referenciais, creio que esses riscos são minimizados. Uma ideia, afinal, não perde em valor quando se modifica em contato com demais ideias; já uma armadilha, se alargada além de sua estrutura, torna-se frouxa, ou quebrada, ou mesma outra, de outro tipo.

II

Cíntia Kütter em seu “*Bildungsroman* feminino: uma leitura de Balada de amor ao vento, de Paulina Chiziane” dá sua contribuição às possibilidades de interpretação do conceito, como o título nos adianta. Nesta sessão, dialogo diretamente com este texto da autora, a partir de certas passagens que considero principais em seu desenvolvimento, portanto as destaco e convido ao meu texto.

Como já pontuei na introdução, não discordo da premissa de Kütter, isto é, de pensar um alargamento da noção de *Bildungsroman* feminino, para além daquela que define o gênero como um romance de educação feminino, onde a protagonista se forma mediada pelos limites do lar e da família, mostrando seu desenvolvimento físico e emocional até a maturidade – esta marcada pela hora de se casar e ter filhos (Pinto, 1990, p. 13). Kütter distingue Sarnau – protagonista de Chiziane – desse paradigma:

Sarnau, de certa forma, finaliza seu percurso à margem da sociedade pelo fato de ter se tornado uma prostituta, mas, por outro lado, também se vê como vitoriosa, pois adquire independência financeira como vendeira na Mafalala, em que vive com seus dois filhos, os quais mantém sem ajuda dos pais.” (Kütter, 2018, p. 446).

Ou seja, o que seria uma ausência de formação no modelo tradicional, se torna possibilidade de formação em “Balada”. É na margem – e talvez somente na margem – que Sarnau encontra seu ideal de autodeterminação, que, segundo a leitura de Kütter, não seria possível caso tivesse continuado casada com Nguila⁴, o que só fez por convenção e onde ocupava um papel de subserviência, tanto em relação ao marido quanto às sogras, que lhe ditavam a conduta.

4 Casamento poligâmico com o herdeiro real, tendo sido arranjado por seus familiares. Sarnau conformou-se com o enlace após amarga rejeição amorosa sofrida por Mwando, que breve será abordada.

Minha impressão é outra. É claro que Sarnau muda ao longo do livro, e essa mudança é descrita conforme o avanço em sua idade cronológica. No entanto, acredito que os eventos principais em sua biografia, tanto aquele que desencadeia o enredo quanto o escolhido pela autora para encerra-lo, em pouco se diferem. Me refiro ao amor por Mwando: “Tudo começa no dia mais bonito do mundo, beleza característica do dia da descoberta do primeiro amor” (Chiziane, 2003, p. 7). São quatro os eventos decisivos na trajetória de Sarnau; quando ela conhece Mwando, ainda em criança, se apaixona por ele e finalmente o conquista; quando parte para casar com Nguila, após ter sido abandonada por Mwando, quando este se casou com outra mulher; ao reencontrar Mwando depois de casada, retomar sua paixão e relacionamento com ele ao ponto de precisarem fugir juntos (para, em seguida, ser abandonada novamente); e o desfecho da história, quando ela o aceita de volta:

E eu preciso de um homem, e deste homem que está aqui ao meu lado. Venceu-me. Atacou-me com a arma que extermina todas as fêmeas do mundo. Colocou-se ao lado dos filhos, fez a guerra e venceu. Viverá comigo. Tenho casa, tenho negócio, tenho dinheiro. Hei-de alimentá-lo. Não será fácil para ele arranjar um posto de trabalho nesta terra. Embora vencida, ainda me resta o orgulho, mas orgulho de quê? O orgulho cega-me e destrói-me, preciso de ser feliz, estou vencida e perdida. (Chiziane, 2003, p. 102).

Sobre esse trecho, Kütter interpreta que significa a completude da formação de Sarnau, dando ênfase à sua condição de independência financeira. Minha hipótese é que tal desfecho indica um movimento cíclico da história, que narra três momentos de encontro amoroso entre os protagonistas e dois abandonos. O que aconteceu depois? Segundo Walter Benjamin, uma das marcas que distingue o romance do conto tradicional é saber se o desfecho nos conduz a uma moral ou a refletir sobre o sentido da vida (Benjamin, 2012). “Balada” possui uma moral? Creio que podemos dizer algumas sobre Sarnau; “errar é humano, persistir no erro é burrice”, em relação a ter aceito um homem que a abandonou duas vezes pela terceira vez. “Casa de ferreiro, espeto de pau”, sobre ter conquistado sua independência, mas aceitar um companheiro que dependerá dela, sem buscar a mesma conquista. Mesmo “nem tudo que reluz é ouro”, sobre a volta de Mwando. Nenhuma destas exclui que possamos igualmente refletir sobre o sentido da vida, apesar dessas tiradas ou mesmo a partir delas.

Ainda assim, para dar mais substância à minha hipótese da não formação, ou melhor, de não se falar em formação, divido meu argumento em dois pontos. Quando Sarnau abre mão do pagamento que exige de Mwando por seu lobolo e a passagem do tempo no romance, que, eu acredito, reforça minha percepção cíclica do enredo.

Sobre este primeiro:

— Não brinco, não. Esse é o meu verdadeiro preço, o preço da minha honra. O meu lobolo foi com trinta e seis vacas novas e virgens. Com as vacas do meu lobolo, os meus dois irmãos casaram seis mulheres. Os irmãos das minhas seis cunhadas usaram o mesmo gado para casarem as suas esposas, e por aí adiante. Só as vacas do meu lobolo fizeram outros vinte e quatro lobolos. Tiraste-me do lar, abandonaste-me, tive que lutar sozinha para devolver as trinta e seis vacas, pois se não o fizesse, todas seriam recolhidas em cada família, o que significa vinte e quatro divórcios. Fiz o impossível e consegui resolver o problema. Ainda me queres? Paga-me, quero o preço da minha honra. (Chiziane, 2003, p. 101).

O lobolo, que podemos compreender como uma espécie de dote, foi a exigência que Sarnau abriu mão de cobrar a Mwando, quando esta declara-se vencida por ele, na última página da história. Não é esta a primeira vez que Mwando não paga algo que deve à honra de Sarnau: “A minha virgindade consumiste-a e nem agradeceste à minha defunta protectora, não lhe ofereceste os cem escudos, o rapé e o pano vermelho, mas tudo aceitei porque te amava, agora acabou-se, Mwando, paga-me, eu odeio-te.” (Chiziane, 2003, p. 98). Ao se iniciarem sexualmente juntos, Sarnau assinala a importância de “agradecer à minha defunta protectora pelo prazer que acaba de te dar. Oferece-lhe dinheiro, rapé e pano vermelho”. (Chiziane, 2003, p. 16).

O papel da defunta, que foi abordado por Kütter brevemente, para assinalar a presença de uma mística religiosa na história⁵, o considero muito relevante. Mesmo sem dimensionar em compreensão a religiosidade na cultura chope, ainda assim, enquanto leitores, podemos entender que Sarnau

5 Uma discussão pertinente. Como nos lembra o teórico pós-colonial Sanjay Seth (2013, p. 178): “Deus pode ter sido privatizado no ocidente, mas ali, também, já caminhou sobre o palco do mundo”. *Bildung* possui uma origem religiosa: “O arquétipo de *Bild* e da forma verbal *Bilden* estaria relacionado com o próprio Criador, que formou o homem à ‘sua imagem – *Bild* – e semelhança” (Mazzari, 2010, 106).

não é apenas uma personagem, no singular, mas as camadas de pelo menos duas almas com esse nome, presentes no indivíduo Sarnau. Percebe-se essa presença na cena de perda da virgindade, “o prazer que minha defunta acaba de te dar”. Ou seja, na relação íntima não havia apenas uma Sarnau, de corpo e alma, mas também sua ancestral de mesmo nome. Também nas vésperas do casamento com Nguila:

— Saudamos-te, Sarnau, mãe de todo o rebanho dos Twalufo. Foste a primeira filha do ventre da tua mãe. És tu a mãe do Rungo, Rungo pai do Tinga. Morreste com desejo de renascer do rebanho do Tinga, teu neto mais querido. Tinga mostrou ao mundo a primeira sorte onde te encarnaste, avó Sarnau, és a mesma que hoje é lobolada. No passado compraram-te apenas com uma peneira de feijão. Hoje, renascida, lobolam-te com tantas vacas e dinheiro vermelho. Avó Sarnau, eis aqui o teu rapé e o pano vermelho. **Abençoa a tua protegida:** abre-lhe os caminhos da felicidade: que nasçam muitos filhos do seu ventre como aconteceu no passado, nda-wuêê!... (Chiziane, 2003, p. 26, grifo nosso).

Poderíamos pensar que a Sarnau protagonista é sua avó reencarnada, como se fossem uma única alma, mas no trecho grifado reparamos que se tratam pelo menos de duas. Não seria a formação de Sarnau nesse caso, estar em harmonia com sua defunta, que é outra e parte de si ao mesmo tempo? O rapé e o lobolo, de que Sarnau abriu mão, não eram devidos só a ela. Se o conceito goethiano de *Bildung* indica a completude da formação quando o indivíduo ordena o caos de suas experiências em uma estrutura orgânica (Kütter, 2018, p. 437), é orgânico não estar em harmonia com a alma que vive junto da sua própria?

Já sobre a passagem do tempo, cito novamente a narradora:

Longe é a distância entre o teu percurso e o teu cordão umbilical. Longe é o útero da tua mãe de onde foste expulso para nunca mais voltar. É a distância para o teu próprio íntimo onde nem sempre consegues chegar. Longe é o lugar de esperança e de saudade. Lugar para sonhar e recordar. Longe é o além para onde muitos partem e deixam eternas saudades. O longe é o gêmeo do perto, tal como o princípio é gêmeo do fim. Porque tudo muda na hora da meta. O ali será aqui, na hora da chegada. O futuro será presente. O amanhã será hoje. (Chiziane, 2003, p. 23).

Assim como esse texto não dá conta de compreender toda potencialidade do papel da defunta, tampouco é notório em saber de outras tem-

poralidades não ocidentais. No entanto, a passagem destacada diz de uma coincidência temporal distinta à linearidade teleológica da modernidade (Koselleck, 2014, p. 209), cujo substrato histórico possibilita a forma do *Bildungsroman*: “Romance de formação como forma simbólica da modernidade” (Moretti, 2020, p. 27).

Outra passagem que diz de um tempo que identifico como cíclico é a que narra a morte do seu antigo sogro, o rei, pai de Nguila:

A natureza é voraz, alimenta-se de carne fresca. O rei não morreu de velho nem de doente, ainda transpirava saúde quando os defuntos vieram buscá-lo. O seu corpo repousava na terra molhada e em breve seria pasto dos vermes, seria fermento, iria adubar a terra, para que o milho cresça. Assim acaba a vida, assim morreu o senhor dos territórios, dono dos campos, do gado e das sementes. Os homens renderam homenagem à perfeição da natureza. A trovoadra anuncia a chuva, o granizo anuncia fartura na colheita de cereais, os pombos anunciam a paz, a noite anuncia o dia. Toda a gente prognosticou a morte do rei, a natureza enviou aos homens mensagens alarmantes, e todos aguardavam a desgraça, pois as corujas cantaram ao meio da noite, os gatos miaram nos tectos das palhotas, as toupeiras abandonaram os subterrâneos, as borboletas negras voaram pelos campos, as mambas cruzaram os caminhos e os burros, arrebitando os orelhões, zurraram sem parar farejando o feitiço no ar. Houve uma mensagem mais evidente, a mensagem do pangolim. Quando este aparece, é porque vai chover e morrer o rei. Tudo isso aconteceu. . . . — Ó gente nova. Como dizer-vos a verdade? O dia morre para nascer outro dia. Todos morremos. Cada dia que passa aproximamo-nos do fim. A vida é assim. (Chiziane, 2003, p. 53).

A chuva, que Kütter interpretou como algo que “faz com que Sarnau renasça, enterrando definitivamente o passado.” (Kütter, 2020, p. 452), também pode ser pensada como a chuva que embala os ciclos, encharca a terra, tornando-a úmida para uma próxima sementeira. Também Benjamin (2012, p. 227) associa os contadores de história como aqueles que se inscrevem intimamente na história natural “na qual a morte tem seu lugar.”

Fica evidente que minha compreensão dos contadores de história vem de Walter Benjamin, um homem europeu, ainda que numa condição oprimida de sua própria forma, ao ser um judeu alemão durante o regime nazista. Enquanto parte da minha formação, também preciso provincializar o Benjamin e ter cuidado em não universalizar seu pensamento, o que buscarei fazer na conclusão deste texto. Parte desse cuidado, que tomo desde já, é não

ter respondido Kütter com o ensaio sobre o narrador, que ela própria chega a citar (Kütter, 2018, p. 433), como uma disputa de pertencimento por Chiziane, entre romance e narrativa, sendo ambas categorias europeias, segundo essas referências. Reforço que meu objetivo não é advogar por uma não formação em “Balada”, mas questionar o veredicto oposto dado por Kütter (2020, p. 444, grifo nosso): “Nosso objetivo, além de evidenciar o romance ‘Balada de amor ao vento’ como um romance de formação moçambicano, é **revelá-lo** como um *Bildungsroman* feminino”.

O verbo destacado merece uma problematização. Ele nos remete a uma citação do historiador indiano Dipesh Chakrabarty (2000, pp. 7-8): “O historicismo chegou aos povos não europeus no século dezenove como a maneira que alguém tinha de dizer ‘ainda não’ a outrem”. Sarnau ainda não havia se formado, até que a interpretação de Kütter acerca do desfecho do livro, a noção – bíblica – de chuva como purificação e encerramento, e também a partir da ênfase no aspecto financeiro, nos deixa confortáveis em sancionar que sim, há formação.

III

Aproveito à menção ao historicismo para concluir este ensaio. Retomando Benjamin, que faz uma crítica a essa corrente intelectual, especialmente em suas teses “Sobre o conceito de História” (1940), a figura alegórica que o autor pensa para representá-la é o anjo, no famoso quadro de Paul Klee e descrito na Tese IX:

TESE IX

“Minha asa está pronta para o voo De bom grado voltaria atrás Pois permanecesse eu também tempo vivo Teria pouca sorte.” Gerhard Scholem, *Salut de l’ange* [Saudação do Anjo].

Existe um quadro de Klee intitulado “Angelus Novus”. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante

dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade. (Benjamin, 2012, pp. 245-246).

A marca do anjo, patrono dessa história moderna, é a impotência. Ele está no tempo, mas não influi nele: pairando um pouco acima da história, é arrastado pela marcha linear e sangrenta do Progresso. Minha ressalva com a conclusão de Kütter é que acredito que tenha ficado de fora de seu texto uma das premissas do *Bildungsroman*, como um “espaço privilegiado de discussão dos flutuantes valores de suas épocas, da modificação dos papéis sexuais (masculino e feminino), da culturalidade (ou não) do nosso gênero, nossa identidade, nossa humanidade.” (Schwantes, 1988 como citado em Kütter, 2018, p. 199). Suas conclusões sobre “Balada”, se em alguma medida desestabilizam e alargam as noções tradicionais de um romance de formação feminino, muito pouco ou nada transpõe essas conclusões para uma reflexão fora desse binômio conceito-objeto.

Minha proposta é ensaiar fazê-lo, ainda que seja um único parágrafo de esboço, provincializando Benjamin, como prometi. Não refletindo de forma ampla sobre nossa humanidade, mas oferecendo uma proposta à historiografia: “Cada vez que se pretende estudar uma certa forma épica é necessário investigar a relação entre essa forma e a historiografia” (Benjamin, 2012, p. 225). O que “Balada” pode nos instigar nesse sentido?

Penso em forma de alegoria; se o anjo é impotente por sua linearidade *ad infinitum*, a defunta de Sarnau não o é. Enquanto o anjo não pode despertar os mortos, curar os feridos, os defuntos impediram Sarnau de afogar-se: “— Ias-te afogando e um pescador salvou-te, os bons espíritos protegem-te, benditos sejam todos os defuntos. / Sim, os defuntos rejeitaram-me, ainda não é chegada a minha hora.” (Chiziane, 2003, p. 21). Eles levaram o rei, mesmo jovem, quando foi chegada sua hora. A avó Sarnau não paira acima da história, mas vive, na própria Sarnau. A assombra, não no sentido ocidental de algo perigoso e que dá medo, mas como uma presença fantasmagórica potente. Por isso a segunda parte do meu título, provincializar a *Bildung*, assombrar a história.

Segundo Seth (2013, p. 176), a historiografia faz bem ao não desconsiderar grupos:

... cujo mundo é povoado por deuses que agem no mundo e acima do mundo, e cuja atividade deve ser registrada em qualquer relato do mundo, assim

como existem pessoas cuja temporalidade, assim como é vivida, permite que os seus ancestrais mortos intervenham diretamente nos seus afazeres.

Não possuo condições teóricas para seguir com essa intuição, mas deixo assinalada minha proposta de pensar a potência dos defuntos e defuntas como patronos e matronas da história, como alegorias de historiografias e historicidades outras. Sem descartar o infeliz anjo, mas figurando outros em nossa concepção. Cá não estamos carentes de toda proteção possível?

REFERÊNCIAS

Ballestrin, L. (2012). América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, (11), 89-117. <https://doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>

Benjamin, W. (2006). *Passagens*. Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Benjamin, W. (2012). *Obras escolhidas: Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Brasiliense.

Chakrabarty, D. (2000). *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. Princeton University Press.

Chiziane, P. (2003). *Balada de amor ao vento*. Caminho.

Kütter, C. A. (2018, janeiro/junho). *Bildungsroman* feminino: uma leitura de balada de amor ao vento, de Paulina Chiziane. *Literatura e Sociedade*, (27), 196-216. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.voi27p196-216>

Maas, W. P. (2000). *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. Editora Unesp.

Mazzari, M. V. (2020). Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister “um magnífico arco-íris” na história do romance. In: M. V. Mazzari & M. C. Marks. *Romance de formação: caminhos e descaminhos do herói* (pp. 21-42). Ateliê.

Moretti, F. (2020). *Romance de formação*. Todavia.

Pereira, A. C. B. (2018, abril/junho). Precisamos falar sobre o lugar epistêmico na Teoria da História. *Tempo e Argumento*, 10(24), 88-114. <https://doi.org/10.5965/2175180310242018088>

Santos, B. S. (2007, novembro). Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos Estudos*, (79), 71-94. <https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004>

Santos, P. A. C., Nicodemo, T. L., & Pereira, M. H. F. (2017, janeiro/abril). Historiografias periféricas em perspectiva global ou transnacional: eurocentrismo em questão. *Estudos Históricos*, 30(60), 161-186. <https://doi.org/10.1590/S2178-14942017000100009>

Subrahmanyam, S. (2017, janeiro/abril). Em busca das origens da história global. *Estudos Históricos*, 30(60), 219-240. <https://doi.org/10.1590/S2178-1492017000100012>

Seth, S. (2013, abril). Razão ou raciocínio? Clio ou Shiva? *História da Historiografia*, (11), 173-189. <https://doi.org/10.15848/hh.voi11.554>

Weinstein, B. (2003). História sem causa? A nova história cultural, a grande narrativa e o dilema pós-colonial. *História*, 22(2), 85-210. <https://doi.org/10.1590/S0101-90742003000200011>

TRIVIALIZAÇÃO DO PATHOS: SOBRE AS RECENTES RUÍNAS DE CARNE DE ADRIANA VAREJÃO

TRIVIALIZATION OF PATHOS: ON THE RECENT
RUÍNAS DE CARNE BY ADRIANA VAREJÃO

Adriel Dalmolin Zortéa¹

RESUMO: O presente artigo interroga a plástica de Adriana Varejão (1964) a partir de questões teóricas abertas pela noção de *Pathosformel*, cunhada pelo teórico e historiador da arte judeu-alemão Aby Warburg (1866-1929), e, também, em seus desdobramentos pensados pelo filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (1953). Frente à impossibilidade de debruçar-se sobre a extensa produção da artista, o texto detém-se, especificamente, na recente série *Ruínas de Carne* (2021-2022), investigada mediante a sobreposição de três questões: a *Pathosformel* da destruição, compreendida por Didi-Huberman como gestos de levantes; a polaridade, agonística, entre formas apolíneas e forças dionisíacas; e, arrefecimento das forças dionisíacas. O texto estrutura-se a partir de uma lógica associativa e dialoga com a *Prancha 77* do *Bilderatlas Mnemosyne* (1929).

Palavras-chave: Obra de Adriana Varejão; *Ruínas de Carne*; *Pathosformel*; Aby Warburg; Georges Didi-Huberman.

ABSTRACT: This article interrogates Adriana Varejão's plastic art (1964) based on theoretical questions raised by the notion of *Pathosformel*, coined by the German-Jewish theorist and art historian Aby Warburg (1866-1929), and also on its developments thought by French philosopher and art historian Georges Didi-Huberman (1953). Faced with the impossibility of delving

1 Doutorando, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília – PPGAV/VIS/IdA/UnB. Bolsa Capes. E-mail: adrielzortea@outlook.com Orcid: 0000-0001-5823-2638

into the artist's extensive production, the text focuses specifically on the recent series *Ruínas de Carne* (2021-2022), investigated through the overlapping of three questions: the *Pathosformel* of destruction, understood by Didi-Huberman as gestures of uprisings; the agonistic polarity between apollonian forms and dionysian forces; and, cooling of the dionysian forces. The text is structured based on an associative logic and dialogues with *Prancha 77* of the *Bilderatlas Mnemosyne* (1929).

Keywords: Artwork by Adriana Varejão; *Ruínas de Carne*; *Pathosformel*; Aby Warburg; Georges Didi-Huberman.

INTRODUÇÃO

“Talvez por isso o melhor realmente seja, como Bucéfalo, mergulhar
nos códigos. Livre, sem a pressão do lombo do cavaleiro nos flancos,
sob a lâmpada silenciosa, distante do fragor da batalha de Alexandre,
ele lê e vira as folhas dos nossos velhos livros”
(**Franz Kafka**)

Investigamos a série *Ruínas de Carne* (2021-2022), de Adriana Varejão (1964), a partir de questões teóricas abertas pelas noções de *Pathosformel*² e *Nachleben der Antike*³, principalmente em diálogo com a *Prancha 77* (Warburg, 1929/2020, p. 144) do *Bilderatlas Mnemosyne*. Ao determo-nos na pintura do elemento carne na obra de Varejão, debruçamo-nos sobre o *Nachleben der Antike* de forças dionisíacas, carne seca, reprimidas por forças apolíneas, imagens de azulejos limpos e lisos.

-
- 2 Optamos por manter a grafia da palavra no original, em alemão, ao invés de traduzi-la para o português como “fórmula *pathos*”. A tradução poderia repercutir na perda da *sobreposição*, inclusive psicanalítica, entre os dois termos, “fórmula” e “*pathos*”, indissociáveis para a composição e compreensão da *Pathosformel* na obra de Aby Warburg.
 - 3 O *Nachleben der Antike* pode ser traduzido do alemão como “pós-vida do antigo”, mas também considerado como “vida póstuma”, conforme Giorgio Agamben (2017, p. 117) e, principalmente no contexto intelectual francês, como *survivance* (sobrevivência), como em Georges Didi-Huberman (2002/2013b, p. 43). Sobre a última recaí a nossa *escolha* para a tradução de *Nachleben der Antike*, ressaltando tratar-se de diferentes modelos teóricos face à conceituação utilizada por Warburg, e não sinônimos.

A pesquisa atenta-se às singularidades formais de *Ruínas de Carne* (2021-2022), caso de *Ruína Brasilis* (2021) ou *Moedor* (2022), pintadas em verde e amarelo mediante uma relação com a simbólica estatal brasileira. Detemo-nos, em um primeiro momento, no que estes gestos apontam, na retórica da artista e nos comentários que sobejaram quando de sua exposição no Brasil, na antológica mostra “Suturas, Fissuras, Ruínas” (2022), sobre o que foi compreendido por sua fortuna crítica como um Brasil assolado pela covid-19, mas também fragilizado politicamente.

Trata-se, principalmente, de cotejar essas obras à *Pathosformel* da destruição, bem como aos desdobramentos da referida *Pathosformel* na produção de Didi-Huberman, reiteradas como gestos de levantes em *Soulèvements* (2017) e, recentemente, em *Désirer désobéir* (2019) ou *Imaginer recommencer* (2021). É possível apontar um arrefecimento das forças dionisiacas encontradas face à plástica de Varejão, interpretando uma possível pasteurização na carne dessas obras. Ao contrário de vísceras úmidas, a carne embutida dialoga com a trivialização das imagens do passado que, conforme inversão energética, retornam à contemporaneidade enfraquecidas em um *Nachleben der Antike* revolvido negativamente na memória (Warburg, 1929/2020, p. 144).

MONUMENTOS DA HISTÓRIA

Focalizamos a série *Ruínas de Carne* (2021-2022), obras de Adriana Varejão exibidas pela primeira vez no Brasil nesta mostra. Com curadoria de Jochen Volz, diretor-geral da Pinacoteca, a recente “Suturas, Fissuras, Ruínas” (2022), aberta ao público em 26 de março, pretendeu ser a mais abrangente mostra já realizada sobre a obra de Varejão no Brasil. Com caráter antológico, abarca amplo escopo de imagens, selecionadas entre obras do início de 1980 e pinturas inéditas produzidas com exclusividade para a exposição.

São, principalmente, ruínas arquitetônicas que se ofertam aos nossos olhos, cobertas de azulejos portugueses, ou não, como indicaremos oportunamente. Paredes, pisos, tetos que apresentam as sobras materiais de um mundo que enfrentou a corrupção do tempo. As ruínas são parte de um frenesi contemporâneo com o *inatural*, como a reminiscência de um monumento devorado ou deteriorado pelo tempo, mesmo que a ruína, conforme lembra-nos Paulo Herkenhoff (2005, p. 7) ao citar a obra *Origem do drama*

trágico alemão (2013), cuja primeira publicação remonta ao ano de 1928, de Walter Benjamin, seja possibilidade.

Os azulejos de Varejão, conforme informa a fortuna, derivariam de uma “pesquisa de campo feita a partir de milhares de fotografias tiradas nas cidades de Olinda, Salvador e Cachoeira” (Volz, 2022, p. 214). O azulejo é uma constante na obra de Varejão. Podemos destacar o trabalho com azulejo na série de imagens *Azulejões* (2000-), ou ainda em *Saunas e Banhos* (2000-). No entanto, as peças estão presentes desde os primeiros trabalhos da artista, como *Milagre dos peixes* (1991) e *Varal* (1993), tratando-se de uma marca indelével de sua plástica.

Não obstante, tão marcante quanto o azulejo é sua contraposição à pintura de carne na obra de Adriana Varejão, transbordante pintada como carne vermelha contraposta ao azulejo. Sobre a tela pintada em azulejos a artista escavou uma ferida, que a partir da forma de uma língua orgânica extrapola o suporte material e adquire o meio externo em tridimensionalidade. Frente a estes azulejos muito bem encaixados, obedientes ao padrão imposto pela artista, as peças revestem um interior viscoso acessível aos nossos olhos pela abertura. Não se trata de um corte meditado, mas de um transbordamento por excesso do interior sobre o exterior.

Ao ponderar sobre as forças apolíneas do azulejo, limpo, frio e duro, investidas pela plástica de Varejão, seria preciso insistir que as forças dionisíacas também se infiltram nessas telas pintadas como gélidas peças minerais. Em sua tese de doutorado, Warburg (2015, p. 75) apontou como, no retorno ao passado, em busca das formas harmônicas e simétricas da perfeita proporção, os doutos do Renascimento depararam-se, também, com as forças dionisíacas dos sarcófagos romanos e dos hinos antigos no retorno do passado. Neste sentido, é possível dizer que Varejão, ao manusear o azulejo frio e duro, que cimenta e encobre, também encontrou forças violentas, inconstantes, pulsantes, na carne que escapa da superfície branca e lisa, como se, reprimidas, as forças dionisíacas exercessem pressão e estourassem a azulejaria.

Ruína Brasilis (fig. 1) apresenta-nos carne vermelha revelada sob o azulejo em espetaculoso padrão verde e amarelo, o que nos lembra da plasticidade fundamental deste elemento orgânico que pode ser erótico e dispendioso, mas não se subtrai de uma plasticidade ligada à violência. Numa pilastra arruinada foram pintados azulejos em losangos nas cores verde e amarelo.

São vistos como losangos, mas são na verdade azulejos colocados à 45°, formados a partir de triângulos.

Além do referido padrão bicolor, seis azulejos para cada um dos quadros lados da pilastra, na base da pintura, são pintados em azulejos azuis que apresentam flores ou estrelas em branco. Trata-se das cores da bandeira nacional, numa alusão à simbólica estatal, apresentadas como uma ruína pronta para lembrar-nos, como já dito, da cultura na barbárie, ou da barbárie na cultura (Benjamin, 1987).

Figura 1- Vista de *Ruína Brasilis*



Adriana Varejão, Vista de *Ruína Brasilis* 2021. Óleo sobre tela, madeira e poliuretano. Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Abundaram, em 2021 e 2022, por parte da crítica, comentários sobre as remissões de *Ruína Brasilis* ao governo federal brasileiro⁴ em sua gestão da COVID-19. Lúcia Guimarães (2021), em reportagem para a *Folha de São Paulo*, afirmou que “o charque arruinado representa o Brasil de Jair Bolsonaro, onde as cores de nossa bandeira foram sequestradas pelo extremismo”. A artista,

4 Contextualmente, a obra foi produzida em 2021, durante o governo de Jair Messias Bolsonaro, presidente eleito em 2018 e que presidiu o país entre 2019 e 2022.

nesta reportagem, diante da pergunta “como vê o esforço do governo federal de aparelhar instituições culturais”, responde que “o problema é um plano que vem para destruir instituições de educação, cultura, ciência e meio ambiente”, antes de acrescentar que “atravessamos um momento terrível”.

Figura 2 - Vista de *Moedor*



Adriana Varejão, *Vista de Moedor*, 2022. Óleo sobre tela, madeira e poliuretano. Empréstimo de Adriana Varejão.

Fonte: arquivo pessoal do autor.

No catálogo da exposição “Suturas, Fissuras, Ruínas” (2022), Jochen Volz (2022) apontou que, se o motivo dos azulejos parte da pesquisa de Varejão com a cerâmica Talavera, na cidade de Puebla, no México, pelo padrão bicolor a obra recebeu o título de *Ruína Brasilis*⁵, tornando-se um “totem ambíguo que fala tanto sobre a violência exploratória colonial como sobre um Brasil em ruína que destrói sua própria memória”.

Em outra entrevista, Varejão (2022), lembrou que a presença da geometria, de estrelas e de padrões em cores verde e amarelo no que apontou como pesquisa da cerâmica Talavera permitiu, a partir de uma coincidência com

5 Segundo Varejão (2022, p. 38), o título advém do comentário de um “amigo curador”, Victor Gorgulho, “que, vendo uma imagem da obra sendo pintada no ateliê, logo exclamou, *Ruína Brasilis!*”.

as cores nacionais, uma associação da referida azulejaria à “nossa bandeira, que nos últimos tempos se tornou um símbolo do que há de mais reacionário e retrógrado no país”. Diane Lima (2020, p. 59) vê em *Ruína Brasilis* um “espaço que amarga no presente os séculos⁶ de violência e a constatação da impossibilidade de justiça, através de um governo federal que, tão farto de absurdos, nos leva a não encontrar adjetivos plausíveis diante de seus discursos de ódio”.

Moedor (fig. 2), outro título alusivo, produzida para a referida exposição na Pinacoteca de São Paulo⁷, apresenta-nos nova ruína arquitetônica coberta de azulejos. Trata-se de uma forma incomum, como um extradorso curvo com azulejos que entrecruzam de um modo aparentemente aleatório azulejos em verde e amarelo na diagonal, adossada pela quina de uma parede com interior em pintura carne.

Figura 3 - Vista de *Ruína 22*



Adriana Varejão, Vista de *Ruína 22*, 2022. Óleo sobre tela e madeira e poliuretano. Acervo: Empréstimo de Adriana Varejão.

Fonte: arquivo pessoal do autor.

6 Lembramos que as cores verde e amarelo, derivadas do brasão da família real portuguesa, Bragança (verde), e da família imperial austríaca, Habsburgo (amarelo), foram escolhidas como as cores do Brasil apenas no século XIX, a partir do casamento entre Pedro I e Maria Leopoldina. Neste sentido, não se trata das cores do Brasil no período colonial.

7 A obra integrou a exposição “Formas da democracia”, aberta ao público em 1º de janeiro de 2023, com curadoria de Lilia Schwarcz, no Museu Nacional da República em Brasília, Distrito Federal.

Ruína 22 (fig. 3), também pintada em 2022, não se trata de uma pilastra, mas de uma coluna. A partir de uma forma cilíndrica, a carne revelada advém para o exterior a partir de azulejos em verde berilo e não apresenta, ao contrário das obras acima, azulejos nas cores verde e amarelo. Duas fileiras de azulejos pretos correspondentes à porção inferior fornecem outra cor à base da coluna. Seu nome é, provavelmente, uma referência ao seu ano de pintura. *Ruína 22*, também, pode ser associada ao Brasil da covid-19.

Notamos que nenhuma das imagens apresentadas acima possui azulejos portugueses em sua composição, o que pode apresentar um rebaixamento das peças minerais na plástica da artista, que agora apresentam outros princípios modular. A não utilização de elementos da azulejaria portuguesa não deixa de ser significativa face às *Pathosformeln*, pois a pintura das peças mineiras nas cores verde e amarelo não nos causa sensação fria, mas quente, em um contraponto entre *ethos* e *pathos*⁸ que perde força expressiva, pois não há mais combate sinestésico entre interior e exterior. É preciso asseverar que a concentração da crítica nas cores da bandeira nacional, que recebeu mais atenção que a pintura de carne, aponta para arrefecimentos na manipulação destes elementos, pois o azulejo se tornou mais incômodo ao olhar que seu elemento contrário.

8 O que ativa questões relativas à polaridade *ethos/pathos* cuja “transformação energética”, encontrada por Warburg na filosofia nietzschiana, mas de fundo antigo, agonístico, pôde permitir, na obra de Varejão, interpretar o azulejo como *ethos* e a carne como *pathos*.

Figura 4 - Vista de *Ruína Talavera II*



Adriana Varejão, Vista de *Ruína Talavera II*, 2021. Óleo sobre tela e madeira e poliuretano. Acervo: Empréstimo de Adriana Varejão.
Fonte: arquivo pessoal do autor.

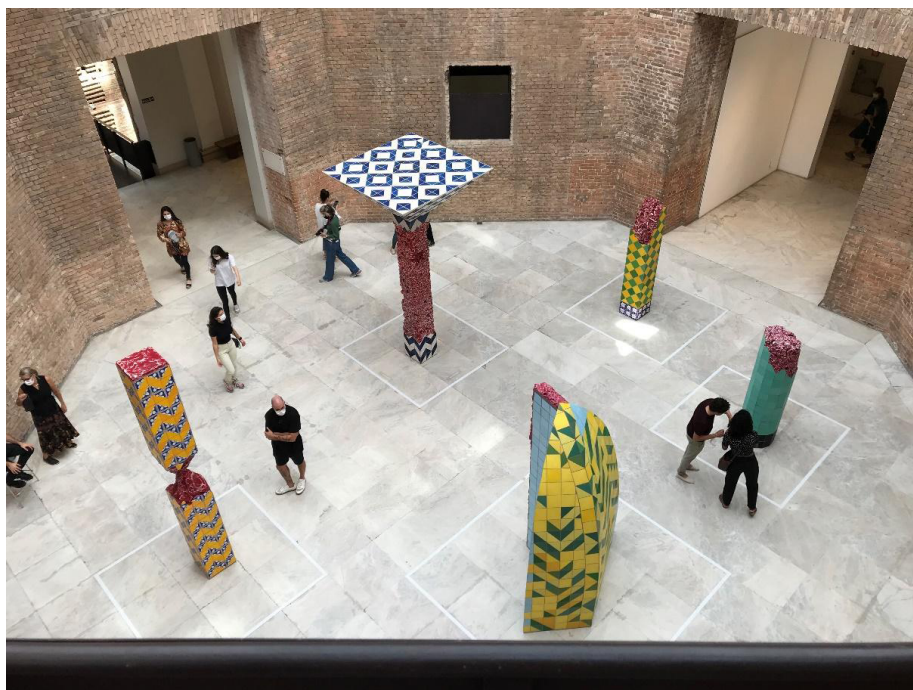
Ruína Talavera II (fig. 4) é associada pela artista, a partir de seu título, à azulejaria Talavera. Sabemos que, ainda no Portugal seiscentista acentuou-se a utilização de azulejos no interior dos edifícios, revestindo paredes, arcos, abóbadas e cúpulas, enquanto a azulejaria desenvolvida em Talavera, na Espanha, mais tarde, disseminada para Portugal, confirmava a padronagem do material em cores azul e branco (Meco, 2020, p. 237; 247). As cores azul e branca associam-se à azulejaria histórica de Talavera, mas sua padronagem em formas geométricas não é estritamente referente a este tipo de azulejaria.

Além disso, no recente catálogo da exposição “Suturas, Fissuras, Ruínas”, na qual obras foram expostas pela primeira vez, no caso de *Ruína* 22, e pela primeira vez no Brasil, no caso de *Ruína Brasilis*, Jochen Volz (2022, p. 6-7) compreendeu as pinturas de *Ruínas de Carne* (2021-2022) como “igualmente repulsivas e extremamente atraentes”, dotadas de “qualidade visceral”.

No entanto, ao percorrer o octógono da Pinacoteca de São Paulo, atentos às obras expostas em círculo (fig. 5) ponderamos que as atuais carnes pintadas por Varejão não são repulsivas. Acreditamos em *pasteurização*, ou arrefecimento da potência empática da carne, que tangencia, agora, uma carne

comestível, embutida, subtraída da visceralidade de obras anteriores da artista, caso da série *Línguas e Cortes* (1998-), como *Língua com padrão sinuoso* (1998), *Azulejaria em carne viva* (1999), *Azulejaria com incisura horizontal* (1999), *Azulejaria verde em carne viva* (2000), *Folds I* (2003), *Folds II* (2003), cujo aspecto visual de órgãos expostos é muito mais repulso.

Figura 5 - Vista panorâmica da exposição “Suturas, Fissuras, Ruínas” (2022)



Vista panorâmica no octógono da Pinacoteca de São Paulo com as cinco obras que compõem a série *Ruínas de carne* (2021-2022), de Adriana Varejão, expostas em “Suturas, Fissuras, Ruínas” (2022). Em sentido horário: *Ruína Talavera II*, *Ruína Brasilis*, *Ruína 22*, *Moedor*, *Ruína Talavera I*.

Fonte: arquivo pessoal do autor.

Indagamos a escolha, do ponto de vista de uma retórica que busca explorar a ideia de ruína numa pandemia catastrófica, de apresentar azulejos à 45 graus em diálogo com a simbólica estatal contrapostos não a uma carne viscosa, realmente dotada de qualidade visceral, mas a

carne mais próxima da comestível, ou ainda embutida. É possível investigar, face às *Ruínas de Carne* que, conforme enuncia Didi-Huberman (2019, p. 79), na esteira de Walter Benjamin, não deve haver “qualquer alienação da forma aos conteúdos de uma *tomada de partido*⁹ (maneira de visar a arte engajada na acepção trivial da expressão)”.

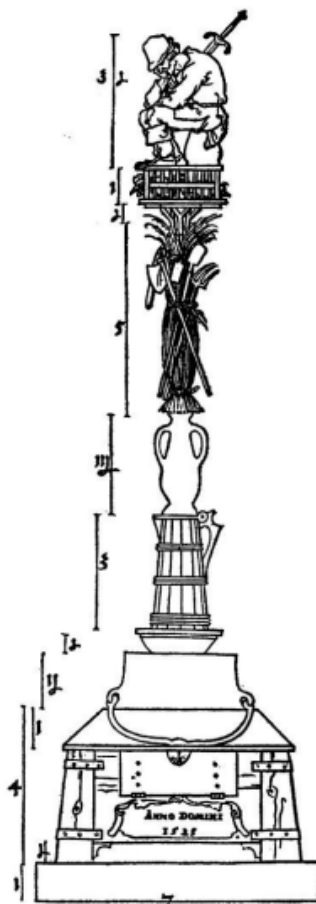
FARDOS DA HISTÓRIA

Didi-Huberman (2020, p. 92) em *Reinventar a primavera, ou as filiações da Revolta*, capítulo inédito, na data de sua publicação no Brasil¹⁰, de seu futuro livro *Imaginer recommencer* (2021), lembrou-nos de “três exemplos de monumentos em forma de coluna” gravados por Albrecht Dürer em 1525. O primeiro denomina-se *Monumento para comemorar uma vitória*, o terceiro *Monumento à glória de um bêbado*.

9 Didi-Huberman (2017, p. 113) diferencia *tomar partido*, que “impõe a condição preliminar de uma *partida* em detrimentos das outras, e *tomar posição*, que “supõe a copresença eficaz e conflituosa, uma dialética das *multiplicidades* entre si”.

10 Publicado na revista de história da arte *Modos*, da Unicamp, com tradução de Vera Pugliese. Cf.: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662700>

Figura 6 - *Monumento para comemorar a vitória sobre os camponeses sediosos*



Albrecht Dürer, *Monumento para comemorar a vitória sobre os camponeses sediosos*, 1525. Xilogravura ilustrando o tratado *Underweysung der Messung*, Nuremberg, 1525, Photo DR. Como reproduzido em Didi-Huberman, 2020, p. 93

Entre eles, o segundo, Monumento para comemorar a vitória sobre os camponeses sediosos (fig. 6), apresenta-nos uma coluna em que o artista:

Coloca um belo jarro de leite, três pés e meio de altura, com um abaulamento largo de um pé e a borda inferior larga de cerca de meio pé. Dá-lhe uma

base maior. Faça no jarro quatro ancinhos que usamos para raspar o excremento, desenha-os com um comprimento de cinco pés e meio. Amarra-lhe um feixe alto de cinco pés e meio, de modo que os ancinhos o ultrapassem em meio pé. Pendura as ferramentas dos camponeses, pás, enxadas, forquilha de estrume, mangual e outros objetos semelhantes. Coloca um caixote de galinhas acima dos ancinhos e aí derrube um frasco de banha, sobre o qual senta-se um camponês triste trespassado por uma espada. Como eu desenhei abaixo (Dürer, 1995 como citado em Didi-Huberman, 2020, p. 92).

Didi-Huberman investigou a *Pathosformel* da melancolia, inclusive crística, contida na figura superior sentada sobre a coluna, perpassada por uma adaga e com o queixo apoiado sobre a mão. Contextualmente, a obra é vinculada por Dürer à Guerra dos Camponeses (1524-1525), conflito contemporâneo à Alemanha de Martinho Lutero (1483-1546), num ano marcado não somente pela publicação da presente imagem em um livro de gravuras de Dürer, mas também de um massacre sem precedentes das populações camponesas em revolta.

No entanto, face à coluna, monumento por excelência dos vencedores, encontramos também, a partir da noção de *Pathosformel*, diante de um valor ainda mais fecundo, como a profunda dor de um camponês numa *inversão dinâmica*¹¹ das formas. A coluna em azulejos repleta de carne (fig. 2) também lembra-nos que um gesto de revolta não oblitera um gesto de lamento.

Didi-Huberman (2017, p. 302) escreveu que, aparentemente, Warburg preocupou-se mais com as *Pathosformeln* da lamentação do que com as de levantes. Citou a *Prancha 2* (Warburg, 2020, p. 32) com o titã Atlas contendo a abóbada celeste sobre os ombros, a *Prancha 5* (Warburg, 2020, p. 38) com vítimas de perseguições eróticas, e a *Prancha 41* (Warburg, 2020, p. 88), com o *pathos* da aniquilação e sua *inversão dinâmica* entre Orfeu e Cristo, como tivemos oportunidade de indicar anteriormente.

Não obstante, Didi-Huberman (2019, p. 38) ponderou a importância que Warburg dedicou ao estudo da história como uma tragédia na cultura,

11 Trata-se de “inversões físicas, mas que conservam sua significação geral . . . , ou mesmo inversões de sentidos que conservam sua forma geral” (Didi-Huberman, 2017, p. 305). Nos estudos de Warburg sobre a fórmula em movimento da Ninfa e de outras figuras no Renascimento florentino, lembramos da Ninfa de *O nascimento de São João Batista* (1485-1490), como “irmã gêmea” da Judite de Holofernes (Didi-Huberman, 2015, p. 58), ou ainda da Ninfa em calmaria idealizada, como a Ariadna (Burucúa, 2003, p. 30-31), polar à própria Ménade em êxtase, enunciados que funcionam, na verdade, como tensões da própria imagem, o que é perceptível em diversas *Pranchas* do *Bilderatlas Mnemosyne*, como na *Prancha 41* (Warburg, 2020, p.100).

além de lembrar-nos da ideia, profundamente dialética, das *inversões dinâmicas* na *Pathosformel* da dor contida na *Prancha 42* (Warburg, 2020, p. 92), pois os gestos de levante figuram, também, como gestos de lamentos.

Figura 7 - O carregador



Francisco Goya, *O carregador*, 1812-1823. Pincel e lavis de sépia sobre papel branco, 20,3cm x 14,3 cm. Paris, Musée du Louvre.

Fonte: como reproduzido em Didi-Huberman, 2017, p. 19.

Figura 8 - *No harás nada con clamor*



Francisco Goya, *No harás nada con clamor*, 1814-1817. Desenho a tinta sobre papel, 26,5cm x 18,1 cm. Paris, Coleção particular.

Fonte: como reproduzido em Didi-Huberman, 2017, p. 19.

Nesse sentido, Didi-Huberman (2017, p. 19), ao focalizar dois desenhos de Francisco Goya (1746-1828), *O carregador* (fig. 7), para a série *Caprichos*, e *No harás nada con clamor* (fig. 8), aponta-nos como o gesto de levantar frente ao mundo que nos aflige pode conduzir-nos, enquanto oprimidos em prostração, a lançar o pesado fardo¹², a clamar, “mesmo que por nada”, numa “exposição de pulsão de vida”.

12 O que dialoga com as exposições curadas por Georges Didi-Huberman: *Atlas – como levar o mundo às costas?* (2011), no contexto do lançamento de *Atlas ou o gaio saber inquieto. O olho da história, III* (2018 [2011]), bem como *Soulevements [Levantes]* (2017, [2017]), com desdobramentos em outros livros, caso de *Povo em lágrimas, povo em armas* (2021) e *Désirer Désobéir. Ce qui nos soulève, I* (2019) e *Imaginer Recommencer. Ce qui nos soulève, II* (2021).

O carregador, associado por Didi-Huberman (2018, p. 127) ao castigo celeste infligido ao titã Atlas, o de levar o mundo às costas, como na *Teogonia*, de Hesíodo (c. VIII a.C.), cuja origem remonta ao século VIII ou VII a.C., apresenta-nos a ideia da polaridade envolvida no gesto de levantar, em que a dor da injustiça contém a revolta, e vice-versa, pois Goya cria a partir de uma “tensão entre os *caprichos* da imaginação e o trabalho da *razão*”.

Além disso, ao debruçar-se sobre imagens que são o olho da tormenta, ou o olho da história¹³ por um procedimento de “enquadramento patético”, Didi-Huberman (2018, p. 141) lembra-nos da “amplitude em Goya de motivos em que se vê um personagem dobrar-se sob um fardo”. O peso do mundo, como no *pathos* da figura de Atlas ou de *O carregador*, impele-os, senão à rendição, ao menos para demonstração da força de sua revolta, apesar desta nunca se visualizar sem forma.

Paralelamente, em associação entre as imagens de Goya e Varejão, as forças reprimidas, a carne caótica em luta com a azulejaria que a contém, e reprime, leva-nos a refletir em *Ruínas de Carne* sobre a potência destrutiva do interior sobre o exterior. A carne não mais ampara a carne que sobrevém dos debaixo¹⁴, sendo-nos apropriado citar que *monstra/astra*¹⁵, “forças da pulsão e formas do pensamento” (Didi-Huberman, 2020, p. 89), polarizam-se outra vez. Permitimo-nos, agora, cotejar a obra de Varejão, sempre a partir de suas singularidades formais, a questões teóricas abertas pela herma *monstra/astra*.

Seguindo passos de Vera Pugliese (2020), que se deteve *Prancha A* do *Bilderatlas Mnemosyne* (Warburg, 2020, p. 24), compreendida pela pesquisadora como “um *fractal* encriptado do *Bilderatlas*”, e depois na *Prancha C* (Warburg, 2020, p. 28), focalizamos as investigações de Warburg quanto aos demônios astrais contidos nas esferas celestes. A partir destas investigações, o historiador da arte alemão estruturou um eixo de investigação que inter-

13 A série de livros de Didi-Huberman nomeada *O olho da história* é composta por seis volumes, dos quais quatro foram publicados no Brasil. Os três primeiros livros, nomeados *Quando as imagens tomam posição* (2017 [2009]), *Remontagens do tempo sofrido* (2018) e *Atlas ou o gaio saber inquieto* (2018) foram editados pela Editora da UFMG. O livro *Povo em lágrimas, povo em armas* (2021 [2016]) foi editado pela N-1 Editora. O quarto e quinto volumes, nomeados respectivamente *Peuples exposés, peuples figurants* (2012) e *Passés cités par JLG* (2015) ainda não foram editorados no Brasil, apesar de estarem disponíveis em outros idiomas que não exclusivamente o francês, como o espanhol.

14 Termo que advém da obra de Hubert Damisch (1984), como no livro *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*.

15 Pois, para Warburg (2015), conforme aponta-nos sua relação com Franz Boll, “*Per monstra ad sphaeram*”.

pretou a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) como um conflito da humanidade entre *astra/monstra*, vinculado ao plano antropológico de uma *Urkatastrophe*, ou seja, uma “catástrofe originária” (Didi-Huberman, 2018, p. 224).

Além disso, Pugliese (2020) retomou Didi-Huberman (2018, p. 223), principalmente face às fotografias acumuladas por Warburg durante o conflito mundial, numa coleção de fotografias que, inclusive, remonta sua origem ao ano de 1914 (Saxl, 2018), isolando as imagens relativas à aviação e suas consequências destruidoras para o mundo, pois as imagens aéreas são “signos, por excelência, da guerra moderna¹⁶” (Didi-Huberman, 2018, p. 227). Três das caixas originais (números 115, 117 e 118), ainda existem, sob a proteção do Warburg Institute, em Londres, e numa delas a fotografia de colunas dóricas crivadas pela destruição das metralhadoras (fig. 9) vincula a destruição da guerra ao monumento assolado, uma associação que também tangencia a coluna destruída de Varejão.

Figura 9 - Kriegskartothek



Aby Warburg, *Kriegskartothek*, 1914-1918. Londres, Warburg Institute Archive (A 2611). Fotografia The Warburg Institute.
Fonte: como reproduzido em Didi-Huberman, 2018, p. 226.

16 “Farei uma associação de ideias . . . – por que os deuses são tão cruéis – e o momento da invenção das armas químicas durante a Primeira Guerra Mundial: o que vem do céu não faz distinção. Tudo aquilo que mata a partir do céu é feito para matar todo mundo” (Didi-Huberman, 2016, p. 56).

No texto sobre a propaganda política na época de Martinho Lutero, Warburg (2015, p. 189), no que Didi-Huberman (2013, p. 319) considerou “iconografia política” e Bredekamp e Diers (2013, p. XVIII) o início “de uma história crítica dos meios de comunicação”, refere-se à polaridade entre a magia e a ciência que, no limiar do mundo moderno, anuviou as forças demoníacas como *phobos* em Saturno, arauto do tempo, pelo torpor humano “sublimado na reflexão humana”.

Warburg (2015, p. 196), ao citar a época do Fausto, remetendo-se à personagem em Goethe, compreendido como “cientista moderno”, autoriza-nos a ver na modernidade a busca pela conquista do Céu por meios tecnológicos. Este processo, como apresentou ao alemão a Primeira Guerra Mundial, desencadearia a destruição, ainda segundo Warburg (2015, p. 363) de uma “consciência da distância” (*Denkraum*) que poderia indicar, “como instrumento espiritual de orientação . . . o destino da cultura humana”.

À luz do que Didi-Huberman (2018, p. 187) denominou “psicomacia”, a antinomia *astra/monstra* autoriza-nos a ver na história um complexo processo de polarização das pulsões primevas contidas na herma *ethos/pathos*, ao menos a partir do que Warburg (2015, p. 199) denominou “psicologia da religiosidade primitiva”. A preocupação de Warburg (2013a, p. 254), em indagar a “eterna indianidade que se descobre na alma humana desamparada”, desdobra-se para além da polarização em determinado período histórico, numa preocupação em ampliar a relação entre *ethos/pathos*, ou *astra/monstra*, como *fundamento* da humanidade.

Figura 10 - Sepultura múltipla de Saint-Rémy-la-Calonne (Meuse)



Anônimo, Sepultura múltipla de Saint-Rémy-la-Calonne (Meuse) com os corpos dos soldados mortos em 1914. Fotografia Dr. Fonte: como reproduzido em Didi-Huberman, 2018, p. 196.

A partir da anamnese de Warburg na clínica de Bellevue, onde viveu entre 1921 e 1924 como paciente do psiquiatra suíço Ludwig Binswanger (1881-1966), é lícito refletir sobre a singularidade do caso clínico deste historiador da arte, “a confissão de um esquizoide (incurável), registrada nos arquivos dos médicos da alma” (Warburg, 1923/2013a, p. 254).

Ao avançar a hipótese da psicomacia como pedra angular da dita “ciência sem nome”, é possível demonstrar que o *logos* warburguiano é exemplarmente atravessado pelo *pathos*, numa relação, como enunciou exemplarmente Didi-Huberman (2013, p. 341) com o *pathei mathos*, o saber pela experiência em *Agamemnon* (vers. 212), cuja versão mais antiga remonta a 458 a.C., de Ésquilo (c. 525 a.C. – c. 456 a.C.). Trata-se de um conhecimento sobre a “história trágica da liberdade de pensamento do europeu moderno” (Warburg, 2015, p. 196), o que é assinalado diante dos mortos enterrados numa hecatombe (fig. 10) da Primeira Grande Guerra, cuja forma remete-se também, por exemplo, às ossadas pintadas por Varejão entre as carnes de *Linda do Rosário*.

Daí a associação entre *pathos* e *logos* não suplantam uma relação entre os estudos warburguianos e o *gaio saber* em seu sentido mais antigo

e trágico, instrumentalizado por Nietzsche (2012), aliás: o saber também advém da passagem pela dor abissal. Isto também desdobra-se a partir de uma incorporação do mundo, conforme o próprio depoimento de Warburg (2007, p. 174) quando de seu período de internação: “minha doença consiste em perder a capacidade de conectar as coisas em suas simples relações causais, o que se reflete tanto na dimensão espiritual como nas coisas concretas”.

Contudo, conforme as *Ruínas de Guerra* apontam, o conflito entre a polaridade como parte íntima do ser humano leva-nos a indagar a sublimação dos temores pagãos ou das forças dionisiacas face ao apolíneo, a partir da carne e da parede em azulejos na plástica de Varejão. Extraí-se daí a reflexão de que se esta obliteração da potência cósmica não nos autoriza a assentir na inibição das forças pagãs, aponta-nos para a domesticação das formas, o que pode gerar consequências teóricas face à pasteurização da carne na obra de Varejão.

ESPERANÇAS DA HISTÓRIA

Malgrado a potente excepcionalidade da ruína na arte contemporânea, ou, neste sentido, o contraponto entre azulejo frio e carne quente, ponderamos que, talvez, a pintura de carne seca nas obras de Varejão não possui a visceralidade de uma ferida em carne viva em seu aspecto revelado. Sua empatia diante do olhar de seus observadores é menor que a de outras obras da artista, como a excepcional *Linda do Rosário* (2003). Acreditamos que as carnes de *Ruínas de Carne* não nos atraem pela visceralidade, ou não nos seduzem pela repulsa.

Podemos apontar, atentando-nos ao caráter de hipótese desta investigação, num arrefecimento da potência do *pathos* que, a polaridade entre carne e azulejo em *Ruínas de Carne*, retornou enfraquecida. Portanto, desejamos marcar diferenças que permitem estabelecer uma tipologia de pintura de carne em sua plástica, principalmente a partir da disparidade plástica que separa *Ruínas de Carne* das anteriores obras de *Línguas e Cortes*.

Figura 11 - *Prancha 77 do Bilderatlas Mnemosyne*



Aby Warburg, *Prancha 77 do Bilderatlas Mnemosyne*.
Fonte: Como reproduzido em Warburg, 2020, p. 144.

Arriscamos que, a partir da relação em Didi-Huberman (2012, p. 231) da *superexposição* das imagens de povos como antinomia dirigida à *subexposição* dos povos nas imagens, devemos atentar para o arrefecimento da potência das *Pathosformeln* na plástica de Varejão, principalmente ao cotejar *Ruínas de Carne à Prancha 77* do *Bilderatlas Mnemosyne* (fig. 11), cientes de que perdas energéticas nas *Pathosformeln* que, num processo de *Nachleben der Antike*, revolidas negativamente na memória, poderiam retornar enfraquecidas, foi considerada por Warburg.

A *Prancha 77* possui como indicações “Delacroix: Medeia e o infanticídio. Selos: Barbados – *Quos ego tandem*; França – A semeadora, Aretusa.

Vitória e o jovem Tobias na publicidade. O *Monumento Hindenburg* como apoteose da reserva. Goethe, 24 pernas” (Warburg, 2020: 144). Nela, a partir do *Nachleben der Antike* da Mênade grega na gestualidade da golfista¹⁷ moderna em fotografia do século XX, o que Didi-Huberman (2002, p. 134) considerou uma pergunta colocada à sobrevivência dos deuses pagãos na cultura ocidental, ponderamos um arrefecimento das *forças* pagãs nas *formas*, como investigou Aby Warburg (2015, p. 362).

Philip-Alain Michaud (2020) refere-se à substituição de um conteúdo pelo outro, mantendo-se a imagem, numa experiência histórica que, de resto, vincula-se ao que Didi-Huberman (2019, p. 74), diante da *Prancha 77*, interpretou como *Nachleben der Antike* na “Semeadora” dos selos franceses contemporâneos das “Vitórias” gravadas em baixo-relevo nas medalhas antigas. Além disso, Fabián Ludueña Romandini (2017, p. 68) lembra-nos que, em Warburg, “as mediações da imagem moderna, não obstante sua potência, comportam (admite-se) uma perda de status”.

A partir do que Vera Pugliese (2020) compreendeu, ainda na *Prancha 77*, como “Vitória alada arcaizante que anuncia um papel higiênico, transformando-a em uma fada do lar” (fig. 12), podemos apontar tanto o *Nachleben der Antike* das imagens pagãs como um arrefecimento de potências da Antiguidade que retornaram fragilizadas. Uwe Fleckner (2020, p. 302) também asseverou-nos os processos energéticos envolvidos neste processo mnêmico para além da jurisprudência da sobrevivência das formas, somando-se numa possível urdidura a Pugliese (2020) ao considerar a importância da investigação de Warburg (2015, p. 362), em *Le Déjeuner sur l’herbe* (1862-1863), de Édouard Manet (1832-1883), no apontamento dos processos de domesticação das imagens pagãs a partir do *topos* do *Julgamento de Paris* nas imagens que vinculam a referida obra de Manet, gravuras renascentistas e sarcófagos antigos.

17 Inclusive, incontornável citar a importância dos atletas de golfe, ou de outros esportes, com uma forma de sublimação, ou de *catarse*, dos impulsos primitivos contidos nas *Pathosformeln*, como ressaltou Gombrich (1970, p. 301).

Figura 12 - Hausfee

Anônimo, *Hausfee* (a fada doméstica), início do século XX.

Papel, 1,5 x 21cm. Reprodução fotográfica. Disponível em:
http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1077

Talvez seja possível, diante de carne tão pouco incômoda aos nossos olhos como em *Ruína Talavera*, ou *Moedor* apontar um arrefecimento das *Pathosformeln* a partir da apresentação, em imagens dotadas, ressaltamos uma outra vez, de singularidades formais, de uma *mansidão* da carne. Face aos conteúdos reprimidos pela forma da azulejaria, debruçamo-nos sobre a possibilidade de que a carne retornou enfraquecida, trivializando o *pathos* profundamente carnal, apesar de manter as formas da coluna rompida ou da carne, agora embutida e não mais visceral. Adi Efal (2018), inclusive, alerta-nos que, se em estado anterior, “a Presença caótica e o Signo eram totalmente identificados” o referente caótico (como a carne, talvez) nas *Pathosformeln*, “perde continuamente sua presença no signo visual, que ainda pode ser usado como veículo cultural”.

A associação da obra às imagens de Varejão pode fazer compreender este importante papel da imagem, como suspensão de uma dialética¹⁸, em termos benjaminianos, frente à *Ruínas de Carne*. Este ato lembra-nos da

18 Pois, para Benjamin (2009, p. 502), interessa a dialética em repouso (*die Dialektik im Stillstand*).

altura de outro desafio: considerar a fragilidade da imagem. Primeiro, porque *Ruína Brasilis* e *Ruína 22* são, como apontam seus títulos, apenas ruínas de um mundo perdido. São ínfimos gestos de revolta contra um mundo que as fez padecer e quase desaparecer¹⁹.

Fragilidade²⁰ de uma aparição, pois “a destruição nunca é absoluta” (Didi-Huberman, 2014, p. 84), apesar de sua legibilidade poder ser, também, ínfima, como nos aponta Benjamin (2022) sobre o obelisco, num tom bastante kafkiano, aliás, pois “aquilo que há quatro mil anos ali foi gravado está hoje no meio da maior de todas as praças”, existe sem que “nenhuma dentre as dezenas de milhares de pessoas que aqui param é capaz de ler a inscrição”.

Não obstante, a imagem é uma lacuna, apenas uma ruína de um mundo desaparecido, ou de um sofrimento a ser padecido, numa espécie de Sísifo moderno a empurrar, eternamente, o pedregulho encosta acima. Neste sentido, as ruínas de Varejão foram compreendidas a partir de questões teóricas vinculadas à noção de *Pathosformel*, pois, em primeiro lugar, polarizam conteúdos reprimidos face à parede azulejada, em segundo, a partir de um processo mnêmico, um complexo *Nachleben der Antike*, descarregam-se negativamente nas formas da carne pintada por Varejão em *Ruínas de Carne*.

REFERÊNCIAS

Agamben, G. (2014). *Infância e história: dDestruição da experiência e origem da história*. Editora UFMG.

Binswanger, L. (2007). *La curación inifita: historia clínica de Aby Warburg*. Adriana Hidalgo.

19 Para retomar uma querela entre leitores de Warburg e de Benjamin, que são Didi-Huberman (2014) e Giorgio Agamben (2014), lembramos que para o francês a imagem está distante de qualquer horizonte de poder. Para Didi-Huberman (2014, p. 121), o declínio da *experiência* na modernidade não é equivalente a seu desaparecimento. “Uma destruição efetiva, eficaz; mas é uma *destruição não efetuada*, perpetuamente inacabada”.

20 Um problema teórico é investigado por Didi-Huberman a partir da *aparição* de pequenos insetos, como são as psmas, de *Phasmes* (1998) as falenas, de *Phalenas* (2013) e os *vagalumes*, de *Sobrevivência dos vagalumes* (2014). O problema das borboletas possui um eixo conceitual próprio em Didi-Huberman: Benjamin (2020) falou-nos de borboletas, bem como Aby Warburg, conforme epístolas à época da estadia na Clínica Bellevue (Stimilli, 2007, p. 55), conversou com estes pequenos insetos quando de sua fragilidade psíquica. Além disso, a aparição é vinculada por Michaud (2013) a problemas warburguanos, como a questão da Ninfa.

Bredekamp, H., & Diers, M. (2013). Prefácio à edição de estudos (1998). In A. Warburg. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científicoculturais para a história do renascimento europeu* (pp. XVII-XXXVII). Contraponto.

Benjamin, W. (1987). *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas, Vol. 1). Brasiliense.

Benjamin, W. (2009). *Passagens*. Editora UFMG.

Benjamin, W. (2013). *Origem do drama trágico alemão*. Autêntica.

Benjamin, W. (2020). *Walter Benjamin está morto*. Sobinfluencia.

Benjamin, W. (2022). *Rua de mão única. Infância berlinense: 1900*. Autêntica.

Burucúa, J. E. (2003). *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Fondo de Cultura Económica.

Damisch, H. (1984). *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Éditions du Seuil.

Didi-Huberman, G. (1998). *Phasmes: essais sur l'apparition, I*. Paris: Minuit.

Didi-Huberman, G. (2002). *Ninfa moderna: essais sur le drapé-tombé*. Gallimard.

Didi-Huberman, G. (2012). *Peuples exposés, peuples figurants: l'oeil de l'histoire, IV*. Minuit.

Didi-Huberman, G. (2013a). *Phalènes: essais sur l'apparition, 2*. Minuit.

Didi-Huberman, G. (2013b). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (V. Ribeiro, Trad.). Contraponto. (Trabalho original publicado em 2002)

Didi-Huberman, G. (2014). *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Editora UFMG.

Didi-Huberman, G. (2015a). *Passés cités par JLG: l'oeil de l'histoire*, V. Minuit.

Didi-Huberman, G. (2015b). *Ninfa fluida: essais sur le rapé-désir*. Gallimard.

Didi-Huberman, G. (2016). *Que emoção! Que emoção?* Editora 34.

Didi-Huberman, G. (2017a). *Levantes*. Sesc.

Didi-Huberman, G. (2017b). *Quando as imagens tomam posição: o olho da história*, I. Editora da UFMG.

Didi-Huberman, G. (2018a). *Atlas ou o gaio saber inquieto: o olho da história*, III. Editora UFMG.

Didi-Huberman, G. (2018b). *Remontagens do tempo sofrido: o olho da história*, II. Editora da UFMG.

Didi-Huberman, G. (2019a). *Désirer désobéir. Ce qui nous soulève*, 1. Minuit.

Didi-Huberman, G. (2019b). *Sobre o fio*. Cultura e Barbárie.

Didi-Huberman, G. (2020). Reinventar a primavera, ou as filiações da revolta. *MODOS: Revista de História da Arte*, 4(3), 81-98. <https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4653>

Didi-Huberman, G. (2021a). *Imaginer recommencer. Ce qui nous soulève*, 2. Minuit.

Didi-Huberman, G. (2021b). *Povo em lágrimas, povo em armas: o olho da história*, VI. N-1.

Efal, A. (2018). A “Fórmula de Pathos” de Warburg nos contextos psicanalítico e benjaminiano (Vera Pugliese, Trad.). *Arte e Ensaios*, (35), 196-211. <https://doi.org/10.60001/ae.n35.p%25p>

Fleckner, U. (2020). Manet, Manebit! O “Manet e a Antiguidade italiana” de Aby Warburg como autorretrato psico-intelectual. *MODOS: Revista de História da Arte*, 4(3), 301-317. <https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4737>

Gombrich, E. (1970). *Aby Warburg: an intellectual biography*. The Warburg Institute.

Guimarães, L. (2021, 7 de maio). Adriana Varejão retrata Brasil de Bolsonaro como carne seca em Nova York. *Folha de São Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/05/adriana-varejao-retrata-brasil-debolsonaro-como-carne-seca-em-nova-york.shtml>

Herkenhoff, P. (2005). Glória!, o grande caldo. *Adriana Varejão*, 1-5. <http://www.adrianavarejao.net/br/textos/detalhe/2/herkenhoff-paulo-gloria-o-grande-caldoin-adriana-varejao-sao-paulo-takano-editora-grafica-2001>

Lima, D. (2020). A performance da ruína. In: J. Volz (Org.), *Suturas, físsuras, ruínas* (pp. 41-200). Pinacoteca do Estado.

Michaud, P.-A. (2013). *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Contraponto.

Michaud, P.-A. (2020). Mnemosyne, ou a cinematografia sem aparelho. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 4, n. 3, p. 341-357. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662694>

Museu Berardo Estremoz. (2020). *800 anos de história do azulejo*. Associação de Coleções.

Nietzsche, F. (2012). *A gaia ciência*. Companhia das Letras.

Pugliese, V. (2020, maio/agosto). Sob o selo de Aby Warburg: fronteiras, trânsitos, retornos. *MODOS: Revista de História da Arte*, 4(2), 359-384. <https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4738>

Romandini, F. L. (2017). *A ascensão de Atlas: glosas sobre Aby Warburg*. Cultura e Barbárie.

Saxl, F. (2018). A história da biblioteca Warburg – 1866-1944. In A. Warburg. *A presença do antigo: escritos inéditos* (C. Fernandes, Vol. 1, pp. 233-253). Editora da Unicamp.

Stimilli, D. (2007). La tintura de Warburg. In A. Warburg & L. Binswanger. *La curación infinita: historia clínica de Aby Warburg*. Adriana Hidalgo Editora.

Varejão, A. (2022). Entrevista com Adriana Varejão. Entrevista concedida a Jochen Volz. In J. Volz (Org.), *Suturas, fissuras, ruínas* (pp. 19-39). Pinacoteca do Estado.

Volz, J. (2022). Apresentação. In J. Volz (Org.), *Suturas, fissuras, ruínas* (pp. 5-18). Pinacoteca do Estado.

Warburg, A. (2007). Cartas y fragmentos autobiográficos. In L. Binswanger & A. Warburg. *La curación infinita: historia clínica de Aby Warburg* (pp. 169-197). Adriana Hidalgo. (Trabalho original publicado em 1921)

Warburg, A. (2013a). A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu (M. Hediger, Trad.). Contraponto. (Trabalho original publicado em 1923)

Warburg, A. (2013b). Projeto de viagem à América In P.-A. Michaud. *Aby Warburg e a imagem em movimento* (pp. 287-291). Contraponto. (Trabalho original publicado em 1927)

Warburg, A. (2015). *Histórias de fantasmas para gente grande*. Cia das Letras.

Warburg, A. (2018). *A presença do antigo: escritos inéditos* (C. Fernandes, Vol. 1). Editora da Unicamp.

Warburg, A. (2020). *Bilderatlas Mnemosyne – the original*. Hatje Cantz.